



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Symphonische Premieren in Wien:
Rezensionen in der *Neuen Freien Presse* und
der *Wiener Zeitung* im Zeitraum von 1900 bis 1938“

verfasst von / submitted by

Ksenija Nina Zadavec, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	5
2	Rezensionsthemen in der <i>Neuen Freien Presse</i> und <i>Wiener Zeitung</i>	7
2.1	Wertende Meinungsäußerung in der Rezension	8
2.1.1	„Wenn es Musik wäre“ – der Verriss	9
2.1.1.1	Exkurs: Polemik	12
2.1.2	Das Urteil „Mittelmaß“	16
2.1.3	„Eine gute Aufführung und günstige Aufnahme“	22
2.1.4	Die schwärmerische Rezension	30
2.2	Schreibstil in der Rezension	35
2.2.1	Technischer Schreibstil	35
2.2.2	„Sternengold und Erdenschatten“ – Metaphorik	36
2.3	„Sinfonie? Wenn etwas zu beanstanden ist, dann muß es dieser Titel sein.“	41
2.4	Musikanalytische Aspekte in der Rezension	44
2.4.1	„[...] dass in der Musik das A und das O die Form ist“	44
2.4.1.1	Positives Formgefüge	45
2.4.1.2	Negatives Formgefüge	48
2.4.2	Der Kontrapunkt als Qualitätsmerkmal	49
2.4.2.1	„Die imponierende kontrapunktische Kunst“	49
2.4.2.2	Der Kontrapunkt der „Modernen“	51
2.5	„Wahre und echte Werke“ – ästhetische Konzepte	53
2.6	Erwartungshaltungen	56
2.6.1	„Einer von den längst nicht mehr frappierenden Versuchen“ – enttäuschte Erwartung	56
2.6.2	„Man war vorbereitet, Schönes zu hören, wurde aber mit Großartigem überrascht“ – übertroffene Erwartung	58
2.7	Beethoven, Brahms & Bruckner – Vergleiche	59
2.7.1	Die „würdige Nachfolge“: Franz Schmidt	63
2.7.1.1	Exkurs: Konkurrenzsymphonien	66
3	„Methode der Kritik“ – Gustav Mahlers Symphonien in Wien	70
3.1	„Schwächen und Vorzüge Mahlerscher Symphonik“	73
3.1.1	Exkurs: „zur Regel geworden – die menschliche Stimme“	76
3.2	„Programm-Musik mit verschwiegenem Programm“	80
3.3	„Zwischen Erhabenem und Kindlichem“ – ästhetische Urteile	84

3.4	„Seele des Kritikers“ – Berichterstattung	87
3.5	„Benützung von Anklängen“	88
3.5.1	„Vorliebe für volkstümliche Weisen“	89
3.5.2	„Zitate tauchen auf“	92
3.6	„Eine Melodie blutender Herzenswunden und mildester Verklärung“	93
3.7	Musikanalytische Aspekte in der Mahler-Rezension	96
3.7.1	„Also die Form!“ – Formkritik	96
3.7.1.1	Sonderfall achte Symphonie	104
3.7.2	„Moderne kontrapunktische Stimme“	107
4	Zusammenfassung	115
	Quellenverzeichnis	117
	Zeitungsquellen	117
	Sekundärliteratur	120
	Anhang	124
	Hans Gál (1890–1987)	124
	Robert Heger (1886–1978)	125
	Paul Hindemith (1895–1963)	127
	Gustav Mahler (1860–1911)	129
	Franz Schmidt (1874–1939)	202
	Arnold Schönberg (1874–1951)	214
	Franz Schreker (1878–1934)	216
	Anton Webern (1883–1945)	219
	Karl Weigl (1881–1949)	220
	Kurt Weill (1900–1950)	224
	Abstract	229

1 Einleitung

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderten sich zahlreiche musikalische Gattungen, darunter maßgeblich die Symphonie. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sie sich als die dominierende Gattung im Konzertsaal und etablierte sich als ernste und vor allem anspruchsvolle – gewissen Regeln folgende – Komposition. Seit ca. 1900 variierten nicht nur äußerliche und damit formgebende Parameter verstärkt, wie etwa die Anzahl der Sätze oder deren innerer Aufbau, sondern ebenfalls assoziativ gängige Merkmale, wie beispielsweise Besetzung, Größe des Orchesters sowie deren Dauer. Der ästhetische Wandel der Symphonie in ihrer Wahrnehmung jedoch erfolgte langsam, punktuell und in divergierende Richtungen, sodass die traditionelle Symphonie, die möglicherweise im kollektiven Gedächtnis als eine Art Prototypen-Symphonie¹ verankert war, in Diskrepanz zu den tatsächlich komponierten Symphonien gestanden haben könnte. Zudem wurde diese formal prototypische Symphonie – ihr äußerlicher Idealfall sozusagen – exemplarisch gelehrt.² Die Diversität der unter dem Namen Symphonie aufgeführten und publizierten Stücke wurde nach 1900 sukzessive höher, allerdings bezeugte auch die andauernde Verwendung dieser Gattungsbezeichnung deren Valenz innerhalb der Gesellschaft.

Um einen Beitrag zum durchaus diskursiven Begriff der Symphonie zu leisten, war die Idee der vorliegenden Arbeit, dass dieser ästhetische Wandel der zeitgenössischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts an deren Ur- und Erstaufführungsrezensionen, gewissermaßen rezensierter „symphonischer Premieren“, abgelesen werden könnte. Die wesentliche Aufgabe der Kunstkritik – und damit auch der symphonischen Ur- oder Erstaufführungsrezension – war und ist eine distanzierte und fundierte Beurteilung des Kunstwerkes sowie seine Vermittlung an die Öffentlichkeit, wie der Publizistikwissenschaftler Emil Dovifat beschrieb.³ Um eine klare Vergleichbarkeit zu schaffen, musste eine temporale, regionale sowie quantitative Eingrenzung der Rezensionen getroffen werden: Als

¹ Der Begriff „Prototypen-Symphonie“ entstand in Anlehnung an die linguistische Forschungsrichtung der Prototype Theory, vgl. hierzu Georges Kleiber, *Prototypensemantik: Eine Einführung*, Tübingen 1993. Wäre dieser Terminus an die Gattung Symphonie adaptiert worden, besäße sie definierte Merkmale. Jede Symphonie, die diese stilprägenden Merkmale nicht oder lediglich in geringer Form aufweisen würde, wäre weiter von diesem Prototypen entfernt und möglicherweise als Symphonie infrage zu stellen.

² U. a. galt die Sonatensatzform als prototypische Formgestaltung eines ersten Symphoniesatzes. Dies war Bestandteil zahlreicher Formenlehren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie bspw. bei Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1911.

³ Emil Dovifat / Jürgen Wilke, *Zeitungslehre II*, S. 84 ff.

verlässliche Quellen für Musikrezensionen im betrachteten Zeitraum 1900 bis 1938⁴ wurden die zwei auflagestarken Wiener Tageszeitungen *Neue Freie Presse* (NFP) und *Wiener Zeitung* (WZ) beziehungsweise deren Beilage / Abendausgabe *Wiener Abendpost* (WA, zwischen 1. Juli 1863 und 31. Dezember 1921) herangezogen.⁵ Ziel der Arbeit war es, Schwerpunkte und Themen der Rezensionen zu definieren und die betreffenden Texte zu analysieren, um durch die aufgezeigten Passagen zunächst die Variabilität und Flexibilität der Gattung Symphonie, aber auch deren öffentliche und mediale Akzeptanz darzulegen.

Die herangezogenen Rezensionen zu symphonischen Ur- und Erstaufführungen umfassen insgesamt zehn Komponisten⁶ aus dem deutschsprachigen Raum und 22 verschiedene Symphonien, die für das damals vorherrschende ästhetische Verständnis sowohl konservativ als auch progressiv waren. Als eine der herausragenden Figuren unter den Symphoniekomponisten zu dieser Zeit galt Gustav Mahler. Aufgrund seines umfangreichen symphonischen Œuvres wurden seine Symphonien unter den gleichen Aspekten jedoch in einem separaten Kapitel behandelt.

⁴ Nach dem Anschluss Österreichs im März 1938 war aufgrund der politischen Strukturen und der Einsetzung regime- und parteitreuer Funktionäre, besonders bei meinungsprägenden Berufen und Ämtern, wie sie in Tageszeitungen vorkamen, eine Objektivität der Kunstkritik nicht mehr gewährleistet. Daher wurden nachfolgende Rezensionen nicht mehr in die vorliegende Arbeit aufgenommen.

⁵ Alle in dieser Arbeit analysierten Rezensionen liegen im Anhang (ab S. 124) in alphabetischer Reihenfolge der Komponisten vor.

⁶ Da es sich in dieser Arbeit ausschließlich um männliche Komponisten handelt, wird im Folgenden die maskuline Form verwendet.

2 Rezensionsthemen in der *Neuen Freien Presse* und *Wiener Zeitung*

Nahezu alle Musikrezensionen, die zwischen 1900 und 1938 in den beiden Tageszeitungen *Neue Freie Presse* und *Wiener Zeitung* beziehungsweise *Wiener Abendpost* erschienen sind, enthielten diverse, sich ähnelnde inhaltliche und stilistische Topoi. Die Rezensenten⁷ nutzten diese, um die zu besprechende Symphonie, das Konzert oder den Komponisten zu beschreiben oder zu bewerten. Ungeachtet der Anzahl der Autoren oder des verhältnismäßig langen untersuchten Zeitraums von 38 Jahren, lassen sich sechs große Rezensionsthemen benennen, derer sich die Rezensenten häufig bedienten: (1) positive oder negative Meinungsäußerung über die Symphonie und / oder den Komponisten, (2) stilistische Mittel im Schreibstil, wie beispielsweise die Nutzung von Metaphern oder Fachtermini, (3) Auslegung des vorliegenden Werkes anhand des Werktitels respektive Neueinordnung, (4) Musikanalyse, (5) ästhetische Konzepte der Symphonie in Bezug auf Wahrheit, Echtheit oder Natürlichkeit, (6) Erwartungshaltungen gegenüber der Gattung und (7) Vergleiche mit anderen Komponisten und / oder Stücken. All diese Themen waren weniger Schwerpunkte, sondern eher Optionen, die ein Rezensent in verschieden starker Gewichtung wählen und in den Text einfließen lassen konnte. Demzufolge waren in einer Rezension oft mehrere der genannten Themen in unterschiedlicher Ausprägung zu finden. Lediglich einige wenige Rezensionen enthielten ein Thema, das gleichzeitig als Schwerpunkt große Teile oder sogar die gesamte Rezension dominierte. Ein Schwerpunkt bildete sich – wenn überhaupt – in kurzen oder mittellangen Rezensionen aus. In längeren neigten die Autoren dazu, mehrere Schwerpunkte zu setzen und zu variieren, was deutlich an den Rezensionen über Gustav Mahlers Symphonien erkennbar wurde. Diese waren in der Regel wesentlich umfangreicher als Rezensionen über Symphonien anderer Komponisten, daher flossen sie nur punktuell in die hier behandelten Rezensionsthemen ein. Das Kapitel 3 „*Methode der Kritik*“ – *Gustav Mahlers Symphonien in Wien* (ab Seite 70) beschäftigt sich mit den Rezensionen zu Mahlers Symphonien. Obwohl diese wesentlich ausgedehnter und damit auch vielfältiger waren, wiesen sie thematisch erhebliche Überschneidungen mit den in diesem Kapitel behandelten Schwerpunkten auf.

⁷ Die in dieser Arbeit analysierten Rezensionen stammten vermutlich alle von männlichen Autoren, daher wird im weiteren Verlauf die maskuline Form beibehalten. Die Rezension zu Mahlers zweiter Symphonie in der WA am 10.04.1899 wurde mit dem Autorenkürzel „-g.“ signiert. Diesem Kürzel konnte abschließend keine Person zugeordnet werden. Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um eine Verfasserin handelte, ist äußerst gering.

2.1 Wertende Meinungsäußerung in der Rezension

Ein wesentliches Element einer Rezension ist die Meinungsäußerung, denn gerade sie definiert diese kommentierende, meinungsbetonte Textsorte, die im Wesentlichen aus den Varianten Feuilleton, Glosse, Kommentar oder eben der Rezension besteht.⁸ Daher wurde als erstes Rezensionsthema die wertende, positive oder negative, Meinungsäußerung in einer Rezension betrachtet. Nahezu alle Rezensenten des beginnenden 20. Jahrhunderts wiesen eine fundierte musikalische Bildung, praktisch wie theoretisch, auf. Diese Musikexperten waren in der Lage, Kompositionen differenziert in und auf verschiedenen Ebenen zu betrachten, sowohl auditiv als auch analytisch. Häufig wurde eine Partitur oder ein Klavierauszug für die Erstellung des Textes herangezogen. Die Rezension beinhaltete demnach nicht nur eine wertende Meinungsäußerung, sondern auch sachliche Informationen⁹ oder Expertenwissen (beispielsweise über Harmonik, Instrumentation oder Musikgeschichte). Dieses spezifische musikwissenschaftliche und -theoretische Wissen mochte zunächst vorteilhaft erscheinen, um sich interpretatorisch den zeitgenössischen Kompositionen zu nähern, jedoch zeigte Hans Heinz Stuckenschmidt in seinem Aufsatz „Zur Problematik der Musikkritik“ von 1952, dass genau diese äußerst spezifische Bildung auch kritisch betrachtet werden konnte:

Die häufigste Fehlerquelle der Kunstkritik liegt in der Begegnung mit dem Genie. Da versagen häufig gerade diejenigen Kritiker, die das technische Rüstzeug ihrer Kunst am besten beherrschen. Es gehört zum Wesen des Genies, sich nicht mit den überkommenen Schönheits- und Formbegriffen zu begnügen, sie vielmehr zu erweitern, ihnen ganz neue Substanz zuzuführen und scheinbar alles über den Haufen zu werfen, was bisher als statthaft und erstrebenswert galt. Eine neue Erscheinung am Firmament des Schöpferischen fügt notwendig Unbekanntes hinzu zu dem Fundus des Bekannten.¹⁰

Die Betrachtung der Rezensentenbiografien zeigte, dass alle in dieser Arbeit herangezogenen Autoren über eine klassisch-musikalische oder musikwissenschaftliche Bildung verfügten, sie dementsprechend mit „dem Fundus des Bekannten“, also mit dem Vergangenen, vertraut waren. Dieses Wissen erschwerte jedoch oftmals einen vorurteilsfreien Kontakt zu zeitgenössischen Kompositionen. Das innovativ-künstlerische Potenzial einiger Komponisten manifestierte sich häufig in einer dem Rezensenten unbekanntem Formgestaltung, Harmonik oder Instrumentierung. Gerade Anfang des 20. Jahrhunderts

⁸ Kommentierende Textgattungen sind nach Eckart Roloff: Glosse, Feuilleton, Kolumne, Kommentar, Leitartikel oder Kritik/Rezension, siehe Eckart K. Roloff (Hrsg.), *Journalistische Textgattungen*, S. 7.

⁹ Sachliche Informationen aus der Partitur wurden meist wertfrei angeführt, wie bspw.: „Die beiden Hauptgedanken des ersten Satzes [...] umfassen beide je dreiundzwanzig Takte.“ Josef Reitler über Franz Schmidts vierte Symphonie, NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

¹⁰ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Zur Problematik der Musikkritik“, S. 200.

veränderten und / oder verschoben sich auch in Bezug auf die Symphonie nach Wolfgang Marx „Komponenten gattungsprägender Merkmale“¹¹, was „eine logische Konsequenz der Autonomieästhetik“¹² war, die – um eine gewisse Originalität auszudrücken – eine höhere Eigenständigkeit der Werke forderte. Die fundierte musikalische Bildung der Autoren besaß in Bezug auf zeitgenössische Symphonien daher durchaus eine gewisse Ambivalenz.

2.1.1 „Wenn es Musik wäre“¹³ – der Verriss

Gemeinhin war und ist eine der bekanntesten Rezensionsarten der Verriss einer Komposition (oder eines Komponisten). Heute als Kunst- oder Meisterwerke bezeichnete Stücke wurden zur Zeit ihrer Entstehung häufig negativ beurteilt, und dem Musikjournalismus wurde wiederholt vorgeworfen, dass er kein Verständnis für zeitgenössische Kompositionen habe. Diese Rezensionen sind heute als Rezeptionsdokumente zu betrachten, die eine öffentliche Meinung widerspiegeln. Aber auch Komponisten wurden wiederholt geringschätzig in der Presse besprochen – einer der prominentesten war Arnold Schönberg. Rezensionen über seine Stücke enthielten oftmals nicht nur Kritik an seinem Kompositionsstil, sondern auch Kritik an seiner Person. Seine am 8. Februar 1907 uraufgeführte Kammersymphonie op. 9 wurde in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Abendpost* äußerst negativ besprochen, mit unterschiedlichen Stilmitteln regelrecht verrissen.

Julius Korngold rezensierte die Kammersymphonie in der *Neuen Freien Presse* konzise; die Rezension befand sich am Ende eines längeren Textes über Liederabende. Vor der Kammersymphonie thematisierte Korngold – statt der zu besprechenden Lieder und des Streichquartetts – Schönberg als Komponisten minderer musikalischer Qualität.¹⁴ Der uraufgeführten Kammersymphonie widmete er lediglich drei Sätze:

Dagegen muss eine Kammersymphonie Schönbergs, die das Konzert der Bläser-Kammermusikvereinigung gebracht hat, schroff abgelehnt werden. Wenn ein in seinen Phantasien versponnener verrannter und, wie wir stets glauben, dabei ehrlicher Künstler dergleichen niederschreibt – sei es. Aber man darf es nicht aufführen.¹⁵

¹¹ Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, S. 168.

¹² Ebd., S. 169.

¹³ Robert Hirschfeld über Schönbergs Kammersymphonie op. 9, WA 05.03.1907, S. 1.

¹⁴ NFP (Morgenblatt) 10.02.1907, S. 13: „Der Komponist, der radikalste Wiener Fortschrittler, hat Publikum und Kritik bereits wiederholt in Schrecken gesetzt. Nach einem Sextett war seine eigenartige, selbstständige Begabung ebenso festzustellen wie das Irrige, Ueberspannte seiner künstlerischen Ueberzeugungen, die sich in manchen Punkten ganz merkwürdig mit jenen des Franzosen Debussy berühren, dessen Grazie, lyrische Zartheit, Formgefühl Schönberg freilich mangeln. Leider scheint Schönberg in seiner weiteren Entwicklung nur das Abstruse seiner Prinzipien betonen zu wollen.“

¹⁵ NFP (Morgenblatt) 10.02.1907, S. 13.

Neuerungen und Abweichungen Schönbergs von der traditionellen Norm der Symphonie waren unter anderem die Einsätzigkeit und Kürze, die kleine Besetzung von nur 15 solistischen Instrumenten und die unkonventionelle Harmonik und Melodik. All diese Elemente ließ Korngold unbeachtet, wobei er andere Kompositionen durchaus präzise im Hinblick auf die genannten Parameter rezensierte. Korngold lehnte sozusagen eine sachliche Kritik in Bezug auf Form, Besetzung und Charakteristik der Sätze ab, stattdessen äußerte er seine Missbilligung schon fast polemisch. Der Verriss der Kammersymphonie Schönbergs – auch wenn er argumentativ jeglicher Grundlage entbehrte – zeigte sich nicht nur durch Korngolds drastischen Imperativ zur Nicht-Aufführung, sondern auch durch die mangelnde Besprechung und somit Ignoranz jeglicher kompositorischen Elemente. Bezeichnenderweise verzichtete Korngold am Ende der Rezension darauf, zu der Leistung der Ausführenden des Konzertes¹⁶ Stellung zu beziehen.

Nicht unbedingt wohlwollender, aber jedenfalls ausführlicher besprach Robert Hirschfeld Schönbergs Kammersymphonie in der *Wiener Abendpost*; in derselben Rezension widmete er sich auch Schönbergs zweitem Streichquartett Nr. 1 op. 7. Hirschfeld trennte in seinem Text beide Stücke nicht immer deutlich voneinander, obwohl diese nicht im gleichen Konzert aufgeführt wurden. Nach einem zynischen Beginn und der passiven Konnotation des Verbes „empfangen“, das Schönberg in eine angebliche Wohltäterrolle dem Publikum gegenüber rückte, thematisierte Hirschfeld abwechselnd das Streichquartett und die Kammersymphonie. Offensichtlich war Hirschfeld den Kompositionen Schönbergs generell abgeneigt, da er sich in seiner Argumentation deutlich auf Schönberg als Komponisten fokussierte – die Meinung über den Autor wurde zur Meinung über sein Werk: Es „können normal veranlagte Menschen ihren gesunden Sinn dabei [bei Schönberg, Anm.] nicht wach und heil erhalten“¹⁷, außerdem bestehe seine Musik aus „Dissonanzensammlungen“¹⁸. Hirschfeld nahm also an, das anwesende Publikum habe ein mit ihm deckungsgleiches ästhetisches Bewusstsein. Geringschätzig äußerte er, Schönbergs Musik sei leicht zu ertragen, da die „Kunstgefühle nicht beschäftigt sind, denn: seine Themen kann man sich nicht merken“¹⁹. Außerdem beschrieb er spöttisch, die Kompositionen Schönbergs seien für das Publikum durchaus zumutbar, denn „man ist nach fünf Minuten bereits immun“²⁰. Hirschfeld schloss mit herabwürdigendem Resümee: „Nur unmusikalische

¹⁶ Üblicherweise befand sich am Ende einer Rezension eine konzise Anmerkung zu den Ausführenden.

¹⁷ WA 05.03.1907, S. 1.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

Menschen kommen durch die Schönbergsche Notenablagerung in Erregung, denn sie glauben dabei an Kunst.²¹ Hirschfeld besprach in der gesamten Rezension ebenfalls keine musikalischen Spezifika, der gesamte Text bezog sich nachdrücklich auf Schönberg als Komponisten und hatte das Ziel, ihn als mangelhaften Künstler darzustellen. Julius Korngold und Robert Hirschfeld waren sich in ihrem Urteil über den Komponisten Schönberg sowie über seine Kammersymphonie einig. An den Rezensionen beider Autoren zu Gustav Mahlers Symphonien wird in Kapitel 3 „*Methode der Kritik*“ – *Gustav Mahlers Symphonien in Wien* (ab Seite 70) zu sehen sein, dass ihre Meinung auch diametral auseinandergehen konnte. Das Beispiel der beiden Rezensionen zu Schönbergs Kammersymphonie zeigte unverkennbar, dass auch Rezensionen gleicher Grundmeinung stark in puncto Länge, Wortwahl und Fokus divergieren konnten. Formal bestand der Unterschied, dass Hirschfeld der üblichen Disposition aus Einleitung, Rezension und Erwähnung der aufführenden Künstler folgte, was Korngold nicht tat. Beiden Rezensenten mangelte es an Verständnis für die Kammersymphonie und sie umgingen dezidiert eine fachliche, analytische Rezension. Auffallend war aber, dass Hirschfeld an einer Analyse durch seine mangelnde Sachlichkeit scheiterte. Korngold, der ebenfalls jegliche Analyse verweigerte, forderte allerdings Jahre später in seinen Memoiren – im Exil in den USA schon mit Schönberg persönlich bekannt –, dass bei Konzerten der so genannten Modernen eine gewisse respektvolle Haltung zu wahren sei.²² Beide Rezensionen besaßen durch ihre Kürze eine immense Suggestionskraft, die selten für diese kommentierende Textgattung ist.

Korngold rezensierte in der *Neuen Freien Presse* die Erstaufführung von Weberns Symphonie op. 21 ebenfalls negativ, wenn auch nicht derart kompromisslos wie Schönbergs Kammersymphonie. Er äußerte sich zunächst empörend über Weberns „groteske Verzerrung“²³ der Instrumente und über seine „verzerrten Klangvisionen“²⁴, außerdem stellte er fest: „Neben der barbarischen Musik der wilden Völker gibt es längst eine der zivilisierten.“²⁵ Mit dieser Feststellung suggerierte Korngold, dass es neben Webern und der Wiener Schule (mit Webern als einem Teil von ihr) durchaus eine „zivilisierte

²¹ WA 05.03.1907, S. 1.

²² „Ich war zugegen, als Mahler [...] gegen eine Verhöhnung Schönbergs im Konzertsaal aus menschlichen Gründen laut protestierte. Ich war zugegen, als die Gesangs- und Streichquartett-Grotesken der Schönbergjünger, Alban Berg wie Anton von Webern, homerisches Gelächter hervorriefen. Ich schwitzte förmlich in solchen Momenten auf meinem Referentensitze, peinlich auf Wahrung meiner Ruhe, meiner ‚Amtsmiene‘ bedacht. Max Kalbeck wußte sich weniger zu beherrschen. Er begleitete diese Exzesse mit unparlamentarischen Zwischenrufen.“ (Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien*, S. 278.)

²³ NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

Musik“ gäbe. Möglicherweise bezog er sich dabei auf konservative Komponisten, die sich stilistisch an der (Spät-) Romantik und damit implizit an Brahms, Bruckner oder auch Beethoven orientierten. Mit dieser Metapher über „Wilde“ und „Zivilisierte“ legte Korngold eindeutig seine Abneigung gegen progressive Komponisten dar, vice versa wäre daher zu vermuten, dass er die sogenannten Konservativen und deren tonale Kompositionen präferierte. Ein Vergleich zwischen Korngolds Rezension über Schönbergs Kammersymphonie und derjenigen über Weberns Symphonie zeigte, wie sich zwei negative Rezensionen voneinander unterscheiden konnten: Erstere war enorm konzise und äußerst ablehnend dem Komponisten gegenüber, während letztere stärker die Komposition ablehnte und den Komponisten nur punktuell thematisierte. Jedoch äußerte sich Korngold in beiden Rezensionen nahezu polemisch. Die Polemik – häufig unsachlich und manchmal sogar zynisch geschrieben – war ein gangbares Mittel, um scharfe Kritik zu üben.

2.1.1.1 Exkurs: Polemik

Eine Polemik kann nicht für sich alleine stehen, sie verlangt stets nach einer Diskussion. Ihre heutige Bedeutung als heftige, unsachliche und vor allem aggressive Kritik unterscheidet sich von derjenigen vor ca. einhundert Jahren. Der Terminus wandelte sich von einem rein wissenschaftlichen Disput, gewissermaßen der gelehrten und fundierten Meinungsverschiedenheit, in Richtung eines religiösen Streitgesprächs um 1900, wie beispielsweise in der sechsten Auflage von *Meyers Großem Konversations-Lexikon* (Leipzig, 1905–1909) nachzulesen ist. Heute wird der Begriff Polemik mehrheitlich als Synonym für eine heftige, oft persönlich angreifende und unsachliche Kritik verwendet. Verfasser*innen einer Polemik treten mit einer (öffentlichen) Person, einem Musikstück, einer künstlerischen Arbeit, einem gesellschaftlichen oder auch politischen Sachverhalt in einen Negativdialog.

Die Rezensionen in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Abendpost* über Schönbergs Kammersymphonie wurden oben schon als Verriss deklariert. Korngolds Äußerung, Schönberg sei als Künstler versponnen und verrannt, die Symphonie müsse schroff abgelehnt werden,²⁶ wirkte, trotz nachgeschobener Respektsbekundung, eher beleidigend als sachlich. Hirschfeld hingegen äußerte sich ausführlicher, jedoch mit einem ähnlich angriffigen Ton Schönberg selbst und dessen Kammersymphonie gegenüber. Beide Rezensionen kritisierten Schönberg derart heftig, dass sie nicht nur als Verriss bezeichnet, sondern fast schon polemisch genannt werden können.

²⁶ NFP (Morgenblatt) 10.02.1907, S. 13.

Eine weitere Möglichkeit, um in einer Rezension zu polemisieren, war die Kritik gegen Dritte. Beispielsweise verglich Korngold in der *Neuen Freien Presse* Schrekers Kammer-symphonie mit derjenigen Schönbergs. Letztere war für Korngold offensichtlich ein Negativbeispiel einer Komposition solchen Namens:

Kammersymphonie: schon aus dem Worte strömt es „kakophon“ seit Schönberg. Weit weniger aus Schrekers Musik. Mag die oder jene rhythmische Gebärde, der oder jene wurzellose Akkord an Schönberg mahnen, [...] bei Schreker treten die Mysterien des instrumentalen Farbenakkords in den Vordergrund. Und bei ihm enthüllt auch noch, wie kaum bei Schönberg, manche Tonfolge [...] ihren zahmen Zusammenhang mit der gewordenen Tonsprache.²⁷

Das Vergleichen von Komponisten oder Kompositionen untereinander war ein durchaus gängiges Mittel in der Rezension des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die aggressive Polemik in obigem Beispiel richtete sich allerdings nicht primär gegen Schreker, sondern vielmehr gegen Schönberg. Korngold verwendete selten eine derart extreme Diktion, daher war seine Abneigung gegen Schönberg und dessen Kammer-symphonie (sowie die freie Tonalität) vermutlich eine prinzipielle und keine punktuelle.

Robert Hirschfeld polemisierte zu der Uraufführung von Franz Schmidts erster Symphonie in der Rezension der *Wiener Abendpost* gegen die Gesellschaft der Musikfreunde und übte Kritik an ihrer mangelnden Pflichterfüllung gegenüber dem Komponisten:

Der Concertverein hat für diese Aufführungen [einige Novitäten-Konzerte, Anm.] namhafte Opfer gebracht [...], der Gesellschaft der Musikfreunde die Verpflichtung abgenommen, eine Symphonie, welcher die Gesellschaft den Beethoven-Preis verliehen hatte, auch aufzuführen. [...] Der Componist des Werkes ist absolvierter Zögling des Conservatoriums und wirkt als Cellist im Orchester der Hofoper – die dem Componisten nächstehenden Körperschaften umgingen aber ihre Pflicht und sehen ruhig zu, wie der Concertverein, der kaum selbst auf steten Grund gestellt wurde, einem von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönten Symphoniker [...] nicht ohne starke materielle Opfer Zuflucht gewährt!²⁸

Hirschfeld verband mit der Verleihung des Beethoven-Preises an Franz Schmidt auch die Verpflichtung zur Uraufführung seiner Symphonie. Mit dem nachdrücklichen Hinweis an die Gesellschaft der Musikfreunde, dass Schmidt als Komponist aus den eigenen Reihen gelten müsse, da er am hauseigenen Konservatorium studiert habe und derzeit beim Hofopernorchester spiele, untermauerte Hirschfeld seine Argumentation. Außerdem trage die Gesellschaft durch die Preisverleihung eine entschiedene Verpflichtung im Gegensatz zum finanziell schwächeren Concertverein.

²⁷ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917; S. 3.

²⁸ Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 5–6.

Die Polemik gegen Dritte trat eher selten in der Rezension auf, meist waren das zu besprechende Stück und / oder der Komponist des Stückes Hauptgegenstand der polemischen Passagen. Robert Hirschfeld übte allenfalls abschnittsweise heftige Kritik, Ausnahmen hiervon waren die durchgehend kritischen und teilweise auch sehr polemischen Rezensionen zu den Symphonien Gustav Mahlers. Seine Missbilligung richtete sich im Besonderen gegen Mahlers Kompositions- und Instrumentationsstil, wie Hirschfelds Rezension zur Erstaufführung von Mahlers sechster Symphonie in der *Wiener Abendpost* zeigte:

Wie ist es nur möglich, daß Gustav Mahler, ein Dirigent von unvergleichlichen Qualitäten, ein Musiker von umfassender ungewöhnlicher Intelligenz, sich im Schaffen so unendlich weit von dieser Brahms'schen Kunst [...] entfernen konnte? Von den Quellen, die hier [in Wien, Anm.] aus der Tiefe rauschen, von diesen Pfaden der musikalischen Vornehmheit und des künstlerischen Adels führt keine natürliche Verbindung zu den Schlagwerksorgien, zu den fragwürdigen Kontrapunkten, zu den Exzessen der Stimmführung in der Mahlerschen Sinfonie. [...] Das Problem liegt zum Glücke nicht in der Kunst, an der man nicht verzweifeln soll, sondern allein in der Eigenart des Komponisten.²⁹

Durch seine langjährige Tätigkeit bei der *Wiener Zeitung* rezensierte Hirschfeld, bis auf die Erstaufführung der zweiten (1899) und die Uraufführung der zehnten Symphonie (1924), alle Ur- und Erstaufführungen von Mahlers Symphonien. Nahezu alle enthielten verstärkt polemische Passagen, in denen Hirschfeld oft in kolloquialer Sprache verbalisierte, Mahler komponiere beispielsweise nicht der Wiener Tradition entsprechend. Seine Rezensionen waren durchsetzt mit Aussagen wie: „Was sollen wir mit dieser Symphonie anfangen, die [...] in G-dur mit einer lustigen Schlittenfahrt beginnt und in E-dur mit einem naiv-öden Gesange schließt?“³⁰, oder, stärker auf das musikalische Material bezogen: „dürftige, zu meist banale Themen, orchestrale Reizungen in ruhelosem Wechsel, ein Aufpeitschen, Karrierieren [sic], Ironisieren musikalischer Gefühle“³¹.

Rezensionen über Mahlers Symphonien unterschieden sich grundsätzlich von anderen Symphonierezensionen, da sie meist einen beträchtlichen Umfang sowie auffälligen Detailreichtum aufwiesen. Abseits einer positiven oder negativen Meinungsäußerung waren die meisten Mahler-Rezensionen äußerst temperamentvoll beziehungsweise emphatisch verfasst. Die Mahler-Rezensionen werden daher in einem separaten Kapitel und als leicht veränderte Textsortenvariante³² (ab Seite 70) besprochen.

²⁹ WA 10.01.1907, S. 3.

³⁰ WA 14.01.1902, S. 1.

³¹ WA 09.12.1905, S. 6.

³² Terminus nach Wolfgang Heinemann, „Textsorte – Textmuster – Texttyp“ & „Aspekte der Textsortendifferenzierung“, S. 507–523 & 524–546.

Polemische und negative Rezensionen über zeitgenössische Symphonien wurden nur vereinzelt in den Tageszeitungen veröffentlicht. Meist äußerten Rezensenten sachliche, fundierte und objektive Kritik und benannten dabei sowohl positive als auch negative Aspekte. Allerdings wurden die „Modernen“ – Schönberg, Webern, aber auch Mahler – negativer rezensiert als die „Konservativen“, die eher in der Tradition der Wiener Spätromantik komponierten. Neben Symphonien entstanden zu dieser Zeit häufig Kompositionen anderer musikalischer Gattungen, die ebenfalls eine neue Tonsprache aufwiesen. In Hirschfelds Feuilleton-Rezension *Von neuen Tonwerken*³³ in der *Wiener Abendpost* versuchte er, seine Ablehnung des progressiven Kompositionsstils argumentativ zu begründen: „Aus der Wiener Werkstatt des musikalischen Mißvergnügens ist wenig Tröstliches zu berichten. Schon die Methode, nach welcher neue Werke gern vorgeführt werden, bringt Schaden.“³⁴ Im Anschluss äußerte er sich zu diversen Konzerten und Kompositionen, darunter Kammermusik von Richard Stöhr, Paul Graener und Heinrich Rietsch, Ablehnung fanden die Cellosoliste Conrad Ansorges, der *Stefan-George-Zyklus* und ein Streichquartett³⁵ von Anton Webern, den er als „Musikgegner“³⁶ und seinen Liederzyklus als „Unmusik“³⁷ bezeichnete. Eine Absage von Franz Schrekers *Fünf Gesängen* kommentierte Hirschfeld despektierlich, dass sie ihm „und den Besuchern des Konzertes erspart“³⁸ geblieben seien. Die tonaleren Stücke der Komponisten Karl Weigl, Riccardo Pick-Mangiagalli, der dennoch nur „Auslagestücke fürs musikalische Schaufenster“³⁹ komponiere, Henri Rabaud und schließlich Guido Peters wurden von Hirschfeld deutlich positiver besprochen. Hirschfeld bot mit diesem Feuilleton auch einen allgemeinen Blick auf die zeitgenössische Musik:

An allen Ecken und Enden sprießen neue Werke hervor. Fast jede Woche bringt mehrere neuartige Erscheinungen [...]. So rasch wechseln die ungewohnten Bilder, daß das Publikum schon in Verwirrung gerät und dem Referenten [dem Musikrezensenten, Anm.] kaum ein sicheres Nachgehen, geschweige denn ein intensives Erfassen ermöglicht wird.⁴⁰

Hirschfeld mahnte hier die gesteigerte Produktion der neu komponierten Musik an, wodurch eine adäquate Beschäftigung und die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Stücken allein aufgrund ihrer Menge nicht möglich seien. Ferner behauptete er, dass neue

³³ WA 17.02.1910, S. 1–2.

³⁴ Ebd., S. 1.

³⁵ Vermutlich handelte es sich um *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5.

³⁶ Ebd., S. 2.

³⁷ Ebd., S. 1.

³⁸ Ebd., S. 2.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

Stücke hauptsächlich in einem modernen Stil komponiert würden. Durch diese Äußerungen nahm Hirschfeld eine erkennbare Position gegen die Moderne ein. Er generalisierte beispielsweise die freiere Handhabung der Tonalität und der Form als unzureichend und damit als nicht erstrebenswert. Diese Verallgemeinerung ließ sich in fast all seinen Rezensionen des betrachteten Zeitraums nachweisen. Gerade das scheinbare Unvermögen, sich auf neue musikalische Strukturen und Gestaltungstechniken einzulassen, sei es in der Gattung Symphonie oder in anderen Gattungen, beschrieb Hans Heinz Stuckenschmidt in dem schon erwähnten Aufsatz „Zu Problematik der Musikkritik“ (Seite 8) treffend mit der Aussage, es „versagen häufig gerade diejenigen Kritiker, die das technische Rüstzeug ihrer Kunst am besten beherrschen“⁴¹. Der Umkehrschluss zur vorangegangenen Generalisierung war das kompositorische Bekenntnis zur Wiener symphonischen Tradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Diese Kompositionen rezensierte Hirschfeld wiederholt positiv. Zudem stellten Vergleiche mit Brahms oder Bruckner innerhalb einer Rezension häufiger eine Auszeichnung dar, als den Vorwurf der Epigonalität, wie in Kapitel 2.7 *Beethoven, Brahms & Bruckner – Vergleiche* (ab Seite 59) erläutert wird.

2.1.2 Das Urteil „Mittelmaß“

Der größte Teil der in dieser Arbeit betrachteten Rezensionen bewertete die ur- oder erstaufgeführten Symphonien als mittelmäßig oder durchschnittlich. Da ein absoluter Durchschnitt in einer meinungsbetonten Textgattung nicht exakt definiert werden kann, wurden in diesem Kapitel Rezensionen behandelt, die von „mittelmäßig bis negativ“ bis zu „mittelmäßig bis positiv“ reichten oder dezidiert Schwerpunkte setzten. Durch eine detailreichere Aufteilung wäre die vorgenommene Kategorisierung der Rezensionen in große Themenfelder nicht mehr gewährleistet gewesen.

Der Wortlaute „Mittelmaß“ / „mittelmäßig“ oder „Durchschnitt“ / „durchschnittlich“ wurden in den herangezogenen Rezensionen nicht verwendet, daher konnte dieses Gesamturteil nur durch den allgemeinen Eindruck der Rezension festgestellt werden. Mittelmäßig bewertete Rezensionen fielen hauptsächlich durch mangelnde Stilistik oder Emotionalität auf. Die Autoren wandten unterschiedliche Strategien an, um das mittelmäßige Urteil über die Symphonie auszudrücken. Eine davon war das Gegeneinanderstellen von Positivem und Negativem. Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“⁴², verfasste für die *Wiener Zeitung* Rezensionen über Robert Hegers zweite Symphonie, Karl Weigls

⁴¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Zur Problematik der Musikkritik“, S. 200.

⁴² Ferdinand Scherber verwendete als Autorenkürzel entweder „rb.“ oder „-rb-“, siehe hierzu Eckart Früh, „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 52.

zweite Symphonie und Hans Gáls Sinfonietta. Die kurze Rezension über Hegers zweite Symphonie begann Scherber mit einem anerkennenden Zugeständnis, Hegers Symphonie sei „das Werk eines ernsten, gebildeten Musikers“⁴³. Im weiteren Verlauf nutzte Scherber physische Vergleiche: Eine nicht näher definierte Person „nähert“ sich der Symphonie, „bleibt“ oder „entfernt“ sich von ihr, bewegt sich zudem „mit dem Hute in der Hand“⁴⁴ – eine Phrase für höflichen Umgang, die aus der formalen Bewegung des Hutziehens vor anderen Personen resultierte. Scherber – möglicherweise die Person, die sich mit dem Hut in der Hand bewegte – rezensierte weniger euphorisch, sondern respektvoll. Er äußerte sich wohlwollend über das Tempo des Satzes *Perpetuum mobile*, doch sei Heger „in seiner thematischen Erfindung zu unbesorgt“⁴⁵, was wiederum den ernsten Musiker des Anfangs reduzierte. In weiterer Folge war „das Einmünden des letzten Satzes in den Anfang des ersten“ eine durchaus gebilligte Konzeption, jedoch sei die technische Ausführung „scheinbar mehr erdacht als empfunden“⁴⁶. Scherber relativierte innerhalb der Rezension fortwährend seine positiven Aussagen. Schließlich ist Scherbers Gesamturteil als mittelmäßig oder durchschnittlich einzustufen.

Zu Beginn seiner Rezension über Karl Weigls zweite Symphonie bediente sich Scherber einer Art Telegrammstil: „Sinfonie von Karl Weigl. In Wien bisher unbekannt. Hauptstück des letzten Orchesterkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein Wolkenkratzerorchester. Zwei Kontrabaßtuben!“⁴⁷ Nach positiven Äußerungen über den Beginn der Symphonie schilderte er seine Unzufriedenheit über das „Zuviel [...] an Stimmen, an Klängen. Und – bis auf den ersten Satz – ein Zuwenig an Einfall“⁴⁸. Anschließend korrigierte er seine Aussage mittels einer Würdigung der Komposition und des Komponisten: „Daß das Werk überall den Musiker von Distinktion, von reifem Können zeigt, braucht man Weigl kaum zu versichern.“⁴⁹ Letztlich stellte auch hier Scherber seine zustimmenden und ablehnenden Aussagen gegeneinander, was teilweise einen durchaus widersprüchlichen Charakter ergab und schließlich zu einer mittelmäßigen Beurteilung führte.

⁴³ WZ 24.01.1929, S. 7.

⁴⁴ Zitate aus: Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Zitate aus: Ebd.

⁴⁷ WZ 20.03.1930, S. 5.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

Eine weitere Rezension Scherbers erschien zu Hans Gáls Wiener Erstaufführung der Sinfonietta⁵⁰: „Auch diese Sinfonietta verrät von Gals bekannten Vorzügen als Komponist nur gelegentlich etwas.“⁵¹ Gál habe durchaus Qualitäten als Komponist, diese manifestierten sich jedoch lediglich im „klanglich aparten Beginn des ersten Satzes“⁵². Direkte Kritik äußerte Scherber, da „die Form zerflattert, und die oft hübschen Orchesterfarben erscheinen mehr künstlich aufgesetzt, als aus Stellen organisch erwachsen“⁵³. Mit Vokabeln wie hübsch und künstlich banalisierte er die ernsthafte Gattung der Symphonie und suggerierte, dass die Symphonie in Kombination mit der unzureichenden Form Stückwerk sei. Obwohl die Rezension nur zwei definitive (dafür äußerst ausführliche) Kritikpunkte enthielt, hinterließ seine Darstellung der Sinfonietta einen mittelmäßigen bis negativen Eindruck.

In der *Wiener Zeitung* rezensierte Ferdinand Scherber neben den drei vorher genannten Symphonien von Heger, Weigl und Gál noch weitere: Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* (EA in Wien, 1935) sowie Weills zweite Symphonie (EA in Wien, 1937). Beide Symphonien wurden ebenfalls als mittelmäßig beurteilt, allerdings waren diese Rezensionen deutlich länger und detailreicher (jedoch nicht differenzierter). Vor allem in Bezug auf Hindemiths vorheriges Schaffen beurteilte Scherber die Symphonie *Mathis der Maler* als eher durchschnittlich. Nach einer kurzen Einleitung beschrieb er, die Symphonie sei „zumeist ein stilles Werk, auch dort, wo es laut ist, ein Werk, das im Satz [...] durchaus nicht hat, was Widerspruch oder stürmische Begeisterung erregen könnte“⁵⁴. Auch das musikalische Material der drei Sätze fand keine Zustimmung, denn „was Hindemith aus eigenem beisteuert, ist gerade nicht erdrückend, weder in seiner Fülle noch in seiner unmittelbaren Wirkung“⁵⁵. Lediglich der Satz *Grablegung* überzeuge Scherber „durch den aparten, effektvollen Schluß“⁵⁶, wie auch die „Versuchung des heiligen Antonius durch den dramatischen, packenden Anfang und gesteigerten Schluß, [...] allerdings erst nach verschiedenen

⁵⁰ Wilhelm Waldstein, *Hans Gál*, S. 71: „Daß Hans Gál seine Erste Symphonie ‚Sinfonietta‘ genannt hat, begründete er mit dem dringenden Ratschlag des Verlegers Simrock, der eine zu gewichtige Titelgebung für nachteilig hielt, da gerade damals (1928) eine deutliche Abkehr der musikalischen Öffentlichkeit vom pathetischen Stil der großen Formen und einen Rückkehr zu verbindlicherem, leichter zugänglichem, eher divertierendem Orchesteridiom erkennbar wurde.“ Vgl. auch Christian Heindl, „Hans Gál“ in: *Komponisten der Gegenwart*, S. 2.

⁵¹ WZ 11.04.1930, S. 5.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ WZ 13.01.1935, S. 11.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

Wirrnissen und Längen“⁵⁷. Von einer höheren Erwartungshaltung Scherbers gegenüber Hindemith zeugte der Beginn der Rezension: „Fast jede Aufführung eines Werkes der sogenannten Modernen macht irgendwie Sensation, die meist gut für den Komponisten, aber schlecht für das Werk ist, das anfangs zu viel Interesse erregt, als daß dieses auf die Dauer anhalten könnte.“⁵⁸ Scherbers ständiges Relativieren und Nivellieren erweckte den Eindruck einer gewissen Gleichgültigkeit. Möglicherweise war diese gerade der Erwartungshaltung gegenüber dem Komponisten und dem Werk geschuldet.

In der Rezension zu Weills zweiter Symphonie verwendete Scherber weder Vergleiche noch positiv / negativ-Gegenüberstellungen. Sein Schreibstil blieb nahezu die gesamte Rezension über äußerst technisch im Vokabular, wenig emotional oder metaphorisch. Er äußerte sich konzise und pragmatisch, indem er Informationen die Symphonie betreffend beförderte: „Drei Sätze gehen ohne Pause ineinander über.“⁵⁹ Zudem verzichtete Scherber auf weitere Vergleiche mit anderen Symphonien und stellte keine metaphorischen Ausschmückungen der Musik Weills an. Mit seinem technischen Schreibstil vermittelte Scherber eine gewisse Gleichgültigkeit, was in diesem Fall sogar mit Desinteresse assoziiert werden könnte. Streckenweise glich der Text eher einer Bestandsaufnahme. Eine vage, leicht positiv meinungsbetonte Passage verfasste er am Ende der Rezension: „das Werk [...] [klinge] durchaus nicht umstürzlerisch“⁶⁰.

Von allen in dieser Arbeit besprochenen Rezensionen verfasste sieben Ferdinand Scherber. Zwei eher positive Rezensionen erschienen zu den Uraufführungen von Franz Schmidts dritter und vierter Symphonie, die drei Rezensionen über Heger, Weigl und Gál zeichneten sich insgesamt durch ihre Kürze und das Gegeneinanderstellen von positiven wie negativen Parametern aus. Die Rezensionen über Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* und Weills zweite Symphonie wiederum waren länger und ausführlicher, sie enthielten deutlich mehr Informationen. Allerdings tendierte Scherber – übrigens auch bei den positiveren Rezensionen – stets zu einer gewissen Nivellierung der Argumente, manchmal in Bezug auf den Komponisten und manchmal in Bezug auf die Symphonie. Positives und Negatives waren wesentlicher Bestandteil all seiner Rezensionen, persönliche Aussagen blieben aufgrund einer Distanziertheit meist aus.

⁵⁷ WZ 13.01.1935, S. 11.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ WZ 20.04.1937, S. 7.

⁶⁰ Ebd.

Zwei weitere Symphonien wurden in der *Neuen Freien Presse* als mittelmäßig beurteilt: Schrekers Kammersymphonie (Rezensent: Korngold) und Weills zweite Symphonie (Rezensent: „r.“, vermutlich Josef Reitler⁶¹). Während Schrekers Kammersymphonie in der *Wiener Zeitung* auffallend metaphorisch beschrieben wurde, beurteilte sie Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* eher nüchtern. Zunächst verglich er Schrekers Kammersymphonie mit derjenigen Schönbergs, wie schon im Exkurs zur Polemik (siehe Seite 12) gezeigt wurde, daraufhin bemängelte er, die Symphonie bestehe aus Einzelstimmen:

Holz und Blech sind je mit einem Spieler herangezogen, dazu Streicher, Klavier, Harfe, Harmonium, Celesta, Pauke und Schlagwerk; es ist die demokratische Verfassung der Kammermusik, die jedem Instrument das Stimmrecht gibt, in einer „Symphonie“ aber vielleicht zu vielen Instrumenten.⁶²

Korngold führte hier an, diese kammermusikalische Instrumentierung sei auf das Konzept einer Symphonie nicht anwendbar, wobei die Aussage „demokratische Verfassung der Kammermusik“ für sein Kammermusikverständnis entscheidend war. Demokratie und Verfassung waren Schlagwörter des emporkommenden Bürgertums des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Dessen Etablierung begünstigte auch eine verstärkte Produktion der Kammermusik, denn mit wachsender (musikalischer) Bildung wurden Musikstücke für den Hausgebrauch nachgefragt. Schließlich eroberte die Kammermusik auch den Konzertsaal und zeichnete sich spätestens im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durch hohe kompositorische Komplexität aus. Durch ihre Eigenständigkeit haftete der Gattung Kammermusik eine gewisse Intellektualität an. Korngold signalisierte mit dieser Ausdrucksweise den sozialen Rang dieser Gattung, deren Regeln erstrebenswert und mit jenen der Demokratie und der Verfassung vergleichbar seien. Der Symphonie, die oft mit Natürlichkeit, Reinheit oder Erhabenheit assoziiert wurde, gestand er diese politische Metapher nicht zu. In einer traditionellen Symphonie wäre – der Metapher folgend – eine demokratische Eigenständigkeit der Instrumente nicht mehr gewährleistet. Der Fokus der weiteren Rezension lag auf der Schilderung der Klangereignisse, negative Äußerungen wie „die Abenteuer der ‚falschen Töne‘“ und „nervöse Rhythmen“⁶³ blieben ohne Vertiefung. Die gesamte Kammersymphonie, so eine Zwischenbilanz Korngolds, sei hier aufgesetzt und konstruiert, sie entspreche einer „sprunghaften Stückarbeit, die weniger symphonisch ist,

⁶¹ Josef Reitler verwendete vermutlich das Autorenkürzel „r.“. Siehe hierzu Eckart Früh, „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 52 sowie Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion*, S. 441.

⁶² NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

⁶³ Zitate aus: NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

als symphonisiert⁶⁴. Den Schluss beschrieb Korngold als in einem „gar nicht Schreker-
schen Sinne“⁶⁵, was er vermutlich auf eine mangelnde Klangatmosphäre zurückführte. Ei-
nen wesentlichen Kritikpunkt benannte Korngold am Ende seiner Rezension:

Ein längeres Musikstück, wir sagen gar nicht ein symphonisches, ist nun einmal nicht denkbar ohne
sprechende und singende, ausdrucksvolle und empfindende Grundgedanken, die Schicksale zu erleben
fähig sind und solche Schicksale als notwendig und wahrhaftig in dem Sinne erleben, als gestaltende
Phantasie Notwendigkeit und Wahrheit schafft.⁶⁶

Die mangelnden Themen und Motive, damit auch die thematische Gliederung, waren aus-
schlaggebend für Korngolds eher durchschnittliche Bewertung mit einer Tendenz ins Posi-
tive, trotz „Schrekers eigenartiger Begabung“⁶⁷.

In der *Neuen Freien Presse* rezensierte Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“⁶⁸, Weills zwei-
te Symphonie, die in der Konzertankündigung als *Symphonische Phantasie*⁶⁹ und in der
Rezension als Weills erste Symphonie bezeichnet wurde. Schon zu Beginn der Rezension
äußerte Reitler eine prinzipielle Ablehnung gegenüber Weill, möglicherweise zielte er da-
mit auf die Verwendung populärer Jazz-Elemente ab. Im weiteren Verlauf der Rezension
relativierte er allerdings seine Aussagen und kam zu einem mittelmäßigen Urteil die Sym-
phonie betreffend, den gesamten ersten Satz betrachtete er sogar als annähernd gelungen:
„In ihm offenbart sich vielleicht keine neue Schönheit, aber gewiß ein für Kurt Weill ganz
neuer und ernst zu nehmender Ausdruckswille.“⁷⁰ Sein durchschnittliches Urteil argumen-
tierte Reitler mit den Reaktionen des Publikums, denn „es gab keinen Widerspruch, aber
der Beifall wurde erst allgemein, als Walter [Bruno Walter, Anm.] die Musiker von ihren
Sitzen sich erheben hieß“⁷¹. Mit dieser Aussage endete der Teil der Rezension, der sich mit
Weills Symphonie auseinandersetzte. Anschließend erwähnte Reitler die im Konzert nach-
folgend gespielte Symphonische Dichtung *Don Juan* von Richard Strauss: „Das Bild [des
Konzertsaaes, Anm.] ändert sich sofort, als flammengleich und die Atmosphäre reinigend,
die ersten Takte von Richard Strauß’ genialem Jugendwerk ‚Don Juan‘ [...] aufloderten.“⁷²
Insbesondere der Ausdruck „reinigend“ in Bezug auf die nachfolgende Komposition of-
fenbarte die Haltung Reitlers gegenüber Weills Symphonie.

⁶⁴ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Siehe Fußnote 61, S. 20.

⁶⁹ Ankündigung siehe NFP (Morgenblatt) 17.04.1937, S. 9.

⁷⁰ NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

2.1.3 „Eine gute Aufführung und günstige Aufnahme“⁷³

Dies schrieb Eduard Hanslick in einer Rezension zu einem Philharmonischen Konzert über eine zweite Aufführung von Franz Schmidts erster Symphonie. Es steht paradigmatisch für Rezensionen, deren Gesamturteil positiv und wohlwollend ausfiel. Die folgenden Rezensionen zeigten unter anderem, dass sich ein positives Gesamturteil nicht immer aus positiven Einzelurteilen zusammensetzen musste, sondern auch negative Äußerungen beinhalten konnte sowie dass positive Gesamturteile auch nicht immer meinungs- und gefühlsbetont sein mussten. Da in betreffenden Rezensionen keine größeren Autorengruppen auszumachen waren, wurden sie chronologisch behandelt.

Unter den Komponisten, deren Symphonien günstig aufgenommen wurde, befanden sich die heute überwiegend als konservativ bezeichneten. Diese waren stark im spätromantischen Stil verhaftet, erweiterten ihn zwar oft in den Parametern Tonalität und Form, überschritten allerdings gewisse Konventionen der Gattung Symphonie nicht. Schmidts erste Symphonie wurde im Concertverein uraufgeführt, der damit einen vom Rezensenten „R.“ – vermutlich Richard Heuberger⁷⁴ – attestierten „besonders muthigen Schritt im Dienste der ‚Moderne‘“⁷⁵ wagte. Schmidts Symphonie stand in dieser kurzen Rezension nicht im Fokus, sie wurde lediglich als das Werk eines jungen Komponisten benannt. Heuberger bezeichnete Schmidt als „ein vollblütiges, frisches Talent, [das] in der Schule Robert Fuchs’ herangebildet“⁷⁶ wurde. Schmidts Stellung als Cellist in der Hofoper trage maßgeblich zu seiner Praxiskenntnis über das Orchester bei. Er selbst trat durch seine Symphonie „in der schwierigsten aller musikalischen Kunstformen mit einer überraschenden Sicherheit auf“⁷⁷. Heuberger erläuterte damit (s)eine geringe Erwartung an junge Komponisten, insbesondere in der Gattung Symphonie, zollte aber Schmidt gleichzeitig Respekt in dieser hochstehenden Gattung anzutreten. Abschließend dokumentierte Heuberger die positive Stimmung im Konzert, denn „dieses ehrliche, offene Wesen [von Schmidt und seiner Symphonie, Anm.] gewann ihm im Nu die Hörer, die Satz für Satz mit gespannter Aufmerksamkeit anhörten und mit Beweisen lebhafter Theilnahme nicht

⁷³ Eduard Hanslick über Schmidts erste Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 25.11.1902, S. 1.

⁷⁴ Auf Hanslicks Weisung hin signierte Richard Heuberger seine Rezensionen mit „R.“, sodass keine Verwechslung mit dem 1895 verstorbenen Albert Ritter von Hermann, Autorenkürzel „H.“, möglich war. Siehe hierzu Robert Herrried, *Richard Heuberger, seine Brahms-Erinnerungen und sein Briefwechsel mit Künstlern seiner Zeit*, S. 174, zit. n.: Peter Grunsky, *Richard Heuberger*, S. 133.

⁷⁵ NFP (Morgenblatt) 09.02.1902, S. 9.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

zurückhielten⁷⁸. Die in der *Wiener Abendpost* veröffentlichte Rezension zu Schmidts erster Symphonie war wesentlich enthusiastischer. Nachdem Robert Hirschfeld deutliche Kritik an der Gesellschaft der Musikfreunde bezüglich der Aufführungsumstände übte, fokussierte er sich auf Schmidt als Komponisten: „Die preisgekrönte E-dur-Symphonie von Franz Schmidt ist das Werk eines denkenden und auch intuitiven, das Wesen der Kunst erschauenden und erfassenden Künstlers.“⁷⁹ Hirschfeld äußerte sich nahezu durchgehend anerkennend, lediglich am Ende nivellierte er die vorherigen positiven Äußerungen dahin gehend, dass der junge Komponist mit zunehmender Erfahrung noch ausgefeilter komponieren könne:

Der junge Tonsetzer wird sicher einmal die Ruhe gewinnen, um überschüssige ihm zufließende Combinationen auch abzuwehren und mehr ästhetisches Gleichgewicht zu bewahren. Wir haben noch Bedeutendes von ihm zu hoffen.⁸⁰

Hirschfelds Erwartungen gegenüber Schmidts erster Symphonie waren offensichtlich nicht allzu hoch, sie wurden dementsprechend leicht übertroffen, denn Schmidt habe zwar Potenzial, schöpfe es aber noch nicht gänzlich aus.

Karl Weigls erste Symphonie wurde in der Presse mehrheitlich günstig bewertet. Der heute nahezu unbekannt Komponist war zu Lebzeiten regelmäßig mit seinen Kompositionen im Konzertsaal zu Gast. Die Wiener Erstaufführung seiner ersten Symphonie beurteilten die Rezensenten der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Abendpost* relativ einheitlich. Weigl galt 1911 noch als tonal-moderner Komponist⁸¹ und überraschte mit seiner ersten Symphonie den Rezensenten Korngold:

Aber die Frische, der Wagemut, das Stück Leichtfertigkeit gerade dieses Satzes [des Finales, Anm.] berührt verheißungsvoll. Man hätte ihn dem Komponisten nicht zugetraut, der sich sonst gerne sittig und sinnig auf stillen Gehwegen hält, und wenn er eine Bombe anarchistischen modernen Musikdenkens wirft, sie mit Bonbons füllt.⁸²

Korngold beschrieb Weigl als einen modern schreibenden Komponisten, der die gattungstechnischen Konventionen diplomatisch an die Grenzen zu führen wusste. Auch die übrigen Sätze wurden wohlwollend besprochen. Eine besondere Eigenart wies die Rezension auf, da Korngold Weigl fortwährend mit dem charakteristischen Klang anderer Komponisten verglich. Eine grundsätzlich positive Aufnahme der Symphonie manifestierte sich besonders im letzten Drittel der Rezension, in der Weigl und sein symphonischer Stil

⁷⁸ NFP (Morgenblatt) 09.02.1902, S. 9.

⁷⁹ Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 6.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Gerlinde Illich, „Karl Weigl – Leben und Werk“, S. 82.

⁸² NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

thematisiert wurden: „Der beschauliche Zug im Wesen des Komponisten, von dessen feiner, künstlerischer Bildung das Werk eindringlich erzählt“⁸³, war für Korngold zentral, denn hier spiegelte sich gewissermaßen der Schöpfer in seiner Schöpfung wider. Trotz der positiven Formulierungen sah Korngold auch Entwicklungspotenzial: „Alles in allem verspricht diese erste Symphonie eine thematisch unabhängigere und persönlicher geprägte zweite.“⁸⁴ Durch diese Aussage legte er Weigl nahe, sich stilistisch von möglichen Vorbildern zu lösen, die Korngold in seiner Rezension vorher benannte. Im direkten Vergleich dazu stand die Rezension der *Wiener Abendpost*: Von Beginn an schilderte Hirschfeld, dass Weigls Symphonie „eine durchaus erfreuliche Erscheinung“⁸⁵ biete und „eine günstige Entwicklung des jungen Tonsetzers erkennen“⁸⁶ ließe. Am Ende bestärkte er seine positiven Ausführungen, indem er eine baldige Wiederholung der Symphonie forderte, da in dieser Symphonie „die Frucht gediegenen Studiums“⁸⁷ zu erkennen sei. Den Mittelteil der Rezension verfasste Hirschfeld in seinem schon bekannten Duktus aus einem Nebeneinanderstellen von positiven und negativen Aspekten:

So hat in der E-dur-Sinfonie Karl Weigls der Orchesterklang, der sich aus den Kombinationen der Motive [...] ergibt und nicht von außen herzugetragen wird, schon einen individuellen Charakter. Der durchgängige Sechsstelakt gibt dem ersten Satze vielleicht zu viel Weichheit, obwohl die reichen kontrapunktischen Fügungen den Rhythmus zu kräftigen suchen. Weigls Erfindung ist zwar anmutig, aber in der Sinfonie wie in den kleinen Werken nicht so selbstständig, daß man ihnen mehr als eine gewisse Schmiegsamkeit zuerkennen möchte. Am meisten fühlbar wird diese Beschränkung in dem langsamen Satze der Sinfonie. Zum Glück hat Karl Weigl viel gelernt, so daß die Themen in der Durcharbeitung lebendiger wirken als in der ersten, noch nicht modifizierten Erscheinung. Das fugierte Wesen des Scherzo macht trotz einiger Längen den günstigen Eindruck, die Empfindung wird durch die technischen Demonstrationen nicht etwa niedergehalten.⁸⁸

Diese Praxis des beständigen Nivellierens der wohlwollenden und abwertenden Gesichtspunkte konnte allerdings nicht die eingangs wie ausgangs anerkennenden Äußerungen abschwächen, sodass letztlich durchaus ein positives Gesamturteil zu erkennen war.

Julius Korngold und Robert Hirschfeld unterschieden sich in ihrem Stil deutlich voneinander, wie die vorangegangenen Rezensionen zeigten. Letzterer hatte eine explizitere und direktere Ausdrucksweise, dafür auch eine emphatischere. Korngold hingegen äußerte sich eher diplomatisch und förmlich, aber auch metaphorisch. Auch die Rezensionen zu Franz

⁸³ NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ WA 21.02.1911, S. 2.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

Schmidts erster Symphonie von Richard Heuberger („R.“⁸⁹) und Robert Hirschfeld divergierten deutlich: Hirschfeld verfasste seine Rezension mit wesentlich mehr Emotionalität, während Heuberger in der *Neuen Freien Presse* versuchte, Distanz zu wahren. Abseits eines persönlichen Schreibstils wäre allenfalls noch die Blattlinie ein Argument für Heubergers distanzierte Sprache.⁹⁰

Eine vergleichsweise positive Beurteilung erfuhr Franz Schrekers Kammer-symphonie in der *Wiener Abendpost*. Heinrich Kraliks Rezension, mit dem Autorenkürzel „Kr.“ signiert, erschien am 7. Januar 1918, etwa zehn Monate nach der Uraufführung am 12. März 1917. Vermutlich verfasste Kralik die Rezension nicht zur Uraufführung, da diese bei einem *Österreichischen Komponistenabend* stattfand und die Rezension mit *Viertes philharmonisches Konzert* überschrieben wurde. Diese Rezension wurde in dieser Arbeit dennoch herangezogen, da sie die erste dieses Stückes in der *Wiener Zeitung* darstellte. Kralik verfasste sie äußerst metaphorisch, wobei bei einem stark von Metaphern geprägten Schreibstil die Grundintention eines Textes meist weniger deutlich erkennbar ist, da positive und negative Urteile oft der Interpretation unterliegen. Jedoch kann die Nutzung bestimmter Metaphern und assoziativ belegter Vokabeln ein Hinweis auf eine Grundintention sein. Kralik schilderte, er habe bei Schrekers Kammer-symphonie „den Eindruck von einer gründlich ausgelaugten orchestralen Masse“⁹¹ womit sich eine Assoziation über Erschöpfung und Ermüdung einstellen könnte. Damit verwies er auf die reduzierte Besetzung, der „alle festeren, kompakteren Substanzen entzogen worden sind“⁹². Im weiteren Verlauf der Rezension jedoch äußerte sich Kralik, dass ebenjene ausgelaugte orchestrale Masse durch „etwas Transparentes, etwas ohne Schwere und Dichtigkeit, worin das schillernde Farbenspiel als wesentliche Eigenschaft um so bezeichnender hervortritt“⁹³, ersetzt worden sei. Die orchestrale Basis, die gewissermaßen durch einen Akt des Abtragens überschüssiger Instrumente erreicht wurde, bildete nun die Ausgangssituation für „die glasige Materie“, die „seltenen, irisierenden Lasuren“ oder für „lebhaftes Glitzern und Glänzen, Flimmern

⁸⁹ Siehe Fußnote 74, S. 22.

⁹⁰ Richard Heubergers förmlicher Schreibstil war vermutlich auf seinen Vorgesetzten Eduard Hanslick zurückzuführen, der mit seinen Rezensionen über mehrere Jahrzehnte den Stil der *Neuen Freien Presse* prägte. Ein Tagebucheintrag Heubergers vom 14.01.1902 belegte, dass er nach einer Besprechung mit den Herausgebern der *Neuen Freien Presse* seine Position mit 01.07.1902 aufgrund von Streitigkeiten mit Hanslick aufgab (Peter Grunsky, *Richard Heuberger*, S. 746).

⁹¹ WA 07.01.1918, S. 7.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

und Schimmern⁹⁴. Diese nun ins Positive gekehrten Konnotationen wurden noch durch weitere positive Metaphern über „die musikalischen Farben, ihre köstlichen und seltsamen Mischungen und Trennungen“⁹⁵ verstärkt. Da die eindeutig positiv interpretierbaren Metaphern überwogen, war Kraliks Gesamturteil ebenfalls ein positives.

Ferdinand Scherber verfasste für die *Wiener Zeitung* eine kurze Rezension über die Uraufführung von Franz Schmidts dritter Symphonie. Mit prägnanten Sätzen wie: „Diese Sinfonie hat die überlieferten vier Sätze“, oder: „In ihr ist symphonischer Geist“⁹⁶ wurde die Symphonie eindeutig als qualitativ hochwertig und damit im Gesamteindruck als positiv beurteilt. Inhaltlich war Scherber durchaus differenzierter:

Der erste Satz ist lyrischer, als man es vom ersten Satze einer Sinfonie erwarten könnte, der zweite, das Adagio, hat vieles, was, wenigstens beim ersten Hören, konstruktiven Eindruck macht, der letzte stimmt zuerst einen sakralen Ton an, hüpfet aber dann etwa im Tone eines modernisierten letzten Satzes einer anmutigen Haydn- oder Mozart-Sinfonie in raschem Tempo vorüber.⁹⁷

Unterschwellige Kritik äußerte Scherber zum zweiten und letzten Satz, in seinem Resümee bekräftigte er aber nochmals sein Gesamturteil: Schmidts dritte Symphonie „ist das Werk eines bedeutenden Musikers. Nicht sein bedeutendstes.“⁹⁸

Zur Uraufführung von Robert Hegers zweiter Symphonie verfasste Josef Reitler eine Rezension in der *Neuen Freien Presse*. Er thematisierte in beträchtlichem Ausmaß Hegers Dirigiertätigkeit. Die Symphonie des „in Oper und Konzert vielbeschäftigte[n] Dirigent[en]“⁹⁹ wurde durchaus positiv aufgenommen, Hegers Symphonie sei „ein pompöses, mit voller Beherrschung des Metiers aufgemachtes Werk, dessen Schätze des Erfolges sicher sein können“¹⁰⁰. Den weiteren Verlauf prägte Hegers Doppelrolle als Komponist und Dirigent:

Der Symphoniker verhält sich zum Dirigenten wie Begabung zum Wissen: da nun nicht immer die Begabung, die aus der Tiefe kommende, in die Tiefe führende Inspiration, neuschöpferisches Gestaltungsvermögen das letzte Wort haben, siegt der äußere, allerdings prunkvoll genug und mit sicherem Instinkt für Wirkung hingestellten Effekt.¹⁰¹

Reitler bekräftigte im Folgenden, dass die Verknüpfung von Begabung und Wissen eine durchaus erstrebenswerte, daher eine unbedingt positive sei. Nach der poetischen und

⁹⁴ Zitate aus: WA 07.01.1918, S. 7.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Zitate aus: Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

positiven Ausdeutung der Einzelsätze resümierte Reitler dennoch kritisch: „Es hätte keinen Sinn, das thematische Material auf seinen inneren Gehalt zu untersuchen. Und es bliebe auch keine Zeit dazu. Das saust und stürmt und wirbelt – und ist vorbei.“¹⁰² Das Wesentliche der Symphonie Hegers lag für Reitler nicht in den musikalisch-technischen Details, sondern in abstrakt-assoziativen, symphonischen Parametern. Bemerkenswert war am Ende der Rezension, wie Reitler Hegers Doppelrolle im Konzert beurteilte: „Der Dirigent ließ den Komponisten nirgends im Stiche.“¹⁰³

Überwiegend positive journalistische Beurteilung fanden diejenigen Symphonien, die in der Tradition der Wiener Spätromantik geschrieben wurden. Zwei Ausnahmen dazu bildeten Schrekers Kammer-symphonie, die auf Seite 25 dieser Arbeit schon besprochen wurde, sowie Weberns Symphonie op. 21. Hans Ewald Heller¹⁰⁴, Autorenkürzel „H.E.H.“¹⁰⁵, beschrieb in der Rezension der *Wiener Zeitung*, Weberns Symphonie war „ein großer, großer Erfolg“¹⁰⁶. Obwohl Heller die Symphonie nicht als solche betrachtete – „Sinfonie? Wenn etwas zu beanstanden ist, dann muß es dieser Titel sein“¹⁰⁷ –, beurteilte er sie durchaus wohlwollend:

Es sind zwei kurze – wie erquickend kurze! – Sätze, die von Schönberg die Freiheit der Struktur, die Konzessionslosigkeit des tonalen Deutens, von Webern aber die erdferne Innerlichkeit und die nur ihm eigene Körperlosigkeit des Klanges haben. Nur wenige Bläser treten zum Quartett hinzu und dennoch wird eine beispiellose Fülle der merkwürdigsten und schönsten Farben erzielt.¹⁰⁸

Heller thematisierte hier hauptsächlich die Kombination aus Schönbergs Errungenschaften, nämlich strukturelle Freiheit und mögliches Verlassen einer festen Tonalität, und Weberns außergewöhnlichem Klang. Aber auch die reduzierte Besetzung und die Kürze – unter Betrachtung anderer Symphonien auffallende Extrema – befürwortete Heller ausdrücklich. Im Vergleich zu anderen Rezensenten, die um 1930 für die *Wiener Zeitung* und die *Neue Freie Presse* schrieben, war Heller vergleichsweise jung (*1894), was unter anderem ein Grund sein könnte, warum er den ästhetischen Zugang der Wiener Schule nicht derart

¹⁰² NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Hans Ewald Heller (1894–1966), österreichischer Journalist jüdischer Herkunft; 1917 Dr. jur.; Tätigkeit als Musikrezensent für diverse Zeitungen, darunter WZ; Direktoriumsmitglied der Volksoper; 1939 Emigration in die USA; dort als Arrangeur und Komponist tätig. Vgl.: Österreichische Nationalbibliothek *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft*, S. 524.

¹⁰⁵ Eckart Früh, „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 44.

¹⁰⁶ WZ 28.02.1930, S. 7.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

ablehnte. Rezensenten wie Ferdinand Scherber (*1874) bei der *Wiener Zeitung* oder Josef Reitler (*1883) und Carl Lafite (*1872) bei der *Neuen Freien Presse* waren deutlich älter und damit möglicherweise Neuem gegenüber weniger aufgeschlossen.

Josef Reitlers Rezension in der *Neuen Freien Presse* zu der Wiener Erstaufführung von Karl Weigls zweiter Symphonie erschien nahezu einen Monat nach dem Konzert am 11. März 1930. Wie bereits in einigen Rezensionen analysiert wurde, stellte Reitler in dieser Rezension ebenfalls Positives gegen Negatives: Als Komponist habe sich Weigl an der großen Form der Symphonie versucht und verfüge über eine „tiefgründige Weltanschauung“, jedoch sei die Form beziehungsweise die Länge „trotz radikaler Kürzungen noch immer überdimensioniert“¹⁰⁹. Reitler konstatierte darüber hinaus, dass dem ersten Satz „nur der ganz große thematische Einfall fehlt“, dies werde aber durch das „faustische Ringen des Durchführungsteiles“¹¹⁰ aufgehoben. Eindeutig positiven Charakter nahm die Rezension an, indem Reitler „die imponierende kontrapunktische Kunst Weigls, der man wahrscheinlich auch nach einmaligem Hören nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen kann“¹¹¹, auszeichnete. Zusammenfassend bezeichnete Reitler Weigl als einen „Vielvermögenden“, einen „Idealisten“, der sich „den schnell verwehenden Schlagworten der Mode“¹¹² verschließe und dadurch mit seinen Kompositionen dauerhaft überzeugen könne.

„Eine neue Sinfonie von Franz Schmidt ist für die musikalische Welt immer ein Ereignis“¹¹³, bezog Ferdinand Scherber (Autorenkürzel „rb.“¹¹⁴) in der *Wiener Zeitung* Stellung zur Uraufführung der vierten Symphonie von Franz Schmidt. Dessen vorangegangene drei Symphonien wurden in Wien – sowohl vom Publikum als auch von der Presse – überaus positiv beurteilt, wobei darunter besonders die zweite Symphonie Anklang fand. Scherber verglich zunächst Schmidts vierte und zweite Symphonie miteinander: „Nicht jede seiner Sinfonien hat den Schwung, das musikantische Herz der Zweiten Sinfonie, aber jede ist das Werk eines großen Könners, eines ernstesten Musikers, eines Künstlers, der seinen eigenen Weg geht.“¹¹⁵ Das wohlwollende Urteil über die Symphonie manifestierte sich am deutlichsten außerhalb der musikalischen Betrachtungen. Eine Charakterisierung der Einzelsätze nahm Scherber nur in auffallend eingeschränktem Rahmen vor.

¹⁰⁹ Zitate aus: NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

¹¹⁰ Zitate aus: Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Zitate aus: Ebd.

¹¹³ WZ 12.01.1934, S. 9.

¹¹⁴ Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹¹⁵ WZ 12.01.1934, S. 9.

Das Hauptthema [...] hat zwar etwas Grüblerisches, Gequältes, wenn auch dabei etwas Eigenartiges, erweist sich aber dann in der Durchführung im Verein mit einem an ungarische Weisen anklingenden Gesangsthema als äußerst inhaltsreich, nicht weniger das edle Thema des Adagio oder das tarantellamäßige des scherzartigen Satzes, in den eigentlich die Durchführung des thematischen Materials verlegt ist, während der letzte Satz die Reprise des ersten bringt.¹¹⁶

Scherber blieb äußerst neutral in seinem Stil und berichtete lediglich informativ. Bezugnehmend auf die Form schrieb er: „Die interessante Form des Werkes stellt etwa eine Vereinigung der Suiten- mit der klassischen Sonatenform dar. Man könnte auch sagen, dass das ganze Werk eine ins Große geratene Sonatenform habe.“¹¹⁷ In einer positiven, aber auch emotionalen Passage äußerte er sich anerkennend über Dirigent und Orchester. Eine konzise Textstruktur ist für Scherber typisch, einige seiner vorher bereits besprochenen Rezensionen – zu Hegers und Weigls zweiter Symphonie, Gáls Sinfonietta sowie Schmidts dritter Symphonie – wiesen ähnliche Merkmale auf. Nur zwei in dieser Arbeit berücksichtigte Rezensionen von Scherber waren detailreicher: diejenige zu Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* und jene zu Weills zweiter Symphonie, hierbei handelte es sich allerdings um eher mittelmäßig bis negativ beurteilte Symphonien.

Als letzte Rezension dieser Kategorie erschien Carl Lafites, Autorenkürzel „C.L.“, Rezension zu Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* in der *Neuen Freien Presse*:

Der Boden fester Tonalität wird kaum je verlassen höchstens im zweiten, übrigens eindrucksvollsten Satz, „Grablegung“ betitelt, der, wie die Schätze „Engelkonzert“ und „Versuchung des heiligen Antonius“ Uebertragungen von Gemälden des Matthias Grünewald in ein tönendes Milieu, in eine malerische Klangwelt sozusagen, darstellen.¹¹⁸

Lafite wies wohlwollend darauf hin, dass die Symphonie überwiegend tonal sei. Auch die Umschreibungen „tönendes Milieu“ oder „malerische Klangwelt“ nutzte er nicht ab-, sondern aufwertend. Zudem wurde Lafites Erwartungen positiv übertroffen: „Was an dieser Musik [...] unbedingt interessieren muß, ist die in starker Könnerschaft wurzelnde Dialektik des Orchesters, aus deren genauer Vertrautheit mit allen instrumentalen Erfordernissen ungezwungene, niemals spröde Klangkombinationen sich ergeben; dazu die mehr als ansehnliche Beherrschung kontrapunktischer Formgebilde.“¹¹⁹ Lafite nannte jedoch auch negative Aspekte der Symphonie, der „Stil als solcher, der ein[en] Kompromiß darstellt“,

¹¹⁶ WZ 12.01.1934, S. 9.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ NFP (Abendblatt) 16.01.1935, S. 8.

¹¹⁹ Ebd.

überzeuge weniger und „gelegentlich erwacht die Sehnsucht nach Liszt, nach Berlioz, auch nach Richard Strauß“¹²⁰. In der Gesamtheit überwog dennoch das Positive.

Die Rezensionen in diesem Kapitel zeigten, dass positive Rezensionen ebenfalls kritische Passagen enthalten konnten. Wiederholt äußerten die Rezensenten ihre Wertschätzung gegenüber dem kompositorischen und handwerklichen Geschick, wie beispielsweise in der *Neuen Freien Presse* Hindemith eine „ansehnliche Beherrschung kontrapunktischer Formgebilde“¹²¹ und Weigl eine „imponierende kontrapunktische Kunst“¹²² bestätigt wurde. Seltener wurde den Komponisten eine innere Eignung oder Befähigung zum symphonischen Schreiben zuerkannt, diesbezüglich waren nur Schreker mit „eigenartiger Begabung“¹²³ (Julius Korngold) und Schmidt als „vollblütiges, frisches Talent“¹²⁴ (Richard Heuberger) zu erwähnen. Die Symphonie und deren Einzelsätze wurden in den Rezensionen in der Regel detailreicher besprochen. Ein Grund dafür könnte sein, dass die hier angeführten Symphonien verhältnismäßig traditionell in den Parametern Tonalität und Form waren, sodass eine einfachere musikalische Auseinandersetzung seitens der Rezensenten möglich war. Gerade durch den langen Zeitraum von 1902 bis 1935, den die Rezensionen in diesem Themenfeld abdeckten, kann eine Schlussfolgerung lauten, Symphonien in eher traditionellem, spätromantischen Stil wurden häufiger positiv beurteilt als diejenigen mit progressiven tonalen, harmonischen oder formalen Parametern. Unter Einbindung der vorangegangenen zwei Kapitel ist noch nachdrücklicher zu erkennen, dass die meisten der in dieser Arbeit zitierten Rezensenten eine Präferenz für die musikalische Verwurzelung im spätromantischen Stil hatten. Neuheiten wurden zwar von einigen Rezensenten befürwortet, jedoch nicht in der Kompromisslosigkeit, wie sie Schönbergs oder Weberns Symphonien aufwiesen.

2.1.4 Die schwärmerische Rezension

Ebenso selten wie äußerst negative wurden äußerst positive, nahezu schwärmerische Rezensionen verfasst. Die in dieser Arbeit auffällig wohlwollenden Besprechungen – Rezensionen über Gustav Mahlers Symphonien ausgeschlossen – betrafen ausschließlich Symphonien von Franz Schmidt: In der *Neuen Freien Presse* wurde die zweite, dritte und vierte Symphonie, in der *Wiener Abendpost* nur die zweite überschwänglich rezensiert.

¹²⁰ Zitate aus: NFP (Abendblatt) 16.01.1935, S. 8.

¹²¹ Ebd.

¹²² NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

¹²³ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

¹²⁴ NFP (Morgenblatt) 09.02.1902, S. 9.

Schmidts erste Symphonie wurde zwar durchaus positiv bewertet, dabei standen allerdings der vergleichsweise junge Komponist, seine Ausbildung und Herkunft im Fokus. Annähernd zwölf Jahre nach Schmidts erster wurde seine zweite Symphonie von der Gesellschaft der Musikfreunde am 3. Dezember 1913 in Wien uraufgeführt. In der Rezension der *Neuen Freien Presse* zeigte sich Julius Korngold am Beginn noch verhalten, steigerte sich jedoch – für Korngold – zu beträchtlicher Emotionalität. Äußerst positiv beurteilte er die Dramatik und das Szenische, das der Symphonie eigen sei, wenngleich es sich hierbei nicht um genuin symphonische Elemente handelte:

Hier, wo der Musiker die gerade in der jüngsten Zeit erstrebte Abkehr von Pathos und Pose, vom gespreizten Heldentum der Monumentalsymphonie wie von der überspitzten Ausdruckssucht des symphonischen Dichtens mit so viel Kraft, Fülle und Lebendigkeit des Gestaltens vollzieht, dass das rote Blut echten Musiziertemperaments emporzuspritzen scheint, spricht Schmidts Begabung innerhalb dieses Werkes am überzeugendsten.¹²⁵

Im Hauptteil der Rezension beschäftigte sich Korngold mit der Musik und der Charakteristik der Einzelsätze. Die formale Anlage der Symphonie war insofern ungewöhnlich, da die oberflächliche Dreiteilung im Höreindruck aufgebrochen wurde, indem der zweite Satz – Allegretto con variazioni – in Variation IX und X ein Scherzo und ein Trio und damit gewissermaßen einen dritten Satz enthielt. Korngold befürwortete diese Abwandlung:

Da der Komponist festes symphonisches Formgefüge nicht nur nicht aufgibt, sondern dessen Notwendigkeit gerade durch das ernste und nachdenkliche Streben nach neuen Formvarianten bejaht, ist in dieser Aufnahme von dramatischen, selbst opernhafte Elementen [...] nur ein erwünschtes Hinausgreifen über die episch-lyrische symphonische Schablone zu erblicken.¹²⁶

Das Opernhafte oder Szenische stellte für Korngold eine Möglichkeit dar, die Gattung Symphonie zu bereichern und zu erweitern. Diese Ansicht, bühndramatische Elemente auf die Musik einer rein instrumentalen Gattung zu übertragen, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts nicht uneingeschränkt geteilt. Den Abschluss seiner Rezension gestaltete Korngold nochmals nachdrücklich positiv und formulierte folgendes Resümee:

Die Vorzüge des Werkes sind weniger in der Eigenart oder Bedeutung der Gedanken zu suchen als in seinem echt musikalischen Geiste, in immer durchbrechender Sinnlichkeit, in der sich offenbarende Gestaltungskraft, in der Energie der Durchfeilung und Durchbildung des Satzes, die bedeutsam die Formel meidet und auch hochstehendes Können zur Seite hat.¹²⁷

¹²⁵ NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

Eine besondere Wertschätzung erfuhr die intellektuelle Komponente der Symphonie und des Komponisten. Der musikalische Geist und die mit ihm verbundene Spontaneität, die Energie oder Dynamik der Musik überzeugten Korngold nachhaltig in Inhalt und Form.

