

# Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft 22 / 2015

## GRENZÜBERSCHREITUNGEN

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2014
- MUSICA PRO PACE 2014
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der  
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der  
Universität Osnabrück

V&R unipress

*Wissenschaftlicher Rat der Osnabrücker Friedensgespräche 2014-2015*

Prof. Dr. Martina Blasberg-Kuhnke, Kath. Theologie, Universität Osnabrück (Vorsitz)  
Prof. Dr. Karin Busch, Biologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Roland Czada, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück (Stellv. Vorsitz)  
Hans-Jürgen Fip, Oberbürgermeister a.D. (Ehrenmitglied)  
Prof. i.R. Dr. Wulf Gaertner, Volkswirtschaftslehre, Universität Osnabrück  
apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide, Musikwissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Christoph König, Germanistik, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Reinhold Mokrosch, Evangelische Theologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Arnulf von Scheliha, Evangelische Theologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Ulrich Schneckener, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. em. Dr. György Széll, Soziologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Bülent Ucar, Islamische Religionspädagogik, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Albrecht Weber, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Siegrid Westphal, Geschichtswissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Tilman Westphalen, Anglistik, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Rolf Wortmann, Politikwiss. und Public Management, Hochschule Osnabrück  
Dr. Henning Buck (Geschäftsführung)

*Verantwortlicher Redakteur:* Dr. Henning Buck

*Redaktionelle Mitarbeit:* Joachim Herrmann, Dr. Michael Pittwald, Jutta Tiemeyer

*Einbandgestaltung:* Bruno Rothe / Tevfik Göktepe

*Wir danken für freundliche Unterstützung der Osnabrücker Friedensgespräche 2014-2015*

- der Stadtwerke Osnabrück AG
- der Sievert-Stiftung für Wissenschaft und Kultur
- dem Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

*Redaktionsanschrift:* Geschäftsstelle der Osnabrücker Friedensgespräche  
Universität Osnabrück, Neuer Graben 19 / 21, D-49069 Osnabrück  
Tel.: + 49 (0) 541 969 4668, Fax: + 49 (0) 541 969 14668  
Email: ofg@uni-osnabrueck.de – Internet: www.friedensgespraeche.de

Die Deutsche Nationalbibliothek – Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.  
1. Aufl. 2015

© 2015 Göttingen, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen,  
mit Universitätsverlag Osnabrück / <http://www.v-r.de/>. Alle Rechte vorbehalten.  
Printed in Germany: Hubert & Co., Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen.  
Gedruckt auf säurefreiem, total chlorfrei gebleichtem Werkdruckpapier; alterungsbeständig.

ISBN: 978-3-8471-0517-6  
ISSN: 0948-194-X

## Inhalt

Vorwort der Herausgeber. . . . .	7
Editorial. . . . .	9

### I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2014

<i>Soldat sein, heute. Einstellungen, Motivation und Selbstverständnis bei der Bundeswehr</i> Mit Dirk Kurbjuweit, Angelika Dörfler-Dierken, Hellmut Königshaus . . . . .	15
<i>Musiktheater als politische Bühne?</i> Mit Udo Bermbach, Lothar Zagrosek, Klaus Zehelein . . . . .	41
<i>Die Türkei zwischen Europäischer Union und Mittlerem Osten</i> Mit Mehmet Günay, Christiane Schlötzer, Hüseyin Bağcı . . . . .	63
Angelo Bolaffi, Rom <i>Europa sieht Deutschland: Nach dem großen Wandel – Europas Zukunft und deutsche Aufgaben</i> . . . . .	85
<i>Die Toleranzfähigkeit der Religionen</i> Mit Jan Assmann und Margot Käßmann . . . . .	99
<i>Persönliche Freiheit und Sicherheit im Internet</i> Mit Markus Löning, Katharina Morik, Volker Lüdemann. . . . .	123

### II. MUSICA PRO PACE – KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG 2014

Stefan Hanheide, Osnabrück <i>Krzysztof Penderecki: Threnos. Den Opfern von Hiroshima – Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 9</i> <i>Einführung in das musica pro pace-Konzert 2014</i> . . . . .	149
---	-----

### III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Otto Kallscheuer, Duisburg <i>Gibt es eine neue Aktualität der Religion in der Weltpolitik?</i> . . . . .	161
Michael Daxner, Berlin <i>Afghanistan – vor dem Vergessen, nach dem Krieg</i> . . . . .	195
Boris Pistorius, Hannover/Osnabrück <i>Religionsgemeinschaften zwischen Religionsfreiheit und Verfassungstreue</i> . . . . .	209

### IV. ANHANG

Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren . . . . .	215
Abbildungsnachweis . . . . .	221

## ■ II. MUSICA PRO PACE 2014

Konzert zum Osnabrücker Friedenstag

Krzysztof Penderecki:

Threnos. Den Opfern von Hiroshima [1960]

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 9 [1909]

Ausführende:

Osnabrücker Symphonieorchester

Andreas Hotz, Dirigent

Sonntag, 19. Oktober, 11 Uhr, und

Montag, 20. Oktober, 20 Uhr, OsnabrückHalle

Einführung: apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide

In Kooperation mit dem Theater Osnabrück

UNIVERSITÄT OSNABRÜCK  THEATER OSNABRÜCK  OSNABRÜCK®  
DIE | FRIEDENSSTADT



**musica pro pace 2014**  
Konzert zum Osnabrücker Friedenstag  
und »2. Sinfoniekonzert«  
des Osnabrücker Symphonieorchesters

**Krzysztof Penderecki: Threnos.  
Den Opfern von Hiroshima [1960]**  
**Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 9 [1909]**

Sonntag, 19. Oktober, 11 Uhr  
Montag, 20. Oktober, 20 Uhr  
OsnabrückHalle

**Osnabrücker Symphonieorchester**  
**Andreas Hotz, Dirigent**  
Einführung: Stefan Hanheide

Im Rahmen der Osnabrücker Friedensgespräche.  
In Kooperation mit dem Theater Osnabrück.  
Kartenvorverkauf an der Theaterkasse, Tel. 0541 7600076

Plakat für «musica pro pace» 2014

*Stefan Hanheide, Osnabrück*

**Krzysztof Penderecki: Threnos.  
Den Opfern von Hiroshima –  
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 9**

Einführung in das *musica pro pace*-Konzert 2014

*I. Vorbemerkung* – Die Werke des Konzertes der Reihe *musica pro pace* sollten im Jahr 2014 ursprünglich den Ersten Weltkrieg im Blick haben, dessen Beginn vor 100 Jahren in diesem Jahr gedacht wurde. Trotz intensiver Suche und Diskussion ist es allerdings nicht gelungen, ein sinfonisches Werk zu finden, das diesen Krieg thematisiert und zugleich wert ist, heute noch aufgeführt zu werden. Einige wenige kämen infrage, aber sie konnten nicht überzeugen. Ein künstlerisches Statement, wie es etwa *Remarques Roman Im Westen nichts Neues* in der Literatur ist, gibt es in der Musik nicht, und auch kaum eine Persönlichkeit, wie *Käthe Kollwitz* sie für die Bildende Kunst darstellte. Zwar gab es eine Fülle von Musik, die im Zusammenhang mit dem Krieg komponiert wurde. Aber sie ist zu einem Großteil kriegsbefürwortend, patriotisch bis chauvinistisch.

Hurrapatriotismus oder Feindesschelte gehört aber nicht in ein heutiges Sinfoniekonzert. Diejenigen Kompositionen, die sich kriegskritisch verhalten und das Leid der Menschen in den Mittelpunkt rücken, bedienen andere Gattungen als die Sinfonik, zumeist kleinere Ensembles und die Vokalmusik. Will man ein musikalisches Pendant zu Käthe Kollwitz nennen, wäre es am ehesten *Hanns Eisler*. Aber der hat keine entsprechende Orchestermusik geschrieben, sondern Lieder und Kantaten, eben Vokalmusik.

