

DIE QUARTE

Eine Publikation der
Internationalen Hans Rott Gesellschaft
Wien

Die Orchestersuite E-Dur (1878) von Hans Rott und ihre Bedeutung für die 1. Symphonie Gustav Mahlers¹

»Was die Musik an ihm verloren, ist gar nicht zu ermessen [...]. Es ist, wie wenn einer zu weitestem Wurf ausholt und noch ungeschickt, nicht völlig ans Ziel hintrifft. Doch ich weiß, wohin er zielte. Ja, er ist meinem Eigensten so verwandt, daß er und ich mir wie zwei Früchte von demselben Baum erscheinen, die derselbe Boden erzeugt, die gleiche Luft genährt hat. An ihm hätte ich unendlich viel haben können und vielleicht hätten wir zwei zusammen den Inhalt dieser neuen Zeit, die für die Musik anbrach, einigermaßen erschöpft.«²

Diese Erinnerungen Gustav Mahlers (1860-1911) galten seinem Studienkollegen Hans Rott (1858-1884), der unter tragischen Umständen früh verstorben war. In Wien als Sohn eines Schauspielerpaares geboren, hatte er wie Mahler am dortigen Konservatorium studiert, zunächst Orgel (bei Anton Bruckner), Harmonielehre und Klavier sowie später Komposition (bei Franz Krenn). Wie Mahler begeisterte sich Rott für Richard Wagner und besuchte gar die ersten Festspiele in Bayreuth. Zu dem gemeinsamen Freundeskreis zählten die Musiker Hugo Wolf und Rudolf Krzyzanowski, der Philologe und Archäologe Friedrich Löhr sowie der Germanist Joseph Seemüller. Rott arbeitete bereits während des Studiums als Organist, galt als »Lieblingsschüler« Anton Bruckners, der über ihn gesagt haben soll: »von dem Manne werden Sie noch Großes hören!«³

Dennoch hatte Rott wenig Glück als Komponist. Als er im Juli 1878 sein Kompositionsstudium abgeschlossen hatte, bewarb er sich – wie Mahler – bei einem Wettbewerb des Konservatoriums um den Kompositionspreis,

höchstwahrscheinlich mit dem ersten Satz seiner ersten Symphonie in E-Dur, während Mahler einen Satz für Klavierquintett einreichte. Obwohl von den sieben Teilnehmern des Wettbewerbs sechs ausgezeichnet wurden, ging Rott als einziger leer aus. Mahler, der einen ersten Preis gewann, hielt Rotts Symphonie für das bedeutendere Werk. Es machte ihm einen solchen Eindruck, daß er Passagen daraus in seiner Zweiten (und Teilen der Dritten) Symphonie zitierte und in seinem Sinne weiterentwickelte.⁴ Mahler, schließlich weltweit gefeierter Dirigent und musikalischer Direktor der Wiener Hofoper, überlegte im Jahr 1900 sogar einmal ernsthaft, die erste Symphonie seines Studienkollegen posthum uraufzuführen. Spuren dieser erneuten Lektüre finden sich wohl deshalb auch in der zeitgleich entstandenen Fünften Symphonie; ja sogar in der Siebten wurden Allusionen erkannt.⁵ Der Grund für diese Wiedergutmachung lag sicherlich auch in der Tatsache, daß Rott zeitlebens kein Glück mit einer Aufführung hatte. Als es ihm 1880 endlich gelang, die fertiggestellte Symphonie dem in musikalischen Dingen in Wien maßgebenden Johannes Brahms vorzuspielen, soll dieser geäußert haben, »das könne er unmöglich selbst gemacht haben«⁶. Obwohl diese Äußerung möglicherweise als Kompliment gemeint und Brahms einem Schüler des mit ihm verfeindeten Bruckner ohnehin wenig aufgeschlossen gewesen sein mag, nahm sich Rott diese Kritik sehr zu Herzen. Er hatte sich erhofft, durch ein Staatsstipendium weiterhin in Wien komponieren zu können, und sah sich nun gezwungen, eine Kapellmeisterstelle in der Provinz

anzunehmen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen (ein harter Weg, den auch der Studienkollege Mahler eingeschlagen hatte und der diesem schließlich sogar ermöglichen sollte, als Komponist zu reüssieren). Doch Rott war von anderer Wesensart. Als er die Reise zu seiner neuen Arbeitsstätte anzutreten hatte, hinderte er im Zug plötzlich einen Mitreisenden mit vorgehaltener Pistole daran, sich eine Zigarre anzuzünden. Als Begründung gab Rott an, Brahms habe den Wagen mit Dynamit füllen lassen. Es verwundert nicht, daß Rott nach dieser Szene in eine Psychiatrische Klinik eingewiesen, anschließend gar in die Landesirrenanstalt von Wien überwiesen wurde. Man diagnostizierte »Verrücktheit«, später »halluzinatorischen Verfolgungswahnsinn«⁷. Obwohl Rott in der Anstalt weiterhin Besuch empfing, Briefe schrieb und mitunter gar komponierte, verfiel er zunehmend und starb bereits im Juni 1884, gerade einmal 25jährig, an Lungentuberkulose.