Noch enthusiastischer rezensierte Heinrich Kralik, Autorenkürzel „Kr.“, in der *Wiener Abendpost* Schmidts zweite Symphonie:

Einen ganz großen, lauten und einmütigen Erfolg konnte Franz Schmidt mit seiner zweiten Sinfonie (Es-dur) erringen. Man war vorbereitet, Schönes zu hören, wurde aber mit Großartigem überrascht. Die Wirkung war eine elementare, mitreißende; man brauchte sich nicht zu zwingen, diese Musik zu verstehen, das Verständnis kam spontan mit dem Zuhören; man hatte die unmittelbare Freude an dem, was man hörte, und zugleich die sichere Erkenntnis, dass es wahre und echte Werke sind. In einer Zeit, wo das Überspannen aller Gefühle, das Erklügeln von Effekten fast schon das Natürliche geworden ist, kommt da einer, ein Großer, und zeigt, zu welchem Ziele geradliniges Musizieren führt. Wir gewahren eine Produktion, die sich frei von allem Dekadenten hält, die sich gewissermaßen unbewußt entwickelt hat, die sich die naive Einseitigkeit echtsten Künstlertums völlig bewahrt hat.¹²⁸

In diesem Ausschnitt verklärte Kralik – noch stärker als Korngold – die unterbewusste, naive Ursprünglichkeit, Spontaneität und das „geradlinige Musizieren“ als Klischee eines Genies. Anschließend erfolgte eine konzise, nur ein Drittel der Rezension umfassende Beschreibung der Musik. Kralik räumte in seinem Resümee Franz Schmidt durchaus musikgeschichtliche Relevanz ein:

Es ist unheimlich, welche Gedankenfülle eine erfindungsreiche Phantasie aus einer Einheit zu schöpfen weiß. Wir begrüßen diese Sinfonie als eine würdige Nachfolge nach Bruckner und Brahms. Franz Schmidt hat von beiden Meistern gelernt, hat es verstanden, deren dem Wesen nach so verschiedenartiges Schaffen zur einheitlichen festen Grundlage für die eigene künstlerische Entwicklung zu machen. Auch anderwärtige Anregungen mögen noch dazugekommen sein. Franz Schmidt hat auch nicht ohne Nutzen Richard Straußsche Musik in sich aufgenommen. Aber nie ist bei ihm etwas Epigonenhaftes, Eklektisches zu spüren. Fest verwachsen mit der bisherigen Entwicklung, reckt sich der eigene Genius zu gewaltiger Größe.¹²⁹

Mit dem Vergleich zwischen Schmidt und den etablierten Symphonikern Brahms oder Bruckner erhöhte Kralik den Komponisten Schmidt gleichsam und unterstellte ihm nicht etwa eine Form der Epigonalität. Diesem Phänomen des Vergleichs widmet sich Kapitel 2.7 *Beethoven, Brahms & Bruckner – Vergleiche* (ab Seite 59) ausführlich. Abschließend beteuerte er seine Wertschätzung der traditionellen Kompositionspraxis. Mit seiner Forderung, zeitgenössische Komponisten sollten auf der Grundlage der Historie aufbauen, implizierte Kralik ein teleologisches Musikgeschichts- und Kompositionsverständnis.

¹²⁸ WA 06.12.1913, S. 3.

¹²⁹ Ebd.

Franz Schmidts dritte Symphonie erhielt beim Internationalen Schubert-Wettbewerb 1928 den zweiten Preis. Schmidt war zu jener Zeit überaus populär, seine zweite Symphonie wurde ausnehmend gut vom Publikum angenommen und rezensiert, daher war die Erwartung der Presse, zudem als Österreicher in einem Schubert-Wettbewerb, ausnehmend hoch. Schmidts Symphonie wurde im selben Konzert uraufgeführt, in dem auch Kurt Atterbergs sechste Symphonie erstaufgeführt wurde – letztere gewann bei besagtem Wettbewerb den ersten Preis. Diesem Umstand ist es geschuldet, dass beide Symphonien in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* in einer Rezension besprochen wurden. Korngold formulierte in der *Neuen Freien Presse* zunächst Kritik an dem Wettbewerb:

Preiskonkurrenz: von jeher eine zweifelhafte Angelegenheit. Kunstwerke setzen sich im freien, öffentlichen Wettbewerb verlässlicher durch als in geheimem, zumeist auch unzureichend organisiertem Preisgerichtsverfahren. Daher die Erfahrung, dass so oft die Öffentlichkeit als zweite Instanz gegen die erste entscheidet.¹³⁰

Möglicherweise sah sich Korngold, gemeinsam mit anderen Rezensenten, als die beschriebene Öffentlichkeit und zweite Instanz an, die Schmidts Symphonie den Vorzug gegeben hätte. Nach einem allgemeinen Teil über den Wettbewerb rezensierte Korngold zunächst die Symphonie Atterbergs¹³¹, anschließend leitete er die Passage über Schmidts Symphonie wie folgt ein: „Franz Schmidts viersätziges Werk schürft jedenfalls tiefer [als die davor rezensierte Symphonie Atterbergs, Anm.].“¹³² Korngold beurteilte die gesamte Symphonie äußerst positiv, dabei betonte er besonders den vierten Satz: „Ein Satz, wert, das Werk zu krönen und den Preiswerber dazu.“¹³³ Gerade in dieser Doppelrezension und in den Äußerungen zu Schmidts Symphonie zeigte sich Korngolds hochstehende Meinung zur Gattung.

¹³⁰ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

¹³¹ Ebd.: „Symphonisches von Kurt Atterberg kennt man bereits in Wien. Schwedische Musik war, wie alle nordische, immer ansehbedürftig und ist es noch. Leipziger Schule, Wagner, Brahms, Richard Strauß, jetzt vielleicht auch einiges Russische, beeinflussten sie. Atterbergs dreisätziges C-Dur-Symphonie – sie gravitiert mehr nach Moll als nach Dur – hat im ersten Satz noch am meisten symphonischen Atem, wenn auch nicht gerade in der Thematik. Eine Brahms-Wendung tritt im Hauptthema hervor; der zweite Gedanke entfaltet bereits die nationale Fahne in lyrischen Farben. Die Durchführung verdichtet sich einmal mit einem Brahmschen Rhythmus zu richtigem symphonischen Fluß, der sonst ein wenig mühselig erzeugt wird. Das Adagio ergibt sich, wie so gerne alle nordische Musik, der Naturschilderung. Die nordische Landschaft atmet darin, singt schwermütige Holzbläsermelodien zu sordiniertem Streicherräunen. Die Themen gebaren sich so ähnlich, so wenig gegensätzlich, dass die unausbleibliche Monotonie wie gewollt berührt. Die Scherzvolustigkeit ist nicht gesondert untergebracht, sie ist im Finale miteingeschlossen. Ein fast potpourriartiges Hinwirbeln turbulenter Rhythmen, kurzgeschürzter Melodien von weitgehender Leutseligkeit: eine Tschaikowsky nachstrebende Kirmeßunterhaltung, aber immerhin Unterhaltung, die gerade noch Literatur bleibt, die Seele allerdings leer ausgehen läßt. Wie die ganze mehr äußerlich musikalische als innerlich reicher schwingende Symphonie ...“

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

Sechzehn Jahre nach seiner dritten wurde Schmidts vierte und letzte Symphonie in Wien uraufgeführt. Der Rezensent mit dem Autorenkürzel „r.“ – vermutlich Josef Reitler¹³⁴ – stellte bereits zu Beginn ihren hohen Stellenwert fest: „Der Gesamteindruck war, wie gleich festgestellt sei, rein und tief. Es war ein Triumph für Franz Schmidt, aber auch für das dem Zeitgeist abgewandte österreichische Musikschaffen.“¹³⁵ Nahezu in jeder Textpassage bekräftigte Reitler seine Intension, Schmidt schreibe „bekennende Musik“¹³⁶. Die Symphonie sei „echt und ihr weihevoller Ernst schließt sich [...] gegen das klangliche und harmonische Experiment [...] ab“¹³⁷. Reitler bekannte sich mit dieser Aussage klar zur tonalen Musik. Die formale Anlage der Symphonie schilderte er lediglich ohne Wertung: „Schon in der Form ist das Werk interessant genug. Die vier ineinander übergehenden Teile zeigen, als Ganzes betrachtet, das Schema eines ersten Symphoniesatzes.“¹³⁸ Die ineinander übergehenden Teile / Sätze stellten 1934 keine Neuerung in der symphonischen Form dar, möglicherweise ging Reitler aus diesem Grund nicht tiefer darauf ein. Sein Resümee dokumentiert sein stark idealisierenden Zugang:

Nicht oft in den letzten Jahren hat eine symphonische Novität von solcher Tiefe und von solchen Dimensionen eine so einmütig enthusiastische Aufnahme erfahren. [...] Und ganz ohne Pathos spricht es auch diese C-Dur-Symphonie aus, dass Kunst ein Können ist. Aber auch ein Müssen.¹³⁹

Extrem positive, fast schwärmerische Rezensionen waren in betrachtetem Zeitraum ebenso ein Sonderfall wie der Verriss. Diese fast extreme Meinungsäußerung traf nur auf wenige Symphonierezensionen zu und, wie an oben beschriebenen Auszügen zu erkennen war, auch nur auf wenige Komponisten. Auffällig hierbei war, dass Franz Schmidt in der *Neuen Freien Presse* deutlich besser rezensiert wurde als in der *Wiener Zeitung*. Eine äußerst wohlwollende Beurteilung schloss – über die reine Meinungsäußerung hinaus – auch oftmals Attribute wie „rein“, „echt“ oder „tief“ als Bewertungskriterien ein, die der Symphonie noch eine weitere Bedeutungsebene hinzufügten. Diese Art von intellektueller oder intellektualisierender Bewertung wird in Kapitel 2.5 „*Wahre und echte Werke*“ – *ästhetische Konzepte* (ab Seite 53) ausführlich besprochen.

¹³⁴ Siehe Fußnote 61, S. 20.

¹³⁵ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

¹³⁹ Ebd., S. 6–7.

2.2 Schreibstil in der Rezension

Seit jeher erzeugte neben der direkten Meinungsäußerung auch die in einer Rezension verwendete Sprache Erwartungen und Assoziationen positiver wie negativer Art. Die in diesem Kapitel betrachteten Rezensionen enthielten zwei Extrema: den technischen Schreibstil und den metaphorischen. Letzterer zeichnete sich dadurch aus, dass die Bedeutung eines Wortes oder Ausdrucks auf etwas anderes übertragen wurde, oft verbunden mit einer bildlichen oder allegorischen Verschiebung. Dadurch konnten diverse Eindrücke der Symphonie vermittelt werden.¹⁴⁰ Ein auffallend technischer Schreibstil suggerierte hingegen oft Objektivität und Sachlichkeit, transportierte jedoch weder Emotionalität noch persönliche Meinung. Ein weiteres Element eines technisierten Schreibstils war der reine Informationsaustausch in Form kurzer Sätze.

Die Symphonierezensionen in dem untersuchten Zeitraum von 1900 bis 1938 zeigten, dass Rezensenten metaphorische Passagen durchaus als gängiges Stilmittel nutzten. Aber auch ein technischer Schreibstil und die Verwendung musikwissenschaftlicher Fachtermini waren durchaus üblich, wenn auch seltener.

2.2.1 Technischer Schreibstil

Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“¹⁴¹, verfasste die Rezension zur Erstaufführung von Karl Weigls zweiter Symphonie in der *Wiener Zeitung*. Scherbers Texte waren in der Regel konzise, jedoch nicht in derartigem Telegrammstil:

Sinfonie von Karl Weigl. In Wien bisher unbekannt. Hauptstück des letzten Orchesterkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde. [...] Das [...] Programmbuch behauptet, das Werk sei groß angelegt. Es ist sogar zu groß angelegt. Im Klang, in der Ausdehnung, in dem ständigen Außer-sich-sein.¹⁴²

Obwohl Scherber im weiteren Verlauf der Rezension durchaus seine Meinung vertrat, war sie dennoch durch die Kürze der Sätze und das daraus resultierende Flüchtige geprägt. Weiters rezensierte Scherber Kurt Weills zweite Symphonie in der *Wiener Zeitung*. Zunächst betrachtete er die Programmatik: „Der Untertitel ‚Drei Nachtstücke‘ läßt vermuten, daß es sich in der Absicht des Komponisten um Programm-Musik handle, was aber kaum der Fall sein dürfte. Vermutlich haben gewisse Klangfarben und melodische Themen des

¹⁴⁰ Die Metaphorik in der Musikkritik (oder generell im Musikschrifttum) ging bis in die Romantik zurück, prominentes Beispiel dafür ist E. T. A. Hoffmanns Rezension über Beethovens fünfte Symphonie (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1810). Hoffmann verwendete neben seinem foranalytischen Ansatz teilweise einen deutlich metaphorischen Schreibstil.

¹⁴¹ Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹⁴² WZ 20.03.1930, S. 5.

Werkes den Titel ‚Nachtstücke‘ nahegelegt.¹⁴³ Anschließend äußerte sich Scherber über die formalen Gesichtspunkte und benannte sachlich verschiedene Aspekte:

Drei Sätze gehen ohne Pause ineinander über. Der erste beginnt mit einer getragenen Einleitung, die gehaltvollen Einfall besitzt. Der eigentliche Allegro-Satz und besonders dessen Durchführung behilft sich mehr mit skalenartigen Gängen als sinfonischen Motiven. Beinahe das gleiche gilt vom folgenden langsamen Satz, dessen Beginn mehr Krönung des ganzen Satzes ist als die Mitte. Der letzte Satz, als Rondo bezeichnet, ist eine Mischung von Tarantella und schnellem Marsch, wirkt, eine Klarinettenepisode ausgenommen, mehr durch seine bewegte Lebendigkeit als durch seinen Inhalt.¹⁴⁴

Scherber verwendete hier eine technisierte Ausdrucksweise, die sich im Aufbau der sich sehr ähnelnden Sätze zeigte. Auch in der folgenden Passage über die Instrumentation und die Darstellung einzelner Orchesterinstrumente behielt er diesen Stil bei. Scherber unterließ auch eine abschließende Beurteilung, er thematisierte lediglich die Reaktion des Publikums: „Das Werk, das durchaus nicht umstürzlerisch klingt, [...] erhielt lebhaften Beifall.“¹⁴⁵ Insgesamt wirkte die Rezension teilnahmslos.

2.2.2 „Sternengold und Erdenschatten“¹⁴⁶ – Metaphorik

Häufiger als ein technischer Schreibstil wurden metaphorische Elemente in Symphonierezensionen eingebunden, wie im bisherigen Verlauf schon punktuell aufgezeigt wurde. Viele Rezensionen enthielten sowohl analytische als auch metaphorisch-poetische Elemente, letztere dienten nicht nur der Aufmachung des Textes, sondern bildeten auch durch ganze Themenfelder komplexe metaphorische Zusammenhänge ab. Nahezu ausschließlich poetisch rezensierte Heinrich Kralik, Autorenkürzel „Kr.“, Schrekers Kammer-symphonie in der *Wiener Abendpost*. Die Rezension erschien in Etwa ein Jahr nach der Uraufführung, wahrscheinlich wurde sie zu einem Folgekonzert verfasst (zum Zeitpunkt der Uraufführung veröffentlichte die *Wiener Zeitung* keine Rezension). Zu Beginn widmete sich Kralik der Instrumentation:

Wenn sich die sieben Bläser, elf Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, Pauke und Schlagwerk, ein jedes mit den Befugnissen eines solistischen Einzelwesens ausgestattet, in Tätigkeit setzen, so hat man den Eindruck von einer gründlich ausgelaugten orchestralen Masse, der alle festeren, kompakteren Substanzen entzogen worden sind. Übriggeblieben ist etwas Transparentes, etwas ohne Schwere und Dichtigkeit, worin das schillernde Farbenspiel als wesentliche Eigenschaft um so bezeichnender hervortritt.¹⁴⁷

¹⁴³ WZ 20.04.1937, S. 7.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Heinrich Kralik über Schrekers Kammer-symphonie in der WA 07.01.1918, S. 7.

¹⁴⁷ WA 07.01.1918, S. 7.

Kralik vermittelte in seinem metaphorischen Schreibstil, die Symphonie Schrekers bestehe zunächst aus eher materiellen Stoffen (orchestrale Masse), denen Substanz entzogen wurde. Eine Betonung erfuhr dies mit dem anknüpfenden Verweis auf Transparenz oder das (immaterielle) Farbenspiel. Kralik verfasste die gesamte Rezension in diesem poetischen Duktus und versuchte auch, die verschiedenen Themenfeldern entstammenden Metaphern miteinander zu verbinden:

Die Grundlage, auf der sich die musikalischen Vorgänge abspielen, ist die eigentliche Kostbarkeit, die glasige Materie und ihr Überzug mit den seltenen, irisierenden Lasuren der wichtigste Wertgegenstand in dieser Komposition. Da genügt ein geringer Anstoß, um ein lebhaftes Glitzern und Glänzen, Flimmern und Schimmern entstehen zu lassen. Wohl gibt es auch daneben oder darüber eine ganze Anzahl thematischer Fäden und Fadenstücke – sie sind dünn wie Spinnengewebe, kommen einzeln oder auch büschelweise vor, verfitzen sich zu mancherlei knotigen Gebilden, lösen sich auf, verschlingen sich aufs neue, werden verknittert oder abgerissen – aber so sorgsam all das verschlungene Fasernetzwerk gesetzt ist, es bleibt doch mehr nur ein Nebenereignis, dazu bestimmt, für das bunte, wechselvolle Farbenspiel die geeignete Folie zu sein. Ja selbst wenn manchmal das Gespinnst zu überwuchern droht, die Färbungen nur noch wenig durchblitzen oder völlig zugedeckt werden, so scheint das hauptsächlich zu geschehen, um hernach die Grundierung um so überraschender und glänzender wieder hervorleuchten zu lassen. Eben in der koloristischen Einseitigkeit dieser Musik liegt auch wieder eine gewisse Stärke. Sie schlechthin als ein sinfonisches Ereignis zu betrachten und sie daraufhin kalt, spitz, gefühlsarm zu nennen, wäre ungerecht. Sie will einzig vom koloristischen Standpunkt aus begriffen werden. Die musikalischen Farben, ihre köstlichen und seltsamen Mischungen und Trennungen treten hier eben als die eigentlichen Stimmung erzeugenden Elemente auf, die ihrerseits wieder sich an die Gefühlsorgane des Hörers wenden und sein Gemüt zu bewegen suchen. So will denn diese Musik zunächst nicht das Herz berühren, sondern erst ins Auge fallen, sie will weniger mitempfinden als angeschaut werden. Sie schwebt, etwas Wesenloses, zwischen Himmel und Erde, ein musikalischer Flimmer, darin sich Sternengold und Erdschatten spiegeln. Oder sollte es doch nur Rauschgold und Flitter gewesen sein?¹⁴⁸

Die zahlreich verwendeten metaphorischen Begrifflichkeiten bedienten beispielsweise das Licht, das sich im Gebrauch der Vokabeln „irisieren“ oder „durchblitzen“ zeigte, in der Formulierung „glänzend wieder hervorleuchten“ sowie auch in „Glitzern und Glänzen, Flimmern und Schimmern“. Das Licht als Metapher verwies dabei auf eine (physikalische) Natürlichkeit und auch auf die (philosophische) Erkenntnis. Lichtstrahlen wiederum ließen sich mit Konnotationen wie glänzend, hell, klar oder rein charakterisieren – mögliche und positive Assoziationen zur Musik. Eng mit dem Themenfeld Licht wurde immer dasjenige der Farben verbunden, denn Farben entstehen durch Lichtbrechung. Kralik nahm auch diesen Aspekt auf, indem er Teile von Schrekers Musik als Lasuren bezeichnete und somit nicht nur das Themenfeld der Farben benannte, sondern auch den technischen Schaffensprozess des Lasierens. Möglicherweise rekurrierte er damit auf die dieser Metapher

¹⁴⁸ WA 07.01.1918, S. 7.

übergeordnete Bildende Kunst (Lasuren können klar sein, sind jedoch meistens mit einem leichten Farbschimmer versehen). Die „Färbungen“ waren in dieser Rezension ebenso gegenwärtig wie die „Grundierung“, und Kralik forderte, dass Schrekers Musik vom „koloristischen Standpunkt aus begriffen werden“ sollte. Während Kralik mit Licht – und in gewisser Weise auch Farben – die Immaterialität aufzeigte, verwendete er mit der Metapher um Gewebe und Gewebtes etwas spezifisch und genuin Stoffliches. In weiterer Folge beschrieb er Schrekers Musik als eine „Anzahl thematischer Fäden und Fadenstücke“, die sich „verfützen“ [sich in- und miteinander verschlingen, Anm.]; zudem fanden Ausdrücke wie „verknittert“, „abgerissen“ oder „das verschlungene Fasernwerk“ Verwendung. Durch diese reiche metaphorische und poetische Sprache wich diese Rezension stark von den in dieser Arbeit betrachteten ab. Kralik zeigte allerdings auch, dass die Verwendung von Metaphern nicht immer dem Klischee entsprechend das Blumige, Schöngestige oder Romantische bedienen musste. Möglicherweise wäre die Verwendung von Metaphern ein überzeugender Weg gewesen, zeitgenössische Symphonien Anfang des 20. Jahrhunderts, die nicht der gängigen Erwartung entsprachen, zu beschreiben. Die farben- und bildreiche Musik Schrekers bedeutete für Kralik allerdings nicht zwingend eine genuin symphonische: „So will denn diese Musik zunächst nicht das Herz berühren, sondern erst ins Auge fallen, sie will weniger mitempfunden als angeschaut werden.“ Das sinnliche Mitempfunden war für viele Rezensenten ein wesentlicher Bestandteil der Musik, wiederholt wurde dieser Parameter in den Vordergrund gerückt. Kralik war mit dieser Rezension aber der Einzige, der auch die Anschaulichkeit der Musik in Betracht zog.

Im Vergleich zu Kraliks Rezension über Schrekers Kammersymphonie waren alle weiteren, in diesem Kapitel behandelten Symphonierezensionen weniger oder nur punktuell metaphorisch. Neben der bildlichen Beschreibung von Musik war auch eine metaphorische Schilderung des Komponisten möglich, wie Ferdinand Scherbers Erstaufführungsrezension in der *Wiener Zeitung*, signiert mit dem Autorenkürzel „-rb-“¹⁴⁹, zu Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* veranschaulichte:

Der atonale Löwe Hindemith, sicher eine der stärksten musikalischen Begabungen der Atonalen, schreitet hier gezähmt herum, brüllt nicht viel, die Nerven aufpeitschend, sondern singt besinnlich mehr für sich, mit seinem Gefühl für das demnächst Kommende, sozusagen das „Neueste vom Tage“ – um den Titel eines Werkes aus Hindemiths früherer Epoche zu variieren.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹⁵⁰ WZ 13.01.1935, S. 11.

Scherbers Vergleich birgt sowohl eine positive als auch eine negative Konnotation. Mit dem Löwen als Metapher werden bis heute in der Regel Kraft oder Stärke (positiv) sowie Gefährlichkeit oder Unberechenbarkeit / Wildheit (negativ) verbunden. Jedoch kehrte sich die Löwen-Metapher insofern in ein negatives Urteil, da Scherber den Löwen als gezähmt bezeichnete, ihn demzufolge mehr als Zoo- oder Zirkus-, statt als Wildtier deklarierte. Möglicherweise war diese Metapher die Ausdeutung einer vorangegangener Aussage Scherbers, indem er Hindemiths Symphonie als ein „zumeist [...] stilles Werk, auch dort, wo es laut ist,“¹⁵¹ charakterisierte. Im übertragenen Sinne formulierte er, dass Hindemith eine wenig aufsehenerregende und eher konventionelle – den Erwartungen eines Löwen möglicherweise nicht entsprechende – Komposition vorgelegt habe.

Julius Korngold verwendete eine äußerst heitere metaphorische Beschreibung in der Rezension zu Karl Weigls erster Symphonie (*Neue Freie Presse*): „Man hätte ihn [den Wagemut des vierten Satzes, Anm.] dem Komponisten nicht zugetraut, der sich sonst gerne sittig und sinnig auf stillen Gehwegen hält, und wenn er eine Bombe anarchistischen modernen Musikdenkens wirft, sie mit Bonbons füllt.“¹⁵² Korngold bezeichnete Weigl als einen Komponisten, der vor dieser Symphonie nicht zu den progressiven gezählt wurde. Der Metapher der Bonbonbombe haftete jedoch sicher ein laute Detonation beziehungsweise eine gewisse Dramatik an, den Bonbons wiederum Kindlichkeit und (luxuriöses?) Naschwerk. Letztlich verniedlichten die Bonbons die rebellische Charakteristik der Bombe, Weigls Dramatik entbehrte offensichtlich nicht eines gewissen Charmes.

Zur Erstaufführung von Kurt Weills zweiter Symphonie erschien eine von Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“¹⁵³, verfasste Rezension in der *Neuen Freien Presse*, die sich ebenfalls einiger Metaphern bediente, diese allerdings aus Weills vorangegangenen Werken generierte: „Der flache Lindbergh-Flug, den Kurt Weill seinerzeit mit Bert Brecht im Bunde unternahm, endete mit einer Notlandung. Ein Lufthauch hatte genügt, um auch die Kartenhäuser der Stadt Mahagonny umzublasen.“¹⁵⁴ Die Musik der Symphonie assoziierte er in den folgenden Abschnitten stark mit dem Themenfeld der Nacht und bediente sich einer gewissen Metaphorik. So bemerkte Reitler, der Beginn sei „düsterer Grundfärbung, [...] gespenstische, atemberaubende Nachtgedanken tauchen in dieser [...] symphonischen Phantasie auf“, zudem ist der „Weckruf der Mahlerschen Trauermarsch-Trompete“ zu

¹⁵¹ WZ 13.01.1935, S. 11.

¹⁵² NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

¹⁵³ Siehe Fußnote 61, S. 20.

¹⁵⁴ NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

hören „und die Trauermarschidee geistert tatsächlich durch das ganze Werk“¹⁵⁵. Diese Assoziationen wurden vermutlich durch das Programmheft sowie den anfänglichen Titel der Symphonie – *Drei Nachtstücke* – verstärkt.¹⁵⁶ In der Überleitung zur Rezension des folgenden Stückes nutzte Reitler eine außergewöhnliche Metapher: „Das Bild [des Konzertes, Anm.] änderte sich sofort, als flammengleich und die Atmosphäre reinigend, die ersten Takte von Richard Strauß’ genialem Jugendwerk ‚Don Juan‘ in berauscher Klangfülle und Klangschönheit aufloderten.“¹⁵⁷ Im Umkehrschluss bedeutete diese Metapher, Reitler nahm eine gewisse klangliche Verschmutzung der Atmosphäre durch Weills Musik wahr.

Wie an den Beispielen gezeigt wurde, konnten sich Metaphern in Symphonierezensionen auf viele Teilbereiche ausdehnen: die Symphonie an sich, die Musik (oder einzelne Musikteile), den Komponisten oder den Vergleich von Musikstücken untereinander. Grundsätzlich war die Nutzung von Metaphern in der Beschreibung von Musik durchaus üblich. Simple Darstellungen des Klangeindruckes enthielten häufig Bilder, die assoziativ oder intuitiv verstanden werden konnten, darunter finden sich bis heute etablierte Begriffe wie auf- oder absteigen, klettern oder fallen, laufen oder schreiten. Komplexe Metaphern, wie beispielsweise der Löwe, die Bonbonbombe oder eine Reinigung der Atmosphäre, mussten stets von Neuem verfasst und dem Höreindruck angepasst werden – diese Metaphern verliehen einigen Rezensionen sicher ein Alleinstellungsmerkmal. Allerdings sind Metaphern nicht mit einem gewissen Sprach-Code zu verwechseln, der durch eine Umschreibung, häufig einen substitutionellen Begriff, einen Sachverhalt verdeutlichte.¹⁵⁸ Letztlich muss aber dem Klischee, dass metaphernreiche Rezensionen stets ein positives Urteil enthielten, widersprochen werden, denn der betrachtete Zeitraum zeigte deutlich, dass Metaphern jeglicher Wahrnehmung in Rezensionen zu finden waren.

¹⁵⁵ Zitate aus: NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

¹⁵⁶ Da nicht nur Josef Reitler den Themenkomplex *Nacht* thematisierte, sondern auch Ferdinand Scherber in der WZ, wurde vermutlich verstärkt im Programmheft darauf hingewiesen. So ging Scherber in der WZ, 20.04.1937, S. 7, darauf ein: „Das Programm des letzten ordentlichen philharmonischen Konzertes bringt [...] Kurt Weills sinfonische Phantasie. Das Stück wird vom Komponisten selbst auch als Sinfonie bezeichnet. Der Untertitel ‚Drei Nachtstücke‘ läßt vermuten, daß es sich in der Absicht des Komponisten um Programm-Musik handle, was aber kaum der Fall sein dürfte. Vermutlich haben gewisse Klangfarben und melodische Themen des Werkes den Titel ‚Nachtstücke‘ nahegelegt.“

¹⁵⁷ NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

¹⁵⁸ Der Begriff Code wurde hier in Anlehnung an Basil Bernsteins Theorie der restringierten und elaborierten Sprache verwendet (vgl.: Basil Bernstein, *Soziale Struktur*, 1970). Beispielsweise nutzte Josef Reitler in seiner Rezension zu Schmidts vierter Symphonie einen derartigen Code: „Von Brahms ist Schmidt diesmal ganz abgerückt, er versetzt dafür den Zuhörer um so häufiger in eine Landschaft zwischen Bayreuth und St. Florian.“ (NFP [Morgenblatt] 13.01.1934, S. 6.) Bayreuth und St. Florian substituieren hier Wagner und Bruckner.

2.3 „Sinfonie? Wenn etwas zu beanstanden ist, dann muß es dieser Titel sein.“¹⁵⁹

Eine zentrale Kategorie, die zur Definition und damit zur ästhetischen Kategorisierung einer Komposition beitrug, war deren Bezeichnung, vor allem wenn dies eine gattungsimmanente wie Symphonie oder Sonate war.¹⁶⁰ Der Titel einer Komposition begründete daher immer Assoziationen oder Erwartungshaltungen. Die Titelwahl konnte verschiedene Gründe haben, beispielsweise formale Gestaltung oder Ausdruck eines historischen Traditionsbewusstseins. Zwischen 1900 und 1938 wurden traditionelle Titel – wie etwa Symphonie – noch regelmäßig verwendet. Daher wurde in der Presse durchaus die Titelgebung einer Komposition diskutiert, vor allem wenn die Bezeichnung formal oder inhaltlich nicht den Erwartungen entsprach. Die Aussage, ein Stück entspreche nicht seinem Titel, war dabei besonders herabwürdigend und gleich einer Degradierung der Komposition, wie nachfolgende Beispiele zeigen.

Einige Komponisten veränderten ihre Symphonien gravierend, sei dies in puncto Form, Struktur, Besetzung oder anderer Parameter, die als gattungsimmanent galten. Dennoch trugen die meisten Symphonien auch bewusst diesen Titel. Dieser war es auch, der betreffender Gattung zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen großen Variantenreichtum und damit auch eine ästhetische Flexibilität ermöglichte. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wandelte sich diese Konvention. Durch „Differenzierung und Individualisierung von Besetzungen und Formen sowie die Auflösung von festen Typen, die sich u. a. in der Praxis der Namensgebung von Musikwerken widerspiegelt“¹⁶¹ wurde die Gattung Symphonie zunehmend abgelöst. Weder sogenannte stilprägende Merkmale noch Werktitel konnten für eine treffende Zuordnung herangezogen werden.

Zur Schubert-Zentenarfeier 1928 wurde ein Symphonie-Kompositionswettbewerb ausgeschrieben. Der schwedische Komponist Kurt Atterberg errang mit seiner sechsten Symphonie den ersten, Franz Schmidt mit seiner dritten Symphonie den zweiten Platz. Da beide Symphonien in einem Konzert erst- beziehungsweise uraufgeführt wurden, wurden sie in einer Rezension besprochen. Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“¹⁶², formulierte in der *Wiener Zeitung* formelle Kritik zu Atterbergs Symphonie: „Die Sinfonie von

¹⁵⁹ Hans Ewald Heller über Weberns Symphonie op. 21 in der WZ 28.02.1930, S. 7.

¹⁶⁰ Diese gattungsimmanenten Werktitel waren bis in die 1930er Jahre noch die Regel. Ab der Nachkriegszeit drückte sich in der Bezeichnung nicht mehr zwingend eine Gattungszugehörigkeit aus. In der Folge wurden Kompositionen wiederholt mit Nummern und den Titeln *Werk*, *Komposition* o. Ä. benannt.

¹⁶¹ Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, S. 168.

¹⁶² Siehe Fußnote 42, S. 16.

Atterberg in C-Dur besteht aus drei Sätzen. Bald nach Beginn stürzt ein Tschinellenschlag kopfüber auf das Podium. Sollte es am Ende gar keine Sinfonie im Sinne der Wiener Klassiker sein? Es ist auch keine. [...] Der letzte Satz, im behenden Vivace dahineilend, verrät rasch, dass es sich im Grunde um ballettartige Musik handelt.“ Scherber bekräftigte mit seiner Aussage den Anspruch an die Gattung in der Tradition der Wiener Klassik. Er lehnte die Symphonie – auch im Titel – nicht vollständig ab, denn „die mit dem internationalen Preis ausgezeichnete Sinfonie ist lebhaft, galant in modernem Sinne, gleitet mit rascher Bewegung oft nur über die Oberfläche, hat den Vorzug der Kürze“¹⁶³. Hans Ewald Heller, Autorenkürzel H.E.H.¹⁶⁴, rezensierte zwei Jahre später ebenfalls in der *Wiener Zeitung* Anton Weberns Symphonie op. 21 zwar durchaus positiv, jedoch widersprach er dem von Webern zugeordneten Titel deutlich: „Sinfonie? Wenn etwas zu beanstanden ist, dann muß es dieser Titel sein.“¹⁶⁵ Allerdings argumentierte Heller im weiteren Verlauf nicht eindeutig, weswegen dieser Titel zu beanstanden sei.

Ferdinand Scherber umging sogar in seiner Rezension von Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* in der *Wiener Zeitung* den Titel weitestgehend: „Die neue Sinfonie von Paul Hindemith ‚Mathis der Maler‘ [...] ist eigentlich eine Suite aus Opernstücken.“¹⁶⁶ Konsequenterweise nutzte er im weiteren Verlauf auch die alternative Bezeichnung Suite: „Die drei Stücke der Suite benützen vorwiegend uraltes Themenmaterial geistlicher Lieder, was Hindemith aus eigenem beisteuert, ist gerade nicht erdrückend.“¹⁶⁷ Scherber definierte wohl aufgrund der dreisätzigen Form die Symphonie zu einer Suite um, denn gattungsimmanent für die (klassische) Symphonie war die viersätzige Form. Seine eigentliche Formkritik lag jedoch auf der Ebene der Einzelsätze, denn „in allen drei Stücken [...] wird man Gliederung, Gestaltung einer Form vermissen“¹⁶⁸. Neben der Dreisätzigkeit war daher wohl auch die mangelnde Konzeption der Einzelsätze oder ihre formelle Struktur ausschlaggebend, weshalb die Symphonie Scherbers Erwartungen nicht entsprach. Einen weiteren Kritikpunkt stellte vermutlich die Fülle des verwendeten, externen Liedmaterials dar, das die gleichnamige, parallel zur Symphonie komponierte Oper ebenfalls enthielt. Vermutlich war Scherber durch das Programmheft der Uraufführung bereits vorher über

¹⁶³ WZ 04.12.1928, S. 8.

¹⁶⁴ Siehe Fußnote 105, S. 27.

¹⁶⁵ WZ 28.02.1930, S. 7.

¹⁶⁶ WZ 13.01.1935, S. 11.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

diese Verbindungen zwischen Oper und Symphonie informiert. Stephen Hinton fasste dies in der Hindemith-Gesamtausgabe wie folgt zusammen:

To the latter end the composer provided a programme note in which [...] he briefly described the universal quality of the opera's theme, the relation of symphony to opera and, concerning his intention in the piece, the fact that he had attempted, with musical means, to approximate the same emotional states as the pictures release in the observer.¹⁶⁹

Durch die Informationen aus dem Programmheft hatte Scherber vermutlich detaillierte Kenntnis über die Bedeutung des Isenheimer Altars in Bezug auf die *Mathis*-Symphonie. Folgerichtig war sein Zugang zur Symphonie kein wirklich vorurteilsfreier, denn Hindemith schrieb in besagtem Uraufführungsprogramm, es handele sich um „Stücke aus dieser Oper, Vor- und Zwischenspiele und Szenenteile, die für den Konzertsaal umgedacht und für Orchester umgeschrieben wurden, [sie] bilden die Symphonie. Die drei Sätze beziehen sich auf die entsprechenden Tafeln des Isenheimer Altars“¹⁷⁰. In der Zusammenfassung seiner Rezension verwendete Scherber erneut den Titel Symphonie.

Ebenfalls eine faktische Aberkennung des Titels erfuhr Kurt Weills zweite Symphonie. Sowohl Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“¹⁷¹, in der *Neuen Freien Presse* als auch Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“¹⁷², in der *Wiener Zeitung* beschrieben sie als „sinfonische Phantasie“ und „Nachtstück“. Besagte Informationen waren – wie auf Seite 39 f. besprochen – vermutlich dem Abendprogramm des Konzertes zu entnehmen. Reitler formulierte in der *Neuen Freien Presse*: „Gespenstische, atemberaubende Nachtgedanken tauchen in dieser ursprünglich auch als Nachtstück bezeichneten symphonischen Phantasie auf.“¹⁷³ Scherber äußerte sich in der *Wiener Zeitung* etwas ausgedehnter: „Das Programm des letzten ordentlichen philharmonischen Konzertes bringt einmal eine Novität: Kurt Weills sinfonische Phantasie. Das Stück wird vom Komponisten selbst auch als Sinfonie bezeichnet. Der Untertitel ‚Drei Nachtstücke‘ läßt vermuten, daß es sich in der Absicht des Komponisten um Programm-Musik handle, was aber kaum der Fall sein dürfte.“¹⁷⁴ Die Betitelung von Weills Symphonie spielte – im Vergleich zu den Rezensionen über Webern und Atterberg – eine untergeordnete Rolle. Weder die Dreisätzigkeit noch die Benennung als symphonische Phantasie wurden hier abwertend betrachtet.

¹⁶⁹ Stephen Hinton, „Vorwort“, S. XV.

¹⁷⁰ Paul Hindemith, Programmheft der UA zu der Symphonie *Mathis der Maler*, zitiert nach: Stephen Hinton, „Vorwort“, S. XIX.

¹⁷¹ Siehe Fußnote 61, S. 20.

¹⁷² Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹⁷³ NFP 20.04.1937, S. 7.

¹⁷⁴ WZ 20.04.1937, S. 7.

2.4 Musikanalytische Aspekte in der Rezension

Einige Rezensenten behandelten in ihren Texten unter anderem musikanalytische Fragen und arbeiteten betreffende Aspekte aus. Eine zentrale Bedeutung für das Musikschrifttum erlangte die moderne Musikanalyse schon im 19. Jahrhundert. Sie entwickelte sich aus einer intensivierten Musikgeschichtsschreibung und -berichterstattung mit Autoren wie Robert Schumann, E. T. A. Hoffmann oder Hector Berlioz. Einen weiteren Verwendungszweck fand die Musikanalyse in zahlreichen Konzertführern, beispielsweise Hermann Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* (Leipzig, 1887). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Analyse daher bereits etabliert und diente den Autoren dazu, eine (vermeintliche) Objektivität in Bezug auf die Symphonie herzustellen. Die in einer Tageszeitung veröffentlichte Rezension richtete sich – gemessen an der relativen Höhe der Auflagenzahl der Zeitung – an viele Personen, demzufolge blieb eine ausgedehnte und differenzierte Analyse den musikalischen Fachjournalen vorbehalten. Jedoch suggerierte eine analytische Vorgehensweise in der Tageszeitung stets eine unvoreingenommene Meinung, die aufgrund der analytischen Fähigkeiten des Autors sachliche Urteile transportierte. Die in dieser Arbeit betrachteten Symphonierezensionen enthielten in der Regel keine detailreichen und umfassenden Analysen, die ein wirklich objektives Urteil darstellen konnten. Die musikanalytisch am häufigsten betrachteten Aspekte waren die Form der Symphonie und / oder ihrer Sätze sowie die Verwendung des Kontrapunkts.

2.4.1 „[...] dass in der Musik das A und das O die Form ist“¹⁷⁵

Die äußere, formale Struktur einer neuen Symphonie war für viele Autoren eines der wichtigsten Qualitätskriterien. Die analytische Auseinandersetzung mit ihr bildete oftmals den inhaltlichen Kern einer Rezension. Eine Formanalyse fand meist unter Einbezug eines bereits vorhandenen Formschemas statt, wie Nicholas Cook beschrieb: „Analyzing the form of a new piece basically consisted of assimilating it into one existing formal prototype or another.“¹⁷⁶ Stereotyp beschäftigte sich in der *Wiener Abendpost* der anonyme Rezensent „–g.“ bei Mahlers zweiter Symphonie mit der Form und der Auflösung selbiger:

Er [Mahler, Anm.] hat vergessen, dass in der Musik das A und das O die Form ist, dass wohl der Meister die Form zerbrechen darf, aber auch nur der Meister, und selbst der nur dann, wenn er Anderes an des Ueberwundenen Stelle zu setzen vermag.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Anonymer Rezensent „–g.“ über Mahlers zweite Symphonie in der WA 10.04.1899, S. 6.

¹⁷⁶ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, S. 9.

¹⁷⁷ WA 10.04.1899, S. 6.

Die Bezeichnung Meister verwies auf einen der drei in der Rezension zuvor genannten Symphoniker Beethoven, Brahms und Bruckner – vermutlich aber Beethoven. Der Autor forderte, dass in Wien, als maßgeblicher Wirkungsstätte jener Komponisten und somit auch maßgeblichem Entwicklungsort der Gattung Symphonie, der Formbegriff besonders zu deuten sei. Für die meisten Musikrezensenten des beginnenden 20. Jahrhunderts galt die traditionelle Viersätzigkeit als normative Form. Diese entwickelte sich Mitte des 18. Jahrhunderts und war spätestens gegen Ende des Jahrhunderts etabliert. So ergab sich das Schema aus schnellem Kopfsatz in einer Sonatenhauptsatzform, langsamem zweitem Satz in einer Lied- oder Variationsform, mittelschnellem drittem Satz als Tanzsatz (meist Menuett oder Scherzo) und schnellem viertem (Kehraus-) Satz als Rondo oder Sonatenrondo. Diese formale Aufteilung stellte nach Cook den formalen Prototyp einer Symphonie dar.¹⁷⁸ Eine geringe Variation dieser Form war allerdings durchaus zulässig und unter anderem durch historische Vorbilder, wie beispielsweise Beethoven,¹⁷⁹ belegt. Die als bindendes Kriterium herangezogene Form wurde auch in ausgedehnten Rezensionen selten veranschaulicht, sondern als bekanntes Wissen vorausgesetzt.

2.4.1.1 Positives Formgefüge

Robert Hirschfeld rezensierte die Uraufführung von Franz Schmidts erster Symphonie in der *Wiener Abendpost*. Er führte aus, dass Schmidt „kein düsterer, mit starrer Formkunst sich quälender Grübler und auch kein himmelstürmender Phantast im Geiste der Modernen“¹⁸⁰ sei. Die Symphonie entspreche den gängigen Formkriterien der Viersätzigkeit, variiere jedoch innerhalb der Sätze einzelne Details: Der dritte Satz offenbare nur zu Beginn Tanzcharakter, ein Trio sei lediglich zu erahnen, im vierten Satz irritierten die choralartigen Blechbläserwürfe und der streckenweise barocke Duktus. Jedoch war Hirschfeld der Auffassung, dass die formalen Kriterien in dieser Symphonie erfüllt waren. Ebenfalls rezensierte Hirschfeld 1911 Karl Weigls erste Symphonie in der *Wiener Abendpost*. Bezüglich der Form erkannte er wohlwollend an, dass Weigl „die eigenen Gedanken mit einer ihnen zukommenden eigenen Form in ein harmonisches Verhältnis“¹⁸¹ brachte. Welcher Gestalt diese Verbindung sei, diskutierte Hirschfeld nicht (die Vertauschung der Binnensätze stellte sicher keine neue und innovative Formvariation dar).

¹⁷⁸ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, S. 9.

¹⁷⁹ Beethovens sechste Symphonie diene als Beispiel der Erweiterung der Satzanzahl oder Beethovens neunten Symphonie als Beispiel für die Vertauschung der Binnensätze.

¹⁸⁰ Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 6.

¹⁸¹ WA 21.02.1911, S. 2.

Die zweite Symphonie von Franz Schmidt wurde sowohl in der *Wiener Abendpost* als auch in der *Neuen Freien Presse* äußerst wohlwollend rezensiert. Diese nominell dreisätzige Symphonie fasste die beiden Binnensätze zu einem Variationssatz zusammen, der zunächst den zweiten, langsamen Satz darstellte, dann in ein Scherzo überging, das als dritter Satz fungierte. Julius Korngold bezeichnete in der *Neuen Freien Presse* die von Schmidt gewählte Form als nicht regelgerecht, dennoch als äußerst überzeugend. Zudem bezog er sich nicht allein auf die Form, sondern auch auf dramatische Elemente, die in diese Symphonie ersichtlich waren:

Da der Komponist festes symphonisches Formgefüge nicht nur nicht aufgibt, sondern dessen Notwendigkeit gerade durch das ernste und nachdenkliche Streben nach neuen Formvarianten bejaht, ist in dieser Aufnahme von dramatischen, selbst opernhafte Elementen, die Bruckner gleichsam aus der Kirche auf die Bühne führten, nur ein erwünschtes Hinausgreifen über die episch-lyrische symphonische Schablone zu erblicken.¹⁸²

Korngold beschrieb die Formveränderung nicht eindeutig, befürwortete aber die formale Umgestaltung. In der *Wiener Abendpost* ging Heinrich Kralik, Autorenkürzel „Kr.“, nicht dezidiert auf die Form ein:

Der erste Teil entspricht formell einem normalen ersten Sinfoniesatze. Der zweite Teil stellt ein pastorales Thema auf, und alles folgende ergibt sich aus Variierungen desselben. So entsteht eine Anzahl von Mittelsätzen, als die wichtigsten Scherzo und Trio. Der letzte Satz arbeitet die Variationen weiter und freier; zuerst eine prächtige Bläserfuge, die dann in ein lebhaftes Rondo ausläuft.¹⁸³

Kralik bewertete Schmidts formale Handhabung der Symphoniesätze nicht. Durch diese zwei annähernd gleich langen Passagen ist erkennbar, dass formale Aspekte auf deutlich unterschiedliche Arten in einer Rezension besprochen wurden: emotional und durchaus wertend, wie in der *Neuen Freien Presse*, und sachlich und auf Fakten bezogen, wie in der *Wiener Abendpost*.

In den Rezensionen zu Franz Schmidts dritter Symphonie wurde die Form nicht eingehend thematisiert. In beiden Rezensionen verglich der jeweilige Autor Schmidts dritte mit Kurt Atterbergs sechster Symphonie, die im selben Wettbewerb eingereicht und im selben Konzert aufgeführt wurde.¹⁸⁴ Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* und Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“¹⁸⁵, in der *Wiener Zeitung* begannen mit Atterbergs Symphonie, die den ersten Platz im Wettbewerb belegte. Korngold verwies darauf, dass

¹⁸² NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

¹⁸³ WA 06.12.1913, S. 3.

¹⁸⁴ Beide Symphonien wurden beim Internationalen Schubert-Wettbewerb der Columbia Phonograph Company eingereicht, vgl. S. 33 dieser Arbeit.

¹⁸⁵ Siehe Fußnote 42, S. 16.

Atterbergs Symphonie dreisätzig sei, und berichtete zudem: „Die Scherzolzuchtigkeit ist nicht gesondert untergebracht, sie ist im Finale miteingeschlossen.“¹⁸⁶ Dagegen ging Scherber in der *Wiener Zeitung* deutlicher auf die Form, vor allem auf ihre Bedeutung ein:

Die Sinfonie von Atterberg in C-Dur besteht aus drei Sätzen. Bald nach Beginn stürzt ein Tschinellenschlag kopfüber auf das Podium. Sollte es am Ende gar keine Sinfonie im Sinne der Wiener Klassiker sein? Es ist auch keine.¹⁸⁷

Scherbers aufgeworfene Frage, ob Atterbergs Symphonie im Sinne der Wiener Klassiker sei, zielte nicht nur auf die dreisätzig Form ab, sondern auch auf die Verwendung von Becken zu Beginn der Symphonie. Diese waren zwar seit dem 19. Jahrhundert in der europäischen Kunst- beziehungsweise Orchestermusik beheimatet, dennoch mehr mit dem Schluss einer Symphonie oder mit marsch- sowie militärartigen Teilen assoziiert. Daher beurteilte Scherber die Symphonie als unzulänglich. Korngold begann seine Rezension über Franz Schmidts zweitplatzierte Symphonie mit: „Franz Schmidts viersätziges Werk schürft jedenfalls tiefer.“¹⁸⁸ Er verdeutlichte so die Relevanz der Form innerhalb der Gattung. Scherber bezog sich in der *Wiener Abendpost* ebenfalls schon zu Beginn der Rezension auf die Satzanzahl: „Sie [Atterbergs Symphonie, Anm.] wird von der A-Dur-Sinfonie von Franz Schmidt an die Wand gedrückt. [...] Diese Sinfonie hat die überlieferten vier Sätze.“¹⁸⁹ Mit dem Ausdruck „überliefert“ legte Scherber dar, dass die Viersätzigkeit für ihn eine (unumgängliche) historische Tradition sei. Unter anderem zeigte die Parallelität der beiden Rezensionen, dass die Viersätzigkeit noch ein wesentliches Kriterium für die formale symphonische Ordnung darstellte.

Auch Franz Schmidts vierte Symphonie wurde primär unter ihrem formalen Aspekt betrachtet. Ihre Sätze wurden durch Attaca-Übergänge und thematischen Bezüge miteinander verbunden. In der *Neuen Freien Presse* rezensierte Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“¹⁹⁰:

Schon in der Form ist das Werk interessant genug. Die vier ineinander übergehenden Teile zeigen, als Ganzes betrachtet, das Schema eines ersten Symphoniesatzes, so dass das abschließende Allegro molto moderato als die das Hauptthema und die wichtigsten Seitengedanken verarbeitende und wieder zum einleitenden Trompetenthema zurückführende Reprise aufgefaßt werden könnte.¹⁹¹

Reitler beschrieb, dass die vier Einzelsätze zusammengenommen die Struktur einer Sonatensatzform aufwiesen: Der erste Satz übernahm die Funktion der Exposition, die beiden

¹⁸⁶ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

¹⁸⁷ WZ 04.12.1928, S. 8.

¹⁸⁸ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

¹⁸⁹ WZ 04.12.1928, S. 8.

¹⁹⁰ Siehe Fußnote 61, S. 20.

¹⁹¹ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

Binnensätze diejenige der Durchführung und das Finale die der Reprise. Diese Form erinnerte an die Doublefunction-Form von Franz Liszts Klaviersonate h-Moll (1853) mit dem Unterschied, dass Liszts Sonate in einem Satz vier Sätze enthielt. Dieses Konzept der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit wurde auch in diversen Symphonischen Dichtungen verwirklicht.¹⁹² Schmidts Symphonie entsprach insofern nicht diesem Schema, da sie aus vier Sätzen mit Attaca-Übergängen bestand. Rückblickend war diese Form derjenigen seiner zweiten Symphonie ähnlich, diese fasste aber lediglich die Binnensätze in einem Variationssatz zusammen. Auch Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „rb.“¹⁹³, thematisierte in der *Wiener Zeitung* diese Form, allerdings weit weniger ausführlich als Reitler: „Die interessante Form des Werkes stellt etwa eine Vereinigung der Suiten- mit der klassischen Sonatenform dar. Man könnte auch sagen, dass das ganze Werk eine ins Große geratene Sonatenform habe.“¹⁹⁴ Möglicherweise verwies Scherber mit der Suitenform auf die ursprünglich dreiteilige Symmetrie, aus der sich später die Viersätzigkeit der Symphonie entwickelte. Scherber könnte sich aber auch deswegen auf die Suitenform bezogen haben, da Schmidt das musikalische Material äußerst eng miteinander verwob, wie dies auch in Suiten zeitweilig üblich war.

2.4.1.2 Negatives Formgefüge

Kritische Ausführungen bezüglich der symphonischen Formgebung betrafen meist die sogenannten Modernen. In der *Wiener Abendpost* äußerte sich Robert Hirschfeld über Schönbergs Kammersymphonie, dass deren „Form [...] keine organische Gliederung“¹⁹⁵ habe, begründete diese Aussage aber nicht. Die genauere Betrachtung dieser Symphonie zeigte jedoch, dass symphonieimmanente Teile wie Exposition, Reprise oder auch ein scherzoartiger Teil durchaus vorhanden waren. Die heftige Kritik Hirschfelds richtete sich allerdings nicht nur gegen die Form, sondern unter anderem auch gegen die solistische Besetzung, die wenig traditionelle Harmonik und (mangelnde) Melodik. Julius Korngold beanstandete in der *Neuen Freien Presse* bei Schrekers Kammersymphonie ebenfalls die Einsätzigkeit, allerdings über den Umweg zu Schönberg: „Mag die oder jene rhythmische Gebärde, der oder jene wurzellose Akkord an Schönberg mahnen, vielleicht auch die Form, die in ihrer Einsätzigkeit die von Schönbergs Sextett ist – bei Schreker treten die

¹⁹² Karl Heinrich Wörner, *Geschichte der Musik*, S. 467.

¹⁹³ Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹⁹⁴ WZ 12.01.1934, S. 9.

¹⁹⁵ WA 05.03.1907, S. 1.

Mysterien des instrumentalen Farbenakkords in den Vordergrund.“¹⁹⁶ Mit dem einsätzigen Sextett bezog sich Korngold auf Schönbergs *Verklärte Nacht*, uraufgeführt 1902. In dem Farbenreichtum war das Sextett sicher Schrekers Kammer-symphonie ähnlicher als der Kammer-symphonie Schönbergs.

Es wurden allerdings auch mehrsätzliche Symphonien in ihrer Formgebung kritisch beurteilt. Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „rb“¹⁹⁷, beschränkte sich bei der Formkritik zu Hans Gáls Sinfonietta op. 30 auf: „Die Form zerflattert.“¹⁹⁸ Da er keine weitere Spezifizierung vornahm, bezog er sich vermutlich auf die gesamte Formanlage der Symphonie und ihrer Einzelsätze. Scherber beurteilte Hindemiths Formgestaltung in seiner Symphonie *Mathis der Maler* ebenfalls als unzureichend: „In allen drei Stücken [den Sätzen der Symphonie, Anm.], die gelegentlich durch eigenartige Klangfarben fesseln, wird man Gliederung, Gestaltung einer Form vermissen, mindest wird sie beim erstmaligen Hören nicht klar, was in Bezug auf die Wirkung auf eines herauskommt.“¹⁹⁹ Scherber argumentierte hier wesentlich konkreter, benannte zudem einen zentralen ästhetischen Zugang zur Form: Sie sollte hörbar sein, nur dann sei sie sinnvoll. Die formale Ebene war für Scherber nicht nur Bestandteil der Theorie, sondern auch der Praxis.

2.4.2 Der Kontrapunkt als Qualitätsmerkmal

Wenn Musikrezensenten den Terminus Kontrapunkt thematisierten, so verwiesen sie damit weniger auf die Verwendung der tatsächlichen Kompositionspraxis der Renaissance und des Barock, sondern vielmehr auf das kompositorische Handwerk.²⁰⁰ Daher verwendeten die Rezensenten den Kontrapunkt als objektives Qualitätskriterium, um eine Art Metaphorik in Bezug auf die Güte der Komposition herzustellen: Ein als qualitativ bezeichnete Kontrapunkt bedeutete oft eine positive Bewertung der individuellen Leistung und vice versa. Die Beherrschung des Kontrapunkts war für viele Rezensenten wesentlich, um eine Symphonie zu bewerten.

2.4.2.1 „Die imponierende kontrapunktische Kunst“²⁰¹

Die meisten Rezensenten thematisierten den Kontrapunkt oft nur als qualitativ hochwertiges Argument, sie drückten auf diese Art ihre Anerkennung dem Komponisten gegenüber

¹⁹⁶ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

¹⁹⁷ Siehe Fußnote 42, S. 16.

¹⁹⁸ WZ 11.04.1930, S. 5.

¹⁹⁹ WZ 13.01.1935, S. 11.

²⁰⁰ Der traditionelle Kontrapunkt wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Praxis immer beliebter. Vor allem progressive Komponisten wie Schönberg oder Webern arbeiteten häufig damit.

²⁰¹ Josef Reitler über Weigls zweite Symphonie in der NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

aus. Robert Hirschfeld bezeichnete Franz Schmidt in der Rezension zu dessen erster Symphonie in der *Wiener Abendpost* als „wohlerfahren und bewandert in allen Künsten des Contrapunktes und der Orchestrierung“²⁰². Auch im weiteren Verlauf blieb Hirschfeld enthusiastisch, denn „der letzte Satz strömt über von contrapunktischen Künsten der Choralbearbeitung und Fuge“²⁰³. In den Rezensionen der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Abendpost* zu Schmidts zweiter Symphonie wurde ebenfalls auf den Kontrapunkt verwiesen. Korngold äußerte sich etwa: „Szenisches Geschehen denkt man sich auch unwillkürlich zur Durchführung hinzu, die mit ihren Kontrasten, ihrem Stimmungswechsel und wiederholtem plötzlichen Stocken sich keineswegs mit seinen thematisch-kontrapunktischen Normalkünsten begnügt.“²⁰⁴ Heinrich Kralik, Autorenkürzel „Kr.“, beschrieb in der *Wiener Abendpost*: „Den gewaltigen Schluß bildet eine pompöse Verbreiterung der Hauptmelodie, die von organisch abgeleiteten Kontrapunkten üppig umrankt wird.“²⁰⁵ Beide Rezensenten bezogen sich auf unterschiedliche Stellen, Korngold auf die Durchführung des ersten Satzes und Kralik auf den Schluss des letzten Satzes, aber beide Autoren beurteilten Schmidt als herausragenden Komponisten. Mit dem „organisch abgeleitete[n] Kontrapunkt“ in der *Wiener Abendpost* verstärkte Kralik noch die Intensität, indem er den Aspekt Kontrapunkt durch denjenigen der Natürlichkeit erweiterte.

Korngold erwähnte zudem in den Rezensionen der *Neuen Freien Presse* zu Schmidts dritter und vierter Symphonie positiv dessen kontrapunktische Fähigkeiten. In der Rezension zur dritten Symphonie ging er auf Schmidts kompositorische Sicherheit ein: „Die reiche Alterationsharmonik wird in eingebauten Stimmen von gefestetem kontrapunktischem Denken gespeist.“²⁰⁶ Er beteuerte damit, dass Schmidt auf einer fundierten Basis komponiere. Schmidts vierte Symphonie rezensierte vermutlich Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“²⁰⁷, für die *Neue Freie Presse*: „In diesem Abschnitt [dem dritten Satz, Anm.] wird in großartiger kontrapunktischer Durchführung die thematische Hauptschlacht geschlagen.“²⁰⁸ Der dritte Satz fungierte in dieser Symphonie, die Schmidt wie einen Sonatensatz aufbaute, als Durchführung und wurde demnach kompositorisch stark von thematisch-motivischer Arbeit und damit auch vom Kontrapunkt beeinflusst.

²⁰² Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 6.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

²⁰⁵ WA 06.12.1913, S. 3.

²⁰⁶ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

²⁰⁷ Siehe Fußnote 61, S. 20.

²⁰⁸ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

Auch die kontrapunktischen Fähigkeiten von Karl Weigl wurden oft positiv hervorgehoben. Korngold äußerte sich zu dessen erster Symphonie in der *Neuen Freien Presse*: „Weigl ist insbesondere ein wohlbeschlagener Kontrapunktiker. Fast jedes Thema kommt mit seinem Gegenthema zur Welt, und diese siamesischen Zwillinge schlagen sich gewandt durch.“²⁰⁹ Er bestätigte damit implizit, dass Weigl ein fachkundiger, geübter und qualifizierter Komponist sei. In der *Wiener Abendpost* rezensierte Robert Hirschfeld kritischer: „Der durchgängige Sechsstücktakt gibt dem ersten Satze vielleicht zu viel Weichheit, obwohl die reichen kontrapunktischen Fügungen den Rhythmus zu kräftigen suchen.“²¹⁰ Für die *Neue Freie Presse* rezensierte Josef Reitler Weigls zweite Symphonie. Trotz positiv bewerteter kontrapunktischer Fähigkeiten fiel Reitlers Gesamturteil weniger zustimmend aus:

Der erste Satz, dem nur der ganz große thematische Einfall fehlt, offenbart, namentlich in dem geradezu faustischen Ringen des Durchführungsteiles, den auf Höchstes gerichteten Willen, die imponierende kontrapunktische Kunst Weigls, der man wahrscheinlich auch nach einmaligem Hören nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen kann.²¹¹

Obwohl sich Reitler von der technischen Komplexität des ersten Symphoniesatzes beeindruckt zeigte, überzeugten ihn die musikalischen Themen weniger. Eine ähnliche Tendenz zeigte sich in Carl Lafites Rezension zu Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* für die *Neue Freie Presse*:

Was an dieser Musik, die thematisch und harmonisch sich vielfach archaischen Einflüssen überläßt, unbedingt interessieren muß, ist die in starker Könnerschaft wurzelnde Dialektik des Orchesters, aus deren genauer Vertrautheit mit allen instrumentalen Erfordernissen ungezwungene, niemals spröde Klangkombinationen sich ergeben; dazu die mehr als ansehnliche Beherrschung kontrapunktischer Formgebilde.²¹²

Kontrapunktisches Können und eine positive Bewertung der Symphonie insgesamt korrelierten manchmal, aber nicht immer. In der Regel verstärkte aber eine positive Erwähnung des Kontrapunktes ein gesamtheitlich positives Urteil.

2.4.2.2 Der Kontrapunkt der „Modernen“

Progressive Komponisten, die die Grenzen von Form, Melodik, Harmonik sowie Instrumentation erweiterten und / oder überschritten, wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft als „die Modernen“ bezeichnet, was in den hier herangezogenen Rezensionen stets

²⁰⁹ NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

²¹⁰ WA 21.02.1911, S. 2.

²¹¹ NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

²¹² NFP (Abendblatt) 16.01.1935, S. 8.

deutlich abwertend und negativ konnotiert war. Zu denen in dieser Arbeit behandelten Komponisten gehörten in die Gruppe der Modernen neben Hindemith, Mahler, Schreker und möglicherweise Weigl auch noch Schönberg und Webern. Trotz moderner Einflüsse wurden die Symphonien Hindemiths, Schrekers und Weigls eher positiv, Schönbergs und Weberns deutlich negativ beurteilt. Letztere wurden bemerkenswerterweise in den betrachteten Rezensionen nie als „modern“ bezeichnet. Hans Ewald Heller, Autorenkürzel „H.E.H.“²¹³, thematisierte in der *Wiener Zeitung* den Kontrapunkt in Weberns Symphonie op. 21 nicht,²¹⁴ Josef Reitler äußerte sich in der *Neuen Freien Presse*, Weberns Symphonie sei „einer von den längst nicht mehr frappierenden Versuchen, aus ältester Form und Kontrapunktik neuesten Inhalt zu gewinnen“²¹⁵. Mit dem Hinweis „ältester Kontrapunktik“ bezeichnete Reitler Webern einerseits als erfahrenen Komponisten und verwies möglicherweise andererseits auf Weberns Promotion über Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus II* (1909). Robert Hirschfeld hingegen beanstandete in der *Wiener Abendpost* Schönbergs Kompositionspraxis in der Kammersymphonie op. 9: „Sein Kontrapunkt ist Willkür.“²¹⁶ Trotz dieser konzisen Aussage kann dieses Urteil auf zwei Arten interpretiert werden: Schönberg könne nicht regelkonform komponieren oder er wolle sich nicht der traditionellen Kompositionspraxis bedienen. Besonders Letzteres war für Hirschfeld von Belang, was die Erstaufführungsrezension zu Mahlers vierter Symphonie aus dem Jahr 1902 und eine Rezension namens *Von neuen Tonwerken* aus dem Jahr 1910 belegten. In beiden Texten verlangte Hirschfeld eine historische Auseinandersetzung mit der Musik- und Kulturgeschichte der Symphonie und verurteilte die zeitgenössischen symphonischen Tendenzen.²¹⁷

²¹³ Siehe Fußnote 105, S. 27.

²¹⁴ WZ 28.02.1930, S. 7.

²¹⁵ NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

²¹⁶ WA 05.03.1907, S. 1.

²¹⁷ Rezension zu Mahlers vierter Symphonie, WA 14.01.1902, S. 1, erster Absatz, vgl. S. 142 dieser Arbeit. Rezension *Von neuen Tonwerken*, WA 17.02.1910, S. 1: „Der bedächtige Hörer führt bei der Begegnung eines neuen Werkes die verwandten Musikformen mit, welche die Erfahrung an die Schwelle des künstlerischen Bewußtseins drängt. Auf dieser Grundlage des Gehörten und Durchlebten bildet sich das Urteil, das die [...] Zusammenhänge des Alten und des Neuen aufzusuchen und aufzudecken hat. Dem neuen Werke wird sogleich seine Stellung auf der Linie der historischen Entwicklung angewiesen. Diese Kunst des Hörens ist selten geworden, seitdem das moderne musikalische Strebertum verlangt, daß man vor den Wundern oder Foltern neuer Harmonik und Formbildung alles Überlieferte und Errungene, die in einem ganzen kunstgeweihten Leben durchmessenen Strecken hinter sich lassen und vergessen soll.“

2.5 „Wahre und echte Werke“²¹⁸ – ästhetische Konzepte

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden nicht nur Erwartungen an die Gattung Symphonie in Bezug auf die Formkonzeption gestellt, sondern auch in Bezug auf inhaltliche und ästhetische Parameter. Deren Assoziation war stark mit Begriffen wie Wahrheit, Echtheit oder Tiefe verbunden. Die tradierte Rolle der Symphonie als ernste, oft gedankenschwere und intellektuelle Gattung des Konzertsaales brachte es mit sich, dass dieselbe Erwartung auch auf den Komponisten der Symphonie überging.

Richard Heuberger äußerte sich diesbezüglich in der *Neuen Freien Presse* über Franz Schmidts erste Symphonie: „Dieses ehrliche, offene Wesen gewann ihm im Nu die Hörer, die Satz für Satz mit gespannter Aufmerksamkeit anhörten und mit Beweisen lebhafter Theilnahme nicht zurückhielten.“²¹⁹ Ähnlich rezensierte Robert Hirschfeld Schmidts erste Symphonie in der *Wiener Abendpost*: „Echt symphonisch sind auch die Themen des ersten Satzes.“²²⁰ Mit dem Prädikat echt sprach Hirschfeld Schmidts Symphonie eine ausgesprochene Qualität zu, jedoch ging er im weiteren Verlauf nicht auf die Gestaltung der Themen ein. Ähnliche ästhetische Kategorien wurden in den Rezensionen über Schmidts zweite Symphonie genutzt: Mit Formulierungen wie „Reine der Variationen des zweiten Satzes“, „Abkehr von Pathos und Pose“ und „echt musikalischen Geiste[s]“²²¹ charakterisierte Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* diese Symphonie. Obwohl dieser sprachliche Stil gewissermaßen keinerlei direkte Wertung besaß, implizierte er eine positive und qualitativ hochstehende Beschaffenheit der vorliegenden Komposition. Zudem verwies er damit auf die hohe intellektuelle Stellung der Gattung und die hohe Anforderung an den Komponisten. Heinrich Kralik assoziierte in der *Wiener Abendpost* Schmidts zweite Symphonie noch ausdrücklicher mit dieser Ästhetik:

Die Wirkung war eine elementare, mitreißende; [...] man hatte die unmittelbare Freude an dem, was man hörte, und zugleich die sichere Erkenntnis, dass es wahre und echte Werke sind. In einer Zeit, wo das Überspannen aller Gefühle, das Erklügeln von Effekten fast schon das Natürliche geworden ist, kommt da einer, ein Großer, und zeigt, zu welchem Ziele geradliniges Musizieren führt. Wir gewahren eine Produktion, die sich frei von allem Dekadenten hält, die sich gewissermaßen unbewußt entwickelt hat, die sich die naive Einseitigkeit echten Künstlertums völlig bewahrt hat.²²²

Unmissverständlich führte Kralik aus, dass Schmidts Symphonie etwas anhaftete, das im weitesten Sinne natürlich, ursprünglich oder auch ehrlich genannt werden könnte. Diese

²¹⁸ Heinrich Kralik über Schmidts zweite Symphonie in der WA 06.12.1913, S. 3.

²¹⁹ NFP (Morgenblatt) 09.02.1902, S. 9.

²²⁰ Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 6.

²²¹ Zitate aus: NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

²²² WA 06.12.1913, S. 3.

nahezu elementare, naturalistische Ausdrucksweise wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederholt auf Musik, speziell auf die Symphonie, angewandt. Franz Schmidts weitere Symphonien wurden ebenfalls in dieser Art rezensiert. Julius Korngold beschrieb Schmidts dritte Symphonie in der *Neuen Freien Presse* als tieferschürfender im Gegensatz zur im gleichen Konzert aufgeführten Symphonie Kurt Atterbergs²²³, deren zweiten Satz bezeichnete er als „ernst, feierlich, mystisch“²²⁴. In der *Wiener Zeitung* rezensierte Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“²²⁵, in ähnlichem Stil: „In ihr ist symphonischer Geist.“²²⁶ Die Wirkung dieser Aussage erzielte Scherber gerade durch die fehlenden Details. Auch Schmidts vierte Symphonie wurde von Josef Reitler (*Neue Freie Presse*) und Ferdinand Scherber (*Wiener Zeitung*) entsprechend rezensiert. Reitler schrieb: „Der Gesamteindruck war [...] rein und tief. [...] Es ist bekennende Musik.“²²⁷ Die Symphonie sei zudem „echt“ und von „weihevolem Ernst“²²⁸. Scherber hingegen rezensierte weniger detailreich und emotional, jedoch bezeichnete er Schmidts Symphonie vor allem als „inhaltsreich“ und als „Werk [...] eines ernstesten Musikers“²²⁹.

Robert Hirschfeld gab in der Rezension der *Wiener Abendpost* zu Karl Weigls erster Symphonie nur passagenweise preis, dass er Weigl diese hochstehende, ästhetische Kategorie zugestand:

Karl Weigls E-dur-Sinfonie [...] bietet eine durchaus erfreuliche Erscheinung und hat innere Bewegtheit [...]. Wenn seine natürliche, schlichte Denkweise einmal zur Mahnung drängte, daß er seine stillen Empfindungen nicht durch kraftgenialische Vorbilder in einem Lärmkreise aufstacheln möge, so wurde diese Aufrichtigkeit gewiß als Übelwollen ausgelegt. [...] Mit der E-dur-Sinfonie hat sich Karl Weigl zur Selbstständigkeit aufgerafft. [...] Diese Besonnenheit fördert die innere Bildung, das Erblichen eines Stils, der die eigenen Gedanken mit einer ihnen zukommenden eigenen Form in ein harmonisches Verhältnis bringt. [...] Es ist die Frucht gediegenen Studiums, daß diese Arbeit zur intensiven geistigen Teilnahme zwingt.²³⁰

Hier nutzte Hirschfeld nicht die starken, emotionalen Worte vorangegangener Rezensionen und auch nicht die für ihn oft charakteristische sprachliche Deutlichkeit. Er gestand der Symphonie lediglich eine gewisse Natürlichkeit zu, was angesichts einer hoch artifiziellen Gattung wie der Symphonie zunächst paradox erscheinen mochte, aber durchaus der gängigen Ästhetik entsprach.

²²³ Siehe NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Siehe Fußnote 42, S. 16.

²²⁶ WZ 04.12.1928, S. 8.

²²⁷ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

²²⁸ Zitate aus: Ebd.

²²⁹ Zitate aus: WZ 12.01.1934, S. 9.

²³⁰ WA 21.02.1911, S. 2.

Robert Hegers zweite Symphonie wurde von der Presse durchaus positiv aufgenommen. In der *Neuen Freien Presse* bekundete ihm Josef Reitler zwar ein durchaus solides Gestaltungsvermögen, relativierte dies aber auch:

Wie in Hegers Oratorium, berührt auch in diesem Werk die Mischung von hochfliegender Idealismus und naiver Erdbundenheit eigentümlich. Der Symphoniker verhält sich zum Dirigenten wie Begabung zum Wissen: da nun nicht immer die Begabung, die aus der Tiefe kommende, in die Tiefe führende Inspiration, neuschöpferisches Gestaltungsvermögen das letzte Wort haben, siegt der äußere, allerdings prunkvoll genug und mit sicherem Instinkt für Wirkung hingestellten Effekt. [...] Gewisse Naivitäten, ehrlich und beseelt, an den Grenzen der Banalität verlaufende Schlichtheit sind Eigentum des Komponisten, sind mit der Originalität seines Wesens auf das innigste verknüpft. [...] Das kompositionstechnische Können Hegers ist achtungsgebietend und man glaubt auch an den Ernst seiner Absichten. Doch behauptet das Reinmusikantische seines Wesens den Vorrang vor dem Gedanklichen.²³¹

Reitler verdeutlichte hier, welche Parameter er, nämlich vordergründig Ernsthaftigkeit und Tiefe, an Symphonien anlegte. Die Zugeständnisse an Heger schränkte er insofern ein, da es Heger an Begabung mangle. Ferdinand Scherber hingegen, Autorenkürzel „rb“²³², bemerkte in der *Wiener Zeitung* weniger die technische Ausarbeitung der Symphonie, sondern vielmehr Hegers Potenzial als Symphoniker. Die Symphonie sei „das Werk eines ernstesten, gebildeten Musikers [...]. Sehr wirkungsvoll das Einmünden des letzten Satzes in den Anfang des ersten, wenn auch scheinbar mehr erdacht als empfunden.“²³³ Neben Ernsthaftigkeit und Bildung des Komponisten war für Scherber auch die Empfindung der Musik von zentraler Bedeutung. Durch entsprechende Ausbildung und das Studium der tradierten Formen könne daher die empfundene Musik als kreative Idee entstehen.

Die Argumentation bezüglich dieser ästhetischen Konzepte begründeten die Autoren selten, was möglicherweise auch an dem (knappen) Umfang der Textgattung lag. In der Rezension zu Schönbergs Kammersymphonie jedoch argumentierte Hirschfeld (*Wiener Abendpost*) mit dem Musikverständnis des Publikums, denn „alles, was Musik vom verständnisvollen Hörer fordert, ein Mitgehen, Mitempfinden, ein Nachgehen, Zusammenfassen, ein Ergreifen, Zurückgreifen, ein Durchdenken und Durchfühlen, das Ahnen gesetzmäßiger Entwicklung“²³⁴, sei bei Arnold Schönbergs Kammersymphonie nicht vorhanden. Hirschfeld forderte hier, dass die Notwendigkeit ästhetischer Konzepte nicht um ihrer selbst willen zu formulieren sei, sondern aufgrund der Hörgewohnheit des Publikums.

²³¹ NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

²³² Siehe Fußnote 42, S. 16.

²³³ WZ 24.01.1929, S. 7.

²³⁴ WA 05.03.1907, S. 1.

2.6 Erwartungshaltungen

Jeder Konzertbesuch antizipiert gewisse Erwartungshaltungen an die vorgetragenen Musikstücke. Der Großteil der Rezensenten bezog ihre Erwartungen bezüglich der Gattung Symphonie aus bekannten, bereits kanonisierten Werken und deren Komponisten. Die Erwartung knüpfte also grundsätzlich an vorherige Erfahrungen ähnlicher Situationen an. Dies formulierte Wilhelm Fridolin Volkman von Volkmar 1856 wie folgt:

Auf der Vorstellung der Zukunft beruht die Erwartung. Wir erwarten etwas dann, wenn in einer Reihe von dem durch die Gegenwart festgehaltenen Gliede andere Glieder als Künftiges ablaufen. Die Gegenwart regt somit fortwährend Erwartungen an. [...] Bleibt das Erwartete aus, so spannt sich die Erwartung immer mehr. Der Mangel des Gegebenseins in der Gegenwart wirkt wie ein Gegensatz, drückt das erwartete Glied herab, und regt dadurch die ganze Reihe zur vollen Kraftentfaltung an. [...] Ein großer Teil der ästhetischen Wirkung beruht auf dieser Spannung der Erwartung. Tritt statt der erwarteten eine entgegengesetzte Vorstellung ein, so ist die Erwartung getäuscht und die eingetretene Vorstellung wird zurückgestoßen und verabscheut. So kann an sich Angenehmes dadurch verhasst werden, dass es an einer Stelle steht, wo Anderes erwartet wurde.²³⁵

Die positive oder negative Beurteilung einer neuen Symphonie konnte, musste aber nicht zwingend abhängig von einer bestimmten Erwartungshaltung ihr gegenüber sein. Lediglich vereinzelt äußerten die Rezensenten ihre Erwartungshaltung an die Symphonie vorher, daher musste der negativen Beurteilung keine enttäuschte Erwartung zugrunde liegen und einer positiven Beurteilung keine übertroffene Erwartung voranstellen.

2.6.1 „Einer von den längst nicht mehr frappierenden Versuchen“²³⁶ – enttäuschte Erwartung

Besonders anerkannte und populäre Komponisten lösten bei den Autoren im Vorhinein sicher eine gewisse Erwartungshaltung aus. Wenn spezielle Erwartungen nicht erfüllt wurden, so ergab sich für Rezensenten die Möglichkeit, diese in der Rezension zu artikulieren. Wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, enthielten derartige Textpassagen oftmals einen resignativen Unterton, wie beispielsweise die von Josef Reitler für die *Neue Freie Presse* verfasste Rezension zu Weberns Symphonie op. 21: „Zwischen Brahms und Beethoven erschien an einem Abend, den das Kolisch-Quartett gemeinsam mit Eduard Steuermann veranstaltete, eine ‚Symphonie op. 21‘ von Anton Webern. Zweisätzig, kurz, bizarr. Einer von den längst nicht mehr frappierenden Versuchen, aus ältester Form und Kontrapunktik neuesten Inhalt zu gewinnen.“²³⁷ Reitlers Enttäuschung bezog sich nicht etwa auf Weberns

²³⁵ Wilhelm Fridolin Volkman von Volkmar, *Grundriß der Psychologie*, S. 188.

²³⁶ Josef Reitler über Weberns Kammer-symphonie op. 21 in der NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

²³⁷ NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

mangelnde Innovationskraft, sondern auf das erwartete Ereignis, dass ihm Weberns Symphonie aus genau den gleichen Gründen missfallen würde, warum ihm vorher Weberns Musik missfiel. Auch Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“²³⁸, verbar in der Rezension über Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* in der *Wiener Zeitung* seine Enttäuschung nicht. In dem die Rezension einleitenden Satz verwies er: „Fast jede Aufführung eines Werkes der sogenannten Modernen macht irgendwie Sensation, die meist gut für den Komponisten, aber schlecht für das Werk ist, das anfangs zu viel Interesse erregt, als daß dieses auf die Dauer anhalten könnte.“²³⁹ Scherber ließ hier seine Erwartungshaltung in Bezug auf eine neue Symphonie deutlich erkennen und auch, dass er neuen Symphonien gegenüber positiv aufgeschlossen war. Obwohl Scherbers Erwartung nicht übertroffen wurde, überwog seine Enttäuschung nicht. Neben den Erwartungen an die Symphonie formulierte er seine Erwartungen an den Komponisten wie folgt: „Der atonale Löwe Hindemith, sicher eine der stärksten musikalischen Begabungen der Atonalen, schreitet hier gezähmt herum, brüllt nicht viel, die Nerven aufpeitschend, sondern singt besinnlich mehr für sich.“²⁴⁰ Die Umdeutung der Löwen-Metapher – aus einem starken, mit Wildheit und Kraft assoziierten Tier wird eine harmlose Variante – nutzte Scherber hier, um seine enttäuschte Erwartung bezüglich Hindemiths kompositorischer Fähigkeiten zu äußern. Offensichtlich erwartete er sich eine energischere, innovativere Komposition.

Ein weiteres, aber äußerst subtiles Beispiel für enttäuschte Erwartung manifestierte sich in der Rezension über Franz Schmidts vierte Symphonie in der *Wiener Zeitung*. Ebenfalls Ferdinand Scherber hatte aufgrund der vorangegangenen Symphonien große Erwartungen an den Symphoniker Schmidt, die allerdings nach der Uraufführung der vierten Symphonie offensichtlich nicht erfüllt wurden. Scherber begann seine Rezension positiv: „Eine neue Sinfonie von Franz Schmidt ist für die musikalische Welt immer ein Ereignis.“²⁴¹ Jedoch relativierte er seine Aussage, indem er diese vierte Symphonie mit Schmidts zweiter verglich: „Nicht jede seiner Sinfonien hat den Schwung, das musikantische Herz der Zweiten Sinfonie, aber jede ist das Werk eines großen Könners, eines ernstesten Musikers, eines Künstlers.“²⁴² Selbst die durchweg positive Rezension konnte an dieser Stelle nicht über die unerfüllte Erwartung des Autors hinwegtäuschen.

²³⁸ Siehe Fußnote 42, S. 16.

²³⁹ NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

²⁴⁰ WZ 13.01.1935, S. 11.

²⁴¹ WZ 12.01.1934, S. 9.

²⁴² Ebd.

2.6.2 „Man war vorbereitet, Schönes zu hören, wurde aber mit Großartigem überrascht“²⁴³ – übertroffene Erwartung

Auch die übertroffene Erwartung war Bestandteil einiger Rezensionen. So beschrieb Richard Heuberger, Autorenkürzel „R.“²⁴⁴, Franz Schmidts erste Symphonie in der *Neuen Freien Presse* wie folgt: „Ein vollblütiges, frisches Talent, in der Schule Robert Fuchs’ herangebildet, durch eigene Musikübung mit den unerbittlichen Forderungen der Praxis wohl vertraut, tritt Schmidt in der schwierigsten aller musikalischen Kunstformen mit einer überraschenden Sicherheit auf.“²⁴⁵ Heuberger’s Erwartung an eine Symphonie war demzufolge außerordentlich hoch. Einerseits verdeutlichte er damit seine Wertschätzung der Gattung gegenüber, andererseits aber auch das geringe Vertrauen in zeitgenössische, möglicherweise in diesem Fall auch junge Komponisten (Schmidt war erst 27 Jahre alt), die noch keine Komposition dieser Gattung vorgelegt hatten. Da Heuberger nicht nur als Rezensent, sondern auch als Komponist tätig war, war seine hohe Erwartung an eine neue Symphonie möglicherweise seiner eigenen Kompositionstätigkeit geschuldet. In einer späteren Passage derselben Rezension äußerte Heuberger Skepsis über die Aufführung zeitgenössischer Kompositionen: „Obwohl nicht jeder Novität die freundliche Aufnahme wie dem Herzfeld’schen Stücke²⁴⁶ zu Theil wurde, wagte der Concertverein doch einen besonders muthigen Schritt im Dienste der ‚Moderne‘ und gab am 25. v. M. ein Concert eigens zu dem Zwecke, dem Publikum die Bekanntschaft mit allerneuesten Compositionen und Componisten zu vermitteln.“²⁴⁷ Durch die wohlwollende Aufnahme seiner ersten Symphonie erhöhte Schmidt den Erwartungsdruck ihm und seinen weiteren Symphonien gegenüber. Heinrich Kralik (*Wiener Abendpost*) verfasste die Rezension zu Schmidts zweiter Symphonie und erwähnte auch seine gesteigerte Erwartungshaltung nach einer erfolgreichen ersten: „Man war vorbereitet, Schönes zu hören, wurde aber mit Großartigem überrascht.“²⁴⁸ Eindeutiger konnte Kralik seine hohe, aber dennoch übertroffene Erwartung nicht beschreiben. Auch Julius Korngolds Erwartung bezüglich Schreker’s Kammersymphonie ließ sich aus seiner Rezension in der *Neuen Freien Presse* deutlich herauslesen: „Kammersymphonie: schon aus dem Worte strömt es ‚kakophon‘ seit Schönberg. Weit

²⁴³ Heinrich Kralik über Schmidts zweite Symphonie in der WA 06.12.1913, S. 3.

²⁴⁴ Siehe Fußnote 74, S. 22.

²⁴⁵ NFP Morgenblatt 09.02.1902, S. 9.

²⁴⁶ Vor der Rezension über Schmidts Symphonie wurde ein Konzert vom 29.01.1902 besprochen, in dem Victor Ritter von Herzfelds Ouvertüre *Der Traum ein Leben* aufgeführt wurde.

²⁴⁷ NFP Morgenblatt 09.02.1902, S. 9.

²⁴⁸ WA 06.12.1913, S. 3.

weniger aus Schrekers Musik.²⁴⁹ Scheinbar war Korngolds Erwartung an eine Kammer-symphonie gering, da sie deutlich von Schönbergs vorgelegter Komposition 1907 geprägt war; mit der Bezeichnung „kakophon“ nahm er eine deutlich wertende Haltung ein. Da Schrekers Kammer-symphonie nicht der negativen Erwartung Korngolds entsprach, übertraf sie diese, obwohl sich beide Stücke in Parametern wie Einsätzigkeit oder reduzierter Besetzung ähnelten. Wie Korngolds Rezension zu Schmidts Symphonie zeigte, konnte einer übertroffenen Erwartung eine äußerst positive Rezension folgen. Allerdings musste dies nicht immer der Fall sein, wie dies in der Rezension zu Schrekers Kammer-symphonie Niederschlag fand.

2.7 Beethoven, Brahms & Bruckner – Vergleiche

Ein weiteres Themengebiet, das bei der Betrachtung herangezogener Rezensionen hervor-trat, war der Vergleich zwischen zeitgenössischen und im Repertoire etablierten Sym-phonien und deren Komponisten. Letztere waren meist gleichbedeutend mit den bekannten Symphonikern des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise Beethoven, Brahms und Bruckner. Diese stellten für eine Art Referenzgröße in Formgebung, Kompositionstechnik und In-strumentation dar. Zudem wurden an deren Symphonien ebenfalls ästhetische Kriterien wie Erhabenheit, Ernsthaftigkeit, Tiefe und Würde angelegt. Aber auch Komponisten, die nicht primär oder nur teilweise mit der Gattung Symphonie verbunden waren, wie Richard Wagner oder Richard Strauss, wurden oft für Vergleiche herangezogen.

Hauptsächlich gab es zwei Gründe für die getroffenen Vergleiche: Epigonalität oder Anerkennung. Ersteres entlarvte den Komponisten als Nachahmer und war negativ behaf-tet, Letzteres bestätigte eher die Kompositionspraxis und resultierte in der Regel einem wohlwollenden Urteil. In den hier behandelten Rezensionen zogen die Autoren meist nur Vergleiche heran, um einen positiven Zusammenhang herauszukehren. Gelegentlich wurde auf einen unpassenden Stil mittels eines Vergleiches verwiesen. Zeitgenössische Sympho-nien wurden stets besser bewertet, wenn deren Komponisten an traditionellen Konzepten, wie zum Beispiel den Symphonien Brahms' oder Bruckners, festhielten. Im Folgenden werden betreffende Rezensionen chronologisch betrachtet; die Rezensionen der Sympho-nien Franz Schmidts wurden in einem gesonderten Kapitel analysiert, da bei ihm Verglei-che zu Brahms und Bruckner auffallend häufig waren.

²⁴⁹ NFP Morgenblatt 21.03.1917, S. 3.

Die erste Symphonie Karl Weigls wurde von Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* rezensiert. Er nahm bereits im ersten Satz der Rezension auf eine ältere Komposition Weigls Bezug, bezichtigte ihn aber nicht direkt der Epigonalität: „Von Karl Weigls ‚Symphonischer Phantasie‘ hatte man jüngst den Eindruck zurückbehalten, daß nicht bloß Mozart, sondern auch Wagner seinen Weigl habe.“²⁵⁰ Auch im weiteren Verlauf der Rezension, die nun ausschließlich Weigls Erstaufführung gewidmet war, zog Korngold wiederholt Vergleiche mit anderen Komponisten und / oder Kompositionen:

Anders [als das vorangegangene Stück, Anm.] die neue E-dur-Symphonie, die Wagner nur in geringfügigen Spuren enthält, dagegen allerdings mancherlei Brahms-Bestandteile. Ganz besonders im langsamen Satze, der mit seinem ruckweisen Sichweiterrücken in gleichförmigem Rhythmus wie mit seiner rhapsodisch phantasierenden Klarinette eine unverhüllte Vorliebe für Brahms' Klarinettenquintett bekennt. Wenn man will, kann man auch aus der zuckenden Rhythmik des letzten Satzes eine fremde Stimme heraushören, die fahrigen und auffahrenden Gesten des Komponisten der „Cellini“- und der „Karnevals“-Ouverture erkennen. [...] Aehnlich diesem Satze ist auch der zweite der Symphonie geartet, das Scherzo [...]. Es ist überbeweglich, bemüht in seinem Doppelfugato die schon in Dukas „Zauberlehrling“ zum Wassertragen bestimmten Fagotte, aber sprüht und klingt.²⁵¹

Zunächst konstatierte Korngold, dass Weigl sich in der Verwendung der Klarinette im langsamen Satz deutlich an Brahms und dessen Klarinettenquintett orientiert habe. Auch die Setzart erinnerte ihn offensichtlich an Brahms, was jedoch gerade durch die verwendete Vokabel „bekennen“ eher positiv als negativ konnotiert war. Einen weiteren Vergleich, der zwei Deutungsweisen ermöglichte, zog Korngold mit der zu hörenden „fremden Stimme“ heran: musikalische Anleihen in Form von Allusionen oder möglicherweise auch direkte Zitate. Mit der Cellini- und Karnevals-Ouvertüre verwies Korngold auf den Komponisten Hector Berlioz, der 1838 die Oper *Benvenuto Cellini* und 1844 die Konzertouvertüre *Le carnaval romain* komponiert hatte. In Letztere gliederte Berlioz Versatzstücke seiner Oper *Benvenuto Cellini* ein, was beiden Ouvertüren eine gewisse Ähnlichkeit verlieh.²⁵² Dadurch, dass Korngold Berlioz einen fahrigen und auffahrenden Gestus in diesen Ouvertüren zuschrieb, bedeutete der Vergleich Weigls mit Berlioz keine unbedingt günstige Wertung. Im zweiten Satz, Scherzo, verglich Korngold das Doppelfugato der Fagotte mit den prominent besetzten Fagotten in Paul Dukas' Symphonischer Dichtung *Der Zauberlehrling*. Ob betreffende Passage lediglich assoziative oder konkrete Ähnlichkeiten aufwies, ließ Korngold offen. Eine deutliche Wertung der Symphonie nahm Korngold durch die Vergleiche nicht vor. In der *Wiener Abendpost* wurde betreffende

²⁵⁰ NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Frederick Niecks, *Programme music in the last four centuries*, S. 246 ff.

Symphonie von Robert Hirschfeld rezensiert. Dieser zog zunächst eine mögliche Parallele zwischen der künstlerischen Zukunft Weigls und derjenigen Alexander von Zemlinskys.

Wenn seine [Weigls, Anm.] natürliche, schlichte Denkweise einmal zur Mahnung drängte, daß er seine stillen Empfindungen nicht durch kraftgenialische Vorbilder in einem Lärmkreise aufstacheln möge, so wurde diese Aufrichtigkeit gewiß als Übelwollen ausgelegt. Hat aber Alexander von Zemlinsky nach schönen Anfängen nicht sein bestes Teil jener Gesellschaft geopfert, die nur zur Verstiegenheit, zur Verkennung des eigenen Kraftmaßes verleitet und jede natürliche, stetige Entfaltung hemmt? [...] So hat in der E-dur-Sinfonie Karl Weigls der Orchesterklang, der sich aus den Kombinationen der Motive (wie bei Brahms) ergibt und nicht von außen herzugetragen wird, schon einen individuellen Charakter.²⁵³

Neben dem persönlichen Vergleich mit Zemlinsky zog Hirschfeld zudem einen konkreten Vergleich zu Brahms. Bei der Motivbildung bezog er sich hier offenbar auf die konkrete musikalische Setzart Weigls, die sich mehr an Brahms' entwickelnden Variationen orientierte und weniger auf assoziative Charakteristika anspielte.

Julius Korngold verglich in der Rezension der *Neuen Freien Presse* Franz Schrekers Kammersymphonie mit derjenigen Arnold Schönbergs und stellte somit einen deutlich negativen Bezug her:

Kammersymphonie: schon aus dem Worte strömt es „kakophon“ seit Schönberg. Weit weniger aus Schrekers Musik. Mag die oder jene rhythmische Gebärde, der oder jene wurzellose Akkord an Schönberg mahnen, vielleicht auch die Form, die in ihrer Einsätzigkeit die von Schönbergs Sextett ist – bei Schreker treten die Mysterien des instrumentalen Farbenakkords in den Vordergrund. Und bei ihm enthüllt auch noch, wie kaum bei Schönberg, manche Tonfolge, des klanglichen Aufputzes entkleidet, ihren zahmen Zusammenhang mit der gewordenen Tonsprache. [...] Die Ereignisse gehen zuerst „langsam schwebend“, dann Allegro, Adagio, in Scherzart, wieder Allegro, langsam schwebend, endlich in einem abschließenden Adagio vor sich: zumeist Klangereignisse, wie gleich das interessante des Anfanges mit seinen „Spielwerks“-Klängen, an denen Celestafiguren und wie verirrte hohe Flöten- und Geigentöne ihren Anteil haben.²⁵⁴

Der erste Teil der Rezension diente der Abgrenzung von Schreker zu Schönberg. Mit dem Vergleich zu einem von ihm gering geschätzten Komponisten erreichte Korngold daher für Schrekers Kammersymphonie eine eindeutig positive Wertung. Der Vergleich wiederum mit Schrekers eigener Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* verblieb neutral.

Robert Hegers zweite Symphonie wurde in den Rezensionen der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* in Bezug zu Mahler gesetzt. Josef Reitler benannte dies in der *Neuen Freien Presse* konkret: „Auch in der Dynamik von Mahler beeinflusst, liebt Heger das Herabsinken dichtester Klangballungen zu mysteriösem Geflüster.“²⁵⁵ Weiters zog er

²⁵³ WA 21.02.1911, S. 2.

²⁵⁴ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917; S. 3.

²⁵⁵ NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

einen Vergleich, indem Heger durch seine im Scherzo verwendete Rhythmik Beethoven nach Spanien versetze.²⁵⁶ In der *Wiener Zeitung* äußerte sich Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „rb“²⁵⁷, wesentlich weniger bestimmt, allerdings benannte er die Passage der Symphonie, die am stärksten beeinflusst sei, expliziter: „Das Werk eines ernsten, gebildeten Musikers, dem man sich schon nach dem eigenartigen, wenn auch etwas nach Mahler hinblinzelnden Beginne des ersten Satzes mit dem Hute in der Hand nähert.“²⁵⁸

Hans Ewald Heller, Autorenkürzel „H.E.H.“²⁵⁹, rezensierte Weberns Symphonie op. 21 für die *Wiener Zeitung* und wertete Weberns Nähe zu Schönberg durchaus positiv:

Es sind zwei kurze – wie erquickend kurze! – Sätze, die von Schönberg die Freiheit der Struktur, die Konzessionslosigkeit des tonalen Deutens, von Webern aber die erdferne Innerlichkeit und die nun ihm eigene Körperlosigkeit des Klanges haben.²⁶⁰

Heller zeigte hier auf, wie sich die Elemente Schönbergs und Weberns ideal in dieser Symphonie ergänzten und zusammenwirkten. Möglicherweise auf Schönberg Bezug nehmend, betrachtete Heller die Instrumentation, denn „nur wenige Bläser treten zum Quartett [Kolisch-Quartett, Anm.] hinzu und dennoch wird eine beispiellose Fülle der merkwürdigsten und schönsten Farben erzielt“²⁶¹. Daher wurde Webern nicht nur mit Schönberg verglichen, sondern es wurde ein Zusammenwirken herausgekehrt.

In der *Neuen Freien Presse* rezensierte Josef Reitler Karl Weigls zweite Symphonie. Er beschrieb nachdrücklich, dass Weigls Symphonie assoziativ in ihrem „Pathos von Wagner und Bruckner, in [ihren] Ausbrüchen der Leidenschaftlichkeit und Verzweiflung von Mahler herkommt“²⁶². Dieser Passage folgte eine relativ detaillierte Beschreibung der Einzelsätze der Symphonie, wobei Reitler besonders auf den dritten Satz einging: „Die Steigerung ist in Brucknerscher Manier groß angelegt. Nibelungentuben treten hinzu.“²⁶³ Gerade die Symphonien Bruckners zeichneten sich durch langsame und über viele Takte hinweg ansteigende Passagen aus, die erwähnten Nibelungentuben verwiesen auf Wagner und seine Opern-Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, stellten aber keinen Vergleich zu Wagners Musik her. Das Ende der Symphonie beurteilte Reitler tendenziell nachteilig: „Aber geläutert und gereinigt erhebt sich die Seele in immer höhere Regionen, bis sich dem trunkenen

²⁵⁶ NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

²⁵⁷ Siehe Fußnote 42, S. 16.

²⁵⁸ WZ 24.01.1929; S. 7.

²⁵⁹ Siehe Fußnote 105, S. 27.

²⁶⁰ WZ 28.02.1930, S. 7.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

²⁶³ Ebd.

Auge (und müden Ohr) Mahlers Wunderhornhimmel aufzut.²⁶⁴ Ob Reitler hier auf ein direktes musikalisches Zitat verwies oder dieser Bezug nur assoziativ zu erschließen sei, blieb offen. Mit dem Vergleich zu Mahler bekräftigte Reitler deutlich, dass er das Ausmaß der Symphonie Weigls, über das er sich während der Rezension mehrfach missbilligend äußerte, als unverhältnismäßig einstufte.

Ebenfalls Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“²⁶⁵, rezensierte Kurt Weills zweite Symphonie in der *Neuen Freien Presse*: „Man hört den Weckruf der Mahlerschen Trauermarsch-Trompete und die Trauermarschidee geistert tatsächlich durch das ganze Werk.“ Möglicherweise war mit dem Weckruf ein tatsächliches, musikalisches Zitat verknüpft, mit der Trauermarschidee hingegen ein assoziatives Konzept. Zusätzlich charakterisierte Reitler den vierten Satz: „Nach dem in neuen Düsternissen versinkenden Largo zeigt das Rondofinale die bald lächelnden, bald verzerrten Züge eines an Strawinsky denkenden Tänzers.“²⁶⁶ Vermutlich bedeutete dies keinen konkreten Vergleich zwischen Weills und Strawinskys Musik, Strawinsky war – Komponist zahlreicher Ballettmusiken – lediglich Code für einen tänzerischen Duktus des vierten Satzes.

2.7.1 Die „würdige Nachfolge“²⁶⁷: Franz Schmidt

Franz Schmidt wurde in den Rezensionen zu seiner zweiten, dritten und vierten Symphonie stets mit anderen Komponisten verglichen, jedoch nie als Epigone bezeichnet. Sein Kompositionsstil füge sich in die musikgeschichtliche Tradition ein und könne sich mit demjenigen der großen Symphoniker des 19. Jahrhunderts messen, so formulierte Heinrich Kralik in der Rezension zu Schmidts zweiter Symphonie in der *Wiener Abendpost*:

Wir begrüßen diese Sinfonie als eine würdige Nachfolge nach Bruckner und Brahms. Franz Schmidt hat von beiden Meistern gelernt, hat es verstanden, deren dem Wesen nach so verschiedenartiges Schaffen zur einheitlichen festen Grundlage für die eigene künstlerische Entwicklung zu machen. Auch anderwärtige Anregungen mögen noch dazugekommen sein. Franz Schmidt hat auch nicht ohne Nutzen Richard Straußsche Musik in sich aufgenommen. Aber nie ist bei ihm etwas Epigonenhaftes, Eklektisches zu spüren. Fest verwachsen mit der bisherigen Entwicklung, reckt sich der eigene Genius zu gewaltiger Größe.²⁶⁸

Franz Schmidt gliederte sich mit dieser Symphonie in die traditionelle Linie der Symphoniekomposition ein. Als basale (symphonische) Axiome benannte Kralik Brahms und Bruckner, deren Einflüsse Schmidt verarbeite und auf denen er aufbaue, ohne jedoch

²⁶⁴ NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

²⁶⁵ Siehe Fußnote 61, S. 20.

²⁶⁶ NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

²⁶⁷ Heinrich Kralik über Schmidts zweite Symphonie in der WA 06.12.1913, S. 3.

²⁶⁸ WA 06.12.1913, S. 3.

eklektisch zu komponieren. Durch die Forderung, sich mit den Symphonien der „Meister“ und denen, die wiederum auf diesen aufbauten, auseinanderzusetzen, hielt Kralik inhaltlich an einer teleologisch-symphonischen Entwicklungsgeschichte fest. Mit seiner Verankerung in der Tradition ging vermutlich auch eine klangliche und formale Vorstellung von zeitgenössischen Symphonien einher.

In der *Neuen Freien Presse* rezensierte Julius Korngold Schmidts zweite Symphonie äußerst positiv und resümierte, dass „die Vorzüge des Werkes [...] in seinem echt musikalischen Geiste, in immer durchbrechender Sinnlichkeit, in der sich offenbarenden Gestaltungskraft, in der Energie der Durchfeilung und Durchbildung“²⁶⁹ lagen. Davor nutzte Korngold diverse Vergleiche zwischen Schmidt und anderen Komponisten. Diese wiesen häufig einen floskelhaften Gestus auf und personifizierten oftmals die Symphonie, wie etwa dass „Schmidts neue Es-Dur-Symphonie, [...] von Bruckner ausgehend, dramatischen Charakter und dramatische Technik weder im Aufbau ihrer Sätze noch in manchen Einzelheiten verleugnet“ oder dass in der „Aufnahme von dramatischen, selbst opernhaften Elementen, die Bruckner gleichsam aus der Kirche auf die Bühne führten, nur ein erwünschtes Hinausgreifen über die episch-lyrische symphonische Schablone zu erblicken“²⁷⁰ sei. Korngold nahm also explizit an, dass Bruckners Stilistik wesentlichen Einfluss auf Schmidts Symphonie hatte. Er benannte „das Brucknersche Seitenthema“ im ersten Satz oder die „Veränderungen nach Art jener, die Brahms über den St. Antoni-Choral geschrieben hat“²⁷¹ im zweiten Satz. Im dritten Satz sei dann „ein zündender Walzer in glücklichster Meistersingerweis’, bei dem sich förmlich der Vorhang über einer fröhlich bewegten Opern- oder Ballettszene emporzuheben scheint“²⁷² zu hören – durch die Anspielung auf die Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* verwies Korngold auf Richard Wagner. Den Schluss der Symphonie beschrieb er in einem ähnlichen Stil wie den Beginn und griff die Metapher des „Handhaltens“ als verbindendes Element erneut auf, denn Schmidt führe hier „die Symphonie an der Hand Bruckners gleichsam wieder aus dem Theater in die Kirche“²⁷³ zurück. Trotz durchgehender Vergleiche wertete Korngold die Symphonie als gelungen und ausreichend individuell, er warf Schmidt weder Epigonatät noch Eklektizismus vor.

²⁶⁹ NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

²⁷⁰ Zitate aus: Ebd.

²⁷¹ Zitate aus: Ebd.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

In beiden Rezensionen wurde Schmidt in die stilistische Nähe zu Bruckner und Brahms gerückt. Kralik und Korngold verwiesen aber zusätzlich auf Komponisten, die prototypisch für einen dramatischen und opernhafte Charakter waren, nämlich Richard Strauss und Richard Wagner. Beide Autoren nutzten unterschiedliche Vergleiche: Kralik hob in der *Wiener Abendpost* den Vergleich auf eine allgemeine Ebene und begründete nicht, an welcher Stelle die Symphonie entsprechende musikalische Verkettungen oder Verknüpfungen aufwies. Lediglich zu Beginn wurde die Symphonie „als eine würdige Nachfolge nach Bruckner und Brahms“²⁷⁴ klassifiziert, der weitere Verlauf behandelte ausschließlich Franz Schmidt als Komponisten, der im Sinne der Tradition von Brahms, Bruckner sowie Richard Strauss die Symphonie weiterentwickelte und seine Musik auf deren musikalische Grundlage stellte. Korngold hingegen rezensierte für die *Neue Freie Presse* in gänzlich anderem Stil: Er schilderte die Parallelen zwischen den Komponisten wesentlich anschaulicher und verwies auf musikalische Details in der Symphonie. Darüber hinaus betrachtete Korngold vordergründig die Musik und nicht den Komponisten; Formulierungen wie „der erste Satz setzt mit einem dramatischen Effekt ein, wenn sich aus regsamem Figurengemümel blechgepanzert das Hauptthema löst“²⁷⁵ personalisierten die Musik oder verwiesen zumindest auf ihr agierendes Potenzial.

Zur Uraufführung von Franz Schmidts vierter Symphonie erschien in der *Neuen Freien Presse* eine Rezension von Josef Reitler, Autorenkürzel „r.“²⁷⁶. Reitler rezensierte ausführlich und nutzte dabei ebenfalls Vergleiche mit anderen Komponisten:

Von Brahms ist Schmidt diesmal ganz abgerückt, er versetzt dafür den Zuhörer um so häufiger in eine Landschaft zwischen Bayreuth und St. Florian mit seiner verblüffenden Verwandlung ganz am Schlusse. Wie eine Fata Morgana erscheint da das „Ewig – ewig“ der blauen Fernen aus Mahlers „Lied der Erde“ an dem trostlos umdüsterten Horizont. Von Bedeutung wird der Karfreitagszauber, mordent des Seitenthemas im schwelgerischen Aufblühen des Streichersatzes, der immer das Geheimnis Franz Schmidts war. Brucknerisch berührt das Abbrechen auf erreichtem Höhepunkt, das Monologisieren einzelner Bläserstimmen.²⁷⁷

Mit der angesprochenen Landschaft zwischen Bayreuth und St. Florian verwies er auf den Musikdramatiker Richard Wagner (der in Bayreuth sein Festspielhaus erbauen ließ) und den Symphoniker Anton Bruckner (der Organist im Kloster St. Florian war). Er verknüpfte die Metapher der Fata Morgana, einer Luftspiegelung, mit Mahlers „Ewig – ewig“ aus dessen *Lied der Erde*, legte aber nicht dar, ob dies ein konkretes Zitat in der Musik

²⁷⁴ WA 06.12.1913, S. 3.

²⁷⁵ NFP 13.12.1913, S. 2.

²⁷⁶ Siehe Fußnote 61, S. 20.

²⁷⁷ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6.

darstellte oder nicht. Da Reitler seine Vergleiche äußerst nüchtern verfasste, transportierte er mit ihnen kein nennenswert positives oder negatives Urteil.

Als Resümee der in diesem Kapitel angeführten Beispiele ist festzuhalten, dass mit dem Mittel des Vergleichs durchaus eine implizite Bewertung stattfinden konnte. Obwohl die Vergleiche nicht immer derselben Gattung angehörten, sondern auch beispielsweise die Oper betrafen, dienten sie mehrheitlich der Anerkennung des Komponisten und nicht dem Vorwurf der Epigonalität oder des Eklektizismus. Meist war nicht festzustellen, ob auf konkrete musikalische Zitate verwiesen wurde oder ob es sich um Allusionen handelte.

Vergleiche in einer Rezension bewirkten möglicherweise eine bessere Nachvollziehbarkeit der Symphonie: Mit einer klanglichen Assoziation im Text vereinfachte der Autor eine gewisse Vorstellung einer Stimmung. Beispielsweise erreichte Korngold mit „Schmidtscher Karfreitagszauber“²⁷⁸ dezidiert eine akustische Klangvorstellung, denn Wagners *Parsifal*, der 1882 in Bayreuth uraufgeführt wurde, durfte ab 1914 auch außerhalb Bayreuths gespielt werden und war dem Wiener Publikum seit der Premiere im k.k. Hof-Operntheater am 14. Januar 1914 durchaus bekannt.

2.7.1.1 Exkurs: Konkurrenzsymphonien

Eine besondere Form des medialen Vergleichs entstand zwischen Schmidts dritter und Kurt Atterbergs sechster Symphonie. Beide Symphonien wurden beim Internationalen Schubert-Wettbewerb 1928 eingereicht und gewannen den ersten (Atterberg) und den zweiten Preis (Schmidt); beide wurden im selben Konzert in Wien erst- beziehungsweise uraufgeführt. Sowohl in der *Neuen Freien Presse* als auch in der *Wiener Zeitung* wurden auch beiden Symphonien in einer Rezension besprochen, zunächst Atterbergs sechste, dann Schmidts dritte. Julius Korngold benannte in der *Neuen Freien Presse* die musikalischen Einflüsse, die Atterberg in dieser Symphonie verarbeitete:

Schwedische Musik war, wie alle nordische, immer anschlussbedürftig und ist es noch. Leipziger Schule, Wagner, Brahms, Richard Strauß, jetzt vielleicht auch einiges Russische, beeinflussten sie. [...] Eine Brahms-Wendung tritt im Hauptthema hervor; der zweite Gedanke entfaltet bereits die nationale Fahne in lyrischen Farben. Die Durchführung verdichtet sich einmal mit einem Brahmschen Rhythmus zu richtigem symphonischen Fluß. [...] Das Adagio ergibt sich, wie so gerne alle nordische Musik, der Naturschilderung. Die nordische Landschaft atmet darin, singt schwermütige Holzbläsermelodien zu sordiniertem Streicherraunen. [...] Ein fast potpourriartiges Hinwirbeln turbulenter Rhythmen, kurzgeschürzter Melodien von weitgehender Leutseligkeit: eine Tschaikowsky nachstrebende Kirmeßunterhaltung.²⁷⁹

²⁷⁸ NFP 06.12.1928, S. 12.

²⁷⁹ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

Die Aufzählung der Einflüsse auf Atterberg war keiner bestimmten Stil- oder Genrerichtung, wie etwa der Symphonie, zugeordnet. Mit Wagner referenzierte Korngold auf die Oper, während er mit Strauss sowohl auf Oper als auch Symphonische Dichtung verwies.²⁸⁰ Mit der Umschreibung Leipziger Schule bekräftigte er vermutlich Einflüsse Robert Schumanns und Felix Mendelssohns, zwei ihrer prominentesten Vertreter, die zudem mehrere Symphonien komponiert hatten. Lediglich Brahms verkörperte in obiger Aufzählung stereotyp die Gattung Symphonie – die zwei direkten Vergleiche von Atterbergs Musik mit Brahms, nämlich die „Brahms-Wendung im Hauptthema“ und der „Brahmssche Rhythmus“ der Durchführung, verwendete Korngold als positive Anerkennung. Mit dem wiederholten Verweis auf Atterbergs nordische Naturschilderungen konnotierte Korngold eine gewisse Trivialität. An diese Rezension schloss diejenige zu Schmidts dritter Symphonie an: „Franz Schmidts viersätziges Werk schürft jedenfalls tiefer.“²⁸¹ Korngold beurteilte die vorangegangene Symphonie Atterbergs nicht negativ, allerdings empfand er sie offensichtlich als zu oberflächlich. Im weiteren Verlauf der Rezension benannte er Einflüsse oder Vergleichsmomente, die in Schmidts Symphonie zu finden seien:

Das erste Hauptthema [ist] sozusagen ein Schmidtscher Karfreitagszauber. Dieses lyrische Schwelgen sucht keine Gegensätze, bricht auch mehr ab als es abschließt. Motto: „Das Blühen will nicht enden.“ Ernst, feierlich, mystisch, in schweren Akkorden schreitend, taucht das Adagio in Bach-Brahmsschen Geist. [...] Im Scherzo erinnert sich der Komponist seiner tiefwurzelnden Bruckner-Verehrung.²⁸²

Mit dem Karfreitagszauber als Metapher verwies Korngold auf Richard Wagners Oper *Parsifal*; Anfang des dritten Aktes kehrte – am Karfreitag – Parsifal mit der Heiligen Lanze zu König Amfortas zurück. Wagners Szenenvorspiel wurde häufig mit Attributen wie lyrisch oder poetisch assoziiert, Korngold bezog das lyrische Schwelgen auf das erste Thema der Symphonie. Die zweite Metapher – „das Blühen will nicht enden“ – war wahrscheinlich weniger Wagner zugeschrieben, obwohl Parsifal sich in der dem Karfreitagszauber nachfolgenden Szene auf einer blühenden Wiese befand. Viel wahrscheinlicher bezog es sich auf Franz Schuberts Lied *Frühlingslaube* (D686), dem Ludwig Uhlands gleichnamiges Gedicht²⁸³ – mit besagtem Zitat – zugrunde lag. Korngolds Verweis auf

²⁸⁰ Wie an Korngolds Rezension zu Schmidts zweiter Symphonie schon zu sehen war, schloss Korngold grundsätzlich die Übernahme opernhafter Elemente in die Symphonie nicht aus.

²⁸¹ NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Vollständiger Text zu *Frühlingslaube* von Ludwig Uhland: „Die linden Lüfte sind erwacht, / Sie säuseln und weben Tag und Nacht, / Sie schaffen an allen Enden. / O frischer Duft, o neuer Klang! / Nun, armes Herze, sei nicht bang! / Nun muß sich alles, alles wenden. // Die Welt wird schöner mit jedem Tag, / Man weiß es nicht, was noch werden mag, / Das Blühen will nicht enden. / Es blüht das fernste, tiefste Tal: / Nun, armes Herz, vergiß die Qual! / Nun muss sich alles, alles wenden.“ (Ludwig Uhland, *Werke*, S. 31.)

Schubert war insofern nachvollziehbar, da die Symphonie bei dem Schubert-Wettbewerb eingereicht wurde. Nach dem Vergleich mit Brahms und Bruckner begründete Korngold die Gegenüberstellung Franz Schmidts und Johann Sebastian Bachs mit Schmidts Ernsthaftigkeit und der Erhabenheit seiner Musik.

Beide Rezensionen Korngolds stellten die Komponisten Atterberg und Schmidt in Bezug zu sogenannten Meistern der Symphonie oder anderer Gattungen. Trotz der relativen Kürze der Rezension über Schmidts dritte Symphonie waren die Vergleiche strukturierter als in derjenigen zu Atterbergs Symphonie. Allerdings enthielt die Rezension zu Atterbergs Symphonie deutlich mehr Anknüpfungspunkte, die Aufzählung wirkte jedoch eher assoziativ als musikalisch begründbar.

In der *Wiener Zeitung* erschien ebenfalls eine Rezension zu beiden Symphonien, sie wurde von Ferdinand Scherber, Autorenkürzel „-rb-“²⁸⁴, verfasst. Zu Atterbergs Symphonie äußerte er sich folgendermaßen:

Sollte es am Ende gar keine Sinfonie im Sinne der Wiener Klassiker sein? Es ist auch keine. [...] Im Gesangsthema des ersten Satzes [...] meldet sich nationales Element. Der letzte Satz, im behenden Vivace dahineilend, verrät rasch, dass es sich im Grunde um ballettartige Musik handelt. Wie natürlich bei einem Komponisten der Gegenwart, hört man von Atterberg auch Puccini und modernste Tanzmusik. [...] Irgend welche inneren Zusammenhänge zwischen dieser Sinfonie und den Schubertschen haben wohl nur die Preisrichter entdeckt.²⁸⁵

Wie zuvor bei Korngold, sprach Scherber hier ebenfalls ein „nationales Element“ in Atterbergs Symphonie an, das er jedoch nicht mit Naturschilderungen begründete. Mit der Beschreibung „ballettartige Musik“ deutete er zwar auf eine hochstehende Gattung hin, diese entsprach aber nicht den ästhetischen Kriterien einer Symphonie. Einen konkreten Vergleich formulierte Scherber mit dem Verweis auf Puccini und die „modernste Tanzmusik“. Da es sich hierbei nicht um künstlerische Maßstäbe der Symphonie handelte, war ein solcher Vergleich als negative Wertung zu deuten. Bei Schmidts dritter Symphonie erkannte Scherber hingegen:

Diese Sinfonie hat die überlieferten vier Sätze. [...] Im Scherzo hat sie sogar etwas Schubertsches. Während der erste und der zweite gelegentlich Brucknersche Wege einschlagen. [...] Der letzte [Satz, Anm.] stimmt zuerst einen sakralen Ton an, hüpfert aber dann etwa im Tone eines modernisierten letzten Satzes einer anmutigen Haydn- oder Mozart-Sinfonie in raschem Tempo vorüber. Die volle Musikalität der Es-Dur-Sinfonie Schmidts, die der Schuberts nahe verwandt ist, erreicht diese A-Dur-Sinfonie nicht immer.²⁸⁶

²⁸⁴ Siehe Fußnote 42, S. 16.

²⁸⁵ WZ 04.12.1928, S. 8.

²⁸⁶ Ebd.

Scherber bewertete Schmidt wesentlich positiver als Atterberg: Mit der Viersätzigkeit stellte sich Schmidt eher in eine historische Tradition als Atterberg, auch der Vergleich mit Bruckner (wie auch später derjenige mit Mozart und Haydn) transportierte deutlich positivere Assoziationen als der mit Puccini. Allerdings attestierte Scherber auch, dass die gelungenste Schubert-Symphonie Schmidts nicht die eingereichte, sondern dessen zweite Symphonie in Es-Dur sei.

Durch die Teilnahme beider Komponisten am Internationalen Schubert-Wettbewerb 1928 und die Platzierung ihrer Symphonien entstand eine besondere Wettbewerbssituation. Der Umstand, dass beide Symphonien im gleichen Konzert in Wien ur- beziehungsweise erstaufgeführt wurden, ließ Ressentiments der Rezensenten gegenüber Atterberg und Unterstützung gegenüber Schmidt entstehen. Korngold und Scherber empfanden die Preisvergabe als ungerechtfertigt und gaben Schmidts Symphonie den Vorzug. Beide Rezensionen begannen mit nachdrücklicher Kritik an dem durchgeführten Wettbewerb. Anschließend wurden zunächst der erste Platz, also Atterbergs Symphonie, dann der zweite Platz, Schmidts Symphonie, besprochen. In beiden Rezensionen wurde Franz Schmidt wohlwollender beurteilt.

3 „Methode der Kritik“²⁸⁷ – Gustav Mahlers Symphonien in Wien

In Wien polarisierte Gustav Mahler zu Lebzeiten durch seine zwei respektive drei Tätigkeiten: Hofoperndirektor, Konzertdirigent und Komponist. Erstere beide erforderten eine primär reproduktive Beschäftigung mit Musik und letztere eine produktiv-schöpferische. Noch vor seiner Ernennung zum Direktor der Wiener Hofoper im Jahr 1897 war er international als Dirigent etabliert und erfolgreich. Die Berufung nach Wien, die er auffallend geschickt vorbereitete und für die er sogar zum Katholizismus konvertierte, bildete den Höhepunkt seiner beruflichen Karriere als Dirigent.²⁸⁸ Die Symphonien des in Wien gefeierten Dirigenten und Hofoperndirektors wurden allerdings von der Presse oftmals kritisch beurteilt. Der in diesem Zusammenhang oft gebrauchte Terminus der Kapellmeistermusik – als geringschätziges Synonym für Kompositionen von Dirigenten (Kapellmeistern) – ließ sich in den Rezensionen, die in dieser Arbeit herangezogen wurden, nicht nachweisen. Dass Mahler zu Lebzeiten keine seiner Symphonien in Wien zur Uraufführung brachte, erklärte Juliane Wandel in ihrem Artikel „Mahler und die zeitgenössische Kritik“ folgendermaßen: „In Wien [...] vermeidet Mahler aus Rücksicht auf seine Stellung [an der Oper, Anm.] Uraufführungen seiner Symphonien.“²⁸⁹ Mahler war sich der in der Wiener Presse diskutierten, scheinbaren Unvereinbarkeit seiner zwei Tätigkeitsbereiche ebenso bewusst wie seiner grundsätzlichen medialen Präsenz. Dementsprechend „bezieht Mahler bei der Planung von Uraufführungen die Auswirkungen der Pressereaktionen ein“²⁹⁰. Als Konsequenz daraus fanden Uraufführungen seiner Symphonien zu seinen Lebzeiten nicht in Wien statt. Da, so Wandel weiter, die Symphonien Mahlers nicht nur regional, sondern europaweit (teilweise sogar in den USA) in diversen Zeitungen und Fachjournalen besprochen wurden,²⁹¹ war eine Berichterstattung über eine Uraufführung in der Wiener Presse in gleichem Maße üblich wie in der Stadt der Uraufführung selbst. Ebenso wie seine Symphonien wurde auch seine Konzerttätigkeit in der Funktion als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Wien zwischen 1898 und 1901 mehrfach negativ in der Presse beurteilt, unter anderem wegen der von ihm während der musikalischen Einstudierung vorgenommenen Änderungen am Notentext: „Hier [...] hat ein Unbefugter

²⁸⁷ Robert Hirschfeld über Mahlers fünfte Symphonie in der WA 14.12.1905, S. 1.

²⁸⁸ Hermann Danuser / Tobias Janz, „Gustav Mahler“ in: *MGG Online*
URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11596>, letzter Zugriff: 17.01.2023.

²⁸⁹ Juliane Wandel, „Mahler und die zeitgenössische Kritik“, S. 409.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd., S. 410.

[Mahler, Anm.] das gewaltige Werk eines der größten Meister [Beethoven, Anm.] zu bessern gewagt!“²⁹² Der Rezensent „E.“ (möglicherweise Eduard Hanslick) reagierte damit vermutlich auf Mahlers Programmbeigabe zu dem betreffenden Konzert am 18. oder 22. Februar 1900:

Beethoven hatte durch sein in völlige Taubheit ausgeartetes Gehörleiden den unerlässlichen innigen Kontakt mit der Realität, mit der physisch tönenden Welt [...] verloren. [...] Ebenso bekannt wie diese Thatsache, ist die andere, dass die Beschaffenheit der damaligen Blechinstrumente gewisse zur Bildung der Melodie nöthige Tonfolgen schlechterdings ausschloss. Gerade dieser Mangel hat mit der Zeit eine Vervollkommnung jener Instrumente herbeigeführt, welche nunmehr nicht zu möglichst vollendeter Ausführung der Werke Beethoven's auszunützen, geradezu als Frevel erschiene.²⁹³

Diesen Erklärungsversuch Mahlers wies die Presse nachdrücklich zurück. Bereits vor diesem Konzert musste Mahler mediale Missbilligungen der oben angeführten Art erfahren, sein Konzert am 15. Januar 1899, in dem Beethovens Streichquartett op. 95 in einer Bearbeitung für Streichorchester erklang, rief ebenfalls heftige Kritik hervor. Dieser begegnete Mahler in einem offenen Brief in der Wochenzeitschrift *Die Wage*:

Im großen Raum verlieren sich die vier Stimmen, sie sprechen nicht mit der Kraft zu den Hörern, die der Componist ihnen geben wollte. Ich gebe Ihnen diese Kraft, indem ich die Stimmen verstärke. [...] Die Tonfülle, die wir einem Werke geben, hängt vom Raum ab, in dem wir es executieren. [...] Ich handle nicht gegen die Intention des Componisten, sondern in seinem Sinne.²⁹⁴

Einige Rezensenten verurteilten besonders Mahlers Beethoven-Interpretation, der zuvor bereits erwähnte Rezensent „E.“ schrieb: „Die Partitur [muß] als das Document gelten, welches den vollen Willen des Componisten enthält, an dem es nichts zur rütteln und zu deuteln, nichts wegzunehmen und hinzuzufügen gibt.“²⁹⁵ Zu dem Schluss, dass die Presse Mahlers Vorgehen teilweise entschieden kritisierte, kam auch Katarina Marković-Stokes in ihrem Aufsatz „To Interpret or to Follow? Mahler's Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition“. Zentral für die Presse war ihrer Meinung nach die Frage, inwieweit Mahlers Veränderungen redaktioneller oder künstlerischer Art waren.²⁹⁶

In der Periode als Leiter der Philharmonischen Konzerte war Mahler bereits als Komponist tätig: Seine erste Symphonie wurde 1889 in Budapest, seine zweite sowie drei Sätze

²⁹² NFP (Abendblatt) 27.02.1900, S. 3. Die Rezension erschien zu dem Nicolai-Konzert vom 18. oder 22. Februar 1900 im großen Saal des Musikvereins. Mahler dirigierte Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* sowie dessen neunte Symphonie laut Ankündigung der NFP (Morgenblatt) vom 10.02.1900, S. 7.

²⁹³ Gustav Mahler, zit. n.: Kurt Blaukopf, *Mahler: sein Leben, sein Werk und seine Welt*, S. 224.

²⁹⁴ Gustav Mahler, „Replik“ in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenzeitschrift* 2 (1899), S. 50, zit. n.: Ernst Hilmar, „Schade, aber es muss(te) sein“, S. 190–191.

²⁹⁵ NFP (Abendblatt) 27.02.1900, S. 3.

²⁹⁶ Katarina Marković-Stokes, „To Interpret or to Follow?“, S. 4.

URL: <https://bf.press.uillinois.edu/pdfs/BF-VOL-11.1.pdf>, letzter Zugriff: 01.11.2022.

der dritten Symphonie bereits in Berlin 1895 respektive 1897 uraufgeführt. Die Tätigkeiten als Dirigent und Komponist überschritten sich daher und übten möglicherweise gegenseitigen Einfluss aufeinander aus. Naheliegend, dass auch Rezensenten in den Veränderungen der Kompositionen Beethovens eher eine künstlerische Betätigung unter dem Deckmantel der Modernisierung sahen als eine wirklich philologische Tätigkeit. Gerade dieser kreative Eingriff in die kanonisierten Werke Beethovens verursachte die Ablehnung Mahlers als Leiter der Philharmonischen Konzerte. Einige Jahre später hingegen waren es die Wiener Philharmoniker, die eine beträchtliche Anzahl der Symphonien Mahlers, teilweise unter dessen Leitung, in Wien zur Aufführung brachten. Die Symbiose aus Orchester und Dirigenten bezeichnete Julius Korngold in der Rezension zur dritten Symphonie wie folgt: „Es hat sich an diesen [sic] ereignisreichen Abend wieder gezeigt: dieser Dirigent und dieses Orchester gehören zusammen, und sie hätten sich nie trennen sollen.“²⁹⁷

Eine Gattung in der künstlerische Eingriffe nach wie vor notwendig waren, blieb das Musiktheater. Als Direktor der Wiener Hofoper und damit deren Chefdirigent (und Regisseur) feierte Mahler beträchtliche Erfolge, die sich unter anderem in der Wiener Presse widerspiegelten: In vielen Symphonierezensionen wurde Mahlers Tätigkeit in der Hofoper als außerordentlich gelungen hervorgehoben. Julius Korngold äußerte sich in der oben bereits zitierten Rezension über den Komponisten Mahler dahin gehend positiv, dass dessen symphonische Musik nicht „ohne den genialen Dirigenten, ohne den begabten Opernregisseur“²⁹⁸ gänzlich zu verstehen sei.

Alle Erst- und Uraufführungen von Mahlers Symphonien in Wien wurden in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* beziehungsweise der *Wiener Abendpost* rezensiert. Deutlich erkennbare äußere Merkmale der Mahler-Rezensionen waren deren Länge und der Detailreichtum. Kurze und direkt nach dem Konzert erschienene Rezensionen dienten stets der Ankündigung einer ausgedehnten. Allerdings wiesen auch diese konzisen Mahler-Rezensionen eine Beurteilung der Symphonie auf sowie eine Bewertung der musikalisch oder kompositorisch eingesetzten Mittel.²⁹⁹ Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wurden primär die ausgedehnten Rezensionen herangezogen, da sie in wesentlich größerem Ausmaß eine Stellungnahme zu der aufgeführten Symphonie enthielten. Der Zeitraum der

²⁹⁷ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 3.

²⁹⁸ Ebd., S. 2.

²⁹⁹ Siehe hierzu bspw. die Rezension über die fünfte Symphonie (WA 09.12.1905, S. 6): „Die Fünfte Sinfonie zeigt die bekannten Elemente Mahlerscher Klangfarbe: Dürftige, zumeist banale Themen, orchestrale Reizungen in ruhelosem Wechsel, ein Aufpeitschen, Karrierieren [sic], Ironisieren musikalischer Gefühle. Die Parodie eines Trauermarsches, ein alter Mahlerscher Scherz, und der nach Mahlerschem Rezept zubereitete Wiener Walzer fehlen auch diesmal nicht.“

veröffentlichten Rezensionen erstreckte sich von 1899, Erstaufführung der zweiten Symphonie, bis 1924, posthume Uraufführung des ersten und dritten Satzes der zehnten Symphonie. Alle Rezensionen wurden insgesamt von nur sechs Autoren verfasst, wobei sich im Wesentlichen Julius Korngold und Robert Hirschfeld gegenüberstanden:

	Neue Freie Presse	Wiener Zeitung
2. Symphonie, 1899, EA	Richard Heuberger Concert Nicolai, S. 1 (Sammelrezension)	„-g“, anonym Theater und Kunst, S. 6
1. Symphonie, 1900, EA	Eduard Hanslick Theater- & Kunstnachrichten, S. 7	Robert Hirschfeld Feuilleton, S. 1
4. Symphonie, 1902, EA	Richard Heuberger G. Mahler's Symphonie Nr. 4, S. 4	Robert Hirschfeld Feuilleton, S. 1
3. Symphonie, 1904, EA	Julius Korngold Feuilleton, S. 1	Robert Hirschfeld Sammelfeuilleton, S. 2
5. Symphonie, 1905, EA	Julius Korngold Sammelfeuilleton, S. 1	Robert Hirschfeld Feuilleton, S. 1
6. Symphonie, 1907, EA	Julius Korngold Sammelfeuilleton, S. 1	Robert Hirschfeld Feuilleton, S. 1
7. Symphonie, 1909, EA	Julius Korngold Feuilleton, S. 1	Robert Hirschfeld Sammelfeuilleton, S. 1
8. Symphonie, 1912, EA	Julius Korngold Theater- & Kunstnachrichten, S. 12	Robert Hirschfeld Feuilleton, S. 1
9. Symphonie, 1912, UA	Julius Korngold Die Wiener Musikfestwoche, S. 10	Robert Hirschfeld Wiener Musikfestwoche, S. 7
10. Symphonie, 1924, UA	Julius Korngold Feuilleton, S. 1	Ferdinand Scherber Theater und Kunst, S. 5

Diese Übersicht zeigt ebenfalls, dass über die Hälfte der Rezensionen auf der ersten Zeitungsseite sowie im Feuilleton erschienen sind. Diese Positionierung verdeutlicht auch die gesellschaftliche Relevanz einer symphonischen Premiere Mahlers in Wien.

3.1 „Schwächen und Vorzüge Mahlerscher Symphonik“³⁰⁰

In der vorliegenden Arbeit nahm Gustav Mahler aufgrund seines symphonischen Schaffens insofern eine Sonderstellung ein, da es umfangreicher als dasjenige der anderen behandelten Komponisten war. Aber auch die Ausdehnung der meisten Symphonien, was Größe des Orchesters, Instrumentarium und Dauer betraf, war nur mit wenigen zeitgenössischen Symphonien vergleichbar. Mahler selbst sah in der Komposition seiner Symphonien nach Hermann Danuser „einen Totalitätsanspruch“ und „diejenige Gattung, die ‚Welt‘ umfasst“³⁰¹. Aus beiden Parametern ließe sich nach Danuser anschaulich die Dimension einer Symphonie Mahlers erklären.

³⁰⁰ Unsignierte Kurzrezension zu Mahlers siebter Symphonie in der NFP 04.11.1909, S. 10.

³⁰¹ Hermann Danuser / Tobias Janz, „Gustav Mahler“ in: *MGG Online*
URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11596>, letzter Zugriff: 17.01.2023.

Robert Hirschfeld stellte in der Rezension zur vierten Symphonie die Frage, ob Mahlers Symphonien in historisch korrektem Kontext stünden. Er erwarte von einem Symphoniekomponisten die Beschäftigung mit der Historie der Gattung, den Kompositionsprozessen sowie die Achtung selbiger:

Es ist nicht lange her, da hat man der Kunst die feststehenden ästhetischen Begriffe entzogen. [...] Die Kunst hat ihre Geschichte, das Einzige, was sie wirklich, thatsächlich und unleugbar hat. Es wäre für die modernen Künstler freilich bequemer, wenn es keine Geschichte gäbe. Es stünde dann jeder in seiner Selbstherrlichkeit ganz für sich, absolut groß, weil unmeßbar, weil kein Früher, kein Später, keine Entwicklung, keine Abwicklung zu berücksichtigen wäre.³⁰²

Hirschfeld bemängelte hier, es fehle Mahler an musikhistorischem Bewusstsein für die Komposition einer Symphonie. Zudem kritisierte er implizit die Willkür, mit der angeblich alle modernen Kunstschaffenden ihre Kompositionen verfassten. Die Forderung nach Messbarkeit der Künstler untereinander manifestierte sich auch im dem Ansatz, dass sich zeitgenössische Symphonien mit denjenigen verstorbener Tonsetzer – sogenannter Meister – messen lassen mussten. In der Rezension zur fünften Symphonie Mahlers formulierte Hirschfeld ebenfalls Zweifel an dessen Kompositionsweise. Dabei beharrte er deutlich auf seinem Kunstbegriff:

Der Begriff des Kunstschönen ist uns einfach abhandengekommen; wir finden seine Merkmale nicht mehr. Die spekulative Ästhetik, die einst Schönheitsnormen für die Kunst gesucht hatte, ist einem ästhetischen Positivismus gewichen, der sich in dem Satze erschöpft; die Kunst ist Kunst, nicht weil sie schön ist, sondern weil sie da ist. Der Naturalist sagte nur: Was natürlich ist, das ist auch schön oder braucht gar nicht schön zu sein. Der Individualist verkündete: Was ich schaffe, ist schön, weil ich es geschaffen habe. Die moderne positivistische Ästhetik aber schließt Normen, Gesetze, Ziele, Gründe des Schönen völlig aus; sie nimmt die Kunstwerke vor, wie sie sind, und beschreibt sie. [...] Gefragt wird gar nicht, sondern nur betrachtet. Man hütet sich, von schlechten, allzu jähem, unmotivierten, unorganischen Harmoniefolgen zu sprechen – man darf nur sagen: dieser Tonsetzer gebraucht in diesem Tonwerke diese harmonische Wendungen. Man soll längst nicht mehr untersuchen, ob der Kontrapunkt, ein Kunstbegriff, der sich doch geschichtlich entwickelt hat, in modernen Tonschöpfungen dieser Entwicklung gemäß angewendet wird – man hat einfach dort, wo ein Moderner ein paar Stimmen recht und schlecht übereinanderstülpt und in einen Takt stopft, das Vorhandensein eines Kontrapunktes festzustellen. Wir gehen einem ästhetischen Quietismus³⁰³ entgegen. Die Ästhetik hat sich beruhigt. [...] Die ästhetischen Quietisten kommen zur Herrschaft, die alles geduldig anhören, alles mit Beifall überschütten, alles gutheißen, alles zur Kunst zählen – sogar sich selbst. [...] Die Ästhetik ist zur Registratur geworden.³⁰⁴

Diesen Appell richtete er gleichermaßen an Komponisten, Rezensenten wie auch an die Gesellschaft. Insbesondere den Musikjournalismus forderte er nachdrücklich auf, mehr

³⁰² WA 14.01.1902, S. 1.

³⁰³ Siehe Fußnote 495, S. 162.

³⁰⁴ WA 14.12.1905, S. 1–2.

Urteilswillen, -kraft und -vermögen zu zeigen. Hirschfeld äußerte mit Nachdruck, dass für ihn ein argumentativ am Handwerk der Komposition ausgerichteter Schönheitsbegriff nicht mehr gesellschaftlich artikulierbar sei, obwohl er ihn für richtig halte. Die Termini Quietismus und Quietisten bezogen sich dabei auf eine geistige Passivität und schriftstellerische Tatenlosigkeit. Auch die Nutzung des Begriffs Registratur zeigte, dass Hirschfeld hinter dem Rezensieren lediglich den technischen Vorgang des Archivierens und Beschreibens vermutete und nicht die Beurteilung komplexer Werke. Hirschfelds Rezensionen zu Mahlers sechster, siebter und achter Symphonie enthielten ähnliche Äußerungen. Für ihn war offensichtlich der wesentliche Schwachpunkt in Mahlers symphonischem Schaffen dessen mangelnde Beschäftigung mit historischen Formen und ästhetischen Konzepten.

Julius Korngold hingegen stellte Mahlers Symphonik mehrheitlich positiv dar und resümierte beispielsweise in seiner ersten, konzisen Rezension zur dritten Symphonie: „Die Ueberzeugung von Mahler's großer Begabung hat sich in uns, trotz all dem absichtlich Wunderlichen der neuen Symphonie, [...] wieder neu bestätigt.“³⁰⁵ Er argumentierte durchaus, dass Mahlers kompositorische Ansätze auch auf historischen Entwicklungen fußten. In folgendem Ausschnitt seiner ausführlichen Rezension zu Mahlers dritter Symphonie erlaubte Korngold sich ein vorsichtiges Urteil über den Subjektivismus, der nach 1900 gesteigert in der Gattungsästhetik der Symphonie Einzug hielt:

Ist nicht auch Mahler blendender Techniker, Virtuose orchestraler Serpentinanzüge, glänzender Vertreter des „Musikalisch-Geistreichen“? [...] Er ist konservativer und fortschrittlicher zugleich. [...] Mahler bricht nicht völlig mit den alten formalistischen Stilgrundsätzen. Er dringt vielmehr mit dem gesteigerten Subjektivismus der neuen Kunst, mit ihren weitgetriebenen Ausdrucksprinzipien, mit poetischen, dramatischen und spekulativen Tendenzen, mit rücksichtslosem realistischen Detail in die alte mehrsätzige Symphonie. [...] Der Kampf zwischen Altem und Neuem schien auf den geweihten Boden selbst getragen.³⁰⁶

Mit dem „geweihten Boden“ bezog sich Korngold wahrscheinlich auf Wien als Stätte von historischer Bedeutung für die Symphonie. Die Neuerungen in Mahlers Symphonien begriff er als ein willkommenes Hinausgreifen über die vorhandenen, etablierten musikalischen Mittel. Auch in weiteren Rezensionen Korngolds war wiederholt zu erkennen, dass Mahler mit seiner Stilistik durchaus an die vergangenen, tradierten Kompositionsverfahren anknüpfen und diese zugunsten seiner eigenen musikalischen Sprache nutzen konnte. Jedoch konstatierte Korngold in der zweiten, ausgedehnten Rezension zur siebten Symphonie kritisch, dass sich zwei extreme Lager um Mahlers Symphonie gebildet hätten, obwohl

³⁰⁵ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³⁰⁶ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

seine vorangegangenen Symphonien ebenso polarisierten.³⁰⁷ Zudem brachten derart kompromisslose Standpunkte Rezensenten durchaus in Bedrängnis, denn Korngold behauptete für seine eigene Person, keiner Partei zugehörig zu sein.³⁰⁸ Seit den ersten Aufführungen von Mahlers Symphonien in Wien schwelte ein medialer Konflikt der Rezensenten, der sich bald zu einem gesellschaftlichen ausbaute und eine große Anhängerschaft auf beiden Seiten verzeichnete.

Mahler gehörte mit seinen Symphonien zu den sogenannten Modernen, deren Kompositionen wohl am meisten polarisierten. Während Hirschfeld – wie oben schon dargestellt – Mahlers mangelnde musikalische Verhaftung in traditionellen Kompositionstechniken kritisierte, sprach sich Korngold für eine moderne und eben nicht zwingend in der Vergangenheit verhaftete Kompositionspraxis aus.³⁰⁹ Trotz Korngolds Akzeptanz zeitgenössisch-moderner Musik lehnte er allzu innovative Kompositionen wiederholt ab.

3.1.1 Exkurs: „zur Regel geworden – die menschliche Stimme“³¹⁰

Mahlers Verwendung der menschlichen Stimme innerhalb einer Symphonie, solistisch oder als Chor, wurde häufig und teilweise kontrovers in der Presse diskutiert. Die prominenteste Symphonie, die sich um einen Chor erweitert sah, war und ist zweifelsohne

³⁰⁷ Siehe NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 1: „Ein Künstler wie Mahler ändert sich nicht mehr; er wird insbesondere seine Fehler behalten. Wiederholt haben uns die Eigentümlichkeiten seiner Tonsprache, seiner Technik beschäftigt, wiederholt zur Auseinandersetzung gedrängt; sie schaffen auch in der Siebenten Symphonie Punkt der Anziehung und Abstoßung.“

³⁰⁸ Siehe NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 3: „Eine neue Symphonie von Mahler zieht Freund und Feind magisch an, mobilisiert beide Lager. Als die Siebente Symphonie in Prag ihre Erstaufführung erfahren sollte, fuhren ihr Anhänger und Hasser nach, opferten sechs Eilzugstunden, die einen, um sich fünfviertel Stunden zu begeistern, die anderen, um sich ebensolang [...] zu entrüsten. Und diese Verehrer und Gegner belauern auch den Kritiker. Sie setzen ihm, wie auch sonst bei Werken umstrittener moderner Komponisten, die Pistole auf die Brust, verlangen ‚Entschiedenheit‘. So entschieden sein, wie sie es wünschen, heißt nichts anderes, als sich für eine oder die andere Partei entschieden zu haben, für die der unbedingten Verwerfung oder die der unbedingten Anerkennung. Wir bedauern, diese Entschiedenheit absolut nicht aufbringen zu können. [...] Ein Künstler aber, der das Größte will, wie Mahler und so viel kann, [...] einfach mit Hohn zu überschütten, das überlassen wir neidlos der einen Gruppe der ‚Entschiedenen‘. ... Mahlers Siebente Symphonie ist so wenig ein einwandfreies Werk wie die meisten vorangegangenen.“

³⁰⁹ Siehe NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 3: „Greifbarer aber sind die Anregungen und Antriebe, die der Tonkunst durch Erschließung neuer Ausdrucks- und Stimmungsgebiete, durch ungeahnte Ausweitung der instrumentalen Klangwelt, durch Eindringen neuer Formvorstellungen zuwachsen. Die dunkel und dumpf nach neuen Gebilden ringende Produktion dadurch zu bedrängen, daß man ihr immer wieder abgeschlossene hohe Entwicklungen der Vergangenheit entgegenhält, halten wir für unbillig. Schon Brahms äußerte sich unwirsch über Leute, ‚die durchaus die Spitze des vollendeten Musikdoms sehen wollen‘. Nein, dieser Dom ist glücklicherweise weder innen noch außen ausgebaut und wird es nie sein. Erstehen aber, was wir hoffen wollen, Altäre einer neuen, dem Alten auch noch so unähnlichen Schönen, so laßt uns auch an diesen beten.“

³¹⁰ Richard Heuberger über Mahlers vierte Symphonie in der NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

Beethovens neunte Symphonie. Dieses Hinausgreifen über die rein instrumentale Gattung war schon 1824 umstritten und löste zahlreiche Debatten aus. Nicht alle Rezensenten urteilten positiv über diesen „Versuch“. Nach seinem Tod wurde Beethovens Neunte ästhetisch zu einer Art Vermächtnis stilisiert. Da auch weiterhin die Symphonie vornehmlich instrumental blieb, schuf Beethoven somit nicht den Regelfall, sondern die Ausnahme.

Nach der Erstaufführung von Mahlers vierter Symphonie (es war die dritte Mahler-Symphonie, die in Wien gegeben wurde) formulierte Richard Heuberger, Autorenkürzel „R.“³¹¹: „Im Finale tritt – der Beethoven’sche Ausnahmefall in der ‚Neunten‘ ist jetzt schon zur Regel geworden – die menschliche Stimme zu dem ungeheuerlich besetzten Orchester.“³¹² Heuberger warf hier implizit die Frage auf, ob alle Symphonien Mahlers mit vokalen Passagen ausgestattet seien, da von drei vorgelegten Symphonien in Wien sich zwei der menschlichen Stimme bedienten. Die Betrachtung von Mahlers gesamtem symphonischen Œuvre mit vokalen Elementen zeigt aber, dass lediglich die zweite, dritte, vierte und achte Symphonie vokale Elemente enthielten. Im Folgenden wurden deren Rezensionen chronologisch nach Erstaufführungszeitpunkt besprochen.

Für die *Neue Freie Presse* verfasste Richard Heuberger eine Rezension über die Erstaufführung der zweiten Symphonie. Es war die erste Symphonie Mahlers, die in Wien aufgeführt wurde. Schon zu Beginn der Rezension zog Heuberger den Vergleich zwischen Beethoven und Mahler, um sich anschließend in den vierten Satz zu vertiefen:

Das Ringen nach dem erlösenden Worte hat Mahler äußerlich nach dem Vorgange Beethoven’s gebildet. [...] Wie in der Neunten toben, fluchen, klagen, weinen auch seine Instrumente – die heutzutage fast schon reden können – aber nicht die Unzulänglichkeit ihrer Sprache ist es, die ihn dann die Menschenstimmen herbeirufen läßt, sondern er will die ganz bestimmte Vorstellung erzeugen, seine vom Erdenjammer zermarterte Seele verlangte nach der Seligkeit, nach Gott, nach dem Himmel. Die Seele spricht: „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtlein geben, wird leuchten mir bis an das ewige selige Leben!“³¹³

Das Hinausgreifen über die rein instrumentale Anlage der Symphonie begründete Heuberger in der Kommunikation mit Gott, denn die Singstimme übersteige die Kraft des Instrumentalen und werde daher mit der Seele assoziiert. Dieselbe Symphonie rezensierte für die *Wiener Abendpost* ein anonymes Autor mit dem Kürzel „-g.“. Die Verwendung der menschlichen Stimme wertete er weder positiv noch negativ. Neben der Kritik an den formalen Aspekten der Symphonie stellte er abschließend fest: „Unerhört ist das Aufgebot an

³¹¹ Siehe Fußnote 74, S. 22.

³¹² NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³¹³ NFP (Abendblatt) 10.04.1899, S. 1.

Mitteln des Ausdruckes.³¹⁴ Darunter subsummierte er nicht nur die zahlreichen Instrumente, sondern auch den „sehr gemischten Chor und Orgel“³¹⁵.

Die nächste Erstaufführung einer Mahler-Symphonie, die auch vokale Passagen enthielt, war dessen vierte. Die Rezension für die *Neue Freie Presse* verfasste ebenfalls Richard Heuberger. Er äußerte sich nur bedingt über den ästhetischen Ansatz, die Singstimme in einer ansonsten instrumentalen Gattung zu verwenden. Im weiteren Verlauf thematisierte er lediglich die technischen Schwierigkeiten der Sopran-Partie. Für die *Wiener Abendpost* rezensierte Robert Hirschfeld, dessen Text keine nennenswerten ästhetischen Kriterien für oder gegen die Verwendung der Singstimme enthielt.

Die Erstaufführung von Mahlers dritter Symphonie fand Ende des Jahres 1904 statt, für die *Neue Freie Presse* rezensierte Julius Korngold. In der umfangreichen zweiten Rezension bezeichnete er Berlioz als geistigen Vorfahren Mahlers, unter anderem wegen der „Vereinigung instrumentaler und vokaler Elemente“³¹⁶. Eine tendenziell negative Beurteilung erfuhr die hinzugetretene Singstimme in Bezug auf das mögliche poetische Programm der Symphonie. So würden die vokalen Sätze möglicherweise konkrete Vorstellungen beim Publikum erzeugen, die folglich Einfluss auf die instrumentalen hätten. Nach einer eingehenden Schilderung der ersten drei Sätze befasste er sich mit dem ersten Vokalsatz: „Im vierten Satze beginnt Zarathustra zu sprechen. [...] Nun da das Wort eintritt, umschwirren uns wieder dringlicher die Fragen des poetischen Programms. Gelangt der Mensch, der vielleicht Gustav Mahler heißt, nachdem er die Natur belauscht hat, zu spekulativer Einkehr in sich selbst?“³¹⁷ Korngold mutmaßte hier lediglich über eine mögliche Motivation Mahlers, genau hier die Singstimme einzusetzen. Schließlich formulierte er in der Besprechung des sechsten und letzten Satzes (erneut instrumental) implizit ein Fazit über die Symphonie und die Verwendung der Stimme darin:

Im letzten Satz [...] tritt wieder das Orchester allein in seine Rechte. So folgt auf das gesungene Wort, das Ausgesprochene, wieder das Unausgesprochene der reinen Instrumentalmusik. Und diese enthält sich hier tatsächlich aller Sprechversuche, aller Schilderei und Malerei. Ist es nicht bezeichnend, daß solche „absolute Musik“ die Steigerung und Gipfelung des Werkes bedeutet? Wärme, Inbrunst, ekstatisches Wollen drücken sich in ihr ab. Trotz aller Gedehntheit, alles ruckweise Vorwärts- und Aufwärtsstrebens, trotz aller Anklänge [...] bildet der [...] Schlußsatz eine imponierende Krönung der Symphonie.³¹⁸

³¹⁴ WA 10.04.1899, S. 6.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

³¹⁷ Ebd., S. 3.

³¹⁸ Ebd.

Als ersten positiven Aspekt kehrte Korngold heraus, dass Mahlers Instrumentalmusik in diesem letzten Satz keinen narrativen Duktus aufweise und auf plakativ sprechende Elemente verzichte. Zudem stelle das Zurückkehren zur Instrumentalmusik keinerlei Rückschritt dar, sondern – im Gegenteil – den Gipfel der Symphonie. Dies bestätigte auch Korngolds grundsätzliche Haltung zum Stellenwert der Instrumentalmusik.

Robert Hirschfeld rezensierte besagtes Konzert für die *Wiener Abendpost*; der gesamte Text wurde in äußerst polemischem Tonfall verfasst, aggressiv und nahezu beleidigend. Über die Verwendung der Singstimme äußerte sich Hirschfeld nicht, lediglich über die Programmmusik. Wie auch in den vergangenen Rezensionen ging er auf den Mangel an kompositorischer Kunstfertigkeit mehr ein als auf musikalische Details.

Mahlers achte Symphonie war seine letzte, in der er die Singstimme (nahezu durchgehend) implementierte. Sie wurde am 15. März 1912, knapp zehn Monate nach dem Tod des Komponisten, in Wien erstaufgeführt. Julius Korngold rezensierte abermals für die *Neue Freie Presse* und nannte Mahlers achte „eine ‚Symphonie mit Gesang‘ [...], was bei einem Komponisten nicht überraschen kann, der schon vorher Orchesterles und Vokales symphonisch gemischt hatte. Die Singstimme wirkt vom Anfang bis zum Ende mit, ohne daß – wenigstens in dem ersten der beiden Teile – die übliche symphonische Struktur aufgegeben wäre.“³¹⁹ Da die Singstimmen über annähernd die gesamte Dauer der Symphonie mitwirkten, konnte Korngold wohl eine Rezension ohne Berücksichtigung des Vokalparts nicht in Betracht ziehen. Seine Äußerungen über die Verwendung der Stimme stellten jedoch keine ästhetischen Urteile dar, sondern dokumentierten lediglich die Verwendung und Handhabung selbiger:

Das Melisma ist im Gesange nicht verbannt, und es ist ja ein oberster Vorzug Mahlers, in der Melodik noch große Bogen zu spannen. Die Singstimmen leben sich aus und behaupten gegenüber dem mächtigen, farbenzuckenden Orchester ihre Selbstständigkeit. Sie müssen, da sie einem Musiker wie Mahler dienen, den äußersten Akzent, den schärfsten Ausdruck hergeben. Eine verzehrende Inbrunst, eine heiße Exaltation erfüllt diese in Sturm und Flammen hinbrausenden, sich unaufhörlich verknotenden Chöre.³²⁰

Korngold übte in diesem Abschnitt keine künstlerische Kritik an der Verwendung der Singstimme und verdeutlichte somit sein Wohlwollen. Robert Hirschfeld hingegen bezeichnete Mahlers achte Symphonie in der Einleitung seiner Rezension für die *Wiener Abendpost* als „schwerste[n] Irrtum seines [Mahlers, Anm.] Lebens“³²¹. Abgesehen von

³¹⁹ NFP (Morgenblatt) 15.03.1912, S. 12.

³²⁰ Ebd.

³²¹ WA 16.03.1912, S. 1.

der Negation des Titels Symphonie verwies Hirschfeld wiederholt auf die Verwendung der Singstimme als ein unerlaubtes Hinausgreifen über die bestehende Tradition. Zudem sei die Behandlung der Singstimmen derjenigen der Orchesterstimmen gleichgesetzt, was er als künstlerischen Missgriff wertete.³²²

Abschließend kann festgestellt werden, dass Mahlers Einsatz der Singstimme(n) in seinen Symphonien als künstlerische Praxis durchaus umstritten war. Während zu Beginn seiner symphonischen Karriere in Wien noch die Verwendung von vokalen Elementen relevant war, konnten die rein instrumentalen Symphonien nach der vierten den Vorwurf entkräften, die Verwendung der Singstimme sei zur Regel geworden. Die achte Symphonie allerdings war mit der zweiten, dritten und vierten in Bezug auf die Verwendung der menschlichen Stimme sowie den formalen Aufbau nicht vergleichbar. Obwohl Robert Hirschfeld nur in geringem Maße die Verwendung der Singstimme thematisierte, kann durch seine punktuell feindselige Schreibweise angenommen werden, dass er dies als eine ablehnungswürdige Praxis ansah. Richard Heuberger hingegen, Rezensent der zweiten und vierten Symphonie in der *Neuen Freien Presse*, argumentierte, dass Mahler durch diesen Effekt etwas Bestimmtes beim Publikum evozieren wollte. Julius Korngold, der die dritte und achte Symphonie in der *Neuen Freien Presse* rezensierte, beurteilte die Verwendung der Singstimme insofern am differenziertesten, da er sie – wie bei der dritten – als Teil der Komposition akzeptierte. Die achte Symphonie betrachtete er hingegen als eigenständiges Phänomen und setzte diese nicht mit den vorherigen, heute Wunderhornsymphonien genannten, Werken gleich.

3.2 „Programm-Musik mit verschwiegenem Programm“³²³

Mahler war in den Rezensionen zu seiner ersten, dritten und vierten Symphonie wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, er schreibe Symphonien mit außermusikalischem Inhalt. Der Disput um „absolute Tonkunst“ und deren Inhalt „tönend bewegte Formen“³²⁴ sowie Musik mit außermusikalischem Programm wurde in Wien maßgeblich von Eduard Hanslick und seiner Publikation *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) geprägt. Hanslicks Ansichten beeinflussten Julius Korngold und Robert Hirschfeld auf unterschiedliche Weise: Korngold war ab 1902 Hanslicks Assistent bei der *Neuen Freien Presse*, demnach vertraut und möglicherweise voreingenommen von dessen ästhetischer Ansicht; Hirschfeld studierte bei Hanslick und publizierte 1885 die Streitschrift *Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks*.

³²² WA 16.03.1912, S. 1.

³²³ Richard Heuberger über Mahlers vierte Symphonie in der NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³²⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 15 & S. 23.

Mahlers erste Symphonie wurde 1900 in Wien erstaufgeführt, Eduard Hanslick rezensierte sie für die *Neue Freie Presse* auch unter dem Blickwinkel der Programmatik:

Vielleicht hätte ich [...] ein näheres Verhältniß (wenn auch kein Liebesverhältniß) zu ihr [der Symphonie, Anm.] gewonnen, wäre uns ihre Herkunft und Bedeutung nicht verheimlicht worden. Bei ihrer ersten Aufführung in Weimar hieß die Symphonie „Titan“ und war von einem ausführlichen Programm begleitet. Die Kritiker fanden es „abstrus“, und so tilgte der Componist sowohl den Titel als die Erklärung. Im Allgemeinen sind dergleichen poetische Gebrauchsanweisungen theils lästig, theils verdächtig. Unsere symphonischen Meister von Haydn und Mozart bis auf Brahms und Dvořak nehmen uns ohne solches Entrée-Billet in ihren Himmel auf. Schwerlich hätte auch Mahler's Symphonie uns mehr erfreut mit einem Programm, als ohne solches. Aber gleichgiltig war es uns nicht, zu erfahren, was ein geistreicher Mann wie Mahler sich bei einem dieser Sätze vorgestellt und wie er ihren uns räthselhaften Zusammenhang erklärt hätte. Und so fehlte uns doch ein Führer, der in diesem Dunkel, den rechten Weg weisen könnte. Was hat dieses plötzlich einbrechende Weltuntergangs-Finale zu bedeuten, was der Trauermarsch mit dem alten Studentencanon „Bruder Martin“, was die mit „Parodie“ bezeichnete Unterbrechung desselben? Die Musik selbst hätte mit einem Programm an Reiz weder gewonnen noch verloren, gewiß, aber die Absichten des Componisten wären uns deutlicher und damit das Werk verständlicher geworden.³²⁵

Mahler selbst bezeichnete die erste, fünfsätzige Fassung seiner Symphonie als *Symphonische Dichtung in zwei Teilen* (UA Budapest, 1889) und benannte diese dann nach einer Bearbeitung zur zweiten Aufführung in *Titan, eine Tondichtung in Symphonieform* um. Die dritte Aufführung der Symphonie 1894 in Weimar, auf die sich Hanslick in seiner Rezension bezog, fand ebenfalls unter dem Titel *Titan* statt.³²⁶ Hanslick äußerte seine Skepsis gegenüber außermusikalischen Inhalten und poetischen Programmen in der ersten Hälfte des obigen Abschnittes. Er legte in seinen Äußerungen auch dar, dass ein außermusikalisches Programm einer Symphonie noch lange nicht getilgt sei, wenn lediglich der Titel und die Erklärung gestrichen worden sind.

Nach Mahlers erster Symphonie, wurde dessen vierte in Wien erstaufgeführt. Für die *Neue Freie Presse* verfasste Richard Heuberger mit dem Autorenkürzel „R.“³²⁷ eine Rezension. Heuberger's Verhältnis zu seinem Vorgesetzten Hanslick war damals aufgrund persönlicher und beruflicher Differenzen äußerst angespannt,³²⁸ jedoch rezensierte Heuberger betreffende Mahler-Symphonie weiterhin im Sinne Hanslicks. Der letzte Satz der Symphonie beinhaltet Mahlers Orchesterlied *Das himmlische Leben*, daher nahm Heuberger erneut außermusikalische Inhalte an:

³²⁵ NFP (Morgenblatt) 20.11.1900, S. 7–8.

³²⁶ Wolfram Steinbeck, „Erste bis Vierte Symphonie“, S. 220.

³²⁷ Siehe Fußnote 74, S. 22.

³²⁸ Peter Grunsky, *Richard Heuberger*, S. 745 ff.

Wie die [...] hineingeschneite E-dur-Gruppe in das vorwiegend erfreuliche Stück kommt, ist uns [...] unklar geblieben. Vielleicht hängt das mit dem der Symphonie angeblich unterlegten „Programm“ zusammen. Ich schwärme nicht für Programm-Musik mit verschwiegenem Programm! Es kann doch nicht in der Absicht des Componisten liegen, mißverstanden zu werden! [...] Warum in das Finale gewisse bezeichnende Gruppen aus dem ersten Satze, auch Motive aus dem „Poco Adagio“ verweht erscheinen, ist wohl nur den Kennern des „Programms“ erklärlich.³²⁹

Heuberger forderte (frappierend ähnlich wie Hanslick im vorangegangenen Beispiel) gezielt ein ausgearbeitetes Programm, um die musikalischen Abläufe in der Symphonie besser nachvollziehen zu können. Letztlich vermutete er nicht nur, sondern vermittelte regelrecht den Eindruck, die Symphonie besitze außermusikalischen Inhalt.

Robert Hirschfelds ausgedehnte Rezension über Gustav Mahlers vierte Symphonie in der *Wiener Abendpost* enthielt sowohl allgemeine Passagen über Programmmusik als auch Hinweise zur Programmatik der ersten Symphonie in D-Dur:

Aus Beethovens bloßer Ausnahmshöflichkeit gegen die ihn umgebende Welt haben die Programm-musiker bekanntlich ein Princip, ein Gesetz gemacht, das nicht nur Ueberschriften, sondern ganze dichterische Programme für die symphonischen Werke fordert. Schließlich kam Gustav Mahler, der das Princip des symphonischen Programmes verwirft und an dessen Stelle das neue Princip der symphonischen Verblüffung setzt. Die D-dur-Symphonie, die an und für sich auch nicht der Allgemeinempfindung zugänglich war, verfolgte einigermaßen noch das Princip der Programmmusik. Das Programm zu der Symphonie wurde doch wenigstens von Freunden des Tonsetzers im Kaffeehause verrathen. Hanslick beklagte so schön die Unbequemlichkeit der Programmmusik, welche die Beihilfe eines gedruckten, das poetische Programm mit sich führenden Zettels erfordert. Die Symphonie mit verschwiegenem Programme, das nur von Eingeweihten im Kaffeehause ausgegeben wird, gehört jedenfalls zu einer viel unbequemerem Kategorie der symphonischen Kunst. Das Programm war also doch zu erfahren. Jetzt aber schrieb Gustav Mahler seine vierte, eine spaßhafte Symphonie mit Schellengeklänge, verklärten Ländlern, idealisierten Juchzern, canonisierten Jodlern und unzähligen Scherzen gleich im ersten Satze, und auch die Eingeweihten bleiben stumm.³³⁰

Im Großteil dieses Ausschnittes beschäftigte sich Hirschfeld mit dem zurückgezogenen Programm der ersten Symphonie Mahlers. Fast provokant formulierte er, dass nur besonders privilegierte Personen das Programm erfahren durften. Durch die Wiederholung der Eingeweihten am Ende obiger Passage unterstellte er somit auch Mahlers vierter Symphonie ein verschwiegenes Programm.

Julius Korngold ging ebenfalls ausführlich auf das Programmatische in der Rezension zu Mahlers dritter Symphonie in der *Neuen Freien Presse* ein:

Mahler hatte seinen Symphonien Programme zu Grunde gelegt, um sie hinterher zu unterdrücken. Nicht anders ist es auch dem Programm der dritten Symphonie ergangen. Damit geriet der Komponist aber erst recht in die Rätselecke der Symphoniemusik. Nun stand man vor der Symphonie-Charade.

³²⁹ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³³⁰ WA 14.01.1902, S. 1.

Überall geheimnisvoll verschlossene Pforten, zu denen der Schlüssel fehlt; tonmalerische und grausam realistische Stellen, nur dann möglich, wenn sie noch sonst etwas bedeuten sollen, als Musik. Dazu der überraschende Eintritt vokaler Sätze, deren dichterischer Text der Phantasie Wege weist, die sie dann bezüglich der anderen instrumentalen Sätze nur unsicher tappend verfolgt.³³¹

Die Kritik Korngolds richtete sich weniger gegen das der Symphonie zugrunde liegende Programm, sondern ebenfalls vielmehr dagegen, dass kein Programm veröffentlicht wurde. Metaphorisch bezeichnete er es als Schlüssel zu den verschlossenen Pforten. Vor allem die vokalen Symphoniesätze trugen bei ihm zur Manifestierung eines Programms bei, da diese die Gedanken des Publikums in eine vorgesehene Richtung lenken würden. So äußerte er über den vierten, Nietzsche zitierenden Satz: „Nun da das Wort eintritt, umschwirren uns wieder dringlicher die Fragen des poetischen Programms.“³³² Auch in der *Wiener Abendpost* betrachtete Robert Hirschfeld Mahlers Dritte zunächst als Programmsymphonie:

Die Programmmusik ist an sich ein schwieriges Problem. Sie ist ehrlich bei Berlioz und Liszt, die sich ihrer nicht schämten und das dichterische Programm der Partitur voransetzten. Gustav Mahler ist aber ein verschämter Programmmusiker. Der dritten Sinfonie [...] liegt wie der ersten ein Programm zu Grunde. Plötzlich hat aber Gustav Mahler die Programmmusik wie einen läßtigen Tenor oder eine Altistin einfach entlassen; seine Programm-Sinfonien werden uns jetzt als absolute Musik serviert.³³³

Diese Passage beinhaltete nicht nur Kritik an Mahlers Symphonie, sondern in beträchtlichem Maße auch polemische Kritik an Mahler als Person: Unehrlichkeit unterstellte ihm Hirschfeld ebenso wie einen gewissen Snobismus, seine Symphonien programmatisch zu verfassen, aber als absolute Musik auszugeben.

In allen hier angeführten Rezensionen war nicht das mögliche poetische Programm der Symphonie für die Kritik ausschlaggebend, sondern eher die unklar kommunizierte Programmatik, wie beispielsweise bei der ersten Symphonie. Julius Korngold nahm auch nicht überall ein verschwiegenes Programm an, er bemerkte in den Rezensionen zur fünften Symphonie dezidiert, dass „kein ausdrückliches und kein verschwiegenes Programm; keines, das hinterher unterdrückt werden müßte“³³⁴, vorhanden sei. In der Rezension zur siebten beschrieb er rückwirkend auf die sechste: „Aus der Sechsten Symphonie rauscht Herdenglockengeklingel herüber und bezeugt nun noch deutlicher seine koloristische, nicht programmatische Bestimmung.“³³⁵

³³¹ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1–2.

³³² Ebd., S. 3.

³³³ WA 28.12.1904, S. 2.

³³⁴ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

³³⁵ NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 1.

3.3 „Zwischen Erhabenem und Kindlichem“³³⁶ – ästhetische Urteile

Gustav Mahler galt zu Beginn des 20. Jahrhunderts als einer der populärsten Synchroniekomponisten beim europäischen Publikum und gleichzeitig als einer der umstrittensten bei den Rezensenten. Die inhaltlichen und ästhetischen Ansprüche an die Gattung Synchronie wurden schon in Kapitel 2.5 „*Wahre und echte Werke*“ – *ästhetische Konzepte* (ab Seite 53), besprochen, es waren aber besonders auch Mahlers Synchronien, an die diese Kriterien angelegt wurden. Mahler polarisierte vor allem in der Verwendung von Volksliedgut, der menschlichen Stimme,³³⁷ rhythmischen und tänzerischen Elementen sowie synchronieuntypischen Instrumenten wie beispielsweise der Kuhglocke. In den Rezensionen zu seinen Synchronien wurden wiederholt Themenbereiche rund um die Schlagwörter Wahrheit oder Erhabenheit, in besonderem Maße auch Schöpfung, genutzt, um ein ästhetisches Urteil zu untermauern. So formulierte Korngold in der Rezension zur fünften Synchronie, dass „nichts ungerechter als der Zweifel an die [sic] Wahrhaftigkeit von Mahlers Musik“³³⁸ sei, Hirschfeld hingegen konstatierte in der Rezension zur sechsten Synchronie, dass Mahler „die innere wahre schöpferische Kraft“³³⁹ fehle. Diese Behauptung untermauerte Hirschfelds Schlussfolgerung, dass Mahler aus diesem Mangel Effekte, wie beispielsweise die Hammerschläge in seiner sechsten Synchronie, integriere.

Der Begriff der Erhabenheit verdeutlichte eine gewisse Größe und umfassende (nahezu übermenschliche) Bedeutung. Wie Dietmar Till in der Einleitung zu seiner Studie *Das doppelte Erhabene* beschrieb, setzte sich die Debatte um diese Begrifflichkeit erst in den 1980er Jahren erneut fort, spielte allerdings im ausgehenden 19. Jahrhundert eine tendenziell geringe Rolle.³⁴⁰ In den Rezensionen zu Mahlers Synchronien wurde dieser Terminus lediglich punktuell verwendet und dies mehrheitlich von Robert Hirschfeld. Julius Korngold hingegen vermied diese Begrifflichkeiten gänzlich, bezeichnete jedoch wiederholt Mahlers Synchronien als geistreich. In der Rezension zu Mahlers dritter Synchronie warf er die Frage auf, ob Mahler nicht ebenso ein „glänzender Vertreter des ‚Musikalisch-Geistreichen‘“³⁴¹ sei wie Richard Strauss, in der Rezension zu dessen fünfter deklarierte er

³³⁶ Richard Heuberger über Mahlers vierte Synchronie in der NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³³⁷ Ausführlich besprochen in Kapitel 3.1.1 (ab S. 76).

³³⁸ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 2.

³³⁹ WA 10.01.1907, S. 1.

³⁴⁰ Dietmar Till, *Das doppelte Erhabene*, S. 2.

³⁴¹ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

das Scherzo als „geistsprühendes Stück von reizvoller Erfindung“³⁴² und ebenfalls das Scherzo der sechsten Symphonie nannte er „Paradigma des Musikalisch-Geistreichen“³⁴³.

Titelgebend für dieses Kapitel war Richard Heubergers Rezension über Mahlers vierte Symphonie: Neben „großer Begabung“³⁴⁴ war Heuberger überzeugt, Mahler pendele zwischen musikalischen Extrema, zwischen Erhabenem und Kindlichem oder „übermäßig Compliciertem und bedenklich Populärem“³⁴⁵. Ein wesentlicher Aspekt in Hirschfelds Rezensionen war der Mangel an Erhabenem: „Es ist eine selbstgefällige Musik, die wie vor dem Spiegel Posen annimmt und verändert, die Pose der Erhabenheit, der Leidenschaft, der Weltflucht oder der Zerknirschung.“³⁴⁶ Hirschfeld charakterisierte das Posieren als einen direkten Widerspruch seiner wiederholt geforderten Natürlichkeit der Symphonie. Seine Missbilligung betraf das vorgegebene Symphonische an Mahlers Musik.

Mahlers neunte Symphonie wurde in Wien posthum uraufgeführt, Hirschfelds Rezension entwickelte sich eher zu einer Art Resümee über Mahlers Symphonik:

Die nachgelassene Neunte Sinfonie von Gustav Mahler hat im Wesen nichts zutage 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 plötzliche Wechsel von aufrührerischen Klängen und banalen Wendungen, von überreizten Intelligenzproben und mit fühlbarer Bewußtheit ins Naive und Kindliche tappender Einfachheit. [...] Man sucht in den Wirren dieser gegensätzlichen Dinge nach einem poetischen Programm, nach einem Schlüssel der Seele. [...] 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.³⁴⁷

Nochmals bemühte Hirschfeld die von ihm in vorherigen Rezensionen aufgestellten Thesen bezüglich Mahlers Symphonik: das Pseudoheldenhafte,³⁴⁸ wie er es in der Rezension zur ersten Symphonie konstatierte, das scheinbar Erhabene und Banale,³⁴⁹ wie er es in den Rezensionen zur ersten, dritten, fünften, siebten und achten Symphonie ausführte, das

³⁴² NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 2.

³⁴³ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 2.

³⁴⁴ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ WA 28.12.1904, S. 2.

³⁴⁷ WA 27.06.1912, S. 7.

³⁴⁸ WA 20.11.1900, S. 1.

³⁴⁹ Ebd.; WA 28.12.1904, S. 2; WA 14.12.1905, S. 2; WA 05.11.1909, S. 3; WA 16.03.1912, S. 2.

Naive,³⁵⁰ wie er es in den Rezensionen zur dritten, vierten und fünften Symphonie bemerkte sowie das Kindliche,³⁵¹ das er in der Rezension zur vierten Symphonie beschrieb. Weitere, sich ebenfalls in vorangegangenen Rezensionen befindliche Themen waren abermals Mahlers Mangel an Schöpfergeist und damit verbunden lediglich sein immenses Wollen, aber nicht ein handwerkliches Können. Im Ergebnis erschien Hirschfeld die neunte Symphonie als Summe aus satztechnischen Einzelheiten, Effekthascherei und musikalischen Kuriosa. Ein weiteres Thema griff Hirschfeld im ersten Teil der oben zitierten Rezension auf: den Vergleich Mahlers mit Bruckner und Beethoven. Dieser war insofern durch das Programm der Musikfestwoche gegeben, da neben Mahlers neunter Symphonie auch die beiden neunten Symphonien von Bruckner und Beethoven zu hören waren. Bezug nehmend auf einen anderen Rezensenten, der Mahlers neunte Symphonie offensichtlich als einen Höhepunkt der Musikfestwoche bezeichnete, legte Hirschfeld jedoch nahe, dass ein direkter Vergleich in dieser Form nicht zulässig sei: „Keineswegs konnte und durfte an der weltgeschichtlichen Tatsache gerüttelt werden, dass Bruckner, Brahms und Gustav Mahler, jeder in seiner Art und nach seinem Range, nur das Nachwort zu Beethoven gesprochen haben.“³⁵² Anstelle einer fundierten Kritik bekräftigte Hirschfeld hier lediglich seine Wertschätzung Beethovens gegenüber.

Ein weiteres Attribut, mit dem die Symphonie wiederholt versehen wurde, ist der Themenkreis um die Ernsthaftigkeit. Hirschfeld argumentierte in seiner Rezension zu Mahlers vierter Symphonie diesbezüglich mit der geschichtlichen Entwicklung der Gattung:

Also eine Symphonie ist – nein; wir dürfen in der Kunst nicht mehr definieren. Drücken wir uns daher mit der für ästhetische Begriffe gebotenen Vorsicht aus: Wir glauben aus einer geschichtlichen Reihe von Kunsterscheinungen für uns die nicht ganz unsichere Vorstellung gewonnen zu haben, als ob dasjenige, was wir gemeinhin seit einem Jahrhundert „Symphonie“ zu nennen pflegen, der Empfindung sich als sehr ernstes Ding darzustellen scheine. Die geschichtliche Entwicklung des Symphoniebegriffes von Beethoven bis Brahms und Bruckner gestattet uns sogar die Annahme, dass die Symphonie seitdem und bisher so ziemlich das Ernsteste und Tiefste in der Kunst bedeute.³⁵³

Mit provokanter Ironie hielt Hirschfeld einerseits an der Entwicklung der Gattung von Beethoven über Brahms zu Bruckner fest sowie andererseits an den Parametern wie Tiefe und Ernsthaftigkeit. Seine Argumentation nutzte er dahin gehend, um im weiteren Verlauf die Aspekte des Spaß- und Scherzhaften bei Mahler aufzugreifen und zu zeigen, seine Symphonien erfüllten nicht die allgemeinen ästhetischen Kriterien.

³⁵⁰ WA 28.12.1904, S. 2; WA 14.01.1902, S. 2; WA 14.12.1905, S. 1–2.

³⁵¹ WA 14.01.1902, S. 2.

³⁵² WA 27.06.1912, S. 7.

³⁵³ WA 14.01.1902, S. 1.

3.4 „Seele des Kritikers“³⁵⁴ – Berichterstattung

Nahezu alle Rezensionen zu Mahlers erst- beziehungsweise uraufgeführten Symphonien in Wien wurden im Feuilleton rezensiert, wie der Auflistung auf Seite 73 dieser Arbeit zu entnehmen ist. Der Begriff und die Aufgabe der Textsortenvariante Feuilleton ist heute durchaus diskutabel in seiner Relevanz,³⁵⁵ das beginnende 20. Jahrhundert jedoch bediente diese im 19. Jahrhundert etablierte Form beständig: Es wurde nicht nur über Konzerte oder Theaterabende berichtet, sondern beispielsweise auch Fortsetzungsromane veröffentlicht. Im Gegensatz zu den Kunst- und Kulturnachrichten, die sich regulär weiter hinten im Blatt befanden, stand das Feuilleton an der prominentesten Stelle einer Ausgabe, der Seite 1. Seine Aufgabe war nicht nur eine meinungsbetonte Berichterstattung, sondern es diente auch der Diskussion und Unterhaltung. Rezensenten verfassten daher Feuilletons in einem heiteren, meinungsbetonten, manchmal ironisierenden oder karikierenden Stil. Jedoch musste auch stets zwischen einem gefälligen und pejorativem Schreibstil unterschieden werden. Dass Mahlers Symphonien nahezu gesamtheitlich im Feuilleton rezensiert wurden, war gewiss seiner internationalen Popularität geschuldet. Grundsätzlich stieg das Interesse an Mahler nochmals nach den ersten in Wien aufgeführten Symphonien an, besonders das Publikum entwickelte einen regelrechten Kult. So äußerte sich Eduard Hanslick im Jahr 1900 bei der Erstaufführung der ersten Symphonie noch, wie „enthusiastisch der Beifall, wenigstens von Seite der Jugend“³⁵⁶ war, 1902 konstatierte Richard Heuberger, Autorenkürzel „R.“³⁵⁷, „einmüthigen Beifall“ sowie „Applaudierende und Zischer“³⁵⁸. Julius Korngold stellte 1904 fest: „Der Komponist, der selbst dirigierte [...], wurde nach jedem Abschnitte mit Beifall überschüttet. Zum Schlusse gab es endlose Ovationen.“³⁵⁹ Das gesteigerte Interesse an Mahlers Symphonien spiegelte sich auch in der Anzahl der Rezensionen wider, denn zu den Erstaufführungen der dritten, fünften, sechsten und siebten Symphonie erschienen jeweils zwei Rezensionen in der *Neuen Freien Presse* und zu den ersten drei genannten ebenfalls je zwei in der *Wiener Abendpost*. Eine erste, kurze Berichterstattung am Folgetag fasste allgemeine Eindrücke des Konzertes zusammen und ging – im Vergleich zu der folgenden ausgedehnten Rezension – nur oberflächlich auf musikalische Details ein (wie schon auf Seite 72 dieser Arbeit kurz beschrieben wurde).

³⁵⁴ Julius Korngold über Mahlers fünfte Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

³⁵⁵ Vgl.: Stefan Lüddemann, *Kulturjournalismus*, S. 6–11.

³⁵⁶ NFP (Morgenblatt) 20.11.1900, S. 8.

³⁵⁷ Siehe Fußnote 74, S. 22.

³⁵⁸ Zitate aus: NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³⁵⁹ NFP (Morgenblatt) 15.12.1904, S. 9.

Die Berichterstattung über Mahler war immer kontrovers, die in dieser Arbeit herangezogenen Rezensionen bestätigten dies. So wurden Mahler unter anderem Epigonalität, Übertreibung, das Offensichtliche und Nicht-Durchdachte, willkürliche Formgestaltung, Langeweile und mangelndes Traditionsbewusstsein vorgeworfen. Positiv herausgehoben wurden hingegen wiederholt die harmonische Gestaltung, die Instrumentation, der außergewöhnliche Detailreichtum und die Lebendigkeit der Musik sowie deren emotionale Wirkung. Mit Julius Korngold und Robert Hirschfeld standen sich zwei in Wien populäre Rezensenten gegenüber, die in Bezug auf Mahler im Regelfall konträre Meinungen vertraten. Korngold unterstützte Mahler als Komponisten grundsätzlich, was sich jedoch selten in überschwänglichen Rezensionen ausdrückte. Der Stil Korngolds war stets distanziert, analytisch, sachlich und argumentativ, sodass eine positive Grundhaltung oft mit kritischen Abschnitten durchsetzt war. Hirschfeld hingegen war unverhohlen ein leidenschaftlicher Gegner der Symphonien Mahlers. Passagenweise entbehrten seine Rezensionen jeglicher Sachlichkeit, und er brachte seine Kritik offen vor. Beide Rezensenten legten Mahler Parameter wie musikalische Effekte, Programmatik oder die szenisch anmutende musikalische Geste entweder positiv oder negativ aus.

Alle Rezensenten wussten wohl, in welcher Weise sie die Polarisierung Mahlers und seiner Symphonien in Wien vorantrieben. Das vielgelesene Feuilleton war aber eben auch der Bereich, wo Standpunkte ausgelotet und Meinungen verfestigt wurden. Notwendigerweise bedeutete es auch für die Rezensenten, dass ein Feuilleton nicht nur Berichterstattung war, wie oftmals die kürzeren Rezensionen am Blattende, sondern es musste zudem stets geistreich und pointiert formuliert sein.

3.5 „Benützung von Anklängen“³⁶⁰

Mahlers Symphonien waren häufig mit Zitaten und Allusionen durchsetzt, wie Henry-Louis de La Grange in seinem Aufsatz „Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?“³⁶¹ detailreich aufzeigte. Die Technik des Zitierens und der Übernahme von fremden Elementen ist in der Musikgeschichte nicht neu, aber – wie auch La Grange zu bedenken gab – sie trat bis Mahler nicht in diesem erheblichen Ausmaß auf.³⁶² Auch die Rezensionen zu Gustav Mahlers ur- und erstaufgeführten Symphonien in Wien nahmen wiederholt Bezug darauf, dass Mahler passagenweise im Stile anderer, populärer Symphoniker komponiere oder sich an Musik anderer Komponisten orientiere. Wie bereits

³⁶⁰ Richard Heuberger über Mahlers vierte Symphonie in der NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³⁶¹ Henry-Louis de La Grange, „Music about Music in Mahler“, 1997.

³⁶² Siehe ebd., S. 125.

in Kapitel 2.7 *Beethoven, Brahms & Bruckner – Vergleiche* (ab Seite 59) besprochen, wurden besagte Komponisten oftmals als „große Meister“ der Symphonie deklariert. Ein Vergleich mit ihnen stellte unter anderem eine Auszeichnung dar und verwies nicht immer auf Epigonalität. Darüber hinaus wurden in den Mahler-Rezensionen Komponisten angeführt, die auch paradigmatisch für dramatische Stücke – darstellerischer wie auch instrumentaler Art – standen, wie beispielsweise Hector Berlioz, Richard Wagner oder Richard Strauss. Zudem fand Mahlers Passion für das Volkstümliche, für Anleihen oder Übernahmen von Volksliedern oder Volksweisen Beachtung. Gerade diese Verwendung eines „Volkstons“ ließ ihn in der Presse immer wieder in den Zusammenhang mit dem Naiven rücken.

3.5.1 „Vorliebe für volkstümliche Weisen“³⁶³

In der Rezension der *Neuen Freien Presse* über die zweite Symphonie Mahlers (erste Wiener Aufführung einer Mahler-Symphonie überhaupt) wies Richard Heuberger, Autorenkürzel „R.“³⁶⁴, auf einen möglichen volkstümlichen Charakter hin: „Am glücklichsten schien uns der Componist in dem gemüthvollen, volksthümlichen [...] Andante con moto, in dem tief ergreifenden Sopran-Solo des vierten Satzes und in der rührend beginnenden, prachtvoll sich erhebenden Vocalpartie des Finale zu sein.“³⁶⁵ Heuberger äußerte sich bezüglich der Volkstümlichkeit hier noch neutral und rückte diese nicht in die Nähe der Naivität oder Arglosigkeit, wie es in späteren Rezensionen der Fall war.

Die vierte Symphonie Mahlers (Anfang 1902 in Wien erstaufgeführt) war die erste, die in den Rezensionen der *Neuen Freien Presse* und *Wiener Zeitung* als volkstümlich eingeordnet wurde. Heuberger, abermals Rezensent der *Neuen Freien Presse*, beurteilte hier nach wie vor die Volkstümlichkeit nicht zwingend negativ. „Mahler verkleidet sich als Haydn und spielt unter absichtlicher Verwendung bestimmter alter, in unserer neuesten Tonsprache nicht mehr gangbarer Formeln, unter Benützung von Anklängen an arg Volksthümliches, den Naiven. Der ganze erste Satz ist von diesem Geiste erfüllt.“³⁶⁶ Heuberger vermutete dieser Verwendung ein Mittel zum Zweck: Eben durch das Volkstümliche und an Haydn gemahnende spiele Mahler gezielt den naiven Komponisten, ohne seinen Anspruch an die Symphonie als ernsthafte Gattung verloren zu haben. Im weiteren Verlauf der Rezension thematisierte Heuberger erneut das Volkstümliche in Bezug auf das Finale, den vierten Satz, in dem Mahler tatsächlich ein Volkslied verarbeitete:

³⁶³ Julius Korngold über Mahlers dritte Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 2.

³⁶⁴ Siehe Fußnote 74, S. 22.

³⁶⁵ NFP (Abendblatt) 10.04.1899, S. 1.

³⁶⁶ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

Sie [die menschliche Stimme, Anm.] singt das in ‚Des Knaben Wunderhorn‘ enthaltene bayrische Volkslied ‚Der Himmel hängt voll Geigen‘, eine naiv-ländliche, mit zahlreichen landwirtschaftlichen Fachausdrücken gewürzte Beschreibung der himmlischen Freuden. Mahler’s illustrierende Instrumentalmusik dazu ist stets geistreich und voll interessanter Details.³⁶⁷

Für Heuberger hing das Ländliche dezidiert mit dem Naiven zusammen, jedoch stellte er gleichzeitig fest, dass Mahlers Musik diese Kriterien nicht in negativer Weise beinhaltete.

In der *Wiener Abendpost* urteilte Robert Hirschfeld nach einer extensiven Besprechung der vierten Symphonie: „Für Mahlers affectierte Volksthümlichkeit, zubereitete Naivität, künstliche Kindlichkeit fehlt mir die sympathische Empfindung. Man meint Vater Haydn im Automobil mit brenzlichen Benzindämpfen vorüberholpern zu sehen.“³⁶⁸ Hirschfeld empfand offensichtlich die volkstümlichen Elemente in der Symphonie als nachdrücklich aufgesetzt und im negativen Sinne artifiziell. Die ironische Verwendung des Ausdrucks „Vater Haydn“ und die angeschlossene Metapher, wie dieser in einem Automobil sitze, also künstlich modernisiert sei, deuteten unmissverständlich auf Hirschfelds Geringschätzung Mahlers Symphonie gegenüber hin.

Auch Mahlers dritte Symphonie wurde in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* nach ihrer Erstaufführung im Jahr 1904 auf das Volkstümliche reduziert, allerdings mit divergierenden Urteilen:

[Es] regt sich in Mahler bei tieferem Ernste wenigstens die Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit, nach dem Naiven und Volkstümlichen. Die Vorliebe, die dieser komplizierte Künstler als Musiker wie als gelegentlicher Poet für das schlichte Volkslied betätigt, erweist sich als zu ausdauernd, um in ihrer Aufrichtigkeit verdächtig zu scheinen. [...] So scheint es denn, als ob die „Musik-Moderne“ gerade mit der zwiespältigen Erscheinung Mahlers wieder herausstrebte aus der Wirnis einer ausartenden Technik, ausschweifender Künstelei, dekadenten Tondenkens.³⁶⁹

Korngold urteilte hier durchaus positiv über Mahlers Verwendung von volkstümlichem Liedgut als Abkehr von einer zu affektierten Künstlichkeit. Jedoch konterkarierte er seine eigenen Argumente mit einer eingehenderen Beschreibung der Verwendung von volkstümlichem Liedgut in den Einzelsätzen:

Dem Themenbestande dieses Satzes [des ersten, Anm.] scheint uns vielfach die Eigennote zu fehlen, und zum Teile [...] auch der echte symphonische Charakter. Verführt durch seine Vorliebe für volkstümliche Weisen, hat der Komponist Tongedanken für symphoniefähig angesehen, deren banaler rhythmischer Zuschnitt Stilisierung wie symphonische Ausbeutung erschwert, wenn nicht ausschließt.³⁷⁰

³⁶⁷ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

³⁶⁸ WA 14.01.1902, S. 1–2.

³⁶⁹ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

³⁷⁰ Ebd., S. 2.

Resultierend aus der Verwendung des Volkstümlichen postulierte Korngold, dass Mahler im ersten Satz seiner Symphonie nicht mehr zwischen trivialen und ernsthaften, damit geeigneten und nicht geeigneten Themen unterscheiden könne. Offensichtlich musste für Korngold ein geeignetes symphonisches Thema eine gewisse Komplexität in diversen Parametern aufweisen. In der Besprechung des dritten Satzes der Symphonie zog Korngold den Vergleich zu Victor Ernst Nessler's populärer Oper *Der Trompeter von Säckingen*:

Nähert sich nicht der Mensch im Mittelsatze? Er kommt offenbar mit dem Postwagen gefahren, und der Wald stimmt ihn romantisch. Ein Flügelhorn ertönt aus der Ferne mit einer sentimental, volkstümlich zugeschnittenen Melodie: Des Knaben Wunderflügelhorn. Mahler weiß so gut wie wir, daß dieses Flügelhornsolo seinen Postpassagier der Verwandtschaft mit Nessler's Trompeter verdächtigt.³⁷¹

Nessler's Oper wurde medial tendenziell als gewöhnlich und kitschig kategorisiert, daher setzte Korngold auch Mahlers Musik diesem Vorwurf aus. Das vermeintlich Naive der volkstümlichen Melodien verurteilte er nicht beharrlich, aber punktuell. Entscheidend für ihn war die Umgestaltung einer solchen Melodie und – wie oben schon besprochen – die Flexibilität der Themen. Er beschrieb den vorletzten Satz der Symphonie: „In solchen Gesängen im Volkston steht Mahler auf eigenem Boden. Hier zeigt auch seine melodische Erfindung eine individuelle Note, Frische und Natürlichkeit.“³⁷² Die Erneuerung einer volkstümlichen Melodie im symphonischen Sinne konnte sich demzufolge durchaus positiv auf die Symphonie auswirken, da sie das Einfache und das Natürliche bediene. In der *Wiener Abendpost* rezensierte Robert Hirschfeld Mahlers dritte Symphonie mit einem besonderen Augenmerk auf das Naive:

Bald will er Beethovenschem Pathos in die Wolken greifen, bald gießt er aus einem kleinen zierlichen Näpfchen Musik in ein Volksliedchen; bald reißt er Schlünde in die Erde, bald hüpfet seine Musik mit der koketten Grazie eines alten Tanzmeisters; er hat keinen Gemütston und will sich gemütvoll zeigen; er strebt auf dem Wege des künstlichen, eines ausgeklügelten Raffinements zur Naivität.³⁷³

Hirschfeld behauptete hier nichts weniger, als dass Mahlers Musik kein Empfindungsvermögen ausstrahle, alle angewandten Stilmittel seien lediglich äußerlich. Auch die Naivität wurde nicht mit Positivem in Bezug gesetzt, in Hirschfelds Diktion schien Mahlers (vorge-täuschte) Einfachheit zur Einfalt geworden zu sein.

³⁷¹ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 2–3.

³⁷² Ebd., S. 3.

³⁷³ WA 28.12.1904, S. 2.

3.5.2 „Zitate tauchen auf“³⁷⁴

Ebenso wie bei der Übernahme von Volksliedern oder volkstümlichen Motiven wurden in den Rezensionen über Mahlers Symphonien oftmals auch musikalische Zitate oder Allusionen mit dem Vorwurf mangelnder Kreativität und Ideenlosigkeit gekoppelt. Der sich wiederholt kritisch äuernde Robert Hirschfeld thematisierte die Verwendung von Zitaten in der fünften Symphonie:

Alle Quellen musikalischer Lust von Haydn bis Humperdinck rieseln durch die Stimmen. Zitate, die bewußt oder unbewußt aufgenommen sind, schwirren durch die Partitur. Das Final-Thema der sinfonischen Etüden von Schumann blitzt Note für Note auf. Ist das Huldigung oder Spott? Wir fragen nicht.³⁷⁵

Eine negative Konnotation erhielt das Verwenden von Zitaten lediglich durch die letzten zwei Sätze obiger Passage; auf die wohl rhetorische Frage gab sich Hirschfeld selbst die erwartete Antwort. Da Hirschfelds vorangegangene Rezensionen schon deutlich seine ablehnende Haltung gegenüber Mahler darlegten, war dieser Ausschnitt – obwohl er auch neutral gelesen werden könnte – wahrscheinlich nicht positiv belegt. Deutlich kritischer bezüglich der Zitate beurteilte er Mahlers sechste Symphonie:

Wer wollte auch behaupten, daß Gustav Mahler willkürlich oder leichtfertig Brucknersche Gedanken verzerrt? Wenn einem Tonsetzer durchaus keine sinfonischen Themen zufließen und er dennoch aus innerem Drange Sinfonien schreiben muß, so wird er unbewußt nach den Schätzen Brucknerscher Melodik greifen.³⁷⁶

Unter dem Vorwand des Unbewussten unterstellte Hirschfeld Mahler, dass dieser Melodien aus Bruckners Œuvre in veränderter Form als seine eigene Schöpfung ausgab. Julius Korngold hingegen äußerte sich weniger radikal. Er bemerkte beispielsweise in der achten Symphonie „eine besondere weiche Gesangsphrase, die, wie so manches bei Mahler, auf Berlioz weist“, und später, dass „sich seine Ausdrucksweise ein wenig schumannisch, auch leicht wagnerisch“³⁷⁷ färbe. Korngold befürwortete grundsätzlich diese stilistische Eigenart in der Musik Mahlers und zweifelte sie nicht öffentlich und fortwährend an. Obwohl beide Rezensenten diese spezielle Neigung Mahlers bemerkten und wiederholt thematisierten, warfen sie dennoch nie die Frage, warum er diesen Stil bediente.

³⁷⁴ Julius Korngold über Mahlers fünfte Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 2.

³⁷⁵ WA 14.12.1905, S. 2.

³⁷⁶ WA 10.01.1907, S. 1.

³⁷⁷ NFP (Morgenblatt) 15.03.1912, S. 12.

3.6 „Eine Melodie blutender Herzenswunden und mildester Verklärung“³⁷⁸

Analog zu Kapitel 2.2.2 „*Sternengold und Erdschatten*“ – Metaphorik (ab Seite 36) wird im Folgenden auf die Stilistik der Sprache in den Rezensionen zu Mahlers Symphonien eingegangen, vor allem in Hinblick auf die Verwendung von Metaphern. Da alle Rezensionen über Mahlers Symphonien eine enorme Länge aufwiesen, enthielten auch alle poetische oder metaphorische Wendungen. Besonders das Programmatische und die ausführlichen und fast bildlichen Spielanweisungen Mahlers in den ersten vier Symphonien dienten den Rezensenten oftmals als Basis für metaphorische Versatzstücke. Da betreffende Formulierungen jedoch in gewisser Weise durch Mahler selbst hervorgerufen wurden und nur der eigene metaphorische Stil der Rezensenten untersucht werden sollte, wurden sie in diesem Kapitel vernachlässigt.³⁷⁹ Trotz der Länge der Rezensionen wurden nur einige wenige Passagen in metaphorischem Stil verfasst, das Hauptaugenmerk lag auf Mahler als Künstler oder musikalischen Aspekten der Symphonie.

Julius Korngold nutzte in der Rezension zur Erstaufführung von Mahlers dritter Symphonie in der *Neuen Freien Presse* eine Zeichnung als metaphorischen Vergleich:

In einem Winkelchen einer der letzten Ausstellungen der „Sezession“ hing eine kleine, seltsame Zeichnung. Man sah ein geöffnetes Klavier, dahinter flutende Wasserwogen. Und aus diesen erhob sich, hochaufgerichtet, die Vordertatzen dräuend vor sich hingestemmt, halb Sphinx, halb Seeschlange, ein grauenerregendes Ungeheuer. Darüber stand: „Die Symphonie.“ „Die Mahlersche Symphonie“ – mag lächelnd ein sinnender Betrachter ergänzt haben. Wie solch einem rätselvollen, fratzenhaften Ungeheuer stand das musikalische Wien lange Mahlers Symphoniemusik gegenüber.³⁸⁰

³⁷⁸ Julius Korngold über Mahlers neunte Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

³⁷⁹ Robert Hirschfelds Rezension zur ersten Symphonie in der WA 20.11.1900, S. 2, war ein Beispiel für von Mahler selbst evozierte metaphorische Wendungen: „Er [Mahler, Anm.] läßt im Eingange seiner Symphonie das Intervall der Quart ertönen. Diesen Quartsprung setzt der kunstreiche Satiriker die ganze Symphonie hindurch fleißig an, wie Knöpfe auf einen Schwabenrock. Wo ein Plätzchen frei wird, springt die Quart ein; alle Instrumente vom Contrabaß bis zur Piccolo-Flöte bemühen sich, die Partitur mit Quart zu bestreuen. Man möchte in diesem parodistischen Spiele Mahlers die von ihm verhöhte Quart endlich zum Kuckuck wünschen, wenn eine schalkhafte Bemerkung in der Partitur uns nicht belehrte, daß diese Quart der Kuckuck in persona sei. Auch diese Satire verstehe ich; sie ist gegen die Verknöcherung der Kunst gerichtet. Fast ein Jahrtausend hat der Kuckuck zum musikalischen Ausdruck seines Seelenlebens sich der kleinen Terz bedient. Nun hat er's satt. Der Zeit ihren Kuckuck, dem Kuckuck seine Freiheit. ... Wir bauen auf den parodistischen Charakter der aufgerollten Kuckuck-Frage und haben eine Veränderung im Andante der Beethoven'schen Pastorale wohl nicht zu fürchten.“ Die Kuckucksmetapher mit Formulierungen wie „zum Kuckuck wünschen“ oder der Verfremdung des Mottos der Wiener Sezession – „Der Zeit ihren Kuckuck, dem Kuckuck seine Freiheit“ – zog Hirschfeld nur deswegen heran, da Mahler in seiner Partitur eine fallende Quart der Klarinette als Kuckucksruf bezeichnete. Mahler selbst legte durch seine Anmerkung diese Metapher gewissermaßen nahe.

³⁸⁰ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

Das von Korngold angesprochene Bild stammte von dem Künstler und Grafiker Alfred Kubin (1877–1959) und wurde im März 1903 in der Wiener Secession ausgestellt.³⁸¹ Der Vergleich zwischen dem von Kubin abgebildeten Ungeheuer und Mahlers Symphonie barg tatsächlich Analogien: Das Hochaufgerichtete symbolisierte eine gewisse Erhabenheit, die griechische Sphinx die Rätselhaftigkeit und die Seeschlange (Seeungeheuer) veranschaulichte zumindest eine Art von Größe, Unbekanntheit und möglicherweise auch Aggressivität. Die unausgewogenen Proportionen der abgebildeten Figuren spiegelten vielleicht die Proportionen der rezensierten dritten Symphonie wieder, möglicherweise auch Mahlers Musik generell, da sich dieser wiederholt Kritik wegen der Dimensionierung seiner Symphonien ausgesetzt sah. Einen wesentlichen Aspekt der Zeichnung vernachlässigte Korngold dennoch: eine am Klavier sitzende, den Rücken zuweisende Person mit eingezogenem Kopf, die möglicherweise die gesamte Szenerie bespielte.

In der folgenden Passage derselben Rezension bezog sich Korngold auf eines der berühmtesten Dramen William Shakespeares: „Wenn wir schon einem Hamlet der Programmmusik gegenüber den willfährigen Polonius spielen sollen, so mag er wenigstens sagen, ob er seine Musikwolke für ein Wiesel oder für einen Elefanten angesehen wissen wolle.“³⁸² Korngold stilisierte hier Mahler zum Rächer der Programmmusik, da das Publikum als demütiger Polonius – zwar Intrigen spinnend – bereit sei, alles zu wiederholen, was Mahler über seine Symphonie zu sagen habe.³⁸³

In den ausgedehnten Rezensionen zu Mahlers fünfter und sechster Symphonie bediente sich Julius Korngold zwei Mal derselben Metapher, eines Thomas-Hobbes-Zitats aus der Vorrede zu dessen *Elementa philosophica de cive*³⁸⁴. So hieß es in der Rezension zur fünften: „In der [...] Partitur Mahlers ist jede Stimme lebendig gemacht, alles spricht. Richard Strauss kontrapunktiert in ähnlichem bellum omnium contra omnes kurze koloristische Motive mit und durcheinander, Mahler aber gar seine breiten Themen, seine singenden Melodien, in allen Umbildungen und Wandlungen dazu.“³⁸⁵ In der Rezension zur sechsten Symphonie formulierte er ein gutes Jahr später: „Jede Stimme möchte, Thementeile

³⁸¹ Wiener Secession, *Ausstellungskatalog XVII*, digitalisiert von NYARC, URL: <https://secession.nyarc.org/items/show/47>, letzter Zugriff: 01.11.2022.

³⁸² NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 2.

³⁸³ William Shakespeare, *Hamlet*, S. 193–195: „HAMLET: Seht Ihr jene Wolke dort, die fast die Gestalt eines Kamels hat? POLONIUS: Sakrament, so ist es, in der Tat, wie ein Kamel. HAMLET: Mich dünkt, sie gleicht einem Wiesel. POLONIUS: Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel. HAMLET: Oder wie ein Walfisch. POLONIUS: Ganz wie ein Walfisch.“

³⁸⁴ Amsterdam 1647.

³⁸⁵ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

erhaltend, ein Eigenleben erstreiten. In diesem Kampfe, in diesem bellum contrapuncticum omnium contra omnes, gibt es schließlich nur Besiegte.³⁸⁶ Der „Krieg aller gegen alle“ („bellum omnium contra omnes“) wurde von Hobbes als eine Metapher dafür verwendet, dass die zivilisierte Gesellschaft dem Naturzustand vorzuziehen sei. Denn so schrieb er in der *Elementa philosophica de cive*, „daß der Zustand der Menschen außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft (den ich den Naturzustand zu nennen mir erlaube) nur der Krieg aller gegen alle ist“³⁸⁷. Auf die Musik übertragen bedeutete die bürgerliche Gesellschaft eine strukturierte Kompositionstechnik, der Naturzustand wiederum das Komponieren ohne Regelwerk. Metaphorisch bekriegten sich also die Noten gegenseitig, statt sich zu ergänzen. Beide Zitate werden in Bezug auf den Kontrapunkt nochmals ausführlich in Kapitel 3.7.2 „Moderne kontrapunktische Stimme“ (ab Seite 107) behandelt.

Eine weitere metaphorische Passage nutzte Korngold in seiner Rezension zu Mahlers neunter Symphonie, die posthum am 26. Juni 1912 in Wien uraufgeführt wurde: „Die musikalische Entwicklung [des ersten Satzes, Anm.] geht mit der psychologischen, mit der programmatischen Hand in Hand. Das Glockenmotiv ist schauerlich zur Stelle, wenn es einen Toten zu Grabe zu tragen gilt, und seine ersten fünf gemessenen Noten gleicher Höhe wandeln sich zu schweren Erdschollen, die auf einen Sarg fallen.“³⁸⁸ Während Korngold die Entstehungsumstände der neunten Symphonie beschrieb, bezog er auch maßgeblich den Tod von Mahlers Tochter Maria Anna im Jahr 1907 ein („Mahlers Neunte Symphonie aber fällt in ein Jahr, das jenem furchtbaren folgte, das den Künstler eines geliebten Kindes beraubte“³⁸⁹). Daraus schlussfolgerte er, dass im ersten Satz ein Neugeborenes zur Kirche getragen werde, ein unschuldiges Kinderantlitz, eine erwachende Kinderseele, Vaterliebe und -schmerz sowie mühsam erkämpften Trost.³⁹⁰ Dennoch konnte die von Korngold dargestellte Todessymbolik in der Musik auch auf Mahler selbst bezogen werden, da ihm – ebenfalls 1907 – ein Herzleiden attestiert wurde und er noch vor der Uraufführung der neunten Symphonie am 11. Mai 1911 in Wien verstarb. Mit der Stilisierung seiner letzten Symphonie als Vorahnung des eigenen Todes deutete Korngold hier natürlich die Symphonie zu einer Art selbst verfasstem Requiem um.

In allen Rezensionen zu Mahlers Symphonien waren kleine metaphorische und poetische Wendungen auszumachen, sei dies die „Melodie blutender Herzenswunden und

³⁸⁶ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1.

³⁸⁷ Thomas Hobbes, *Grundzüge der Philosophie*, S. 73.

³⁸⁸ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

mildester Verklärung³⁹¹ aus Korngolds Rezension der neunten Symphonie oder die „schwefligen Mißklänge“³⁹² in seiner Rezension der siebten Symphonie. Robert Hirschfeld nutzte in seinen Rezensionen deutlich weniger Metaphern als Korngold und verweist bei Mahler stets auf die Partitur und die Spielanweisungen (siehe Fußnote 379, Seite 93). Längere und aufwendigere Metaphern, die eine zweite Bedeutungsebene implementierten, waren in den Rezensionen zu Mahlers Symphonien nicht vorhanden.

3.7 Musikanalytische Aspekte in der Mahler-Rezension

Schon in Kapitel 2.4 *Musikanalytische Aspekte in der Rezension* (ab Seite 44) wurde dargestellt, dass analytische Beschreibungen der Symphonie häufig Niederschlag in den Rezensionen fanden. Diese dienten stets dazu, die Objektivität eines Rezensenten in Bezug auf sein ästhetisches Urteil zu untermauern. Das am häufigsten diskutierte Thema bei Mahlers Symphonien war die Form. Schon die Anzahl der Symphoniesätze, die oftmals von der traditionellen Viersätzigkeit abwich, wurde wiederholt in der Presse thematisiert, ebenfalls die Reihenfolge der Sätze in Bezug auf ihre charakteristische, klassische Verteilung. Zudem erfuhr auch die „kontrapunktische Technik“³⁹³ Mahlers eine gesteigerte Aufmerksamkeit, die anderen in dieser Arbeit behandelten Komponisten nicht zuteilwurde.

3.7.1 „Also die Form!“³⁹⁴ – Formkritik

Nahezu alle Wiener Ur- und Erstaufführungsrezensionen der Symphonien Mahlers in der *Neuen Freien Presse* und / oder der *Wiener Zeitung* beschäftigten sich mit der Form, die einerseits eine charakteristische äußerliche, andererseits auch eine ästhetische Kategorie darstellte. Die Besprechung der Form war nicht bei jeder Symphonie Mahlers in gleicher Weise ausgeprägt, oftmals wurde sie intensiv analysiert, gelegentlich nur erwähnt. Unabhängig von der Länge der Rezension war das häufigste Urteil über Mahlers symphonische Formgebung, dass diese nicht regelgerecht sei. Die erste Rezension, die nachdrücklich eine Formkritik enthielt, schrieb ein anonymes Rezensent mit dem Autorenkürzel „-g.“ zu Mahlers zweiter Symphonie für die *Wiener Abendpost*. Aufgrund der Form zweifelte dieser den Titel Symphonie an:

Das Concert, welches die Philharmoniker alljährlich als Nachfeier der Saison zu Gunsten des Vereins „Nicolai“ veranstalten, brachte gestern Gustav Mahlers zweite „Symphonie“, eine hochernste, gedankenschwere Schöpfung, die Ausstrahlung einer wahrhaft adeligen Künstlerseele – aber keine

³⁹¹ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

³⁹² NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 1.

³⁹³ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

³⁹⁴ Robert Hirschfeld über Mahlers dritte Symphonie in der WA 28.12.1904, S. 2.

Symphonie. Die Etiquettefrage ist nicht Nebensache; gewiß nicht hier in Wien. An der Stätte von Beethovens, Brahms' und Bruckners Schaffen, hat Begriff und Form der Symphonie den Charakter einer geschichtlichen Tradition angenommen. Mahler läßt sie hinter sich in nebelhaftem Scheine: nicht zum eigenen Frommen, noch zum Vortheile des Werkes, noch endlich zur Freude der Hörschaft. Er hat vergessen, dass in der Musik das A und das O die Form ist, dass wohl der Meister die Form zerbrechen darf, aber auch nur der Meister, und selbst der nur dann, wenn er Anderes an des Ueberwundenen Stelle zu setzen vermag. Was man gestern im großen – für Mahler und seine Verehrer stets zu kleinen – Musikvereinsaal hörte, war keine Symphonie in dem, man muß sagen, geheiligten Sinne des Wortes, sondern ein Mahlersches Compositions-Concert. [...] Mahlers Symphonie wird wohl erst nach langer Ruhe auferstehen. Einer anderen musikalischen Generation wird sie ihre gigantischen Formen weisen.³⁹⁵

Nach Meinung des Autors entspreche Mahlers Formgebung nicht jener einer klassischen Symphonie. Er forderte mit Nachdruck, Symphonien zukünftig verstärkt in eine Wiener Tradition zu verfassen und damit Beethoven, Brahms und Bruckner zu folgen. Eine Abwandlung oder Umgestaltung der klassischen, althergebrachten Form schien dem Rezensenten derart bedeutungsvoll, dass sie nur der „Meister“³⁹⁶ vornehmen dürfe. Mahler sei daher per se (und aus Mangel an Erfahrung?) nicht befähigt, Formänderungen vorzunehmen. Als Bedingung für eine Änderung der Form forderte der Autor auch die Substituierung der traditionellen Form mit einer für ihn plausiblen Alternative. Die Formkritik des Autors blieb in der gesamten Rezension dennoch äußerst allgemein und vage, dezidierte Kritik erfuhr lediglich das Ausmaß der Symphonie. Die nach Meinung des Autors korrekt zu verwendende Form wurde nie benannt, folglich als bekannt vorausgesetzt, wie schon in Kapitel 2.4.1 „[...] dass in der Musik das A und das O die Form ist“ (ab Seite 44) beschrieben wurde.

Die folgende Rezension zur Erstaufführung von Mahlers erster Symphonie erschien ebenfalls in der *Wiener Abendpost* und der Autor – erstmals Robert Hirschfeld – kritisierte Mahlers Formgebung äußerst bestimmt. Der Fokus Hirschfelds lag auf dem parodistischen Element der Symphonie, das er unter anderem auf die Form übertrug:

Mahlers ergötzliche Parodie auf den symphonischen Geist und auf die symphonische Form wurde im zweiten philharmonischen Concerte aufgeführt. [...] Im Uebrigen ist die Parodie auf symphonische Componisten, die nicht schöpferisch, sondern abschöpferisch sich bethätigen, von ihrem Ich nicht ein Atom in die symphonische Form einfließen lassen und nur zusammentragen, [...] gelungen.³⁹⁷

³⁹⁵ WA 10.04.1899, S. 6.

³⁹⁶ Mit dem Begriff „Meister“ verwies der Rezensent auf die in der zitierten Passage genannten Komponisten Beethoven, Brahms und Bruckner. Konkret bezog er sich hier vermutlich auf Beethoven sowie die formalen wie auch musikalischen Neuerungen in dessen sechster und neunter Symphonie.

³⁹⁷ WA 20.11.1900, S. 1.

Hirschfeld formulierte zwei ironische, dennoch wesentliche Kritikpunkte an Mahlers erster Symphonie: Die Parodie einer Symphonie und ihrer Form stelle für ihn keine ernstzunehmende Komposition dar und ein Zusammenfügen von Formteilen ersetze in dieser Symphonie nicht eine individuelle Formgestaltung. Im weiteren Verlauf der Rezension stellte er die symphonische Gestaltung, die von ihm als minderwertig eingeschätzt wurde, dar:

Noch glücklicher scheint mir Mahler mit seiner Parodie auf die symphonische Gestaltung. Hier wendet sich die parodistische Symphonie gegen Symphoniker, die nur zu gern alle organische Gliederung, die Satzfolge aus den Motiven, eine folgerichtige Durchbildung ihrer Gedankensplitter nach den Gesetzen der musikalischen Logik verschmähen. Der erste Satz der D-dur-Symphonie weist in seiner parodistischen Form auf das flache Nebeneinander in der Musik.³⁹⁸

Hirschfeld argumentierte seine Kritik an der Formkonzeption nicht dezidiert, allerdings ging er in der Folge auf die „parodistische Form“ des ersten Satzes ein. Dieser war vermutlich nicht offensichtlich genug – wie Hirschfeld erwartete – in einem Sonatensatz verfasst. Auch in der Erstaufführungsrezension zu Mahlers vierter Symphonie beschrieb Hirschfeld formal lediglich einen Einzelsatz: „Die Form des ersten Schellensatzes wäre klar, aber die Durchführung ermüdet durch unausgesetzte Anwendung von Witz. Es ist ein Gewimmel von Motiven, Klangeffekten, Schnellern, Tupfern, Lichtern, Accenten, Tonspäßen.“³⁹⁹ Die Betrachtung der Form unter dem Blickwinkel der traditionellen Richtigkeit war für Hirschfeld ein gängiges Mittel, um zeitgenössische Symphonien zu bewerten. Mahlers oft ungewöhnliche Formkonzeption wurde dabei stets kritisiert.

In der *Neuen Freien Presse* besprach Julius Korngold in der Rezension zur Wiener Erstaufführung von Mahlers dritter Symphonie erstmals äußere, symphonische Formkriterien. Durch seinen differenzierten Blick auf die Form bestätigte er die intensive Beschäftigung mit dieser Symphonie:

Die symphonische Dichtung, die ihre Form von einem außermusikalischen Inhalt erhält, war neben die klassische Symphonie getreten. Mahler bricht nicht völlig mit den alten formalistischen Stilgrundsätzen. Er dringt vielmehr mit dem gesteigerten Subjektivismus der neuen Kunst, mit ihren weitgetriebenen Ausdrucksprinzipien, mit poetischen, dramatischen und spekulativen Tendenzen, mit rücksichtslosem realistischen Detail in die alte mehrsätzige Symphonie. Wir hören inmitten einer Formensprache, deren sich die großen Meister der Symphoniekunst bedient haben, das verwegenste musikalisch-poetische Vokabular der „Moderne“. Das war es in erster Linie, was so befremdete bei Mahler, befremden mußte. Der Kampf zwischen Altem und Neuem schien auf den geweihten Boden selbst getragen.⁴⁰⁰

³⁹⁸ WA 20.11.1900, S. 1.

³⁹⁹ WA 14.01.1902, S. 2.

⁴⁰⁰ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

Erstmals äußerte sich Korngold zu Mahlers symphonischer Formgestaltung und damit zur Verquickung von traditionellen Formen und verstärkter formaler Individualität als ästhetischem Konzept der Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dieser „gesteigerte Subjektivismus der neuen Kunst“, den Korngold Mahler durchaus zugestand, war ein komplexer Ausdruck für das Zugeständnis, in der Musik, konkret in der Formgestaltung, mehr Innovationen zuzulassen. Korngold erkannte hier offensichtlich, dass die formale Gestaltung der Symphonie mit und durch Komponisten wie Mahler einer Veränderung ausgesetzt war. Bereits mit dem ersten Satz des obigen Zitates ließ Korngold erkennen, dass ihm die Gleichwertigkeit von programmatischer Musik im Sinne einer Symphonischen Dichtung und absoluter Musik im Sinne Hanslicks bewusst sei. Mahler übernahm in seiner Symphonie das „musikalisch-poetische Vokabular“ einer Symphonischen Dichtung und integrierte es in die tradierte Form. Aber nicht die der Symphonie zugrunde liegende, große Form sprach Korngold in dieser Rezension an, sondern auch die Formgestaltung der ersten beiden Einzelsätze. Der erste Satz könne „alle Formbestandteile eines ersten Symphoniesatzes“⁴⁰¹ aufweisen, dem zweiten Satz liege „eine Art Rondoform“⁴⁰² zugrunde: „Der Satz fällt immer wieder nach bewegten, den Takt wechselnden Zwischensätzen in das graziös nickende, dabei nach Mahlers Art melodische variierende Hauptthema zurück.“⁴⁰³

Robert Hirschfeld fokussierte sich in seiner Rezension zu Mahlers dritter Symphonie in der *Wiener Abendpost* ebenfalls auf die Form:

Also die Form! Ist da ein Aufbau, eine organische Gestaltung aus dem motivischen Kern zu gewahren? Vielleicht finden wir nicht die Form. Das kann man bei Brahms und Bruckner sagen, die dunkel und verwickelt scheinen, so lange man sich nicht durch das Dickicht gehauen hat. Bei Mahler liegt aber alles klar, zum Greifen klar, mit platter Deutlichkeit vor uns; da ist keine Kombination, die uns berückt, beklemmt, kein Dunkel, das erhellt werden müßte. Posaune ist Posaune und Trompete ist Trompete. Marsch ist Marsch und Operette ist Operette. [...] Die zumeist abgeleiteten Themen wechseln immer nur die Farbe, alles wird nebeneinander ausgearbeitet und der Kontrapunkt ist nur für momentane Effekte, nicht für eine Architektonik des Ganzen da.⁴⁰⁴

Hirschfeld argumentierte, dass die Form einerseits kritisierbar sei, wenn sie nicht der Tradition entspreche, dass sie andererseits angreifbar sei, wenn es ihr an formalen Innovationen mangle. Einer komplexen und schwierig erkennbaren formalen Gestaltung gestand er mehr Kunstfertigkeit zu als einer klar ausgearbeiteten Form. Im weiteren Verlauf der Rezension äußerte sich Hirschfeld nicht mehr kritisch bezüglich der Formgebung.

⁴⁰¹ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ WA 28.12.1904, S. 2.

Äußerst ausführlich besprach Julius Korngold die Formgestaltung in der Rezension zu Mahlers fünfter Symphonie in der *Neuen Freien Presse*:

Nicht arm an Seltsamkeiten neben neuen und reichen Schönheiten, haben Gustav Mahlers vier Symphonien in seiner fünften eine ausschweifend genialische Schwester erhalten. Und gerade sie sieht auf den ersten Blick normaler aus, als die vorangegangenen. Kein ausdrückliches und kein verschwiegenes Programm; keines, das hinterher unterdrückt werden müßte. Nirgends nimmt die Stimmung das gesungene Wort zur Hilfe; kein Chor, keine Solosängerin auf dem Podium. Führt die Symphonie nicht den langsamen Satz an der Spitze – alles wäre scheinbar in bester klassischer Ordnung. Scheinbar. Je mehr nämlich Mahler äußerlich die klassische Grundform festhält, desto – wir setzen dieses „desto“ nicht fort. Er ist nun einmal – und in seiner Fünften erst recht – der heilige Sebastian der Symphonie, der seine Brust allen Pfeilen darbietet, die nur irgendwie aus den klassischen Symphonie-Idealen zu schnitzen sind.⁴⁰⁵

Obwohl Korngold beschrieb, dass diese Symphonie Mahlers in puncto Formgebung eine der traditionellsten sei, äußerte er Kritik an ihr. Seine Argumentation führte er zwar nicht aus, aber möglicherweise empfand er hier ein Missverhältnis zwischen äußerer und innerer Formgestaltung. Mit der Metapher über den Heiligen Sebastian deutete er an, dass die Ideale der symphonischen Formgebung nicht in der Lage seien, Mahler gewichtig zu schaden. Anschließend an die obige Passage gemahnte Korngold, den modernen Aspekten gegenüber stets aufgeschlossen zu sein:

Ein Rätselhaftes Etwas waltet hinter diesen ungewöhnlichen Tongebilden; wir unterliegen dem verwirrenden Spiele wechselnder Anziehung und Abstoßung. So spielt eben das Neue. Begegnen wir ihm mit der ehrlichen Hingabe an den Eindruck, an den spezifisch musikalischen Eindruck. Nichts von den Abweichungen von der klassischen Type; sie schrecken uns nicht.⁴⁰⁶

Korngold schätzte die traditionelle Form, dennoch verfasste er im Folgenden ein Plädoyer für eine modernere, weniger traditionelle Formauffassung und -gestaltung:

Wie unbillig, dem modernen Tonsetzer immer wieder den Begriff „Form“ wie eine Pistole auf die Brust zu setzen, den Bedrängten vor die Alternative zu stellen, wenn er nachgibt, „Epigone“, wenn er aber nicht nachgeben will oder kann, „unkünstlerischer Andersmachenwoller“ zu heißen! Was ist denn eigentlich „Form“? Im Grunde nur die Gestalt, in der der letzte anerkannte Künstler der Welt einen neuen Inhalt aufgezwungen hat. Daß die Form nichts anderes als gestalteter Inhalt sei, ist eine der ältesten Schulweisheiten, die dennoch von heute auf morgen vergessen wird. Es wird eben immer auf diesen Inhalt ankommen und nicht zuletzt darauf, ob der Symphoniesatz mit diesem Inhalt ein Symphoniesatz bleibt, ob er das Symphonische hat, das zwingende Sichdurchdringen und Sichauseinandersetzen der Tongedanken, diese symbolische Widerspiegelung der Kämpfe, der ernsten und heiteren Bewegungen in Menschenseele und Menschendasein. Das ist nur kräftigst zu bejahen für Mahlers Symphonie, und damit ist die lästige Frage der „Form“ in die Luft geblasen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd.

Beginnend mit einer Kritik an den Kritikern, führte Korngold zunächst die Relevanz der musikalischen Form aus. Denn die aus der Form resultierende Beurteilung der Komponisten und ihrer Werke führe unweigerlich entweder zu dem Urteil Epigone oder Verweigerer des Neuen. Indem sich Korngold selbst die Frage stellte, was Form sei, entwickelte er eine Diskussion über den musikalischen Inhalt und dessen ästhetische Parameter. Hierbei gab er sich deutlich als geistiger Schüler Hanslicks zu erkennen, denn er ging nicht nur auf Darstellungen außermusikalischer Inhalte in der Symphonie ein, sondern auch auf die „symbolische Widerspiegelung“ der menschlichen Seele. Letztlich verlangte er, dass jeder Symphoniesatz zunächst inhaltlich zu bewerten sei, und wenn die tradierten ästhetischen Gegebenheiten darin erkennbar seien, habe der Satz somit eine gerechtfertigte Form. Diesen Inhalt gestand Korngold Mahler in seiner fünften Symphonie zu und akzeptierte somit auch deren Formgebung.

Nach der Wiener Erstaufführung der sechsten Symphonie Mahlers erschien in der *Neuen Freien Presse* eine Rezension, die abermals Julius Korngold verfasste und die sich zu einem beträchtlichen Teil mit der Form beschäftigte:

Mahler baut in seinem neuen Werke, baut geschlossene Symphoniesätze. Das klassische Schema ist nicht durchbrochen, die herkömmliche Zahl der Sätze beibehalten, wie deren herkömmliche Bezeichnung. Und das Allegro ist wirklich ein Allegro, das Andante ein Andante, das Scherzo ein Scherzo, das Finale ein Finale. Im ersten Satze wird sogar der erste Teil wiederholt: eine förmliche Demonstration für die klassische Form. Eine Neuerung findet sich scheinbar nur in den instrumentalen Mitteln: das Schlagwerk ist in einer bisher nicht erhöhten Vollständigkeit herangezogen, ein organisierter Einbruch rhythmischer Geräusche in die Symphonie.⁴⁰⁸

In dieser Passage erläuterte Korngold erstmals die klassische Form der Viersätzigkeit sowie den Aufbau in Allegro, Andante, Scherzo und Finale, wobei bei Mahler die Binnensätze vertauscht waren. Mit dem Hinweis, dass alle Sätze auch das beinhalteten, womit sie überschrieben seien, wies Korngold auf die tradierte, typische Form und den Charakter der Einzelsätze hin. Ein weiteres, noch deutlicheres Zeichen der klassischen Form sah Korngold in der Wiederholung der Exposition des ersten Symphoniesatzes. Diese Wiederholung war seit der Etablierung der Symphonie während des 19. Jahrhunderts kein zwingender Bestandteil des Sonatensatzes, dennoch fand sie Anfang des 20. Jahrhunderts Eingang in die Formenlehre und Musikanalyse. Im Anschluss daran erkannte Korngold aber in der Verwendung der Schlaginstrumente eine erhebliche Änderung zur klassischen Symphonie.

⁴⁰⁸ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1.

Ähnliches erläuterte Korngold bereits in seiner Rezension zur fünften Symphonie Mahlers, in der es hieß, „dass die Form nichts anderes als gestalteter Inhalt sei“⁴⁰⁹:

Ein Kolossalgebilde [...] von strenger Einheit der Stimmung. Diese Stimmung bezeichnet Mahler selbst als eine tragische. Auch sie würde sich mit einer Grundstimmung der klassischen Symphonie seit Beethoven begegnen, nur dass das Ringen mit dem Schicksal, mit den dunklen Mächten des Lebens, die allerdings bei Mahler geradewegs zu diabolischen werden, nicht zum Siege, sondern zum Untergang führt.⁴¹⁰

Das angesprochene „Ringen mit dem Schicksal“ wurde seit Beethovens Symphonien (und auch späten Klaviersonaten) oftmals als übergreifender, ästhetischer Topos der Symphonie gesehen. In Mahlers Symphonie allerdings führe dies eben nicht zu einem positiven Ergebnis, sondern zu dem letzten destruktiven Satz der Symphonie. Die Hammerschläge interpretierte Korngold folgendermaßen:

Denn diese Hammerschläge arbeiten zugleich, wir haben es schon gesagt, an dem Bau des Satzes, dessen Hauptabschnitte [...] markierend. Und so könnte man, abermals zu klassischen Erinnerungen verlockt, diese tragische Symphonie auch die „Symphonie mit dem Hammerschlag“ nennen.⁴¹¹

Durch die Hammerschläge markierte Mahler jeweils musikalische Höhepunkte, die Abschnitte dazwischen konnten als Verdichtungsmomente deklariert werden. Dieser Wechsel veranlasste Korngold vermutlich dazu, die Hammerschläge als inhaltlichen und formalen Bestandteil zu betrachten.

Zu Mahlers siebter Symphonie erschien in der *Neuen Freien Presse* abermals eine Rezension von Julius Korngold. Obwohl die Form nicht klassischen Parametern folgte, betrachtete er sie nicht eingehender:

Doch sind ihre beiden Ecksätze zu größerer Konzentration vorgedrungen; Mahler hat hier jedenfalls seinen singulären Stil organisch verfestigt; besonders im ersten Satze. Die beiden Außensätze rahmen die erste Nachtmusik, das Scherzo und eine zweite Nachtmusik ein, so daß man von einer Symphonie sprechen könnte, die eine dreisätzigte Serenade im Herzen trägt.⁴¹²

Vordergründig wertete Korngold die Formgebung nicht. Allerdings interpretierte er diese durchaus wohlwollend, denn eine „Konzentration“ der beiden Außensätze entsprach der tradierten symphonischen Ästhetik, die Formulierung „im Herzen tragen“ besitzt eine eindeutig positive Konnotation.

Die erste Uraufführung einer Symphonie Mahlers in Wien fand 1912 posthum statt. Es war Mahlers neunte Symphonie, die abermals von Julius Korngold in der *Neuen Freien*

⁴⁰⁹ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

⁴¹⁰ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 1–2.

Presse rezensiert wurde. Nach der Beschreibung, welche ästhetische Dimension eine neun- te Symphonie für einen Komponisten habe und welche Stellung sie in seinem Gesamtwerk einnehme, näherte er sich der Frage der Form:

Mahler suchte vom Stimmungsgebiete der beiden Neunten ebensoweit abzulenken wie von deren Form. Trotzdem widerfuhr es ihm, daß seine Symphonie mit einem Adagio ausklingen sollte, ganz wie die Bruckners; und daß sich auch in dieser Symphonie, mindestens in deren wichtigsten Teilen die tiefbewegte, den letzten Fragen des Seins zugewendete Seele aussingen sollte, diesmal mild in erge- bener Totenklage. Eine Neunte will doch immer Neunte bleiben.⁴¹³

Korngold sprach mit den beiden Neunten diejenigen von Beethoven und Bruckner an. In- wieweit sich Mahler mit seiner Symphonie formell von diesen „Referenzsymphonien“ un- terschied, ließ er offen. Zudem erläuterte Korngold, dass die ästhetische Ebene einer Neunten gewichtiger sei als die formale. Im weiteren Verlauf der Rezension benannte er – fast schon gelangweilt – formale Aspekte:

Um gleich Fragen der Form zu erledigen: schon in der Zahl der vier Sätze, zudem reiner Instrumental- sätze, weist die Symphonie auf eine Rückkehr zu alten Maßen hin. Aber eine gewisse Selbstbeherr- schung spricht sich auch im Bau und der Struktur der Sätze aus, die, obwohl noch immer breit genug, doch das Kolossalische aufgeben [...]. In den Ecksätzen zumindest ist das *Al fresco*, das Grobmateri- elle geschwunden. Ein lyrischer Zug tritt hier hervor, ein Lied von der Erde scheint angestimmt [...]. Schmerzensausbrüche finden immer wieder zu tröstlichem Gesange zurück. Eine Musik wehmütiger Rückblicke, aufquellenden Wehs, verzweifelten Ringens nach Fassung, verhöhten Sichfügens.⁴¹⁴

Hier betonte Korngold die klassische Form der Symphonie beziehungsweise Mahlers Rückkehr dazu. Zudem vermerkte er positiv, dass Mahler die Einzelsätze nicht mehr über- dimensioniere, wie er das in seinen vorangegangenen Symphonien getan habe. Schließlich thematisierte Korngold nochmals die ästhetische Dimension der Symphonie: Durch das „Ringens nach Fassung“ warf er die Frage auf, welche Stellung diese Neunte im Gesamt- werk Mahlers habe.

Gustav Mahlers zehnte Symphonie blieb durch seinen Tod im Jahr 1911 unvollendet. Mit der Übertragung des ersten und dritten Satzes in eine Partitur – beide nahezu vollstän- dig im Particell hinterlassen – wurde Ernst Křenek beauftragt, der 1924 Mahlers Tochter Anna heiratete.⁴¹⁵ Die Gestaltung der Chronikbeilage in der *Neuen Freien Presse* vom 11. Oktober 1924 enthielt eine Vorberichterstattung über das Konzert, eine faksimilierte Seite von Mahlers Particell des geplanten fünften Satzes (Finale) und einen Vorabdruck von *Gustav Mahlers Briefe (1879 bis 1911)*, herausgegeben von Alma Mahler. Die zwei

⁴¹³ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ NFP (Morgenblatt) 11.10.1924, S. 9, Chronikbeilage.

uraufgeführten Sätze wurden als Adagio und Intermezzo⁴¹⁶ betitelt, letzterer vermutlich aufgrund seines tänzerischen Charakters und seiner relativen Kürze im Vergleich zu anderen Symphoniesätzen Mahlers. Mahler selbst bezeichnete diesen Satz ursprünglich als „Purgatorio oder Inferno“, wobei auf Mahlers Entwurf „Inferno“ durchgestrichen wurde.⁴¹⁷ Obwohl nur betreffende Sätze uraufgeführt wurden, bezog sich Korngold in seiner Rezension formell zunächst auf zwei Scherzi der zehnten Symphonie Mahlers:

Erwähnung verdient eine Eigentümlichkeit: das merkwürdige Schwanken in der Anordnung der Symphoniesätze. Dem Werke waren offenbar zwei Scherzi zugeordnet, deren erstes auch als erster Satz geplant war, während das zweite das Finale bilden sollte. Also eigentlich wieder ein Formneues, eine Scherzosymphonie, aber sicherlich eine nichts weniger als heitere. Jenes erste Scherzo rückte dann auf den Platz des zweiten, dann des vierten Satzes, während das zweite Scherzo die Stelle des zweiten Satzes erhielt. Der Rang des ersten Teiles wurde einem Adagio eingeräumt. [...] Ein fünfter Satz, in ziemlich fortgeschrittener Skizzierung mindestens der führenden Stimmen vorhanden, schließt dann als Finale ab.⁴¹⁸

Wahrscheinlich stand Korngold beim Abfassen seiner Rezension die faksimilierte Ausgabe der Symphonie des Zsolnay-Verlags zur Verfügung. Die ursprüngliche Disposition der Sätze (mit den Scherzi außen) bezeichnete Korngold als formale Neuerung. Der später von Mahler geplanten Satzreihenfolge gestand er dies nicht zu, obwohl diese – Adagio, Scherzo, Purgatorio, Scherzo, Finale (langsam) – ebenfalls durchaus eine zumindest bemerkenswerte Veränderung der traditionellen Disposition aufwies.

3.7.1.1 Sonderfall achte Symphonie

Keine explizite Formkritik äußerten die Rezensenten der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* zu Mahlers achter Symphonie. Dennoch war sie – lediglich aus zwei großen Teilen bestehend – formal die auffälligste. Die Betrachtung der übrigen Symphonien Mahlers zeigte bisher, dass zu der traditionellen symphonischen Viersätzigkeit eher (Binnen-) Sätze hinzutraten als wegfielen. In beiden Tageszeitungen wurde die Formneueheit dieser Symphonie – Mahler war zum Erstaufführungszeitpunkt in Wien⁴¹⁹ schon verstorben – in unterschiedlich starkem Maße betrachtet. Julius Korngold charakterisierte sie

⁴¹⁶ NFP (Morgenblatt) 11.10.1924, S. 9, Chronikbeilage.

⁴¹⁷ Siehe hierzu Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 10*, 3. Satz „Purgatorio“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.44175 Mus; Digitalisat unter <http://data.onb.ac.at/rec/AL00122821>, letzter Zugriff: 01.11.2022. Außerdem Korngold in NFP (Morgenblatt) 15.10.1924, S. 2: „Als dritter Abschnitt war ein mit ‚Purgatorio‘ bezeichnetes Stück in Aussicht genommen. Im Titel findet sich hier nach einem ‚oder‘ auch das ausgestrichene Wort ‚Inferno‘. Fegefeuer oder Hölle? [...] In der Musik stimmt aber weder das eine noch das andere.“

⁴¹⁸ NFP (Morgenblatt) 15.10.1924, S. 1–2.

⁴¹⁹ Erstaufführungsdatum: 15.03.1912.

als „eine ‚Symphonie mit Gesang‘ [...], was bei einem Komponisten nicht überraschen kann, der schon vorher Orchesterles und Vokales symphonisch gemischt hatte“⁴²⁰. Die formale Anlage der Symphonie wertete Korngold in seiner gesamten Rezension nicht, er stellte lediglich fest: „Die Singstimme wirkt vom Anfang bis zum Ende mit, ohne daß – wenigstens in dem ersten der beiden Teile – die übliche symphonische Struktur aufgegeben wäre. Der zweite Teil allerdings wird zur Kantate.“⁴²¹ Das Bindeglied zwischen den beiden Teilen der Symphonie und deren geistigen Schöpfern, einerseits Rabanus Maurus OSB als möglicher Autor des Hymnus *Veni creator spiritus* und andererseits Johann Wolfgang von Goethe als Autor des *Faust*, sah Korngold in den musikalischen Themen und deren Umarbeitungen. Allerdings begrüßte er auch, dass beide „sich über Jahrhunderte hinweg mittels eines gemeinsamen Grundgedankens, ‚Erlösung durch Liebe‘, die Hände reichen [...] – das konnte nur einem Mahler einfallen“⁴²². Obwohl die äußere Form der Symphonie, die erhebliche Dominanz der Singstimmen und der vermeintlich außermusikalische Inhalt ästhetisch für Korngold nicht einer Symphonie entsprachen, betrachtete er sie dennoch als solche: „Ein Werk von solchem Ernst, von solchem Schwung, wie diese Symphonie, konnte nur ein Meister seiner Kunst ersinnen.“⁴²³

In seiner Rezension für die *Wiener Zeitung* formulierte Robert Hirschfeld deutliche Kritik, indem er die vorliegende Symphonie nicht als eine solche definierte:

Schon der Name dieser Sinfonie ist eine falsche Meldung. Ein Name ist nicht Schall und Rauch, wenn ihn eine mehr als hundertjährige organische Entwicklung zu einem lebendigen Begriffe machte. Zwei Chorwerke, die Hymne „Veni, creator Spiritus“ und die Schlußszene aus „Faust“, die auf Grund geistreicher Umdeutung durch motivische Verwandtschaften zusammengekoppelt wurden, geben nun einmal keine Sinfonie. Man hat es nicht nötig, der Verblüffung halber diesen Namen hinzunehmen, der ganz andere Vorstellungen in uns erweckt. [...] In der Tat sind die Gesangsstimmen in Gustav Mahlers Doppelkantate vielfach so rücksichtslos verwendet und in die Höhe getrieben, daß unerträgliche Klänge entstehen. Ein Chorsatz, der aus seiner natürlichen Lage geworfen wird, nähert sich darum noch nicht der Sinfonie. Wohl aber soll zugegeben werden, daß der Zulauf zu einer Sinfonie, die eine wirkliche Sinfonie ist, oder zu einer Kantate, die nicht Sinfonie genannt wird, wesentlich geringer wäre.⁴²⁴

Hirschfeld begründete seine negativen Äußerungen bezüglich Titel und Formgebung damit, dass beide Teile Chorwerke seien; über deren musikalische Kopplung äußerte Hirschfeld sich sogar ironisch, indem er sie als „geistreich“ bezeichnete. Wiederholt forderte er in

⁴²⁰ NFP (Morgenblatt) 15.03.1912, S. 12.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ WA 16.03.1912, S. 1.

seinen Rezensionen, Werke mit dem Titel Symphonie müssten in einer musikgeschichtlichen Entwicklung gewisse ästhetische Parameter erfüllen. Folglich ignorierte er den Titel Mahlers und bezeichnete die Symphonie als „Doppelkantate“. Gerade der Gattungsbegriff Kantate war und ist äußerst komplex in der Definition, laut Reinmar Emans Vorbemerkung im Artikel „Kantate“ in der *MGG Online* erscheint „eine historisch übergreifende Definition des Begriffes Kantate im Sinne fester Gattungsmerkmale [...] kaum sinnvoll“⁴²⁵. Falls Mahlers achte Symphonie als Kantate gesehen werden konnte, dann nicht aus einer barocken Tradition heraus, sondern aus der Kompositionspraxis des 19. Jahrhunderts. An den Terminus Kantate war und ist keine feste Form und kein vorgeschriebener Inhalt gekoppelt. Die Kantate war im 19. Jahrhundert mehr ein dramatisches Kompositionskonzept und damit fruchtbar für symphonische, ästhetische und formale Verknüpfungen. Im oben erwähnten Artikel beschrieb ebenfalls Clytus Gottwald, dass besonders im 19. und 20. Jahrhundert sich ebendiese Kopplung beider Gattungen als „symphonische Kantate [...] über Mendelssohns *Lobgesang* (op. 52, 1840) bis zu G. Mahler (8. Symphonie, 1906/07) verfolgen“⁴²⁶ ließe. So stellte auch Peter Revers in seinem Beitrag über die achte Symphonie für das Mahler-Handbuch die Frage, ob die achte Symphonie auch eine Symphonie sei.⁴²⁷ In weiterer Folge erarbeitete Revers einen Überblick, warum Mahlers achte Symphonie in keine mutmaßlich definierte Gattung gepresst werden könne. Laut Revers sei ein wichtiger Verständnispunkt, dass um 1900 nach einer „nie dagewesenen Durchdringung der genannten Gattungen [Oratorium, Symphonie, Oper, Anm.] zu fragen“⁴²⁸ sei und weniger nach der einen richtigen für Mahlers achte Symphonie und ähnliche Kompositionen. Schließlich resümierte Revers, dass „die radikale Erweiterung des Gattungsverständnisses [...] somit fraglos bedeutsame Entwicklungsstufen im Hinblick auf eine hybride Gattungsästhetik, wie sie für Mahlers Achte konstitutiv ist“⁴²⁹, bildete. Hirschfelds Einschätzungen in seiner Rezension sind daher auch heute durchaus nachvollziehbar, dennoch wirkten seine Ausführungen äußerst angriffslustig und entbehrten zudem einer fundierten und fachkundigen Argumentation.

⁴²⁵ Friedhelm Krummacher / Reinmar Emans / Clytus Gottwald / David Tunley: Art. „Kantate“ in *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11879>, letzter Zugriff: 17.01.2023

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Peter Revers, „Achte Symphonie“, S. 332.

⁴²⁸ Ebd., S. 333.

⁴²⁹ Ebd., S. 335.

3.7.2 „Moderne kontrapunktische Stimme“⁴³⁰

Seinen Kompositions- und Kontrapunktunterricht absolvierte Gustav Mahler am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bei Franz Krenn, einem der populärsten Kompositionslehrer seiner Zeit. Trotz einiger Kompositionspreise, die Mahler kurz nach Beendigung seines Studiums erhielt (die Stücke sind heute verschollen), orientierte er sich in seiner künstlerischen Praxis um und entfernte sich von den traditionellen Kompositionstechniken und -kriterien, die am Konservatorium gelehrt wurden. Wie Sebastian Sprenger in seinem Aufsatz „Winkelschiefe Satzkunst“. Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers“⁴³¹ plausibel erklärte, liege nicht immer das Fortschrittliche im Regelwidrigen. Dies legten ebenfalls Aussagen von Mahlers enger Vertrauter Natalie Bauer-Lechner nahe. Mahler selbst betrachtete einige seiner Kompositionen beziehungsweise Teile davon als kontrapunktisch unzulänglich.⁴³¹ Die Rezensionen in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* über Mahlers Symphonien waren oftmals durchsetzt von einer negativen Kritik gegenüber Mahlers Tonsatz respektive seinem Kontrapunkt. Robert Hirschfeld, der unter Betrachtung der von ihm verfassten Rezensionen erklärter Gegner von Mahlers Symphonien war, warf ihm in der Rezension der *Wiener Abendpost* zu dessen erster Symphonie diesbezüglich regelrechte Unkenntnis vor:

Mit dieser Schaufenster-Gliederung im Sinne eines möglichst effectvollen Arrangements verschärft sich die Mahler'sche Parodie zur Satire. Und vollends satirisch ist ihr Contrapunkt. Gustav Mahler geißelt in seiner parodistischen D-dur-Symphonie durch kostbare Beispiele jenen schmählichen Contrapunkt, der, was immer daraus werden möge, eine Stimme über die andere, nicht gegen die andere, nicht Punctum contra Punctum setzt. Die heitere Symphonie kehrt sich wirksamer als ein ernstes Schulbeispiel gegen jenen Contrapunkt, der kein entwicklungsfähiges Motiv, d. i. Bewegungselement aus dem Hauptgedanken schlägt, sondern nur eine irrelevante zweite Stimme.⁴³²

Konkret äußerte Hirschfeld den Vorwurf, dass Mahler weder technische noch ästhetische Regeln des Kontrapunktes beachte und statt eines komplexen und kunstfertigen Kontrapunktes eine gewöhnliche zweite Stimme schreibe. Hirschfeld diskreditierte Mahler auch mit der Wendung „effektvolle Arrangements“, da diese Mahlers Symphonie von der Parodie zur Satire werden ließen. Nach der Wiener Erstaufführung von Mahlers dritter Symphonie beanstandete Hirschfeld abermals die Setzart: „Die zumeist abgeleiteten Themen wechseln immer nur die Farbe, alles wird nebeneinander ausgearbeitet und der Kontrapunkt ist nur für momentane Effekte, nicht für eine Architektonik des Ganzen

⁴³⁰ Julius Korngold über Mahlers fünfte Symphonie in der NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

⁴³¹ Sebastian Sprenger, „Winkelschiefe Satzkunst“, S. 85–86 & S. 104–105,

URL <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/485.aspx>, letzter Zugriff: 01.11.2022.

⁴³² WA 20.11.1900, S. 1.

da.⁴³³ Während Hirschfeld in der Rezension zur ersten Symphonie lediglich andeutete, dass Mahler die große Form der Symphonie nicht beherrsche, so konkretisierte er in der Rezension zur dritten Symphonie seine Meinung, indem er dezidiert auf Mahlers mangelnde kontrapunktische Arbeit hinwies.

Mahlers kontrapunktisches Verfahren war auch Gegenstand der Rezensionen von Julius Korngold und Robert Hirschfeld nach der Wiener Erstaufführung von dessen fünfter Symphonie. Ersterer befand Mahlers Herangehensweise an technische Aspekte der Komposition als durchaus zulässig:

Mahlers Methode der melodischen Variation, dem thematischen Prinzip der klassischen Schule hinzutretend, erweist sich ja vielfach als fruchtbare Stilneuerung. Aber diese unaufhörlichen Biegungen, Richtungsänderungen der Melodie tragen nicht immer die logische Notwendigkeit an sich. Sie wirken nicht zuletzt an der kontrapunktischen Hypertrophie des Satzes mit. Mahler hat hier das Erbe Bruckners angetreten, das seine besonderen Fährlichkeiten hat für den modernen Ausdrucksmusiker. Unsere Zeit stammelt Hymnen über Bach. Kennt sie aber noch die echte alte kontrapunktische Polyphonie? In der alten Selbstständigkeit der Stimmen lag gleichzeitig gegenseitige Abhängigkeit. Die moderne kontrapunktische Stimme verfolgt einen rücksichtslosen Individualismus. Hebbel vergleicht einmal Jean Paul mit einem Tempel, in dem jeder Stein eine Zunge hätte. In der Jean Paulschen Partitur Mahlers ist jede Stimme lebendig gemacht, alles spricht. Richard Strauss kontrapunktiert in ähnlichem bellum omnium contra omnes kurze koloristische Motive mit und durcheinander, Mahler aber gar seine breiten Themen, seine singenden Melodien, in allen Umbildungen und Wandlungen dazu. Man darf die Energie bewundern, mit der noch immer einem führenden Melos der Weg gebahnt ist. [...] Es wird unfehlbar wieder der Tag kommen, da, wie in alten Musikzeiten kontrapunktischer Exzesse, der erlösende Ruf nach Homophonie erschallen wird. „Man soll sie Stimmen wägen und nicht zählen.“⁴³⁴

Korngold verfasste hier ein zögerliches Plädoyer für Mahlers modernen, nicht in der Vergangenheit verweilenden Kontrapunkt und dessen moderne Kompositionsweise. Mit der verwendeten Metapher „kontrapunktische Hypertrophie“ nahm er aber eine eher ablehnende Haltung ein: Die Einzelsätze der Symphonie seien durch Mahlers Kompositionsweise, durch seinen Kontrapunkt, enorm angewachsen und dieses Wachstum habe mehr krankhafte als normale Züge. Weiters verglich Korngold Mahlers Kompositionsweise mit derjenigen seines Zeitgenossen Richard Strauss. Laut Korngold kontrapunktierten beide „bellum omnium contra omnes“ und setzten daher die Einzelstimmen (beziehungsweise die Noten) als „Krieg aller gegen alle“ aus. Dieses lateinische Versatzstück entnahm Korngold Thomas Hobbes' Vorrede zu seinem Werk *Elementa philosophica de cive*⁴³⁵, es ähnelt

⁴³³ WA 28.12.1904, S. 2.

⁴³⁴ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1–2.

⁴³⁵ Thomas Hobbes, *Grundzüge der Philosophie*, S. 73: „Die Grundlage [...] bleibt sonach unerschüttert. Darauf zeige ich nun, daß der Zustand der Menschen außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft [...] nur der Krieg aller gegen alle ist, und daß in diesem Kriege alle ein Recht auf alles haben.“

auffällig dem lateinischen Ausdruck „punctus contra punctum“, der den traditionellen Kontrapunkt bezeichnete. Die Vergleichbarkeit dieser Ausdrücke legte nahe, dass die kontrapunktische Technik Mahlers (und Strauss’) eher einem Krieg ähnele als einer regelgerechten Kompositionspraxis. Die Metapher des Krankhaften bildete mit dem „Ruf nach Homophonie“ eine Analogie zum musikgeschichtlich bedeutenden Konzil von Trient (1545–1563), das in Bezug auf die Kirchenmusik eine Abkehr von der Polyphonie und eine Hinwendung zur Verständlichkeit des Wortes forderte. Klangliche Eigenschaften der Symphonie oder der Symphoniesätze stellte Korngold meist über die kompositionstechnischen Details her: „Dieses Rondo scheint uns überhaupt der bedeutendste Satz der Symphonie, auch in speziell tonsetzerischer Hinsicht; es herrscht ein Fluß darin, der über alle Breite, über alle kontrapunktische Häufung siegt.“⁴³⁶ Korngold schätzte betreffenden Satz daher einerseits, andererseits korrelierte die „kontrapunktische Häufung“ mit der vorher erwähnten, negativ konnotierten Hypertrophie. Korngolds Hinwendung zur Klanglichkeit dieser Symphonie bedeutete, dass mögliche Regelwidrigkeiten oder andere ästhetische Ansätze zu vernachlässigen seien.

In der Rezension der *Wiener Abendpost* kritisierte Hirschfeld ebenfalls – und in wesentlich höherem Maße als Korngold – Mahlers Kontrapunkt. Einer seiner wesentlichen Argumente war abermals, dass Mahler seine Kompositionspraxis nicht in den geschichtlichen Zusammenhang, in eine für Hirschfeld evidente musikgeschichtliche Entwicklung stellte:

Man soll längst nicht mehr untersuchen, ob der Kontrapunkt, ein Kunstbegriff, der sich doch geschichtlich entwickelt hat, in modernen Tonschöpfungen dieser Entwicklung gemäß angewendet wird – man hat einfach dort, wo ein Moderner ein paar Stimmen recht und schlecht übereinanderstülpt und in einen Takt stopft, das Vorhandensein eines Kontrapunktes festzustellen.⁴³⁷

Vordergründig war dieser Abschnitt sicher als eine Art Ablehnung von Mahlers Kompositionspraxis zu verstehen, dennoch stellte er gleichzeitig eine Kritik an den sogenannten, nicht in der Wiener symphonischen Tradition schreibenden Modernen dar. Mit der Formulierung „man hat [...] das Vorhandensein eines Kontrapunktes festzustellen“ übte Hirschfeld – auch über Mahler hinaus – Kritik an seinem eigenen Berufsstand. Auch im weiteren Verlauf der Rezension thematisierte Hirschfeld wiederholt Mahlers mangelnde kontrapunktische Arbeit und sein satztechnisches Unvermögen, um die Minderwertigkeit betreffender Symphonie herauszukehren: „Unaufhörlich wechselt die Beleuchtung – ein Kontrapunkt der Farben. Die Klangbilder sind so amüsant, daß man sich gar nicht

⁴³⁶ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 2.

⁴³⁷ WA 14.12.1905, S. 1.

bemühtigt fühlt, an eine Sinfonie zu denken.“⁴³⁸ Was Hirschfeld ebenfalls wiederholt bei Mahlers Symphonien bemängelte, war das scheinbare Persiflieren einer Symphonie. Dieses Argument bemühte Hirschfeld oft, wies aber nie darauf hin, mit welchen Methoden Mahler dies erreichte: „Die Heiterkeit scheint, wie früher die Trauer, nur wieder persifliert. Man soll nicht vergessen, diese kontrapunktisch beförderte Persiflage, an der die Sinfonien Mahlers nachdrücklich festhalten, für geistsprühend zu halten.“⁴³⁹ Anders als Korngold, der sich in einer ausführlicheren Passage über Mahlers Kontrapunkt äußerte, griff Hirschfeld lediglich punktuell den Kontrapunkt als Negativum heraus, um Mahler zu diffamieren, und nicht, um fachkritisch zu urteilen. Mit Zynismus aufgrund der Mahler unterstellten satztechnischen Beliebigkeit beendete Hirschfeld die Rezension:

Das Finale aber sprudelt in ausgelassener Heiterkeit. Alle Quellen musikalischer Lust [...] rieseln durch die Stimmen. Zitate, die bewußt oder unbewußt aufgenommen sind, schwirren durch die Partitur. [...] Ist das Huldigung oder Spott? Wir fragen nicht. Der Kontrapunkt ruft selbstbewußt in jedem Takte: „Seht, was ich kann! Und ich kann immer noch mehr!“ Technische Fertigkeiten kommen in die Ausstellung. Bei jeder Kombination steht ein Ausrufer: Hier ist der allein echte.⁴⁴⁰

Beide oben schon genannten Rezensenten der Tageszeitungen *Neue Freie Presse* und *Wiener Zeitung* besprachen ebenfalls die Wiener Erstaufführung von Mahlers sechster Symphonie. Die zweite, umfangreichere Rezension von Julius Korngold zeigte deutlich, dass er die Symphonie aufgrund der äußeren Form, unter anderem der Viersätzigkeit, grundsätzlich als positiv bewertete.⁴⁴¹ Er beanstandete jedoch das Zuviel an Inhalt in den Einzelsätzen:

Unser Interesse wird beständig wachzuhalten gesucht, dafür sorgen die dramatischen Entwicklungen, die Tragödie ist in den stärksten Farben inszeniert. Und doch – oder gerade darum – empfinden wir ein Zuviel in diesem Satze, und ein schmerzhaftes Zuviel. [...] Der erste Hauptgedanke entbehrt nicht der Vorzüge der Themenbildung Mahlers, kräftiger Diatonik, breiter Entfaltung, schwungvoller rhythmischer Gebärde; die übrigen Themen aber zeigen, oft anklingend oder anspielend, kein eigentlich neues Gesicht, nehmen gleichsam nur die Mahlersche Mimik an. Doch das Wesentlichste: Die Häufung, kein Vorzug von Mahlers Stil, ist in diesem Finale zum äußersten Grade gediehen, Häufung im Ausdruck ebenso wie in der Instrumentation, in der thematischen und kontrapunktischen Arbeit. Fessellos geht die Umgestaltung, Ausdeutung, Variierung der Themen vor sich. Und im Anschlusse daran, welche Hypertrophie des Kontrapunktischen oder dessen, was heute so heißt! Jede Stimme

⁴³⁸ WA 14.12.1905, S. 2.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1: „Mahler baut in seinem neuen Werke, baut geschlossene Symphoniesätze. Das klassische Schema ist nicht durchbrochen, die herkömmliche Zahl der Sätze beibehalten, wie deren herkömmliche Bezeichnung. Und das Allegro ist wirklich ein Allegro, das Andante ein Andante, das Scherzo ein Scherzo, das Finale ein Finale. Im ersten Satze wird sogar der erste Teil wiederholt: eine förmliche Demonstration für die klassische Form.“

möchte, Thementeile erhaltend, ein Eigenleben erstreiten. In diesem Kampfe, in diesem bellum contrapuncticum omnium contra omnes, gibt es schließlich nur Besiegte.⁴⁴²

Einen deutlichen Bezug zu seiner Rezension von Mahlers fünfter Symphonie stellte Korngold durch die Verwendung der Begriffe „Häufung“ und vor allem „Hypertrophie“ her.⁴⁴³ Diesen Fachbegriff aus der Medizin verwendete er in beiden Rezensionen in ähnlicher Weise, um eine krankhafte Übertreibung in Mahlers Musik beziehungsweise Kompositionstechnik auszudrücken. Korngold äußerte sich in der Rezension zur fünften Symphonie, dass Mahler durch eine „moderne kontrapunktische Stimme [...] einen rücksichtslosen Individualismus“⁴⁴⁴ verfolge. In der Rezension zur sechsten Symphonie schrieb er, dass „jede Stimme [...] ein Eigenleben erstreiten [möchte]“⁴⁴⁵. Im Grunde formulierte er in beiden Darstellungen nahezu Gleiches: Mahler ordne keine Stimme der anderen unter. Beide Rezensionen bedienten auch das Thomas-Hobbes-Zitat, das in jener zur sechsten Symphonie lediglich um das Adjektiv „contrapuncticum“ erweitert wurde und damit nicht mehr gänzlich analog der Wendung in Hobbes' Vorwort entsprach. Trotz der positiv bewerteten klassischen Form der Symphonie überzeugte Korngold die kompositorische Technik Mahlers nicht.

