

### Natur und Metaphysik in Mahlers Neunter

Rehbein, Boike

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rehbein, B. (2008). Natur und Metaphysik in Mahlers Neunter. In K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2* (S. 4875-4883). Frankfurt am Main: Campus Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-154494>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

# Natur und Metaphysik in Mahlers Neunter

*Boike Rehbein*

Worin besteht der Sinn von Musik? Wie kann man ihn bestimmen? Zu diesen Fragen soll der vorliegende Aufsatz einige Überlegungen beitragen. Im Mittelpunkt des Aufsatzes steht der Zusammenhang von Natur und Musik in Mahlers Neunter Symphonie, ausgehend von den ersten Takten des Werkes (siehe Abbildung im Anhang). Den Kern der Überlegungen bildet das Motiv des fallenden Ganztons. Es leitet Thema und Hauptsatz ein, versieht die ganze Symphonie mit einem Vorzeichen und taucht an entscheidenden Stellen erneut auf. Im Folgenden möchte ich ausgehend von einigen Deutungen des fallenden Ganztons verschiedene Interpretationen des Sinns von Mahlers Musik vorstellen. Über eine Diskussion dieser Interpretationen werde ich dann ein paar Schlussfolgerungen zu einer eigenen Deutung verbinden. Ich werde argumentieren, dass alle Deutungen wichtige Aspekte der Symphonie aufzeigen, die alle gleichermaßen bedeutsam sind. Die Vielfalt aufeinander bezogener Aspekte bildet gerade das Wesentliche von Mahlers Musik. Natur ist dabei Material, Gegenstand, Ursprung, Ziel, Inhärentes und Transzendentes zugleich. Damit verweist sie ebenso auf Erfahrung wie auf Metaphysik.

## Der fallende Ganzton

In Mahlers Neunter Symphonie spielt das Motiv des fallenden Ganztons eine wichtige, wenn nicht gar leitende Rolle. Mit ihm beginnt im Übergang von Takt 6 zu Takt 7 (siehe Abbildung im Anhang) das Thema und damit die eigentliche Symphonie. Es ist »das dominierende Deszendenzmotiv der absteigenden Sekund, das wie ein nimmermüder Wink des Abschieds durch das Werk geht und seine traurige Grundstimmung bis zum Ende bewahrt« (Fritz Stein im Vorwort zu Mahler o. J.). Vor dem Ganzton finden sich noch knapp sechs irritierende Takte, die »eine Art Exposition vor der Exposition« bilden (ebd.). In ihnen ist ein Großteil des thematischen Materials enthalten. Ihre Funktion ist jedoch weniger die der Exposition, sondern die Hervorbringung des musikalischen Materials aus dem Nichts.

Die Symphonie beginnt mit einem dumpfen, ortlosen Rhythmus tief in den Celli, der vom Horn aufgenommen wird. Zum archaischen Laut, dessen Mangel an Melodie und Harmonik ihn als unzivilisiert, wenn nicht gar natürlich ausweist, gesellt sich der Ansatz einer Melodie in den Harfen: steigende Terz und fallender Ganzton. Melodisches und rhythmisches Element werden im vierten Takt im Horn vereint, bevor im fünften Takt ein unruhiges Sextolenmotiv in den Bratschen die Entwicklung andeutet, die am Ende des sechsten Taktes tatsächlich kommt. Die Motive wandern schon hier zwischen den Instrumentengruppen und damit im Raum (Schenck 1980: 180). Rhythmus, Tempo und Tonart der Symphonie bleiben bis zum Thema ganz unbestimmt, eine Einheit irgendeiner Art ist nicht erkennbar. In dieser Situation vereinigt sich das Orchester, um – gegen den Widerstand des Horns – den fallenden Ganzton zu spielen.

»Ohne voreilig Schlüsse ziehen zu wollen, kann hier schon a) mit der zeitlichen Dimension Erinnerung und b) mit dem Stimmungsgehalt Resignation in Verbindung gebracht werden. Zu einem Zeitpunkt also, wo eine zusammenhängende thematische Gestalt noch nicht erkennbar ist, wurde ihr zukünftiger Hintergrund in der kleinen melodischen Geste fis'-e' vorherbestimmt.« (Spinnler 1980: 228) Das Motiv des fallenden Ganztons hat eine »Geschichte« innerhalb der Symphonie. Die denkbar einfachste Tonfolge tritt nie unbelastet auf, sondern verweist auf die Vorgeschichte – und auf das Folgende (Revers 1985: 99ff.). Sie ist eine organisch entstehende Drohung.

