

Die Welt in einem neuen Licht sehen – Gustav Mahlers Spätwerk als Symptom einer persönlichen Krise?

Martin Pensa, Universität Bern¹

DOI: [10.36950/sjm.40.3](https://doi.org/10.36950/sjm.40.3)

Keywords: Crisis, Farewell, Swan Song, Intertextuality, Metaphysics of Music, Retrospective View, Eternity

Abstract: *The late work of Gustav Mahler is often interpreted in connection with the composer's crisis of 1907, when he lost both his daughter Maria Anna and his job as the director of the Vienna Court Opera, and furthermore was diagnosed with a heart failure. Although some stylistic changes affecting Das Lied von der Erde, as well as the ninth and tenth symphonies may seem obvious when compared to his compositions before 1907, it remains quite complicated to describe these late works as symptoms of this time of crisis leading to the composer's death in 1911. The common narrative is based on the assumption that already during the composition of his three last symphonies, Mahler had largely resigned from the world – a highly debatable thesis. In this essay, I would like to show that a crucial characteristic of Mahler's ninth symphony is its retrospective view of earlier compositions, both his own and those of other composers to whom he felt committed, creating a network of intertextual relations that reflects this process of looking back from a point of crisis.*

„...vis-à-vis de rien...“

Gustav Mahler musste schon früh schwere persönliche Schicksalsschläge erleiden, so den Tod einiger seiner Geschwister oder im Jahr 1889 den Hinschied der Eltern. 1901 überlebte er eine Darmblutung nur knapp. Die Karriere als Dirigent und Komponist war immer wieder von Anfeindungen begleitet. Das Jahr 1907 scheint sich diesbezüglich zunächst nicht von früheren Krisensituationen zu unterscheiden. Und doch war das Zusammentreffen von drei Ereignissen für den 47-jährigen Mahler offensichtlich besonders einschneidend: erstens die Demission an der Wiener Hofoper nach intensiver Hetze in der Presse, zweitens der Tod der Tochter Maria Anna und drittens – *en passant* – die Diagnose eines Herzfehlers bei Mahler selbst. An Bruno Walter schrieb der Komponist im Sommer 1908 aus Toblach, dass er „vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muß[te].“²

Im selben Brief versicherte er, „daß es mir verhältnismäßig schon gelungen ist, zum Genuß meiner selbst und des Lebens zu kommen. Auch daß es mir physisch im ganzen nicht schlecht geht. Es ist wundervoll hier!“³ Mahler kämpfte sich ins Leben zurück, seine Frau Alma erinnerte sich später an das Jahr 1908: „Er plagte sich mit dem ‚Lied von der Erde‘ und den Skizzen zur Neunten ab.“⁴ Die Stimmung war gedämpft: „Dieser Sommer, voll Kummer um das verlorene Kind, voll Sorgen um Mahlers Gesundheit, war der schwerste und traurigste, den wir erlebt hatten und zusammen erleben sollten.“⁵ Bereits im Winter 1908/09 „befand“ sich Mahler aber wieder „körperlich ausgezeichnet.“⁶ Der Komponist „wurde“ zu Beginn des Jahres 1909 laut Alma „wieder freier und jünger, das Leid wurde blässer, eine harmlose

1 Email Adresse des Autors: martin.pensa@unibe.ch.

2 G. Mahler, Brief an Walter, 18.07.1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 368.

3 G. Mahler, Brief an Walter, 18.07.1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 368.

4 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 172.

5 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 172.

6 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 174.

Freude lag über uns, als wir im Frühjahr in Paris ankamen. Tage der herrlichsten Ruhe, des gewonnenen Zieles.⁷ Über Mahlers Arbeit an der Neunten Sinfonie bemerkte Alma: „Glücklich, daß er wieder arbeiten konnte und, wie er fühlte, besser denn je, war seine Stimmung wunderbar.“⁸ Auch wenn sich die Ereignisse von 1907 für den Komponisten als äusserst belastend erwiesen hatten, war er 1909 bereits wieder in einer deutlich besseren Verfassung.

Diese positive Entwicklung wird in der Fachliteratur oft ausgeblendet; der Topos, Mahler habe sich in seiner Neunten Sinfonie von der Welt, seiner Familie und den Freunden verabschiedet und seinen eigenen Tod vorauskomponiert, hält sich hartnäckig bis in die Gegenwart. An der Schaffung dieses Topos' waren enge Freunde Mahlers beteiligt, dabei prägten die Ereignisse nach dem Sommer 1909, also nach der Komposition der Neunten, das Narrativ des Schwanengesangs massgeblich: Im Sommer 1910 geriet die Ehe der Mahlers in eine schwere Krise, im Februar 1911 erkrankte der Komponist schwer, erholte sich nicht mehr und starb am 18. Mai 1911. Diese Ereignisse und die in dieser Zeit entstandenen Skizzen zur unvollendet gebliebenen Zehnten Sinfonie wirken bis heute retrospektiv auf die Exegese der Neunten Sinfonie, welche auf diesem (Um-)Weg zum Abschiedswerk *par excellence* wird. In meinem Essay möchte ich aufzeigen, dass es sich lohnt, dieses Narrativ in Frage zu stellen. Inwiefern ist Mahlers Spätwerk als Ganzes das Symptom einer Lebenskrise des Komponisten und wo lassen sich darin Differenzierungen festmachen? Dieser Frage soll in diesem Aufsatz nachgegangen werden.

„Gib Acht!“

An Bruno Walter schrieb Mahler über sein *Lied von der Erde* kurz nach dessen Fertigstellung: „Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benamst werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe.“⁹ Das sinfonische Werk bildet einen kaum zu überbietenden Kontrast zur Achten: keine christliche Mystik, kein Emporschweben in ewige Gefilde, dafür ein fokussierter Blick auf Irdisches, geprägt von Schmerz und Einsamkeit, von Trunkenheit, aber auch von Jugend und Schönheit. Im *Abschied*, dem sechsten und letzten Satz des *Lieds*, werden in den Takten 398–405 die Worte gesungen: „Du, mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!“ Eine Schlussapotheose bleibt aus; was Mahler am Ende der Komposition, ab Takt 477, zu den Worten „Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig, ewig!“ bringt, ist ein Verklingen, ein Verlöschen, „[g]änzlich ersterbend“ transzendiert der Komponist das sinfonische Schliessen in Richtung Ewigkeit, es wird der Fokus geschwenkt, weg vom Irdischen hin in Richtung blauer Himmel über den Bergen, also auf Überirdisches.