Robert Hirschfeld beurteilte in der *Wiener Abendpost* Mahlers sechste Symphonie abermals auffällig negativ, ähnlich den davor rezensierten Symphonien. Aber er artikuliert auch Anerkennung gegenüber Mahler als Dirigenten und Musiker:

Wie ist es nur möglich, daß Gustav Mahler, ein Dirigent von unvergleichlichen Qualitäten, ein Musiker von umfassender ungewöhnlicher Intelligenz, sich im Schaffen so unendlich weit von dieser Brahms'schen Kunst – sie ist doch auch modern – entfernen konnte? Von den Quellen, die hier aus der Tiefe rauschen, von diesen Pfaden der musikalischen Vornehmheit und des künstlerischen Adels führt keine natürliche Verbindung zu den Schlagwerksorgien, zu den fragwürdigen Kontrapunkten, zu den Exzessen der Stimmführung in der Mahlerschen Sinfonie. Und Brahms und Bruckner sind erst zehn Jahre tot! Wahrlich, und das muß die ästhetischen Bedenken beruhigen: das Problem liegt zum Glücke nicht in der Kunst, an der man nicht verzweifeln soll, sondern allein in der Eigenart des Komponisten. Die Kunst der Zukunft wird wissen, wo sie wieder anzuknüpfen hat.⁴⁴⁶

Die eindeutigen Kritikpunkte in diesem Abschnitt – „Schlagwerksorgien“, „fragwürdige Kontrapunkte“, „Exzesse der Stimmführung“ – bezogen sich auf Mahlers bisher aufgeführte Symphonien, nicht auf die sechste Symphonie im Speziellen. Allerdings brachte

⁴⁴² NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1.

⁴⁴³ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1, zur fünften Symphonie: „Sie wirken nicht zuletzt an der kontrapunktischen Hypertrophie des Satzes mit.“ und NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1, zur sechsten Symphonie: „Welche Hypertrophie des Kontrapunktischen oder dessen, was heute so heißt!“

⁴⁴⁴ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1.

⁴⁴⁵ NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1.

⁴⁴⁶ WA 10.01.1907, S. 3.

Hirschfeld argumentativ nicht wie in anderen Rezensionen Kritik an einer generellen Kunstentwicklung oder Modernisierung der Gattung Symphonie hervor. In obigem Beispiel benannte er dezidiert Mahlers persönliche Kompositionspraxis beziehungsweise die „Eigenart des Komponisten“⁴⁴⁷.

Die Wiener Erstaufführung von Mahlers siebter Symphonie erzeugte erneut eine erhebliche mediale Auseinandersetzung. Während sich Julius Korngold nur flüchtig über Mahlers kontrapunktische Arbeit im letzten Satz äußerte, indem er darin „viel solide kontrapunktische Arbeit und sorgfältiges Detail“⁴⁴⁸ anerkannte, formulierte Robert Hirschfeld seine Kritik eindringlicher:

Aber das Kleinhandwerk des Kontrapunkts, die Zerstückung, Zerteilung, Vergrößerung, rücksichtslose Engführung, Kuppelung des Motivs mit anderen Stimmen, dann aber das gewohnte Signalwesen, das Fanfariieren, das Glockenspiel, das liebevolle Eingreifen des variierten Schlagwerks nimmt den Tonsetzer, der wirklich nur Töne neben Töne setzt, derart gefangen, daß er den Blick fürs Ganze, den Überblick verliert und den Satz maßlos in die Länge zieht.⁴⁴⁹

Die oftmals aggressive Diktion gegenüber Mahler bediente Hirschfeld hier nicht, seine Ausdrucksweise wirkte beherrschter und distanzierter. Die angeführten Kritikpunkte bezüglich des Kontrapunktes zählte er nahezu ohne Wertung auf, und auch die abschließende Beurteilung – Mahler habe den Überblick verloren – wirkte verhalten. Zusammengefasst artikuliert Hirschfeld Mängel, die er (und auch andere Rezensenten) in Zusammenhang mit Mahlers Symphonien oft wiederholte: keine regelgerechte / kunstfertige Behandlung des Kontrapunktes, durchgehend wiederkehrende Orchestereffekte und vor allem die überproportionale Länge der Einzelsätze.

Die erste Uraufführung einer Symphonie Gustav Mahlers in Wien fand posthum am 26. Juni 1912 unter Bruno Walter statt. Julius Korngold definierte in der Rezension der *Neuen Freien Presse* zunächst die ästhetische Tragweite einer neunten Symphonie, bevor er detailliert auf die Musik einging. Besonders den ersten Satz der Symphonie hob er positiv heraus, nicht zuletzt wegen der kontrapunktischen Technik:

Dem gesangvollen Hauptgedanken, zu dem der Satz [der erste Satz, Anm.] immer wieder zurückkehrt, bleiben Terz und Sekundenschritt des Glockenmotivs als kontrapunktische Nebenstimmen zur Seite, um ihm eine überaus reizvolle herbe Süßigkeit zu geben. Spart doch der Komponist [...] auch sonst in dieser Symphonie nicht mit schroff und hart an- und ineinander geführten Stimmen; selbst Wagnisse der Heterophonie fehlen nicht. Im ersten Satze aber hat seine kontrapunktische Technik unbedingt an Vertiefung und Verfeinerung gewonnen. [...] Auffallend einheitlich hält die Durchführung ihren Stoff

⁴⁴⁷ WA 10.01.1907, S. 3.

⁴⁴⁸ NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 3.

⁴⁴⁹ WA 05.11.1909, S. 2–3.

fest. Die äußerste Maßlosigkeit der Kontraste, die gezwungenen melodischen Umbildungen sind gemieden.⁴⁵⁰

Posthum beschied Korngold Mahler eine Verbesserung seiner kontrapunktischen Fertigkeiten. Positiv bewertete er die Einheitlichkeit des Satzes, obwohl Mahler punktuell zur Heterophonie neigte. Den zweiten und dritten Satz hingegen beurteilte er weniger ausgewogen:

Die beiden Mittelsätze stehen auch musikalisch weit zurück. Sie fallen, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, in einen geschwollenen Serenadenton. Die stampfende Tanzvergnüghtheit des Ländlerpotpourris des zweiten Satzes will sich trotz allen harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Aufputzes nicht recht symphoniemäßig erweisen. [...] Im dritten Satz, der als „Rondo-Burleske“ bezeichnet ist, tobt sich ein trotziger Galgenhumor aus. Das Stück leidet unter Hypertrophie an fugierlustigen Kontrapunkten, die sich sehr geräuschvoll in den Bläsern festsetzen.⁴⁵¹

Korngolds wiederkehrende Kritik an Mahler war das „Zuviel“ in seinen Symphoniesätzen. Sowohl der Serenaden- oder Unterhaltungscharakter beider Sätze als auch deren Tonsatz fanden nur eine spärliche Anerkennung von Korngold. Wie schon in den Rezensionen zu Mahlers letzten beiden Symphonien bediente sich Korngold hier dem Ausdruck der Hypertrophie in Verbindung mit dem Kontrapunkt. Im Gegensatz zu dieser partiell positiven Meinung äußerte sich Robert Hirschfeld dahin gehend, dass in dieser neunten Symphonie vieles von Mahlers vorangegangenen Symphonien zu erkennen sei:

Die nachgelassene Neunte Sinfonie von Gustav Mahler hat im Wesen nichts zutage gefördert, was uns nicht schon aus den früheren Sinfonien entgegengebracht worden wäre. Wieder der seltsame Drang, aus Anekdoten ein Heldenepos zusammenzustellen [...]; wieder plötzliche Wechsel von aufrührerischen Klängen und banalen Wendungen [...]; 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 [...]; wieder die ins Maßlose gesteigerte Burleske, die den Kontrapunkt durch den Kontrapunkt zu verspotten scheint.⁴⁵²

Durch das Stilmittel der Anapher – eine Kette aus „Wieder“-Sätzen – versuchte Hirschfeld, die Ähnlichkeit betreffender Symphonie mit ihren Vorgängerinnen zu verdeutlichen. Gerade die Häufung dieser mit wieder beginnenden Nebensätze erweckte den Eindruck, der Autor sei ebendieser aufgezählten Charakteristika überdrüssig.

Die Kompositionspraxis Mahlers in nahezu all seinen Symphonien war – trotz weitgehender Tonalität – von Julius Korngold und Robert Hirschfeld oft Kritik und streckenweise sogar Anfeindungen ausgesetzt. In einigen Rezensionen wirkten die oft allgemein gehaltenen Formulierungen wiederholt und floskelhaft, entbehrten mitunter auch fundierter

⁴⁵⁰ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² WA 27.06.1912, S. 7.

Argumentation. Dabei waren Wortfelder um den Terminus Kontrapunkt oder kontrapunktisch gewissermaßen synonym zu einer regelgerechten Satztechnik zu verstehen. Nach Claus-Steffen Mahnkopf folgte Mahler, der „Meister der unähnlichen Ähnlichkeit“⁴⁵³, seit jeher seinem eigenen Regelwerk, denn wie er „technisch verfährt, richtet sich nicht nach Kategorien historiographischer Faßbarkeit, sondern nach den Bedingungen eines spezifischen kompositorischen Denkens, dessen wesentliches Prinzip das parametrische ist. [...] Die vielgerühmte Variantentechnik [...] wäre ohne das Denken in Parametern zwischen Gestik und Mimik kaum vorstellbar, auch wenn es der gängigen historischen Begrifflichkeit nicht folgt.“⁴⁵⁴

⁴⁵³ Claus-Steffen Mahnkopf, „Mahlers Gnosis“, S. 44.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 36.

4 Zusammenfassung

Die relative Einheitlichkeit der Gattung Symphonie wurde durch die zeitgenössischen Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts sukzessive infrage gestellt. Dabei veränderten sich oftmals nicht nur äußere, formgebende Parameter der Symphonie wie Satzanzahl, Orchesterbesetzung oder Dauer, sondern auch der ästhetische Zugang der Komponisten. Unmittelbare Reaktionen auf diese Veränderungen können heute unter anderem an den Rezensionen der Ur- und Erstaufführungen – der „symphonischen Premieren“ – abgelesen werden. Gegenstand dieser Arbeit waren daher 22 Symphonien von zehn aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Komponisten, die zwischen den Jahren 1900 und 1938 in Wien ur- oder erstaufgeführt und in den auflagestarken Tageszeitungen *Neue Freie Presse* und *Wiener Zeitung* rezensiert wurden.

Die Kapitel 2, *Rezensionsthemen in der Neuen Freien Presse und Wiener Zeitung* (ab Seite 7) und 3, *„Methode der Kritik“ – Gustav Mahlers Symphonien in Wien* (ab Seite 70) ähneln einander strukturell: Sie bündeln in den Unterkapiteln durch die Rezensenten häufig aufgegriffene Themen, wie beispielsweise die formale Gestaltung der Symphonie, musikanalytische Beschreibungen⁴⁵⁵ oder die Qualität des angewandten Kontrapunktes. Aber auch ästhetische Parameter wie Ernst, Tiefe und Natürlichkeit wurden von den Rezensenten wiederholt aufgegriffen. Des Weiteren war der Vergleich zwischen zeitgenössischen und im Konzert- oder auch Opernrepertoire etablierten Komponisten ein Themengebiet, das häufig von Rezensenten bedient wurde. Obwohl diese Rezensionsthemen sowohl für Gustav Mahler als auch für alle anderen neun Komponisten galten, wurde die Entscheidung, Mahler ein eigenes Kapitel zu widmen, getroffen. Durch seine hohe Prominenz als Hofoperndirektor in Wien waren seine Symphonien deutlich stärker Gegenstand öffentlichen Interesses und die Symphonierezensionen überproportional häufig im Feuilleton⁴⁵⁶ und damit auf Seite 1 einer Zeitungsausgabe zu finden.

Als eine sich durchziehende Conclusio der vorliegenden Rezensionen kann die Aussage getroffen werden, dass nahezu durchgehend konservative Kompositionen, die lediglich in Maßen modernisierende Parameter enthielten, wohlwollender rezensiert wurden als progressive. Gerade bei Symphonien progressiver Komponisten wurde der Werktitel sowie die Gattungszugehörigkeit häufiger infrage gestellt, oftmals in Verbindung mit einer

⁴⁵⁵ Die musikanalytischen Beschreibungen waren weniger ausführlich als diejenigen in einschlägigen Fachjournalen. Vgl. auch S. 44 dieser Arbeit.

⁴⁵⁶ Siehe Übersicht auf S. 73 dieser Arbeit.

historischen und teleologischen Entwicklung der Symphonie speziell in Wien. Dies veranschaulichte einerseits die Flexibilität der Gattung Symphonie aus Sicht des Komponisten, andererseits die deutliche Verhaftung der Rezensenten an den erlernten und tradierten Formen, was Hans Heinz Stuckenschmidt in seinem auf Seite 8 dieser Arbeit zitierten Aufsatz „Zur Problematik der Musikkritik“ bestätigte:

Die häufigste Fehlerquelle der Kunstkritik liegt in der Begegnung mit dem Genie. Da versagen häufig gerade diejenigen Kritiker, die das technische Rüstzeug ihrer Kunst am besten beherrschen. Es gehört zum Wesen des Genies, sich nicht mit den überkommenen Schönheits- und Formbegriffen zu begnügen, sie vielmehr zu erweitern, ihnen ganz neue Substanz zuzuführen und scheinbar alles über den Haufen zu werfen, was bisher als statthaft und erstrebenswert galt. Eine neue Erscheinung am Firmament des Schöpferischen fügt notwendig Unbekanntes hinzu zu dem Fundus des Bekannten.⁴⁵⁷

Der ästhetische Wandel der zeitgenössischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist heute durchaus an deren Ur- und Erstaufführungsrezensionen abzulesen. In den Reaktionen auf progressive und traditionelle Kompositionen spiegelt sich obiges Zitat wieder, denn trotz hervorragender Ausbildung der Rezensenten wurden progressive Werke häufiger beanstandet als konservative. Das Verständnis für den ästhetischen Wandel der Symphonie mag daher beim Publikum gelegen haben, bei den Rezensenten lag es nicht.

⁴⁵⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Zur Problematik der Musikkritik“, S. 200.

Quellenverzeichnis

Zeitungsquellen

Folgend sind sämtliche Ausgaben der *Neuen Freien Presse* (NFP) und der *Wiener Zeitung* (WZ) beziehungsweise der *Wiener Abendpost* (WA) chronologisch aufgelistet, die bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit Verwendung fanden.

Neue Freie Presse

Ist keine weitere Spezifizierung des Datums angegeben, handelt es sich um das Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*, alle davon abweichenden Ausgaben werden nachstehend in eckigen Klammern angegeben (AB = Abendblatt).

Ausgabe, Seite	Inhalt, Autorenkürzel (wenn angegeben) / Autor
09.04.1899, S. 7	Vorankündigung zum Nicolai-Konzert mit Mahlers 2. Symphonie
10.04.1899, S. 1 [AB]	Rezension zu Mahlers 2. Symphonie, „R.“ / Richard Heuberger
10.02.1900, S. 7	Vorankündigung zum Nicolai-Konzert am 18.02. und 22.02.1900
27.02.1900, S. 3 [AB]	Rezension zum Nicolai-Konzert am 18.02. oder 22.02.1900
13.11.1900, S. 6	Vorankündigung zum Konzert mit Mahlers 1. Symphonie
20.11.1900, S. 7–8	Rezension zu Mahlers 1. Symphonie, „e.h.“ / Eduard Hanslick
29.12.1901, S. 9	Vorankündigung zum Konzert mit Mahlers 4. Symphonie
13.01.1902, S. 4 [AB]	Rezension zu Mahlers 4. Symphonie, „R.“ / Richard Heuberger
25.01.1902, S. 7	Vorankündigung zum Konzert mit Schmidts 1. Symphonie
09.02.1902, S. 9	Rezension zu Schmidts 1. Symphonie, „R.“ / Richard Heuberger
01.12.1904, S. 10	Vorankündigung zur Erstaufführung von Mahlers 3. Symphonie
15.12.1904, S. 9	Erste Rezension zu Mahlers 3. Symphonie, „J.K.“ / Julius Korngold
17.12.1904, S. 1–3	Zweite Rezension zu Mahlers 3. Symphonie, Julius Korngold
17.12.1904, S. 4	Im Einvernehmen zwischen Mahler und der Gesellschaft der Musikfreunde wurde eine Wiederaufführung der 3. Symphonie vereinbart.
29.11.1905, S. 14	Vorankündigung zur Erstaufführung von Mahlers 5. Symphonie
08.12.1905, S. 15	Erste Rezension zu Mahlers 5. Symphonie, nicht signiert
12.12.1905, S. 1–3	Zweite Rezension zu Mahlers 5. Symphonie, Julius Korngold
01.01.1907, S. 13	Vorankündigung zur Erstaufführung von Mahlers 6. Symphonie
05.01.1907, S. 12	Erste Rezension zu Mahlers 6. Symphonie, nicht signiert
08.01.1907, S. 1–3	Zweite Rezension zu Mahlers 6. Symphonie, Julius Korngold
06.02.1907, S. 13	Vorankündigung zum Konzert von Schönbergs Kammersymphonie

10.02.1907, S. 13	Rezension zu Schönbergs Kammersymphonie, „J.K.“ / Julius Korngold
03.11.1909, S. 11	Vorankündigung zur Erstaufführung von Mahlers 7. Symphonie
04.11.1909, S. 10	Erste Rezension zu Mahlers 7. Symphonie, nicht signiert
06.11.1909, S. 1–3	Zweite Rezension zu Mahlers 7. Symphonie, Julius Korngold
26.01.1911, S. 12	Vorankündigung zur Erstaufführung von Weigls 1. Symphonie
07.02.1911, S. 2	Rezension zu Weigls 1. Symphonie, Julius Korngold
14.03.1912, S. 12	Vorankündigung zur Erstaufführung von Mahlers 8. Symphonie
15.03.1912, S. 12	Rezension zu Mahlers 8. Symphonie, „J.K.“ / Julius Korngold
27.06.1912, S. 10	Rezension zu Mahlers 9. Symphonie, „J.K.“ / Julius Korngold
03.12.1913, S. 14	Vorankündigung zur Uraufführung von Schmidts 2. Symphonie
13.12.1913, S. 2	Rezension zu Schmidts 2. Symphonie, Julius Korngold
07.03.1917, S. 9	Vorankündigung zur Uraufführung von Schrekers Kammersymphonie
21.03.1917, S. 3	Rezension zu Schrekers Kammersymphonie, Julius Korngold
11.10.1924, S. 8	Vorankündigung zur Uraufführung von Mahlers 10. Symphonie
11.10.1924, S. 9–10	Vorankündigung zur Uraufführung von Mahlers 10. Symphonie
[Chronikbeilage]	
15.10.1924, S. 1–3	Rezension zu Mahlers 10. Symphonie, Julius Korngold
18.11.1928, S. 16	Vorankündigung zur Uraufführung von Schmidts 3. Symphonie
06.12.1928, S. 12	Rezension zu Schmidts 3. Symphonie, „J.K.“ / Julius Korngold
15.01.1929, S. 8	Vorankündigung zur Uraufführung von Hegers 2. Symphonie
21.01.1929, S. 1 [AB]	Rezension zu Hegers 2. Symphonie, Josef Reitler
02.02.1930, S. 19	Vorankündigung zum Konzert mit Weberns Symphonie op. 21
23.02.1930, S. 17	Vorankündigung zur Erstaufführung von Weberns Symphonie op. 21
02.03.1930, S. 14	Vorankündigung zur Erstaufführung von Weigls 2. Symphonie
03.03.1930, S. 2 [AB]	Rezension zu Weberns Symphonie op. 21, Josef Reitler
07.04.1930, S. 1 [AB]	Rezension zu Weigls 2. Symphonie, Josef Reitler
01.04.1930, S. 10	Vorankündigung zur Erstaufführung von Hans Gáls Sinfonietta op. 30
07.04.1930, S. 1–2 [AB]	Rezension zum Konzert mit Hans Gáls Sinfonietta op. 30, Josef Reitler
10.01.1934, S. 7	Vorankündigung zur Uraufführung von Schmidts 4. Symphonie
13.01.1934, S. 6–7	Rezension zu Schmidts 4. Symphonie, „r.“ / Josef Reitler
06.01.1935, S. 13	Vorankündigung zur Erstaufführung von Hindemiths Symphonie <i>Mathis der Maler</i>
16.01.1935, S. 8 [AB]	Rezension zu Hindemiths Symphonie <i>Mathis der Maler</i> , „C.L.“ / Carl Lafite
17.04.1937, S. 9	Vorankündigung zur Erstaufführung von Weills 2. Symphonie
20.04.1937, S. 7	Rezension zu Weills 2. Symphonie, „r.“ / Josef Reitler

Wiener Zeitung

In der nachstehenden Auflistung werden *Wiener Zeitung* und *Wiener Abendpost* durch die Kürzel WZ und WA separat gekennzeichnet. Alle weiteren Spezifizierungen sind nach dem Datum in eckigen Klammern angegeben.

Ausgabe, Seite	Inhalt, Autorenkürzel (wenn angegeben) / Autor
10.04.1899, S. 6 WA	Rezension zu Mahlers 2. Symphonie, „-g.“ / Autor unbekannt
20.11.1900, S. 1–2 WA	Rezension zu Mahlers 1. Symphonie, Robert Hirschfeld
14.01.1902, S. 1–2 WA	Rezension zu Mahlers 4. Symphonie, Rob. Hirschfeld
11.02.1902, S. 5–6	Rezension zu Schmidts 1. Symphonie, Robert Hirschfeld
[Beilage der WA]	
15.12.1904, S. 3 WA	Erste Rezension zu Mahlers 3. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
28.12.1904, S. 2 WA	Zweite Rezension zu Mahlers 3. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
09.12.1905, S. 6 WA	Erste Rezension zu Mahlers 5. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
14.12.1905, S. 1–2 WA	Zweite Rezension zu Mahlers 5. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
05.01.1907, S. 3 WA	Erste Rezension zu Mahlers 6. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
10.01.1907, S. 1–3 WA	Zweite Rezension zu Mahlers 6. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
05.03.1907, S. 1 WA	Rezension zu Schönbergs Kammersymphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
05.11.1909, S. 2–3 WA	Rezension zu Mahlers 7. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
21.02.1911, S. 2 WA	Rezension zu Weigls 1. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
16.03.1912, S. 1–2 WA	Rezension zu Mahlers 8. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
27.06.1912, S. 7 WA	Rezension zu Mahlers 9. Symphonie, „r.h.“ / Robert Hirschfeld
06.12.1913, S. 3 WA	Rezension zu Schmidts 2. Symphonie, „Kr.“ / Heinrich Kralik
07.01.1918, S. 7 WA	Rezension zu Schrekers Kammersymphonie (vermutlich nicht zur Uraufführung geschrieben), „Kr.“ / Heinrich Kralik
13.10.1924, S. 5–6 WZ	Rezension zu Mahlers 10. Symphonie, Ferdinand Scherber
04.12.1928, S. 8 WZ	Rezension zu Schmidts 3. Symphonie, „-rb-“ / Ferdinand Scherber
24.01.1929, S. 7 WZ	Rezension zu Hegers 2. Symphonie, „-rb-“ / Ferdinand Scherber
28.02.1930, S. 7 WZ	Rezension zu Weberns Symphonie op. 21, „H.E.H.“ / Hans Ewald Heller
20.03.1930, S. 5 WZ	Rezension zu Weigls 2. Symphonie, „-rb-“ / Ferdinand Scherber
11.04.1930, S. 5 WZ	Rezension zum Konzert mit Gáls Sinfonietta op. 30, „-rb-“ / Ferdinand Scherber
12.01.1934, S. 9 WZ	Rezension zu Schmidts 4. Symphonie, „rb.“ / Ferdinand Scherber
13.01.1935, S. 11 WZ	Rezension zu Hindemiths Symphonie <i>Mathis der Maler</i> , „-rb-“ / Ferdinand Scherber
20.04.1937, S. 7 WZ	Rezension von Weills 2. Symphonie, „-rb-“ / Ferdinand Scherber

Sekundärliteratur

- BERNSTEIN, Basil: *Soziale Struktur, Sozialisation und Sprachverhalten. Aufsätze 1958–1970*, Amsterdam: De Munter 1970.
- BLAUKOPF, Kurt: *Mahler: sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien: Universal Edition 1976.
- COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford u. a.: Oxford University Press 1994.
- DANUSER, Hermann / JANZ, Tobias: Art. „Gustav Mahler“ in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart: 2016 ff., veröffentlicht November 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11596>, letzter Zugriff: 17.01.2023.
- DOVIFAT, Emil / WILKE, Jürgen: *Zeitungswissenschaft II*, 6., neu bearb. Auflage von Jürgen Wilke, Berlin / New York: de Gruyter 1976 (Sammlung Göschen, Bd. 2091).
- FRÜH, Eckart: „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften vor (und nach) 1945“ in: Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (Hrsg.), *Medien & Zeit* 12 (1997), S. 37–64.
- GRUNSKY, Peter: *Richard Heuberger. Leben und Werk*, Dissertation Universität Wien 1997.
- HANSLICK, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, reprografischer Nachdruck der 1. Aufl. von 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- HEINDL, Christian: „Hans Gál“ in: Heister, Hanns-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.), *Komponisten der Gegenwart*, München: Edition Text + Kritik 1992, S. 2–15.
- HEINEMANN, Wolfgang: „Textsorte – Textmuster – Texttyp“ & „Aspekte der Textsortendifferenzierung“ in: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hrsg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Discourse and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin / New York: De Gruyter, Inc. 2001, S. 507–523 & 524–546.
- HERNRIED, Robert: *Richard Heuberger, seine Brahms-Erinnerungen und sein Briefwechsel mit Künstlern seiner Zeit* Maschinengeschriebenes Manuskript, Berlin 1931.

- HILMAR, Ernst: „Schade, aber es muss(te) sein“. Zu Gustav Mahlers Strichen und Retuschen insbesondere am Beispiel der V. Symphonie Anton Bruckners“ in: Wessely, Othmar (Hrsg.), *Bruckner Studien*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975, S. 187–201.
- HINTON, Stephen: „Vorwort“ in: Ders. (Hrsg.): *Orchesterwerke 1932–34*, Mainz u. a.: Schott 1991 (Paul Hindemith – Sämtliche Werke, Bd. 2), S. III–XXXIII.
- HOBBS, Thomas: *Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil: Lehre vom Menschen und Bürger*, übersetzt von Max Frischeisen-Köhler, Leipzig: Meiner 1918 (Philosophische Bibliothek, Bd. 158).
- ILLICH, Gerlinde: „Karl Weigl – Leben und Werk“ in: Fitzthum, Elena / Gruber, Primavera (Hrsg.), *Give them music. Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl*, Wien: Edition Praesens 2003 (Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 6), S. 82–89.
- KLEIBER, Georges: *Prototypensemantik: Eine Einführung*, übersetzt von Michael Schreiber, Tübingen: Narr 1993 (Narr Studienbücher).
- KORNGOLD, Julius: *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind – Aufzeichnungen von Julius Korngold*, Zürich: Musik & Theater 1991.
- KRUMMACHER, Friedhelm / EMANS, Reinmar / GOTTWALD, Clytus / TUNLEY, David: Art. „Kantate“ in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart: 2016 ff., veröffentlicht November 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11879>, letzter Zugriff: 17.01.2023.
- LA GRANGE, Henry-Louis de: *Gustav Mahler: 3, Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2000.
- LA GRANGE, Henry-Louis de: „Music about music in Mahler: reminiscences, allusions, or quotations?“ in: Hefling, Stephen E. (Hrsg.), *Mahler studies*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1997, S. 122–168.
- LEICHTENTRITT, Hugo: *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911 (Handbücher der Musiklehre, Bd. 8).
- LÜDDEMANN, Stefan: *Kulturjournalismus: Medien, Themen, Praktiken*, Wiesbaden: Springer 2015.

- MAHLER, Gustav: „Replik“ in: *Die Wage. Eine Wiener Wochenzeitschrift* 2 (1899) Bd. 1, Nr. 3, S. 50.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen: „Mahlers Gnosis“ in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.), *Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte*, München: Edition Text + Kritik 1996 (Musik-Konzepte, Heft 91), S. 34–45.
- MARKOVIĆ-STOKES, Katarina: „To Interpret or to Follow? Mahler’s Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition“ in: Hinton, Stephen (Hrsg.), *Beethoven-Forum*, Bd. 11, Urbana-Champaign: University of Illinois Press 2004, S. 1–40, URL: <https://bf.press.uillinois.edu/pdfs/BF-VOL-11.1.pdf>, letzter Zugriff: 01.11.2022.
- MARX, Wolfgang: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim u. a.: G. Olms 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 35).
- NIECKS, Frederick: *Programme music in the last four centuries. A contribution to the history of musical expression*, London / New York: Novello 1906.
- ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK (Hrsg.): *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft: 18. bis 20. Jahrhundert*, Bd. 1, München: De Gruyter Saur 2002.
- REVERS, Peter: „Achte Symphonie“ in: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a.: Metzler 2010, S. 329–342.
- ROLOFF, Eckart K. : „Vorwort“, in: Roloff, Eckart K. (Hrsg.), *Journalistische Textgattungen*. München: Oldenbourg 1982, (Studentexte für die Kollegstufe III), S. 5–8.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet* (englisch/deutsch), übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein, Ditzingen: Reclam 1984.
- SPONHEUER, Bernd / STEINBECK, Wolfram (Hrsg.): *Mahler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a.: Metzler 2010.
- SPRENGER, Sebastian: „Winkelschiefe Satzkunst‘. Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers“ in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)* 1.–2. Jahrg. / 1. Ausgabe, Hildesheim: Olms 2003, S. 85–105, URL: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/485.aspx>, letzter Zugriff: 01.11.2022.

- STEINBECK, Wolfram: „Erste bis Vierte Symphonie: ‚Eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie‘“ in: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a.: Metzler 2010, S. 217–268.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: „Zur Problematik der Musikkritik“ in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 9. Jahrg., Heft 3/4, Trossingen: Archiv für Musikwissenschaft 1952, S. 195–203.
- TILL, Dietmar: *Das doppelte Erhabene. Geschichte einer Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2006 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 175).
- UHLAND, Ludwig: *Werke*, Bd. 1: Sämtliche Gedichte, hrsg. von Walter Scheffler, München: Winkler 1980.
- VOLKMANN VON VOLKMAR, Wilhelm Fridolin: *Grundriss der Psychologie vom Standpunkte des philosophischen Realismus und nach genetischer Methode als Leitfaden für akademische Vorlesungen und zum Selbststudium*, Halle/Saale: Fricke 1856.
- WALDSTEIN, Wilhelm: *Hans Gál. Eine Studie* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 5), Wien: Lafite 1965.
- WANDEL, Juliane: „Mahler und die zeitgenössische Kritik“ in: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a.: Metzler 2010, S. 408–418.
- WIENER SECESSION: *Ausstellungskatalog XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs März – Mai 1903*, digitalisiert von New York Art Resources Consortium (NYARC) im Rahmen von: *This Kiss to the Whole World: Klimt and the Vienna Secession*, URL: <https://secession.nyarc.org/items/show/47>, letzter Zugriff: 01.11.2022.
- WÖRNER, Karl Heinrich / Meierott, Lenz (Hrsg.): *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975.

Anhang

Im folgenden Anhang befinden sich alle Transkriptionen der Rezensionen aus der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung (Wiener Abendpost)*, die zur Erstellung dieser Arbeit benötigt wurden. Die behandelten Komponisten wurden alphabetisch, ihre Symphonien chronologisch nach dem Ur- bzw. Erstaufführungsdatum in Wien angeordnet. So ergibt sich beispielsweise, dass Mahlers vierte Symphonie mit dem Erstaufführungsjahr 1902 vor seiner dritten Symphonie mit dem Erstaufführungsjahr 1904 gelistet ist.

Die Orthographie und der erweiterte Buchstabenabstand wurden in allen Rezensionen beibehalten, teilweise fehlende Buchstaben oder Wortteile sinngemäß ergänzt. War das nicht möglich, so befindet sich ein * für das Wort oder den Wortteil. Zur Verbesserung der Orientierung wurden die Seitenzahlen in ^[hochgestellten Klammern] vor dem ersten vollständigen Wort der Folgeseite angeführt.

Durch die thematische Gliederung der Hauptkapitel dieser Arbeit, ist ein direkter Vergleich zweier Rezensionen zu einer Symphonie nicht möglich. Durch den Aufbau des Anhangs kann dies nachvollzogen werden.

Hans Gál (1890–1987)

Sinfonietta op. 30

Die Wiener Erstaufführung der Sinfonietta op. 30 von Hans Gál fand unter Robert Heger im achten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 1. April 1930 statt. Weiters wurde Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll (Solo: Harold Bauer) und Ludwig van Beethovens fünfte Symphonie aufgeführt.⁴⁵⁸

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension des Konzertes in dem Gáls Sinfonietta erstaufgeführt wurde behandelte ausschließlich Harold Bauers Interpretation des Klavierkonzerts a-Moll von Schumann. Sie erschien im Feuilleton unter *Konzerte* am 7. April 1930 auf Seite 1 und 2 des Morgenblattes und wurde mit Josef Reitler signiert.

⁴⁵⁸ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 01.04.1930, S. 10.

Josef Reitler rezensierte das Konzert ohne Gáls Sinfonietta. Gründe dafür waren nicht zu finden. Hans Gáls Kompositionen waren in den 1920er Jahren durchaus populär, die Sinfonietta wurde beim Schubertwettbewerb 1928 ausgezeichnet.⁴⁵⁹

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter *Konzerte* am 11. April 1930 auf Seite 5 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁴⁶⁰, signiert.

Heger bringt im letzten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde die mit dem Schubertpreis gekrönte Sinfonietta (op. 30) von Hans Gal. Zumeist schwebt kein günstiger Stern über preisgekrönte Werke – auch diese Sinfonietta verrät von Gals bekannten Vorzügen als Komponist nur gelegentlich etwas, so im eigenartigen, auch klanglich aparten Beginn des ersten Satzes, im Rondo. Die Form zerflattert, auch die oft hübschen Orchesterfarben erscheinen mehr künstlich aufgesetzt, als aus den Stellen organisch erwachsen. Die Aufführung macht etwas improvisierten Eindruck.⁴⁶¹

Robert Heger (1886–1978)

2. Symphonie

Die Uraufführung der zweiten Symphonie von Robert Heger fand unter seiner Leitung im fünften Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 15. Januar 1929 statt. Weiters wurde Josef Haydns Symphonie B-Dur Nr. 102 aufgeführt.⁴⁶²

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Musik* am 21. Januar 1929 auf Seite 1 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Josef Reitler signiert.

Robert Heger, der vielseitige und in Oper und Konzert vielbeschäftigte Dirigent, hält bereits drei Opus 21. Und gibt sich mit Kleinigkeiten nicht ab. Nach dem er in seinen Dimensionen enormen „Friedenslied“ brachte er jetzt, im fünften Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde, seine beinahe abendfüllende viersätzigige Symphonie in C-Moll zur Uraufführung. Ein pompöses, mit voller Beherrschung des Metiers aufgemachtes

⁴⁵⁹ NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1–2.

⁴⁶⁰ Autorenkürzel „rb.“ oder „-rb-“ für Ferdinand Scherber, siehe hierzu Eckart Früh „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 52.

⁴⁶¹ WZ 11.04.1930, S. 5.

⁴⁶² Vgl.: NFP (Morgenblatt) 15.01.1929, S. 8.

Werk, dessen Schätze des Erfolges sicher sein können. Wie in Hegers Oratorium, berührt auch in diesem Werk die Mischung von hochfliegender Idealismus und naiver Erdgebundenheit eigentümlich. Der Symphoniker verhält sich zum Dirigenten wie Begabung zum Wissen: da nun nicht immer die Begabung, die aus der Tiefe kommende, in die Tiefe führende Inspiration, neuschöpferisches Gestaltungsvermögen das letzte Wort haben, siegt der äußere, allerdings prunkvoll genug und mit sicherem Instinkt für Wirkung hingestellten Effekt. Die Art, wie die Themen eingeführt und durchgeführt werden, ist durch die Bezeichnung des ersten Satzes als „Fantasia seriosa“ gerechtfertigt. Aus geheimnisvoll wogendem Klangnebel hebt sich, in Holz und Blech, ein Klageruf; es ist jenes bedeutsame Intervall, das man aus anderen Werken als schmerzvolle Schicksalsfrage kennt. Ueberraschend tritt, ein ergiebiger Einfall, das erste Hauptthema des Allegroteiles ein, dem eine wirksam kontrastierende Cellokantilene antwortet. Auch in der Dynamik von Mahler beeinflusst, liebt Heger das Herabsinken dichtester Klangballungen zu mysteriösem Geflüster. Gewisse Naivitäten, ehrlich und beseelt, an den Grenzen der Banalität verlaufende Schlichtheit sind Eigentum des Komponisten, sind mit der Originalität seines Wesens auf das innigste verknüpft. Packend und mit bedeutender dramatischer Kraft wird das Blech wie für das Ausholen zum entscheidenden Schlage konzentriert. Da offenbart das Anfangsmotiv seinen tieferen Sinn in symphonischem Gefüge. Statt der erwarteten Stimme von oben, stammeln die Bässe ein vernichtend pessimistisches Nein. Dem Beethoven nach Spanien versetzenden, von rhythmischem Elan angetriebenen Scherzo folgt an Stelle des langsamen Satzes ein in harmonischer Hinsicht interessantes, in seiner quälenden Unruhe an den ersten Satz anknüpfendes Nocturno. Das als „Perpetuum mobile“ bezeichnete Finale hat das richtige, atemberaubende Tempo. Es hätte keinen Sinn, das thematische Material auf seinen inneren Gehalt zu untersuchen. Und es bliebe auch keine Zeit dazu. Das saust und stürmt und wirbelt – und ist vorbei. Der am Schlusse einigermaßen unmotiviert auftauchende Klageruf des ersten Satzes scheint später eingefügt worden zu sein. Ob nicht überhaupt die beiden letzten Sätze vor den beiden ersten da waren? Das kompositionstechnische Können Hegers ist achtungsgebietend und man glaubt auch an den Ernst seiner Absichten. Doch behauptet das Reinmusikantische seines Wesens den Vorrang vor dem Gedanklichen. Das Symphonieorchester hat Außerordentliches geleistet und der Dirigent ließ dem Komponisten nirgends im Stiche. Am unmittelbarsten wirkte das Finale, aber das Publikum sparte auch sonst nicht mit Sympathiebeweisen.⁴⁶³

⁴⁶³ NFP (Abendblatt) 21.01.1929, S. 1.

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter *Konzerte* am 24. Januar 1929 auf Seite 7 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁴⁶⁴, signiert.

Robert Hegers Zweite Sinfonie (C-Moll Op. 21) war zum ersten Male im letzten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde zu hören. Das Werk eines ernstesten, gebildeten Musikers, dem man sich schon nach dem eigenartigen, wenn auch etwas nach Mahler hinblinzelnden Beginne des ersten Satzes mit dem Hute in der Hand nähert. Auch beim Scherzo wird man noch in der Nähe bleiben. Beim Nocturno und dem Perpetuum mobile sich allerdings wieder etwas entfernen, wenn man auch noch immer den Hut in der Hand behalten mag. Das Nocturno deutet auf eine neblige Herbstnacht, die kein Stern erhellt, das Perpetuum mobile macht in seinem Tempo dem Titel alle Ehre, ist aber doch in seiner thematischen Erfindung zu unbesorgt. Sehr wirkungsvoll das Einmünden des letzten Satzes in den Anfang des ersten, wenn auch scheinbar mehr erdacht als empfunden. Der Komponist brachte übrigens eine ganz vortreffliche Aufführung seines Werkes heraus und konnte als Dirigent wie als Komponist wiederholt für den lebhaften Beifall danken.⁴⁶⁵

Paul Hindemith (1895–1963)

Symphonie *Mathis der Maler*

Die Wiener Erstaufführung der Symphonie *Mathis der Maler* von Paul Hindemith fand unter Robert Kolisko in einem außerordentlichen Orchesterkonzert der Wiener Konzerthausgesellschaft am 11. Januar 1935 statt. Weiters wurden Ludwig van Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*, Johannes Brahms' Violinkonzert (Solo: Giulia Bustabo) und Igor Stravinskys *Feuervogel-Suite* aufgeführt.⁴⁶⁶

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Konzerte* am 16. Januar 1935 auf Seite 8 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „C.L.“, für Carl Lafite, signiert.

Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“, in letzter Zeit so viel genannt, war in einem außerordentlichen Orchesterkonzert zu vernehmen, das Robert Kolisko mit

⁴⁶⁴ Siehe Fußnote 460, S. 125.

⁴⁶⁵ WZ 24.01.1929, S. 7.

⁴⁶⁶ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 06.01.1935, S. 13.

trefflicher Beherrschung der Materie, mit lebhaftem, draufgängerischem Temperament geleitet hat. Ihre Tendenz ist nicht zu verkennen. Der Boden fester Tonalität wird kaum je verlassen; höchstens im zweiten, übrigens eindrucksvollsten Satz, „Grablegung“ betitelt, der, wie die Schätze „Engelkonzert“ und „Versuchung des heiligen Antonius“ Uebertragungen von Gemälden des Matthias Grünewald in ein tönendes Milieu, in eine malerische Klangwelt sozusagen, darstellen. Was an dieser Musik, die thematisch und harmonisch sich vielfach archaischen Einflüssen überläßt, unbedingt interessieren muß, ist die in starker Könnerschaft wurzelnde Dialektik des Orchesters, aus deren genauer Vertrautheit mit allen instrumentalen Erfordernissen ungezwungene, niemals spröde Klangkombinationen sich ergeben; dazu die mehr als ansehnliche Beherrschung kontrapunktischer Formgebilde. Minder überragend wirkt der Stil als solcher, der ein Kompromiß darstellt; der kraftvolle befreiende Choral am Schluß klingt beinahe wie ein Bekenntnis. Und gelegentlich erwacht die Sehnsucht nach Liszt, nach Berlioz, auch nach Richard Strauß, deren symphonische Dichtungen doch mehr zusammenfassende Energie, mehr Einheitlichkeit bekundeten. So waren es hauptsächlich fesselnde Einzelheiten, die in Hindemiths Werk die Kenner gefangennehmen. Immerhin war die Aufnahme eine widerspruchslose, im allgemeinen sehr günstige.⁴⁶⁷

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter *Mathis der Maler* am 13. Januar 1935 auf Seite 11 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁴⁶⁸, signiert.

Fast jede Aufführung eines Werkes der sogenannten Modernen macht irgendwie Sensation, die meist gut für den Komponisten, aber schlecht für das Werk ist, das anfangs zu viel Interesse erregt, als daß dieses auf die Dauer anhalten könnte. Die neue Sinfonie von Paul Hindemith „Mathis der Maler“, deren Aufführung der Wiener Konzerthausgesellschaft zu danken ist, ist eigentlich eine Suite aus Opernstücken, zumeist ein stilles Werk, auch dort, wo es laut ist, ein Werk, das im Satz, wie immer bei Hindemith, den stürmischen, vorzüglichen Musiker verrät, durchaus nicht hat, was Widerspruch oder stürmische Begeisterung erregen könnte. Der atonale Löwe Hindemith, sicher eine der stärksten musikalischen Begabungen der Atonalen, schreitet hier gezähmt herum, brüllt nicht viel, die Nerven aufpeitschend, sondern singt besinnlich mehr für sich, mit seinem Gefühl für das

⁴⁶⁷ NFP (Abendblatt) 16.01.1935, S. 8.

⁴⁶⁸ Siehe Fußnote 460, S. 125.

demnächst Kommende, sozusagen das „Neueste vom Tage“ – um den Titel eines Werkes aus Hindemiths früherer Epoche zu variieren. Die drei Stücke der Suite benützen vorwiegend uraltes Themenmaterial geistlicher Lieder, was Hindemith aus eigenem beisteuert, ist gerade nicht erdrückend, weder in seiner Fülle noch in seiner unmittelbaren Wirkung. In allen drei Stücken, die gelegentlich durch eigenartige Klangfarben fesseln, wird man Gliederung, Gestaltung einer Form vermissen, mindest wird sie beim erstmaligen Hören nicht klar, was in Bezug auf die Wirkung auf eines herauskommt. Die „Grablegung“, vielleicht das stimmungsvollste der drei Stücke, gewinnt durch den aparten, effektvollen Schluß, die „Versuchung des heiligen Antonius“, vielleicht das bedeutendste von den Stücken, durch den dramatischen, packenden Anfang und gesteigerten Schluß, den es allerdings erst nach verschiedenen Wirrnissen und Längen erreicht.

Die neue Sinfonie Hindemiths wurde mit lebhaftem Beifall begrüßt, an dem auch der Dirigent Robert Kolisko und das Sinfonieorchester mit Recht teilnehmen mußten. Kolisko hat sich auch hier den ganzen Abend wieder als künstlerisch vornehmer, umsichtiger, sicherer Dirigent erwiesen, der einen ganz delikaten Orchesterklang durchzusetzen weiß. Vielleicht könnte man sich hie und da mehr ungestümes Temperament wünschen.⁴⁶⁹

Gustav Mahler (1860 – 1911)

2. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der zweiten Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung in einem *Concert Nicolai* von den Wiener Philharmonikern am 9. April 1899 statt. Die Solopassagen sangen Marcella Pregi und Lotte von Barenfeld.⁴⁷⁰

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter dem Titel *Concert Nicolai* am 10. April 1899 auf Seite 1 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „R.“, für Richard Heuberger⁴⁷¹, signiert.

Seit Goethe seinen Faust und Beethoven seine Neunte Symphonie geschrieben, sind Literatur und Musik voll von Ablegern dieser beiden Werke. ... Merkwürdigerweise!

⁴⁶⁹ WZ 13.01.1935, S. 11.

⁴⁷⁰ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 09.04.1899, S. 7.

⁴⁷¹ Auf Hanslicks Weisung hin signierte Richard Heuberger seine Rezensionen mit „R.“, sodass keine Verwechslung mit dem 1895 verstorbenen Albert Ritter von Hermann, Autorenkürzel „H.“, möglich war. (Robert Hernried, *Richard Heuberger, seine Brahms-Erinnerungen und sein Briefwechsel mit Künstlern seiner Zeit*, S. 174, zit. n.: Peter Grunsky, *Richard Heuberger*, S. 133.)

Eigentlich müßten derlei alles Maß überschreitende gigantische Schöpfungen wie ein Menetekel auf die Nachgeborenen wirken. Die bis dahin unerhörte Art und Weise, seine persönlichen Seelenkämpfe, das Ringen nicht nur des Menschen mit dem Schicksal, sondern nebenbei auch des Künstlers mit der Kunstform dichterisch oder musikalisch auszugestalten, besitzt aber einen so gewaltigen Reiz, daß fast jeder Neuere sich wieder auf das gefährliche Feld locken läßt. Den jüngeren Musikern kommt dabei eine noch vor wenigen Jahren kaum geahnte Entwicklung der Orchestertechnik entgegen. Inhalt und Ausdrucksmittel haben sich zu allen Zeiten gegenseitig gefördert. Haydn schuf für seine ganz neuen Zwecke das moderne Orchester seiner Zeit, Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner gingen darüber schrittweise hinaus; die Componisten der letzten Jahre sind in diesem Punkte aber schier ins Laufen, ins Rennen gerathen. Sie überbieten sich gegenseitig wenigstens im Materiellen. „Hast du vier Hörner, so nehme ich sechs oder acht, nimmst du drei Pauken, und vier Posaunen, so sollen mir je sechs und sechs gerade recht sein.“ Darin liegt nun wol nicht viel Kunst. Es gibt eben weit mehr Posaunisten als – Componisten, der Fortschritt in dieser Richtung ist also mehr eine Frage des Geldes als des erfinderischen Genies. In diesem letzten Punkte aber sind die unter Führung R. Strauß' und Felix Weingartner's einerschreitenden Blech-Sardanapale auffallend zurückhaltend. Der dürre, unnatürlich überhitzte Inhalt ihrer symphonischen Werke rechtfertigt den getriebenen Aufwand durchaus nicht. Großthun ohne Größe.

Gustav Mahler, der uns gestern mit seiner in der äußeren Anordnung und so manchen wichtigen Detail an die Neunte erinnernde C-moll-Symphonie *)⁴⁷² seinen „Faust“ vorführte, steht trotz einiger Verwandtschaft mit den früher genannten Componisten doch auf wesentlich gesünderen, ertragfähigerem Boden. Er treibt zwar im Orchester einen selbst in unseren Tagen noch nicht dagewesenem Aufwand, indem er die Holzbläser einfach, die Blechbläser und Pauken sechsfach besetzt, vier Harfen, eine Anzahl Glocken und Orgeln verlangt und bei der großen Trommel die seit Mozart's „Entführung“ nicht mehr angewendet: Ruthe benutzen läßt. „Mahler hat die Rute im Orchester eingeführt,“ meine ein kalauernder Freund, aber er geht doch durchaus als dichtender Musiker zu Werke, er will keine concreten Vorgänge in Musik setzen, keine Geschichten erzählen und seine philosophischen Problemen lösen, er bleibt auf dem Gebiete der Innerlichkeit, das die Musik vor allem anderen Künsten als ihr eigenstes Feld der Bethätigung betrachten darf und muß. Wenn man will, könnte man die Mahler'sche Symphonie ein imaginäres Theaterstück

⁴⁷² Fußnote in der Rezension: *) Erschienen im Verlage Joseph Weinberger in Wien.

nennen, in welchem die Seelen agieren. Mit Leuten tiefsten Wehs, wilder Verzweiflung beginnend, führt es uns schließlich zu lichten Höhen, wo sein „Erdenrest zu tragen peinlich“ ist. Das Ringen nach dem erlösenden Worte hat Mahler äußerlich nach dem Vorgange Beethoven's gebildet. Im eigentlichen Wesen ist aber ein merklicher Unterscheid. Wie in der Neunten toben, fluchen, klagen, weinen auch seine Instrumente – die heutzutage fast schon reden können – aber nicht die Unzulänglichkeit ihrer Sprache ist es, die ihn dann die Menschenstimmen herbeirufen läßt, sondern er will die ganz bestimmte Vorstellung erzeugen, seine vom Erdenjammer zermarterte Seele verlangte nach der Seligkeit, nach Gott, nach dem Himmel. Die Seele spricht: „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtlein geben, wird leuchten mir bis an das ewige selige Leben!“ Und nachdem noch die Schauer des „Großen Appells“ die Stunde „der letzten Posaune“ an und vorübergegangen, tönt Alles aus in den Hymnus: „Auferste'n, ja auferste'n!“

Die schöne, ergreifende, vom ganzen Chor gesungenen Verklärungs-Melodie welche diesen Schlußsatz durchzieht, tritt nicht unvermittelt auf. Schon in dem leiderfüllten, ersten Satze erscheinen ihre ersten Andeutungen, als wollte der Componist sagen, daß die endliche himmlische Freunde durch Schmerz und Pein errungen werden müsse, vielleicht daß der Mensch all das ihm bestimmte und zugetheilte Weh nicht zu tragen fähig wäre, wenn nicht die Hoffnung auf den schließlich Sieg dem irdischen Dulden Kraft verleihe.

Neben der Verklärungs-Melodie, welche sich in dem Mahler'schen Werke hervorragend, und zwar in poetischem Sinne als Leitmelodie geltend macht, sind ein im ersten Satze auftauchendes wehklagendes Motiv, ein ebendaher stammender – etwas gar stark an seinen ersten Ursprung in der Neunten erinnernder – chromatischer Gang, der Choral: „Auferste'n, ja, auferste'n“ und manches Andere mit bestimmter Absicht immer wieder verwendet, umgebildet, gesteigert, je nach Bedarf.

Mahler hat sich aber nicht darauf beschränkt, nur aus ein paar Motiven ein kunstvolleres Geflecht herzustellen, er greift immer kräftig zu, schafft rüstig weiter, dem Laufe seiner Phantasie volle, hie und da gar zu ungebundene Freiheit lassend. Am glücklichsten schien uns der Componist in dem gemüthvollen, volksthümlichen – an Robert Fuchs' Weise anklingenden – Andante con moto, in dem tief ergreifenden Sopran-Solo des vierten Satzes und in der rührend beginnenden, prachtvoll sich erhebenden Vocalpartie des Finale zu sein. Auf den ersten Satz drückt, trotz mancher Schönheiten, dessen unerreichbares Vorbild, der erste Satz der Neunten, das Scherzo lebt zu stark von Anklängen an Bizet, Wagner und Berlioz, ist auch im Rhythmus und der ganzen Stimmung zu wenig von dem vorhergehenden Satze unterschieden, die rein instrumentalen Theile des Finale treiben im Meere der

Verzweiflung ein paarmal auf Klippen, an denen alle Begriffe von Harmonie, Stimmführung und Rücksicht auf menschliche Trommelfelle zu Schanden werden. Einzelne darüber erschreckte Concertbesucher meinten, die Wirkung solcher Stellen wäre auch ohne Noten zu erreichen, wenn man jeden Orchesterspieler ad libitum Fortissimo auf seinem Instrumente toben ließe. Ich bezweifle aber, daß die von Mahler erzeugten unbarmherzigen Mißklänge auf diesem Wege zu Stande kämen ... es könnten doch ein paar Spieler aus Versehen etwas Harmonirendes erwischen. Ob es nöthig ist, im Ausdrucke des Schmerzes, der inneren Halt- und Rathlosigkeit bis zur Verneinung jeglichen Schönheitsbegriffes vorzugeben, ist und bleibt und trotz zahlreicher Analogien auf malerischem Gebiete mehr als zweifelhaft.

Trotz mancher derartiger, geradezu verletzender Stellen ist der Eindruck der Mahler'schen Symphonie ein sehr günstiger, ja überwältigender gewesen. Daß sich das zum Theile verblüffte Publikum an die leichter eingänglichen Partien hielt, das von Fräulein Pregi entzückend gesungene Sopran-Solo sogar zur Wiederholung verlangte, ist nur begreiflich. Weniger begreiflich war es uns, daß Herr Mahler, wenn auch zögernd, in einer Wiederholung willigte.

Als Ergebnis der Aufführung, um die sich unser Meisterorchester, der Singverein und die Solisten Fräulein Pregi und Frau Barenfeld hochverdient machten, kann man die Ueberzeugung betrachten, daß wir in Mahler nicht nur einen großen Dirigenten und Instrumentations-Künstler, sondern einen großen Componisten von ungewöhnlicher Begabung und kühner Phantasie besitzen, der neben all seinem Talent und Können eine ausgesprochenen Persönlichkeit, ein merkwürdiges Gemisch von Energie und Milde, von wilder Leidenschaftlichkeit und rührender Innigkeit sein Eigen nennt.

Ein abgerundetes, in allen Theilen unanfechtbares Kunstwerk möchten wir die C-moll-Symphonie nicht nennen. Wer aber so etwas, sei es auch mit alle den darin enthaltenen Ungeheuerlichkeiten, zu concipieren vermag, ist Einer, auf den man Acht haben muß.

Der äußere Erfolg der Symphonie war ein glänzender. Minutenlang erscholl stürmischer Beifall. Mahler ist eben ein Liebling der Wiener geworden, dem man bei jedem möglichen Anlasse Sympathie-Beweise gibt. Einige Zischer waren auch mit ihren Mißtönen bei der Hand. Ich will keinen Vergleich zwischen Mahler und unseren großen Meistern aufstellen, glaube aber, daß die factiösen Oppositionellen von heute, wenn sie vor hundert Jahren gelebt, auch Haydn ausgezischt hätten.⁴⁷³

⁴⁷³ NFP (Abendblatt) 10.04.1899, S. 1.

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter dem Titel *Gustav Mahlers zweite Symphonie* am 10. April 1899 auf Seite 6 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „-g.“ signiert. Autor unbekannt.

Heinrich Laube giebt einer Titelfrage die Schuld, dass Grillparzers „Weh dem, der lügt“ bei der ersten Aufführung in Wien eine kaum verhüllte Ablehnung erfuhr. Die Bezeichnung „Lustspiel“ störte und verwirrte den wunderlichen Heiligen, Publicum genannt. Wäre das Stück als „Schauspiel“ aufgetreten, der Weg wäre ihm um ein Bedeutendes geebnet worden. Auf anderem Gebiete künstlerischen Wirkens war man gestern in Wien Zeuge eines ähnlichen Vorganges. Das Concert, welches die Philharmoniker alljährlich als Nachfeier der Saison zu Gunsten des Vereins „Nicolai“ veranstalten, brachte gestern Gustav Mahlers zweite „Symphonie“, eine hochernste, gedankenschwere Schöpfung, die Ausstrahlung einer wahrhaft adeligen Künstlerseele – aber keine Symphonie. Die Etiquettefrage ist nicht Nebensache; gewiß nicht hier in Wien. An der Stätte von Beethovens, Brahms' und Bruckners Schaffen, hat Begriff und Form der Symphonie den Charakter einer geschichtlichen Tradition angenommen. Mahler läßt sie hinter sich in nebelhaftem Scheine: nicht zum eigenen Frommen, noch zum Vortheile des Werkes, noch endlich zur Freude der Hörschaft. Er hat vergessen, dass in der Musik das A und das O die Form ist, dass wohl der Meister die Form zerbrechen darf, aber auch nur der Meister, und selbst der nur dann, wenn er Anderes an des Ueberwundenen Stelle zu setzen vermag. Was man gestern im großen – für Mahler und seine Verehrer stets zu kleinen – Musikvereinssaale hörte, war keine Symphonie in dem, man muß sagen, geheiligten Sinne des Wortes, sondern ein Mahlersches Compositions-Concert, ein Stück in Stücken, fünf Sätze, die nichts von einander wissen, „zwanglose Hefte“, die untereinander keine rechte Beziehung und kein wirkliches Verhältniß haben. Ein erster Satz – im ‚langen überlang‘ Ton‘ – trägt in der Partitur den Vermerk ‚mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck‘: großartige Conception, aber weder ernst, noch feierlich, voll heftiger Dramatik, die mit tausend Fibern nach der Bühne strebt. Aus dieser heroischen Landschaft führt der symphonische Flug in freundlicheres Gelände: eine süße Wiener Nachtmusik aus der Schubert-Zeit klingt auf, das reinste, geschlossene, faßlichste Stück des Ganzen. Ein Scherzo, dem „ruhig fließende Bewegung“ vorgeschrieben ist, setzt mit – scharfem Paukenschlägen ein, um nach blendender Durchführung in eine Art Cachuca auszuklingen. Mitten zwischen diesen geheimnißvoll leuchtenden Blüten von seltsamer Form und Art duftet die blaue Blume der Romantik: eine Gesangsscene „Urlicht“ aus „des Knaben Wunderhorn“, Wort und Weise von unsäglich

ergreifender sehnsüchtiger Mystik. Getragen von der unvergleichlichen Kunst der Prego, hat diese herrliche Eingebung die Hörer zugleich entzückt und erschüttert. Das ist der Gipfel des Werkes und war der Höhepunkt des Erfolges. Was dann noch kommt, ist Metamusik. Die Physiker erzählen von ultrarothem und ultraviolettem Strahlen, die das menschliche Auge nicht mehr oder noch nicht wahrnehmen kann. Das Finale der Symphonie setzt sich aus ähnlichen Unfaßbarkeiten zusammen: es liegt jenseits unseres musikalischen Bewußtseins. Mahler treibt hier die Musik über die letzte Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit hinaus. Die apokalyptische Raserei dieses Satzes leistet an Kühnheit und Langeweile das äußerste. Daneben erscheint Richard Strauß wie ein pedantischer Hüter der musikalischen Grammatik. Mahler zerrt jeden Gedanken, jedes Motiv ins Michelangeleske empor. Jedes Maß wird durch die Masse erdrückt. Keine Farbe, keine Nuance fehlt aus dieser musikalischen Riesenpalette: aber ihre Mischung betäubt, befremdet, reizt schließlich zur Abwehr. Unerhört ist das Aufgebot an Mitteln des Ausdruckes. Vier Harfen und sechs Pauken, Posaunen hinter der Scene, Glocken und Schlagwerk, zum Schlusse ein sehr gemischter Chor und Orgel – Beethoven hat viel weniger gebraucht. So reiches Gewand kann kaum ein Fürst der Kunst tragen. Was bei Mahler vor Allem betrübt, ja ängstigt, das ist sein bewußtes oder unbewußtes Ignorieren der musikalischen Dimension. Seine Symphonie trägt als unsichtbares Motto die Aufschrift eines Goethe'schen Sonetts: „Sie kann nicht enden.“ Die Philharmoniker haben sich gestern als wahres Ueberorchester erwiesen; sie kämpften so zu sagen in persönlicher Sache und schlugen mit Begeisterung ihres Führers eigene [sic] Schlacht. Der Chorsatz, mit dem das Werk schließt, vertont die wunderschöne geistliche Ode Klopstocks: „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst Du“. Mahlers Symphonie wird wohl erst nach langer Ruhe auferstehen. Einer anderen musikalischen Generation wird sie ihre gigantischen Formen weisen. Und vielleicht – darüber mag diese nächste Geschlecht entscheiden – vielleicht gilt auch für den Geist, der in dem Werke wirkt, die hoffensfreudige Prophezeiung der Klopstock'schen Ode: „Unsterblich Leben, wird, der Dich rief, Dir geben.“⁴⁷⁴

1. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der ersten Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung im zweiten Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker am 18. Januar 1900

⁴⁷⁴ WA 10.04.1899, S. 6.

statt. Weiters wurde Ludwig van Beethovens Ouvertüre *Prometheus* und Robert Schumanns Ouvertüre *Manfred* aufgeführt.⁴⁷⁵

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten* unter [*Zweites Philharmonisches Concert.*] am 20. November 1900 auf Seite 7 und 8 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „e.h.“, für Eduard Hanslick, signiert.

„Einer von uns Beiden muß verrückt sein – ich bin es nicht!“ Damit endetet einer der beiden eigensinnigen Gelehrten den langen Streit. Wahrscheinlich bin ich es, dachte ich mit ehrlicher Bescheidenheit, nachdem ich von dem Schreckensfinale der Mahlerschen D-dur-Symphonie mich erholt hatte. Als aufrichtiger Verehrer des Directors Mahler, dem die Oper wie das Philharmonische Concert so tief verpflichtet sind, möchte ich nicht eilfertig über seine wunderliche große Symphonie urtheilen. Andererseits schulde ich meinen Lesern Aufrichtigkeit, und so gestehe ich denn betrübt, daß die neue Symphonie zu jener Gattung Musik gehört, die für mich keine ist. Vielleicht hätte ich doch ein näheres Verhältniß (wenn auch kein Liebesverhältniß) zu ihr gewonnen, wäre uns ihre Herkunft und Bedeutung nicht verheimlicht worden. Bei ihrer ersten Aufführung in Weimar hieß die Symphonie „Titan“ und war von einem ausführlichen Programm begleitet.^[8] Die Kritiker fanden es „abstrus“, und so tilgte der Componist sowohl den Titel als die Erklärung. Im Allgemeinen sind dergleichen poetische Gebrauchsanweisungen theils lästig, theils verdächtig. Unsere symphonischen Meister von Haydn und Mozart bis auf Brahms und Dvořak nehmen uns ohne solches Entrée-Billet in ihren Himmel auf. Schwerlich hätte auch Mahler's Symphonie uns mehr erfreut mit einem Programm, als ohne solches. Aber gleichgiltig war es uns nicht, zu erfahren, was ein geistreicher Mann wie Mahler sich bei einem dieser Sätze vorgestellt und wie er ihren uns räthselhaften Zusammenhang erklärt hätte. Und so fehlte uns doch ein Führer, der in diesem Dunkel, den rechten Weg weisen könnte. Was hat dieses plötzlich einbrechende Weltuntergangs-Finale zu bedeuten, was der Trauermarsch mit dem alten Studentencanon „Bruder Martin“, was die mit „Parodie“ bezeichnete Unterbrechung desselben? Die Musik selbst hätte mit einem Programm an Reiz weder gewonnen noch verloren, gewiß, aber die Absichten des Componisten wären uns deutlicher und damit das Werk verständlicher geworden. So mußten wir uns denn an manchen geistreichen Einzelheiten und der verblüffend glänzenden Orchestertechnik genügen lassen. Bewunderungswürdig war die Ausführung dieser unerhört schwierigen Novität,

⁴⁷⁵ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 13.11.1900. S. 6.

enthusiastisch der Beifall, wenigstens von Seite der Jugend, die, eingepfercht im Stehparterre und auf der Galerie, nicht aufhören konnte, Mahler immer von neuem hervorzurufen. Ich hoffe, diese kurze Notiz – mehr Beichte als Urtheil – einmal gelegentlich eine Wiederholung der Symphonie weiters ausführen zu können. Vorläufig fehlt mir zu ihrer vollen Würdigung, was mitunter auch den geistreichen Componisten im Stiche läßt: „Die Gnad’ von Gott.“⁴⁷⁶

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Philharmonisches Concert. Gustav Mahlers D-dur-Symphonie* am 20. November 1900 auf Seite 1 und 2 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit Robert Hirschfeld signiert.

Ich begreife. Ein Künstler, der Vieles kann, mußte einmal auf den köstlichen Einfall gerathen, das Satyrspiel der Symphonie zu schreiben. Mahlers ergötzliche Parodie auf den symphonischen Geist und auf die symphonische Form wurde im zweiten philharmonischen Concerte aufgeführt. Venite pur avanti, vezzose mascherette! Zunächst die Parodie aufs Erfinden. Wie die Leute sich mühen, symphonische Themen zu bereiten! Skizzenbücher wurden vollgeschrieben, bis der Funke endliche zündete. Gustav Mahler zeigt, daß ein fahrender Geselle nur die Melodie eines hübschen Liedchens aufs Cello laden muß, und ein symphonisches Maskenthema steht fertig da. Oder man schminkt der üblichen Scherzo-Formel einige Achtelpausen auf – sofort erscheint das gespitzte Scherzo-Motiv wie neu. Die fleißig pürschenden Reminiscenzen-Jäger ärgert man mit einigen Takten aus dem „Freischütz“-Walzer, für die man keine Spürnase braucht. Die Erfinder-Parodie ironisiert im Trio des Scherzo die kluge Manier, einem banalen Motiv etwa durch Baßsprünge über leere Quint und Quart in die Octav ein Aussehen zu verleihen. Im dritten Satze erhebt sich die Parodie des Erfindens mit dem Kindercanon „Bruder Martin schläfst du noch“ zu einem luftigen Trauermarsch auf den Tod aller selbstständigen Gedanken. Die Methode, hinter jedem symphonischen Trauermarsch einen todtten Helden zu wittern, wird da sinnreich verspottet. Wie man aber den letzten Satz der Symphonien mühelos mit Rücksicht auf frühere Motive zu gestalten pflegt, zeigt die Mahler’sche Parodie uns im Finale. Das „energische“ Hauptthema des Satzes reckt sich zudem wie eine Warnungstafel auf, nie eine der gewöhnlichen Phrasen für ein Final-Thema zu nehmen. Hier jedoch wurde der parodierende Tonsetzer seiner parodistischen Lust untreu durch eine schöne Geigenmelodie (Des-dur), die in anderer ernstgemeinter Umgebung auch ernst zu nehmen wäre.

⁴⁷⁶ NFP (Morgenblatt) 20.11.1900, S. 7–8.

Schade, daß Gustav Mahler da aus der Rolle des symphonischen Faun gefallen ist. Oder sollten auch mit dieser Melodie in ihrer ausschließlich Bruckner'schen Art und Empfindung die unselbstständigen Nachtreter Bruckners getroffen werden? Im Uebrigen ist die Parodie auf symphonische Componisten, die nicht schöpferisch, sondern abschöpferisch sich bethätigen, von ihrem Ich nicht ein Atom in die symphonische Form einfließen lassen und nur zusammentragen, das je ihr Ohr vernommen hat, völlig zum Ergötzen verständiger Hörer, gelungen.

Noch glücklicher scheint mir Mahler mit seiner Parodie auf die symphonische Gestaltung. Hier wendet sich die parodistische Symphonie gegen Symphoniker, die nur zu gern alle organische Gliederung, die Satzfolge aus den Motiven, eine folgerichtige Durchbildung ihrer Gedankensplitter nach den Gesetzen der musikalischen Logik verschmähen. Der erste Satz der D-dur-Symphonie weist in seiner parodistischen Form auf das flache Nebeneinander in der Musik. Man fleht, wie Themen zwar zerstückelt, ausgezogen, verkürzt, verkehrt werden können und in immer neuen Farben schillern dürfen, ohne daß ein organischer Aufbau ermöglicht wird. Die Theilstücke werden in ganz leisem oder ganz lautem, in verhauchendem oder schmetterndem Klange aneinandergereiht; die Steigerungen sind dynamisch durch Multiplication der Instrumente und nicht organisch im Drange und Zwange ineinandergestemmter Motive bereitet; ein beständiges Farbenspiel statt eines Spieles bauender Kräfte. Mit dieser Schaufenster-Gliederung im Sinne eines möglichst effectvollen Arrangements verschärft sich die Mahler'sche Parodie zur Satire. Und vollends satirisch ist ihr Contrapunkt. Gustav Mahler geißelt in seiner parodistischen D-dur-Symphonie durch kostbare Beispiele jenen schmählichen Contrapunkt, der, was immer daraus werden möge, eine Stimme über die andere, nicht gegen die andere, nicht Punctum contra Punctum setzt. Die heitere Symphonie kehrt sich wirksamer als ein ernstes Schulbeispiel gegen jenen Contrapunkt, der kein entwicklungsfähiges Motiv, d. i. Bewegungselement aus dem Hauptgedanken schlägt, sondern nur eine irrelevante zweite Stimme. Zu seiner satirischen Laune liefert Mahler die reizendsten Merkmale dieser Verkennung. Da gerathen ^[2] wir plötzlich auf Verkürzungen, Umkehrungen oder dergleichen Künste, die ohne organisches Zweckbewußtsein wie Sternschnuppen in die Partitur fallen.

In der angedeuteten Richtung schweift Gustav Mahlers Parodie weit über das symphonische Gebiet hinaus und rückt beherzt gegen das bloß Decorative der modernen Künste an. Meister wie Johannes Brahms unter den Neueren haben es versucht, aus einem Motiv ganze symphonische Sätze zu gestalten. Mahlers parodistische Symphonie erklärt dem

Hörer, wie leicht solches Gestalten mißverstanden, ja ins Komische verkehrt werden könne. Er läßt im Eingange seiner Symphonie das Intervall der Quart ertönen. Diesen Quartsprung setzt der kunstreiche Satiriker die ganze Symphonie hindurch fleißig an, wie Knöpfe auf einen Schwabenrock. Wo ein Plätzchen frei wird, springt die Quart ein; alle Instrumente vom Contrabaß bis zur Piccolo-Flöte bemühen sich, die Partitur mit Quarten zu bestreuen. Man möchte in diesem parodistischen Spiele Mahlers die von ihm verhöhnte Quart endlich zum Kuckuck wünschen, wenn eine schalkhafte Bemerkung in der Partitur uns nicht belehrte, daß diese Quart der Kuckuck in persona sei. ... Auch diese Satire verstehe ich; sie ist gegen die Verknöcherung der Kunst gerichtet. Fast ein Jahrtausend hat der Kuckuck zum musikalischen Ausdruck seines Seelenlebens sich der kleinen Terz bedient. Nun hat er's satt. Der Zeit ihren Kuckuck, dem Kuckuck seine Freiheit. ... Wir bauen auf den parodistischen Charakter der aufgerollten Kuckuck-Frage und haben eine Veränderung im Andante der Beethoven'schen Pastorale wohl nicht zu fürchten.

Das parodistische Element in der Instrumentation der Mahler'schen D-dur-Symphonie spricht sich in dem Mißverhältnisse der Gedanken zu ihrer orchestralen Einkleidung aus. Bei dem parodistischen Choral des Schlusses giebt die Partitur in satirischem Uebermuth die modernen Kraftgenies dem Gelächter preis. Einigen Quartensprüngen zuliebe wird ein Bläser-Material in dieser Stärke angeboten: vier Flöten, vier Oboen, vier Clarinetten, vier Trompeten, sieben Hörner mit Verstärkung, drei Posaunen und Tuba. „Schalltrichter in die Höhe!“ ... „Bis zum Schluß ist es empfehlenswerth, die Hörner so lange zu verstärken, bis der hymnenartige, Alles übertönende Choral“ – das sind die Quartensprünge – „die nöthige Klangfülle erreicht hat. Alle Hornisten stehen auf, um die möglichst große Schallkraft zu erzielen.“ Dabei die zärtliche Sorge um das Schlagwerk, das minutiöse Vorschreibungen erhält. Die parodistische Behandlung der Instrumente in der D-dur-Symphonie geht darauf aus, den einzelnen Instrumenten durch ungewohnte Lage und Manipulation aller Art ihren natürlichen Klang zu nehmen, die Geigen (*col legno*) müssen klappern, die Trompeten flöten, das Horn darf nicht wie Horn, das Cello nicht wie Cello klingen. Gustav Mahler, ein Meister in der Mischung der Klänge, bekämpft auch mit seiner Klanksatire die Thorheiten unserer musikalischen Athletenzeit. Welche Mittel und welche Effecte! Das ganze Streichorchester muß mit je dreifach getheilten Celli und Contrabässen über fünfzig Takte ein Flageolet-A durch alle erreichbaren Octaven halten, um schließlich den Effect einer knarrenden Thür zu erzielen. Besser konnte die moderne Sucht, durchaus originell zu sein, in der parodistischen Symphonie Gustav Mahlers nicht persifliert werden.

Oft genug bricht freilich Mahlers ernste Kunst durch all den Parodien-Scherz, und wir vernehmen beseligende Klänge, wundervolle Harmonien, wir sehen einem vornehmen Künstler ins klar blickende Auge. Von solchen Momenten wendet sich jedesmal die Symphonie nur zu bald wieder ihrem eigentlichen Ziele zu, das eine Centralausstellung aller möglichen Orchestereffecte ist. Die Probe für den Hörer ist dort, wo die trivialen Themen und die krachenden Explosionen des Orchesters vorwalten, gewiß hat, aber man würdigt doch die pädagogischen Motive der symphonischen Parodie, welche durch ein vielleicht abschreckendes Beispiel klarstellt, wie wenig die materielle Reize und wie viel die rein geistigen Beziehungen in der Kunst bedeuten. Director Mahler hat diese Wahrheit als energievoller, die reinsten Ideale erstrebender Leiter der Hofoper schon so oft in positiver That bekräftigt, daß auch der indirecte parodistische Beweis, zumal bei der ans Wunder grenzenden Ausführung durch die Philharmoniker, wenigstens als Curiosum nicht unwillig hingenommen werden durfte.⁴⁷⁷

4. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der vierten Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung im Fünften Abonnementkonzert (*Concert Nicolai*) der Wiener Philharmoniker am 12. Januar 1902 statt. Weiters wurde Ludwig van Beethovens Ouvertüre *König Stephan* unter der Leitung von Josef Hellmesberger aufgeführt.⁴⁷⁸

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *G. Mahler's Symphonie Nr. 4* am 13. Januar 1902 auf Seite 4 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „R.“, für Richard Heuberger⁴⁷⁹, signiert.

Vor mir liegt die prächtig gestochene Partitur einer Symphonie. Der Anfang ist überschrieben: „Heiter, bedächtig“; dann folgen nach und nach die Bezeichnungen; „Recht gemächlich“, „Sehr gemächlich“, „Behaglich“, „Sehr gemäßigt“ ... „In gemächlicher Bewegung; ohne Hast“ ... „Ruhevoll“ ... Also Alles eitel Ruhe, Frieden und Gemüthlichkeit! Die Partitur ist diejenige von Mahler's 4. Symphonie, die gestern unter des Componisten Leitung im fünften Abonnementconcerte der Philharmoniker zur Aufführung kam. Einige wenige „heftig“ ... „wild“ ... „leidenschaftlich“, die wir überschlugen, hätten den Autor vielleicht schneller verrathen. ...

⁴⁷⁷ WA 20.11.1900, S. 1–2.

⁴⁷⁸ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 29.12.1901, S. 9.

⁴⁷⁹ Siehe Fußnote 471, S. 129.

Mahler ging dießmal offenbar darauf aus, seine „Pastorale“ zu schreiben und zu zeigen, wie umgänglich, wie gemüthlich er sein könne. Ein geistvoller Mensch vermag so Manches. Gewöhnliches bringt er kaum hervor, dafür erliegt er nur zu leicht der Versuchung Ungewöhnliches mit Absicht zu machen. Dieses Ungewöhnliche ist im vorliegenden Falle die Naivität, die Heiterkeit, die Fröhlichkeit. Ich bin der Ansicht, dass nichts in der Welt schwerer auf künstlichem Wege zu Stande kommt, als gerade dies. Herr Mahler mag das empfunden haben und griff daher nach berühmten Mustern. Der erste Satz ruft vernehmlich den heiligen Haydn als Schutzpatron an! Ob mit Recht? Haydn machte es ja eigentlich in solchen Fällen gerade umgekehrt. Wenn er jene herrliche Musik schrieb, die heute noch wegen ihrer unverwelklichen Frische, wegen ihrer Ungesuchtheit entzückt und Vielen geradezu für den Typus echter Naivität gilt, dann gab er sein Neuestes, Persönlichstes, sprach in seiner eigenen Sprache, wie und was vor ihm noch Niemand gesprochen. In der Weise seiner Urgroßväter zu reden, fiel ihm nicht ein!

Mahler verkleidet sich als Haydn und spielt unter absichtlicher Verwendung bestimmter alter, in unserer neuesten Tonsprache nicht mehr gangbarer Formeln, unter Benützung von Anklängen an arg Volksthümliches, den Naiven. Der ganze erste Satz ist von diesem Geiste erfüllt. Auch in dem darauf folgenden, mit einem höchst verzwickten Thema beginnenden Scherzo macht er sich noch geltend: in den besten Partien desselben taucht daneben aber wirklich Freundliches, Liebenswertes auf. Dies ohne Maske, ohne Zopf und Perrücke. Ganz ohne Verkleidungsscherz gibt sich das „Poco adagio“, der schönste Satz der Symphonie. Ein breiter Gesang in G-dur, zuerst von den Violoncellen vorgetragen, dann nach und nach von anderen Instrumenten übernommen und von weichen Nebenmelodien umspielt, wirkt, in der Art freier Variationen bearbeitet, nach der gemischten Freude der früheren Sätze wie ein Labsal. Wie die, gleich einem grellen Theatereffect hineingeschnittene E-dur-Gruppe in das vorwiegend erfreuliche Stück kommt, ist uns – vielleicht auch noch manchem Anderen – unklar geblieben. Vielleicht hängt das mit dem der Symphonie angeblich unterlegten „Programm“ zusammen. Ich schwärme nicht für Programm-Musik mit verschwiegenem Programm! Es kann doch nicht in der Absicht des Componisten liegen, mißverstanden zu werden!

Im Finale tritt – der Beethoven'sche Ausnahmefall in der „Neunten“ ist jetzt schon zur Regel geworden – die menschliche Stimme zu dem ungeheuerlich besetzten Orchester. Sie singt das in „Des Knaben Wunderhorn“ enthaltene bayrische Volkslied „Der Himmel hängt voll Geigen“, eine naiv-ländliche, mit zahlreichen landwirtschaftlichen Fachausdrücken gewürzte Beschreibung der himmlischen Freuden. Mahler's illustrierende Instrumen-

talmusik dazu ist stets geistreich und voll interessanter Details; die Singstimme muß sich mit widerhaarigen Intervallen abquälen, als wäre sie nicht die Stimme eines Engleins, sondern jene einer im Fegefeuer leidenden armen Seele. Warum in das Finale gewisse bezeichnende Gruppen aus dem ersten Satze, auch Motive aus dem „Poco Adagio“ verweht erscheinen, ist wol nur den Kennern des „Programms“ erklärlich.

Die Ueberzeugung von Mahler's großer Begabung hat sich in uns, trotz all dem absichtlich Wunderlichen der neuen Symphonie, gestern wieder neu bestätigt. Ebenso die andere Ueberzeugung, dass der zwischen Erhabenem und Kindlichem, übermäßig Compliciertem und bedenklich Populären hin und her schwankende Tondichter seine Sache mitunter von der ironisierenden Seite nehme.

Die mit äußerstem Raffinement instrumentierte Symphonie wurde von den Philharmonikern bewunderungswürdig gespielt; dem Componisten bleib sicherlich kein Wunsch unerfüllt. Das Sopran-Solo sang Fräulein R. Michalek mit ihrer silberhellen Stimme überaus reizend. – Ueber die äußere Aufnahme der Novität ist leichter zu berichten wie über den Eindruck, den sie etwa gemacht habe. Einmüthigen Beifall fand nur das „Poco Adagio“. Bei den anderen Sätzen bekämpften sich wüthend Applaudierende und Zischer. An Aufregung fehlte es also nicht. – Außer den Sensationsstücken des Theaters haben wir nun, als neueste Errungenschaft – „Sensations-Symphonien“!

Das Concert wurde eingeleitet durch die unter J. Hellmesberger's Leitung prächtig vorgetragene, vom Publicum mit stürmischem Beifall aufgenommene Beethoven'sche Ouvertüre zu „König Stephan“.⁴⁸⁰

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Concerte I. (vierte Symphonie von Gustav Mahler)* am 14. Januar 1902 auf Seite 1 und 2 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit Rob. Hirschfeld signiert.

Es ist nicht lange her, da hat man der Kunst die feststehenden ästhetischen Begriffe entzogen. Immanuel Kant hat den Feldzug begonnen, und die Leute haben sich seitdem gewöhnt, ihrer so scharf kritisierten Urtheilskraft nicht zu viel zuzumuthen; sie geben sich redliche Mühe, die Kunstbegriffe historisch zu fassen. Diese Auffassung aber vom Werden und von der Entwicklung der Kunstbegriffe in der Geschichte können wir uns nicht mehr rauben lassen. Denn ein Drittes giebt es nicht, und wir wollen doch denken und urtheilen, sofern wir es nicht gänzlich aufgeben müßten, zu existieren – was übrigens auch keine

⁴⁸⁰ NFP (Abendblatt) 13.01.1902, S. 4.

leichte Sache wäre. Aus der Geschichte also können wir nicht hinausgeworfen werden. Gustav Mahler verzeihe: Die Welt hat ihre Geschichte, die Kunst hat ihre Geschichte, das Einzige, was sie wirklich, thatsächlich und unleugbar hat. Es wäre für die modernen Künstler freilich bequemer, wenn es keine Geschichte gäbe. Es stünde dann jeder in seiner Selbstherrlichkeit ganz für sich, absolut groß, weil unmeßbar, weil kein Früher, kein Später, keine Entwicklung, keine Abwicklung zu berücksichtigen wäre. In der Welt sähe es dann ungefähr so aus wie in den Werken der Modernen, wo Eines unvermittelt auf das Andere folgt und schließlich Jedes nur durch sich allein verständlich wird.