Kein Interpret scheint daran zu zweifeln, dass der fallende Ganzton so etwas wie Traurigkeit bedeutet, auch im Sinne wehmütiger Schönheit (Eggebrecht 2003: 204). Wie kann man das wissen? Könnte denn ein fallender Ganzton auch Freude ausdrücken? Intersubjektiv scheint das nicht möglich zu sein. Auch Subsistenzbauern in Laos, die noch nie europäische klassische Musik gehört hatten, waren nach dem Hören dieser ersten Takte von Mahlers Neunter der Meinung, das sei keine fröhliche Musik (eigene Stichprobe, 2003). Gibt es also Naturgesetze der Musik, die man nur entdecken müsste, um in der Bedeutung unzweifelhaft festgelegte Musik schreiben zu können? Diese Meinung hat Anton von Webern vertreten. Seine eigene Musik war für die laotischen Bauern jedoch unverständlich, gleichsam bedeutungslos. Naturgesetze scheinen also allenfalls so etwas wie Grenzen der Bedeutung festzuschreiben, keineswegs aber die Bedeutung als solche zu definieren. Vielleicht könnte man tentativ sagen, die Grenzen unserer menschlichen Welt fielen mit den Grenzen der Musik zusammen. Ein einfacher Ton kann keine Vielheit bedeuten, ein Getöse keine Seelenruhe und eben der fallende Ganzton keine Fröhlichkeit.

Wir wissen aber, dass der fallende Ganzton in Mahlers Neunter weit mehr bedeutet. So sagte Alban Berg über diese Symphonie: »Der erste Satz ist das Allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszu-

genießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt.« (Zitiert bei Eggebrecht 2003: 35; vgl. Schenck 1980: 215) Woher weiß man das? Es scheint mir drei Hauptformen der Interpretation zu geben, die zu dieser Form von Wissen führen: eine biographische, eine immanente und eine hermeneutische.

Es ist fast unmöglich, Mahlers Neunte unabhängig von seiner Biographie zu hören. Bevor er mit der Arbeit begann, war seine Tochter gestorben und bei ihm selbst ein Herzleiden festgestellt worden, das zum sicheren baldigen Tod führen würde – und im Übrigen auch wirklich führte. Wer das weiß, wird selbstverständlich Alban Bergs Deutung zustimmen. Der fallende Ganzton kann gar nichts anderes bedeuten als Todesahnung. Berg sagt aber noch mehr. Er spricht von unerhörter Liebe zur Erde, von Wunsch nach Frieden und nach Genuss der Natur. Diese Deutungen lassen sich ebenfalls biographisch belegen, wenn auch auf eine etwas andere Weise. Basierte die Deutung der Todessehnsucht auf der objektiven Biographie, kann man die zuletzt genannten Aspekte durch Mahlers eigene Äußerungen belegen. In der Tat handelt es sich bei ihnen um Aspekte, die Mahlers Briefe und Werke ganz offenkundig durchziehen. So schreibt er mit 19 Jahren: »Seltsames Verhängnis, das mich auf den Wogen meiner Sehnsucht bald im Sturme umherwirft, bald im lachenden Sonnenschein fröhlich dahinweht.« (Zitiert bei Eggebrecht 2003: 12) Und 30 Jahre später heißt es in einem Brief an Bruno Walter (Mahler 1924: 419): »Und ich *muss* sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen.«