Pendereckis *Threnos* und Mahlers *Sinfonie Nr. 9* umschließen die beiden Weltkriege – den Beginn des Ersten Weltkrieges vor 100 Jahren und den des Zweiten Weltkrieges vor 75 Jahren.

Krzysztof Pendereckis Komposition *Threnos. Den Opfern von Hiroshima* thematisiert den Atombombenabwurf auf die japanische Stadt am 6. August 1945. Obwohl von nur neunminütiger Dauer, ist sie das bedeutendste Orchesterwerk, das als Anklage gegen den Krieg geschrieben wurde. Seine innovativen Spieltechniken und Kompositionsverfahren stellten Penderecki an die Spitze der Avantgarde und machten ihn zu einem

der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Das Werk aus dem Jahre 1960 verwendet die außergewöhnlich große Zahl von 52 Streichinstrumenten.

Gustav Mahlers ›Neunte Sinfonie‹ ist ebenso eines der ganz großen musikalischen Kunstwerke des 20. Jahrhunderts. Es hat nicht unmittelbar mit Krieg und Frieden zu tun, sondern wird verstanden als eine Reaktion auf zwei Schicksalsschläge, die Mahler im Sommer 1907 trafen: zum einen der Tod seiner fünfjährigen Tochter *Maria Anna* am 5. Juli 1907, zum anderen die Diagnose des eigenen, lebensbedrohlichen Herzfehlers, die sein Leben völlig veränderte. Danach komponierte er das *Lied von der Erde*, die ›Neunte‹ und eine unvollendet gebliebene zehnte Sinfonie. Alle diese Werke können im Zusammenhang mit Abschied und Tod verstanden werden. Die Neunte Sinfonie ist geprägt von Melancholie, von Leere, von Abschied und Endzeitstimmung. Lässt man die biographischen Zusammenhänge außen vor und nimmt die Musik von sich aus wahr, kann sie eine Antwort geben auf das, was *Threnos* aufwirft. Es ist dann das eigentliche *Threnos*, der melancholische Klagegesang. Denn *Threnos* selbst ist vielmehr die Verklänglichung des Atombombenabwurfs und gleichzeitig der Aufschrei dagegen als eine Klage.

Mahlers ›Neunte‹ setzt im Konzert *musica pro pace* dazu ein Pendant, bringt die Fassungslosigkeit und Trauer des Menschen gegenüber dem Unbegreiflichen zum Ausdruck, versteht sich als eine Antwort auf Penderckis Klanggemälde der Zerstörung und des Entsetzens. Diese Antwort kennt die Gewissheit des Scheiterns und die Melancholie des Verlustes, aber auch den weiten Blick darüber hinaus.

Und schließlich kann die von Leere und Verstummen geprägte Sinfonie auch als Abbildung der Befindlichkeit vor dem Ersten Weltkrieg verstanden werden, die so oft als *fin de siècle* bezeichnet wird.

II. *Penderckis »Threnos«* – Man könnte meinen, dass der Titelzusatz »Den Opfern von Hiroshima« eine Widmung sei, die mit der Klanggestalt des Werkes nichts zu tun habe. Als Zusatz zum Begriff ›*Threnos*‹, der seinen Ursprung in der griechischen Tragödie hat, sei es als Totenklage zu verstehen. In der ersten polnischen Partiturausgabe von 1961 war der Titel des Werkes aber noch umgekehrt angeordnet: »Den Opfern von Hiroshima. *Threnos*«, polnisch: »*Ofiarom Hiroszimy – TREN*«. In dieser Form noch mehr, aber auch in der heute gültigen Umkehrung ist der Bezug zu Hiroshima nicht als Widmung zu verstehen, sondern als Titel, der über den Inhalt des Werkes Auskunft gibt. Das belegt die Wirkung des Stückes auf die Hörenden. Diese Wirkung ist das Ergebnis der besonderen kompositorischen Gestalt.