The image shows a musical score excerpt for Gustav Mahler's 'Das Lied von der Erde, VI. Der Abschied, Takt 562 bis Schluss'. The score is a piano arrangement. It features a vocal line for the Alto (Alt) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the word 'e - - - wig!' and ends with 'Gänzlich ersterbend'. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Trumpet (Str.), and Cello (Cel.). Dynamics range from ppp to pp.

Notenbsp. 1. Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Takt 562 bis Schluss, Klavierauszug.¹⁰

7 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 178.

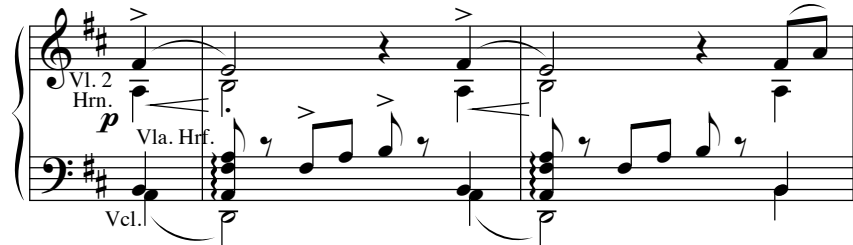
8 MAHLER-WERFEL 1971 [1940]: 182.

9 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang September 1908, in: MAHLER 1996 [1924]: 371.

10 Sämtliche Notenbeispiele wurden vom Autor erstellt, auf der Grundlage von der kritischen Gesamtausgabe von Gustav Mahlers Werken und Richard Wagners *Parsifal* (WAGNER 1972).

Daran scheint die Neunte Sinfonie in den einleitenden ersten acht Takten hinsichtlich der Flüchtigkeit der kompositorischen Substanz sowie motivischer und harmonischer Aspekte anzuschliessen.

Andante comodo



Notenbsp. 2. Gustav Mahler, Neunte Sinfonie, erster Satz, Takte 7–8 (mit Auftakt), Klavierauszug.

Zwei Momente sind für den Zusammenhang ausschlaggebend. Zunächst einmal schreiten die Zweitton-Motive der Hauptstimmen in beiden Werken von der Dezime auf die (unaufgelöste) None (siehe die Notenbeispiele 1 und 2: Man beachte *ewig!* im *Lied* und die Violinen 2 in der Neunten). Als zweites Moment ist der Sixte-ajoutée-Akkord zu nennen, welcher jeweils als zentraler Klang funktioniert und einen hohen Grad an Offenheit bewirkt. Im *Lied von der Erde* herrscht diese Offenheit weit über den Schluss der ganzen Sinfonie hinaus, in der Neunten hebt das Thema nach dem zweimaligen Erklängen des Kopfmotivs zunächst zu einem weit angelegten Bogen an, der insgesamt zwanzig Takte umfasst; danach ist das Zweitton-Motiv für den ganzen Satz formal prägend.

Bruno Walter, 1911 und 1912 Dirigent der Uraufführungen beider Werke, meinte rund ein Vierteljahrhundert später: „Der *Abschied*, könnte über der *Neunten* stehen. Aus der gleichen Stimmung geboren, aber ohne musikalischen Zusammenhang mit dem *Lied von der Erde*, aus eigenstem thematischen Material zu einer symphonischen Form entwickelt.“¹¹ Auch wenn Walter im letzten Punkt zu widersprechen ist: Der eben beschriebene intertextuelle Bezug zwischen den Schwesterwerken bekräftigt den oben beschriebenen Topos des Schwanengesangs in Bezug auf Mahlers letzte vollendete Sinfonie. Nun bergen die einleitenden ersten acht Takte der Neunten aber auch einige intertextuelle Bezüge auf ein früheres Werk Mahlers, konkret auf den vierten Satz der Dritten Sinfonie. Darin wird das *Nachtwandler-Lied* aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* gesungen:

Oh Mensch! Gieb Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 „Ich schlief, ich schlief –,
 „Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
 „Die Welt ist tief,
 „Und tiefer als der Tag gedacht.
 „Tief ist ihr Weh –,
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 „Weh spricht: Vergeh!
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,
 „ – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“¹²

In den Takten 20–24 ist zu den Worten *Gib Acht!* eine Musik komponiert, die hinsichtlich Tonart, Tempo, Harmonik, Motivik und Dynamik eine frappante Ähnlichkeit mit den Takten 6–8 zu Beginn der Neunten aufweist (vgl. die Notenbeispiele 2 und 3).

¹¹ WALTER 1936: 87.

¹² NIETZSCHE 1980 [1885]: 404.

Alt

Gib Acht! Gib Acht!

ohne Dämpfer

Picc. Hrf. Vl. Vla. Pos.

pp

Vcl. Kb. immer mit Dämpfer
(in fortlaufend gleichmässiger Bewegung ohne Rücksicht auf den Takt)

Notenbsp. 3. Gustav Mahler, *Dritte Sinfonie*, vierter Satz, Takte 21–24 (mit Auftakt), Klavierauszug.

An dieser Stelle erklingt ebenfalls eine unaufgelöste None, zudem wird das fallende Sekund-Motiv wie in der Neunten mit einer Wiederholung versehen. Die Harmonik ist zwar nicht völlig identisch mit dem Beginn der Neunten, aber sehr ähnlich: Der Sept-Nonen-Klang bewirkt ebenfalls eine offene, stehende Wirkung. Zwei Zeitgenossen Mahlers bemerkten diese Intertextualität bereits rund um die Uraufführung der Neunten Sinfonie vom 26. Juni 1912. Richard Specht notierte: „Es ist ein ähnliches wie im Mitternachtslied der ‚Dritten‘, in seinen banger Anrufen: ‚O Mensch gib Acht!‘“¹³ Julius Korngold hielt fest: „[U]nd in ähnlichem Ton sang er auch das mystische Nietzsche-Lied in der dritten Symphonie. Und D-dur da wie dort.“¹⁴ Diese Worte von zwei gewichtigen Stimmen verhallten im Nichts, es wurde weiterhin auf den Zusammenhang zum *Lied von der Erde* fokussiert.¹⁵

Ich habe in einer umfassenden Erörterung aufzuzeigen versucht, dass im ersten Satz der Neunten Sinfonie weitere Motive vorhanden sind, die Bezüge zu textierten Stellen in früheren eigenen oder fremden Kompositionen herstellen lassen.¹⁶ Diese Textierungen ermöglichen eine programmatische Interpretation der Neunten im Sinne einer intertextuellen Analyse. Verstärkt wird dieser Umstand durch die Tatsache, dass es sich bei den motivischen (oder auch harmonischen) Übereinstimmungen nicht bloss um Zitate handelt, sondern um eine Durchdringung der sinfonischen Struktur der Neunten durch eben diese intertextuellen Bezüge, weswegen man – wie so oft bei Mahler – eher von Zitathaftigkeit sprechen sollte. Beweisen kann man dieses Moment nicht, doch die grosse Anzahl an Bezügen lässt jeden einzelnen plausibler werden.