Also eine Symphonie ist – nein; wir dürfen in der Kunst nicht mehr definieren. Drücken wir uns daher mit der für ästhetische Begriffe gebotenen Vorsicht aus: Wir glauben aus einer geschichtlichen Reihe von Kunsterscheinungen für uns die nicht ganz unsichere Vorstellung gewonnen zu haben, als ob dasjenige, was wir gemeinhin seit einem Jahrhundert „Symphonie“ zu nennen pflegen, der Empfindung sich als sehr ernstes Ding darzustellen scheine. Die geschichtliche Entwicklung des Symphoniebegriffes von Beethoven bis Brahms und Bruckner gestattet uns sogar die Annahme, dass die Symphonie seitdem und bisher so ziemlich das Ernsteste und Tiefste in der Kunst bedeute. Darum, als Beethoven in seiner sechsten Symphonie von dem Ernste abging, verschmähte er es nicht, durch Ueberschriften, wie: „Heitere Empfindungen u. s. w.“ oder „Lustiges Beisammensein der Landleute“ seine Absicht klar auszusprechen. Dass Beethoven aber, so wenig auch feststehende ästhetische Begriffe möglich sind, ein bedeutender Tonsetzer war, müßte schon aus dem Umstande erhellen, daß in den philharmonischen Concerten stets nur eine Beethoven'sche Ouvertüre ganz allein für würdig erachtet wird, zu einer Mahler'schen Symphonie hinzuleiten. Beethoven, der von dem Urtheile der Welt doch bekanntlich auch nicht mehr hielt als nach ihm Gustav Mahler, ging trotzdem mit jenen Ueberschriften von der Anschauung aus, dass vielleicht Essen und Trinken eines Künstlers völlig Privatsache sei, dass der Künstler aber sein Schaffen, soweit es für die Welt zur Erscheinung kommt, von den Beziehungen zur äußeren, empfangenden Welt nicht gänzlich loslösen solle. Aus Beethovens bloßer Ausnahmshöflichkeit gegen die ihn umgebende Welt haben die Programmmusiker bekanntlich ein Princip, ein Gesetz gemacht, das nicht nur Ueberschriften, sondern ganze dichterische Programme für die symphonischen Werke fordert. ... Schließlich kam Gustav Mahler, der das Princip des symphonischen Programmes verwirft und an dessen Stelle das neue Princip der symphonischen Verblüffung setzt. Die D-dur-Symphonie, die an und für sich auch nicht der Allgemeinempfindung zugänglich war, verfolgte einigermaßen noch das Princip der Programmmusik. Das Programm zu der Symphonie wurde doch

wenigstens von Freunden des Tonsetzers im Kaffeehause verrathen. Hanslick beklagte so schön die Unbequemlichkeit der Programmusik, welche die Beihilfe eines gedruckten, das poetische Programm mit sich führenden Zettels erfordert. Die Symphonie mit verschwiegenem Programme, das nur von Eingeweihten im Kaffeehause ausgegeben wird, gehört jedenfalls zu einer viel unbequemerer Kategorie der symphonischen Kunst. Das Programm war also doch zu erfahren. Jetzt aber schrieb Gustav Mahler seine vierte, eine spaßhafte Symphonie mit Schellengeklingel, verklärten Ländlern, idealisierten Juchzern, canonisierten Jodlern und unzähligen Scherzen gleich im ersten Satze, und auch die Eingeweihten bleiben stumm. Was sollen wir mit dieser Symphonie anfangen, die gar keine scheint, in G-dur mit einer lustigen Schlittenfahrt beginnt und in E-dur mit einem naiv-öden Gesange schließt? Allgemeine Verblüffung, die Gustav Mahler persönlich nach München, Frankfurt, Karlsruhe, Berlin und nun wieder nach Wien trägt. Es geht ein großes Rathen um. Ein Wort als Ueberschrift würde das Räthsel dieser symphonischen Abart lösen. Ist doch Gustav Mahler sonst nicht gerade sparsam mit Bezeichnungen. Ueber den sechs ersten Geigennoten des herzlich unbedeutenden Hauptthemas vom ersten Satze lesen wir folgende Hinweise: „Haupttempo. Recht gemächlich. Etwas zurückhaltend. Grazioso. Piano. Crescendo. Pianissimo. Espressivo.“ Daneben zwei Zeichen für den Hinaufstrich, eines für den Herabstrich, vier Fingersätze und die zugehörigen Legato- und Staccatozeichen. Eine ganze Literatur gruppiert sich um die sechs armseligen ^[2] Noten. Wie in modernen Stücken die Handlung, ist hier das einfache Motiv selbst in ein Milieu eingebettet, das zur Hauptsache wird. Bei dieser peinlichsten Deutlichkeit im Einzelnen wird das Räthsel der leitenden Idee ängstlich gehütet. Gustav Mahler will mißverstanden werden. Wird er dann mißverstanden, so reibt er vergnügt die Hände: Sie verstehen mich nicht!

Der letzte Satz der G-dur-Symphonie enthält nur einen Gesang aus des „Knaben Wunderhorn“, mit dem uns Gustav Mahler so gern Naivitäten seiner Seele vortäuscht. „Die Singstimme“, so schreibt er vor, „kindlich heiterem Ausdruck, durchaus ohne Parodie!“

„Wir genießen die himmlischen Freuden,
d’rum thun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben,
wir tanzen und springen,

wir hüpfen und singen,
Sanct Peter im Himmel sieht zu.“

Die himmlischen Seligkeiten schildert das Gedicht in alt-naiver Weise:

„Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
unschuldig's, geduldig's,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sanct Lukas den Ochsen thät schlachten
ohn' einig's Bedenken und Achten,
der Wein kost kein Heller
im himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.“

„Spargel und Fisolen“ werden als Himmelspeise gerühmt und schließlich:

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen
Sanct Ursula selbst dazu lacht.
Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten.
Die englischen Stimmen
ermuntern die Sinnen,
daß alles für Freuden erwacht.“

Mahlers Gesang verräth wenig von dieser überirdischen Seligkeit: er windet sich mühselig zwischen den Notenlinien durch. Die Illustration, das Gewimmel der köstlichen Fische, das Blöken des Kindes (Contrabaß-Solo mit Dämpfer, Baß-Clarinetten und Horn) u. s. w. kommt in den Vordergrund. Und nun entsteht die Frage: Schildern die ersten Sätze der Symphonie die irdische Musik, die im Himmel gemieden wird, das „weltlich Getümmel“? Wir können nicht glauben, denn die Idylle des ersten und zweiten Satzes „heiter, bedächtig, gemächlich“, wäre für das Welttreiben zu zahm. Klingen die Schellen also auf Erden oder im Himmel? Sie kommen im letzten Satze mit den Motiven des ersten Satzes zum Gesange wieder. Als weltlicher Contrast oder als schellende Daseinsfreude? Oder spricht sich in den ersten beiden lustigen Sätzen schon die himmlische Seligkeit, in den Variationen des dritten langsamen Satzes die Qual des Erdenlebens aus? Oder bedeutet das

Gedicht im letzten Satze: „Wir genießen die himmlischen Freuden, d’rum thun wir das Irdische meiden“ das Motto der ganzen Symphonie? Auch an diese Verkehrtheit, das Programm in dem Schlußsatze, ganz am Ende unterzubringen, nach dem Recepte: „Auflösung folgt in der nächsten Nummer!“ können wir nicht glauben. Also bleiben wir bei dem positiven thematischen Gehalte; er ist dürftig, offenbar mit Absicht auf Trivialitäten reducirt. Vieles ist stark von „Heimchen am Herd“ und „Hänsel und Gretel“ abhängig. Für Mahlers affectierte Volksthümlichkeit, zubereitete Naivität, künstliche Kindlichkeit fehlt mir die sympathische Empfindung. Man meint Vater Haydn im Automobil mit brenzlichen Benzindämpfen vorüberholpern zu sehen. Die Form des ersten Schellensatzes wäre klar, aber die Durchführung ermüdet durch unausgesetzte Anwendung von Witz. Es ist ein Gewimmel von Motiven, Klangeffecten, Schnellern, Tupfern, Lichtern, Accenten, Tonspiessen. Wo nur ein Plätzchen frei scheint, wird eine geistreiche Combination versucht. Dieses Zerstäuben der Musik ist das Widerspiel aller symphonischen Kunst, die nicht Analyse, sondern Synthese bedeutet. Die Collectiv-Ausstellung heimatlicher Ländler im zweiten Satze ist unterhaltend und mit Geschick, mit allem erdenklichen Raffinement arrangiert, die Effecte aber endlich so zugespitzt, dass man nicht zum rechten Behagen kommt. Am echtesten und sichersten wirkt der langsame dritte Satz, der allerlei Variationen variirt [sic] und durch seine stimmungsvolle Melodik, sowie durch den interessanten Basso ostinato fesselt. Hier vertieft sich Mahlers Können, sein sprunghaftes Empfinden gewinnt, Sammlung, mehr Kraft, und seine gewiß ansehnliche Kunsttechnik behilft sich auch ohne „Scherz, Satire, Ironie und tiefer Bedeutung“.

Die Ausführung der Symphonie mit ihren elftausend Künsten durch die Philharmoniker machte unter Mahlers Leitung das Unmögliche möglich. Die Philharmoniker können von sich sagen: „Kein’ Musik ist ja nicht auf Erden, die uns’rer verglichen kann werden“. Fräulein Michalek war fast anmuthig in der neuen Rolle eines symphonischen Finale ... Das Programm der Symphonie war an den Schluß, der stärkste Applaus des Publicums vor den Anfang der Symphonie gesetzt. Es will sich bei einem Mahler’schen Werke eben nichts natürlich entwickeln.⁴⁸¹

3. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der dritten Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung im Ersten Außerordentlichen Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der

⁴⁸¹ WA 14.01.1902, S. 1–2.

Musikfreunde am 14. Dezember 1904 statt (Solo: Hermine Kittel).⁴⁸² Im Einvernehmen zwischen Mahler und der Gesellschaft der Musikfreunde wurde eine Wiederaufführung am 22. Dezember 1904 vereinbart.⁴⁸³

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstdnachrichten* unter [*Außerordentliches Gesellschaftskonzert*] am 15. Dezember 1904 auf Seite 9 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „J.K.“, für Julius Korngold, signiert.

Gustav Mahler hat heute als Komponist seinen vierten⁴⁸⁴ großen Erfolg errungen in Wien. Mit seiner dritten Symphonie, die in einem außerordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde zur⁴⁸⁵ Aufführung gelangt ist. Drei Symphonien, die erste, zweite⁴⁸⁶ und vierte, waren nicht unangezweifelt vorausgegangen. Die dritte fand vielleicht den Boden mehr geebnet, ist aber auch das Stärkere, zumindest kräftiger und unmittelbarer wirkende Werk. Die Symphonie hat schon in den wichtigsten deutschen Musikstädten, seit ihrer allerersten Aufführung auf dem Crefelder Musikfeste, das größte Glück gehabt unter ihren Schwestern. Dieses Glück ist ihr also auch treu geblieben, als sich Mahler dem Gerichtsstande seines Wohnsitzes Wien unterwarf. Der Komponist, der selbst dirigierte – wer vermöchte es gleich genial? – wurde nach jedem Abschnitte mit Beifall überschüttet. Zum Schlusse gab es endlose Ovationen, an denen sich Publikum und Mitwirkende gleich lebhaft beteiligten. Auf das Werk selbst kommen wir zurück. Heute nur so viel, da die dritte Symphonie in ihrer musikalischen wie poetischen Anlage hochfliegende Konzeptionen aufweist, daß sie Mahlers außerordentliche Technik und Klangphantasie neuerdings bezeugt, und namentlich in der zweiten Abteilung, die fünf von den sechs Sätzen umschließt, neben dem bloß Geistreichen, Charakteristischen und Bizarren auch viel Schönes und Empfundenes enthält. An der glänzenden Aufführung waren Fräulein Kittel, die mit warmer Stimme das Altsolo sang, der Frauenchor des Singvereins, ein Knabenchor und die Philharmoniker beteiligt. Dai Philharmoniker nenne, heißt eine abgegriffene Phrase mit allem Gewichte wiederholen müssen: sie haben sich selbst übertroffen.⁴⁸⁷

⁴⁸² Vgl.: NFP (Morgenblatt) 01.12.1904, S. 10.

⁴⁸³ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 4.

⁴⁸⁴ Wort unleserlich, sinngemäße Ergänzung in *vierte*, da bereits drei Symphonien von Mahler in Wien aufgeführt wurden.

⁴⁸⁵ Wort unleserlich, sinngemäße Ergänzung.

⁴⁸⁶ Wort unleserlich, sinngemäße Ergänzung in *zweite*, da diese Symphonie in der vorangegangenen Aufzählung fehlte.

⁴⁸⁷ NFP (Morgenblatt) 15.12.1904, S. 9.

Zu der Erstaufführung von Mahlers 3. Symphonie erschien am 17. Dezember 1904 eine zweite Rezension im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*: im Feuilleton von Seite 1 bis 3 unter *Musik (Außerordentliches Gesellschaftskonzert: Mahlers Dritte Symphonie.)*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

In einem Winkelchen einer der letzten Ausstellungen der „Sezession“ hing eine kleine, seltsame Zeichnung. Man sah ein geöffnetes Klavier, dahinter flutende Wasserwogen. Und aus diesen erhob sich, hochaufgerichtet, die Vordertatzen dräuend vor sich hingestemmt, halb Sphinx, halb Seeschlange, ein grauenerregendes Ungeheuer. Darüber stand: „Die Symphonie.“ „Die Mahlersche Symphonie“ – mag lächelnd ein sinnender Betrachter ergänzt haben. Wie solch einem rätselvollen, fratzenhaften Ungeheuer stand das musikalische Wien lange Mahlers Symphoniemusik gegenüber. „Symphonie, que me veux-tu?“ – die ratlose Frage klang weit milder nach dem letzttaufgeführten Werke, Mahlers Dritter, oder sie wurde gar nicht mehr gestellt. Dieses Ungeheuer schien vom Publikum schon umgänglicher befunden worden zu sein, etwa ganz so, wie es der Prinzessin mit ihrem Ungeheim ergeht im Grimmschen Märchen. Hat doch diese dritte Symphonie auch in Deutschland den Widerspruch gegen Mahler entworfen. Sie ist als das „Ereignis“ des Crefelder Musikfestes des Allgemeinen deutschen Musikvereins gepriesen worden und eroberte eine Anzahl deutscher Musikstädte. Seit kurzem scheint ihr Mahlers fünfte Symphonie mit Erfolg nachzudrängen. Sollte sich das greuliche Untier, eben wie in jenem Märchen, schon in den artigen Prinzen zu verwandeln beginnen?

Warum hat es Mahler um so viel schwerer als Richard Strauß? Man stellt beide Komponisten oft genug nebeneinander als die Spitzen der „musikalischen Moderne“. Aber bisher war nur Strauß nicht bloß modern, sondern auch in der Mode. Ist nicht auch Mahler blendender Techniker, Virtuose orchestraler Serpentin tänze, glänzender Vertreter des „Musikalisch-Geistreichen“? Gewiß. Aber er ist dies alles anders als Richard Strauß. Man kann sagen: er ist konservativer und fortschrittlicher zugleich als dieser. Strauß ist im Grunde bloß der potenzierte „neudeutsche Musiker“. Er könnte Pfade schreiten, die seit fünfzig Jahren Wagner und Liszt gangbar gemacht hatten. Die symphonische Dichtung, die ihre Form von einem außermusikalischen Inhalt erhält, war neben die klassische Symphonie getreten. Mahler bricht nicht völlig mit den alten formalistischen Stilgrundsätzen. Er dringt vielmehr mit dem gesteigerten Subjektivismus der neuen Kunst, mit ihren weitgetriebenen Ausdrucksprinzipien, mit poetischen, dramatischen und spekulativen Tendenzen, mit rücksichtslosem realistischen Detail in die alte mehrsätzigte Symphonie. Wir hören inmitten einer Formensprache, deren sich die großen Meister der Symphoniekunst bedient

haben, das verwegenste musikalisch-poetische Vokabular der „Moderne“. Das war es in erster Linie, was so befremdete bei Mahler, befremden mußte. Der Kampf zwischen Altem und Neuem schien auf den geweihten Boden selbst getragen.

Sofort drängen sich da zwei Männer auf: Berlioz und Bruckner. Ihr symphonischer Stil zeigt ein ähnliches Ringen nach poetischer Infiltration der klassischen Symphonie. Von Bruckner hat Mahler unmittelbar gelernt. Die feierlich-religiöse Grundstimmung Bruckners klingt, verdichtet zu einem spekulativen Zuge, ebenso wie eine gewisse kindlich-naive Einfalt in manchem Symphoniesatze Mahlers nach, ganz abgesehen von direktesten satztechnischen Ähnlichkeiten. Aber Mahlers eigentlicher Vorfahre ist Berlioz. Hier drängen sich die Vergleichspunkte. Wie bei Berlioz finden sich bei Mahler die ungemessene Häufung der Darstellungsmittel, die Vermehrung der Symphoniesätze, die Vereinigung instrumentaler und vokaler Elemente, die ausschweifende Klangphantasie, die Mischung von Bizarrerie und Exaltation mit dem Primitiven, die „schwefelgelben Blitze der Ironie“, wie es Heine nannte, die abwechselnden Fahrten gen Himmel und zur Hölle. Mahler gehört zum Stamme Berlioz, wie Strauß zum Stamme Liszt. Und sieht man näher zu, so hebt sich die Grenzmauer immer höher zwischen den Gebieten von Strauß und Mahler, den beiden „Modernen“. Mahler strebt sichtlich nach breiten Themen, die er melodisch variierend auszuspinnen sucht; Strauß arbeitet mit Motiven und Motivpartikelchen, die er in verwickelte polyphone Abenteuer stürzt. Bei Mahler überwiegt immer noch das diatonische Denken, bei Strauß das chromatische. Strauß scheint aus Witz und Widerspruchsgeist kaphophon, Mahler gleichsam aus Ueberzeugung. Und während Strauß ganz im Banne des Artistischen verharrt, regt sich in Mahler bei tieferem Ernste wenigstens die Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit, nach dem Naiven und Volkstümlichen. Die Vorliebe, die dieser komplizierte Künstler als Musiker wie als gelegentlicher Poet für das schlichte Volkslied betätigt, erweist sich als zu ausdauernd, um in ihrer Aufrichtigkeit verdächtig zu scheinen. Mahler jubelt mit der erwachenden Natur, die Sonne küßt den überreizten Nervenmenschen, er neigt sich nach milderer Schönheit dürstend, zu den Blumen und erlauscht wunderliche Märchen bei den Tieren des Waldes. „Wie ein Naturlaut“ – schreibt Mahler wiederholt vor in seinen Partituren; ein Naturlaut sucht sich auch wiederholt inmitten aller Reflexionen, Verstiegheit, Sucht nach dem Außerordentlichen, loszuringen aus seiner Musik. So scheint es denn, als ob die „Musik-Moderne“ gerade mit der zwiespältigen Erscheinung Mahlers wieder herausstrebte aus der Wirrnis einer ausartenden Technik, ausschweifender Künstelei, dekadenten Tondenkens. Und das Entscheidende: in seiner

fünften und letzten Symphonie läßt Mahler auch den Hauptgrundsatz der „neuen Kunst“ fallen, das poetische Programm.

Anzeichen dieser Wendung fanden sich allerdings schon vorher. Mahler hatte seinen Symphonien Programme zu Grunde gelegt, um sie hinterher zu unterdrücken. Nicht anders ist es auch dem Programm der dritten Symphonie ergangen. Damit geriet der Komponist aber erst recht in die Rätselecke der Symphoniemusik. Nun stand man vor der Symphonie-Charade. Ueberall geheimnisvoll verschlossene ^[2] Pforten, zu denen der Schlüssel fehlt; tonmalerische und grausam realistische Stellen, nur dann möglich, wenn sie noch sonst etwas bedeuten sollen, als Musik. Dazu der überraschende Eintritt vokaler Sätze, deren dichterischer Text der Phantasie Wege weist, die sie dann bezüglich der anderen instrumentalen Sätze nur unsicher tappend verfolgt. So melden sich zum Beispiel in der vierten Symphonie erst im letzten Satz die programmatischen „himmlischen Freunden“ des Volksliedes. Man war also in den früheren Sätzen sozusagen durch drei finstere Zimmer gegangen, um erst im letzten Gemache ein brennendes Lichtlein zu finden. Wenn wir schon einem Hamlet der Programmmusik gegenüber den willfährigen Polonius spielen sollen, so mag er wenigstens sagen, ob er seine Musikwolke für ein Wiesel oder für einen Elefanten angesehen wissen wolle.

Mahler will das auch in seiner dritten Symphonie nicht sagen, obwohl es gerade in ihrem dritten Satz an Wiesel und mancherlei anderem Getier nicht mangeln mag. Er hieß einmal: „Was mir die Tiere des Waldes erzählen“ und hatte, wie eben die ganze Symphonie, seinen bestimmten poetischen Vorwurf. Die Symphonie war „Ein Sommertagstraum“ betitelt. Ueber dem ersten Satz stand: „Pan zieht ein“, über dem zweiten: „Was mir die Blumen erzählen“. Im dritten kamen die Tiere zu Wort. Der vierte Satz mit Zarathustras Rundgesang aus dem „Trunknen Lied“ hieß: „Was mir der Mensch erzählt“. Im fünften Satze tritt mit Worten aus „Des Knaben Wunderhorn“ („Es sangen drei Englein“) der Chor ein; das trug den Titel: „Was mir die Engel erzählen.“ Und der Schlußsatz hieß: „Was mir die Liebe erzählt.“ Was erzählt uns die Musik der Symphonie?

Sie scheint vielleicht zuallererst zu sagen, daß ihr Komponist nicht ganz zu verstehen ist ohne den genialen Dirigenten, ohne den begabten Opernregisseur, der er zugleich ist. Wir sehen einen erstaunlichen Apparat aufgeboten. Neben dem stärkstbesetzten Orchester, das durch allerlei Schlagwerk, Glockenspiele, gestimmte Glocken bereichert ist, Flügelhorn und kleine Trommeln außerhalb des Saales, Sologesang, Frauenchor, Knabenchor auf der Galerie. Dazu ein auffallendes Gewimmel an Vortragsbezeichnungen in der Partitur; sie beziehen sich nicht nur auf Zeitmaß und Dynamik, sondern auf alle möglichen

Ausdrucksschattierungen, alle erdenklichen Spielmöglichkeiten der Instrumente. Und das alles funktioniert restlos, immer an der rechten Stelle, oft wie auf einer unsichtbaren Szene, klingt, lebt, hat zumindest immer die Gebärde des Ausdrucks, auch wo dieser nicht recht in den Tönen selbst zu liegen scheint. Es ist eben der phantasievolle Dirigent, der moderne Ausdrucksdirigent, der aus den Konzeptionen dieser Musik spricht; gar manche Tonfolge, manche bloße Musikgeste scheint in seinen Zeichen geboren. Und bisweilen verbündet sich ihm ganz unverkennbar der Kenner der theatralischen Szene.

Der Komponist fängt selbstverständlich mit dem Anfange, mit dem ersten Satz, an; wir würden die Schilderung unserer Eindrücke viel lieber mit dem zweiten beginnen. Mahlers ersten Satz ist in den größten Dimensionen gehalten; er dauert allein fast so lange, wie sonst eine ganze Symphonie. Aber sein musikalischer Gehalt – nach seinem poetischen sollen wir ja nicht mehr fragen – scheint uns nicht ganz ausreichend für eine solche ganze Symphonie. Nicht als ob es an thematischem und melodischem Material fehlte; ganz im Gegenteil. Wie bei Bruckner treten Haupt und Gesangsthemen gleich in ganzen Gruppen auf. Nimmt man das System, der melodischen Variation dazu, die bei Mahler in einer ihm eigentümlichen Weise so oft an die Stelle der thematischen Durchführungen tritt, so gibt es sogar einen Ueberfluß an Gedankenmaterial. Aber man ist noch nicht reich, wenn man viel ausgibt. Dem Themenbestande dieses Satzes scheint uns vielfach die Eigennote zu fehlen, und zum Teile, wie der zweiten Themengruppe, auch der echte symphonische Charakter. Verführt durch seine Vorliebe für volkstümliche Weisen, hat der Komponist Tongedanken für symphoniefähig angesehen, deren banaler rhythmischer Zuschnitt Stilisierung wie symphonische Ausbeutung erschwert, wenn nicht ausschließt. Auch sein Programm vermag das Marschpotpourri zu rechtfertigen, das in den ersten Satz Mahlers geraten ist. „Pan zieht ein“ – in den Prater. Viel bedeutender ist die erste Gruppe der Hauptthemen, namentlich das gewaltige, Bruckner und Brahms verschmelzende D-moll-Thema dessen tragisch-düsteres Pathos eher zu rufen scheint: „Der große Pan ist tot!“ Und fast könnte man mit Heine fortfahren in der Erzählung: „Auf diesen Ruf erfolgten die sonderbarsten Klangtöne, ein Gemisch von Seufzern und Geschrei der Verwunderung, und wie von vielen zugleich erhoben.“ Denn dies alles scheint vorhanden in unserem Satze, von den „sonderbarsten Klangtönen“ der gestopften Trompeten angefangen bis zu den gewagtesten polyphonen Wirrnissen, wunderlichen Stimmen, „von vielen zugleich erhoben“. Aber es fehlt auch nicht an bedeutenden Einzelheiten, und das Persönliche, das wir der Thematik nicht zugehen können, stellt sich in den eigenartigen Umgestaltungen der melodischen Linien ein, in den phantastischen, wohl auch barocken Entwicklungen. Schon der Kühnheit

unternommene Versuch, den Kolossalbau diese Satzes aufzuführen, der alle Formbestandteile eines ersten Symphoniesatzes enthält, flößt Interesse ein. Und das brausende Vorwärts an den Kulminationspunkten, der schwungvoll losknatternde Schluß sind zumindest packender äußerer Wirkung gewiß.

Das war die erste Abteilung; fünf weitere Sätze bilden zusammen die zweite. Mit dem zweiten Satze, Tempo di Menuetto A-dur, betreten wir in doppeltem Sinne den Blumen-garten der Symphonie. Hier sind anmutige Melodien zu pflücken und aus allen Ecken leuchten zarte Klänge auf. Eine Art Rondoform liegt zu Grunde; der Satz fällt immer wieder nach bewegten, den Takt wechselnden Zwischensätzen in das graziös nickende, dabei nach Mahlers Art melodische variierende Hauptthema zurück. Der menuettartige dritte Satz von Brahms' D-dur Symphonie zeigt eine ähnliche Struktur. Nach den Blumen melden sich – in einem zweiten Naturbilde – die Tiere. Ein übermütiger Humor spricht aus diesem bei aller Schilderei doch rhythmisch wohlgefügemtem, logisch gegliederten Stücke (C-moll 2/4). Kleine Anspielungen erinnert an die groteske Tierszene in Mahlers erster Symphonie. Auch sein Lied vom Kuckuck klingt an. Aber das harmlose Getier scheint leider nicht ungestört zu bleiben in seinem Walde. Nähert sich nicht der Mensch im Mittelsatze? Er kommt offenbar mit dem Postwagen gefahren, und der Wald stimmt ihn romantisch. Ein Flügelhorn ertönt aus der Ferne mit einer sentimental^[3] volkstümlich zugeschnittenen Melodie: Des Knaben Wunderflügelhorn. Mahler weiß so gut wie wir, daß dieses Flügelhornsolo seinen Postpassagier der Verwandtschaft mit Neßlers Trompeter verdächtigt. Er hat auch gewiß schon an einem schönen Sommerabend bei einer Biergartenmusik die gefühlvolle „Post im Walde“ gehört. Er macht sich also wohl nur lustig über den sentimental Reisenden, und darauf scheint auch das brutale Trompetensignal hinzu-deuten, das jenen Gefühlserguß parodistisch abschneidet.

Im vierten Satze beginnt Zarathustra zu sprechen. Nietzsches tiefgründige Verse werden von einer Altstimme gesungen. Nun da das Wort eintritt, umschwirren uns wieder dringlicher die Fragen des poetischen Programms. Gelangt der Mensch, der vielleicht Gustav Mahler heißt, nachdem er die Natur belauscht hat, zu spekulativer Einkehr in sich selbst? Flüchtet er dann im fünften Satze zur Religion, im sechsten und letzten zu der tröstenden und versöhnlichen Menschenliebe? Müßige Fragen. Zum Glücke ist gerade in diesen drei letzten Sätzen die Musik so geartet, daß man sich auch an die allein halten kann. Das Lied Nietzsches ist, frei von Uebermusik, in einem feierlichen, dabei schlichten Hymnenton komponiert. Die Orchesterfarbe tritt zurück; innige melodische Wendungen er Geige umspielen die Singstimme. Kaum ist das empfundenen Glück verklungen, tönt es „Bim-Bam“

von der Galerie herab, wo der Knabenchor Platz gefunden hat. Dazu sechs gestimmte Glocken. Und der Frauenchor stimmt nach einer älteren Melodie des Komponisten ein pietistisch angehauchtes Lied aus „Des Knaben Wunderhorn“ an. Wir sind in demselben naiver Freunden vollen Himmel, in dem sich auch der Schlußsatz der vierten Symphonie abspielt. Der herz hafte naive Zug des Stückes läßt den theatralischen Aufputz vergessen. In solchen Gesängen im Volkston steht Mahler auf eigenstem Boden. Hier zeigt auch seine melodische Erfindung eine individuelle Note, Frische und Natürlichkeit. Im letzten Satz, einem Adagio (D-dur), tritt wieder das Orchester allein in seine Rechte. So folgt auf das gesungene Wort, das Ausgesprochene, wieder das Unaussprechliche der reinen Instrumentalmusik. Und diese enthält sich hier tatsächlich aller Sprechversuche, aller Schilderei und Malerei. Ist es nicht bezeichnend, daß solche „absolute Musik“ die Steigerung und Gipfelung des Werkes bedeutet? Wärme, Inbrunst, ekstatisches Wollen drücken sich in ihr ab. Trotz aller Gedehntheit, alles ruckweise Vorwärts- und Aufwärtsstrebens, trotz aller Anklänge, die dieses Adagio wie ein Synthese von Beethoven und Wagner erscheinen lassen, bildet der sich zumeist in den Streichern in langem Atem aussingende Schlußsatz eine imponierende Krönung der Symphonie.

Hebbel sagt einmal, das Schöne entstehe, sobald die Phantasie Verstand bekommt. Gar manches in Mahlers Symphonie mag entstanden sein, indem der Verstand Phantasie bekam. Die starke eigenartige Begabung Mahlers ist auch in diesem Werke nicht verkennen. Es gibt in dieser Symphonie Musik, die heute niemand Mahler nachschreiben kann; allerdings, wie im ersten Satz, auch solche, die er selbst nicht hätte schreiben sollen. Aber Mahler hat sein letztes Wort als Komponist noch lange nicht gesprochen. Vor 75 Jahren erscheint eine Notiz in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, die einen neuen französischen Komponisten betraf. Er hatte Sachen zur Aufführung gebracht, „die alles übertrafen, was bisher Tolles, Bizarres und Extravagantes gehört worden ist. Alle Regeln waren darin mit Füßen getreten, und nur die zügelloseste Phantasie des Komponisten dominierte durchwegs“. Dieser Komponist heißt Berlioz. Nennen wir die dritte Symphonie Mahlers frei nach eben diesem Berlioz „Episoden aus dem Tonleben eines phantastischen Musikfabulierers“. Dieser Fabulierer, der heute, widerspruchsvoll genug, mit realistischen Mitteln aus dem musikalischen Realismus der Zeit herausstrebt, wird vielleicht in Zukunft seinen idealen Zielen auch idealer dienen.

Den großen Erfolg der Symphonie hat ein Vorbericht festgestellt. Es war eine glänzende Genugtuung für den Künstler, der für das Musikleben Wiens so viel bedeutet. Der ruhige Beschauer hatte aber auch an einem besonderen Geschehnisse seine stille Freude: an dem

Zusammenwirken Mahlers und der Philharmoniker im Konzertsaal nach längerer Zeit der Scheidung. Es hat sich an diesen [sic] ereignisreichen Abend wieder gezeigt: dieser Dirigent und dieses Orchester gehören zusammen, und sie hätten sich nie trennen sollen.⁴⁸⁸

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter (*Konzert.*) am 15. Dezember 1904 auf Seite 3 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

In dem ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzert wurde Gustav Mahlers dritte Sinfonie von dem philharmonischen Orchester unter der Leitung des Tonsetzers aufgeführt. Das Werk umzieht alle Gefühlskreise von dem Kasernensignal des „Abblasens“ bis zum Trunkenen Liede Nietzsches, von dumpfen Urzuständen der Erde bis zum Jubel der himmlischen Heerscharen, von trivialen irdischen Späßen bis zur übersinnlichen Gedankensymbolik. Die Sinfonie umfaßt auch alle Möglichkeiten alter und neuester Orchestersprache, alle erdenklichen Forderungen und Ausschreitungen instrumentaler Technik. Das Publikum nahm alle Tonbilder, die banalen und erhabenen, mit grenzenlosem Jubel auf, in dem auch die Anerkennung für die unübertreffliche Orchesterleistung laut wurde. Der Gesang des Frl. Kittel, der Damenchor des Singvereins und der Hofoper und ein Knabenchor war mit dem Meister-Orchester in Harmonie gebracht. Der sinfonische Orbis pictus Gustav Mahlers soll noch eingehend betrachtet werden.⁴⁸⁹

Ebenfalls eine zweite, ausführlichere Rezension zu der Erstaufführung von Mahler 3. Symphonie erschien am 28. Dezember 1904 auf Seite 2 der *Wiener Abendpost*. Sie war Teil eines Sammelfeuilletons mit dem Titel *Konzerte.*, das mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert wurde.

Gustav Mahler läßt in dem gleichen Streben die Stetigkeit und Einheitlichkeit vermischen. Bald will er Beethovenschem Pathos in die Wolken greifen, bald gießt er aus einem kleinen zierlichen Näpfchen Musik in ein Volksliedchen; bald reißt er Schlünde in die Erde, bald hüpfert seine Musik mit der koketten Grazie eines alten Tanzmeisters; er hat keinen Gemütston und will sich gemütvoll zeigen; er strebt auf dem Wege des künstlichen, eines ausgeklügelten Raffinements zur Naivität; acht Takte Trivialität, sechzehn Takte Titanentrotz, dann wieder Sehnsucht nach dem Banalen und wieder ein Stückchen Prometheus;

⁴⁸⁸ NFP (Morgenblatt) 17.12.1904, S. 1–3.

⁴⁸⁹ WA 15.12.1904, S. 3.

wird seine Musik traurig, so scheint sie innerlich zu lachen; wird sie heiter, so verrät sie ein bißchen inneren Schmerz; sie will rein geistig erscheinen und setzt sich nur aus Klangeffekten zusammen, die sie mit verblüffender Plötzlichkeit wechselt oder zum Verweilen bestimmt; es ist eine selbstgefällige Musik, die wie vor dem Spiegel Posen annimmt und verändert, die Pose der Erhabenheit, der Leidenschaft, der Weltflucht oder der Zerknirschung. Gustav Mahler hat die Technik des Bernard Shaw; man ist keinen Augenblick sicher, ob er sich selbst oder die anderen ironisiert; es bleibt dasselbe Vexierspiel bei Trauermärschen wie bei Liebesmelodien. Schon bei den Grundlagen fängt die holde Täuschung an. Die Programmmusik ist an sich ein schwieriges Problem. Sie ist ehrlich bei Berlioz und Liszt, die sich ihrer nicht schämten und das dichterische Programm der Partitur voransetzten. Gustav Mahler ist aber ein verschämter Programmmusiker. Der dritten Sinfonie, die nun zweimal von der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt wurde, liegt wie der ersten ein Programm zu Grunde. Plötzlich hat aber Gustav Mahler die Programmmusik wie einen lästigen Tenor oder eine Altistin einfach entlassen; seine Programm-Sinfonien werden uns jetzt als absolute Musik serviert.

Was sollen wir nun mit dem großen Horn- und Posaunenthema des ersten Satzes, mit den Naturlauten, mit dem Trauermarsch und mit dem Siegesmarsch mit dem zweiten, der Operette entlehntem Thema beginnen, das, nach der Fortführung zu schließen, das wichtigere im Satze ist? Mit einer Grundempfindung, mit Vorstellungen mit dem begrifflichen „Inhalt“ kommen wir nicht ins reine. Also die Form! Ist da ein Aufbau, eine organische Gestaltung aus dem motivischen Kern zu gewahren? Vielleicht finden wir nicht die Form. Das kann man bei Brahms und Bruckner sagen, die dunkel und verwickelt scheinen, so lange man sich nicht durch das Dickicht gehauen hat. Bei Mahler liegt aber alles klar, zum Greifen klar, mit platter Deutlichkeit vor uns; da ist keine Kombination, die uns berückt, beklemmt, kein Dunkel, das erhellt werden müßte. Posaune ist Posaune und Trompete ist Trompete. Marsch ist Marsch und Operette ist Operette, Flageolett ist Flageolett und Dämpfer ist Dämpfer. Was bleibt sonst übrig? Die zumeist abgeleiteten Themen wechseln immer nur die Farbe, alles wird nebeneinander ausgearbeitet und der Kontrapunkt ist nur für momentane Effekte, nicht für eine Architektonik des Ganzen da.

An das reizende Menuett schließt sich eine echte, rechte Ballettmusik, die dem Komponisten vom Theater hängen geblieben ist. Dann das Rondo mit dem rasch berühmt gewordenen Posthornsolo, das einmal ferner, einmal näher tönt. Da will man gern zugestehen, daß den Militär-Kapellmeistern für ihre Gartenmusiken, für den gleichen Effekt nicht die meisterliche Technik Gustav Mahlers zu Gebote steht. Es ist endlich

einmal ein genialer Künstler über die „Post im Walde“ gekommen. Möglich, daß diese wirklich reformbedürftig war. Und gar das berühmte „Abblasen“ – man hat nie eine schönere Kasernhofblüte gesehen. Gleich darauf ein wenig Nietzsche, des Knaben Wunderhorn und der Knaben Bim! Bam! Und endlich eine große Beethoven- und Wagner-Parade mit einer grandiosen Steigerung, die als ausgezeichnete Wagner-Studie lebhaft Anerkennung verdient.

Das Publikum rennt dieser Musik, die auch den Unmusikalischen das Reich der Sinfonie öffnet, in die Arme. Die Dritte Mahlers wird Mode werden. Die Sachen, die da in die Auslage kommen, sind auch zu schön. Kritiker rennen mit. Leute, die noch nicht zur Tiefe eines Brahms, zum Herzen eines Bruckner gefunden haben, sind schon zu Mahler übergesprungen. Mögen sie immer von Brahms und Bruckner lassen und den Kreis um diese modernen Meister nicht stören. Wir wollen allein bleiben.⁴⁹⁰

5. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der fünften Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung im Ersten Außerordentlichen Gesellschaftskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 7. Dezember 1905 statt. Weiters wurde Johann Sebastian Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* unter der Leitung von Franz Schalk aufgeführt.⁴⁹¹

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten* unter [*Gesellschaftskonzert*] am 8. Dezember 1905 auf Seite 15 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde nicht signiert.

Gustav Mahlers fünfter Symphonie ist es heuer ergangen, wie im Vorjahre seiner dritten: sie hat großen Erfolg gehabt. Ein den Saal dicht füllendes distinguiertes Publikum, in dem die Musikwelt reich vertreten war, erschöpfte sich in förmlichen Ovationen für den Komponisten. Also kein Zweifel mehr: Mahler „ist in der Mode“. So lautet ja das halb verlegene, halb hämische Schlagwort. Aber dieser „Modekomponist“ ist manches schöne Jahr verhöhnt worden, wie nicht leicht ein zweiter Tonsetzer, ist mit allen Pauken und Trompeten seiner Symphonien durchgefallen, hübsch mit einer Symphonie nach der anderen. Er besaß freilich die Stärke, trotz alledem eine nach der anderen weiterzuschreiben. Die fünfte Symphonie bietet zu manchen gewichtigen Einwänden Anlaß, ebenso in konstruktiver Beziehung wie hinsichtlich der weitgehenden Subjektivität des Komponisten,

⁴⁹⁰ WA 28.12.1904, S. 2.

⁴⁹¹ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 29.11.1905, S. 14.

des fessellosen Ueberschäumens einer Hoffmannschen Phantasie. Aber sie stellt sich im ganzen dennoch als das Werk eines ernsten Künstlers von großer eigenartiger Begabung dar, das in manchen Partien für weit mehr als bloß „interessant“ gelten kann. In der Wiedergabe der Symphonie, die von haarsträubenden Schwierigkeiten strotzt, haben sich die Philharmoniker mit Ruhm bedeckt. Was diese außerordentliche Künstlerschar unter der Führung Mahlers leistet, grenzt ans Wunder. Bevor dieses gar sehr „neue Lied“ dem Publikum gesungen wurde, erklang Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Das ebenso herrliche wie schwierige Stück wurde vom Singverein unter der Leitung Franz Schalks nach anfänglichen Schwankungen mit rühmlicher Sicherheit bewältigt, und in der Schlußfuge überraschte ein nicht gewöhnlicher Schwung. Lebhafter Beifall ward auch hier dem Chore wie dem Dirigenten zu teil.⁴⁹²

Zu der Erstaufführung von Mahlers fünfter Symphonie erschien am 12. Dezember 1905 auf Seite 1 bis 3 eine zweite Rezension im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*. Das Feuilleton trug den Titel *Musik. (Mahlers Fünfte Symphonie: – Novitäten des Konzertvereins. – Max Reger-Abend.)* und wurde mit Julius Korngold signiert.

Nicht arm an Seltsamkeiten neben neuen und reichen Schönheiten, haben Gustav Mahlers vier Symphonien in seiner fünften eine ausschweifend genialische Schwester erhalten. Und gerade sie sieht auf den ersten Blick normaler aus, als die vorangegangenen. Kein ausdrückliches und kein verschwiegenes Programm; keines, das hinterher unterdrückt werden müßte. Nirgends nimmt die Stimmung das gesungene Wort zur Hilfe; kein Chor, keine Solosängerin auf dem Podium. Führte die Symphonie nicht den langsamen Satz an der Spitze – alles wäre scheinbar in bester klassischer Ordnung. Scheinbar. Je mehr nämlich Mahler äußerlich die klassische Grundform festhält, desto – wir setzen dieses „desto“ nicht fort. Er ist nun einmal – und in seiner Fünften erst recht – der heilige Sebastian der Symphonie, der seine Brust allen Pfeilen darbietet, die nur irgendwie aus den klassischen Symphonie-Idealen zu schnitzen sind.

Ein Werk wie diese Symphonie trägt nicht zuletzt Unruhe in die Seele des Kritikers. Ein Rätselhaftes Etwas waltet hinter diesen ungewöhnlichen Tongebilden; wir unterliegen dem verwirrenden Spiele wechselnder Anziehung und Abstoßung. So spielt eben das Neue. Begegnen wir ihm mit der ehrlichen Hingabe an den Eindruck, an den spezifisch musikalischen Eindruck. Nichts von den Abweichungen von der klassischen Type; sie schrecken

⁴⁹² NFP (Morgenblatt) 08.12.1905, S. 15.

uns nicht. Wie unbillig, dem modernen Tonsetzer immer wieder den Begriff „Form“ wie eine Pistole auf die Brust zu setzen, den Bedrängten vor die Alternative zu stellen, wenn er nachgibt, „Epigone“, wenn er aber nicht nachgeben will oder kann, „unkünstlerischer Andersmachenwoller“ zu heißen! Was ist denn eigentlich „Form“? Im Grunde nur die Gestalt, in der der letzte anerkannte Künstler der Welt einen neuen Inhalt aufgezwungen hat. Daß die Form nichts anderes als gestalteter Inhalt sei, ist eine der ältesten Schulweisheiten, die dennoch von heute auf morgen vergessen wird. Es wird eben immer auf diesen Inhalt ankommen und nicht zuletzt darauf, ob der Symphoniesatz mit diesem Inhalt ein Symphoniesatz bleibt, ob er das Symphonische hat, das zwingende Sichdurchdringen und Sichauseinandersetzen der Tongedanken, diese symbolische Widerspiegelung der Kämpfe, der ernsten und heiteren Bewegungen in Menschenseele und Menschendasein. Das ist nur kräftigst zu bejahen für Mahlers Symphonie, und damit ist die lästige Frage der „Form“ in die Luft geblasen.

Auch den Anfechtungen, die Mahlers Thematik so gern erfährt, wird kaum zuzustimmen sein; ganz im Gegenteil. Mahlers Themen ermangeln gewiß des klassischen Zuschnitts. Aber bedeutsam wird ihr Verzicht auf das moderne Chroma, ihr Festwurzeln in gesundem diatonischen Grunde. Zeigen sie doch überdies die Fähigkeit langen Atems, die sonst dem modernen, zum Motiv zerbröckelnden Thema abhanden gekommen ist, die Kraft, sich breitzustrecken, ja übermäßig anzuwachsen. In der neuen Symphonie gibt es Themen von 40 Takten, was an sich die Uebersichtlichkeit gewiß nicht fördert: Jean Paulsche Streckverse. Mahler ist auch nicht arm; es singt aus ihm heraus, und immer deutlicher hebt sich eine Gruppe von Tongedanken ab, die von einem eigenen Ton beherrscht wird. Freilich überwiegt oft ein lyrischer Zug – man erkennt den gewollten und ungewollten Zusammenhang mit Mahlers Liedkomposition – und die Hinneigung zur Volksweise führt den Komponisten mit einem unbekümmerten Realismus zu Berührungen mit der bloß volkstümlichen Weise, wie sie der Tag erzeugt. Aber auch diesem thematischen Stoffe möchte man nicht ohneweiters die symphonische Ebenbürtigkeit absprechen. Die Geschichte der Tonkunst lehrt, vorsichtig zu sein; die Kunstmusik hat von den ältesten Zeiten ab zu oft das leichtfertige Straßenlied unter den Arm genommen. Und ließe sich nicht auch eine „Dialektsymphonie“ denken? In der fünften Symphonie herrscht übrigens das stilisierte Thema vor; die Sprache des Volkes dringt gelegentlich dort ein, wo sie sich auf den Festwiesen der fröhlichen Laune und des Humors betätigen darf.

Bedenken regen sich erst hinsichtlich gewisser Eigentümlichkeiten der überreichen thematischen Arbeit. Mahlers Methode der melodischen Variation, dem thematischen

Prinzip der klassischen Schule hinzutretend, erweist sich ja vielfach als fruchtbare Stilneuerung. Aber diese unaufhörlichen Biegungen, Richtungsänderungen der Melodie tragen nicht immer die logische Notwendigkeit an sich. Sie wirken nicht zuletzt an der kontrapunktischen Hypertrophie des Satzes mit. Mahler hat hier das Erbe Bruckners angetreten, das seine besonderen Fährlichkeiten hat für den modernen Ausdrucksmusiker. Unsere Zeit stammelt Hymnen über Bach. Kennt sie aber noch die echte alte kontrapunktische Polyphonie? In der alten Selbstständigkeit der Stimmen lag gleichzeitig gegenseitige Abhängigkeit. Die moderne kontrapunktische Stimme verfolgt einen rücksichtslosen Individualismus. Hebbel vergleicht einmal Jean Paul mit einem Tempel, in dem jeder Stein eine Zunge hätte. In der Jean Paulschen Partitur Mahlers ist jede Stimme lebendig gemacht, alles spricht. Richard Strauss kontrapunktisiert in ähnlichem bellum omnium contra omnes kurze koloristische Motive mit und durcheinander, Mahler aber gar seine breiten Themen, seine singenden Melodien, in allen Umbildungen und Wandlungen dazu. Man darf die Energie bewundern, mit der noch immer einem führenden Melos der Weg gebahnt ist. Aber nicht selten glauben wir, mit diesem ^[2] Melos wie durch Tunnels inmitten des kontrapunktischen Gesteins zu rasseln, erstickender Rauch schlägt ins Gesicht, dumpfe und schnelle Geräusche umschwirren das Ohr. Es wird unfehlbar wieder der Tag kommen, da, wie in alten Musikzeiten kontrapunktischer Exzesse, der erlösende Ruf nach Homophonie erschallen wird. „Man soll sie Stimmen wägen und nicht zählen.“ ...

Und wie recken sich diese Mahlerschen Sätze in die Breite, welches Aufgebot von Mitteln! Die Häufung scheint förmlich ein Stilelement der Symphonie. Herr über eine märchenhafte Instrumentationstechnik, folgt Mahler zu willig allen Eingebungen einer beispiellosen, die bizarrsten Mischungen nicht meidenden Klangphantasie. Fessellos strömt die Stimmung aus. Namentlich Sätze wie die ersten beider der Symphonie zeigen ein Uebermaß von Erregtheit. Alle Fasern des Gefühls werden in nervenaufwühlenden Kontrasten bloßgelegt. Wir werden in gewaltigen Steigerungen emporgerissen, in jähen Abstürzen hinabgeschleudert. Der Komponist macht mit uns, was er will, allerdings auch, wie wir fest glauben, nur, was er muß. Nichts ungerechter als der Zweifel an die [sic] Wahrhaftigkeit von Mahlers Musik. Drückte sich nicht der Mensch und Künstler Mahler mit seinen Ueberzeugungen in seinen Tönen aus – sie würden uns wahrlich wenig zu schaffen geben.

Der erste Satz ist ein Trauermarsch. Er steht mit dem zweiten, einem dramatischen Allegro, psychologisch in Verbindung. Die Stimmungen dumpfer Trauer und leidenschaftlicher Verzweiflung spielen, auch in der Wechselbeziehung der Themen, ineinander. Der

Marsch (Cis-moll) beginnt nicht ohne Größe; über seiner weichen (auch weichlichen) Melodik könnten, wie über einem Sonatensatze Tartinis, die Worte „Ombra cara“ stehen. Aber bald wirbelt der Sturm verzweifelten Schmerzes die duftigen Kränze vom achtpännigen Leichenwagen. Und nicht immer glücklich zeigen sich die Umgestaltungen des Melodischen. Es drängen sich vollends die schrillen Klänge einer Konduktusmusik ein, ein Realismus, auf den man Mahlers endlich gerne verzichten sähe. Der Charakter des zweiten Satzes (A-moll) wurde bereits angedeutet. Dieser Satz enthält alle Bestandteile eines echten Symphonie-Allegros, die gleichsam ganz der Stimmung, dem subjektivsten Gefühlsausdruck untertan gemacht sind. Also der Intention nach eine echt moderne Fortbildung des klassischen Schemas. Gleich das sich über viele Takte dehnende Hauptthema ergeht sich in aufgeregten Rhythmen, ohne gleichwohl die Blässe der Formel zu verlieren. Das drückt auf den ganzen Satz trotz seiner fieberhaften Spannungen. Die schneidenden Nonen- und Sekundschriffe des Themas beherrschen die „Durchführung“, wohl eine der merkwürdigsten, die je geschrieben worden ist. Klangbilder von greller Neuheit ziehen worüber; einmal eine jubelnde D-dur-Episode, eine Anticipation des Finales. Der Satz verklingt leise; der letzte Ton – wirklich ein einziger Ton – erstirbt in der Pause.

Damit ist die erste Abteilung zu Ende. Und nun erfolgt ein völliger Szenenwechsel, zugleich ein erfreulicher Wechsel in unseren Eindrücken. Gleich das Scherzo klingt wie eine Absage an das trostlose Schwarz der ersten Sätze. Ein geistsprühendes Stück, von reizvoller Erfindung. Eigentlich ein Walterpotpourri, auf Wiener Boden gewachsen, mit einer quellenden Musizierlust gestaltet. Die Stilisierung besorgt hier der Kontrapunkt, auf heiterem Gebiete auch ein gefälliger Gast; die fröhlichen Walzerkinder kollern nur so durcheinander. Ein frisches, echt symphonisches Thema des Hornes entfesselt wie ein Aufruf den ganzen Karneval. Sofort kontrapunktieren Klarinetten und Fagotte einen schalkhaft-gespreizten „G’strampften“ dazu, und gleich mengt sich auch ein dritter Walzer ein, ja ein vierter. So beginnt das Scherzo mit vier Walzergedanken zugleich! Gleichsam die Stelle des Trios vertritt eine poetische Phantasie über ein verträumtes Motiv, das zuerst im Horn auftritt: halb Eichendorff, halb E.T.A. Hoffmann. Nun folgt ein Adagietto, von bürgerlicher Sentimentalität, fast eine „Reverie“, trotz der sehnsüchtigen Tristanseptime, die ja heute schon gut bürgerlich geworden ist. Das Ganze ist als Ruhepunkt gedacht; eine Rasenbank im Mondschein. Nur Streichorchester und Harfe beschäftigen sich mit dieser Melodie, die zu sehr in Wohlklang schwelgt. So sentimental wird Mahler nie ohne ein klein wenig Ironie. Und so erleben wir es richtig, daß ein Teil dieses Gesanges plötzliche ein frisches Gesicht erhält im letzten Satze, wirklich ein frisches und gesundes. Hier, in diesem

Rondofinale, wird jene Melodie zum zweiten Hauptthema und kehrt – recht selten bei Mahler – fast unverändert, notengetreu noch zweimal wieder. In dieser Gestalt ein blühender Gedanke voll wienerischer Anmut, der gar nicht aufhören will sich auszusingen. Dieses Rondo scheint uns überhaupt der bedeutendste Satz der Symphonie, auch in speziell tonsetzerischer Hinsicht; es herrscht ein Fluß darin, der über alle Breite, über alle kontrapunktische Häufung siegt. Das erste Thema hat etwas vom Charakter des Finales von Brahms' D-dur-Symphonie. Unerschöpflich sind die Umbildungen; schalkhafte Zitate tauchen auf. Es geht ein herzliches Lachen, ein mitreißender, bald behaglicher, bald übermütig aufjauchzender Humor durch das Stück, das ein Meister geschrieben hat. „Nieder mit dem Pessimismus!“ – so protestiert das Ende der Symphonie auf das glücklichste gegen den Anfang.

Die Neuheit ist von dem bestmöglichen Orchester, dem philharmonischen, gespielt und von dem bestmöglichen Dirigenten, von Mahler selbst, geleitet worden. Erstaunlich hielt sich das Publikum; es stand vollständig unter dem Banne des faszinierenden Spielmannes. Es wäre verfrüht, auch recht überflüssig, die Bedeutung Mahlers als Symphoniker schon derzeit werten zu wollen. Wissen wir doch auch nichts Endgültiges über – uns als Zuhörer. Mittlerweile sind Mahler bereits eine sechste und eine siebente Symphonie aus der Feder geflossen, und er ist der Mann der Ueberraschungen. Genug, daß seine Zweite wie seine Dritte, anfänglich nicht wenig angezweifelt, heute schon ihre Geltung behaupten. Auch die fünfte Symphonie erzählt zumindest von der außergewöhnlichen Begabung des Komponisten, die die Zeitgenossen auch außergewöhnlich anregt und in Atmen hält. Nicht zuletzt sind aber gewisse ungeschriebene Stimmen aus Mahlers Partituren vernehmbar: die Stimmer der Zeit. Wenn so oft gefragt wird, was denn in diesen merkwürdigen Symphonien vorgehe, so könnte die Antwort einfach lauten: „Zwanzigstes Jahrhundert“ geht vor. ^[3] Zwanzigstes Jahrhundert mit seinen geheimnisvollen Drängen, mit seinen Nerven – und hoffentlich auch mit seinem guten Willen, mit ihnen fertig zu werden.⁴⁹³

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erscheint in der Rubrik *Theater und Kunst* unter (*Gesellschaftskonzert.*) am 9. Dezember 1905 auf Seite 6 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

In dem ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzert wurde Joh. Seb. Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ unter Franz Schalks Leitung durch den Singverein zu

⁴⁹³ NFP (Morgenblatt) 12.12.1905, S. 1–3.

Gehör gebracht. Die brausende Neujahrmusik fordert von den menschlichen Stimmen instrumentale Technik, die Sicherheit in Festigkeit von Orgelpfeifen. Der Singverein tat das Möglichste, um das doppelthörige Wunderwerk zu bewältigen. Man muß aber der Ansicht Spittas beipflichten, daß die Bachschen Motetten ihre volle Wirkung nur unter Orgelbegleitung tun. Die Fügung ihrer Stimmen hat nichts mit dem A capella-Stile zu schaffen. Bleibt die Realität der Ausführung ohne Begleitung auch hinter der gewaltigen idealen Vorstellung, die diese Tonsätze anregen, zurück, so muß man doch einer Leistung, wie sie der Singverein vollbrachte – Gustav Mahler, dessen Fünfte Sinfonie unter Leitung des Komponisten von den Philharmonikern aufgeführt wurde. Was da dem Meisterorchester zugemutet wurde, spottet jeder Beschreibung. Die Aufführung war bewundernswürdig, der Erfolg ungeheuer: Tosende Hervorrufe, Tücherschwenken. Die Sensation, um derentwillen das Publikum, ein gewisses Publikum, herbeigeeilt war, blieb nicht aus. Die Fünfte Sinfonie zeigt die bekannten Elemente Mahlerscher Klangfarbe: Dürftige, zumeist banale Themen, orchestrale Reizungen in ruhelosem Wechsel, ein Aufpeitschen, Karrierieren [sic], Ironisieren musikalischer Gefühle. Die Parodie eines Trauermarsches, ein alter Mahlerscher Scherz, und der nach Mahlerschem Rezept zubereitete Wiener Walzer fehlen auch diesmal nicht. Diese sinfonischen Gemütsötzungen unmusikalischer, aufs Äußerliche gerichteter Menschen müssen leider, so unerquicklich dies auch sein mag, noch einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden. So soll denn gezeigt werden, wie eine Anzahl von Zeitgenossen die Kunst begreift.⁴⁹⁴

Auch bei dieser Symphonie Mahlers erscheint eine zweite, ausführlichere Rezension zu der Erstaufführung am 14. Dezember 1905 auf Seite 1 und 2 *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

Das neue Jahrhundert hat noch keine neuen Begriffe geschaffen, aber schon den Begriff des Schönen verloren. Der Begriff des Kunstschönen ist uns einfach abhandengekommen; wir finden seine Merkmale nicht mehr. Die spekulative Ästhetik, die einst Schönheitsnormen für die Kunst gesucht hatte, ist einem ästhetischen Positivismus gewichen, der sich in dem Satze erschöpft; die Kunst ist Kunst, nicht weil sie schön ist, sondern weil sie da ist. Der Naturalist sagte nur: Was natürlich ist, das ist auch schön oder braucht gar nicht schön zu sein. Der Individualist verkündete: Was ich schaffe, ist schön, weil ich es geschaffen habe. Die moderne positivistische Ästhetik aber schließt Normen, Gesetze, Ziele, Gründe

⁴⁹⁴ WA 09.12.1905, S. 6.

des Schönen völlig aus; sie nimmt die Kunstwerke vor, wie sie sind, und beschreibt sie. Die Frage Woher? oder Wohin? ist ausgeschaltet. Gefragt wird gar nicht, sondern nur betrachtet. Man hütet sich, von schlechten, allzu jähem, unmotivierten, unorganischen Harmoniefolgen zu sprechen – man darf nur sagen: dieser Tonsetzer gebraucht in diesem Tonwerke diese harmonische Wendungen. Man soll längst nicht mehr untersuchen, ob der Kontrapunkt, ein Kunstbegriff, der sich doch geschichtlich entwickelt hat, in modernen Tonschöpfungen dieser Entwicklung gemäß angewendet wird – man hat einfach dort, wo ein Moderner ein paar Stimmen recht und schlecht übereinanderstülpt und in einen Takt stopft, das Vorhandensein eines Kontrapunktes festzustellen. Wir gehen einem ästhetischen Quintismus⁴⁹⁵ [sic] entgegen. Die Ästhetik hat sich beruhigt. Man lächelt mitleidig, weil Richard Wagner einmal sich zu der Erklärung zwang, warum eine bestimmte dramatische Idee ihn veranlaßte, die Tonart zu verlassen – in einem unschuldigen, naiven Volksliedchen, das Max Reger vertont, wechseln die Harmonien mit jedem Akkord. Man nimmt das ruhig als Tatsache, eben als Regersche Tatsache hin. Heiße Kämpfe, wie sie klärend, reinigend, fördernd um Wagner, Bruckner, Brahms gewütet haben, gibt es nicht mehr. Es wird geredet und geschwätzt, aber nicht mehr gekämpft. Die ästhetischen Quietisten kommen zur Herrschaft, die alles geduldig anhören, alles mit Beifall überschütten, alles gutheißen, alles zur Kunst zählen – sogar sich selbst. Nie machte man es sich so bequem. Wir hören eine Sinfonie von gestern, vorgestern, ehemals wird gar nicht mehr geforscht. Leute, die einst nichts Neues neben Brahms gelten ließen, um Brahms und sich selbst einen engen, undurchdringlichen Stachelzaun errichteten, werfen nun alle Erfahrung, alle Beziehungen zur tiefen Brahms'schen Kunst, alle Erinnerung von sich und stellen sich willig zu den Leuten, die eine Mahler-Sinfonie als Sinfonie bejubeln, weil sie zufällig vorher nie eine andere Sinfonie gehört oder zu beurteilen versucht haben. Wer zufällig keinen echten Wein kennt, Kunstwein trinkt und davon regelmäßig Kopfschmerzen bekommt, wird mit einigem Recht behaupten, daß der Wein Kopfschmerzen erzeugen muß. Die Quintisten⁴⁹⁶ von heute schreiben mit Gewissensruhe solche Urteile nach und verzeichnen getreulich, ohne irgendwie erregt zu sein, die Freuden und die Übelkeiten, die eine neue Sinfonie erzeugt. Die Ästhetik ist zur Registratur geworden.

⁴⁹⁵ Vermutlich ein Druckfehler: Statt „Quietismus“ war in betreffender Zeitungsangabe deutlich „Quintismus“ abgedruckt. Hirschfeld ging im weiteren Verlauf aber auf die Quietisten ein, daher wurde dies geändert und in Kapitel 3.1 auf S. 33 ebenso interpretiert.

⁴⁹⁶ Siehe Fußnote 495, S. 162.

Wer nicht zurückbleiben will, wird gut tun, sich dieser neuen Methode der Kritik anzupassen. Wir gewahren also kein irgendwie bedeutendes oder originales Thema in Mahlers fünfter Sinfonie. Die Anhänger des Komponisten sagen, daß er gar nicht erfinden will. Er will nur Vorhandenes umbilden, neu färben; er will durch Orchesterklänge von leuchtender Pracht, von intimsten Reiz blenden und immer wieder überraschen. Ein gewiß ehrliches empfundenes Loblied auf Mahlers fünfte Sinfonie enthält darum in dem Abschnitte, der den zweiten Satz, den eigentlichen Hauptteil besingt, vornehmlich folgende Hinweise: Trompeten, Trommelwirbel, Pizzikato, Fortissimo, Klangweben, Funkeln, Säuseln, Klirren, Flöten, Flageolets, Stechen, Schleichen, Seufzen, Paukenschlag. ...

Selbstständige, bildsame sinfonischen Gedanken, die gleich den Charakter des ganzen Satzes bestimmen, werden in Mahler Fünfter nicht vermißt. Das Thema des Trauermarsches, mit dem die Sinfonie beginnt ^[2] – eine Sinfonie muß doch auch einmal mit einem Trauermarsch beginnen – ist eine Umbildung des Allegretto-Themas aus der Dritten von Brahms. Gleichwohl scheint dieser Trauermarsch nicht dem Andenken des Meisters gewidmet zu sein, da in der As-dur-Episode mit den absichtlich durch Akzente auf den punktierten Noten vergrößerten Banalitäten und mit der deutlich erkennbaren Klang-Imitation einer Briefträgerkapelle der Trauermarsch, wie das Mahler liebt, sich selbst verhöhnt. „Wie ein Kondukt“, bemerkt die Partitur – ein Mißverständnis ist als ausgeschlossen. Wenn eine Sinfonie keine Sinfonie sein soll, so ist sie doch sicher eine Darstellung innerer Erlebnisse. Das Innenleben des Komponisten – man denke auch an seine Trauermusik auf den „Bruder Martin“ – ist demnach von parodistischen Trauermärschen erfüllt. Den Marsch durchbricht auch keine wildleidenschaftliche Episode, welche rasende B-Trompeten aufstacheln. Das ganze Werk dürfte, wenn auch die Widmung fehlt, einem Trompeter zugeeignet sein. ...

Der zweite Satz, „stürmisch bewegt“, löst sich von der Trauer und der Ironie der Trauer nicht los, rüttelt aber durch ruckweise sich fortsetzende, vehemente Motive, die sich merkbar dagegen sträuben, zu einem Thema emporzuwachsen, die Nerven auf. Die Durchführung gleicht einer Phantasie über den Nonensprung, der auch den Schluß des Satzes beherrscht. Der Komponist, ein Virtuose des Orchesters, hat unübersehbare Reihen von Klangeffekten, die fast mit jedem Takte wechseln, auch in diesen Satz gestellt. Unaufhörlich wechselt die Beleuchtung – ein Kontrapunkt der Farben. Die Klangbilder sind so amüsant, daß man sich gar nicht bemüßigt fühlt, an eine Sinfonie zu denken oder sinfonische Themen herbeizuwünschen; man ist besonders gut gelaunt, wenn die Pizzikato-Dreiklänge der Geigen sich bebend mit den Dreiklängen der Flöten vereinigen – dieser Effekt allein ist einen ganzen Sinfoniesatz wert, und man sieht an den erstaunten Gesichtern der Hörer, daß

diese wissen möchten, wie das gemacht wird. Kaum ist man aber in dieser Art nachdenklich geworden, so stellt der Komponist gleich wieder ein anderes Columbus Ei der Instrumentation auf die Spitze. Kunst? Ja, es ist eine Kunst, so zu sinfonisieren.

Bei dem Scherzo sind, nach Gustav Mahlers Gewohnheit, wieder Wiener Walzer zu Gaste; gleich drei oder vier Stück, durch raffinierte Einschnitte, Schleifer und Drucker von dem naiven Wienerischen Charakter befreit und in Mahlerschen Sinne zu Privatländern verarbeitet; die schwebenden Rhythmen in stechende verwandelt. Die Heiterkeit scheint, wie früher die Trauer, nur wieder persifliert. Man soll nicht vergessen, diese kontrapunktisch beförderte Persiflage, an der die Sinfonien Mahler nachdrücklich festhalten, für geistprühend zu halten. Es ist die Art dieses Künstlers, sich wie im ersten Satze über die Schmerzgefühle anderer, so hier über die Lustigkeit anderer lustig zu machen. Fragen wir nicht! Die Sinfonie hat durch Mahler einen neuen Inhalt, diesen Inhalt bekommen. ... In dem folgenden Adagietto persifliert aber der Komponist sich selbst. Ein Sehnsuchtsmotiv aus den Kindertotenliedern: „Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen“, wird durch vereinfachte Harmonisierung und durch süßliche Vorhalte, beziehungsweise lange Vorschlänge, die jede Taktphrase abschließen, ins Triviale gewendet und im Schmachtlappentile der Salonkomponisten, die bei Opus 700 halten, fortgeführt. Das Stilportrait entsetzlicher Banalität ist überaus gelungen und das witzige Rondo-Finale spöttisch vorbereitet. Eine weiche Rasenunterlage von Harfe und Streichquartett vervollständigt diesen Eingang in eine musikalische Gartenlaube. ... Das Finale aber sprudelt in ausgelassener Heiterkeit. Alle Quellen musikalischer Lust von Haydn bis Humperdinck rieseln durch die Stimmen. Zitate, die bewußt oder unbewußt aufgenommen sind, schwirren durch die Partitur. Das Final-Thema der sinfonischen Etüden von Schumann blitzt Note für Note auf. Ist das Huldigung oder Spott? Wir fragen nicht. Der Kontrapunkt ruft selbstbewußt in jedem Takte: „Seht, was ich kann! Und ich kann immer noch mehr!“ Technische Fertigkeiten kommen in die Ausstellung. Bei jeder Kombination steht ein Ausrufer: Hier ist der allein echte. ... Doch der Kunstwein wirkt, wie er wirken muß.⁴⁹⁷

6. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der sechsten Symphonie von Gustav Mahler fand unter seiner Leitung in einem Außerordentlichen Konzert des Wiener Konzertvereins am 4. Januar 1907 statt.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ WA 14.12.1905, S. 1–2.

⁴⁹⁸ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 01.01.1907, S. 13.

Rezensionen der Neuen Freien Presse

Die erste Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstdnachrichten* unter [*Konzertverein*] am 5. Januar 1907 auf Seite 12 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde nicht signiert.

In einem außerordentlichen Novitätenkonzert des Konzertvereins ist heute⁴⁹⁹ Mahlers Sechste Symphonie zur Aufführung gelangt. Wieder ein ganz ungewöhnliches Werk, das bereits auf seiner bisherigen Laufbahn den Widerstreit der Meinungen erregt hat und noch erregen wird. Mahler hält in dieser Symphonie die klassischen Satztypen fest, um im Rahmen derselben seinen eigenartigen thematischen wie instrumentalen Stil zu erproben, dessen Kühnheit in diesem Werke oft alle Grenzen überschreitet. Das ist hauptsächlich im letzten Satze der Fall, der, ein künstlerisches Gebilde von kolossalen, kaum zu übersehenden Dimensionen, maßlos nervenaufwühlend, die Mittel häuft und sich ebenso maßlos dem Ausdruck seiner tragischen Stimmung hingibt. Im ersten Satz finden sich neben manchen Bizarrerien und Schroffheiten bedeutenden Einzelheiten, insbesondere überraschende neue Eingebungen auf dem Gebiete des Klanges. Schöne Wirkung über das milde lyrische Andante, und das Scherzo fesselt durch seine *volle⁵⁰⁰ Rhythmik. Ganz neu ist diesem Werke die Hervorhebung der Schlaginstrumente in einer bisher in der Symphonie nicht erhörten Vollständigkeit. Ueber all das möchten wir in einer ruhigeren Stunde noch ein Wort sagen. Seitens des distinguierten Publikums, das den großen Musikvereinssaal füllte, wurde dem Werke die wärmste Aufnahme bereitet. Nach jedem Satze erscholl anhaltender Beifall, und der sich nach dem letzten Satze meldende Widerspruch bot nur zu neuen Ovationen für den Komponisten Anstoß. Erstaunliches leistete das Orchester des Konzertvereins; Mahler hat es zu wahren Wundertaten angespornt.⁵⁰¹

Zu der Erstaufführung von Mahlers sechster Symphonie erschien am 8. Januar 1907 eine zweite Rezension im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* im Feuilleton auf Seite 1 bis 3 unter *Musik (Mahlers Sechste Symphonie. – Volksoper: „Fedora“ von Umberto Giordano)*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

Mahler baut in seinem neuen Werke, baut geschlossene Symphoniesätze. Das klassische Schema ist nicht durchbrochen, die herkömmliche Zahl der Sätze beibehalten, wie deren

⁴⁹⁹ Die Rezension wurde mit dem Datum *Wien, 4. Januar* überschrieben und bezieht sich demnach auf das Datum des Konzertes und nicht das Datum der Zeitungsausgabe.

⁵⁰⁰ Das mit * substituierte Präfix vor „-volle“ war in betreffender Zeitungsausgabe nicht lesbar. Eine Rekonstruktion aus dem Kontext war nicht möglich.

⁵⁰¹ NFP (Morgenblatt) 05.01.1907, S. 12.

herkömmliche Bezeichnung. Und das Allegro ist wirklich ein Allegro, das Andante ein Andante, das Scherzo ein Scherzo, das Finale ein Finale. Im ersten Satze wird sogar der erste Teil wiederholt: eine förmliche Demonstration für die klassische Form. Eine Neuerung findet sich scheinbar nur in den instrumentalen Mitteln: das Schlagwerk ist in einer bisher nicht erhöhten Vollständigkeit herangezogen, ein organisierter Einbruch rhythmischer Geräusche in die Symphonie. Aber auch das Schlagwerk hilft bauen, und es reicht dazu direkt einen Hammer. Er saust im letzten Satze nieder, der dreißig Minuten dauernd, die Absichten des Komponisten am vollständigsten dargetut. Ein Kolossalgebilde, durchwegs thematisch aufgebaut, dabei von strenger Einheit der Stimmung. Diese Stimmung bezeichnet Mahler selbst als eine tragische. Auch sie würde sich mit einer Grundstimmung der klassischen Symphonie seit Beethoven begegnen, nur dass das Ringen mit dem Schicksal, mit den dunklen Mächten des Lebens, die allerdings bei Mahler geradewegs zu diabolischen werden, nicht zum Siege, sondern zum Untergang führt. Der Held fällt unter den Hammerschlägen des Geschickes, und man hört sie. Denn diese Hammerschläge arbeiten zugleich, wir haben es schon gesagt, an dem Bau des Satzes, dessen Hauptabschnitte, die beiden großen Durchführungen, markierend. Und so könnte man, abermals zu klassischen Erinnerungen verlockt, diese tragische Symphonie auch die „Symphonie mit dem Hammerschlag“ nennen. ...

Aber sagen wir es nun gleich, dass uns dieses riesenhafte, so kunstreich gezimmerte Finale, in dem Mahler mit seinem eigenartigen Stil am kühnsten innerhalb der klassischen Form schaltet, eben auch der aufbrechbarste Satz der Symphonie zu sein scheint. Gewiß, die Energie, die jeden Takt durchdringt, ist unerhört, der Strom stockt keinen Augenblick. Es ist alles Denkbare vorgesehen, um die Masse zu gliedern und die Gliederung deutlich zu machen. Eine echt symphonische Einleitung exponiert die Themen mittels Vorausnahme einzelner Teile; dann werden diese Themen selbst scharf beleuchtet hingestellt. Die zwei Durchführungen sind deutlich abgehoben, alles ist da, Reprise und Coda. Unser Interesse wird beständig wachzuhalten gesucht, dafür sorgen die dramatischen Entwicklungen, die Tragödie ist in den stärksten Farben inszeniert. Und doch – oder gerade darum – empfinden wir ein Zuviel in diesem Satze, und ein schmerzhaftes Zuviel. Welcher Reiz, welche Größe, welche Ausdruckskraft müßte schon den Themen eines solchen Satzes eigen sein! Der erste Hauptgedanke entbehrt nicht der Vorzüge der Themenbildung Mahlers, kräftiger Diatonik, breiter Entfaltung, schwungvoller rhythmischer Gebärde; die übrigen Themen aber zeigen, oft anklingend oder anspielend, kein eigentlich neues Gesicht, nehmen gleichsam nur die Mahlersche Mimik an. Doch das Wesentlichste: Die Häufung, kein Vorzug

von Mahlers Stil, ist in diesem Finale zum äußersten Grade gediehen, Häufung im Ausdruck ebenso wie in der Instrumentation, in der thematischen und kontrapunktischen Arbeit. Fessellos geht die Umgestaltung, Ausdeutung, Variierung der Themen vor sich. Und im Anschlusse daran, welche Hypertrophie des Kontrapunktischen oder dessen, was heute so heißt! Jede Stimme möchte, Thementeile erhaltend, ein Eigenleben erstreiten. In diesem Kampfe, in diesem bellum contrapuncticum omnium contra omnes, gibt es schließlich nur Besiegte. Es ist mehr als zweifelhaft, ob musikalisches Hören überhaupt der Anpassung an die exzessive Vielstimmigkeit fähig ist, die ihm in den Stimmenknäulen moderner Partituren zugemutet wird. Alles war schon einmal da, und in alten Musikzeiten gab es Ähnliches auf vokalem Gebiete. 48stimmige Messen bedrängten den Hörer. Vergessene Monstren, verschollene Künstlichkeiten, die nur die Flucht zur erlösenden Homophonie beschleunigt haben.

In gewissem Zusammenhang mit der kontrapunktischen Häufung steht auch die orchestrale. Denn das Stimmindividuum fordert sein Instrument und umgekehrt, und sollen dann wieder die wichtigsten Stimmen deutlich gemacht werden, so werden Verstärkungen nötig, die zu Massigkeit führen. Uns ist kein Symphoniesatz Mahlers bekannt, in dem dieser Meister und souveräne Beherrscher des modernen Orchesters so wenig auf Licht und Schatten bedacht gewesen wäre, wie im Finale seiner A-moll-Symphonie. Katastrophen können sich gewiß nicht in den Flöten abspielen; aber so beharrliche Mitwirkung des Blechkorps an Schmerz und Verzweiflung wirkt selbst katastrophal. Es gehört mit zu den neuen Instrumentationsprinzipien Mahlers, weniger auf Verschmelzung der Klangelemente als auf ein realistisches Nebeneinander auszugehen. Das erzeugt die grelle Farbe, eine absichtliche koloristische Eigentümlichkeit seiner Orchestrierung. Man kann bei Mahler nicht bloß von Dissonanzen der Harmonie und Stimmführung, sondern auch von instrumentalen Dissonanzen sprechen. Keine ^[2] sparsame Würze seiner neuen Symphonie, breiten sie sich allzu reich aus in diesem letzten Satze. Dagegen erscheint gerade die neueingeführte Instrumentalgruppe, das Schlagwerk, mit einem gewissen Maß behandelt. Es sind alle erdenklichen Angehörigen dieser geräuschvollen Familie herangezogen, jene brutalsten, wie die sanftmütigsten Charakters. Mahler verwendet außer Pauken, großer und kleiner Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, auch Tamburin, Glockenspiel, Xylophon, Herdenglocken, tiefes Glockengeläute, Holzklapper, Rute, Hammer und Celesta. Was würde Spitta dazu sagen, der vom „unsymphonischen Gebrauche“ des Triangels in Schumanns B-dur-Symphonie spricht? Aber das moderne Symphonieorchester ist unersättlich, und man kann ihm, dem blechgepanzerten, auch diese neuerliche Vermehrung nicht

prinzipiell versagen. Die Anwendung einzelner jener Instrumente ist, vorbildlos, ganz Mahlers bewunderungswürdiger Klangphantasie entsprungen. Namentlich der Zusammenstellung von Celesta, dem mit Charpentiers „Luise“ nach Wien gelangten Stahlklavier, und Herdenglocken, die nie programmatisch, sondern nur als Klangnuance in Betracht kommen, gewinnt Mahler oft berückende Wirkungen ab. Er führt und da wirklich auf Bergeshöhen und in himmlische Gefilde. Daneben gähnen freilich Abgründe und Höllenschlünde.

Schweflige Luft ist auch im ersten Satze zu spüren, auch er scheint zu groß dimensioniert, auch hier fehlt es nicht an Ueberladung und Schroffheiten. Aber schon der thematische Bestand ist interessanter. Ein Thema von jenem scharfen, marschartigen Rhythmus, wie ihn Mahler liebt, eröffnet ihn, Brucknersche Züge in den Anfangstakten, dann wild, aufrührerisch anstürmend, mit verminderten Quinten und harten Septimen auf den obstinaten Baß aufprallend. Ein Choralgedanke – also wieder ein Gruß nach Bruckner hin – bildet das Seitenthema. Vorher hat sich schon in den Trompeten jenes harmonische Motiv gemeldet, das, offenbar eine Symbolisierung des tragischen Helden, durch die ganze Symphonie geht: ein schmetternder Durdreiklang, der kraftlos, wie vernichtet, in den Molldreiklang zurücksinkt. Wie versuchen keine Deutungen dieses Hamlet-Gedankens, sondern vernehmen viel lieber das Gesangsthema des Satzes, das, leicht an Schumann angelehnt, halb schwärmerisch, halb schwungvoll, Leyer und Schwert zugleich im Wappen führt. Im Durchführungsteile stellen sich jene seltsamen Bildungen ein, die bei Mahler in jene abnorm geformten Gewächse erinnern, welche der Held eines Huysmanschen Romanes sammelt und aufzieht. Aber man stößt hier auch auf zart empfundene Wendungen, wahrhaft erdentrückte Klänge. Dabei ist im Unterschiede von sonstiger Musikmoderne das Koloristische stets an feste thematische Zeichnung geknüpft. Der Schluß bringt unter Bewertung des Gesangsthemas eine gewaltige Steigerung, nach unserem Empfinden aber mehr eine dynamische als konstruktive, und die Quartenfigur in den Bässen mahnt abermals an Brucknersche Schlußgepflogenheiten.

Im Andante (Es-dur) sind milde, pastorale Töne angeschlagen. Der Held flüchtet sich an den Busen der Natur, und dieser Ausflug bekommt auch dem Komponisten wohl, der immer mit Glück den Naturlauten gelauscht hat. Eine zarte Lyrik behauptet den Platz, kein schroffer Akzent durchbricht die Stimmung. Das nun folgende Scherzo bedeutet für uns den Gewinn der Symphonie. Ein wahres Paradigma des Musikalisch-Geistreichen, namentlich auf dem Gebiete der Rhythmik. Auch hier spinnen sich die Fäden von Bruckner her, und man ist geneigt, einem französischen Beurteiler Mahlers beizustimmen, der „le badinage colossal et presque rabelaisien“ jener Scherzi mit Bruckner in Verbindung bringt. Das

Scherzo (A-moll) beginnt, an Motive des ersten Satzes anspielend, mit wild auftrappenden Rhythmen, mit einer Art höllischer Bauernball-Lustigkeit; wenn aber das mit dem Hauptteil verwobene Trio „altväterisch“ erklingt, denkt man wirklich nicht etwa an des Teufels Großmutter, sondern an unsere eigenen Großmütter und Großväter, die solche Ländler tanzten, wenn auch keine so geistreich zwischen gerader und ungerader Taktart schaukelnden. Dazu eine Fülle rhythmischer und melodischer Varianten, die hier immer logisch und überzeugend bleiben. Das Scherzo von Mahlers C-moll-Symphonie hat Brahms „ein ans Geniale streifendes Stück“ genannt. Man darf es wagen, das neue Scherzo dem älteren anzureihen.

Im ganzen kann man sagen, dass die neue Symphonie in der Geschlossenheit des symphonischen Aufbaues die vorangegangenen übertrifft, aber leider auch deren Realismen, die nervenaufwühlenden Spannungen steigert, Auch scheint sie und in der Mannigfaltigkeit und Frische der Erfindung hinter den letztgehörten Werken, der dritten und fünften Symphonie, zurückzustehen. Die ungewöhnliche musikbildende Kraft, das kühne Entdeckernaturell, das außerordentliche Können Mahlers bezeugt untrüglich auch dieses neue, schwächere Werk. Es gibt warme und kalte Musik, sagte Bülow. Kalt ist die Musik Mahlers gewiß nicht, und sie macht uns allen warm. Eine neue Symphonie Mahlers wirkt wie ein Alarmsignal; Freund und Feind eilt zu den Waffen, und unbedingter Gefolgschaft tritt blind verwerfende, leider nicht immer sachliche Gegnerschaft gegenüber. Nur eine bedeutende Erscheinung vermag solche Wellen zu werfen. Und da steht nun der merkwürdige kleine, schwächliche Mann, der so die Köpfe erhitzt, ruhig auf dem Podium, mit seinem faszinierenden Dirigentengenie sein Werk deckend, steht gelassen da mit seinem eisernen Willen, seiner glühenden Einbildungskraft und bewirft uns bald mit Blumen, bald mit Feuerbränden und Felsblöcken. Man muß sich ihn nach alter Vorstellung von Dämonen besessen denken beim Schaffen, von seltsamen musikalischen Geschichten, von den kindlichen wie den gewaltigen Musikgedanken bewegt, von poetischen, mystischen, anarchistischen Klangbildern erfüllt, deren er sich, zu eigener Befreiung, in seiner Musik schrankenlos und immer ehrlich entlädt. Und der Zuhörer lauscht angezogen und abgestoßen, erschreckt und mitgerissen, immer gefesselt. Und wenn er dann leider noch „Kritik“ zu ^[3] schreiben hat, so fühlt er, seine Eindrücke offen bekennd, dass ein ungelöster Rest übrig bleibt, ein Etwas, das jeder Analyse widersteht.⁵⁰²

⁵⁰² NFP (Morgenblatt) 08.01.1907, S. 1–3.

Rezension der Wiener Abendpost

Eine erste Rezension erschien in der Rubrik *Theater, Musik und Kunst* unter (*Wiener Konzertverein.*) am 5. Januar 1907 auf Seite 3 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

In einem außerordentlichen Konzerte brachte gestern Gustav Mahler seine sechste Sinfonie mit dem Konzertvereinsorchester zur Aufführung. Ein Teil des Publikums hat diese Sinfonie so lange beklatscht, bis die Lichter im großen Musikvereinsssaale ausgelöscht wurden. Ein anderer Teil demonstrierte laut gegen das Werk. Die Anhänger siegten. Das war das äußere Bild des Abends. Auf das Objekt des Kampfes, die Sinfonie selbst, werden wir noch ausführlich zurückkommen.⁵⁰³

Eine weitere Rezension erschien am 10. Januar 1907 im Feuilleton auf Seite 1 bis 3 mit dem Titel *Konzerte* in der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, Robert Hirschfeld, signiert.

Die sechste Sinfonie Gustav Mahlers, die der Konzertzettel eine „tragische“ nennt, hat ausgetobt. Man tut Unrecht, dem Sinfoniker Gustav Mahler die Herdenglocken, den Hammer, die Holzstäbchen, die an den Trommelrand schlagen, die Ruten, all das sonderbare Schlagwerk vorzuhalten. Es sind künstlerische Notwendigkeiten, die zu seinem innersten Wesen gehören. Man glaube nicht, daß der Tonsetzer Gustav Mahler durch seltsame Klänge und Schlager nur verblüffen will. Nein, er steht unter einem künstlerischen Zwang. Wenn er nichts anderes als dürftige, nichtssagende Themen findet und gleich im ersten Satze zu Brahms, Liszt und Bruckner sich wendet, um ihnen Motive abzunehmen, so kann er schließlich nicht mit Trommeln und Ruten noch neue Wirkungen erzielen. Wäre er imstande, tragische Gefühle durch die Mache der Töne auszudrücken, so wollte er gern auf den Hammer und dessen Schicksalsschläge verzichten. Ihm mangelt aber die innere wahre schöpferische Kraft. So greift er denn in der tragischen Sinfonie auf dem höchsten Punkte der Erregung zum Hammer. Er kann nicht anders. Versagen die Töne, so fällt ein Schlag. Das ist ganz natürlich. Redner, denen im entscheidenden Momente die Worte fehlen, schlagen mit der Faust auf den Tisch. ... Wurden nicht immer durch entsprechende Tonfolgen und Kombinationen in Sinfonien idyllische Empfindungen geäußert? Wer aber die Gabe dieser künstlerischen Mitteilung nicht besitzt, wird in den idyllischen Episoden einer Sinfonie einfach Herdenglocken läuten lassen. Die Lämmer denkt man sich leicht hinzu.

⁵⁰³ WA 05.01.1907, S. 3.

Wer braucht denn musikalische Umwege, wenn der Zweck durch materielle Dinge direkt zu erreichen ist?

Dieses Prinzip des kleinsten Kraftmaßes wird nach Mahlers Vorgang das sinfonischen Schaffen einmal gänzlich umgestalten. Um schmerzliche Gefühle wachzurufen (was früher durch eine dolorose Melodie geschah), wird die Partitur einfach vorschreiben, daß ein Orchestermusiker eine kostbare Vase oder Wasserflasche zertrümmere. Das wird viele schmerzen, die vor den ironisch parodistischen Trauermärschen der Mahlerschen Sinfonien erst lange überlegen, ob sie trauern oder lachen dürfen. Auch diese ewig wiederkehrenden Marschmelodien oder Landlerhythmen soll man nicht als eine sinfonische Schrulle oder Laune bezeichnen; sie sind vielmehr tief in Wesen des Sinfonikers Mahlers begründet. Denn fielen ihm andere Themen ein, so würde er mit diesen nicht zurückhalten. Wer wollte auch behaupten, daß Gustav Mahler willkürlich oder leichtfertig Brucknersche Gedanken verzerrt? Wenn einem Tonsetzer durchaus keine sinfonischen Themen zufließen und er dennoch aus innerem Drange Sinfonien schreiben muß, so wird er unbewußt nach den Schätzen Brucknerscher Melodik greifen. Das Eigene bringen dann die zahllosen Vortragzeichen hinzu, die eine Mahlersche Partitur auch dann zu einem dicken Novellenbände anschwellen ließen, wenn bei ihnen keine einzige Note stünde. In einem Takte der sechsten Sinfonie finden sich bei einem belanglosen, dürftigen Marschmotiv folgende Vorschriften: Fortissimo, decrescendo, piano, vier Hörner „offen“, vier Hörner „gestopft“, die ersten Violinen (dreifach geteilt) sempre pizzicato, die zweiten Violinen col legno, das heißt mit dem Holzrücken des Bogens, die Violen, die Violoncelle und Bässe aber „arco“, dann noch zum nächsten Takte überleitend: zwei Trompeten „offen“, zwei Trompeten „mit Dämpfer“. Dazu Triangel, kleine Trommel und Tamburin.

Im Finale nehmen die Schlaginstrumente und die exotischen Instrumente allein fünfzehn Zeilen ein: Glockenspiel, Herdenlocken, Tiefes Glockengeläute („zwei oder mehrere sehr tiefe Glocken von unbestimmtem, aber voneinander verschiedenem Klang, in der Ferne aufgestellt und leise und unregelmäßig geschlagen“), große Trommel, Triangel, kleine Trommel, Becken (mit Schwammschlägeln oder Paukenschlägeln bewegt), Holzklapper, Tamtam, Rute, Hammer und Stahlklavier (Celesta). Die Spieler oder Schläger stehen nun bei der Aufführung wie Oratoriensänger jedesmal auf, wenn sie einzugreifen haben, und setzen sich dann wieder. Mit dieser Bewegung soll die Wichtigkeit des Schlagorchesters markiert werden. Dazu die Blasinstrumente in zumeist unerreichbaren Lagen, so daß der Klangcharakter, dem Pfiff oder dem Gicksen nahe, nicht mehr unterschieden werden kann! Die acht Hörner und sechs Trompeten in Sprüngen von anderthalb Oktaven! Oder die

Tempobezeichnungen und dynamischen Vorschriften innerhalb einer geringen Anzahl von Takten: Fließender, etwas hervortretend, deutlich beginnend, ^[2] gänzlich verklingend, am Griffbrett, etwas fließender (aber immer vier Viertel), grazioso, noch etwas bewegter, aber immer noch vier Viertel, Halbe (nicht eilen), pesante, aber Halbe, nicht schleppen, vorwärts. Und welch geringer Vorrat von Gedanken wird auf diese Art unaufhörlich auseinandergezogen oder zusammengedrängt!

Auch hier treibt innere Nötigung den unablässigen Wechsel hervor, denn die gehaltlosen, benalen [sic] Themen wollen sich sinfonisch gebärden. Wer würde sie beachten, wenn sie natürlich erschienen? Nehmen wir das Andante der Sechsten vor! Das Thema möchte man einem Salonstück oder eine Sonatine von Fritz Spindler op. 389 (oder sonst einer Nummer in der Region der Massenproduktion) zuschreiben, wenn in dem Es-dur ein Nötlein nicht von f auf fes und eines von g auf ges herabgerutscht wäre. So aber macht die Trivialität, plötzlich zuckend, eine interessante Mine, und wir werden auf eine Individualität gewiesen. Das eigentlich Schöpferische in der Mahlerschen Natur, wenn wir vom Schlagwerk absehen wollen, beruht in jenem fes oder ges. Was dann folgt, verliert sich in zusammenhanglosem Formelkram. Alles materielle Klangwesen in diesem Satze ist technisch vollkommen und hält sich auf der Höhe der modernen Kapellmeisterkultur. So ist das kleine in das Andante fleißig eingestreute Sexten- und später Quartenmotiv eine ganz gewöhnliche, unbedeutende Redefloskel, die tausendmal gehört wurde. In einer Rede würde jenes Motiv etwa dem Worte „Hochverehrte!“ entsprechen. Durch eine Sechzehntelpause aber gespalten, wird das Motiv sofort interessante, als ob einer in seiner Rede beständig „Hochverehrte!“ sagen wollte. Diesmal also liegt die schöpferische Idee Mahlers wieder nur in einer Sechzehntelpause. ... Ähnlich im Trio des Scherzo, überschrieben: „Altväterlich, grazioso, bedächtig“, demnach eine kleine Einrichtung im Biedermeierstil für die tragische Sinfonie. Den dreiteiligen Großvätertanzen durchbricht nun Gustav Mahler durch vierteilige Takte. Als unsere Altväter durchs Leben gingen, haben sie doch nicht beständig ein siebente Achtel nachgeschleppt! Wenn das Thema aber nicht bei jedem zweiten Takt hinkte, wäre es wie Hundert andere. Allein diese siebente Achtel wurde durch die Schöpferkraft Mahlers hervorgetrieben. Auch der Gedanke aus dem Liztschen Es-dur-Konzert, der jetzt an den Eingang der Mahlerschen Sechsten verpflanzt ist, wurde durch Abbiegung einer einzigen Note gleichsam neu geschaffen.

Wo sich Gustav Mahler wirklich entschlossen hat, ein ganzes Thema aus eigenem für seine Sechste Sinfonie beizusteuern, gestattet er dem Thema keine organische Entwicklung. Sofort wechselt die Klangfarbe; der rhythmische Charakter verschiebt sich, bevor er

noch sicher erfaßt wurde: wie bei einer schlechten Theaterbeleuchtung wechselt ruckweise das Licht. Kaum acht Takte fließen gleichmäßig fort. Augenblicklich wird der Klang verdickt, geschärft oder zugespitzt, und wenn die äußeren Linien sich auch scheinbar ruhig fortbewegen, so klettern doch einzelne Motive dazwischen hinauf oder es werden instrumentale Effekte, die aus der widernatürlichen Verwendung der Klangcharakter entfliehen, ohne Unterlaß herzugepeitscht. Die Partitur enthält selbst die Bemerkung: „Wie gepeitscht“. Und wenn die Durchführung beginnen soll, sind die gequälten Gedanken längst durch die tollsten Abendteuer geführt worden. Nun ist in der nervösen Hast und Aufregung weiter keine organische Steigerung zu erzielen – da setzt denn der sinnlos wütende Schlaglärm ein, und Töne, Tonfolgen, Gegensätze sind gar nicht mehr zu unterscheiden.

Die Holzblasinstrumente sind in der Sechsten Sinfonie Gustav Mahlers vierfach besetzt; die Klangmassen würden selbst große Gedanken erdrücken – in welchem kläglichen Verhältnisse stehen aber die fadendünnen, zumeist kurz abgehackten Motive zu den Strömen von Farben, die darüber ausgegossen sind. Ein Ruck aber, ein Blitz, und die Partitur wird für Momente unschuldig naiv, schlicht, einfältig; sie scheint sich plötzlich unter den Schutz der Klassiker zu stellen: die springenden Bogen werden besänftigt. Aber diese künstlich angenommene Ruhe ist einem normalen Gemüte erst recht unerträglich – es ist das Lächeln eines Gespenstes, spitz, höhnisch und kalt.

Man hat uns oft belehrt, daß erst die Zukunft das Verständnis für die Mahlerschen Sinfonien bringen werde. Die Tatsachen aber stellen sich günstiger. Die Aufführung der Sechsten hat es doch bewiesen: die Mahlerschen Sinfonien (ausverkaufte Generalprobe, ausverkauftes Konzert) sind schon heute bejubelt und verstanden. Beobachten wir nur das Publikum! Die Holzklapper! Verständnisinniges Nicken. Dann Spannung für die Celesta. Trommelwirbel, Die Wangen glühen. Jetzt erwarten sie die Herdenglocken. Ein Pfiff des Piccolo. Auch dieser ^[3] wird allen klar. Der Mann mit den Tschinellen erhebt sich im Orchester. Er wird sofort erkannt. Baßtuba. Die kennen wir. Gestopftes Horn. Sie sehen genau, wie man das macht. Die Trompete hat das Cis nicht erreicht. Allgemeine Bestürzung. Die Schalltrichter in die Höhe! Sie wissen längst, was das bedeutet. Die Es-Klarinette gibt den grellen Schrei. Auch davon haben sie schon gehört. Beim Harfenglissando geht ein Murmeln der Befriedigung durch die Reihen. Und wie auf die Reprise einer Haydnschen Sinfonie warte alle in Bereitschaft auf den erlösenden Schlag des Hammers. Was hätte die Zukunft da noch aufzuhellen? Das Wesen der Mahlerschen Sinfonien ist begriffen und enthüllt.

Der Zufall wollte es, daß im Zeitraume einer Woche auf die Mahlersche Sinfonie die Brahms-Feier der Gesellschaft der Musikfreunde folgte. Das Programm⁵⁰⁴ des Abends enthielt das Schicksalslied, die Nänie, vier A capella-Chöre und das Klavierkonzert in B-dur (mit Ernst von Dohnanyi am Klavier). Die Hörschaft gab sich in weihevoller Stimmung den Eindrücken der erhabenen Werke hin. Die Ausführung war durchaus gelungen und höchst würdig. Die ergreifende, durch die Musik der Gedanken und des Klanges fesselnde „Nachtwache“ (Rückert), die trutzige „Beherzigung“ (Goethe), wohl der Leitsatz für das Brahms'sche Leben und für seine Kunst, wurde zur Wiederholung verlangt; auch Herr Dohnanyi mußte ein Brahms'sches Tonstück (Intermezzo aus den letzten Heften) zugeben. Nur ernste Gesänge hatte man ausgewählt. Vielleicht wären Lichtblicke auch in der Totenfeier willkommen gewesen. Einmal nur erweichte die Liebe das schattenbeherrschende Programm: im Rondo des Klavierkonzertes, das aus romantischem Dämmern sich zur Helle heraufdringt. Die Natur Dohnanyis ist für diese Befreiung mehr als für die Macht und Tiefe des ersten Satzes geschaffen. ... Unsere Gedanken waren an dem Abend von Werken eingenommen, denen man getrost nachrühmen kann, daß sie nicht eine einzige Note zu viel oder zu wenig, nicht eine einzige Belastung des musikalischen Gewissens, nicht eine einzige Stimmführung enthalten, die nicht aus den Kernzellen der Tonkunst hervorgetrieben wäre. Und da mußten wir wieder der Mahlerschen Sinfonie gedenken. Wie ist es nur möglich, daß Gustav Mahler, ein Dirigent von unvergleichlichen Qualitäten, ein Musiker von umfassender ungewöhnlicher Intelligenz, sich im Schaffen so unendlich weit von dieser Brahms'schen Kunst – sie ist doch auch modern – entfernen konnte? Von den Quellen, die hier aus der Tiefe rauschen, von diesen Pfaden der musikalischen Vornehmheit und des künstlerischen Adels führt keine natürliche Verbindung zu den Schlagwerksorgien, zu den fragwürdigen Kontrapunkten, zu den Exzessen der Stimmführung in der Mahlerschen Sinfonie. Und Brahms und Bruckner sind erst zehn Jahre tot! Wahrlich, und das muß die ästhetischen Bedenken beruhigen: das Problem liegt zum Glücke nicht in der Kunst, an der man nicht verzweifeln soll, sondern allein in der Eigenart des Komponisten. Die Kunst der Zukunft wird wissen, wo sie wieder anzuknüpfen hat.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ In betreffender Rezension wurde „Pro [Zeilensprung] der gramm“ abgedruckt. Dieser Setzfehler wurde in „Programm“ ausgebessert verbessert.

⁵⁰⁵ WA 10.01.1907, S. 1–3.

7. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der siebten Symphonie von Gustav Mahler fand unter Ferdinand Löwe in einem Konzert des Wiener Konzertvereins am 3. November 1909 statt. Weiters wurde Ludwig van Beethovens zweite Symphonie aufgeführt.⁵⁰⁶

Rezension der Neuen Freien Presse

Die erste Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten* unter [Aufführung von Mahlers siebenter Symphonie.] am 4. November 1909 auf Seite 10 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse* erschienen. Sie wurde nicht signiert.

Heute⁵⁰⁷ wurde im Konzertverein Mahlers siebente Symphonie zum erstenmal aufgeführt. Diese Symphonie hat in Prag unter Mahlers Leitung kürzlich in Amsterdam unter Mengelberg den größten Erfolg davongetragen. Heute gab es zwar nach jedem der ersten vier Sätze Applaus, nach dem vierten sehr lebhaften, nach dem Schlußsatze aber, nach dem offenbar die Summe gezogen wurde, mengte sich Opposition in den Beifall, der dann im Kampfe der Meinungen die Oberhand behielt. Hätten wir uns über das Werk erst nach der heutigen Aufführung und nur nach ihr ein Urteil bilden müssen – vielleicht hätten wir uns der Opposition angeschlossen. Mahlers Symphonie ist von Herrn Ferdinand Löwe und seinem Orchester nicht immer gefördert worden. Ueber das Werk selbst, das in seinem ersten Satze einen echt Mahlerschen diabolischen Kampfsatz, in seinem vierten ein reizendes, melodie- und wohllautgesättigtes Notturmo besitzt, sonst alle bekannten Schwächen und Vorzüge Mahlerscher Symphonik aufweist, seien einige Worte nachzutragen.⁵⁰⁸

Zu der Erstaufführung von Mahlers siebter Symphonie erschien am 6. November 1909 noch eine zweite Rezension im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*: im Feuilleton von Seite 1 bis 3 unter *Mahlers Siebente Symphonie*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

Gustav Mahler spricht nie von seinen Arbeiten, noch weniger von seiner Arbeitsmethode. Wenn aber zufällig Schaffenden und Genießenden eben derselbe Dolomitenbezirk umschließt, in dem gerade an einer Symphonie gebaut wird, so mag es geschehen, daß ungewollt etwas von den Hammerschlägen an der Ohr des Nachbars dringt. Im Vorbeigehen gesagt: Diese symphonischen Riesenkinder kann man sich gar nicht in passenderer Umgebung zur Welt kommen denken, als angesichts wildstarrer Felsberge; deren bizarre Zacken und Schroffen scheinen in die Musik überzugehen. Der Geburtsstätte nahe,

⁵⁰⁶ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 03.11.1909, S. 11.

⁵⁰⁷ Die Rezension wurde mit dem Datum *Wien, 3. November* überschrieben.

⁵⁰⁸ NFP (Morgenblatt) 04.11.1909, S. 10.

bestaunt man die fast übermenschliche Energie des Gebärenden. Durch lange Wochen ringt er unausgesetzt, ruhelos, in strenger Absperrung, sich wie ein indischer Büsser kasteiend, mit den ihm zuströmenden Eingebungen, die in fliegender Hast und wie im Fieber in einer kürzeren Zeitspanne aufs Papier geworfen werden, als ein Kopist zum mechanischen Abschreiben bedürfte. Kommt dann zufällig einmal auf die Analysen und Programmbücher die Rede, so mag dem eben Vater Gewordenen erregt der Einwand entfahren, wie denn ein anderer zerlegen wolle, worüber sich kaum der Schaffende selbst, der es wie von geheimnisvollen Gewalten zugetragen erhalten, Rechenschaft abzulegen wüßte. Man muß sich Mahler wirklich in einem Zustande der Entrücktheit, ja der Besessenheit denken beim Produzieren. Er hat Visionen und folgt ihnen rückhaltlos, und so weit sein Esprit erwacht und wacht, wird er zum Bundesgenossen der bedrängenden Geschichte. Er ist der Mann, wenn der Teufel selbst in sein Arbeitszimmer träte, durchaus nicht das Tintenfaß nach ihm zu schleudern, sondern sich seiner Mitwirkung für einige Partiturseiten zu versichern. ...

Der Teufel scheint gleich beim ersten Satze der neuen Symphonie mitgewirkt zu haben, obwohl sich auch zeigt, daß er eigentlich ein gefallener Engel ist. Zwei von den mittleren Sätzen sind mit der Bezeichnung „Nachtmusik“ versehen. Soi könnte eine ganze Reihe von Mahlerschen Symphoniesätzen benannt sein. Und der erste Satz der „Siebenten“ ließe sich leicht als „Walpurgisnacht“ bezeichnen, das ganze Werk als „Nachtsymphonie“. Daß dann ein jubelnder Schlußsatz in C-dur durch Nacht zum Licht zu führen hat, versteht sich fast von selbst. Verbürgen möchten wir jedoch keineswegs, daß der Komponist bewußt etwa zu Novalis' „Hymnen an die Nacht“ symphonische Gegenstücke schaffen wollte. Eher dürfte er dem fertigen Werke zur Aufhellung der sich ihm selbst erst jetzt ergebenden dunklen Beziehungen zu Nacht und nächtlichen Dingen solch Lichtlein aufgesteckt haben. Daß Mahler auch bloß verdeutlichende Stimmungsprogramme bei seinem Werken nachträglich fortzulassen vermag, bezeugt untrüglich, daß ihn beim Komponieren keines geführt hat. Noch weniger malt Mahler Gegenständliches nach, er drückt immer nur sich und seine Seelenbewegungen aus. Aus jedem Takte herrscht uns ein starkes und leider auch gewalttätiges Ich an. Seine Symphoniemusik wird zum Seelenkinematographen eines komplizierten Nervenmenschen, der jetzt die Dämonen in der Brust, die düsteren und holden Nachtgespenster im Inneren behorcht, jetzt sich sehnsüchtig in die tröstenden Arme der Natur flüchtet und dann wieder sich in einem Gassenliedchen zu entspannen sucht. ...

Ein Künstler wie Mahler ändert sich nicht mehr; er wird insbesondere seine Fehler behalten. Wiederholt haben uns die Eigentümlichkeiten seiner Tonsprache, seiner Technik beschäftigt, wiederholt zur Auseinandersetzung gedrängt; sie schaffen auch in der

Siebenten Symphonie Punkt der Anziehung und Abstoßung. Auch in dem neuen Werke begegnen wir der brutalen Häufung der Mittel, den Maßlosigkeiten des Ausdrucks, der schrankenlosen Individualisierung und Demokratisierung der Stimmen, ihrem schroffen Neben- und Gegeneinanderlaufen, dem überreichen motivischen und melodischen Veränderungsspiel, der Unersättlichkeit der Durchführungen, der nervenaufwühlenden Schärfe der Kontraste. Und wieder überschüttet uns diese glühende Klangphantasie mit geistreichen Kombinationen und schwefligen Mißklängen, bald „in bestürzender Verve“ mit gewaltigem Pinsel brennende Farben auftragend, bald mit entzückender Delikatesse den Silberstift handhabend. Wieder werden neue Instrumente symphoniefähig gemacht: die romantisch schmachtende Gitarre, die girrende Mandoline. Das Tenorhorn avanciert, erhält eine solistische Rolle, führende Heldenlaute. Aus der Sechsten Symphonie rauscht Herdenglockengeklingel herüber und bezeugt nun noch deutlicher seine koloristische, nicht programmatische Bestimmung. Im Finale senden hohe, helle Glockentöne flimmernde Sonnenstrahlen in den Festtagsjubel. In ihrer fünfsätzigen Form erinnert die Siebente Symphonie an die Fünfte. Doch sind ihre beiden Ecksätze zu größerer Konzentration vorgezogen; Mahler hat hier jedenfalls seinen singulären Stil organisch verfestigt; besonders im ersten Satze. Die beiden Außensätze rahmen die erste Nachtmusik, das Scherzo und eine zweite Nachtmusik ein, so daß man von ^[2] einer Symphonie sprechen könnte, die eine dreisätzliche Serenade im Herzen trägt.

Mahler ist gewiß kein zwingender Erfinder, wie alle Nachgeborenen. Aber er ist doch einer der sehr wenigen modernen Musiker, denen etwas Belangreicheres und Reizvolleres einfällt. Gerade den Einwänden, die im Punkte der Erfindung gegen seine Symphonien erhoben werden, haben wir uns nie anschließen können. Die alte Kanone, die immer wieder gegen seine Thematik und Melodik aufgefahren wird, sollte endlich außer Dienst gestellt werden. Mahler sucht sein thematisches Material vorwiegend auf diatonischem Felde, und hier ist es allerdings nicht mehr so leicht, ganz neue Grundgedanken zu finden. Fehlt es doch nicht an Stimmen, die schon von einer Erschöpfung des Melodienfonds zu sprechen beginnen, und ein interessantes Schriftchen *)⁵⁰⁹ hat erst kürzlich unter dem melancholischen Titel „Das Ende vom Lied“ dem holdesten Wunder der Musik eine schwarze Zukunft angekündigt. Wir sind weniger pessimistischer Ansicht, glauben vielmehr auch noch hier an unbegrenzte Möglichkeiten. Schon die Heranziehung der ältesten, wie von neuen Tonskalen eröffnet unendliche Perspektiven. Auffällig bleibt vielmehr, daß die

⁵⁰⁹ Fußnote in der Rezension: *) Heinrich Löwy „Das Ende vom Lied“. Aus Oswalds Annalen der Naturphilosophie. Verlag von Veit & Comp. in Leipzig.

Musik-Moderne, maßlos erfinderisch und rastlos vorwärts stürzend im harmonischen und stimmkombinatorischen Tondenken, eigentlich in nur geringem Maße die wichtige Funktion der Harmonik nützt, das melodische Tondenken zu befruchten. Die rechte Melodie wird mit der zugehörigen Harmonie geboren, aber sie entsteht auch aus dem Schoße der Harmonie. Wie hat die Chromatik die melodische Linie bereichert! Allerdings gibt es moderne Komponisten, die sich absichtsvoll der Ausbeutung der neuen Bildungen des Nebeneinander für die Folge, für das Nacheinander befleißigen und hierin auch gleich zu weit gehen: Dukas etwa, wenn er die melodische Formel durchaus der Ganztonleiter entnimmt, oder der radikal experimentierende Schönberg, der das vertikale Wagnis auch auf die horizontale Linie überträgt und am liebsten gleich auf mehrere nebeneinanderlaufende. Im allgemeinen aber stoßen wir in den Werken der Moderne auf die mit dem klassischen und romantischen Muster ringende „alte Melodie“ neben der modernsten Harmonik oder auf die unorganische Verbindung beider, bei Strauß etwa meist dann, wenn er recht lyrisch sein will, während bei ihm sonst schon weitintervallige, aus der Vorhalts- und Alterationsharmonik der Zeit geschöpfte Themen nicht selten sind. Freilich – und darauf deutet auch der Verfasser den „Das Ende vom Lied“ hin – diese neuen Melodien werden immer mehr zu solchen werden, die man nicht wird innerlich zu forschen werden, die man nicht wird innerlich singen, nicht im Gedächtnis mit sich tragen können. ... Mahlers Melodik bietet allerdings noch einen besonderen Angriffspunkt. Er greift gerne allzu leutselig zu volkstümlich anklingenden Tonfolgen von wenig nobler Prägung, die er gar nicht oder nur wenig kostümiert, vielmehr, oft mit bewußter realistischer Tendenz, im Straßenrock, in der Arbeitsbluse in die Symphonie zwängt. Das glückt nicht immer, reizt auf oder wirft aus der Stimmung. Dennoch – wir wiederholen es – muß gerade Mahler in unserer Zeit als ein Musiker gelten, dem noch Melodien von Ausdruckswert und Reiz gelingen, und zwar wirkliche, zu Ende gebrachte Melodien.

Gleich die Thematik des ersten Satzes möchten wir nicht unterschätzt wissen. Das erste Hauptthema in E-moll, das, sofort gegen die waffenklirrend dahinmarschierenden Begleitakkorde der Streicher dissonierend, wie mit dem Kopf durch die Wand rennt, hat, plastisch geführt und plastisch abgeschlossen, echt symphonische Konturen und echt symphonischen Charakter. Zwanglos führt sich ihm ein neuer fruchtbarer Gedanke mit den weiten Intervallen der „neuen Melodie“ an: ein bald edles und stolzes, bald wildes und verzweifelteres Sichaufbäumen und Indietiefestürzen. Dazu das gesangvolle, weitbogige zweite Hauptthema (zuerst in C-dur), das nach Mahlers Art die überraschenden Umbildungen erfährt und erfreulicherweise keine Verzerrungen. Eine dieser Umgestaltungen reißt in

strahlendem H-dur die Fenster auf und läßt Licht und Schönheit in die qualmende Kampf-atmosphäre. In seinem Musikerroman „Künstlerliebe“ macht sich Bernhard Shaw über jene lustig, die in einem originellen Werke nach den einzelnen Themen, „nach der Ausarbeitung und nach all den Kindereien suche, die man einem Pudel beibringen könnte“. Die Suche nach den „Kindereien“ der symphonischen Satzelemente verträgt Mahler bei all seiner Originalität aus beste. Er überrascht schon durch eine langsame, vor der Reprise wiederanklingende Einleitung, in der die Hauptgedanken des ersten Satzes, vorweggenommen, wie Gespenster mit ihren eigenen Gliedmaßen jonglieren. Im ganzen ein Satz voll echt Mahlerscher Verschwörer- und Bezwingergesten, der vorbeidonnert wie ein furchtbares Nachtgewitter, aber wie kein reinigendes ...

Heben wir nach diesem Satz, der der hervorstechendste der Symphonie im pathetischen, richtiger im dämonischen Charakter ist, ihren hervorragendsten im graziösen Genre hervor: das zweite F-dur-Notturmo. Mit ihren feinen Eichendorff-Stimmungen vielleicht die erquickendste, liebenswürdigste Musik, die Mahler erdacht hat. Das Geistreiche, das Grazie mit dem Witz erzeugt, tritt hier weit zurück vor einem untersucht zarten und reinen, romantisch versonnenen Empfinden. Schmachtende Melodien, zärtliche Klänge lösen einander ab, schweben in süßem Wohllaut dahin; nichts ist betont, nichts unterstrichen, bei allem Reichtum an Farben und Gestalten. Von den weiteren zwei Mittelsätzen geben wir dem Scherzo in solchem Maße den Vorzug, daß wir den anderen, die erste Nachtmusik, ganz missen könnten. Hier wird in Moll und Dur durch nächtliches Waldesdunkel marschiert, aber zu lang, in die Breite und in die Quere, und mit Gedanken, die man sich in der Symphonie lieber nicht machen soll. Als ein geschlossener, ^[3] überaus fein und maßvoll gearbeiteter Satz stellt sich wieder das Scherzo (D-moll) dar, ein hoffmannesker Geisterwalzer, durch den tatsächlich Doktor Mirakel, seine Fläschchen schüttelnd, huscht. Im Finale, einem Rondosätze, wandelt sich die Szene völlig. Das ist ein einziger Freudenrausch mit Meistersinger-Festwiesenluft und Händeljubel und Kirchtagsjuchhe. Aehnlich hat das Schlußrondo der Fünften Symphonie die Fahrt in den Himmel antreten und 's G'wand verkaufen wollen. Es gibt viel solide kontrapunktische Arbeit und sorgfältiges Detail in diesem Satze. Sehr hübsch kehrt das Hauptthema, zugleich seine Rondobestimmung erfüllend, wie ein feierlicher Aufruf zur Freude immer wieder zurück, um neues Luftgebraus zu entfesseln. Dennoch raucht das Ganze zu viel und läuft Gefahr, zu verrauschen.

Eine neue Symphonie von Mahler zieht Freund und Feind magisch an, mobilisiert beide Lager. Als die Siebente Symphonie in Prag ihre Erstaufführung erfahren sollte, fuhren ihr Anhänger und Hasser nach, opferten sechs Eilzugstunden, die einen, um sich fünfviertel

Stunden zu begeistern, die anderen, um sich ebensolang oder eigentlich viel länger zu ent-rüsten. Und diese Verehrer und Gegner belauern auch den Kritiker. Sie setzen ihm, wie auch sonst bei Werken umstrittener moderner Komponisten, die Pistole auf die Brust, ver-langen „Entschiedenheit“. So entschieden sein, wie sie es wünschen, heißt nichts anderes, als sich für eine oder die andere Partei entschieden zu haben, für die der unbedingten Ver-werfung oder die der unbedingten Anerkennung. Wir bedauern, diese Entschiedenheit absolut nicht aufbringen zu können. Sachlicher Zergliederung wird es unmöglich, bei den Arbeiten von Strauß, Mahler, Pfitzner, Debussy, Dukas und anderen über dem Irrtümlichen und Verfehlten auch die Qualitäten und die Zukunftskeime zu übergehen und umgekehrt. Ein Künstler aber, der das Größte will, wie Mahler und so viel kann, wie er, der die C-moll-Symphonie und noch sonst so manches Beträchtliche, ja, der auch nur das zweite Notturmo dieser neuen Symphonie geschrieben hat, einfach mit Hohn zu überschütten, das überlassen wir neidlos der einen Gruppe der „Entschiedenen“. ... Mahlers Siebente Sym-phonie ist so wenig ein einwandfreies Werk wie die meisten vorangegangenen; die Auffüh-rung aber, die sie gefunden, zählt nicht. Im Vorjahre begegneten Wiederholungen der Vierten und Fünften Symphonie wärmster Aufnahme; die heurige Saison setzte sogleich zu ihrem Beginn mit einem enthusiastischen Erfolg der Dritten ein. Auf den Programmen der deutschen Orchesterkonzerte ist allenthalben der Name Mahlers zu lesen. Amsterdam und sein vorzügliches Orchester hegt Mahlers Symphonien; Paris rüstet sich, sie gastlich auf-zunehmen. Und schon ist für den Sommeraufenthalt der Mahlerschen Symphonik vorge-sorgt. München bereitet große Aufführungen vor, Mannheim ein ganze „Mahler-Fest“. Auch die lebhafteste Zustimmung der Zeit kann keine Anweisungen auf Unsterblichkeit vergeben; unstreitig bestimmt sie jedoch, was für sie Wert hat. Diese Nervenkunst der Strauß und Mahler spricht manches aus, was die Zeit beunruhigt, verrät manches vergebli-che Sehnen nach dem, wonach sie sich sehnt. Greifbarer aber sind die Anregungen und Antriebe, die der Tonkunst durch Erschließung neuer Ausdrucks- und Stimmungsgebiete, durch ungeahnte Ausweitung der instrumentalen Klangwelt, durch Eindringen neuer Formvorstellungen zuwachsen. Die dunkel und dumpf nach neuen Gebilden ringende Pro-duktion dadurch zu bedrängen, daß man ihr immer wieder abgeschlossene hohe Entwick-lungen der Vergangenheit entgegenhält, halten wir für unbillig. Schon Brahms äußerte sich unwirsch über Leute, „die durchaus die Spitze des vollendeten Musikdoms sehen wollen“. Nein, dieser Dom ist glücklicherweise weder innen noch außen ausgebaut und wird es nie

sein. Erstehen aber, was wir hoffen wollen, Altäre einer neuen, dem Alten auch noch so unähnlichen Schönen, so laßt uns auch an diesen beten.⁵¹⁰

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Zwei Mahler-Sinfonien* am 5. November 1909 auf Seite 2 und 3 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.⁵¹¹

[...] Für die Betrachtung ist Gustav Mahlers Siebente Sinfonie, die der Wiener Konzertverein zur Aufführung brachte, sehr lehrreich. Der erste Satz verwendet ein Thema, das im Rhythmus und in der Notenfolge identisch ist mit dem Eingangsthema der Dritten Sinfonie von Brahms. Nun verfolge man, wie Brahms den Satz weiter entwickelt und das Gustav Mahler mit dem Lehnmotiv vornimmt, das ihm wahrscheinlich die Verpflichtung strengerer Arbeit auferlegte. Aber das Kleinhandwerk des Kontrapunkts, die Zerstückung, Zerteilung, Vergrößerung, rücksichtslose Engführung, Kuppelung des Motivs mit anderen Stimmen, dann aber das gewohnte Signalwesen, das Fanfariieren, das Glockenspiel, das liebevolle Eingreifen^[3] des variierten Schlagwerks nimmt den Tonsetzer, der wirklich nur Töne neben Töne setzt, derart gefangen, daß er den Blick fürs Ganze, den Überblick verliert und den Satz maßlos in die Länge zieht. Statt des dramatischen Baues eine Tonfläche, die an das zehntausend Stadien lange Tier des Aristoteles gemahnt und auch den Satz des Aristoteles in Erinnerung bringt: Es muß nach der Uhr gekämpft werden. Trotzdem ist dieser erste Satz ein Meisterstück im Vergleich mit dem trostlos zerfahrenen Finale, das als fürchterliche Verhöhnung des Vorspiels zu den „Meistersingern“ wohl auch die Anbeter der Mahlerschen Sinfonien entsetzt.

Fänden sich Opferstöcke, die auch die Wiederholung dieses letztes Satzes ermöglichen – dann würde vielen vieles klar! Das Scherzo der Sinfonie fließt aus einer Tarantella von Stephen Heller, an der wir die jungen Klavierfinger gebildet haben. Diese Stück hat als Scherzo im großen Scherz auch am meisten gefallen. In den beiden Nachtmusiken der Siebenten Sinfonie ist neben den gewollten oder zufälligen Banalitäten viel Stimmungsreiz und Klangzauber – Echo, Herdenglocken, Gitarre, Mandoline, Tonspielerei und Tonkunst aus der nächtlichen Ferne. Aber die Ausdehnung dieser kleinen Freunden bis zur Ermüdung verstumpft jedes gesunde Gefühl. Tausend und Ein Orchesterspaß. Man denkt bei diesen unaufhörlich flimmernden Effekten, die schließlich gar nicht mehr wirken, an den

⁵¹⁰ NFP (Morgenblatt) 06.11.1909, S. 1–3.

⁵¹¹ Dieses Feuilleton wurde nicht gänzlich transkribiert, da die Teile, die eine Aufführung der dritten Sinfonie Mahlers behandelten, in diesem Zusammenhang als unerheblich betrachtet wurden.

ersten leisen Triangelschlag in dem „Meistersinger“ Vorspiel Richard Wagners, der gewiß kein musikalischer Asket gewesen ist. Welche Genialität im Aufblitzen dieses Triangelakzents, der über die Vereinigung der drei Themen eine wunderbar sanfte Helligkeit verbreitet.

Man war erstaunt, auch die Siebente Sinfonie Gustav Mahlers noch immer in seinem gewohnten Gefühlskreise eingeschlossen zu sehen. Diese unermüdlich ironischen Trauermärsche, diese Balletteinlagen, diese unablässigen Geigenschmalzer, diese gewaltsamen Naivetäten, diese Persiflagen böhmischer Blasmusik, diese unaufhörlich bukolische Hirtenmelancholie – sind das wirklich Dinge, die ein ganzes Künstlerleben erfüllen können? Hoffen wir, daß Gustav Mahlers Achte von diesen sinfonischen Anekdoten freigeblieben ist. [...] Mit der Vorführung der Siebenten Sinfonie durch Ferdinand Löwe im Konzertverein war die Mahler-Ecke nicht zufrieden. In anderen Traditionen, oder sagen wir besser, in der sinfonischen Tradition aufgewachsen, hat er kein Verhältnis zu dieser Art von Kunst. Liebe läßt sich nicht erzwingen, und selbst eine umfassendere und stärkere Dirigententechnik könnte den Willen nicht ersetzen, das Orchester des Konzertvereins hat im Dienste der Subskription wie des Vereins beide Male das Mögliche geleitet.⁵¹²

8. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der achten Symphonie von Gustav Mahler fand unter Bruno Walter in einem Konzert der Wiener Singakademie am 14. März 1912 statt.⁵¹³

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Mahlers Achte Symphonie. (Aufführung in der Wiener Singakademie.)* am 15. März 1912 auf Seite 12 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „J.K.“, für Julius Korngold, signiert.

Mahlers Ruhm blüht nach seinem Tode mit einer Promptheit auf, die fast banal wirkt. Allenthalben Aufführungen seiner Werke, ja große, diesen gewidmete Musikfeste, allenthalben starke Erfolge, warme Würdigungen. Ueber das Maß von Gedenkfeierlichkeiten mit Trauerrand geht das denn doch hinaus. Die Dirigenten wollten den Hut ziehen vor dem toten Meister; unvermutete Wirkung zeigt ihnen dessen Werk in neuem Licht. Sie lernen immer mehr erkennen, daß an diesen Riesensymphonien nicht vorbeigegangen werden kann, in denen so gewaltige geistige Kräfte lebendig sind und die mit ihrem metaphysischen Drange gerade zum deutschen Geiste so eindringlich sprechen. Auch wo die

⁵¹² WA 05.11.1909, S. 2–3.

⁵¹³ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 14.03.1912, S. 12.

musikalische Phantasie mehr ringt, als mühelos spendet, wo die Häufung der Mittel anfechtbar scheint, wo Bizarrieren, Maßlosigkeiten eher abstoßen als anziehen, bleibt diese Musik doch bedeutender als so manche andere mitkonkurrierende der Zeit, deren Räderwerk glatter geht. Ein Komponist, der das Höchste wollte und so vieles konnte, pocht an das Gewissen der Nachwelt, die seit jeher die Mitwelt so gerne Lügen gestraft hat. Und die Nachwelt antwortet bei Mahler mit einer Promptheit, die – wir sagten es schon – banal wirkt und um so banaler, als die Nachwelt von heute eigentlich noch die Mitwelt von gestern ist. Ein Werk wie Mahlers Achte Symphonie mußte übrigens schon aus äußeren Gründen rasch in den Vordergrund treten. Ihr Schöpfer starb nach dem großen Erfolge. Man will hören, was München gehört hat. Und dann ist es ja das Werk, das gleichsam das Schaffen eines Künstlers krönt, den es über die Mitstrebenden gehoben hat, daß er die große Sehnsucht hat, den tiefreligiösen Drang nach Auseinandersetzung mit den Welträtsel. Vornehmlich in dieser Achten Symphonie strebt Mahler in die höchsten Höhen, wölbt den frommen Himmel des mittelalterlichen Gelehrten über den poetischen des pantheistisch fühlenden neuzeitlichen Dichters. Ist es nicht merkwürdig, daß diese Symphonie, die ein so ungeheures, scheinbar kaum zu beschaffendes Aufgebot von Darstellungsmitteln verlangt, deren Berlioz-Traum von tausend Mitwirkenden kaum erfüllbar scheint, in einem Dutzend deutscher Städte klingen wird? Sänger- und Orchestermassen wachsten aus der Erde; Dirigenten stürzen sich mit Begeisterung an die kräfteverzehrende Aufgabe. Der Idealismus, der doch immer sprunghaft ist im deutschen Kunstleben, fühlt sich herausgefordert: der schlagendste Beweis zugleich für den idealen Gehalt des Werkes.

Mahlers Symphonie haben wir anläßlich der Münchener Aufführung eingehender Analyse unterzogen.⁵¹⁴ Den Eindruck, den wir heute empfangen, in neue Worte zu kleiden, wird uns um so weniger möglich, als er der gleiche geblieben ist. Was uns damals erhob, erhob uns auch diesmal, und was weniger Widerhall weckte, traf auch diesmal nicht tiefer die Empfindung. Eine „Symphonie mit Gesang“ dieses Werk, was bei einem Komponisten nicht überraschen kann, der schon vorher Orchestrales und Vokales symphonisch gemischt hatte. Die Singstimme wirkt vom Anfang bis zum Ende mit, ohne daß – wenigstens in dem ersten der beiden Teile – die übliche symphonische Struktur aufgegeben wäre. Der zweite Teil allerdings wird zur Kantate. Bei einem Manne wie Mahler beginnt der geistreiche Einfall bei der Textwahl. Sein Text ist zweisprachig, stellt Latein und Deutsch nebeneinander, koppelt eine mittelalterliche Hymne mit der großen Schlußszene von Goethes „Faust“.

⁵¹⁴ Die „Münchener Aufführung“ bezeichnete die Uraufführung am 12. September 1910 in München. Korngold rezensierte diese im Feuilleton der NFP vom 14.09.1910 auf S. 1–3.

Hrabanus Maurus, den Autor des „Veni creator spiritus“, und Goethe sich über Jahrhunderte hinweg mittels eines gemeinsamen Grundgedankens, „Erlösung durch Liebe“, die Hände reichen zu lassen – das konnte nur einem Mahler einfallen. Ebenso geistreich stellt dann erst recht der Musiker mittels Wiederholung und Umbildung der Themen Beziehungen zwischen Hymne und Tragödie her, gleichsam die eine durch die andere erklärend und auslegend. Wie könnte der Schwerpunkt anderswohin fallen als auf die grandiose Szene des deutschen Dichters? Mahlers Achte Symphonie ist eine verschämte „Faust“-Symphonie. Sie konnte unter den Werken dieser Faust-Natur, dieses leidenschaftlichen Wahrheitssuchers, nicht fehlen, er hat sie schreiben müssen. Er war der Mann der Höllen- und Himmelfahrten, in seinem Leben wie in seinem Schaffen ein noch nicht heilig gesprochener Pater extaticus.

Der fast fantastische Hang Mahlers zum Kolossalen und Gewaltigen erreicht in der Achten gigantische Maße. Wie in der äußeren Darstellung, so in der inneren Anlage. Wieder sind die Sätze in ungeheuren Maßen dimensioniert, die Gliederungen in gewaltigen Gruppen kaum übersehbar, die Durchführungen unersättlich. Im ersten Teile bleibt gewissermaßen ein letzter Rest von kirchlichem Gesangstil herrschen. Die Neigung zur Polyphonie kann sich zeitweilig an die Tradition anlehnen. Das wird gerade dem Diatoniker Mahler, der überdies an plastischem Periodisieren festhält, nicht schwer. Das Melisma ist im Gesange nicht verbannt, und es ist ja ein oberster Vorzug Mahlers, in der Melodik noch große Bogen zu spannen. Die Singstimmen leben sich aus und behaupten gegenüber dem mächtigen, farbenzuckenden Orchester ihre Selbstständigkeit. Sie müssen, da sie einem Musiker wie Mahler dienen, den äußersten Akzent, den schärfsten Ausdruck hergeben. Eine verzehrende Inbrunst, eine heiße Exaltation erfüllt diese in Sturm und Flammen hinbrausenden, sich unaufhörlich verknotenden Chöre. Dissonanzenexzesse sind durch die feierliche Gehobenheit des textlichen Vorwurfs ferngehalten. Nur das „schwache Fleisch“ in der Hymne wird wie der damit in Beziehung gesetzte „peinlich zu tragende Erdenrest“ in der Tragödienszene mit schwefligen Mißklängen ausgestattet. Ein radikalmoderner Harmoniker ist Mahler nicht. Seine Grammatik ist eigentlich die von gestern; nur Geist und Nerven, die von jener Gebrauch machen, sind von heute.

Mehr als Neuheit und Tiefe ist den Grundgedanken Plastik, Gesanglichkeit, geradliniger, oft fast volkstümlicher Zuschnitt zuzuerkennen. Ein markiges, echt hierarchisches Thema wie das allererste, das eine alte Kirchenintonation frei nachzubilden scheint, gehört zu Mahlers glücklichsten Eingebungen. Dieses Thema wird mit unerschöpflicher Phantasie fort- und umgebildet, und sowie es die schöpferischen Kräfte des heiligen Geistes zu

symbolisieren hat, so erhält dieser als Gnadenspender noch eine besondere weiche Gesangsphrase, die, wie so manches bei Mahler, auf Berlioz weist. Aber wir wollen nicht mehr dem musikalischen Gange der Dinge im Einzelnen folgen, insbesondere auch nicht die Wendungen der großen Durchführung begleiten. Die Schlußsteigerung des Gloria ist unbeschreiblich. Orgel, volles Orchester, eine abgesonderte Blechbläsergruppe, Doppelchor und Knabenchor, durchaus Tonika. Und Dominanthermonien. Die Klangfülle wirft nieder. In den zweiten Teil hat Mahler sein großes Herz, seine volle Seele gelegt. Musikalisch bleibt uns gleichwohl der erste der wertvollere, seiner ehernen Kraft, seines gehobenen Hymntones wegen, der es eher verträgt, andauernd festgehalten zu werden, als die ekstatische Zerflossenheit des „Faust“-Satzes. Wie schwer für jede Musik, mit der Erhabenheit von Goethes Schlußzene gleichen Schritt zu halten! Der Komponist erhält sich mit vielen Schönheiten auf der Höhe von Goethes heiligem Berge: mit den geheimnisvollen Naturlauten des Anfangs, mit manchem inbrünstigen Engel- und Heiligenensemble. Unleugbar färbt sich seine Ausdrucksweise ein wenig schumannisch, auch leicht wagnerisch. Ein lyrisches Nacheinander tritt an Stelle energischer Zusammenfassung. Weihevoll, im Ausklinge mächtig gesteigert, schließt der Chorus mysticus ab, ein edler Tongedanke, in dem jedenfalls die tiefste Empfindung mitschwingt.

Ein Werk von solchem Ernst, von solchem Schwung, wie diese Symphonie, konnte nur ein Meister seiner Kunst ersinnen. Wie der Musiker weniger inspiriert scheint, bleibt doch immer, wenn man so sagen darf, der Mensch inspiriert im Musiker. Man nenne uns den modernen Komponisten, der seine Hörer so erhoben entließe, wie der Schöpfer dieses im einzelnen gewiß nicht einwandfreien Werkes.

Mahlers Schöpfung hat heute im Konzert der Singakademie mächtig gewirkt. Schon der äußere Apparat stimmte auf Außerordentliches. Ein Riesenpodium, das fast die Hälfte des großen Musikvereinsaaes einnahm, hetzt von einem Heere von Orchestermusikern und Sängern; Singakademie und Philharmonischer Chor in idealem Bunde, hoch oben, um die Orgel gereiht, die Schar singseliger Knaben. Und vorne am Dirigentenpult der Feldherr, der Schüler des Napoleon der Münchner Aufführung: Bruno Walter. Seine Begeisterungsfähigkeit, sein edles Feuer kennt man zur Genüge. Heute aber überbot er alles, man kann sagen, er gab sich dem Werke hin. So blieb die Wiener Aufführung nur unwesentlich hinter der unvergessenen Münchener Aufführung unter Mahlers Leitung zurück. In München freilich war der Raum der günstigere. Diese Kolossalsymphonie verlangt auch eine Kolossalstätte des Erklings, verlangt Distanz zwischen den tausend Musizierenden und den tausend Zuhörern. Zu materiell schollen die Klangmassen vom Podium herab und

gestatteten nicht immer Deutlichkeit des Tonalen, Sonderung der einzelnen Klangelemente. Merkwürdigerweise hatte im Münchener Riesenraume die Pianowirkung mehr Intensität. Die Begeisterung des Dirigenten teile sich seiner Truppe mit, vor allem dem Stabe der Solisten: den Damen Foerstel, Winternitz-Dorda, Cahier und Kittel, den Herrn Maikl, Franz Steiner und Mayr. Wieder war es Fräulein Foerstels süßer und klarer Sopran, der mühelos und sieghaft alles überglänzte. Ihr schlossen sich mit dem ganzen Einsatz ihres erheblichen Könnens die übrigen Künstler an. Chöre und Orchester leisteten, höchsten Lobes würdig, das Bedeutendste. Das Publikum, das beste musikalische Wiens, brach nach beiden Sätzen in stürmischen Beifall aus und feierte am Schlusse alle Mitwirkenden, Bruno Walter mit besonderer Wärme. Ein unbestrittener Erfolg. Wenn Mahler das erlebt hätte.⁵¹⁵

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Gustav Mahlers Achte Sinfonie* am 16. März 1912 auf Seite 1 und 2 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

Ein tragisches Schicksal rüttelte an Gustav Mahlers Leben, bis er zerbrach. Der Wille trieb ihn unaufhaltsam zu Taten, die er nicht vollenden durfte; zu Werken, denen die ersehnte Vollkommenheit fehlte; zu Freuden, die er im Genusse von sich warf. Er war Direktor und wurde von seinen Stimmungen dirigiert. In den Grenzen des Dienstes sucht er Freiheit – in der der Freiheit sucht er aufreibenden Dienst. Er strebte, über alle Schranken hinweg, zu immer neuen Zielen, und war er vor dem Ziele der Sehnsucht, empfand er es als neue Schranke. Es trieb ihn zum Glück, und er taugte nicht fürs Glück. Es trieb ihn zum Schaffen, für das ihm die schöpferischen Kräfte fehlten. Er wollte das Große, und es war ihm nur gegeben, Stück an Stück zu setzen. Er wollte empfangen und war nur fähig, zu holen. Wo er zu erfinden glaubte, hat er nur zu finden vermocht. Gedrängt, das Wesen der Sinfonie zu greifen, blieb er am Scheine haften. Bemüht, sinfonisch zu gestalten, lieferte er nur Farben fürs Orchester. Im Ringen nach dem Geiste der Sinfonie verstrickte er sich in die Virtuosität instrumentaler Technik. Was Gustav Mahler aber seine Achte Sinfonie nannte, war sicherlich der schwerste Irrtum seines Lebens.

Schon der Name dieser Sinfonie ist eine falsche Meldung. Ein Name ist nicht Schall und Rauch, wenn ihn eine mehr als hundertjährige organische Entwicklung zu einem lebendigen Begriffe machte. Zwei Chorwerke, die Hymne „Veni, creator Spiritus“ und die

⁵¹⁵ NFP (Morgenblatt) 15.03.1912, S. 12.

Schlußszene aus „Faust“, die auf Grund geistreicher Umdeutung durch motivische Verwandtschaften zusammengekoppelt wurden, geben nun einmal keine Sinfonie. Man hat es nicht nötig, der Verblüffung halber diesen Namen hinzunehmen, der ganz andere Vorstellungen in uns erweckt. Einer Schrulle zuliebe darf ein ästhetischer Begriff, der sich in ungeheurer Arbeit der Jahrhunderte entwickelt hat, nicht preisgegeben werden. Wollte man aber darauf weisen, daß die Menschenstimmen in die Achte Sinfonie Gustav Mahlers wie Orchesterstimmen eingeführt wurden, dann darf man entgegenhalten, daß der Namens-tausch die peinlichen künstlerischen Mißgriffe verursacht hat. In der Tat sind die Gesangs-stimmen in Gustav Mahlers Doppelkantate vielfach so rücksichtslos verwendet und in die Höhe getrieben, daß unerträgliche Klänge entstehen. Ein Chorsatz, der aus seiner natürli-chen Lage geworfen wird, nähert sich darum noch nicht der Sinfonie. Wohl aber soll zuge-geben werden, daß der Zulauf zu einer Sinfonie, die eine wirkliche Sinfonie ist, oder zu einer Kantate, die nicht Sinfonie genannt wird, wesentlich geringer wäre. Gehört es doch für manche, die Brahms und Bruckner verschlafen haben, um bei Mahler mit Gepolter auf-zuwachen, zu den Reizgefühlen, auf Logensitzen als Umstürzler gelten zu dürfen und mit einer Sitzkarte die Ungefährliche Teilnahme an einer künstlerischen Revolution zu erkaufen.

Doch von dem schmerzlichen Irrtum Gustav Mahlers soll gesprochen werden. Er hat die Anrufung des heil. Geistes in der ehrwürdigen Pfingsthymne „Veni, creator spiritus“ wie eine wilderregte kriegerische Herausforderung aufgefaßt, obwohl diese Dichtung nur in erhabener Ruhe, die dem Ausdrucke des alten Chorals angemessen wäre, vertont werden kann. Gustav Mahler beginnt aber aufgereggt im Allegro impetuoso, indem er den Hymnen-anfang gleich durchhackt und mit Ungestüm das Veni, veni wiederholt. Diese Wiederho-lung des ersten Wortes wird in der Folge – bei accende lumen sensibus und infirma nostri corporis – zur Regel. Hier bringt das Quartett in der Deklamation des lateinischen Wortlau-tes die wunderlichsten Mißverständnisse vor – wie denn auch im zweiten Teile, in der Schlußszene aus „Faust“ die deutschen Worte oft einer bedenklichen Diktion verfallen. Die Singstimmen werden eben „sinfonisch“ behandelt. Dieser sinfonischen Verwertung ist es wohl gleichfalls zuzuschreiben, daß Gustav Mahler das wichtige Hauptthema des „Veni, veni, creator spiritus“ in der Verkürzung als Bildungsmotiv sinnlos mit den zwei Worten „tuorum visita“ verknüpft. Und ehe man sich's versieht, setzt der Sopran das Veni, veni gleich frei mit dem hohen C ein. Das Orchester mit den spitzen, stechenden Klängen, wie sie Gustav Mahler liebt, fährt bald dazwischen. Unleidlich wir in Oktavsprüngen das „Infirma nostri corporis“ von dem Bassisten intoniert. Was bedeuten aber seltsame

Einzelheiten, komische Wirkungen, wie der erste Akzent auf dem „Accende lumen sensibus“, fugierte Sätze, in denen ^[2] die belanglose, unpersönliche Thematik der Hymne durcheinandergeschüttelt wird; was bedeuten die knallenden Unisonostellen, die Exzesse eines rasenden Orchesters bei der gesteigerten Wiederkehr des Anfangs, die in den Doppelchor einfallenden Knabenstimmen, die geltenden Feindesrufe, die in unersteiglichen Regionen zum Gloria aufgestachelten Soprane – wenn die erhabene Hymnendichtung in nervöser, atemberaubender Hast wie mit Stacheln gepeitscht, zum Ende gejagt werden muß? Die Hymne wird in dieser Auffassung und dieser Vertonung als Hauptstück der Mahlerschen Kuriositäten einmal Zeugnis geben, wie in unserer Zeit religiöse Gefühle dem Wahne fesselloser Technik geopfert wurden.

In der vierten Strophe der Pfingsthymne fand Gustav Mahler als geistvoller Ausleger das Band, das den heiligen Gesang mit der Mystik der letzten Faust-Szene zusammenschließen sollte: „Entzünd’ in uns des Lichtes Schein, gieß Lieb’ in uns’re Herzen ein, stärk uns’res Leibes Gebrechlichkeit mit deiner Gnad zu jeder Zeit.“ Verhalten sich diese Worte zu der Entrückung Faustens in die Sphären des ewigen Lichts wie Anrufung zur Erfüllung, so ergab sich die Forderung, bestimmte musikalische Motive der Hymne nun in die Region der Faust-Dichtung zu übertragen. *Infirma corporis*, des Leibes Gebrechlichkeit, wurde so mit dem „Erdenrest, zu tragen peinlich“ in Einklang gebracht, das Thema des *Accende lumen* strahlt in die Helle des neuen Tages, die Töne des *Amorem cordibus* führen zu den Worten: „Hände verschlinget euch“, das Motiv des Gloria wird Liebesmelodie: „Höchste Herrscherin der Welt“, und das Grundthema der Hymne „*Veni, veni creator spiritus*“ geht dem Chorus mysticus in einem blechglänzenden Parademarsche nach. Diese und noch andere interessante Beziehungen hat der ordnende Verstand Gustav Mahlers hergestellt, allerdings mit verstimmender Absichtlichkeit und Beharrlichkeit in der Ausbeutung des *Accende*-Motivs. Wie kann ein nichtssagendes Motiv nur so geschwätzig sein! Man soll ihm gar nicht mehr entrinnen. *Accende* funktioniert als stets erneute Zündung. In der Einleitung zur Anachoreten-Szene zum Überdruß wiederholt, schwankt es durch die Waldung, klammert es sich an die Stämme, schleicht es mit den Löwen herum, und mit einer arg trivialen Neigung, zum Liebesmotiv „Höchste Herrscherin der Welt“ gewendet, überträgt es seine Hartnäckigkeit auch auf diese nunmehr unausweichliche Melodie. Von ihrer erschreckenden Banalität wird auch Doktor Marianus ergriffen. Man preist die jüngeren Engel, daß ihre schönen Rosenworte von dem *Accende*-Motiv freigeblichen sind – da kommt es gleich wieder als einer Trompete hervor, und selbst im Chorus mysticus wird’s noch Ereignis.

Trotz dieser Versuche motivischer Verknüpfung fällt die Musik der Faust-Szene in die verschiedensten, teils anziehenden, teils befremdenden Tonbilder auseinander. Es war der zweite große Irrtum Gustav Mahlers, daß er sich Goethe nahe fühlte. Zu Goethes unnennbarer Ruhe, zu dem Kunstprinzip, im kleinsten Punkte die höchste Kraft zu sammeln, steht Gustav Mahlers verschwenderische Art in schneidendem Gegensatze. Die Schlußszene, die Goethe zu reinster Geistigkeit verklärt, läßt Gustav Mahler in ungeheurer Klangmaterie erstarren. Die innerste Natur Goethes sträubt sich gegen diese Vergewaltigung, und müßte der betäubliche Kunstirrtum Gustav Mahlers noch durch Beispiel bewiesen werden, so halte man sich den poetisch verklärten Ausgang der Schumannschen Faust-Szenen vor. Es ist undenkbar, daß zwei Künstler Recht behalten, von denen der eine die Schlußszene aus „Faust“ mit leisestem Hauche in Licht auflöst, der andere dieselbe Szene in dreifachem Forte mit einer wuchtenden Klangmasse, Tamtam, Becken, Bläsergruppen im Orchester, einem dröhnenden Trompeten- und Posaunenchor auf der Galerie, mit gellendem Pikkolo „marcatissimo“ beschließt.

Erfrischend wie diese Materialisierung des Klanges und des Goetheschen Geistes war am Ende der Aufführung das Dröhnen der „tausend“ Wirkenden, die das Publikum noch zu überschreien trachtete. Bruno Walter, der Dirigent, hielt dem Anprall der Begeisterung stand. Er hat eine schwere Tat vollbracht. Die Singakademie, der Philharmonische Chor, der Gesangverein der österreichischen Eisenbahnbeamten, der Knabenchor des katholischen Jünglingsvereines „Maria Hilf“ und das Konzertvereins-Orchester, die Damen Forstel, Cahier, Winternitz und Kittel, die Herren Maikl, Steiner und Mayr hatten ihrem Führer Walter sichere Gefolgschaft geleistet. Im Saale wimmelte es von Klavierauszügen und Analysen der „Universal-Edition“, die Gustav Mahlers künstlerische Verlässenschaft hütet.⁵¹⁶

9. Symphonie

Die Uraufführung der neunten Symphonie von Gustav Mahler fand unter Bruno Walter in einem Konzert der Wiener Philharmoniker am 26. Juni 1912 statt.

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Die Wiener Musikfestwoche*. mit dem Untertitel *Zweites Symphoniekonzert: Mahlers Neunte Symphonie*. am 27. Juni 1912 auf Seite 10 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „J.K.“, für Julius Korngold, signiert.

⁵¹⁶ WA 16.03.1912, S. 1–2.

Heute erklang die erste und einzige Novität der Festwoche. Man spielt und feiert nur tote Meister. Um mit einer Novität anzukommen, mußte ein Komponist frisch gestorben sein. Mahler hat dieses Los getroffen; reich wächst der Lorbeer über seinem frühen Grabe. Ein Nachlaßwerk, gleich dem Bruckners, ist seine Neunte durch das Festprogramm zu den Werken Bruckners und Beethovens in bedeutsame Beziehung gesetzt worden. Guter Geschmack wird Vergleiche meiden, die doch schon zwischen Bruckner und Beethoven unzulässig wären. Mußte aber ein Tondichter, der an eine neunte Symphonie schritt, nicht unwillkürlich selber die Werke der Vorgänger gegenwärtig haben? Auch einem naiveren Künstler als Mahler wäre das Gegenteil schwer geworden. An eine Neunte knüpfen sich seit Beethoven bestimmte Vorstellungen; man erwartet einen Gipfel, eine feierliche Außerordentlichkeit der Musik, ein metaphysisches Glaubensbekenntnis des Musikers. Vielleicht hätte sich gerade darum ein Mann von dem paradoxen Geist Mahlers, der in vorangegangenen Werken metaphysischen Bedürfnissen genug getan, entschließen können in einer Neunten Auseinandersetzungen mit dem Welträtsel auszuschalten. Ohne Bedenken schuf Bruckner seine neunte Symphonie in D-moll, der Beethoven-Tonart. Er braucht sich nur selber Treue zu halten, Brucknerisch zu bleiben in der Feierlichkeit, im Ernste des Gebetes, zu dem er in diesem letzten Werke resigniert die Hände faltet. Damit mied er ganz absichtslos die Sphäre von Beethovens Schöpfung. Ich durfte bereits mitteilen, wie Mahler schon hinsichtlich der Tonart seiner Symphonie nicht unbefangen blieb. „Richtig ist mir das Hauptthema in D eingefallen, aber nicht in Moll, sondern in Dur,“ äußerte er. Es sollte gleichwohl genug Moll folgen, seelisches Moll. Mahler suchte vom Stimmungsgebiete der beiden Neunten ebensoweit abzulenken wie von deren Form. Trotzdem widerfuhr es ihm, daß seine Symphonie mit einem Adagio ausklingen sollte, ganz wie die Bruckners; und daß sich auch in dieser Symphonie, mindestens in deren wichtigsten Teilen die tiefbewegte, den letzten Fragen des Seins zugewendete Seele aussingen sollte, diesmal mild in ergebener Totenklage. Eine Neunte will doch immer Neunte bleiben. ...

Das Adagio zum Schlusse: Kein Novum übrigens im Kreise Mahlerscher Symphonien. Schon die dritte brachte die gleiche Ordnung, die, wie man weiß, auch schon der Tschaikowsky zu finden ist. Nur scheint in Mahlers Dritter das Adagio mit seiner inbrünstig den Himmel suchenden Liebesehnsucht zwingender den psychologischen Verlauf abzuschließen und zu gipfeln, als in der Neunten. Hier gehen Mittelsätze voraus, die keineswegs seelischen Spannungen offenbaren, die eines versöhnenden Ausklangs in Adagios Stimmung benötigen: ein Scherzo, das Ländler ähnlich aneinanderreicht wie das Scherzo der fünften Symphonie seine Walzer und ein burleskes Rondo. Man hat förmlich

den letzten Satz unmittelbar an den ersten zu reihen; sie gehören seelisch zusammen; die beiden Mittelsätze fallen schon psychologisch aus dem Rahmen und, wie wir gleich sagen wollen, aus der weit tieferen und reineren Stimmung der Außensätze. Um gleich Fragen der Form zu erledigen: schon in der Zahl der vier Sätze, zudem reiner Instrumentalsätze, weist die Symphonie auf eine Rückkehr zu alten Maßen hin. Aber eine gewisse Selbstbeherrschung spricht sich auch im Bau und der Struktur der Sätze aus, die, obwohl noch immer breit genug, doch das Kolossalische aufgeben, vollends im Ausdruck, der die letzten Ueberspannungen meidet. 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, verhöhten Sichfügens. ...

Muten sie 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 Wiegelied, 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. Wird nicht ein zartes Neugeborenes zur Kirche getragen? Aus dem zart hinsingenden Hauptgedanken voll rührender lyrischer Schönheit taucht in holdseliger Unschuld ein Kinderantlitz auf. Und was folgt, scheint dem Gesichte dieses Wesens gewidmet zu sein, von der erwachenden Kinderseele, von Vaterliebe, wie von händeringendem Vaterschmerz, von mühsam erkämpftem Troste zu erzählen, der aber nie vergessen wird. ... Dem gesangvollen Hauptgedanken, zu dem der Satz immer wieder zurückkehrt, bleiben Terz und Sekundenschritt des Glockenmotivs als kontrapunktische Nebenstimmen zur Seite, um ihm eine überaus reizvolle herbe Süßigkeit zu geben. Spart doch der Komponist – wie wir sofort, in den

musikalischen Inhalt einlenkend, sagen wollen – auch sonst in dieser Symphonie nicht mit schroff und hart an- und ineinander geführten Stimmen; selbst Wagnisse der Heterophonie fehlen nicht. Im ersten Satze aber hat seine kontrapunktische Technik unbedingt an Vertiefung und Verfeinerung gewonnen. Auch die Harmonik bringt neben dem gesuchten Klang, der mit dem harmoniefremden Ton experimentiert, auch das Ueberzeugende des innerlich Gehörten. Auffallend einheitlich hält die Durchführung ihren Stoff fest. Die äußerste Maßlosigkeit der Kontraste, die gezwungenen melodischen Umbildungen sind gemieden. Die musikalische Entwicklung geht mit der psychologischen, mit der programmatischen Hand in Hand. Das Glockenmotiv ist schauerlich zur Stelle, wenn es einen Toten zu Grabe zu tragen gilt, und seine ersten fünf gemessenen Noten gleicher Höhe wandeln sich zu schweren Erdschollen, die auf einen Sarg fallen. Damit tritt meisterhaft und ergreifend zugleich die Reprise ein, die der Stoff einschränkt. Wunderbar zart der Ausklang mit Vergrößerungen und Teilverwendungen der Motive, zuletzt ersterbend in Flöten und Geigen. Der ganze Satz führt seine eigene Sprache, die glücklichste und eigentlichste Mahlers, die idyllische. Er 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 stampfende Tanzvergnügteit 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 Hypertrophie an fugierlustigen Kontrapunkten, die sich sehr geräuschvoll in den Bläsern festsetzen; auch unter den Themen selbst, die kein rechtes Gewicht erhalten, trotz geistreichster Verbiegungen der normalen Linienführung. Heisere Juchezzer; Luftsprünge grotesk verrenkter Leiber. Aber der Satz hat doch Fluß, einen prächtigen Brio. Scheint er nicht auf Regerschen Einfluß zu deuten? Die satanischen Fratze inmitten des D-dur-Mittelteiles 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. Einem mordentartigen Melisma ist zu viel Bedeutung eingeräumt. Aber eine Fülle warmen Gesanges strömt auf den Hörer ein, die Sprache der Empfindung nimmt ihn mit. Insbesondere die mystische Cis-moll-Periode, die dem Hauptthema folgt, dann eine Reihe von Durchführungsstellen, ein Reichtum an edlen

Orchesterklängen, vor allem der verklärte Ausklang – hier ein ausdrückliches Zitat aus den Kindertotenliedern – heben den Satz empor.

Ziehen wir rasch die Summe. 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, die 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 zwei-sätzigste Symphonie in die Welt träte. Hat nicht eine letzte nachgelassene Symphonie das Recht, ein Torso zu sein? Es gibt vollendete unvollendete Symphonien. ...

Die Aufführung war glänzend. Das Werk häuft, türmt die Schwierigkeiten. Kein Orchester der Welt wird den Philharmonikern den ersten Satz nachspielen. Ganz Hingabe, ganz edles Feuer, ganz Energie war Bruno Walter. Bei diesem Werke durfte er sich wirklich als Vollender eines letzten Willens fühlen. Er fühlte dem Werke wie seinem Schöpfer jede Seelenschwingung nach, legte mit hellsichtiger Klarheit die Fäden bloß. Nach jedem Satze folgte reichster Beifall, der wiederholt das Orchester von den Sitzen stürmte. Voran ging Haydns C-moll-Symphonie, schlicht und flüssig vorgetragen. Für sein Cellosolo empfing Professor Buxbaum besonderen Dank.⁵¹⁷

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien unter *Wiener Musikfestwoche*. (*Zweites philharmonisches Konzert*.) am 27. Juni 1912 auf Seite 7 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

Ein geschätzter Kritiker legt heute dar, daß die Wiener Musikfestwoche mit der Uraufführung der Neunten Sinfonie von Gustav Mahler „den höchsten Trumpf“ ausgespielt habe; diese „Neunte“, so wird ausgeführt, sticht, wenn auch nur in ihrer Eigenschaft als Novität, die beiden anderen „Neunten“ des Programms; Bruckner und Beethoven hätten gewissermaßen in der Musikfestwoche „nur“ Vorrede und Nachwort zu sprechen. Ist es gestattet, die Wiener Musikfestwoche gegen diese Anschauung in Schutz zu nehmen? Man darf sich doch nicht vorstellen, daß von drei Partnern jeder eine „Neunte“ von Gustav Mahler aber die anderen „stechen“ soll. Nach welcher Spielregel könnte dieses geschehen? Auch wird kein künstlerisch empfindender Mensch Bruckner und Beethoven „nur“ als Vorrede und Nachwort für Gustav Mahler bieten wollen. Es wurde an keine Abschätzung oder Graduierung gedacht, am wenigsten an eine solche zu Ungunsten Beethovens oder

⁵¹⁷ NFP (Morgenblatt) 27.06.1912, S. 10.

Bruckners, die etwa nur eine Einleitung und ein Nachspiel zu dem „höchsten Trumpf“ hätten abgeben sollen. Die Idee des Programms liegt doch klar und wurde überdies oft genug erläutert, damit kein Mißverständnis entstehe. Beethoven, Bruckner, Gustav Mahler haben ihre letzten Werke in Österreich geschaffen. Dasselbe gilt von der Brahms'schen Vierten Sinfonie und von der großen Schubert-Messe. Damit wurde auf den tiefen inneren Zusammenhang dieser Tonsetzer in Österreich, auf ihre innere Zugehörigkeit zu Wien hingewiesen. Keineswegs konnte und durfte an der weltgeschichtlichen Tatsache gerüttelt werden, daß Bruckner, Brahms und Gustav Mahler, jeder in seiner Art und nach seinem Range, nur das Nachwort zu Beethoven gesprochen haben. Beethoven ist auch Anfang und Ende der sinfonischen Woche – mit der großen „Leonoren“-Ouvertüre und mit der „Neunten“. Die anderen Sinfoniker von Haydn bis in die neueste Zeit wurden nicht gegeneinander oder gegen Beethoven ausgespielt, sondern nach Zeitumständen und technischer Möglichkeit zwischen den Schöpfungen Beethovens gruppiert. Überdies hat das gestrige Programm, das nur Josef Haydn, den Vater der Sinfonie, und Gustav Mahler enthielt, mit bezeichnenden Werken deutlich gemacht, wie die Sinfonie ernst geworden und was aus ihr in der neuesten Zeit geworden ist.

Die nachgelassene Neunte Sinfonie von Gustav Mahler hat im Wesen nichts zutage 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 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 Schluss, das mit nicht geringer musikalischer Regiekunst am Ende eine Verklärung in Szene setzt. Und neuerdings die Anbetung seltsamer Instrumente, das Verschwinden von beseligenden und abstoßenden Klängen; noch immer reizvolle, freundvolle Stellen, die sofort wie 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.

Bruno Walter gibt, der physischen Selbstvernichtung nahe, ein Übermaß von Kräften aus, um die Mahlersche Sinfonie nicht nur in ihrer Dynamik überwältigend, sondern auch im Geiste wahrhaft groß erscheinen zu lassen. Diese Aufopferung, je weniger sie über den Kreis der Anhänger hinaus das Erstrebt erreicht, ist ergreifend. Die Philharmoniker entfalten die volle sieghafte Energie des Meisterorchesters und waren mit dem Dirigenten einig in der Absicht, Außerordentliches zu wirken. Das Publikum dankte für die schrankenlose Hingabe mit tosendem Beifalle, hatte aber auch das innige Gefühl der Erkenntlichkeit und Bewunderung für den Zartsinn, das edle Stilbewußtsein, für die freie Geistigkeit in der vollendete Darbietung der Haydnschen Sinfonie, deren Zauber durch das nachfolgenden Werk Gustav Mahlers den Herzen nicht entrückt werden konnte.⁵¹⁸

10. Symphonie

Die Uraufführung der zehnten Symphonie (erster und dritter Satz) von Gustav Mahler fand unter Franz Schalk im Operntheater am 12. Oktober 1924 statt. Weiters wurden Christoph Willibald Glucks Ouvertüre *Iphigenie in Aulis* und Gustav Mahlers vierte Symphonie (Solo: Felicie Hüni-Mihacsek) aufgeführt.⁵¹⁹

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Mahlers zehnte Symphonie*. am 15. Oktober 1924 von Seite 1 bis 3 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

Nicht die als neunte bezeichnete Symphonie – die Lied-Symphonie „Das Lied von der Erde“ gilt und als Mahlers eigentlich „Neunte.“ Sie ist es der Reihenfolge wie ihrem Geiste nach mit ihren kleinen Oden an die Freunde, mit ihrem schmerzlichen Dulderblicken nach dem Jenseits, mit ihren Auseinandersetzungen mit Tod und Unendlichkeit, und nicht zuletzt in ihrem musikalischen Gehalte. Die offizielle Neunte hat eigentlich nur einen

⁵¹⁸ WA 27.06.1912, S. 7.

⁵¹⁹ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 11.10.1924, S. 8 und Chronikbeilage der NFP in der gleichen Ausgabe S. 9–10.

tieferen, von tragischem Lebensgefühl erfüllten Satz, den ersten, der ein großes mahlerisches Kindertotenlied ist. Ob nicht die zehnte Symphonie, die uns jetzt bekannt wird, Geist vom Geiste einer „Neunten“ – Beethoven hat dieses Maß an die Hand gegeben – enthalten hätte? Manches weist darauf hin, manches spricht dagegen. Jedenfalls ist sie gleich den vorangehenden zwei Werken von Todesgedanken beschattet. Der Tod ihres Schöpfers hat nicht lange auf sich warten lassen; sämtliche drei letzten Symphonien sind Nachlaßwerke geworden. Zu Ende gesungen das „Lied von der Erde“, offenbar der letzten bessernden Hand entbehrend die neunte, fragmentarisch, zum überwiegenden Teil mir in undeutlichen Skizzen vorhanden die zehnte Symphonie. Von ihr haben wir zu reden, fast gespenstisch treten diese halbgeborenen Töne aus dem Dunkel. Mahler soll die Verbrennung gewünscht, dann in hoffnungsfreudiger Stunde die Absicht, Begonnenes zu vollenden, kundgegeben habe. Es war der verkannte, gehässig verfolgte Mahler, der das eine oder das andere nur geäußert haben mag, um nicht Unfertiges einer mißdeutenden Nachwelt ausgeliefert zu wissen. Mit märchenhafter Wendung aber erstand nach dem Hingang des mißhandelten Mahler ein anerkannter, bewundertes, berühmter. Gemäß der Bedeutung, die sein Werk für die Musikwelt erlangt hat, gehört ihr auch das Torso Gebliebene seines Schaffens. So mochte in der Witwe der Entschluß reifen, zwei Sätze aufführungsfähig zu machen, deren Instrumentierung bereits mehr oder minder Gestalt angenommen hatte und in den nicht ausgeführten Stellen das Wagnis der Ausdeutung und Ergänzung nicht ganz abwies. Ja noch mehr: sie konnte Weitergehendes unternehmen: Vorlage der Skizzen in ihrer Gesamtheit an die Öffentlichkeit *)⁵²⁰. Mahler, so durfte sie ihn nicht ohne Grund hoffen, würde vertragen, was so viel zur Erkenntnis eines Größeren wie Beethoven beigetragen hat.

Diese Skizzen liegen vor uns. Sie schließen des Komponisten Arbeitszimmer auf und gewähren zugleich erschütternde Einblicke in seine gepeinigete Seele. Die Arbeitsmethode, wie sie sich in Notierung, Skizzierung, Partizell- und Partiturniederschrift darstellt, muß an dieser Stelle außer Betracht bleiben. Erwähnung verdient eine Eigentümlichkeit: das merkwürdige Schwanken in der Anordnung der Symphoniesätze. Dem Werke waren offenbar zwei Scherzi zugeordnet, deren erstes auch als erster Satz geplant war, während das zweite das Finale bilden sollte. Also eigentlich wieder ein Formneues, eine Scherzosymphonie, aber sicherlich eine nichts weniger als heitere. Jenes erste Scherzo rückte dann auf

⁵²⁰ Fußnote in der Rezension: *) In einer Faksimileausgabe, die mit größter Sorgfalt und Gediegenheit, freigebigster Ausstattung, im Auftrage des Paul Zsolnay-Verlags von der Gesellschaft für graphische Industrie hergestellt ist.

den Platz des zweiten, dann des vierten Satzes, während das zweite Scherzo die Stelle des zweiten Satzes erhielt. Der Rang des ersten Teiles wurde einem Adagio ^[2] eingeräumt. Als dritter Abschnitt war ein mit „Purgatorio“ bezeichnetes Stück in Aussicht genommen. Im Titel findet sich hier nach einem „oder“ auch das ausgestrichene Wort „Inferno“. Fegefeuer oder Hölle? Mahler schwankte auch da. In der Musik stimmt aber weder das eine noch das andere. Ein fünfter Satz, in ziemlich fortgeschrittener Skizzierung mindestens der führenden Stimmen vorhanden, schließt dann als Finale ab. Und nun das Merkwürdigste, Ergreifendste: Da und dort treten Worte zu den Tönen, schmerzliche Aufschreie aus bedrängtem Innern. So sind im Purgatorio-Sätzchen bei einem Motiv von sehnsüchtigem Ausdruck die Worte „Tod! Verk!“ (Verkündigung?) zu lesen; bald nachher bei einem zweimaligen Aufschwung der Geigen mit eben derselben Phrase in hohe Lagen das eine Mal die Worte „Erbarmen, o Gott“ O Gott! warum hast du mich verlassen?“, das zweite Mal „Dein Wille geschehe!“. Auf dem Umschlagblatte des ersten Scherzos springt und so recht ein Zeugnis der Besessenheit, der kranken Nerven, des Kampfes mit finsternen Dämonen in die Augen. „Der Teufel tanzt es mit mir“, heißt es da. „Wahnsinn, faß mich an, Verfluchten! vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin! daß ich aufhöre zu sein, daß ich ver...“ – hier bricht der Verstörte mitten im Wort ab. Zu Ende des selben Satzes stehen in erregt auseinandergezogener Schrift die Worte: „Du allein weißt, was es bedeutet. Ach! Ach! Ach! Leb' wohl mein Saitenspiel! Leb' wohl, Leb' wohl, Leb' wohl, Leb' wohl! Ach! Ach!“ Todesahnung und Todesangst, die hier verzweifelnde Abschiedsrufe sammeln, machen im Finale Worten der Liebe Platz, in denen, wie eine hoffnungsvollere Stimmung andeutend, auch das Wort „leben“ vorkommt: „Almschi! für dich leben! für dich sterben!“ Dieser Ausruf ist abermals dem sehnsuchtatmenden Tonsymbol aus dem „Purgatorio“ beigefügt. Und die gleiche Phrase, die auch in der Einleitung erschien, schließt dann den Satz. Wir erkennen jetzt die Bedeutung dieser Melodiewendung, in welcher Todesangst zärtlich nach der Hand der Gattin zu tasten scheint.

Eingehendere Deutungsversuche ziemen sich nicht. Jedenfalls enthüllt sich ein Seelendrama, das so recht mahlerisch ist. Ist es auch die Musik? Zur Aufführung gelangten nur das Adagio, das in den meistern Partien als zu Ende instrumentiert gelten kann, dann der „Purgatorio“-Satz, dessen Orchestrierung nur in zirka dreißig Anfangstakten vorgezeichnet vorliegt. Die als „Partitur“ bezeichnete Niederschrift des zweiten Satzes bringt fast keinen Takt ausgefüllt; Instrumente, Tonarten, bleiben wiederholt undeutlich. Mehr oder minder ähnlich skizziert sind vierter und fünfter Teil. Unter all diesen Sätzen kann wohl, soweit sich Themenmaterial, Entwicklungen und Struktur der in der Skizze gebliebenen Stücke

überschauen lassen, das Adagio als der bedeutendste gelten. Dieses hauptsächlich scheint uns den Komponisten der Symphonie nach Li-Tai-Po und des ersten Satzes der neunten fortzusetzen. Hier hatte ein neuer Mahler begonnen, ein milder, abgeklärter, verklärter, auch technisch verfeinerter, in intimen seelischen Ausdruck aufgehender Mahler, im Gegensatz zu dem Schöpfer einer zwar immer metaphysisch gerichteten, immer seelisch ringenden, aber zugleich sich massig mitteilenden, oft theatralisch bewegten und gefärbten Alfreskosymphonik. Insbesondere der neue lyrische-innerliche Ausdruck war es, der diesen letzten Stil umformte, eine sanfte Wehmut, ein weich gewordenes Natur- und Weltgefühl, eine rührende Ergebung. Am reinsten im „Lied von der Erde“; noch von bizarren Auflehnungen unterbrochen in der „Neunten“. In diesem Werke fallen übrigens die drei letzten Sätze völlig in den früheren Mahler zurück, allerdings ohne mehr dessen volle Kraft zu besitzen.

Das Adagio, mit dem die zehnte Symphonie beginnen sollte, mag nur insofern an den langsamen Satz anschließen, mit dem die neunte endet, als es in seinem schönen Grundgedanken so brucknerisch ist wie jener. In der Innigkeit des Singens, aber auch in der kunstreichen Verästelung der Stimmen geht es die Wege des ersten Satzes jener neunten, um sich vollends mit dem Ueberschwang, der Verklärtheit, dem Unendlichkeitsgefühl zu erfüllen, das den Schluß des „Liedes von der Erde“ so hoch emporhebt. Die Bratschen beginnen mit einem rhapsodisch melodisierenden Selbstgespräch, einer „traurigen Weise“ nach Tristanart, um im Verlauf des Satzes noch zweimal zu ähnlichen Monologen in langgezogenen, geheimnisvoll stockenden Tönen das Wort zu erhalten. Dann ertönt der innige Fis-Dur-Hauptgedanke in den Streichern mit Posaunenfüllung, und wir denken um so mehr an Bruckner, als dieser Gedanke schon im neunten Takt in Flöte und zweiter Geige so recht brucknerisch in der Umkehrung erscheint. Immer wieder tauchen in melodischer Variation, wie sie ein Stilelement Mahlers ist, die Umrisse seines warmen Gesanges auf, und auch ein zweiter Hauptgedanke entfaltet gleich inbrünstige Gebärden. Ueberströmende Liebe scheint alles Seiende, Leben, Natur und Menschen ans Herz drücken zu wollen, obwohl sie erlittenes Leid zu vergessen hat. Scharfe, zumal rhythmische Gegensätze fehlen, nur in der Durchführung tauchen gedämpft und schattenhaft flüchtig jene Verzerrungen, jene bedrängenden dämonischen Gesichte auf, wie wir sie bei Mahler kennen. Eine Episode drohender Fortissimobläserakkorde – stößt den sich heiß ans Leben Klammernden ein unerbittliches Geschick zurück oder hat er die Vision des Jüngsten Gerichtes? – zählen wir zu Mahlers stärksten Eingebungen auf dem Gebiete tragischen Ausdrucks. Eine verklärte Koda voll edler Musikgesten wirkt mit ihrer Ergebung ins Unvermeidliche ergreifend. Im ganzen

mag diesem Stücke der letzte Schliff versagt geblieben sein; aber auch so, wie es ist, enthüllt es Schönheiten, die es tief beklagen lassen, es nicht von der Hand seines Meisters vollendet zu wissen. Jedenfalls eine Mahler durchaus würdige Schöpfung, mit der die Musikwelt mit Recht bekannt gemacht werden durfte.

In das Band, das sich nach Leopardi zwischen Liebe und Tod schlingt, denken wir auch bei den übrigen Sätzen, ^[3] so bei dem des weiteren aufgeführten „Purgatorio“-Intermezzo, einem liedmäßig periodisierten Zweivierteltaktsatze. Ihn als Scherzo von dämonischer Färbung, in der Art etwa des C-Moll-Scherzos aus der zweiten oder des D-Moll-Scherzos der siebenten Symphonie auffassen zu sollen, wird uns schwer. Eher scheint dieses „Allegretto moderato“ eine elegische Stimmung zu offenbaren, die Todesahnungen, tragische Einschlüge unvermittelt unterbrechen. Eine Dissonanz des Grauens läßt den wehmütig Nachsinnenden entsetzt zusammenfahren: der furchtbare Gedanke an die Vernichtung. So fühlte ich; vielleicht mit Unrecht. Jedenfalls ist die in sich gekehrte B-Moll-Melodie mahlerisch wie nur irgendeine des Meisters. Ein Mittelsatz in B-Dur betont noch eindringlicher die Schlichtheit der melodischen Linienführung, vollends die fast unwahrscheinliche Einfachheit der harmonischen Kadenzierung. Die ersten Liedperioden werden dann ohne Umstände wiederholt. Die Koda bricht mit einem entsetzten Aufschrei (Tam-Tam-Schlag) ab. Ein Stück etwa in der Art der Mittelsätze des „Liedes von der Erde“, freilich mit starken Trübungen der melancholischen Grazie. Dabei von einer Kürze, die bei Mahler ungewöhnlich ist, ach wo er einfache Liedperioden symphonisch behandelt. Alle Variierungen, alle thematische Arbeit ist ausgeschaltet. Fegefeuer oder Hölle?, fragen wir noch einmal und vermissen für beides den Ausdruck. Die ergänzende Bearbeitung ist in der Instrumentierung offenbar dem Titel nachgegangen. Gerade dadurch erhält das Gebilde ein Schwankendes im Ausdruck, ja fast eine geistreiche Brillanz. Ich glaube nicht, daß das Mahler gewollt hat.

Wie es mit den anderen Sätzen steht, davon kann mit irgendwelcher Sicherheit nach den dürftigen Skizzen kaum gesprochen werden. Weicht doch auch schon das recht fortgeschritten instrumentierte Adagio vielfach von der Skizze ab. Ueberraschende Aufschwünge von Mahlers Phantasie dürfen sie kaum gebracht haben. Eher etwas von der Ermüdung die in den letzten Teilen der neunten Symphonie zu merken war. Dem großen Vorzug, immer plastische Themen zu bilden und sie mit unbeugsamer musikalischer Logik weiterzuführen ist auch hier zu begegnen. Das fantastische Element schweigt, trotzdem einmal der Teufel direkt angerufen wird. Das finale mündet wieder in schwärmerische Fis-Dur-Lyrik. In ganz auffallendem Maße ist allen Sätzen der Symphonie bis auf das Adagio, das sich weichen

nachwagnerischem, modern fortgebildetem Chroma ergibt, die Betonung jener Diatonik gemeinsam, die Mahlers Diktion von Beginn an kennzeichnet, Er ist der Klassiker der Diatonik in der modernen Tonsprache. Wie denn überhaupt die Tonalität neben Strauß keinen gewalttätigen Verkünder hat als den Ausnahmemusikanten Mahler. Jeder Takt bejaht das gewordene Tonsystem, bekräftigt die Gebote des Erfindens und Gestaltens, predigt die oberste Gewalt der Melodie, des Einfalles, schwört zu den Rechten der großen Architektonik. Wie paradox daher die Versuche der Expressionisten und Atonalisten Mahler unter ihre Stammväter zu versetzen! Die Revolution braucht Ahnen; ihre Emporkömmlinge vergewaltigen zu diesem Zwecke Altvater Bach wie den letzten Beethoven, und sie mißbrauchen auch Gustav Mahler. Strauß wird als „Abschluß“ eingesargt: aber über Mahler ist anetrachts der Macht, die er mit seinem beißenden Erkenntnisdrange, mit seinem selbstquälerischen Wissen von Erdenleid und Sternenhimmel, mit seinen gespenstererzeugenden Nerven, mit seinen inbrünstigen Fühlen und Wollen über die junge Generation ausübt, nicht leicht hinwegzugehen. Daher wird er, nicht Strauß, auf die vergangenheits- und gegenwartsfeindliche Reise in die Zukunft mitgenommen. Aber die das abenteuernd und rechnend nach musikalischem Neuland schiffen, merken nicht, daß sie mit Mahlers Werk das Dynamit mitführen, das ihr Fahrzeug unversehens in die Luft sprengen kann. ...

Mahler auszudeuten oder zu ergänzen, ist nicht so leicht. Es bedürfte dazu eines zweiten Mahler, etwa jenes, der sich zu Webers „Drei Pinto“ einzufühlen müßte. Moderne Musik läßt sich überhaupt nicht gut weiterdenken. Das Adagio scheint in manchen Takten so unfertig geblieben zu sein, wie es war, was noch immer fremder Zutat vorzuziehen. Wie vieles hätte der Komponist, der noch am Fertigen nach einer Probe, nach einer Aufführung Feilende, geändert, vielleicht fortgelassen, wie hätte er sie Verbindungen in Satz, Stimmführung, in der instrumentalen Dynamik hergestellt, die jetzt fehlen. Die jedenfalls mit dankenswerter Zurückhaltung und Vorsicht unternommene Adaptierung war Herrn Ernst Krenek, dem Schwiegersohn der Witwe Malers, überlassen worden. Herr Alban Berg hat die Arbeit des jüngeren Gesinnungsgenossen revidiert. Alles Lob gebührt Herrn Direktor Franz Schalk, der diesen Mahler-Nachlaß mit merklicher Hingabe klingend gemacht hat, und in festlicher Form dazu. Das Opernorchester war im Streicherchor ungewöhnlich stark besetzt, und eine Aufstellung, die die Bläser oberhalb der Streicher auf die Bühne versetzte, diente besonders schönem gesammeltem Klange. Dem ersten Satze folgte taktvolles Schweigen: nach dem zweiten brach stürmischer Beifall los, dem Werke, dem Dirigenten, dem ausgezeichnetem Orchester geltend. Die Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie auf Aulis“ mit dem Schlusse Wagners (eine Idealgänzung!) ging voran. Mahlers vierte Symphonie

mit Frau Hüni-Mihacsek als Solistin folgte. Diese Konzertaufführung des Operntheaters – welcher Wandel der Zeiten! Als sich der Prunkraum Mahlers Es-Dur-Symphonie der Tausend erschloß, was es eine Sühne. Nun, da zweier Symphoniefragmente wegen die tägliche dramatische Szene einem Konzerte wich, war es eine Unterwerfung. Was galt der Komponist Mahler in diesem Hause, das selbst den Direktor verstieß? Nun hat dieser Direktor himmelhoch seine Nachfolger überwachsen und der Komponist ist so stark geworden, daß er sich das Operntheater eroberte, ohne je eine Oper geschrieben zu haben.⁵²¹

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter *Operntheater Mahlers Zehnte Sinfonie* am 13. Oktober 1924 auf Seite 5 und 6 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit Ferdinand Scherber signiert.

Die Uraufführung der Zehnte Sinfonie Mahlers wird wie von selbst ein großes Ereignis des Musikfestmonats. Was man immer gegen Mahlers Schöpfungen eingewendet hat, hinter allen aufgedeckten Schwächen steht eine starke menschliche Individualität, eine künstlerische Persönlichkeit, woran unsere Zeit so arm geworden ist, mit glühender Sehnsucht und zugleich mit wühlender Verzweiflung. Spräche nicht die Musik hier eine so deutliche, vernehmliche Sprache, man kann die Tragik diese Künstlerherzens in Aussprüchen finden, die sich im Manuskript der Partitur wie Aufschreie zwischen den Noten hervordrängen und die man nicht ohne Ergriffenheit lesen kann. Die Zehnte Sinfonie ist eine unvollendete. Nur zwei Sätze, ein Adagio und das Scherzo, die der junge Komponist Krenck [sic] einer Durchsicht und letzten Ausfertigung unterzog, können für das ganze Werk Zeugnis ablegen. Das Adagio beginnt mit einem wehmütigen Gesang, dessen elegische Stimmung durch den Klang der Unisono-Violen noch verstärkt wird.

Sicher, Bruckner hätte diese Hohelied der Musik singen können. Nur hätte er es nicht so tieftraurig gesungen ... An Bruckner gemahnen deutlicher als sonst geigenwillige Rückungen im harmonischen und formalen Bau – es ist, als ob jemand, ohne erst einen Brücke zu suchen, einen Bach überschreitet – gewisse Pizzikatistellen. Eine Länge, die nicht, mit Schumann zureden, himmlisch ist, weil ihr das Zwingende, der Überreichtum des rein Musikalischen fehlt, droht dem Satze etwas gefährlich zu werden. Abgeklärter, ruhiger, gesammelter als sonst erscheint hier Mahler. Das „lebhaft Gestikulierende“ seiner Musik, wie es einst ein Kritiker nannte, wird hier ^[6] zur langsamen Geste, die nicht ohne Pathos ist. Ein entzückendes Genrebild mit reizenden Farben malt das Scherzo. Wie anmutig schwebt

⁵²¹ NFP (Morgenblatt) 15.10.1924, S. 1–3.

doch diese Melodie in zierlichem Reigen auf und ab, der Mond leuchtet auf grünem Haag, es ist eine wahrhafte Frühlingsnachtsmusik. Nur ehe wir noch innerlich zu jauchzen begonnen und dem Komponisten für die Freunde, die er uns gebracht, danken wollen, ist der Satz wie ein Spuk schon zu Ende. Ein Frühling, der viel zu kurz ist ... Nachdem uns die grübelnde, grämige, mystische Musik der Jüngsten doppelt elend gemacht hat, haben und diese zwei Sätze der nachgelassenen Mahler-Sinfonie unstopfend doppelt mit Erquickung erfüllt. Eingerahmt wurden die Stücke der Zehnten durch die Gluck-Wagnersche „Iphigenien“-Ouvertüre und die Mahlersche Vierte, in der Frau Mihacsek das Sopransolo mit tiefer Empfindung sang. Beide Werke fanden übrigens in der Aufführung durch das Orchester und den Dirigenten Direktor Franz Schalk eine ganz glänzende Vertretung, die das Publikum mit besonders lebhaften Beifallsbezeugungen anerkannte.⁵²²

Franz Schmidt (1874 – 1939)

1. Symphonie

Die Uraufführung der ersten Symphonie von Franz Schmidt fand unter der Leitung des Komponisten im Rahmen eines Konzertes des *Wiener Concertvereins* am 25. Januar 1902 statt. Weiters wurden Sigmund von Hauseggers symphonische Dichtung *Barbarossa* unter Leitung des Komponisten und Leone Sinigalias Violinkonzert (Solo: Arrigo Serato) unter Ferdinand Löwe aufgeführt.⁵²³

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Concertverein* am 9. Februar 1902 auf Seite 9 im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „R.“, für Richard Heuberger⁵²⁴, signiert.

Der Wiener Concertverein, mit der ursprünglichen Absicht gegründet, die symphonische Musik u popularisieren, also wol zunächst die Werke bewährter Meister der größeren Allgemeinheit zugänglich zu machen, ist nolens volens eine Zuflucht- und Pflegestätte moderner Componisten geworden. Fast in jedem Concerte wurde bisher eine Novität vorgeführt. [...] Obwohl nicht jeder Novität die freundliche Aufnahme wie dem Herzfeld'schen Stücke⁵²⁵ zu Theil wurde, wagte der Concertverein doch einen besonders

⁵²² WZ 13.10.1924, S. 5–6.

⁵²³ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 25.01.1902, S. 7.

⁵²⁴ Siehe Fußnote 471, S. 129.

⁵²⁵ Vor der Rezension über Schmidts Symphonie wurde ein Konzert vom 29.01.1902 besprochen, in dem Victor Ritter von Herzfelds Ouvertüre *Der Traum ein Leben* aufgeführt wurde.

muthigen Schritt im Dienste der „Moderne“ und gab am 25. v. M. ein Concert eigens zu dem Zwecke, dem Publikum die Bekanntschaft mit allerneuesten Compositionen und Componisten zu vermitteln. Fr. Schmidt, Cellist unseres Hofopern-Orchesters, kam mit seiner im vorigen Jahre mit dem Beethoven-Preis gekrönten E-dur-Symphonie als Erster an die Reihe. Ein vollblütiges, frisches Talent, in der Schule Robert Fuchs' herangebildet, durch eigene Musikübung mit den unerbittlichen Forderungen der Praxis wohl vertraut, tritt Schmidt in der schwierigsten aller musikalischen Kunstformen mit einer überraschenden Sicherheit auf, sagt klar und deutlich, ohne Umschweife, ohne Geheimnißthuerei, was er sagen will. Dieses ehrliche, offene Wesen gewann ihm im Nu die Hörer, die Satz für Satz mit gespannter Aufmerksamkeit anhörten und mit Beweisen lebhafter Theilnahme nicht zurückhielten.⁵²⁶

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Wiener Concertverein* am 11. Februar 1902 auf Seite 5 und 6 einer Beilage zur *Wiener Abendpost* (ohne Titel). Sie wurde mit Robert Hirschfeld signiert.

Für große symphonische Werke jüngerer, aufstrebender Tonsetzer mußte aber in einem eigenen Novitäten Concerte Raum geschaffen werden. Der Concertverein hat für diese Aufführungen namhafte Opfer gebracht – wie sonderbar! – der Gesellschaft der Musikfreunde die Verpflichtung abgenommen, eine Symphonie, welcher die Gesellschaft den Beethoven-Preis verliehen hatte, auch aufzuführen. Die Preisrichter, die zugezogenen behördlichen Vertreter, die Directoren der Gesellschaft erkannten in Uebereinstimmung, daß einer sehr tüchtigen ^[6] Arbeit der Preis ertheilt worden ist; der Componist des Werkes ist absolvierter Zögling des Conservatoriums und wirkt als Cellist im Orchester der Hofoper – die dem Componisten nächstehenden Körperschaften umgingen aber ihre Pflicht und sehen ruhig zu, wie der Concertverein, der kaum selbst auf steten Grund gestellt wurde, einem von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönten Symphoniker, dem noch zwei vortreffliche Tonsetzer angereicht wurden, nicht ohne starke materielle Opfer Zuflucht gewährt!

Die preisgekrönte E-dur-Symphonie von Franz Schmidt ist das Werk eines denkenden und auch intuitiven, das Wesen der Kunst erschauenden und erfassenden Künstlers. Franz Schmidt ist wohlerfahren und bewandert in allen Künsten des Contrapunktes und der Orchestrierung; er hat eine belebende Technik, welche die Gedanken nicht einengt oder

⁵²⁶ NFP (Morgenblatt) 09.02.1902, S. 9.

zersplittert, sondern ihre natürliche Kraft zu freudvollem, erquicklichem Dasein entwickelt. Kein düsterer, mit starrer Formkunst sich quälender Grübler und auch kein himmelstürmender Phantast im Geiste der Modernen, welche die Grenzen von Dichtung und Musik verwaschen, giebt uns Franz Schmidt das Bild eines durchgebildeten, in gesundem Optimismus erstarkten Musikers, der beim Schaffen Lust empfindet und mit seiner Kunst auch Lust verbreitet. Sogar in das Scherzo weiß er die kunstreichen Variationen leicht, scheinbar mühelos zu verflechten. Der letzte Satz strömt über von contrapunktischen Künsten der Choralbearbeitung und Fuge; diese Künste aber gestalten in phantasievoller Freiheit die große Form der Symphonie. Echt symphonisch sind auch die Themen des ersten Satzes. Der junge Tonsetzer wird sicher einmal die Ruhe gewinnen, um überschüssige ihm zufließende Combinationen auch abzuwehren und mehr ästhetisches Gleichgewicht zu bewahren. Wir haben noch Bedeutendes von ihm zu hoffen.⁵²⁷

2. Symphonie

Die Uraufführung der zweiten Symphonie von Franz Schmidt fand unter Franz Schalk im Rahmen des Zweiten Ordentlichen Gesellschaftskonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde am 3. Dezember 1913 statt. Weiters wurden Hermann Graedeners Ballade *Der Spielmann* und sein erstes Violinkonzert D-Dur (Solo: Silvio Floresco) aufgeführt.⁵²⁸

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton unter Chorkonzert der Konzerthausgesellschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde, – Novitäten von Richard Wagner, Ethel Smith, Delius und Cyrill Scott. Neue Bücher über Musik am 13. Dezember 1913 auf Seite 2 des Morgenblattes der Neuen Freien Presse. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

Neben dem älteren Meister erhielt ein jüngerer Wiener Komponist das Wort: Herr Franz Schmidt, Cellist im Hofopernorchester, Lehrer an der Akademie, ein in jeglicher Hinsicht sympathischer, schon von Mahler hochgeschätzter Musiker. Vor zwölf Jahren führten die Philharmoniker eine Symphonie Schmidts auf, der dann noch, abermals in den Philharmonischen Konzerten, ein wohlklingendes, nur etwas zu lang geratenes Opernzwischenpiel folgte. Seither schwieg der Komponist, um uns heuer mit der durchaus willkommenen Ankündigung einer Oper zu überraschen, die im Hofoperntheater erscheinen soll. Auf das allergünstigste präludiert diesem Bühnenwerk Schmidts neue Es-Dur-Symphonie, die, von Bruckner ausgehend, dramatischen Charakter und dramatische Technik weder im Aufbau

⁵²⁷ Beilage zur WA (ohne Titel) 11.02.1902, S. 5–6.

⁵²⁸ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 03.12.1913, S. 14.

ihrer Sätze noch in manchen Einzelheiten verleugnet. Da der Komponist festes symphonisches Formgefüge nicht nur nicht aufgibt, sondern dessen Notwendigkeit gerade durch das ernste und nachdenkliche Streben nach neuen Formvarianten bejaht, ist in dieser Aufnahme von dramatischen, selbst opernhafte Elementen, die Bruckner gleichsam aus der Kirche auf die Bühne führten, nur ein erwünschtes Hinausgreifen über die episch-lyrische symphonische Schablone zu erblicken. Gleich der erste Satz setzt mit einem dramatischen Effekt ein, wenn sich aus regsamem Figurengetümmel blechgepanzert das Hauptthema loslöst. Das ist vortrefflich erdacht und vortrefflich ausgeführt. Auch das Brucknersche Seitenthema tritt gleichsam mehr dramatisch auf die Szene, um immer schärfere Belichtung zu erfahren, als dass es etwa im Rahmen der symphonischen Auseinandersetzung sozusagen bloß an die Reihe käme. Szenisches Geschehen denkt man sich auch unwillkürlich zur Durchführung hinzu, die mit ihren Kontrasten, ihrem Stimmungswechsel und wiederholtem plötzlichen Stocken sich keineswegs mit seinen thematisch-kontrapunktischen Normalkünsten begnügt, für die einmal Bernhard Shaw, als er noch Musikkritiker war, sehr drastische Worte gefunden hat. Auch in der Reine der Variationen des zweiten Satzes sind außer den stilisierenden Veränderungen nach Art jener, die Brahms über den St. Antoni-Choral geschrieben hat, prächtige Choralvariationen mit szenischem Einschlag zu finden, pikante Elfenszenen, feuriger Ungarianz und zum Schlusse, als effektiv gipfelnde Scherzvariation, ein zündender Walzer in glücklichster Meistersingerweis', bei dem sich förmlich der Vorhang über einer fröhlich bewegten Opern- oder Ballettszene emporzuheben scheint. Hier, wo der Musiker die gerade in der jüngsten Zeit erstrebte Abkehr von Pathos und Pose, vom gespreizten Heldentum der Monumentalsymphonie wie von der überspitzten Ausdruckssucht des symphonischen Dichtens mit so viel Kraft, Fülle und Lebendigkeit des Gestaltens vollzieht, dass das rote Blut echten Musiziertemperaments emporzuspritzen scheint, spricht Schmidts Begabung innerhalb dieses Werkes am überzeugendsten. Der Schlußsatz beginnt vergrübelt, indem er die Variationenkette in einer langsam dahinschreitenden Fuge von neuem aufnimmt, die die Symphonie an der Hand Bruckners gleichsam wieder aus dem Theater in die Kirche zurückzuführen scheint. Dann entringt sich ein belebtes Rondo dem Nebel, das sein Thema aus Abgeleitetem des zweiten Satzes ableitet. Krönender Schluß: das Hauptthema des ersten Satzes in der Vergrößerung. Die Vorzüge des Werkes sind weniger in der Eigenart oder Bedeutung der Gedanken zu suchen als in seinem echt musikalischen Geiste, in immer durchbrechender Sinnlichkeit, in der sich offenbarenden Gestaltungskraft, in der Energie der Durchfeilung und Durchbildung des Satzes, die bedeutsam die Formel meidet und auch hochstehendes Können zur

Seite hat. Der Novität fiel nach Verdienst unter der zielbewußten Leitung des Herrn Franz Schalk voller, nach dem zweiten Satze stürmischer Erfolg zu.⁵²⁹

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien unter *Konzerte* am 6. Dezember 1913 auf Seite 3 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „Kr.“, für Heinrich Kralik, signiert.

Einen ganz großen, lauten und einmütigen Erfolg konnte Franz Schmidt mit seiner zweiten Sinfonie (Es-dur) erringen. Man war vorbereitet, Schönes zu hören, wurde aber mit Großartigem überrascht. Die Wirkung war eine elementare, mitreißende; man brauchte sich nicht zu zwingen, diese Musik zu verstehen, das Verständnis kam spontan mit dem Zuhören; man hatte die unmittelbare Freude an dem, was man hörte, und zugleich die sichere Erkenntnis, dass es wahre und echte Werke sind. In einer Zeit, wo das Überspannen aller Gefühle, das Erklügeln von Effekten fast schon das Natürliche geworden ist, kommt da einer, ein Großer, und zeigt, zu welchem Ziele geradliniges Musizieren führt. Wir gewahren eine Produktion, die sich frei von allem Dekadenten hält, die sich gewissermaßen unbewußt entwickelt hat, die sich die naive Einseitigkeit echten Künstlertums völlig bewahrt hat. Die Sinfonie besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil entspricht formell einem normalen ersten Sinfoniesatze. Der zweite Teil stellt ein pastorales Thema auf, und alles folgende ergibt sich aus Variierungen desselben. So entsteht eine Anzahl von Mittelsätzen, als die wichtigsten Scherzo und Trio. Der letzte Satz arbeitet die Variationen weiter und freier; zuerst eine prächtige Bläserfuge, die dann in ein lebhaftes Rondo ausläuft. Auch hier keimt alles aus dem Thema oder aus seinen Variationen. Den gewaltigen Schluß bildet eine pompöse Verbreiterung der Hauptmelodie, die von organisch abgeleiteten Kontrapunkten üppig umrankt wird. Das Thema, dem dieser immer mächtiger anschwellende Strom schöner und stets neuer Gedanken entquillt, ist ein schlichter Liedsatz von entzückender Einfachheit und überzeugender Selbstverständlichkeit. Es ist unheimlich, welche Gedankenfülle eine erfindungsreiche Phantasie aus einer Einheit zu schöpfen weiß. Wir begrüßen diese Sinfonie als eine würdige Nachfolge nach Bruckner und Brahms. Franz Schmidt hat von beiden Meistern gelernt, hat es verstanden, deren dem Wesen nach so verschiedenartiges Schaffen zur einheitlichen festen Grundlage für die eigene künstlerische Entwicklung zu machen. Auch anderwärtige Anregungen mögen noch dazugekommen sein. Franz Schmidt hat auch nicht ohne Nutzen Richard Straußsche Musik in sich aufgenommen. Aber nie ist bei ihm etwas Epigonenhaftes, Eklektisches zu spüren. Fest

⁵²⁹ NFP (Morgenblatt) 13.12.1913, S. 2.

verwachsen mit der bisherigen Entwicklung, reckt sich der eigene Genius zu gewaltiger Größe. – Die Bekanntschaft diese so hocheifreulichen Werkes vermittelt zu haben, ist das große Verdienst des Konzertdirektors Franz Schalk. Er war sichtlich erfüllt von der erhabenen Mission, für so schönes Neues eintreten zu dürfen. Die Freude und Begeisterung, mit der er an der Arbeit war, teilte sich so ganz auch den Ausführenden (Konzertvereins-Orchester) und dem Publikum mit.⁵³⁰

3. Symphonie

Schmidt reichte seine dritte Symphonie bei dem Internationalen Schubert-Wettbewerb der Columbia Phonograph Company ein. Seine Symphonie erreichte den zweiten Platz und wurde im Rahmen eines außerordentlichen philharmonischen Konzertes unter Franz Schalk am 2. Dezember 1928 mit den Wiener Philharmonikern uraufgeführt. Weiters wurde in diesem Konzert noch die sechste Symphonie von Kurt Atterberg, des ersten Preisträgers, in Wien erstaufgeführt.⁵³¹

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Zwei Preissymphonien (Aufführung im Gesellschaftskonzert)* am 6. Dezember 1928 auf Seite 12 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „J.K.“, für Julius Korngold, signiert.

Preiskonkurrenz: von jeher eine zweifelhafte Angelegenheit. Kunstwerke setzen sich im freien, öffentlichen Wettbewerb verlässlicher durch als in geheimem, zumeist auch unzureichend organisiertem Preisgerichtsverfahren. Daher die Erfahrung, dass so oft die Öffentlichkeit als zweite Instanz gegen die erste entscheidet. Speziell die Preisausschreibung,

⁵³⁰ WA 06.12.1913, S. 3.

⁵³¹ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 18.11.1928, S. 16.

Aus *Das Ergebnis des internationalen Schubert-Wettbewerbes* (WZ 26.06.1928, S. 5): „Die Tagung der Jury des internationalen Schubert-Wettbewerbes zur Verleihung des von der Columbia Phonograph Company gestifteten Preises von 10.000 Dollar für das beste von Schuberts Genius inspirierte sinfonische Werk fand am Samstag [23.06.1928, Anm.] ihr Ende. Der Vorsitzende der Jury Mr. Walter Damrosch verkündete als glücklichen Gewinner des großen Preises von 10.000 Dollar Kurt Atterberg (Schweden), der den Preis für seine Sinfonie in C-Dur erhält, ein Werk, das als das beste aus 500 Partituren erklärt wurde, die von 26 in zehn Zonen gegliederten Ländern eingereicht worden waren. [...] Die Jury bestand aus Walter Damrosch (Amerika), Franz Schalk (Österreich), Donald Francis Tovey (England), Alfred Bruneau (Frankreich), Max von Schillings (Deutschland), Franco Alfano (Italien), Emil Mlynarski (Polen), Alexander Glazunow (Rußland), Karl Nielsen (Skandinavien), Adolfo Salazar (Spanien). Dem elften Jurorprofessor Dr. Guido Adler fiel die Aufgabe zu, das beste Werk aus den zehn Zonen auf den großen Preis von 10.000 Dollar auszusuchen. Die Jury erklärte Atterberg mit Stimmmehrheit als Gewinner. In die Endabstimmung waren drei Werke gelangt und zwar Österreich, Polen und Skandinavien. [...] Der österreichische Teilnehmer am Endkampf war Professor Franz Schmidt, der polnische Czeslaw Marek.“ Zudem schilderte der Artikel, dass alle Preisträgersymphonien bei Columbia aufgenommen würden.

zu der Grammophongesellschaft durch die Schubert-Zentenarfeier angeregt wurde, setzte schon wenig glücklich ein: Sie rief ursprünglich zur Vollendung der H-Moll-Symphonie auf. Als über Protest der musikalischen Welt die Aufgabe löblich abgeändert wurde, dürften manche ernste Komponisten sich abgeschreckt ferngehalten haben. Standen aber nicht auch die aus allen Nationen bestellten, von einander weit entfernten Preisrichter vor einem unlösbaren Problem? Nachdem die einzelnen Sektionen ihre nationalen Sieger gekrönt hatten, traf man schließlich auf einige Tage in Wien zusammen, um den internationalen Sieger der Sieger zu bestimmen. Und da war seitens eines Preisrichters zu vernehmen, dass die Entscheidung ohne Debatte, in geheimer Abstimmung erfolgt sei. Wirklich ohne ausführliche Begutachtungen? Schreiber dieser Zeilen vermöchte aus eigener Erfahrung manches über Psychologie und Zufälligkeiten des Preisgerichtswesens erzählen.

Aber die Fehlerquellen beginnen oft schon bei der Zusammensetzung der Preisrichterkollegien mit überlasteten Funktionären, die nicht genug Zeit haben, mit Männern der Wissenschaft, deren an sich bedeutende Leistungen nicht immer gerade im Bereiche des kritischen Werturteils liegen müssen. Im gegebenen Falle kennen wir die zur engeren Wahl gekommenen Werke nicht, noch weniger jene, die gar nicht so weit gelangt waren. Wenn es sich aber wirklich nur um die zwei Symphonien von Kurt Atterberg und Franz Schmidt gehandelt hat, dann glauben wir, dass es bei größerer Energie für die österreichischen Preisrichter nicht so schwer gewesen sein müsste, den Schubert-Preis am Orte der Tagung, in der Schubert-Stadt Wien, für die österreichische Symphonie zu erobern. Damit soll nichts gegen den schwedischen Komponisten und sein Werk gesagt sein, am wenigsten anbetrachts der gegen beide versuchten Ausstreuungen. Atterbergs Symphonie hat ihre Qualitäten. Wir sprechen ihr insbesondere Plastik des Satzbaues wie der sonst gewiß nicht sonderlich originellen oder tiefen Gedanken zu, auch sinnliche Frische. Franz Schmidts Symphonie hat ihr gegenüber den größeren Ernst, kunstreicheren Satz, symphonisches Gewicht überhaupt für sich. Außerdeutschem Geschmack mag Atterbergs Symphonie näher stehen; die Schmidts deutschem Fühlen, Wiener symphonischem insbesondere. „International“ im Sinne der zweifelhaften Sprachneuerungen, die von der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik“ vertreten werden, sind sie beider nicht ...

Symphonisches von Kurt Atterberg kennt man bereits in Wien. Schwedische Musik war, wie alle nordische, immer anschlussbedürftig und ist es noch. Leipziger Schule, Wagner, Brahms, Richard Strauß, jetzt vielleicht auch einiges Russische, beeinflussten sie. Atterbergs dreisätzig C-Dur-Symphonie – sie gravitiert mehr nach Moll als nach Dur – hat im ersten Satz noch am meisten symphonischen Atem, wenn auch nicht gerade in der

Thematik. Eine Brahms-Wendung tritt im Hauptthema hervor; der zweite Gedanke entfaltet bereits die nationale Fahne in lyrischen Farben. Die Durchführung verdichtet sich einmal mit einem Brahms'schen Rhythmus zu richtigem symphonischen Fluß, der sonst ein wenig mühselig erzeugt wird. Das Adagio ergibt sich, wie so gerne alle nordische Musik, der Naturschilderung. Die nordische Landschaft atmet darin, singt schwermütige Holzbläsermelodien zu sordiniertem Streicherraunen. Die Themen gebaren sich so ähnlich, so wenig gegensätzlich, dass die unausbleibliche Monotonie wie gewollt berührt. Die Scherzollustigkeit ist nicht gesondert untergebracht, sie ist im Finale miteingeschlossen. Ein fast potpourriartiges Hinwirbeln turbulenter Rhythmen, kurzgeschürzter Melodien von weitgehender Leutseligkeit: eine Tschaikowsky nachstrebende Kirmeßunterhaltung, aber immerhin Unterhaltung, die gerade noch Literatur bleibt, die Seele allerdings leer ausgehen läßt. Wie die ganze mehr äußerlich musikantische als innerlich reicher schwingende Symphonie ...

Franz Schmidts viersätziges Werk schürft jedenfalls tiefer. Es bettet gleich seinen ersten Satz in Stimmen und Figur. Frühlings-A-Dur, noch aus dem Stimmungskreis des A-Dur-Quartetts her; alles weich melodisierend; das erste Hauptthema sozusagen ein Schmidt'scher Karfreitagszauber. Dieses lyrische Schwelgen sucht keine Gegensätze, bricht auch mehr ab als es abschließt. Motto: „Das Blühen will nicht enden.“ Ernst, feierlich, mystisch, in schweren Akkorden schreitend, taucht das Adagio in Bach-Brahms'schen Geist. Die reiche Alterationsharmonik wird in eingebauten Stimmen von gefestetem kontrapunktischem Denken gespeist. Im Scherzo erinnert sich der Komponist seiner tiefwurzelnden Bruckner-Verehrung. Das Finale setzt mit einem asketisch in sich versenktem Choralgebilde ein, um in einen Laufsatz einzumünden, der meisterlich gearbeitet ist, ungehemmt fließt und symphonische Höhe hält. Ein Satz, wert, das Werk zu krönen und den Preiswerber dazu. Ob das berührte Choral-Lento nicht eine Vergrößerung des Hauptthemas enthält? Möglich; unsere Eindrücke, die auf Endgültigkeit keinen Anspruch erheben, entbehren der stützenden Kenntnis der Partitur. Aller Beifall, kühl der Atterbergschen Symphonie gegenüber, konzentrierte sich auf Schmidts Werk. Der Komponist hatte einem wahren Jubel standzuhalten. Franz Schalk hat mit den Philharmonikern beide Werke glänzend herausgebracht. Auch er war bei jedesmaligem Erscheinen Gegenstand von Ovationen.⁵³²

⁵³² NFP (Morgenblatt) 06.12.1928, S. 12.

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst. Zwei Preissinfonien* am 4. Dezember 1928 auf Seite 8 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁵³³, signiert.

In den Toast, den Preisrichterkollegien auf ein von ihnen gewähltes Werk ausbringen, pflegen in den seltensten Fällen andere miteinzustimmen. Irgend ein Mißgeschick heftet sich an fast alle derartigen Veranstaltungen. Selbst wenn sie einmal Glück haben, wie die Preiskonkurrenz, bei der die „Cavalleria“ siegte, hält der Komponist höchstens mit einem einzigen Werke das, was die Herren Preisrichter von ihm versprechen.

Auf echte amerikanische Weise hat das Komitee der amerikanischen Schubert-Zentenarfeier und die Columbia Graphophone Company in New York die Geschichte angepackt. Es wurde gewissermaßen ein Konkurrenznetz über die ganze Welt gelegt, so dass keine Sinfonie von bedeutendem Tiefgang entwischen könne. Dieser ungeheure Konkurrenzfischfang brachte die zwei Sinfonien von dem Schweden Kurt Atterberg und unserem Wiener Franz Schmidt ans Licht. Beide Namen zählen gewiß nicht zu den unbekannteren. Man mußte begierig sein, zu vernehmen, welche Werke bei dieser Riesenkonzurrenz mit dem Lorbeer bekränzt wurden. Sonntag waren die beiden Sinfonien in einem außerordentlichen philharmonischen Konzert zu hören.

Die Sinfonie von Atterberg in C-Dur besteht aus drei Sätzen. Bald nach Beginn stürzt ein Tschinellenschlag kopfüber auf das Podium. Sollte es am Ende gar keine Sinfonie im Sinne der Wiener Klassiker sein? Es ist auch keine. Ein straffer, lebendiger Marschrhythmus durchzieht die zwei Ecksätze, im Gesangsthema des ersten Satzes, im Adagio, das durch aparte Klangfarbe besticht, meldet sich nationales Element. Der letzte Satz, im behenden Vivace dahineilend, verrät rasch, dass es sich im Grunde um ballettartige Musik handelt. Wie natürlich bei einem Komponisten der Gegenwart, hört man von Atterberg auch Puccini und modernste Tanzmusik. Die mit dem internationalen Preis ausgezeichnete Sinfonie ist lebhaft, galant in modernem Sinne, gleitet mit rascher Bewegung oft nur über die Oberfläche, hat den Vorzug der Kürze. Sie hört in kluger Ökonomie eben da auf, wo sie sich selbst gefährlich zu werden beginnt. Irgend welche innere Zusammenhänge zwischen dieser Sinfonie und den Schubertschen haben wohl nur die Preisrichter entdeckt. Weit eher gehört sie in die Sphäre der Columbia Graphophone Company.

⁵³³ Siehe Fußnote 460, S. 125.

Sie wird von der A-Dur-Sinfonie von Franz Schmidt an die Wand gedrückt. Schon durch die Massigkeit der Klangwirkung, durch die Größe, Ausdehnung. Diese Sinfonie hat die überlieferten vier Sätze. In ihr ist symphonischer Geist. Im Scherzo hat sie sogar etwas Schubertsches. Während der erste und der zweite gelegentlich Brucknersche Wege einschlagen. Der erste Satz ist lyrischer, als man es vom ersten Satze einer Sinfonie erwarten könnte, der zweite, das Adagio, hat vieles, was, wenigstens beim ersten Hören, konstruktiven Eindruck macht, der letzte stimmt zuerst einen sakralen Ton an, hüpfert aber dann etwa im Tone eines modernisierten letzten Satzes einer anmutigen Haydn- oder Mozart-Sinfonie in raschem Tempo vorüber. Die volle Musikalität der Es-Dur-Sinfonie Schmidts, die der Schuberts nahe verwandt ist, erreicht diese A-Dur-Sinfonie nicht immer. Sie ist das Werk eines bedeutenden Musikers. Nicht sein bedeutendstes.

Franz Schalk und das Orchester nahmen sich der ersten Novität und besonders der Schmidt-Sinfonie mit größter Wärme an. Ohne damit die noch fehlenden zwei bis drei Proben ganz ersetzen zu können. In den Ovationen für Direktor Schalk mischte sich lauter Beifall für den Komponisten. Ich wünsche Franz Schmidt herzlich, dass die Preisrichter der „österreichischen Zone“ dieser Preisweltkonkurrenz mit ihrem Urteil nicht nur recht haben, sondern es auch behalten. ...⁵³⁴

4. Symphonie

Die Uraufführung der vierten Symphonie von Franz Schmidt fand unter Oswald Kabasta im Rahmen des Dritten Symphoniekonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde am 10. Januar 1934 statt. Weiters wurden Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll (Solo: Frederic Lamond) und Richard Strauß' *Also sprach Zarathustra* aufgeführt.⁵³⁵

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien unter *Die Vierte Symphonie von Franz Schmidt* am 13. Januar 1934 auf Seite 6 und 7 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „r.“, vermutlich für Josef Reitler⁵³⁶, signiert.

Die C-Dur-Symphonie von Franz Schmidt, es ist die vierte des Meisters, ist im letzten der von der Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit der „Ravag“ veranstalteten Konzerte von Oswald Kabasta zum erstenmal aufgeführt worden. Der Gesamteindruck

⁵³⁴ WZ 04.12.1928, S. 8.

⁵³⁵ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 10.01.1934, S. 7.

⁵³⁶ Eckart Früh „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 52 sowie Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Vienna: Triumph and Disillusion*, S. 441.

war, wie gleich festgestellt sei, rein und tief. Es war ein Triumph für Franz Schmidt, aber auch für das dem Zeitgeist abgewandte österreichische Musikschaffen.

Es ist bekennende Musik. In Leid und seelischer Qual empfangen, glorifiziert sie mit Größe, nicht mit Wehleidigkeit die Majestät des Schmerzes. Und es ist die Tonsprache eines Künstlers, den der Schmerz adelt, nicht gebrochen hat. Darum ist sie echt und ihr wehevoller Ernst schließt sich selbstverständlich gegen das klangliche und harmonische Experiment ebenso ab wie gegen den Gedanken des äußeren Effekts. Der innere Reichtum verrät sich nicht durch aufprunkende musikalische Mittel, über die Franz Schmidt in seinen Bühnenwerken und auch in seinen früheren Symphonien verschwenderisch gebot. Die Themen haben Atem, sie sind in ihren weitausgreifenden und charakteristischen Intervallen genügend profiliert. Mangel an Kontrasten wäre nicht diesen Themen selbst, sondern den Grundstimmungen der einzelnen Abschnitte vorzuwerfen. Die Grundstimmung aller dieser Grundstimmungen ist, wie schon gesagt, ein tiefes und brennendes Schmerzgefühl ohne Unterwerfung und ohne Resignation. Bezeichnend dafür das wiederholte Abstürzen aus der Höhe in das Nichts als musikalischer Darstellung des Vernichtungsgefühls.

Schon in der Form ist das Werk interessant genug. Die vier ineinander übergehenden Teile zeigen, als Ganzes betrachtet, das Schema eines ersten Symphoniesatzes, so dass das abschließende Allegro molto moderato als die das Hauptthema und die wichtigsten Seitengedanken verarbeitende und wieder zum einleitenden Trompetenthema zurückführende Reprise aufgefaßt werden könnte. Mit diesem Trompetensolo verklingt das Werk, wie es, eigentlich genug, begann. Von aparter Struktur sind auch die beiden Hauptgedanken des ersten Satzes. Vier-, respektive fünfmal neu einsetzend, umfassen beide je dreiundzwanzig Takte, wodurch eine bedeutungsvolle Symmetrie innerhalb scheinbarer Zerklüftung hergestellt ist. Die Themen sind auch dort, wo ihre Originalität nicht unbedingt zwingend ist, mit aller Wärme und Ehrlichkeit des guten österreichischen Musikers ausgesprochen. Von Brahms ist Schmidt diesmal ganz abgerückt, er versetzt dafür den Zuhörer um so häufiger in eine Landschaft zwischen Bayreuth und St. Florian mit seiner verblüffenden Verwandlung ganz am Schlusse. Wie eine Fata Morgana erscheint da das „Ewig – ewig“ der blauen Fernen aus Mahlers „Lied der Erde“ an dem trostlos umdüsterten Horizont. Von Bedeutung wird der Karfreitagszauber, mordent des Seitenthemas im schwelgerischen Aufblühen des Streichersatzes, der immer das Geheimnis Franz Schmidts war. Brucknerisch berührt das Abbrechen auf erreichtem Höhepunkt, das Monologisieren einzelner Bläserstimmen.

Nach einer dieser gewaltigen und sofort abbrechenden Steigerungen setzt das Solocello mit einem (von Richard Krottschak meisterhaft vorgetragenen) kantablen Gesang

(Adagio) ein, den die übrigen Streicher mit einem gefühlvollen Sextenportamento übernehmen und mit einer nicht enden wollenden Innigkeit fortsetzen. Es wird heute nicht viele Komponisten geben, die Einfalt und Atem für ein solches Adagio haben. In diesem Adagio sind namentlich in seinem trauermarschartigem Mittelteil wird auch gefühlsmäßig das tragische Zentrum (Requiem für eine geliebte Tote) der Symphonie zu suchen sein. Mit dem Beckenschlag ist der Gipfel erstiegen. Dumpfes Rollen im Schlagwerk, epilogisierender Dialog zwischen Solovioline und Solocello leiten zum Scherzo über, dessen hurtiges Motiv aus der rhythmischen Umbildung des Adagiothemas gewonnen ist. In diesem Abschnitt wird in großartiger kontrapunktischer Durchführung die thematische Hauptschlacht geschlagen. Bedeuten die verzückten Klangvisionen Sieg? Die Antwort im pessimistischen Sinne gibt das Finale, gibt der förmliche Absturz in diese Finale, gibt der todestraurige Abgesang der alleingeblienen Trompete.

Im Jahr 1933 in Perchtoldsdorf komponiert, hat das Werk durch Oswald Kabasta, dem es auch zugeeignet ist, eine schlechthin vollendete, alle Details in Stimmung, Rhythmik und Dynamik aufspürende und sich doch niemals an das Detail verlierende Wiedergabe erfahren. Das Symphonieorchester, stark und an allen wichtigen Pulten erstklassig besetzt, hatte seinen großen Abend. Es folgte mit aller Hingebung und Treue jedem Wink seines Führers. Vorher hatte Frederic Lamond, der berühmte schottischen Klaviervirtuose, das A-Moll-Konzert von Schumann vorgetragen, mit auffallender Zurückhaltung, aber sehr persönlich in Technik und Auffassung. „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauß bildete den Abschluß des Abends.

Der, auch in der Geschichte dieser Konzerte, ein denkwürdiger bleiben wird. Nicht oft in den letzten Jahren hat ^[7] eine symphonische Novität von solcher Tiefe und von solchen Dimensionen eine so einmütig enthusiastische Aufnahme erfahren. Immer wieder mußte Franz Schmidt aufs Podium. Bewunderung umbrandete ihn, Liebe stürmte auf ihn ein. Er dankte bescheiden, fast verwundert. Und ganz ohne Pathos spricht es auch diese C-Dur-Symphonie aus, dass Kunst ein Können ist. Aber auch ein Müssen.⁵³⁷

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien unter *Sinfonie von Franz Schmidt* am 12. Januar 1934 auf Seite 9 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „rb.“, für Ferdinand Scherber⁵³⁸, signiert.

⁵³⁷ NFP (Morgenblatt) 13.01.1934, S. 6–7.

⁵³⁸ Siehe Fußnote 460, S. 125.

Eine neue Sinfonie von Franz Schmidt ist für die musikalische Welt immer ein Ereignis. Nicht jede seiner Sinfonien hat den Schwung, das musikantische Herz der Zweiten Sinfonie, aber jede ist das Werk eines großen Könners, eines ernsten Musikers, eines Künstlers, der seinen eigenen Weg geht, mag dieser Weg auch für Salonmusikliebhaber nicht gerade gerne aufgesucht werden. Schmidts neuestes Werk, die Vierte Sinfonie, macht der Zweiten den Rang streitig. Das Hauptthema, zuerst durch die Solotrompete vorgetragen, hat zwar etwas Grüblerisches, Gequältes, wenn auch dabei etwas Eigenartiges, erweist sich aber dann in der Durchführung im Verein mit einem an ungarische Weisen anklingenden Gesangsthema als äußerst inhaltsreich, nicht weniger das edle Thema des Adagio oder das tarantellamäßige des scherzartigen Satzes, in den eigentlich die Durchführung des thematischen Materials verlegt ist, während der letzte Satz die Reprise des ersten bringt. Die interessante Form des Werkes stellt etwa eine Vereinigung der Suiten- mit der klassischen Sonatenform dar. Man könnte auch sagen, dass das ganze Werk eine ins Große geratene Sonatenform habe.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat sich mit der Uraufführung dieses Werkes jedenfalls ein künstlerisches Ereignis ihrer Konzerte gesichert. Kabasta, dem die neue Sinfonie gewidmet ist und der sie ohne Partitur dirigiert, brachte eine temperamentvolle Aufführung mit Wahrung der Linien im großen zustande, was doppelt erfreulich ist, erstens wegen des Werkes von Schmidt und weil die Aufführung des vorangehenden A-Moll-Konzertes von Schumann, das Lamond virtuos, aber ziemlich akademisch spielt, besonders die des letzten Satzes, nicht zu den glanzvollen Aufführungen zu zählen ist.⁵³⁹

Arnold Schönberg (1874–1951)

Kammersymphonie op. 9

Die Kammersymphonie op. 9 von Arnold Schönberg wurde in einem Konzert der Bläser-Kammermusikvereinigung der Hofoper am 8. Februar 1907 uraufgeführt. Weiters wurden Ermanno Wolf-Ferraris Kammersymphonie op. 8 und Vincent d'Indys *Chanson et Danses* op. 50 (Wiener Erstaufführung) aufgeführt.⁵⁴⁰

⁵³⁹ WZ 12.01.1934, S. 9.

⁵⁴⁰ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 06.02.1907, S. 13.

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten* unter [*Liederabende.*] am 10. Februar 1907 auf Seite 13 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „J.K.“, für Julius Korngold, signiert.

Dagegen muss eine Kammersymphonie Schönbergs, die das Konzert der Bläser-Kammermusikvereinigung gebracht hat, schroff abgelehnt werden. Wenn ein in seinen Phantasien versponnener verrannter und, wie wir stets glauben, dabei ehrlicher Künstler dergleichen niederschreibt – sei es. Aber man darf es nicht aufführen.⁵⁴¹

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton am 5. März 1907 auf Seite 1 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

Von Arnold Schönberg haben wir zwei neue Werke empfangen. Das eine nennt sich Streichquartett, geht angeblich in D-moll, wurde bei Rosé aufgeführt und liegt auch in Partitur vor. Das andere heißt „Kammersinfonie für fünfzehn Solo-Instrumente“ und wurde von der ausgezeichneten Bläser-Vereinigung der Hofoper und dem Quartett-Rosé im großen Musikvereinssaale zu Gehör gebracht. Das Streichquartett besteht aus einem einzigen Satz, der 80 Partiturseiten füllt, jede zu vier Systemen, demnach die Ausdehnung von fast drei Beethoven-Quartetten hat. Die Kammersinfonie Schönbergs ist ungefähr eben so lang oder noch länger – gleichfalls in einem Satz. Das ist der neueste Trick: ein Satz ohne Unterbrechung. Wenn es Musik wäre, so können normal veranlagte Menschen ihren gesunden Sinn dabei nicht wach und heil erhalten. Zum Glück macht Arnold Schönberg, obwohl er das Talent dafür hätte, keine Musik. Seine Themen kann man sich nicht merken oder es lohnt nicht, sie im Ohr zu bewahren und den Fortgang zu verfolgen. Eine bestimmte Tonalität, die Stütze sein könnte, gibt es bei Schönberg nicht. Sein Kontrapunkt ist Willkür. Seine Form hat keine organische Gliederung, Gemüt, Gefühle, Empfindungen werden nicht gestreift. Eine so sinnlose Anhäufung von Noten läßt sich sehr leicht ertragen, weil sie die Kunstgefühle nicht beschäftigt, weil sie nicht in das ästhetische Bewußtsein eingeht und die Aufmerksamkeit nicht fesselt. Alles, was Musik vom verständnisvollen Hörer fordert, ein Mitgehen, Mitempfinden, ein Nachgehen, Zusammenfassen, ein Ergreifen, Zurückgreifen, ein Durchdenken und Durchfühlen, das Ahnen gesetzmäßiger Entwicklung – alle diese künstlerischen Zumutungen bleiben uns erspart. Die Schönbergschen Dissonanzsammlungen reizen mich nicht mehr: man ist nach fünf Minuten bereits immun, an das

⁵⁴¹ NFP (Morgenblatt) 06.02.1907, S. 13.

Argste gewöhnt. Auch die lange Dauer des Tonstückes stört uns nicht. Schönberg könnte eine Viertelstunde früher aufhören, Töne zu verbinden, und könnte den Prozeß ebenso leicht noch eine halbe Stunde fortsetzen. Nur unmusikalische Menschen kommen durch die Schönbergsche Notenablagerung in Erregung, denn sie glauben dabei an Kunst. Der Musiker weiß sofort, daß er keine Musik zu erwarten hat, und ist völlig resigniert.

Man darf nur vermuten, daß die Werke Schönbergs von den ausübenden Künstlern in vortrefflicher Weise wiedergegeben wurden. Mit Sicherheit läßt sich das nicht sagen, da Reinheit und Unreinheit, Klang und Mißklang nicht unterschieden werden konnten. Man ist auf Analogieschlüsse angewiesen: die Kammermusik-Vereinigung der Hofoper und ihre Helfer haben in andern Fällen Außerordentliches geleistet und Freunden der Musik schon manche erhebende und genußreiche Gabe geboten, an dem Schönberg-Abend auch ein Diverissement von Vincent d'Indy, das nicht gerade in die Tiefe geht, sich aber durch eine wundervolle Klangtechnik auszeichnet.⁵⁴²

Franz Schreker (1878 – 1934)

Kammersymphonie

Die Kammersinfonie von Franz Schreker wurde im Rahmen des ersten Österreichischen Komponistenabends am 12. März 1917, veranstaltet von der Akademie für Musik und darstellende Kunst, uraufgeführt. Der Erlös dieses Konzertes ging an den Kriegshilfsfonds für Musiker.⁵⁴³

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton unter *Philharmonischer Chor: Requiem von Berlioz. – Akademie für Musik und darstellenden Kunst: Oesterreichischer Komponistenabend* am 21. März 1917 auf Seite 3 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

Der Dirigent Schreker hatte in derselben Woche den Komponisten Schreker abgelöst. Wie hübsch, daß die Akademie für Musik und darstellende Kunst derzeit in der Lage ist, „Oesterreichische Komponistenabende“, die sie veranstaltet, aus dem Stande ihrer Lehrer nicht bloß mit Ausführenden, sondern auch mit Schaffenden von Namen auszustatten. Zu diesen Akademiekomponisten, die ganz und gar keine akademischen sind, gehört neben

⁵⁴² WA 05.03.1907, S. 1.

⁵⁴³ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 07.03.1917, S. 9.

Josef Marx, Karl Prohaska, Franz Schmidt auch Franz Schreker. Ob sich vormalig eine musikalische Hochschule mit einem so radikal-fortschrittlich gesinnten Werke wie Schrekers Kammersymphonie hervorgewagt hätte? Kammersymphonie: schon aus dem Worte strömt es „kakophon“ seit Schönberg. Weit weniger aus Schrekers Musik. Mag die oder jene rhythmische Gebärde, der oder jene wurzellose Akkord an Schönberg mahnen, vielleicht auch die Form, die in ihrer Einsätzigkeit die von Schönbergs Sextett ist – bei Schreker treten die Mysterien des instrumentalen Farbenakkords in den Vordergrund. Und bei ihm enthüllt auch noch, wie kaum bei Schönberg, manche Tonfolge, des klanglichen Aufputzes entkleidet, ihren zahmen Zusammenhang mit der gewordenen Tonsprache. Holz und Blech sind je mit einem Spieler herangezogen, dazu Streicher, Klavier, Harfe, Harmonium, Celesta, Pauke und Schlagwerk; es ist die demokratische Verfassung der Kammermusik, die jedem Instrument das Stimmrecht gibt, in einer „Symphonie“ aber vielleicht zu vielen Instrumenten. Die Ereignisse gehen zuerst „langsam schwebend“, dann Allegro, Adagio, in Scherzart, wieder Allegro, langsam schwebend, endlich in einem abschließenden Adagio vor sich: zumeist Klangereignisse, wie gleich das interessante des Anfanges mit seinen „Spielwerks“-Klängen, an denen Celestafiguren und wie verirrte hohe Flöten- und Geigentöne ihren Anteil haben; das übrige besorgen Doppeltonart und Doppelakkordwesen, die Abenteuer der „falschen Töne“, nervöse Rhythmen. Die langsamen Teile kehren als Wegweiser wieder inmitten einer sprunghaften Stückarbeit, die weniger symphonisch ist, als symphonisiert, wenn das Wort erlaubt ist, Einheit der Entwicklung und des Ausdruckes nicht leicht erkennen läßt. Wie immer, formt sich das Scherzo am straffsten zum Ganzen: skurrile rhythmische und instrumentale Glossen eines Hoffmannschen Kapellmeisters Kreisler über das moderne Ballett. Dann gibt es noch einen förderlichen und echten Ausklang. Ein Adagio führt ihn herbei, das sich, dankbar begrüßt, zu einiger feierlicher, ja „schöner“ Musik in einem mehr herkömmlichen, also gar nicht Schrekerschen Sinne weitet, sogar schmelzende Schlußworte von Cello und Bratsche an das Publikum nicht verschmäht. Nicht rückständig genug, um über noch so gewagte klangliche Erfindungen zu erschrecken, wie sie die Stärke von Schrekers eigenartiger Begabung bildet, halten wir es gerade derzeit nach allerlei Bankerotten für die fortschrittlichste Forderung, daß es sich unsere modernen Komponisten mit solcher überwiegend klanglichen Erfindung nicht mehr genügen lassen. Ein längeres Musikstück, wir sagen gar nicht ein symphonisches, ist nun einmal nicht denkbar ohne sprechende und singende, ausdrucksvolle und empfindende Grundgedanken, die Schicksale zu erleben fähig sind und solche Schicksale als notwendig

und wahrhaftig in dem Sinne erleben, als gestaltende Phantasie Notwendigkeit und Wahrheit schafft.⁵⁴⁴

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien in der Rubrik *Kunst und Theater*. unter *Viertes philharmonisches Konzert*. am 7. Januar 1918 auf Seite 7 der *Wiener Abendpost*. Sie wurde mit „Kr.“, für Heinrich Kralik, signiert.

Der Hauptreiz der „Kammersinfonie“ von Franz Schreker, die nach der Uraufführung bei einer Veranstaltung der Akademie nunmehr auch in das Repertoire der Philharmoniker aufgenommen wurde, liegt in ihren seltsamen klanglichen Wirkungen. Das Bekenntnis zu einer „sinfonischen Klangdichtung“, wenn man so sagen darf, ist ja schon in der Zusammenstellung der Instrumente, die zur Verwendung kommen, enthalten. Wenn sich die sieben Bläser, elf Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, Pauke und Schlagwerk, ein jedes mit den Befugnissen eines solistischen Einzelwesens ausgestattet, in Tätigkeit setzen, so hat man den Eindruck von einer gründlich ausgelaugten orchestralen Masse, der alle festeren, kompakteren Substanzen entzogen worden sind. Übriggeblieben ist etwas Transparentes, etwas ohne Schwere und Dichtigkeit, worin das schillernde Farbenspiel als wesentliche Eigenschaft um so bezeichnender hervortritt. Die Grundlage, auf der sich die musikalischen Vorgänge abspielen, ist die eigentliche Kostbarkeit, die glasige Materie und ihr Überzug mit den seltenen, irisierenden Lasuren der wichtigste Wertgegenstand in dieser Komposition. Da genügt ein geringer Anstoß, um ein lebhaftes Glitzern und Glänzen, Flimmern und Schimmern entstehen zu lassen. Wohl gibt es auch daneben oder darüber eine ganze Anzahl thematischer Fäden und Fadenstücke – sie sind dünn wie Spinnengewebe, kommen einzeln oder auch büschelweise vor, verfitzen sich zu mancherlei knotigen Gebilden, lösen sich auf, verschlingen sich aufs neue, werden verknittert oder abgerissen – aber so sorgsam all das verschlungene Fasernwerk gesetzt ist, es bleibt doch mehr nur ein Nebenereignis, dazu bestimmt, für das bunte, wechselvolle Farbenspiel die geeignete Folie zu sein. Ja selbst wenn manchmal das Gespinst zu überwuchern droht, die Färbungen nur noch wenig durchblitzen oder völlig zugedeckt werden, so scheint das hauptsächlich zu geschehen, um hernach die Grundierung um so überraschender und glänzender wieder hervorleuchten zu lassen. Eben in der koloristischen Einseitigkeit dieser Musik liegt auch wieder eine gewisse Stärke. Sie schlechthin als ein sinfonisches Ereignis zu betrachten und sie daraufhin kalt, spitz, gefühlsarm zu nennen, wäre ungerecht. Sie will

⁵⁴⁴ NFP (Morgenblatt) 21.03.1917, S. 3.

einzig vom koloristischen Standpunkt aus begriffen werden. Die musikalischen Farben, ihre köstlichen und seltsamen Mischungen und Trennungen treten hier eben als die eigentlichen Stimmung erzeugenden Elemente auf, die ihrerseits wieder sich an die Gefühlsorgane des Hörers wenden und sein Gemüt zu bewegen suchen. So will denn diese Musik zunächst nicht das Herz berühren, sondern erst ins Auge fallen, sie will weniger mitempfinden als angeschaut werden. Sie schwebt, etwas Wesenloses, zwischen Himmel und Erde, ein musikalischer Flimmer, darin sich Sternengold und Erdschatten spiegeln. Oder sollte es doch nur Rauschgold und Flitter gewesen sein?⁵⁴⁵

Anton Webern (1883–1945)

Symphonie op. 21

Die Wiener Erstaufführung der Symphonie op. 21 von Anton Webern fand unter Eduard Steuermann mit dem Kolisch-Quartett im Zweiten Abonnementkonzert des Kolisch-Quartetts am 24. Februar 1930 statt. Weiters wurden Ludwig van Beethovens Quartett op. 132 und Johannes Brahms Horntrio aufgeführt.⁵⁴⁶

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton am 3. März 1930 auf Seite 2 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Josef Reitler signiert.

Zwischen Brahms und Beethoven erschien an einem Abend, den das Kolisch-Quartett gemeinsam mit Eduard Steuermann veranstaltete, eine „Symphonie op. 21“ von Anton Webern. Zweisätzig, kurz, bizarr. Einer von den längst nicht mehr frappierenden Versuchen, aus ältester Form und Kontrapunktik neuesten Inhalt zu gewinnen. Neun Blas- und Streichinstrumente in grotesker Verzerrung ihres Wesens gegen einander geführt. Eigener Schmerz tobt in verzerrten Klangvisionen. Die nach unseren Begriffen destruktive Tendenz der Atonalität begünstigt das Schachspiel mit Zwei- und Dreitonmotiven. Neben der barbarischen Musik der wilden Völker gibt es längst eine der zivilisierten. Webern ist auch diese Art von Seelenlosigkeit fremd. Vielleicht will gerade er den materiellen Maschinenmusikklingen, den wirren rhythmischen Geräuschen der Stravinsky und Bartok etwas im Klange Entmaterialisiertes, im Rhythmus Aufgelöstes entgegenstellen. Die ekstatische Art, mit der der Komponist sein Werk dirigierte, zwingt wenigstens

⁵⁴⁵ WA 07.01.1918, S. 7.

⁵⁴⁶ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 02.02.1930, S. 19 sowie NFP (Morgenblatt) 23.02.1930, S. 17.

zur Annahme des guten Glaubens. Manchmal, wenn wir Musikentwicklung und Musikgetriebe außerhalb Wiens betrachten, erscheint uns dieser Anton Webern wie die ewig tragische Figur eines Postens, an dessen Ablösung vergessen wurde, und der nun als letzter Getreuer das bedenklich schwankende Gebäude einer Aesthetik bewacht, die längst das Weite gesucht und den Jonny gefunden hat.⁵⁴⁷

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte* am 28. Februar 1930 auf Seite 7 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „H.E.H.“, für Hans Ewald Heller⁵⁴⁸, signiert.

Das Kolisch-Quartett, heute eine der führenden europäischen Vereinigungen, brachte diesmal eine neue Sinfonie von Webern. Sinfonie? Wenn etwas zu beanstanden ist, dann muß es dieser Titel sein. Es sind zwei kurze – wie erquickend kurze! – Sätze, die von Schönberg die Freiheit der Struktur, die Konzessionslosigkeit des tonalen Deutens, von Webern aber die erdferne Innerlichkeit und die nur ihm eigene Körperlosigkeit des Klanges haben. Nur wenige Bläser treten zum Quartett hinzu und dennoch wird eine beispiellose Fülle der merkwürdigsten und schönsten Farben erzielt. Es war ein großer, großer Erfolg, der neben den Genannten auch Eduard Steuermann, dem Musikanten der Musikanten, gebührt.⁵⁴⁹

Karl Weigl (1881–1949)

1. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der ersten Symphonie von Karl Weigl fand unter Oskar Nedbal mit dem Wiener Tonkünstlerorchester im Fünften Abonnementkonzert am 26. Januar 1911 statt. Weiters wurden Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert d-Moll (Solo: Alfred Grünfeld) und Franz Liszts Symphonische Dichtung *Tasso* aufgeführt.⁵⁵⁰

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien im Feuilleton am 7. Februar 1911 unter *Musik (Hofoperntheater: Wiederaufnahme von „Eugen Onégin“.* – *Aus dem Konzertsaal.*) auf Seite 2 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Julius Korngold signiert.

⁵⁴⁷ NFP (Abendblatt) 03.03.1930, S. 2.

⁵⁴⁸ Eckart Früh „Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften“, S. 44.

⁵⁴⁹ WZ 28.02.1930, S. 7.

⁵⁵⁰ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 26.01.1911, S. 12.

Anregenderes bot der Konzertsaal. Von Karl Weigls „Symphonischer Phantasie“ hatte man jüngst den Eindruck zurückbehalten, daß nicht bloß Mozart, sondern auch Wagner seinen Weigl habe. Anders die neue E-dur-Symphonie, die Wagner nur in geringfügigen Spuren enthält, dagegen allerdings mancherlei Brahms-Bestandteile. Ganz besonders im langsamen Satze, der mit seinem ruckweisen Sichweiterrücken in gleichförmigem Rhythmus wie mit seiner rhapsodisch phantasierenden Klarinette eine unverhüllte Vorliebe für Brahms' Klarinettenquintett bekennt. Wenn man will, kann man auch aus der zuckenden Rhythmik des letzten Satzes eine fremde Stimme heraushören, die fahrig und auf-fahrenden Gesten des Komponisten der „Cellini“- und der „Karnevals“-Ouverture erkennen. Allerlei burschikose Schlenderthemen tauchen in diesem Finale auf; übermütige Aufschreie; fidele Blechstimmen, die, der Verpflichtung zur Modernität eingedenk, sich unbekümmert um die Wege der anderen Orchestergruppen individuell ausleben wollen. Aber die Frische, der Wagemut, das Stück Leichtfertigkeit gerade dieses Satzes berührt verheißungsvoll. Man hätte ihn dem Komponisten nicht zugetraut, der sich sonst gerne sittig und sinnig auf stillen Gehwegen hält, und wenn er eine Bombe anarchistischen modernen Musikdenkens wirft, sie mit Bonbons füllt. Ähnlich diesem Satze ist auch der zweite der Symphonie geartet, das Scherzo, das Blut in den Adern hat. Es ist überbeweglich, bemüht in seinem Doppelfugato die schon in Dukas „Zauberlehrling“ zum Wassertragen bestimmten Fagotte, aber sprüht und klingt. Der erste Satz ist ein sanfter Fridolin, in unplastischer, der Gegenstände entbehrender Führung davon singend, daß die linden Lüfte erwacht sind. Hier enthüllt sich der beschauliche Zug im Wesen des Komponisten, von dessen feiner, künstlerischer Bildung das Werk eindringlich erzählt. Weigl ist insbesondere ein wohlbeschlagerter Kontrapunktiker. Fast jedes Thema kommt mit seinem Gegenthema zur Welt, und diese siamesischen Zwillinge schlagen sich gewandt durch. Satz und Orchestration sind mit einer Kunst beherrscht, die wenig Wünsche übrig läßt. Alles in allem verspricht diese erste Symphonie eine thematisch unabhängiger und persönlicher geprägte zweite.⁵⁵¹

Rezension der Wiener Abendpost

Die Rezension erschien im Feuilleton am 21. Februar 1911 unter *Musik* auf Seite 2 der *Wiener Abendpost* erschienen. Sie wurde mit „r.h.“, für Robert Hirschfeld, signiert.

Karl Weigls E-dur-Sinfonie, die gleichfalls von dem Tonkünstlerorchester in die Öffentlichkeit gebracht wurde, bietet eine durchaus erfreuliche Erscheinung und hat innere

⁵⁵¹ NFP (Morgenblatt) 07.02.1911, S. 2.

Bewegtheit, die eine günstige Entwicklung des jungen Tonsetzers erkennen läßt. Wenn seine natürliche, schlichte Denkweise einmal zur Mahnung drängte, daß er seine stillen Empfindungen nicht durch kraftgenialische Vorbilder in einem Lärmkreise aufstacheln möge, so wurde diese Aufrichtigkeit gewiß als Übelwollen ausgelegt. Hat aber Alexander von Zemlinsky nach schönen Anfängen nicht sein bestes Teil jener Gesellschaft geopfert, die nur zur Verstiegtheit, zur Verkennung des eigenen Kraftmaßes verleitet und jede natürliche, stetige Entfaltung hemmt? Mit der E-dur-Sinfonie hat sich Karl Weigl zur Selbstständigkeit aufgerafft; er wandelt da auf eigenen Wegen und erfreut herzlich durch die Reise des Selbsturteils, durch das Gleichmaß im Wollen und Können, durch die Wahl von Ausdrucksmitteln, die zur entsprechenden Entäußerung seiner Ideen taugen. Diese Besonnenheit fördert die innere Bildung, das Erblühen eines Stils, der die eigenen Gedanken mit einer ihnen zukommenden eigenen Form in ein harmonisches Verhältnis bringt. So hat in der E-dur-Sinfonie Karl Weigls der Orchesterklang, der sich aus den Kombinationen der Motive (wie bei Brahms) ergibt und nicht von außen herzugetragen wird, schon einen individuellen Charakter. Der durchgängige Sechsstücktakt gibt dem ersten Satze vielleicht zu viel Weichheit, obwohl die reichen kontrapunktischen Fügungen den Rhythmus zu kräftigen suchen. Weigls Erfindung ist zwar anmutig, aber in der Sinfonie wie in den kleinen Werken nicht so selbstständig, daß man ihnen mehr als eine gewisse Schmiegsamkeit zuerkennen möchte. Am meisten fühlbar wird diese Beschränkung in dem langsamen Satze der Sinfonie. Zum Glück hat Karl Weigl viel gelernt, so daß die Themen in der Durcharbeitung lebendiger wirken als in der ersten, noch nicht modifizierten Erscheinung. Das fugierte Wesen des Scherzo macht trotz einiger Längen den günstigen Eindruck, die Empfindung wird durch die technischen Demonstrationen nicht etwa niedergehalten. Was aber bei einem modernen Werke mit Nachdruck hervorzuheben ist – im letzten Satze läßt die Spannung durchaus nicht nach. Er hat volles Leben und fließt trotz der reichlich angewendeten Kunst der fugierten Satzweise leicht dahin, immer anregend und erquickend bis zur letzten Note. Seit langer Zeit erweckte ein neues Werk einmal den Wunsch nach baldiger Weiderholung. Es ist die Frucht gediegenen Studiums, daß diese Arbeit zur intensiven geistigen Teilnahme zwingt. Oskar Nedbal sorgte für eine ausgezeichnete Aufführung.⁵⁵²

2. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der zweiten Symphonie von Karl Weigl fand unter Robert Heger im Siebten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 11. März 1930

⁵⁵² WA 21.02.1911, S. 2.

statt. Weiters wurden Max Regers Variationen über ein Thema von Haydn und Otto Nicolais Ouvertüre *Die lustigen Weiber von Windsor* aufgeführt.⁵⁵³

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erscheint im Feuilleton am 7. April 1930 unter *Musik* auf Seite 1 des Abendblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit Josef Reitler signiert.

Es entspricht Karl Weigls in tiefgründiger Weltanschauung verankertem Temperament, daß schon seine zweite Symphonie, die in einem Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde (sechs Jahre nach ihrer Uraufführung in Bochum) zum erstenmal in Wien erklang, in der tragischen Tonart D-Moll steht. Für den Komponisten der „Weltenfeier“ war nur ein Schritt zur Totenfeier. „Pro defunctis“ ist denn auch das Adagio überschrieben, aber das feierliche Klage Thema erscheint auch in den übrigen drei Sätzen des trotz radikaler Kürzungen noch immer überdimensionierten Werkes, das in seinem Pathos von Wagner und Bruckner, in seinen Ausbrüchen der Leidenschaftlichkeit und Verzweiflung von Mahler herkommt. Der erste Satz, dem nur der ganz große thematische Einfall fehlt, offenbart, namentlich in dem geradezu faustischen Ringen des Durchführungsteiles, den auf Höchstes gerichteten Willen, die imponierende kontrapunktische Kunst Weigls, der man wahrscheinlich auch nach einmaligem Hören nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen kann. So machen wir unseren Einwand gegen die mangelnde Konzentration und gegen die Ueberladenheit in Dingen der Instrumentation nur unter Vorbehalt geltend. In der Durchführung erscheint mit dramatischer Wendung das Adagio Thema in der Umkehrung, gelangt also gleichsam nur ins Unterbewußtsein des Hörers. Das gleiche Thema krönt den zweiten Satz, durch dessen Fröhlichkeit es wie Herbstwind streicht. Das gespenstische Frühlingslied wird zum Totentanz. Der dritte Satz ist eine wirklich ergreifende Totenklage, wenn er auch ein wenig zerbröckelt, nicht durchaus den Adagiocharakter wahrt und allzu spielerisch mit dem an sich bedeutenden thematischen Material verfährt. Die Steigerung ist in Brucknerscher Manier groß angelegt. Nibelungentuben treten hinzu. Aber der Höhepunkt dieser Steigerung ist, gewiß ein ausgezeichnete Einfall, ein Versinken in Schattenhafte. Das Finale ist an Inhalt und Ausdehnung eine Symphonie für sich und wahrscheinlich eine mit dem dichterischen Programm von „Tod und Verklärung“. Es ist der Flug einer gehetzten Phantasie durch Schwefeldampf und Fegefeuer. Aber geläutert und gereinigt erhebt sich die Seele in immer höhere Regionen, bis sich dem trunkenen Auge (und müden Ohr) Mahlers Wunderhornhimmel auftut. Robert Heger war dem kolossal

⁵⁵³ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 02.03.1930, S. 14.

besetzen Symphonieorchester ein sicherer und mitreißender Führer durch alle Höhen und Tiefen der Komposition, die selbst in ihren schwächeren Partien noch die Hand eines Vielvermögenden, den Geist eines unzeitgemäßen, den schnell verwehenden Schlagworten der Mode sich verschließenden Idealisten verrät.⁵⁵⁴

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* unter *Konzerte* am 20. März 1930 auf Seite 5 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁵⁵⁵, signiert.

Sinfonie von Karl Weigl. In Wien bisher unbekannt. Hauptstück des letzten Orchesterkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein Wolkenkratzerorchester. Zwei Kontrabaßtuben! Das offizielle Programmbuch behauptet, das Werk sei groß angelegt. Es ist sogar zu groß angelegt. Im Klang, in der Ausdehnung, in dem ständigen Außer-sich-sein. Ein sehr gelungener, lebhafter, dramatisch wirksamer Anfang. Bald wird es ein Zuviel – zu viel an Stimmen, an Klängen. Und – bis auf den ersten Satz – ein Zuwenig an Einfalt. Daß das Werk überall den Musiker von Distinktion, von reifem Können zeigt, braucht man Weigl kaum zu versichern. Heger und das Sinfonieorchester nahmen sich der komplizierten Neuheit mit aller Hingabe an. Weigl konnte wiederholt für Beifall danken.⁵⁵⁶

Kurt Weill (1900–1950)

2. Symphonie

Die Wiener Erstaufführung der zweiten Symphonie von Kurt Weill, angekündigt als *Symphonische Phantasie*, fand unter Bruno Walter im achten Philharmonischen Abonnementkonzert am 18. April 1937 statt. Weiters wurden Richard Strauss' *Don Juan* und Johannes Brahms' vierte Symphonie aufgeführt.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ NFP (Abendblatt) 07.04.1930, S. 1.

⁵⁵⁵ Siehe Fußnote 460, S. 125.

⁵⁵⁶ WZ 20.03.1930, S. 5.

⁵⁵⁷ Vgl.: NFP (Morgenblatt) 17.04.1937, S. 9.

Rezension der Neuen Freien Presse

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater, Kunst und Film* am 20. April 1937 auf Seite 7 des Morgenblattes der *Neuen Freien Presse*. Sie wurde mit „r.“, vermutlich für Josef Reitler⁵⁵⁸, signiert.

Bruno Walter, nach längerem Fernsein von Wien schon bei seinem Erscheinen mit stürmischem, sich immer wieder erneuerndem Beifall begrüßt, brachte in das letzte der diesjährigen Philharmonischen Konzerte gute Zeichen und eine Novität mit. Vor allem haben wir dem großen Dirigenten eine Außerordentliche Wiedergabe der E-Moll-Symphonie von Brahms zu danken. Hellhörig war jedem Satz seine Grundstimmung und damit auch das überzeugende Zeitmaß, die lebendige Rhythmik, die Plastik auch im klanglichen Aufbau gefunden. Schönstes bot die herbe, wehmütig-verhaltene Lyrik des Andante, das stolz aufgerichtete Ciacona-Finale. Walters zu letzten Erkenntnissen vordringende Intensität hält das Orchester im Bann, seine innere Bewegtheit teilt sich dem Zuhörer mit. Prächtig, wie oft aus mühsam bewahrter Ruhe das Temperament als Manifestation eines Führerwillens hervorbricht, der auch in der Interpretationsweise der Ersten Symphonie von Kurt Weill einen Triumph ganz besonderer Art errang.

Der flache Lindbergh-Flug, den Kurt Weill seinerzeit mit Bert Brecht im Bunde unternahm, endete mit einer Notlandung. Ein Lufthauch hatte genügt, um auch die Kartenhäuser der Stadt Mahagonny umzublasen. Wenn der Komponist, durch ein gewaltiges und offenbar schmerzliches Erlebnis geläutert, nunmehr daran geht, sich eine neue symphonische Welt aufzubauen, so hätte er das Recht zu verlangen, daß unter seine Songvergangenheit ein dicker Strich gezogen werde. Nur dürfte er dann selbst nicht wieder rückfällig werden in der unbedenklichen Heranziehung von Jazzrhythmen und jenen entfesselten Jazzklang, ohne welchen sich aber „zeitnahe“ Gesinnung wahrscheinlich nicht überzeugungstreu aussprechen könnte. Der Anfang ist irgendwie packend im verbissenen Festhalten düsterer Grundfärbung, die auch von einem „empfundenen“ Gesangsthema (man muß versuchen, Banalität aus einem Uebermaß bedrängender Empfindungen zu verstehen) nicht wesentlich modifiziert wird. Gespenstische, atemberaubende Nachtgedanken tauchen in dieser ursprünglich auch als Nachtstück bezeichneten symphonischen Phantasie auf, man hört den Weckruf der Mahlerschen Trauermarsch-Trompete und die Trauermarschidee geistert tatsächlich durch das ganze Werk. Ein Höhepunkt ist in der Koda (schmerzliche Bläserrezitative über ostinatem Streicherrhythmus) erreicht. Nach dem in neuen Düsternissen

⁵⁵⁸ Siehe Fußnote 536, S. 211.

versinkenden Largo zeigt das Rondofinale die bald lächelnden, bald verzerrten Züge eines an Strawinsky denkenden Tänzers. In diesem hurtigen Finale konnte sich die beispiellose Virtuosität des Orchesters in imponierender Weise ausleben. Der erste Satz möchte für sich betrachtet sein. In ihm offenbart sich vielleicht keine neue Schönheit, aber gewiß ein für Kurt Weill ganz neuer und ernst zu nehmender Ausdruckswille. Gebundene Rhythmik wird sozusagen das ordnende Bindemittel einer freien Polytonalität, so daß der klangliche Ablauf – er ist noch immer „hart“ genug – nicht einzig von den Zufallsergebnissen des linearen Kompositionsprinzips abhängig ist. Die Neigung zum Grotesken und Parodistischen, einst geflissentlich bis zur Abgeschmacktheit gesteigert, scheint, wie bereits angedeutet, durch ein Erlebnis verdrängt und ausgelöscht zu sein. Dieser erste Satz läßt die Energie begreiflich erscheinen mit der sich Bruno Walter in Amerika und nun auch in Wien für die Symphonie einsetzte. Es gab keinen Widerspruch, aber der Beifall wurde erst allgemein, als Walter die Musiker von ihren Sitzen sich erheben hieß.

Das Bild änderte sich sofort, als flammengleich und die Atmosphäre reinigend, die ersten Takte von Richard Strauß' genialem Jugendwerk „Don Juan“ in berauscher Klangfülle und Klangschönheit aufloderten. Uns fiel dabei Trines Wanderer ein, der nicht auf den Wegen der Welt geht, sondern es fertig bringt, daß die Welt auf seinem Wege sich vorwärts bewegt. Der Satz steht, auch dies trifft wunderbar auf Richard Strauß zu, in einem Kapitel, das „Die Fülle der Kraft“ überschrieben ist.⁵⁵⁹

Rezension der Wiener Zeitung

Die Rezension erschien in der Rubrik *Theater und Kunst* am 20. April 1937 auf Seite 7 der *Wiener Zeitung*. Sie wurde mit „-rb-“, für Ferdinand Scherber⁵⁶⁰, signiert.

Das Programm des letzten ordentlichen philharmonischen Konzertes bringt einmal eine Novität: Kurt Weills sinfonische Phantasie. Das Stück wird vom Komponisten selbst auch als Sinfonie bezeichnet. Der Untertitel „Drei Nachtstücke“ läßt vermuten, daß es sich in der Absicht des Komponisten um Programm-Musik handle, was aber kaum der Fall sein dürfte. Vermutlich haben gewisse Klangfarben und melodische Themen des Werkes den Titel „Nachtstücke“ nahegelegt. Drei Sätze gehen ohne Pause ineinander über. Der erste beginnt mit einer getragenen Einleitung, die gehaltvollen Einfall besitzt. Der eigentliche Allegro-Satz und besonders dessen Durchführung behilft sich mehr mit skalenartigen Gängen als sinfonischen Motiven. Beinahe das gleiche gilt vom folgenden langsamen Satz,

⁵⁵⁹ NFP (Morgenblatt) 20.04.1937, S. 7.

⁵⁶⁰ Siehe Fußnote 460, S. 125.

dessen Beginn mehr Krönung des ganzen Satzes ist als die Mitte. Der letzte Satz, als Rondo bezeichnet, ist eine Mischung von Tarantella und schnellem Marsch, wirkt, eine Klarinettenepisode ausgenommen, mehr durch seine bewegte Lebendigkeit als durch seinen Inhalt. Das Werk ist oft so sehr eigenartig instrumentiert und gibt dem Orchester reichlich Gelegenheit, die Virtuosität einzelner Solisten zu zeigen. Gelegentlich verrät sich in der Instrumentation, auch sonst, Einwirkung der Jazzmusik. Der bevorzugte scharfe Klang der Trompete als melodieführendes Instrument wird im Konzertsaal bei längerer Dauer wohl für viele nicht sehr angenehm.

Das Werk, das durchaus nicht umstürzlerisch klingt, und vortrefflich unter Walter aufgeführt wurde, erhielt lebhaften Beifall.

Die Novität ist das einzige Stück des Programms, das einen studierten Eindruck macht. Bei Strauß' „Don Juan“ vermißt man Sorgfalt im ganzen wie im Detail. Brahms' vierte Sinfonie wird schon in der starken Betonung der Effekte wenig brahmsisch. Auch die einheitliche formale Linie wird unsicher, einzelne gesteigerte Episoden rücken zu sehr in der Vordergrund.

Nach der Novität und „Don Juan“ muß auch das Orchester für Beifall danken. Walter selbst wurde mit stürmischem Beifall gerufen.⁵⁶¹

⁵⁶¹ WZ 20.04.1937, S. 7.

Abstract

Die Gattung Symphonie war zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Wandel begriffen. Die derzeit lebenden Komponisten veränderten unter anderem die äußeren, formgebenden Parameter der Symphonie, suchten aber auch neue ästhetische Zugänge zu dieser Kunstform. Die zentrale Fragestellung der angefertigten Arbeit war, ob, wie gut und wie adäquat sich diese stilistischen Veränderungen, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Gattung Symphonie vollzogen, an den Rezensionen dieser „symphonischen Premieren“ (ihren Ur- und Erstaufführungen) ablesen lassen können. Eine Eingrenzung der Rezensionen erfolgte auf die Jahre 1900 bis 1938 und auf die zwei auflagestarken Wiener Tageszeitungen *Neue Freie Presse* (NFP) und *Wiener Zeitung* (WZ). Methodisch wurden die Rezensionen einer detaillierten Textanalyse unterzogen, die sich hauptsächlich mit wertender Meinungsäußerung, Schreibstil, Musikanalyse, Erwartungshaltungen und dem Vergleichen von Komponisten beschäftigte. Dabei war bemerkenswert, dass konservative Kompositionen von den Rezensenten durchgehend positiver rezensiert wurden als progressive. Der stilistische Wandel der Symphonie wurde daher durchaus in der medialen Berichterstattung wahrgenommen und – teilweise äußerst emotional – diskutiert, aber er wurde nicht als zukunftsweisend anerkannt.