Pendereckis Werk verlangt 24 Violinen, je 10 Bratschen und Celli und 8 Kontrabässe. Mit neuartiger Behandlung der 52 Streichinstrumente erzeugt er ganz andersartige Klänge als die gewohnten. Dazu musste die herkömmliche Notenschrift durch eine ganz neue Notationsweise ersetzt werden, wie die nachfolgenden Abbildungen zeigen. Er verwendet eine ganze Reihe eigener Zeichen für diese neuen Spielweisen, die in der Partitur genau erklärt werden. Dazu gehören die Erhöhung oder Erniedrigung des Tones um einen Viertelton und einen Dreiviertelton, das Spielen eines Tones oder eines Arpeggios auf dem Steg, auf dem Saitenhalter oder dazwischen, das Klopfen mit der Bogen- oder mit der Fingerspitze auf dem Geigenkörper und schließlich das Spielen des höchstmöglichen Tones des Instrumentes. In der Partitur erfolgt die zeitliche Abfolge nicht traditionell mit Takt und Tempobezeichnungen, sondern mit Angaben von Sekundendauern von 4 bis 30 Sekunden. Diese einzelnen kleinen Abschnitte sind mit Ziffern von 1 bis 70 durchnummeriert. Eine weitere Verfahrensweise ist die nur ungefähre Notation des Klanggeschehens. Den Spielern ist eine gewisse Freiheit überlassen. Dafür hat man den Begriff ›Aleatorik‹ eingeführt, was vom lateinischen Wort für ›Würfel‹ abgeleitet ist.

In dem folgenden Notenbeispiel<sup>1</sup> beginnen alle 8 Kontrabässe auf dem Ton *es*. Dann breiten sie den Klangraum aus, das erste Instrument bis zum *d* darüber, das achte Instrument bis zum *e* darunter. Die anderen sechs Instrumente bewegen sich dazwischen.

The image shows a musical score for eight double basses. The top staff is labeled '1-8' and 'tutti', with a dynamic marking 'ppp'. A large black shaded area covers the staff, indicating a sustained sound. Below the staff, there are three staves with notes and accidentals, labeled '1', '8', and '(b)'. At the bottom, two vertical dashed lines mark the start and end of a section, with '25'' and '20'' written below them.

Notenbeispiel aus Krzysztof Penderecki: »Threnos«. Innerhalb des schwarzen Raumes haben die Ausführenden gestalterische Freiheit.

Mit der Kombination dieser Klangeffekte ist es dem Komponisten gelungen, in Verbindung mit dem Hinweis auf Hiroshima Vorstellungen und Emotionen von dieser Katastrophe bei den Hörenden entstehen lassen. Das bestätigt ein Hör-Versuch, der über fünf Jahre mit Studierenden an einer Universität in Südafrika durchgeführt wurde.<sup>2</sup> Ihnen wurde nach dem Hören von *Threnos* ein Fragebogen vorgelegt, der – in Auszügen – folgende typische Antworten erbrachte:

»*Question: Describe your immediate response to the music.*

*Answers: I responded more to it than anything in my whole life ... I was hypnotically drawn to it ... I felt agonized by associations ... I felt it was telling me things I didn't want to hear, yet I had to listen ... It described Hiroshima in a way a news report never could have ... I could lose control ... It evokes our whole century of death ... It was almost impossible to listen to – too real ...*

*Question: What associations did the music have for you?*

*Answers: It evoked the whole ghastly nightmare of Hiroshima, from the ›mushroom‹ cloud to the agonies of dying people ... It made me think of holocaust ... catastrophe ... panic ... anger ... powerful evil ... a war movie ... the vulnerability of humans in the face of technology ... I saw people rushing faceless, nameless, screaming ... I saw it in black and white ... I saw clouds and an aeroplane approaching in the sunlight ... It was tactile and physical for me: there was hitting and assault ... I felt bodies, jet-propelled ... I could almost touch the flying debris ... I heard screaming to the end of pitch ... This was no longer merely a listening experience – all my senses were involved ... I felt heat and smelled flesh burning.«*