Die Entstehung der Suite für Orchester

Erst 1989 ist die E-Dur-Symphonie Rotts uraufgeführt worden, und in den letzten Jahren sind weitere Werke

THEMENHEFT

Hans Rotts Suite E-Dur

anlässlich ihrer Uraufführung am 12. April 2005 in Hagen/Westfalen

Termine

S. 8

– insbesondere Kammermusik – des Mahler-Zeitgenossen bekannt geworden. Ein Orchesterwerk schlummerte jedoch bis vor kurzem noch im Verborgenen, das einen ähnlichen Stellenwert wie die E-Dur-Symphonie in der Vita Rotts und Mahlers eingenommen hat: die Suite für Orchester E-Dur von 1878, die erst am 12. April 2005 uraufgeführt wurde.⁸ Wieder war eine Prüfung im Wiener Konservatorium Anlaß für die Entstehung: Am 27. Mai des Jahres hatten Mahler und Rott ihre Examina in Komposition zu absolvieren. Rott entschied sich, eine Suite für Orchester zu komponieren. Am 6. Mai erwähnt er das Werk erstmals in einem Brief an seinen Freund, den Schriftsteller Heinrich Krzyzanowski:

»Das nun mich zunächst in Beschlag nehmende ist der bevorstehende Jahres-schluß im Conservatorium, für den ich noch nichts fertig habe; die Partitur der 2 Sätze einer Suite für Orchester werde ich bald vollendet haben und hiedurch wäre ich für die Prüfung[,] welche am 27. Mai stattfindet[,] gedeckt [...]«⁹

Die erhaltenen Skizzen, welche in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden (Signatur Mus. Hs. 28348), zeigen, daß Rott ursprünglich drei Sätze konzipiert hatte, da er neben einem »Vorspiel zu einer Suite für Orchester« auch einen motivisch-thematisch eigenständigen »2[.] Satz zur Suite« sowie einen »Letzten Satz der Suite« plante. Letztere Be-

zeichnung würde keinen Sinn machen, wenn nicht mehr als zwei Sätze geplant gewesen wären. Überdies gibt die Tradition der Suite – einer losen Reihungsform – vor, daß mehrere (mindestens drei) Sätze kombiniert werden. Rott stellte jedoch nur zwei Sätze in Partiturform weitgehend fertig: den ersten und den »letzten«, wobei beide Sätze aus dem gleichen thematischen Material konstruiert sind. In der Skizze geht eine Kurzfassung des ersten Satzes sogar nahtlos in den Anfang des »Letzten Satzes« über, der zusätzlich allerdings auch separat – entsprechend der späteren Partitur – ausgeschrieben ist. Die Partitur der beiden instrumentierten Sätze wurde ebenfalls erst nachträglich am Ende des (späteren) »Praeludiums« getrennt: Ein doppelter Taktstrich sowie das Wort »Fine« bezeichnen hier die Unterbrechung. Als Grund für diese Maßnahme muß man annehmen, daß Rott die Zeit zu knapp wurde und er sich entschied, nur mehr dieses »Praeludium« bei der Schlußprüfung aufzuführen. Dafür spricht auch, daß sich in der handschriftlichen Partitur im Vergleich zu den Einzelstimmen in beiden Sätzen wesentlich weniger agogische, dynamische, Artikulations- und Tempoangaben finden. Noch neun Tage vor der Prüfung schrieb Rott an Krzyzanowski:

»Morgen Sonntag kommt der Copist und ich habe kaum die Hälfte meiner Stimmen abgeschrieben[,] daher der

größere Teil für heute Nacht entfällt. [...] Obgenannte Prüfung dürfte heuer ganz schmachlich ausfallen nach dem Prognosticon, das [Direktor] Hellmesberger gestellt. Er gedenkt nämlich jedes Prüfungsstück nur einmal durchspielen zu lassen, sind über 6 Fehler darin enthalten[,] wird die Partitur der hoch[öblichen] Prüfungscomißion vorgelegt!«¹⁰

Aus dem Brief geht weiterhin hervor, daß die Jungkomponisten ihre Werke für das nichtöffentliche Vorspiel vor der Kommission selbst einstudieren und dirigieren mußten. Gustav Mahler legte bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich die – heute verschollene – Ouvertüre zu seiner geplanten Oper *Die Argonauten* vor.