Die objektive Biographie sollte man also unterscheiden von einer biographischen Methode, die auf die Intention des Künstlers zielt. Mindestens seit Philon von Alexandria muss allerdings zumindest vermutet werden, dass der Sinn eines Werkes nicht in der Intention des Künstlers oder Autors aufgeht. Das Werk hat einen Sinn in sich. Zwischen beiden Schulen der Interpretation werden seit jeher erbitterte Kämpfe gefochten. Ich bin mir nicht sicher, ob überhaupt jemand versucht hat, Mahlers Neunte ganz und gar aus sich selbst heraus zu deuten. Am ehesten findet sich der Versuch bei Adorno, der genau die hier gezeigte Stelle bis Takt 8 präzise und detailliert untersucht. Er schließt die Analyse mit den Worten: »Paradox rundet diese Einleitung sich zur Einheit kraft nach allen Richtungen konsequenter Verschiedenheit. Der Gegensatz von Desintegration und Integration schließt bei Mahler zugleich ihre Identität ein: die zentrifugalen Momente der Musik, von keiner Klammer mehr zu bändigen ähneln sich und artikulieren sich zu einem zweiten Ganzen. Das Zerfallende der Einleitung wirkt weiter in den Beginn des Hauptsatzes hinein, über der Tonika und in deutlichem D-Dur. Während das Thema tröstlich nahe scheint, als hätte die Musik heimatlichen Boden betreten, bleibt die klangliche Grundierung finster« (Adorno 1986: 302f.).

Eine derartige Deutung kann man mit Adorno als immanent bezeichnen. Sie diagnostiziert einen Zerfall, bei dem die zerfallenden Elemente jedoch irgendwie zusammenhängen oder sich sogar zusammenfügen. Sehen wir einmal davon ab, dass sie das Thema – also den fallenden Ganzton eingeschlossen – als beinahe heimatisch bezeichnet, stellt sie einen finsternen Klang fest. Tatsächlich hat sich Mahler über die Instrumentierung genaue Gedanken gemacht, und es ist nicht denkbar, dass eine Passage einen unbeabsichtigten Klang aufweist, schon gar nicht Einleitung und Thema einer Symphonie. Zerfall, Einheit und Finsterkeit passen natürlich zu Bergs Deutung. Es ist auch klar, dass Adorno der Letzte ist, dem man eine rein immanente Interpretation zuschreiben würde. Hier kommt es aber nur aufs Prinzip an. Bestimmte Aspekte anderer Deutungsformen enthüllen sich anhand der ersten Takte von Mahlers Neunter auch durch die immanente Interpretation. Alle Aspekte der Deutung Bergs eröffnet sie jedoch nicht, auch wenn der Bezug zum Tod dadurch offenkundig wird, dass unter dem letzten Takt der Symphonie die Kennzeichnung »ersterbend« steht.

Immanente und biographische Deutung verbinden sich mit einer historisch-philologischen Methode zur hermeneutischen Interpretation, die der Musikwissenschaftler Eggebrecht (2003) auf Mahlers Musik angewandt hat. Diese Interpretation deutet die Symphonie vor dem Hintergrund der Tradition. Sie betrachtet das musikalische Material zwar auch immanent, interpretiert es aber vor allem als Bestandteil einer Kultur. Die Deutung wird durch ein anreicherndes Oszillieren zwischen Biographie und Formanalyse gestützt und in Schichten aufgebaut. Eine rein immanente Deutung verfehlt demnach das Ziel, weil sie die Musik außerhalb des Kontextes betrachtet. Eggebrecht führt das vor allem an den Naturlauten und Volksmusikzitate vor, die ihre Bedeutung erst als Zitate gewinnen und keinesfalls als das gehört werden dürfen, was sie »an sich« sind. Und diese Bedeutung enthüllt sich erst, wenn man das Ganze der Symphonie oder wenigstens des Satzes kennt. Das entspricht genau der hermeneutischen Textinterpretation, die fordert, zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen zu oszillieren. Damit ergeben sich mehrere Ebenen des Oszillierens: zwischen Einzelem und Ganzem, zwischen Form und Biographie, zwischen Werk und Geschichte. Ich bin der Meinung, dass der fallende Ganzton tatsächlich erst durch die Einbeziehung all dieser Ebenen seine ganze Bedeutung preisgibt.