In einem späteren Versuch haben die Studierenden auch ohne Hinweis auf den Zusammenhang mit Hiroshima Begriffe wie *violent*, *aggressive*, *disturbing* zur Charakterisierung der Musik verwendet.<sup>3</sup>

Die hörbare Wahrnehmung dieses Klanggeschehens lässt nicht ahnen, dass das Stück zutiefst von Formgestalt, Konstruktion und Struktur durchdrungen ist. Diese hochgradige Konstruktivität lässt sich in einem vierfachen vierstimmigen Kanon erkennen. Die Kanonstimme arbeitet jedoch nicht mit einer Abfolge von Tonhöhen und Rhythmen wie der gewöhnliche Kanon, sondern konstruiert eine Abfolge von sechs verschiedenen Spieltechniken, wie sie in der ersten Zeile der folgenden Abbildung auftreten: Klopfen auf die Decke des Instruments – höchste unbestimmte Tonhöhe *pizzicato* – Tremolo mit dem Bogen zwischen Steg und Saitenhalter – Arpeggio mit dem Holz des Bogens, geschlagen zwischen Steg und Saiten-

halter – Klopfen auf die Decke des Instruments (Wiederholung) – höchste Tonhöhe mit dem Bogen mit Tremolo – Spiel zwischen Steg und Saitenhalter. Aus diesen sechs Spieltechniken bildet Penderecki vier verschiedene Reihenformen: Die zweite Stimme spielt die erste von hinten nach vorn – man nennt das Krebs (Druckfehler bei der vorletzten Note der zweiten Stimme!). Die ersten drei und die folgenden vier Spieltechniken der dritten Stimme erscheinen jeweils krebsförmig in der vierten. Die weiteren zwölf Stimmen des Kanons sind zu drei Gruppen à vier Stimmen gebündelt. Sie bringen die vier Gestalten der Reihe in anderen Reihenfolgen – die zweite Einsatzgruppe (10 Bratschen) kehrt die Reihenfolge der ersten um, die vierte Einsatzgruppe (8 Kontrabässe) die der dritten (24 Violinen). Diese Konstruktionsprinzipien sollen nicht hörend nachvollzogen werden. Es geht vielmehr darum, sich an die Tradition der abendländischen Musik

10Vc

The image shows four staves of musical notation for a canon in cello. The notation is complex, featuring various playing techniques indicated by arrows and text labels. The techniques include pizzicato (pizz.), arco (arco), first bowing (1. batt.), and tremolo (simile). The notes are arranged in a complex, overlapping pattern across the staves, illustrating the intricate construction of the piece.

Notenbeispiel aus Krzysztof Penderecki: »Threnos«. Kanon in den Violoncelli.

anzuschließen. Seit dem 12. Jahrhundert ist sie immer in unterschiedlicher Form von konstruktiver Ordnung geprägt, die sich zum Teil der hörenden Wahrnehmung verschließt.

Aus Pendereckis Kombinationsideen allein entsteht freilich noch keine große Kunst. Ihm ist es vielmehr gelungen, mit neuartiger Streicherbehandlung, innovativen Kompositionstechniken und verborgener Konstruktion, mit dem Heranziehen von serieller und aleatorischer Musik Klänge zu erzeugen, die in Verbindung mit dem Hinweis auf Hiroshima Vorstellungen und Emotionen von dieser Katastrophe bei den Hörenden entstehen lassen. Das Werk löst Reaktionen aus, die von Betroffenheit über die exorbitante Vernichtungsmaschinerie, das unvorstellbare Leid und die Menschenverachtung der Entscheidungsträger erfüllt sind.