Dabei steht zunächst Nietzsches *Zarathustra* im Zentrum der Beobachtungen. Der erste Satz der Neunten kann durchaus als Paraphrase des vierten Satzes der Dritten interpretiert werden, als ausladendes Nachtstück, welches aufgrund der intertextuellen Bezüge nicht mehr auf eine Gesangsstimme angewiesen ist. Im *Nachtwandler-Lied* ist die Rede einerseits von Weh, von Weltschmerz also, der aber nicht zu einer Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tod verleiten sollte – gemäss Nietzsche gilt es das diesseitige Leben zu bejahen, mit all seinen positiven und negativen Facetten. Die Lust andererseits bezieht sich auf Nietzsches Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen: Man soll Ja sagen zu allem, was (wieder-)kommt. Das Gedicht ist in dieser Interpretation des ersten Satzes der Neunten in ein neues Licht gesetzt, Kontraste zwischen Hell und Dunkel sind zugespitzt. Der Idee der ewigen Wiederkunft des Gleichen entspricht eine mehrdeutige formale Anlage des Satzes. Musikalische Gedanken werden rondoartig variiert und scheinen auf die Worte zu verweisen, welche das *Nachtwandler-Lied* einleiten:

13 SPECHT 1912: 553.

14 KORNGOLD 1912: 10.

15 In der neueren Mahlerliteratur wurde an einer Stelle auf den Zusammenhang zwischen der Neunten und der besagten Stelle in der Dritten Sinfonie hingewiesen, allerdings ohne daraus Konsequenzen zu ziehen: STUPPNER 2011: 347–349.

16 PENSA 2021.

Lerntet ihr nun mein Lied? Erriethet ihr, was es will? Wohlan! Wohlauf! Ihr höheren Menschen, so singt mir nun meinen Rundgesang!
Singt mir nun selber das Lied, dess Name ist „Noch ein Mal“, dess Sinn ist „in alle Ewigkeit!“, singt, ihr höheren Menschen, Zarathustra's Rundgesang!¹⁷

Die Offenheit des Satz-Schlusses auf dem d^3 deckt sich grundsätzlich mit derjenigen des *Nachtwandler-Lieds* und erinnert gleichzeitig an das Gedicht *An den Mistral. Ein Tanzlied* aus den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* von Nietzsche, im zeitlichen Umfeld des *Zarathustra* entstanden:

– Und dass ewig das Gedächtniss
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtniss,
Nimm den Kranz hier mit hinauf!
Wirf ihn höher, ferner, weiter,
Stürm' empor die Himmelsleiter,
Häng ihn – an den Sternen auf!¹⁸

„...ein nach innen gewendetes Auge...“

Nun aber ist die Dritte Sinfonie als Ganzes ein Werk, welches auch im Geiste Arthur Schopenhauers steht. Dafür spricht zunächst einmal die evolutionär anmutende Satzfolge: Programmatisch erfolgt ein Aufstieg von der leblosen Natur über Pflanzen, Tiere, den Menschen, die Engel bis zur göttlichen Liebe. Aber auch die prioritäre Rolle der Musik unter den Künsten bei Schopenhauer ist zentral. Der Philosoph Georg Mohr hat sich intensiv mit dem Verhältnis von Mahler zu Schopenhauer beschäftigt und ist überzeugt, jener sei „ein philosophierender Komponist, der in und mit seiner Musik auch seine Weltanschauung verarbeitet.“¹⁹ Der Komponist, „der im Kontext der Komposition der Dritten explizit in Schopenhauers und Wagners Bahnen denkt,“ finde

[...] in Nietzsches *Nachtwandler-Lied* einen Text, der für die semantische Verdichtung der *Dritten* eine ideale metaphorische Konstellation bietet. Dass Mahler gerade diesen Text für den vierten Satz der *Dritten* vertont, scheint vor dem skizzierten philosophischen Hintergrund nahezu zwingend. [...] Die Musikmetaphysik Schopenhauers und Wagners scheint hier geradezu in Szene gesetzt.²⁰

Laut Mohr habe dabei die tiefe Mitternacht in „tiefem Traum, schlafend, also nach innen gewandt, [...] die Tiefe der Welt vernommen. Nur in Musik tut diese und mit ihr das ‚innere Wesen aller Dinge‘ sich kund, denn nur in Musik wird über das ‚innere Organ‘ vernommen.“²¹ Zentral für die Sichtweise ist Richard Wagners von Schopenhauer zutiefst beeinflusste Schrift *Beethoven* von 1870. Der Komponist ist überzeugt, dass dem Musiker durch das Gehör „das Thor geöffnet“ sei, „durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr“.²² Der Musiker verfüge dabei über „ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird“.²³ Ergo: Wenn die oben skizzierte Beziehung der Neunten zur Dritten Sinfonie Friedrich Nietzsche ins Zentrum der Beobachtungen befördert, erscheinen mit ihm an der Hand sowohl Arthur Schopenhauer als auch Richard Wagner. Diese Konstellation wird noch zu diskutieren sein.

Über fahles und ewiges Licht

Eine weitere gewichtige Stimme hörte Bezüge von der Neunten Sinfonie zu anderen Kompositionen. Theodor W. Adorno war zunächst überzeugt: „Mahlers Neunte ist ohne den dritten Akt [des *Parsifal*],

17 NIETZSCHE 1980 [1885]: 403.

18 NIETZSCHE 1980 [1887]: 651.

19 MOHR 2003: 6.

20 MOHR 2003: 6.

21 MOHR 2003: 17–18.

22 WAGNER 1871–1883 [1870]: 73.

23 WAGNER 1871–1883 [1870]: 79.

zumal das fahle Licht des Karfreitagszaubers nicht zu denken.²⁴ Er erwähnte zudem in seiner Mahler-Monografie einen intertextuellen Zusammenhang zwischen der Zweiten und der Neunten Sinfonie, welcher in seiner Tragweite bislang wohl unterschätzt worden ist: „Wie über Äonen kehrt das ‚Im Himmel Sein‘ aus dem *Urlicht* der Zweiten Symphonie zu Beginn [des vierten Satzes der Neunten] wieder.“²⁵ Konkret geht es um eine Verbindung folgender Stellen:



Notenbsp. 4. Gustav Mahler, *Zweite Sinfonie*, vierter Satz, *Urlicht*, Takte 25–26 (mit Auftakt), Solo-Alt.

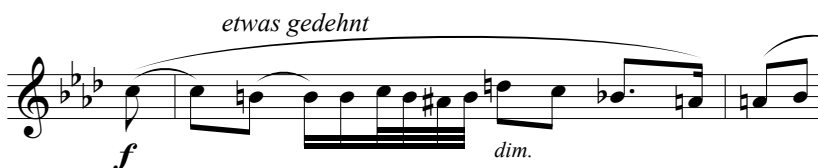


Notenbsp. 5. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Takt 8 (mit Auftakt), erste Violinen.

Beide Bezüge Adornos lassen sich durch weitere motivische und harmonische Übereinstimmungen unterfüttern. In der Neunten ist beispielsweise ein konkreter intertextueller Bezug zu Wagners *Parsifal* auszumachen: Der vierte Satz hebt an mit einem Motiv, welches dem Blickmotiv frappant ähnelt (siehe die Notenbsps. 6 und 7).



Notenbsp. 6. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Beginn, erste und zweite Violinen unisono.



Notenbsp. 7. Richard Wagner, *Parsifal*, erster Aufzug, Einleitung, Takte 99–100 (mit Auftakt), erste Violinen, Blickmotiv.

Adornos Bemerkung zu „im Himmel sein“ ist einleuchtend. Ein noch stärkerer Bezug zum vierten Satz der Neunten lässt sich allerdings herstellen, wenn man im *Urlicht* die Parallelstelle von Takt 25 studiert, in welcher vorgängig der Trugschluss auf die tiefalterierte VI. Stufe zielt:

24 ADORNO 1982 [1956/57]: 50.

25 ADORNO 1960: 214.

rit. *molto rit.* Wieder langsam, wie zum Anfang *pp*

Solo-Alt Der lie - be Gott wird mir ein Licht - chen ge - ben, wird leuch - ten mir bis in das e - wig

Vcl. *pp* *ppp*

Kb. *ppp*

Solo-Alt se - lig Le - ben! rit. *gänzlich ersterbend*

Vcl. *ppp*

Kb. *ppp*

folgt ohne jede Unterbrechung der 5. Satz

Notenbsp. 8. Gustav Mahler, *Zweite Sinfonie*, vierter Satz, Takte 58–68 (mit Auftakt), Partiturauszug.

a tempo (*Molto adagio*)

p

Notenbsp. 9. Gustav Mahler, *Neunte Sinfonie*, vierter Satz, Takte 3–4, Klavierauszug.

In Notenbeispiel 8 ist zu erkennen, dass dieser Trugschluss zu „wird mir ein Lichtchen geben“ stattfindet. In Beispiel 9 prägt er in Takt 3 auf den Schlägen 2 und 3 das harmonische Geschehen, er wirkt im ganzen Satz als immer wiederkehrende Wendung fast wie ein Leitmotiv. Auch dieser Bezug zwischen der Neunten und dem *Urlicht* weist auf Textiertes in den älteren Schichten. Nicht zuletzt die Tonart Des-Dur verbindet die Neunte mit dem *Urlicht*, aber auch mit Wagners *Parsifal*, durch den indirekt wiederum ein Bezug zu Schopenhauer hergestellt ist.

Das Blickmotiv in *Parsifal* ist zunächst eng verknüpft mit Kundry. Diese Figur kann in einem engeren Sinn mit Ahasver, dem ewigen Juden, in einem weiteren, kosmopolitischen Sinn mit dem Weltschmerz konnotiert werden. Weltschmerz wird im *Urlicht* durch die Worte „Der Mensch liegt in grösster Noth!“ (Takte 14–17) ausgedrückt. Sowohl *Parsifal* wie auch *Urlicht* zielen auf Erlösung ab; Kundry kann dank Parsifal sterben, der im *Urlicht* leidende Mensch erringt sich im anschließenden Schlusssatz der Zweiten Sinfonie Flügel, mit denen er ins Licht fliegt.

Mit *Parsifal*, dem *Urlicht* und dem *Nachtwandler-Lied* sind die Beziehungen der Neunten Sinfonie zu den *Wunderhorn*-Sinfonien noch nicht ausgeschöpft. An Walter schrieb Mahler im September 1909 über die soeben komponierte Neunte: „Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)“²⁶

²⁶ G. Mahler, Brief an Walter, August 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 392.

Die Neunte kann also in einer Beziehung zu allen drei *Wunderhorn*-Sinfonien interpretiert werden. Ich habe aufzuzeigen versucht, dass dieser Befund sowie weitere intertextuelle Bezüge zu diversen Werken anderer Komponisten weitreichende Konsequenzen haben, was die Interpretation von Mahlers letzter vollendeter Sinfonie als Ganzes angeht.²⁷ Der daraus entstehende konstruktive Dialog mit der Geschichte ist dabei dezidiert abzugrenzen gegen den von Mahlers Zeitgenossen vorgebrachten Vorwurf eines unter dem Schlagwort ‚Kapellmeistermusik‘ subsumierten Eklektizismus, also der (un-)bewussten Übernahme eigenen und fremden Materials – auch im Sinne eines Plagiats.

Der lange Blick zurück

Nietzsche, Schopenhauer, Wagner und die *Wunderhorn*-Trilogie: Nimmt man die oben skizzierten Bezüge ernst, erkennt man in der Neunten Sinfonie eine deutliche Tendenz des Zurückschauens. Die Neunte scheint – durch die Reflexion von textierten Stellen aus früheren eigenen und fremden Kompositionen – Mahlers ‚altes‘ Weltbild zu verhandeln, welches geprägt ist von Gottsuche, vom Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, von der Idee ewiger Wiederkunft des Gleichen und von der Sehnsucht nach ewigem Licht, nach Erlösung. Konkret hat die Retrospektive eine Reichweite mindestens bis in die 1880er und 1890er Jahre. Das deckt sich teilweise mit Adornos Worten über das gesamte Spätwerk: „An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte.“²⁸ Adornos Perspektive führt noch weiter zurück, als die erwähnten intertextuellen Beziehungen es zunächst vermuten lassen. Doch was hat es mit dem Hang zur Retrospektion in der Neunten auf sich? Wieso diese Rückschau? Zwei Momente können bei der Beantwortung dieser Fragen hilfreich sein: eine Briefstelle und ein Wiedersehen. Im Januar 1909 schrieb Mahler an Walter:

Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. [...] Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene.) Ich bin lebensdurstiger als je und finde die ‚Gewohnheiten des Daseins‘ süßer als je.²⁹

Im Mai des gleichen Jahres sahen sich der Komponist und Siegfried Lipiner, enge Freunde seit Jugendjahren, nach langjähriger Trennung wieder.

Ein Wiedersehen

Der Brief von Anfang 1909 verrät einiges über das Weltbild Mahlers nach 1907, das Treffen mit Lipiner wiederum lässt vermuten, dass das erwähnte Zurückblicken besonders intensiv gewesen sein muss. „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“: Mahler verhandelt in diesem Halbsatz nichts weniger als sein Weltbild („alles“), dabei zeigt er (auch in der Fortsetzung) auf, dass sich dieses gewandelt hat. Das ‚alte‘ Weltbild in neuem ‚Kleid‘: Hier findet eine Retrospektive statt, die geprägt ist von Verlust, Schmerz und Trauer, aber auch von Durst nach Leben, insbesondere nach „süßen Gewohnheiten“. Beim Wiedersehen mit Lipiner müssen – ob verbalisiert oder nicht – zwingend Erinnerungen an die Studienzeit aufgekommen sein, damit verbunden sind – neben anderen – besonders drei Namen, die das Weltbild Mahlers ab 1875 prägten: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Lipiner, vier Jahre älter als der Komponist, studierte ebenfalls in Wien und beeindruckte durch seine Dichtung *Der entfesselte Prometheus* sowohl Nietzsche als auch Wagner. Mahler wiederum lernte Lipiner im Pernerstorfer Kreis kennen, in welchem er in seiner Studienzeit regelmässig verkehrte. Stephen E. Hefling zeigt diesbezüglich auf, wie sich das Gedanken- gut, welches im Pernerstorfer Kreis intensiv diskutiert worden war, im Œuvre Mahlers niederschlug: „Fundamental to an understanding of Mahler’s work as a whole is the Schopenhauerian worldview,

27 PENZA 2021.

28 ADORNO 1960: 187.

29 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 375.

embraced and extended by Wagner and Nietzsche, in which Mahler was steeped from his student days in Vienna (1875–1883).³⁰ Es war Lipiner, der für die Prägung von Mahlers Weltbild eine enorm wichtige Rolle spielte. Des Komponisten Verbindung mit Alma Schindler ab 1901 führte schliesslich zum Bruch der Freundschaft und zu einer fast achtjährigen ‚Funkstille‘.

Obwohl wir nichts über den Verlauf des Gesprächs im Mai 1909 zwischen Mahler und Lipiner wissen, liegt es auf der Hand, dass das Treffen der beiden nach langer Trennung – wenigstens teilweise – einen ‚langen Blick‘ zurück beinhaltete. In diese Richtung deutet bereits folgender Briefausschnitt von Anfang 1909 an Walter:

An Lipiner muß ich sehr oft denken. Warum schreiben Sie mir nichts über ihn? Ich möchte wissen, ob er über den Tod noch immer so denkt wie vor 8 Jahren, als er mir über seine so höchst merkwürdigen Anschauungen Auskunft gab (auf mein etwas zudringliches Befragen – ich war gerade von meinem Blutsturz rekonvaleszent).³¹

Walter hatte schliesslich das Treffen vom Mai 1909 vermittelt, in dem es selbstverständlich auch um Philosophie gegangen sein muss; dass Retrospektion dabei Teil des Gesprächs war, liegt nahe. Beide Aspekte – der Brief von Anfang 1909 und das Treffen im Mai – helfen, die oben erwähnten Bezüge der Neunten Sinfonie zu den *Wunderhorn*-Liedern, zu Nietzsche und zum *Parsifal* besser einordnen zu können. Der vierte Satz mit den von Adorno konstatierten Bezügen zum *Urlicht* und zum *Parsifal* haben wie das *Nachtwandler-Lied* mit transzendenter Erkenntnis zu tun: „Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben³² [...]. Mit Flügeln, die ich mir errungen, in heißem Liebesstreben werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug' gedungen!“³³ heisst es in der Zweiten Sinfonie, im dritten Aufzug des *Parsifal* steht über den Takten 1100–1102 die Regieanweisung „Zunehmende Dämmerung in der Tiefe, bei wachsendem Lichtscheine aus der Höhe“, über dem Takt 1120: „Lichtstrahl: hellstes Erglügen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte.“ Eine ähnlich geartete Lichtmetaphorik ist auch in Lipiners Dichtungen *Der entfesselte Prometheus* (1876) und *Renatus* (1878) zuhauf zu finden. Der vierte Satz der Neunten ist wie der erste ein Nachtstück, die Dunkelheit erscheint hier aber intensiviert und Helles gedämpft. Adorno ist zuzustimmen, wenn er von fahlem Licht spricht.

Adagissimo

Die Coda des Satzes, das viel diskutierte *Adagissimo*, schlägt dabei einen Bogen zurück zum verklingenden Schluss des *Lieds von der Erde*, im Fall der Neunten ist das Verklingen in seiner Wirkung gegenüber dem *Lied* allerdings potenziert. Das *Adagissimo* ist ein Versuch, Ewigkeit darzustellen, indem das Tempo und die Reduktion des Materials die Zeit zum Stillstand bringen, sie recht eigentlich aufheben. Arne Stollberg schreibt in Bezug auf das *Lied von der Erde*:

Dadurch, dass sie ihr eigenes Verklingen zum Thema machen, [...] weisen viele kunstreligiös fundierte Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – als Ausprägungen von ‚Weltanschauungsmusik‘ – auf den Anspruch der Tonkunst hin, in den Grenzen eines zeitlichen Verlaufs widerzuspiegeln, was ohne Anfang und ohne Ende ist.³⁴

Das kann – aufgrund der Bezüge auf textierte Stellen in früheren Werken – auch auf die Neunte Sinfonie übertragen werden, ganz besonders aber auf das *Adagissimo*. Die Spielanweisung „ersterbend“ über dem Schlussklang gemahnt an Schopenhauers Worte am Ende des ersten Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

30 HEFLING 2000: 1.

31 G. Mahler, Brief an Walter, Anfang 1909, in: MAHLER 1996 [1924]: 375. Mahler nimmt in der Klammer Bezug auf die eingangs erwähnte Darmblutung.

32 MAHLER, Zweite Sinfonie, vierter Satz, *Urlicht*, T. 58–60.

33 MAHLER, Zweite Sinfonie, fünfter Satz, T. 671–695.

34 STOLLBERG 2019: 386–387.

Wir bekennen es vielmehr frei: was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für alle Die, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.³⁵

In dieser Interpretation des *Adagissimo* ist „ersterbend“ also nicht auf Mahler als Protagonisten im Sinne einer Selbstinszenierung zu beziehen: Wenn der Schlussklang allmählich verschwindet, ist dessen Ende kaum auszumachen, er geht über in eine Stille, welche mit dem Schopenhauer'schen ‚Nichts‘ problemlos in Verbindung gebracht werden kann.

Weltschmerz und Weltferne

Das *Lied von der Erde* fokussiert den Blick auf Irdisches, geprägt von Schmerz und Einsamkeit, von Trunkenheit, aber auch von Jugend und Schönheit. Zunächst fällt ein Hang zum Dionysischen auf, der im ersten und fünften Lied nicht zuletzt durch das Besingen der Trunkenheit seinen Ausdruck findet. Es geht dabei um Endlichkeit des Lebens und um Jammer, aber auch um den Frühling, der (wieder) da ist, und um ein ewig blauendes Firmament. Während im zweiten Lied der Herbst und damit verbunden Einsamkeit und Todessehnsucht besungen werden, erscheinen in den Liedern 3 und 4 Traumbilder von Jugend und Schönheit. In allen fünf Liedern ist Retrospektion vernehmbar. Auf die eben genannten Bilder nimmt das sechste Lied in ausladender Weise Bezug, dabei führt es den Blick zurück fort. Der Trunk des Abschieds wird gereicht mit der Feststellung, dass dem lyrischen Ich das Glück auf dieser Welt nicht hold war. Das Lied schliesst mit folgenden Versen:

Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz
Und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig, ewig!

Die Verse transzendieren die Endlichkeit des Lebens durch die Bilder ‚liebe Erde‘, ‚Lenz‘ beziehungsweise ‚grünen‘ und ‚blauen licht die Fernen‘ in Richtung Ewigkeit. Weltschmerz und Weltferne stehen dabei in einer unauflösbaren Spannung.

Ewigkeit als kreisende Zeit ist bei Nietzsche gänzlich erdgebunden; betrachtet man den ersten Satz von Mahlers Neunter Sinfonie aus der Perspektive eines intertextuellen Bezugs zu *Zarathustra*, fällt auf, dass der Satzschluss ähnlich hell und leicht klingt wie der Schluss des *Lieds von der Erde*. Die Beziehungen zur Dritten Sinfonie und zum *Lied* amalgamieren sich. Weltschmerz wiederum kann im vierten Satz der Neunten zum programmatischen Stichwort deklariert werden, konkret durch die intertextuellen Bezüge zum *Urlicht* und zum *Parsifal*. In ersterem sehnt sich der Mensch, der in grösster Not und Pein liegt, nach Gott und dem ewigen Licht. Kundry wiederum, die nicht sterben kann, da sie Jesus am Kreuz verhöhnnte, erhofft sich Erlösung, die ihr schliesslich durch Parsifal zukommt. Der literarische Begriff des Weltschmerzes geht auf Jean Paul zurück: „Nur sein [Gottes] Auge sah alle die tausend Qualen der Menschen bei ihren Untergängen – Diesen Weltschmerz kann er, so zu sagen, nur aushalten durch den Anblick der Seligkeit, die nachher vergütet.“³⁶ Dieter Borchmeyer formuliert eine bemerkenswert kompakte Definition des Begriffs: „Der Weltschmerz ist ein Schmerz, der keine Ursache braucht, aber einen metaphysischen Grund hat. Dieser Grund ist der ‚Weltriß‘ [...], der leidvolle Bruch schon im Seinsgrund

35 SCHOPENHAUER 2011 [1819]: 528.

36 JEAN PAUL 1827: 132.

der Schöpfung.³⁷ Adolf Nowak zeigt auf, dass Weltschmerz bei Mahler spätestens seit den Studienjahren ein zentrales Motiv ist: „Das von Schopenhauer für die Ethik beanspruchte ‚Motiv‘ des Mitleids wird bei Mahler zum Agens der musikalischen Sprache: Musik zeigt sich als Sprache des Leidens, als *Klagendes Lied* (entstanden 1878–1880).“³⁸

In der Neunten zieht sich das Thema durch die ganze Sinfonie, denn auch die Binnensätze können als dessen Ausdruck gelesen werden, einerseits durch den zum Teil grimmigen Humor, der in der *Rondo-Burleske* bis ins Grotteske gesteigert wird, andererseits durch motivisch-thematische und harmonische Verbindungen mit den Ecksätzen. Bernd Sponheuer ist überzeugt, dass neben der tonalen Einheit „in der Neunten Symphonie auch die zyklische Verknüpfung durch thematisch-motivische Assoziierung“³⁹ entfalle. Dem ist zu widersprechen. Die oben thematisierten motivisch-thematischen Bezüge der Neunten zu früheren eigenen und fremden Werken – der fallende Sekundschrift (Notenbsps. 1–3), der Doppelschlag (Notenbsps. 6, 7 und 9) und der Trugschluss auf die tiefalterierte VI. Stufe (Notenbsps. 8 und 9) – spielen auch in den Binnensätzen eine formale Rolle und halten die Neunte Sinfonie im Innersten zusammen. Es sind die harten Brüche zwischen den einzelnen Sätzen sowie die maximale Gegensätzlichkeit zwischen den Eck- und den Binnensätzen, welche diesen Zusammenhalt nicht sofort erkenn- und erfahrbar machen. Doch gerade diese Brechungen in Verbindung mit einer extravertierten Tonsprache der Binnensätze, die nicht vor Trivialem, Banalem und Burleskem zurückschreckt, sind es, welche die Kontraste zunächst zwar als Widerspruch, schliesslich aber als Affirmation einer transzendenten Semantik offenbaren.

Die Neunte kommt vom *Lied von der Erde* her, sie hat ihre direkte Fortsetzung in der Zehnten: dort heben die Violen, welche im *Adagissimo* der Neunten mit dem variierten Doppelschlag eine letzte (motivische) Bewegung vollführen, unbegleitet an, mit einer G-Dur-Sextakkord-Brechung, die an den Ton *g* anzuknüpfen scheint, welcher im ersterbenden Des-Dur-Schlussklang der Neunten eine lydische Färbung einbringt. Die as-Moll-Interpolation im ersten Satz der Zehnten (ab Takt 194) mit der Kulmination im Neunton-Akkord (Takte 206 und 208) und dem damit verbundenen markdurchdringenden *a*² in der Trompete I erreicht einen bei Mahler bis dato nie dagewesenen Ausdruck der Verzweiflung. Weltschmerz als zentrales Thema zieht sich durch das gesamte Spätwerk; die intertextuellen Bezüge der Neunten zu früheren Werken scheinen daran zu erinnern, dass das Thema keineswegs neu ist. Die Bewältigungsversuche in der Zweiten und Dritten Sinfonie führen zu Schlussapothosen; im fünften Satz der Zweiten entschwebt der leidende Mensch mit selbst errungenen Flügeln ins Licht, das dem menschlichen Auge verborgen bleibt, im sechsten Satz der Dritten kulminiert die Erlösung in der göttlichen Liebe. Die Vierte schliesst die *Wunderhorn*-Trilogie mit einer naiv-kindlichen Schilderung des himmlischen Lebens ab; der offene Schluss transzendiert die Zeitgebundenheit der Musik und weist über sich selbst hinaus. Wenn Mahler gegenüber Walter die Neunte Sinfonie neben die Vierte stellt, wird unter anderem auf den verklingenden Schluss des *Adagissimo* referiert, der eine ähnliche, allerdings deutlich gesteigerte Transzendierung der Zeit versucht.

Das *Adagissimo* wird seit Monika Tibbe⁴⁰ mit dem vierten Kindertotenlied *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* in Verbindung gebracht: Es betrifft eine zitierte Stelle mit dem Text „(Im Son)-nenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“ (Takte 64–69). Hier wird eine Berglandschaft angesprochen als Inbegriff von Weltferne. Das weist wiederum auf das *Lied von der Erde*, in welchem der einsame Mensch in die Berge wandert. Gebirge als Metapher für Weltferne: Sie sind auch in der Achten Sinfonie von Belang, wenn Mahler den Schluss von Goethes *Faust II* vertont. In der Tragödie sind an dieser Stelle unter anderem folgende Bühnenbild- und Regieanweisungen zu lesen:

37 BORCHMEYER 2002: 122.

38 NOWAK 2010: 68.

39 SPONHEUER 1978: 421.

40 TIBBE 1971: 120–124.

- BERGSCHLUCHTEN, WALD, FELS
- HEILIGE ANACHORETEN Gebirg auf verteilt, gelagert zwischen Klüften.
- CHOR SELIGER KNABEN um die höchsten Gipfel kreisend
- ENGEL schwebend in der höhern Atmosphäre FAUSTENS Unsterbliches tragend⁴¹

In der Folge findet nur noch ein Schweben statt. Diese Szenerie entspricht ebenfalls den Versen im fünften Satz der Zweiten Sinfonie, in welchen der Mensch mit den Flügeln zu ewigem Licht entschwebt. In Nietzsches *Zarathustra* klingt es ähnlich:

Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden. [...]

Und all mein Wandern und Bergsteigen: eine Noth war's nur und ein Behelf des Unbeholfenen: – fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen!⁴²

Zarathustra kommt aus den Bergen, steigt zu den Menschen hinab und will sie den Übermenschen lehren, was misslingt und ihn folglich ins Gebirge zurückkehren lässt. Interpretiert man Mahlers Neunte in Bezug auf die *Wunderhorn*-Sinfonien und das *Lied von der Erde*, auf *Zarathustra* und *Parsifal* (das Bühnenweihfestspiel spielt in den Bergen Nordostspaniens), kommt man um Weltferne als programmatisches Bild nicht herum.

Ahnung und Erinnerung

Kurt von Fischer schreibt über das *Adagissimo*:

Erinnern und Vorausahnen sind, ohne Künftiges zu usurpieren, eins geworden. Hier könnte Musik vielleicht einmal wieder beginnen... So verstanden gewinnt auch die von Mahler in diesem letzten Satz verwandte variationenartige, auf dialektische Themengegensätze verzichtende und nach vorne hin offene Formgestalt ihren tieferen Sinn: ‚Ich sehe alles in einem so neuen Licht‘.⁴³

Erinnerung und Ahnung: Etliche Aussagen des Komponisten aus dem Jahr 1909 zeigen auf, dass er sich intensiv mit der Vergangenheit beschäftigte, dabei aber immer wieder betonte, wie ihn die Gegenwart positiv stimmte. Zwei Briefe an Alma von Ende Juni fokussieren intensiv auf Goethes *Faust* und die Lehre der Entelechie, darin ist Ahnung ausformuliert. Nimmt man das Treffen mit Lipiner vom Mai dazu, wird offensichtlich, wie intensiv die Auseinandersetzung mit philosophischen Themen und Fragen in der ersten Hälfte von 1909 gewesen sein muss. Versucht man – nach dem Studium der Beziehungen der Neunten Sinfonie zu früheren Werken einerseits und zu den Schwesterwerken des Spätwerks andererseits – die Leitfrage dieses Aufsatzes zu beantworten, fällt die Antwort darauf ambivalent aus. Die Krise von 1907 war schwerwiegend, sie ist in Briefen Mahlers und in Erinnerungen von Alma und von Freunden ausformuliert; es liegt nahe, die textliche Grundlage des *Lieds von der Erde* damit in Verbindung bringen zu wollen. Auch im sinfonischen Ton scheinen Abfärbungen einer depressiven Stimmung im Sommer 1908 vernehmbar zu sein. Dieser Ton ist teilweise resignativer als in früheren Werken, im Gegenzug ist die Ausdrucksbandbreite ausgedehnter – auch in der Neunten und Zehnten Sinfonie. Aber von einem Vorauskomponieren des eigenen Todes zu sprechen, scheint verfehlt. Henry-Louis de La Grange meint dazu:

Wenn man sagt, Mahler habe die Neunte auf seinen eigenen Tod geschrieben, finde ich das monströs, denn es ist das Gegenteil seines Wesens. Mahler hat sich nie in den Vordergrund gestellt. [...] Hört man den Abschied aus dem ‚Lied von der Erde‘, kann man ihn darin nicht identifizieren. Faszinierend daran sind Ewigkeit und Unendlichkeit[.]⁴⁴

41 GOETHE 2003 [1832/33]: 456–459.

42 NIETZSCHE 1980 [1884]: 207–208.

43 FISCHER 1975: 105.

44 MEYER 2014.

Die pessimistische Sicht auf die Neunte wiederum sei „contradicted by too many letters and documents, by too many of Mahler’s own statements, to be taken seriously.“⁴⁵ Dem ist beizupflichten. Es lohnt, sich bei der Interpretation des Spätwerks Gedanken über das Weltbild des Komponisten in den Jahren 1907–1911 zu machen. Dieses hatte sich im Kern gegenüber früher kaum gewandelt, auch wenn der Komponist Anfang 1909 äusserte, er sehe alles in einem neuen Licht. Die Beschäftigung mit Philosophie und Literatur wurde nach 1907 nicht weniger, sie blieb intensiv bis in die letzten Lebenstage im Mai 1911 hinein. Wenn Sinfonie für Mahler hiess, eine Welt aufzubauen, und wenn des Komponisten Bedürfnis, sich sinfonisch auszudrücken, dort begann, „wo die *dunkeln* Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen“,⁴⁶ so sind dieses Ziel und das Bedürfnis im Spätwerk ebenfalls deutlich hörbar. Das ‚neue Licht‘ macht sich darin am ehesten im gewandelten Ton und im Fehlen von Schlussapothosen bemerkbar. Die verklingenden Schlüsse des *Lieds* und der Neunten erreichen – auch im Vergleich zur Vierten – einen neuen Grad an Transzendierung des Sinfonischen über sich selbst hinaus. In diesen Momenten scheint die Zeit aufgehoben, Vergangenheit (Erinnerung) und Zukunft (Ahnung) verschmelzen in der Gegenwart. Das entspricht der Ewigkeit im *Nachtwandler-Lied* Zarathustras sowie Schopenhauers ‚Nichts‘ als Konsequenz einer vollständigen Verneinung des Willens. Ludwig Wittgenstein, ein Wiener, ebenfalls von Schopenhauer beeinflusster Zeitgenosse, formuliert wenige Jahre nach Mahlers Hinschied: „Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt.“⁴⁷ In diesem, dem Leben zugewandten Sinne ist Ewigkeit im Spätwerk Mahlers deutlich zu vernehmen.

Martin Pensa studierte Musik, Schulmusik, Musikwissenschaft und Philosophie (Promotion 2021). Er arbeitet als Dozent an der Universität Bern und Gymnasiallehrer im Fach Musik am Campus Muristalden Bern vorwiegend im Spannungsfeld zwischen Praxis und Theorie sowie an der Schnittstelle zwischen Gymnasium und Universität.

Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. (1982 [1956/57]): „Zur Partitur des *Parsifal*“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 47–51.
- ADORNO, Theodor W. (1960): *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BORCHMEYER, Dieter (2002): *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a.M.: Insel.
- FISCHER, Kurt von (1975): „Die Doppelschlagfigur in den zwei letzten Sätzen von Gustav Mahlers 9. Symphonie. Versuch einer Interpretation“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32/2, 99–105.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2003 [1808 u. 1832/1833]): *Faust*, hrsg. von Albrecht Schöne, Bd. 1: Texte, Frankfurt a.M.: Insel.
- HEFLING, Stephen E. (2000): *Mahler: Das Lied von der Erde: (The Song of the Earth)* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge: Cambridge University Press.
- JEAN PAUL [Johann Paul Friedrich Richter] (1827): *Selina oder über die Unsterblichkeit*, Zweiter Theil, Stuttgart u. Tübingen.
- KORNGOLD, Julius (1912): „Die Wiener Musikfestwoche. Zweites Symphoniekonzert: Mahlers Neunte Symphonie“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Wien, 27.06.1912, 10.

45 LA GRANGE 2008: 1395.

46 G. Mahler, Brief an Marschalk, 26.03.1896, in: MAHLER 1996 [1924]: 171.

47 WITTGENSTEIN 2006 [1921]: 84.

- LA GRANGE, Henry-Louis de (2008): *A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford: Oxford University Press.
- MAHLER-WERFEL, Alma Maria (1971 [1940]): *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Propyläen.
- MAHLER, Gustav (1964): *Das Lied von der Erde: eine Symphonie für eine Tenor- und Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester* (= Sämtliche Werke, Bd. 9), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1969): *Symphonie Nr. 9 in vier Sätzen für grosses Orchester* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 10), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1970): *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für grosses Orchester, Sopran- und Altsolo und gemischten Chor* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 2), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1974): *Symphonie Nr. 3 in sechs Sätzen für grosses Orchester, Altsolo, Knabenchor und Frauenchor* (= Sämtliche Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 3), Wien: Universal-Edition.
- MAHLER, Gustav (1996 [1924]): *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, 2. nochmals rev. Aufl., Wien: Zolnay.
- MEYER, Thomas (2014): „Ein Leben für Mahler. Der französische Gustav-Mahler-Biograf Henry-Louis de La Grange im Gespräch“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.08.2014, 64.
- MOHR, Georg (2003): „Das Gehör als Tor zur Welt. Mahlers Dritte Symphonie als Musik über Musik“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 48, 3–22.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1884]): „Also sprach Zarathustra III“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 191–291.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1885]): „Also sprach Zarathustra IV“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 293–408.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980 [1887]): „Die fröhliche Wissenschaft“, in: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. Berlin: De Gruyter, 343–651.
- NOWAK, Adolf (2010): „Mahlers geistige Welt“, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 62–75.
- PENSA, Martin (2021): „*Ich sehe alles in einem so neuen Lichte*“. *Gustav Mahlers Neunte Sinfonie*, München: edition text + kritik.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2011 [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, nach den Ausgaben letzter Hand, 2 Bde., hrsg. von Ludger Lütkehaus, 5. Aufl., München: dtv.
- SPECHT, Richard (1912): „Mahlers ‚Neunte‘“, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, 3/14, 552–553.
- SPONHEUER, Bernd (1978): *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing: Schneider.
- STOLLBERG, Arne (2019): „Pflaumenweiche Enden?: Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Schließen – Enden – Aufhören: musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München: edition text + kritik, 380–402.
- STUPPNER, Hubert (2011): *Gustav Mahler: Endstation Toblach*, Bozen: Athesia.

- TIBBE, Monika (1971): *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten), München: Musikverlag Emil Katzschichler.
- WAGNER, Richard (1871–1883 [1870]): „Beethoven“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig: Fritsch, 61–126.
- WAGNER, Richard, (1972): *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel, Erster Aufzug* (= Sämtliche Werke, Bd. 14, I), hrsg. von Egon Voss und Martin Geck, Mainz: Schott.
- WALTER, Bruno (1936): *Gustav Mahler*, Wien: Herbert Reichner Verlag.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2006 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus* (= Werkausgabe / Wittgenstein, Ludwig, Bd. 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