### Eine soziologische Deutung

Eine Ebene bzw. Interpretationsart wurde bisher noch nicht herangezogen, nämlich die soziologische. Adorno baut eine soziologische Interpretation auf seine imma-

nente Deutung der Symphonie auf. Er versteht Mahlers Neunte als eine Negation der sozialen Welt. »Alles sind letzte Worte. Der gehenkt werden soll, schmettert heraus, was er noch zu sagen hätte, ohne dass einer es hört. Nur dass es gesagt wird. Musik gesteht ein, dass das Schicksal der Welt nicht länger vom Individuum abhängt, aber sie weiß auch, dass dies Individuum keines Inhaltes mächtig ist, der nicht sein eigener, wie immer auch abgespaltener und ohnmächtiger wäre. Darum sind seine Brüche die Schrift von Wahrheit. In ihnen erscheint die gesellschaftliche Bewegung negativ wie an ihren Opfern.« (Adorno 1986: 309) Hier wirkt die Interpretation etwas überdehnt und sehr frei. Aber Mahler selbst schrieb: »Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft! (...) eine brennende Anklage an den Schöpfer.« (Mahler 1924: 419)

Adorno könnte sich also für seine Interpretation auf Mahlers eigene, dokumentierte Intention stützen, die allerdings eher auf die Welt als ganze und weniger auf die soziale Welt zielt. Nun würde Adorno erwidern, dass die soziologische Interpretation gerade über die Intention des Künstlers hinausgehen müsse, weil sich ein Künstler der gesellschaftlichen Bedingungen, durch die er bestimmt wird, nicht bewusst sei. Dass beispielsweise ein distanzierter Blick auf Leben und Tod nur aus einer privilegierten sozialen Position möglich ist, ja dass klassische Musik überhaupt nicht von sozial Benachteiligten geschrieben wird, scheint Mahler nicht reflektiert zu haben – obwohl die Tatsache seine Neunte in Existenz und Form bestimmt.

Bourdieu (1982: 41) hat in den Sechzigerjahren ermittelt, dass der klassischen Musik die größte sozial klassifizierende Kraft zukomme. Nur im bürgerlichen Milieu könne eine Vorliebe für klassische Musik entstehen. »Die Musik verkörpert die radikalste, die umfassendste Gestalt jener Verleugnung der Welt, zumal der gesellschaftlichen, welche das bürgerliche Ethos allen Kunstformen abverlangt.« (Bourdieu 1982: 42) Musik stelle die radikalste Negation der Welt dar, insbesondere der sozialen Welt. Sie verschaffe den größten Distinktionsgewinn, auch wenn er durch die Verallgemeinerung von Schallplatten und Konzerten schwerer zu erlangen sei. Dennoch sei die aktuelle klassische Musik immer noch ein bürgerliches Unterfangen, das Distanz zur sozialen Welt voraussetze (Bourdieu 1993: 147ff.).

Die soziologische Interpretation hängt jedoch selber von einer Theorie der Gesellschaft ab und ändert sich mit ihr. So geht Adorno in den zitierten Sätzen von einer Ohnmacht des Individuums gegenüber der modernen Gesellschaft aus. Die theoretische Dichotomie zwischen Individuum und Gesellschaft würden in der Soziologie heute nur noch Wenige aufmachen. Dennoch ist Adornos Interpretation nicht von der Hand zu weisen und eröffnet einen neuen Blick auf Mahlers Neunte. Sie muss in Verbindung mit Adornos soziologischer Theorie diskutiert werden. Dadurch wird die hermeneutische Interpretation um eine wichtige Dimension ergänzt.

## Natur und Metaphysik

Die angeführten Arten der Interpretation setzen erkenntnistheoretisch und gegenständig zwei Bereiche voraus, die sie nicht in ihre Systematik einbeziehen, nämlich Natur und Metaphysik. Es kann gar kein Zweifel daran bestehen, dass Natur eine zentrale Rolle bei Mahler spielt. Auch Alban Berg hat im oben angeführten Zitat auf Mahlers Liebe zur Natur hingewiesen. Bekannt sind Mahlers Loblieder auf die Natur. Besonders häufig wird seine Äußerung gegenüber Bruno Walter angeführt, er habe die Berge, die beide betrachteten, schon »wegkomponiert«.

Mahler scheint auch die Auffassung vertreten zu haben, die Naturlaute ständen am Ursprung der Musik. »Wahrscheinlich empfangen wir die Urrhythmen und -themen alle aus der Natur« (Bauer-Lechner 1923: 81). Natur ist also nicht nur Gegenstand der Musik, sondern auch in der Musik aufgehoben. Und Natur ist nicht nur schön, erhaben, überwältigend, sondern sie umfasst auch Leid. Sie ist nicht nur Geburt, sondern auch Krankheit und Tod. Man kann also nicht sagen, dass die Natur gut und die soziale Welt schlecht wäre (vgl. Adorno 1986; Schenck 1980: 215) – aber auch nicht das Gegenteil. Man kann nicht einmal sagen, dass die Natur eine Schicht unterhalb oder jenseits der sozialen Welt bilde. Sie ist zwar der Ursprung der menschlichen Welt, aber auch tief in sie eingelassen, vielfältig gebrochen, hier gut, da schlecht, aber nirgends rein und erlösend. Sie gehört ebenso zum Diesseits wie die menschliche Welt. Im Extremfall fasst Mahler sogar die gesamte Welt als Natur, die menschliche Welt inbegriffen, und betrachtet sie als Gegensatz zum Transzendenten, zur Welt der Erlösung.

Aus dieser Perspektive will Mahler die Welt als ganze darstellen: »Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandene Technik eine Welt aufbauen.« (Bauer-Lechner 1923: 19) Dieser Welt haften Leid, Krankheit und Tod unauflöslich an. Die Welt geht aus der Natur hervor, und die ist von Anfang an ambivalent. Sie ist reine Schönheit und reines Leid und damit beides zugleich. Eggebrecht schreibt dazu, dass »zwei oder mehrere Dinge in ihrer Verschiedenheit aus Einem hervorgehen und einander bedingen, korrespondiert auf kompositionsästhetischer Ebene der Idee des Werks als eines Ganzen im Sinne eines Organismus, bei dem alles einzelne in seiner Verschiedenartigkeit aus einem Keim entsteht und zum Zwecke des Ganzen miteinander verknüpft ist. Mahler hat (...) die Organismusidee, speziell im Sinne Goethes, durchaus auch auf sein Schaffen bezogen« (Eggebrecht 2003: 142f.).

Der Ausdruck der Organismusidee trifft auf Mahlers Symphonien sehr gut, auch die Neunte. Mahler versucht in der Neunten einen Organismus zu entwickeln, dem das Leid fundamental zugehört. Das drückt der fallende Ganzton gleich zu Beginn aus. Aber er klagt die Welt nicht einfach an, wie Adorno schreibt. Er drückt auch seine Liebe zu ihr aus, wie Berg meinte. Und er betrachtet sie aus unschuldiger Distanz, ja geradezu mit Humor, der den zweiten und dritten Satz der Symphonie in

aller Deutlichkeit durchzieht. Man möchte sagen, dass Mahler einen objektiven Ort der Betrachtung, einen Angelpunkt oder auch eine transzendente Perspektive suchte, um die Welt angemessen darzustellen. Das kann nur teilweise zutreffen, weil er den Schöpfer ja anklagt (Mahler 1924: 419). Mahler liebt eben diese Welt, verkörpert in der Natur und behaftet mit Unerträglichem, und kann daher im Transzendenten nicht das reine Gute, die absolute Erlösung sehen.

Mahler scheint uns zu zeigen, dass der Mensch kein reiner Geist ist und die Perspektive Gottes somit nicht einnehmen kann. Das wird erfahrbar in der Musik, der »geistigsten« aller Künste. Die Gestimmtheit (zum Begriff siehe Rehbein 1997), die sich beim Hören der Musik einstellt und mit ihr transportiert oder durch sie ausgelöst werden soll, ist sozusagen das Objektive im menschlichen Dasein, zugleich Metaphysik und Natur. Sie ist Natur, weil sie in der Physis begründet ist und sich nicht willkürlich über Artefakte erzeugen lässt, sondern nur über die Physis selbst. Sprache und Kunst hingegen sind beliebig zu formen und müssen nicht prinzipiell den Umweg über die Physis nehmen. Aber Gestimmtheit ist auch Metaphysik, weil sie immer mit einem Sinn verwoben ist. Sie ist nicht nur gut oder schlecht, angenehm oder unangenehm, sondern auch mit feinen Konnotationen belegt. Diese sind nirgends vorgeschrieben. Sie können gar nicht eindeutig oder gar verbindlich vorgeschrieben werden. Wir können die Welt jedoch nicht anders als sinnhaft wahrnehmen. Der Sinn geht über den bloßen Sinneseindruck hinaus. Für eine hermeneutische Denkweise ist das trivial.

Die Gebrochenheit des Sinns wird bei Mahler thematisiert, und zwar mittels der Musik und in der Musik selbst. Sie enthüllt sich allen Arten der Interpretation. Mahler präsentiert jedoch nicht einfach Gebrochenheit, keinen einfachen Widerspruch zur Wirklichkeit, wie Adorno behauptet, sondern eine vielfältige Gebrochenheit. Mahler und Adorno stimmen insofern überein, als sie die Welt als Totalität konzipieren. Es besteht der Anspruch, die Welt als ganze überblicken zu können. Der Anspruch kann nicht eingelöst werden. Adorno hat versucht, ihn mit seiner negativen Dialektik wiederum zu negieren, was in eine Aporie und letztlich in eine negative Theologie mündete. Mahler bricht den Anspruch in sich selbst, indem er Diesseits und Jenseits, Natur und Metaphysik, soziale und natürliche Welt, Moment und Geschichte, Gut und Böse aufeinander verweist.

## Schluss

Meine Erachtens können wir aus Mahlers Erkenntnis, dass das Verhältnis zwischen Natur und menschlicher Welt, Diesseits und Jenseits, Gut und Böse keineswegs eindeutig oder auch nur abgrenzbar geschichtet ist, etwas lernen. Wir können auch



daraus lernen, dass er Natur, menschliche Welt und Metaphysik nicht vollständig voneinander zu trennen vermochte. Wir können aus dieser Perspektive eine dialektische Interpretation anstreben, die weder negativ noch affirmativ ist und nicht von einer Totalität ausgeht oder auf sie abzielt. In jedem dialektischen Schritt sind frühere Schritte enthalten, aber nicht vollständig und systematisch, sondern in unterschiedlichsten Formen, gleichsam gebrochen. Manch Früheres wird vergessen, anderes verdrängt, wieder anderes modifiziert und nur manches in Hegels Sinn aufgehoben.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1986; 1971): *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M.
- Adorno, Theodor W. (1969): *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.
- Bauer-Lechner, Natalie (1923): *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig/Wien/Zürich.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (1993): *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2003/1999): *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven.
- Mahler, Gustav (1924): *Briefe 1879–1911*, Berlin/Wien/Leipzig.
- Mahler, Gustav (o. J.): *Symphonie IX. Revidierte Fassung*, Wien/London
- Rehbein, Boike (1997): *Was heißt es, einen anderen Menschen zu verstehen?*, Stuttgart
- Revers, Peter (1985): *Gustav Mahler – Untersuchung zu den späten Sinfonien*, Hamburg.
- Schenck, Rüdiger (1980): »Zur Neunten Symphonie Gustav Mahlers«, in Stahmer, Klaus Hinrich (Hg.): *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, Wilhelmshaven, S. 165–221
- Spinnler, Burkard (1980): »Zur Angemessenheit traditioneller Formbegriffe in der Analyse Mahlerscher Symphonik – Eine Untersuchung des ersten Satzes der Neunten Symphonie«, in Stahmer, Klaus Hinrich (Hg.): *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, Wilhelmshaven S. 223–276.

**NEUNTE SYMPHONIE** 3

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits de exécution réservés

**I.** Gustav Mahler  
(1860-1911)

Andante comodo

2. Horn in F  
4. Horn in F

Harfe

1. Violine  
2. Violine  
Viola  
Violoncell  
Kontrabaß

1. u. 2. Horn in A  
3. u. 4. Horn in F

Harfe

1. VI.  
2. VI.  
Vla. (est.)  
Vic. (est.)  
Kb.

Copyright 1912 by Universal Edition A. G., Wien / Copyright renewed 1940, assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd., London / This edition, revised by the Internationale Gustav Mahler-Gesellschaft, copyright 1969 by Universal Edition A. G., Wien, and Universal Edition (London) Ltd., London

Wiener Philharmonischer Verlag No. 472

Abbildung: Die erste Seite der Partitur von Mahlers Neunter Symphonie (Mahler o. J.: 3)