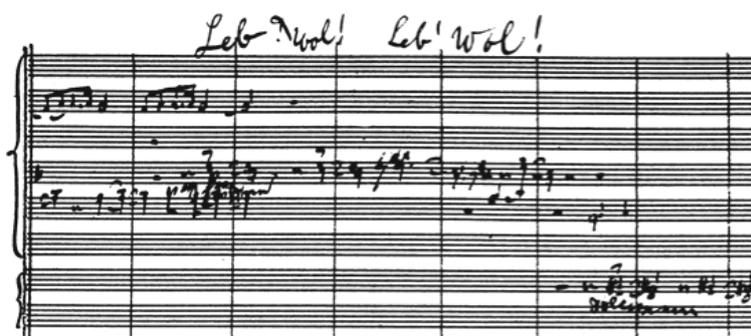
III. *Mahlers Sinfonie Nr. 9* – Mahler weicht in diesem Werk mehr als in allen seinen vorangegangenen Sinfonien vom klassischen sinfonischen Aufbau ab. Normalerweise bilden zwei schnelle gewichtige Ecksätze den Rahmen, in dessen Mitte ein langsamer Satz und ein Scherzo stehen. Hier ist es umgekehrt: zwei ausladende langsame Sätze bilden den Rahmen für zwei kürzere schnellere Mittelsätze. Traditionell hat eine Sinfonie eine Grundtonart, die allen Sätzen außer dem langsamen zugrunde liegt. Manchmal endet eine Moll-Sinfonie in der gleichnamigen Durtonart, wie Beethovens Fünfte. In Mahlers Neunter lässt sich kein System entdecken: Der erste Satz steht in D-Dur, der zweite in C-Dur, der dritte in a-Moll und der vierte in Des-Dur. Bei den Ecksätzen ist die fallende Sekunde d-des bemerkenswert. Es geht nicht aufwärts wie in Beethovens Fünfter, von c-Moll nach C-Dur, sondern abwärts. Die Sinfonie endet nicht wie die allermeisten rauschend, mit einer Apotheose, mit Glanz und Emphase, worauf frenetischer Applaus zwingend folgt. Mahlers Sinfonie endet im Nichts verklingend. Er negiert die mehr als 150 Jahre alte Form der Sinfonie. Er sagt, dass es so nicht weitergehen könne, dass ein Ende bevorstehe. Die Form der Sinfonie ist mit dem 19. Jahrhundert verbunden, das als langes Jahrhundert verstanden wurde, insofern als es 1789 mit der Französischen Revolution begann und 1914 mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs endete. Die frühen sinfonischen Gipfel bildeten *Mozarts* drei letzte Sinfonien, die 1788 entstanden, und *Haydns* Londoner Sinfonien Anfang der 1790er Jahre. Im 19. Jahrhundert war die Sinfonie das unangefochtene Zentrum der Instrumentalmusik. Und Mahler setzt mit seiner letzten Sinfonie einen Schlusspunkt, indem er ihre Grundfesten verändert.

Damit ist das Werk, wie *Adorno* sagte, das erste der ›Neuen Musik‹. Zwar hat Mahler noch an einer ›Zehnten‹ zu arbeiten begonnen, die diesen Schlusspunkt aber nur noch bekräftigt. Es gab auch im 20. Jahrhundert noch bedeutende Sinfonien und Sinfoniezyklen – von *Schostakowitsch*, *Hartmann* und *Henze*, *Messiaen*. Aber sie bilden alles andere als das Zentrum der Neuen Musik. Dafür steht vielmehr Pendereckis *Threnos*.

Mahler schrieb die Komposition 1908 und 1909 in Toblach, vollendete die Reinschrift 1910 in New York und starb im darauffolgenden Jahr in Wien. Sie ist seine letzte vollendete Komposition. Die ungewöhnliche Gestalt der Sinfonie und die biographischen Zusammenhänge haben viele Interpreten dazu geführt, sie als Mahlers Abschiedsgesang zu verstehen, man hörte darin Todesahnungen. *Alban Berg* beschrieb die Neunte als »Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, als Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, bevor der Tod kommt«. <sup>4</sup> In den beiden ausladenden, langsamen Rahmensätzen kommt diese Liebe zur Erde zum Ausdruck. Sie

spiegelt sich wider in der unerhörten Sanglichkeit großer Melodiebögen und in emphatischen Steigerungen.