Im Unterschied zu dem späteren Kompositionswettbewerb (Concurs), bei dem Rott als einziger Teilnehmer keinen Preis erhielt, wurde der erste Satz der E-Dur-Suite bei der Prüfung am 27. Mai 1878 positiv aufgenommen. Am 30. Mai schreibt Rott:

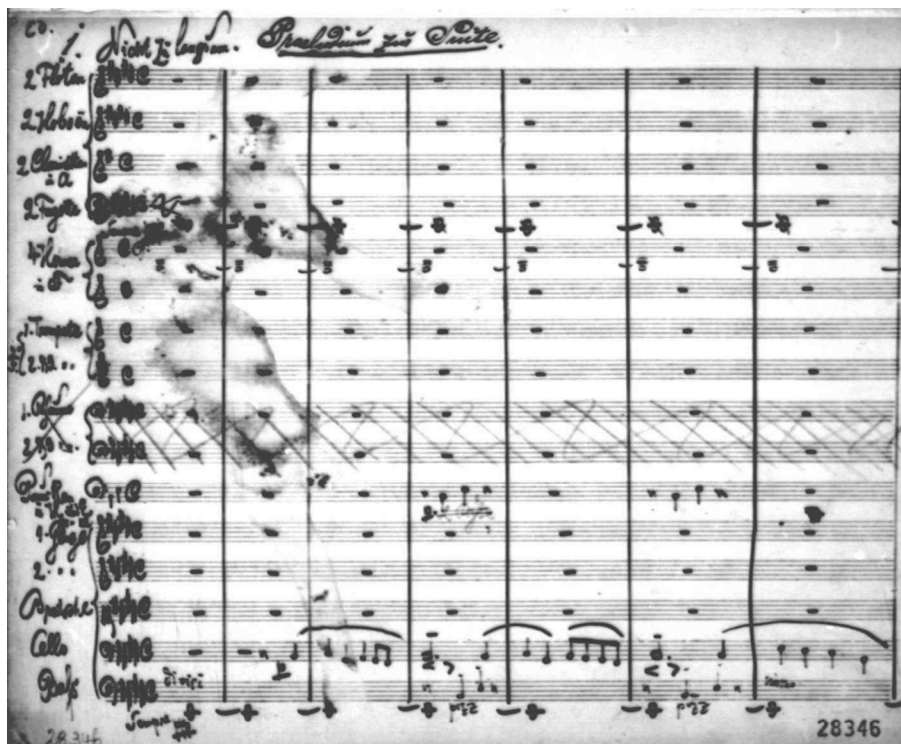
»Das Prüfungsergebnis ist ein schmä[h]liches gewesen, wir wurden nämlich, mit Rücksicht auf den Umstand, daß wir alle als Schüler des 2. Jahrganges absolviren[,] samt und sonders zum Concurs zugelassen. Bei meinem Prüfungsstücke bestach hauptsächlich der Umstand, daß ich die »Wagnerei« aufgegeben, wofür ich mit der Concurs-Lizenz belohnt wurde!«¹¹

Insofern war der Erfolg der E-Dur-Suite Voraussetzung für die Teilnahme am folgenden Wettbewerb zwei Monate später. Das Studium insgesamt schloß Rott »mit vorzüglichem Erfolg« ab.¹²

Analytisches zur Suite¹³

Stilistisch steht die Suite für Orchester E-Dur deutlich in der Bruckner- und Wagner-Nachfolge. Der in der Skizze noch klare, blockartige Aufbau ist in der Partitur durch differenzierte Stimmführung und Instrumentierung, Phrasierung und Artikulation aufgelockert worden. Der erste Satz (»Nicht zu langsam«) ist in drei Teile gegliedert, wobei die ersten beiden durch die jeweiligen Hauptthemen bestimmt werden, der dritte dann eine Synthese versucht.

Die beiden Themen bilden auch das gesamte thematische Material der Suite: Das erste Thema, in den Celli ab T. 2 »ausdrucksvoll« »heraustretend«, umfaßt neun Takte, ist zunächst sehr



Hans Rott, Praeludium zur Suite [E-Dur für Orchester]. Partitur, Blatt 1r. Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 28346.

Rott: Suite, I. Satz, T. 2ff., Vc (1. Thema, Anfang)



Rott: Suite, I. Satz, T. 36ff., Va (2. