

vermitteln einzelne, vom Autor umfangreich zitierte Dokumente eine Vorstellung von der Fülle der Aufgaben, die die Musiker zu bewältigen hatten (S. 17f., S. 1126–1130). Damit ist aber in einer Rezension die Schwelle zum Bereich der „weiterführenden Fragen“ bereits überschritten. Insgesamt bleibt für die vorliegende Dokumentation wie beim Vorgängerbuch der Eindruck einer Materialerschließung von imponierender Breite. Sie ermöglicht erstmals einen fundierten Vergleich mit anderen großen Städten des deutschen Sprachraums, die zur selben Zeit über eine hochentwickelte öffentliche Musikkultur verfügten. Die Diskussion der Konsequenzen für die Musikhistoriographie in ganz unterschiedlichen Perspektiven steht dagegen – wie schon nach dem Vorgängerband vermerkt – noch aus.

(November 2022)

Gerhard Poppe

MARTIN PENZA: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. München: edition text + kritik 2021. 256 S., Nbsp., Tab.

Das vorliegende Buch – die Dissertation des Verfassers, mit der er an der Universität Bern promoviert wurde – enthält eine neue Deutung von Mahlers Neunter. Die für den Titel verwendete Formulierung in einem Brief des Komponisten vom Frühjahr 1909 ist zwar nicht konkret auf die Neunte bezogen, aber sie entsprang einer durchaus positiven Stimmung zu einer Zeit, als er die Arbeit an dem Werk bereits begonnen hatte: für Pensa eines von vielen Argumenten dafür, die dominierende Erzählung von der Neunten als Werk des Abschieds und der Trauer in Frage zu stellen. So unüberhörbar solche Gehalte auch sein mögen, sie greifen, so Pensas Überzeugung, zu kurz. Das von ihm präsentierte „neue Licht“ erweist sich als eine neue Erzählung mit einer Vielzahl an Inhalten (S. 216): „die Suche nach Gott, der Glaube an die Unsterblichkeit der

Seele, die Entelechie-Lehre, Ahasver, Welt-schmerz, Erlösung sowie Raum (Licht) und Zeit beziehungsweise Ewigkeit (in unterschiedlichen Prägungen)“. Nun hatte schon Constantin Floros 1977 im ersten Band seiner Mahler-Trilogie „die geistige Welt“ des Komponisten thematisiert und dabei manche Aspekte angesprochen, die bei Pensa wieder begegnen und durch weitere Referenzen vermehrt werden. Neu ist aber vor allem die Ausschließlichkeit, mit der Pensa all diese Bedeutungsfelder auf die Neunte anwendet. Für Abschied und Trauer bleibt in einem derart umfassenden, metaphysisch aufgeladenen Programm nur noch wenig Raum.

Für dieses Programm nimmt Pensa allerdings nicht Floros als Ausgangspunkt, sondern eine Fülle intertextueller Beziehungen, die er im Notentext gefunden hat. Eine erste Hauptrolle spielt die Verbindung des absteigenden Sekundmotivs (fis^I-e^I) aus der Einleitung des Kopfsatzes und damit der ganzen Symphonie mit dem 4. Satz aus der Dritten, dem sogenannten „Nachtwandlerlied“, wo das Intervall mit den gleichen Tönen zu den Worten „Gib acht“ begegnet: eine Verbindung, die bei Pensa zusammen mit dem Nietzsche-Text des Liedes eine Assoziationskette in Gang setzt. Sie reicht von Nietzsche über dessen *Also sprach Zarathustra* bis zur Denkfigur der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Damit ist das Programm des Kopfsatzes in großen Zügen umrissen. Für das Finale der Neunten zeitigt eine Verknüpfung mit Musik und Text des „Urlichts“ aus der Zweiten programmatische Konsequenzen: Die gemeinsame Tonart Des-Dur bringt den Verfasser rasch zu Wagner – *Götterdämmerung*, *Parsifal* (mit Kundry im Fokus) –, von dort zu Schopenhauer und schließlich zu Inhalten wie: das ewig Göttliche, die Suche nach Erlösung, oder: der Blick in eine Welt jenseits von Zeit und Raum. Damit steht das eher christlich konnotierte Finale dem antichristlich-nietzsche-anischen Kopfsatz gegenüber, doch der Ge-

gensatz ficht Pensa nicht weiter an. Beider Programme kreisten um Fragen von Zeit, Ewigkeit und „Weltferne“ (S. 116), und mit ihren jeweils über sich hinausweisenden Schlüssen hingen beide Sätze auch musikalisch zusammen. Den Binnensätzen der Neunten widmet sich Pensa weniger intensiv. Sie seien als „Negativum“ der Ecksätze zu verstehen, auf die sie sich im Nachgang oder vorausschauend beziehen, böten allerdings wie diese „überraschende intertextuelle Zusammenhänge“ (S. 23).

Zu den Referenzwerken, die Pensa in der Neunten sei es musikalisch, sei es inhaltlich aufgefunden hat, gehören neben den bereits erwähnten von Mahler selbst noch die Erste, Vierte, Fünfte und Achte, das *Lied von der Erde* sowie mehrere Klavier- bzw. Orchesterlieder, außerdem Beethovens Klaviersonate *Les Adieux*, dessen Siebte sowie der langsame Satz aus der *Appassionata*, Wagners *Tristan, Walküre* und *Siegfried* sowie Motive aus Werken von Halévy (*La Juive*), Lehár (*Lustige Witwe*), Johann Strauss (Walzer *Freuet euch des Lebens*) und Verdi (*Traviata, Rigoletto, Don Carlos*). Vor diesem Hintergrund gewinnt der von Pensa beobachtete „Dialog mit der Geschichte“ (S. 142) in Mahlers Neunter tatsächlich ganz neue Aspekte. Denn dieser Dialog, so der Verfasser, beschränkt sich eben nicht allein auf musikalische Zitate, er gewinnt seine wahre Tiefe vielmehr durch die mit den Zitaten verbundenen Texte. Ihre Bedeutungsfelder erhellen das innere Programm selbst einer textlosen Symphonie wie der Neunten.

Auf Analysen der musikalischen Strukturen des Werkes hat Pensa weitgehend verzichtet (ausgenommen die Einleitung zum Kopfsatz und die Coda des Finales). Hier stützt er sich auf bisherige Untersuchungen. Ihn selbst interessieren allein solche motivisch-thematischen und harmonischen Phänomene, die den musikalischen Zusammenhang begründen sowie intertextuell anschlussfähig sind und deshalb auf einen programmatischen Gehalt verweisen. In diesem

Kontext gelangt Pensa zu manchen erhellenden Resultaten; er kann beispielsweise zeigen, dass das Hauptthema des Finales im Walzerthema des 2. Satzes (T. 96ff.) ebenso vorgeformt erscheint wie in der „Lehár-Parodie“ (T. 109ff.) des 3. Satzes. Doch belegen solche nur punktuellen Ergebnisse schwerlich die Ansicht des Verfassers, die von ihm fokussierten Motive seien nicht nur intertextuell, sondern auch formal-konstruktiv prägend – wie etwa der „omnipräsente“ (S. 216) fallende Ganzton im Kopfsatz oder die Doppelschlagfigur im Finale. Der Nachweis jedenfalls für diese Behauptung dürfte schon für den Doppelschlag nicht leicht zu führen sein, für eine absteigende Sekunde ist er schlicht unmöglich.

Die Frage, ob Mahler das von Pensa umrissene Programm seiner Neunten tatsächlich intendiert hat, lässt sich angesichts nur weniger Quellen kaum schlüssig beantworten. Das muss auch der Verfasser einräumen: Seine Untersuchungen seien „im Ergebnis nicht zu beweisen“ (S. 8). Viele der Deutungen Pensas irritieren allerdings schon aufgrund seines methodischen Procedere. Er arbeitet gerne assoziativ, und seine Thesen erweisen sich häufig als Hypothesen, die offensichtlich für den Verfasser an Wahrheit gewinnen, wenn er sie nur oft genug wiederholt. Schon in der Einleitung ebenso wie in allen weiteren Kapiteln kreist die Beschreibung immer wieder um die Gehalte des Stückes; die Variantentechnik, ein Markenzeichen von Mahlers Musik, hat sich auch Pensa zu eigen gemacht.

Auf welchem zweifelhaftem Fundament Pensa bisweilen agiert, lässt sich etwa an seinen Ausführungen zur Bedeutung von Nietzsches *Zarathustra* erkennen. Verbindungen zwischen der Neunten und der Nietzsche-Vertonung in der Dritten hatten schon Richard Specht und Julius Korngold bei der Uraufführung der Neunten bemerkt: für Pensa zusammen mit dem zentralen Motiv *fis¹–e¹* Grund genug, in *Also sprach Zarathustra* eine zentrale Quelle für das Pro-

gramm der Neunten zu sehen. „Befeuert“ (S. 53) werde diese Deutung durch Mahlers Hinweis auf den „symphonischen“ Aufbau des *Zarathustra* (in einem Gespräch mit Bernhard Scharlitt von 1906, also einige Jahre vor der Entstehung der Neunten). Und weil sich Nietzsches Schrift „formal nicht eindeutig analysieren“ lasse, gäbe es eine weitere Parallele zur Neunten, zumindest zu deren Kopfsatz, der ja auch in kein formales Schema passe (ebd.).

Dass es nicht immer leichtfällt, seine Argumente und Interpretationen nachzuvollziehen, ist dem Verfasser durchaus bewusst. Schon in der Einleitung seines Buches beugt er möglicher Kritik vor: Kein Dogma will er verkünden, sondern einen kritischen Diskurs anregen (S. 23). Käme es dazu, hätte das Buch zumindest ein Ziel erreicht.

(September 2022)

Walter Werbeck

THOMAS GLASER: Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 475 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 83.)

Seit den 1980er-Jahren hat die Musikforschung René Leibowitz' zentrale Rolle als – französisch geprägter – Vermittler der Schönberg-Schule gewürdigt, die in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg nur wenig bekannt war. Über Fachkreise hinaus steht der Name Leibowitz noch heute vor allem für den Dirigenten, der für seine Gesamtaufnahme der Symphonien Beethovens mit dem Royal Philharmonic Orchestra bei RCA Records 1961/62 bekannt und ausgezeichnet wurde. Es ist verdienstvoll von Thomas Glaser, die Forschungen zu Leibowitz wesentlich zu erweitern und dem Interpreten eine eigene umfassende Studie zu widmen, die aus einer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017 angenommenen Dissertationsschrift hervorgegangen ist. Dass die Auseinandersetzung

mit Beethoven darin den Schwerpunkt bildet, ist angesichts der Vielfältigkeit eines dirigentischen Wirkens, das gleichermaßen Aufnahmen von Schönberg, Bizet, Offenbach, Verdi oder Ravel umfasst, enttäuschend, wenn auch plausibel begründet. Denn Thomas Glaser zielt auf den Interpreten Leibowitz in der Aufführungslehre der Wiener Schule, für die dieser sich – aus einer freilich eigenen, französisch geprägten Position heraus – gleichermaßen als Exeget der zweiten Wiener Schule wie eben vor allem als Beethoven-Interpret ausgezeichnet hat. Für den Fokus auf Beethovens Orchestermusik führt Glaser die bessere Quellenlage an: Es liegen über die historischen Aufnahmen hinaus Partituren und Orchestermaterialien mit Einzeichnungen des Dirigenten vor, deren Studium eine Revision und Differenzierung von bisherigen allzu schematischen Einordnungen Leibowitz' als Vertreter einer „(neu)-sachlichen Richtung“ ermöglicht (S. 24). Glaser wählt dafür einen mindestens doppelten methodischen Ansatz: Ein theoretisch-hermeneutischer Zugang gilt den Notentexten, die in einem der Lektüre eher schwer zugänglichen Hauptkapitel der Studie minutiös auf Eintragungen, Retuschen und Korrekturen hin untersucht werden. Demnach griff Leibowitz zum Stift, um den analytischen Zugang zur Werkstruktur zu verdeutlichen, etwa durch die Hervorhebung von Einschnitten, von motivischen Zusammenhängen, zur Verstärkung von Entwicklungen, der Klangdramaturgie, aber auch der Melodik und des *espressivo*. Sozusagen als Realitätscheck der tatsächlich praktizierten Interpretationen stellt Glaser den aus den Noten sprechenden Intentionen und Vorbereitungen des Dirigenten die Höranalyse aus den Tonaufnahmen entgegen und kommt zu dem ernüchternden Schluss, dass in der Praxis die hohen Erwartungen an die Werkinterpretation nicht immer erfüllt werden konnten.

Darüber hinaus bindet Glaser Aspekte aus dem umfangreichen Korpus von Leibo-