Im ersten Satz klingen Verstörungen in die melancholisch schöne Welt hinein: Erschütterungen, Explosionen und Aufschreie enden im Zusammenbruch. Mitten in die tiefste, schmerzvollste Lebenslust erscheint dieser größte Zusammenbruch, »mit höchster Gewalt«, wie es in der Partitur heißt. Diese zwei konträren Klangwelten sind es, die diesen Satz prägen. Versonnene Melancholie und schwelgerische Heiterkeit auf der einen, unheimliche Katastrophenstimmung auf der anderen Seite. Wie schon in den Tonarten der Rahmensätze D-Dur/Des-Dur ist die Sinfonie über weite Teile von der fallenden Sekunde geprägt, die dem Ausdruck der Melancholie und der Trauer eigen ist. In den letzten Takten erscheint sie in den Klarinetten nochmals, und Mahler schrieb darunter in seinen handschriftlichen Partiturentwurf »Leb! Wol! Leb! Wol!«. <sup>5</sup>



Gustav Mahler: Neunte Sinfonie. Vorletzte Seite des 1. Satzes im Partiturentwurf.

Die Spielanweisungen am Ende des Satzes verweisen auf die weitere Stimmung: *molto espressivo*, *morendo*, *pianissimo*, sehr zögernd, schwebend, schmeichelnd, zart hervortretend, *dolcissimo*. Der Dirigent *Bruno Walter*, der das Werk 1912 uraufführte, schrieb:

»Der erste Satz ist eine tragisch erschütternde, edle Paraphrase des Abschiedsgefühls geworden. Ein einzigartiges Schweben zwischen Abschiedswehmut und Ahnung des himmlischen Lichts. Sie hebt den Satz in eine Atmosphäre höchster Verklärtheit.« <sup>6</sup>

Der zweite Satz verarbeitet Erinnerungen von irgendwann einmal gehörten Walzern und Ländlern. Es sind drei Tänze: zu Beginn ein Ländler, dann folgt ein Walzer und abschließend ein steirischer Ländler. Aber sie entfer-

nen sich im Verlauf immer von ihrer ursprünglichen Form, erscheinen brüchig und grotesk, *Dieter Schnebel* sprach von »komponierten Ruinen«,<sup>7</sup> Adorno nannte es »Dekomposition«,<sup>8</sup> was besonders gegen Ende zu hören ist.

Harmonische Grenzüberschreitungen und orchestrale Virtuosität sind die Kennzeichen des dritten Satzes, der Rondo-Burleske. Mahler entfernt sich hier sehr weit von der romantischen Klangsprache und nähert sich stark der Neuen Musik. Man erkannte darin einen Vorläufer der Maschinenmusik, ein Echo des Industriezeitalters.<sup>9</sup> Wohl gibt es hier, mehr als im vorausgehenden Satz, Inseln der Ruhe, aber am Ende gewinnt doch der Gestus des Chaos.

Auf die beiden kürzeren, schnelleren Mittelsätze, die die vulgären und widersprüchlichen Seiten der Welt sarkastisch hervorzukehren scheinen, folgt der letzte Satz als eine liebende Umarmung der Welt in der Gewissheit des Abschieds. Er kehrt zur elegischen Ruhe des Anfangssatzes zurück, aber zieht sich noch viel mehr in die Innerlichkeit zurück. Das wird z.B. darin deutlich, dass der Schlusssatz nur 16 Seiten Partitur benötigt, während der Anfangssatz, der nur wenig länger dauert, auf 57 Seiten notiert ist. Mahler reduziert die Musik immer weiter bis auf einen inneren Kern, in dem alles zu Sagende enthalten ist.

Der Satz arbeitet mit musikalischen Vokabeln der Mahlerschen Melancholie. Eine davon ist der schon ganz am Satzanfang erscheinende und sich durch den ganzen Satz ziehende Doppelschlag, dem oft ein Sprung nach oben folgt. Das Motiv erschien auch schon im vorausgegangenen Satz. Eine andere Vokabel ist der große Sprung nach oben mit Tonwiederholung. Schließlich taucht auch die fallende Sekunde des Anfangssatzes wieder auf. Ein weiteres Kennzeichen des Satzes ist das plötzliche Abbrechen einer Passage vor ihrem Ende, hervorgerufen durch abrupte Änderung der Besetzung und Dynamik. Auch in diesem Satz kommt es zu großen Steigerungen, aber nicht zu so großen Zusammenbrüchen wie im ersten Satz. Das völlige Verklingen am Schluss kann als Ausdruck eines großen und unendlichen Friedens wahrgenommen werden.

Die Deutungen, die das Werk mit Mahlers Tod in Verbindung brachten, entstanden alle erst danach. Mahler verstand seine Sinfonien als »Widerbild der Welt«.<sup>10</sup> Er wollte also seine Einsichten in die Welt, seine Einstellungen dazu im sinfonischen Werk Gestalt gewinnen lassen. Gleichzeitig war er sehr daran interessiert zu erfahren, in welcher Weise seine Zuhörer die Musik verstanden. Die Diversität der Verstehensweisen ist eine zentrale Facette in Mahlers Ästhetik. So kann seine Neunte Sinfonie nicht nur im Zusammenhang mit seinem eigenen Tod verstanden werden, sondern als ein großer Abschiedsgesang an eine zu Ende gehende Epoche.

Sie verweist in ihren Mittelsätzen auf die groteske und sarkastische Sichtweise des Bestehenden und auf seine Zerstörung. In ihren Rahmensätzen gibt es weite Passagen von großer Schönheit, die Mahlers Liebe zur Welt ausdrücken. Darenin mischen sich Störung und Zusammenbruch. Sie klingen beide in völligem Stillstand aus – Abbild und Symbol eines Endes.

Zum Komponieren suchte Mahler die absolute Abgeschiedenheit von der Außenwelt. In seinem Komponierhäuschen in den Südtiroler Dolomiten, wo er nur einen Schreibtisch und ein Klavier zur Verfügung hatte, komponierte er in den Sommern 1908 und 1909 die Neunte Sinfonie.



Mahlers Komponierhäuschen bei Toblach in den Dolomiten

- 1 Die folgenden Notenbeispiele sind abgedruckt in: Krzysztof Penderecki: Threnos – Threnody. Den Opfern von Hiroshima für 52 Saiteninstrumente. Studien-Partitur. London u.a., 1961, S. 8 und 7. (= Edition Eulenburg, Musik des 20. Jahrhunderts. ETP 3008).
- 2 Mary E. Rörich: Pendereckis »Threnody for the Victims of Hiroshima«. A case study in the dangers of expressive aesthetics and the limits of formal analysis. In: South African journal of musicology 6 (1986), S. 70f.
- 3 Ebd.
- 4 Alban Berg, Brief an seine Frau, Herbst 1912. Zit. nach Renate Ulm (Hg.): Gustav Mahlers Symphonien. Kassel 2007, S. 288.
- 5 Erwin Ratz (Hg.): Gustav Mahler, Sinfonien. 9. Symphonie, Partiturentwurf der ersten drei Sätze, Faksimile nach der Handschrift. Wien 1971.
- 6 Bruno Walter: Gustav Mahler. Frankfurt/M. 1957, S. 94f.
- 7 Dieter Schnebel: Das Spätwerk als Neue Musik. In: Arnold Schönberg u.a.: Über Gustav Mahler. Tübingen 1966, S. 176.
- 8 Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt 1960, S. 209.
- 9 Renate Ulm: IX. Symphonie. In: Dies. (Hg.): Gustav Mahlers Symphonien. (Anm. 4), S. 282.
- 10 Gustav Mahler: Briefe. Neuauflage erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien 1982, S. 372.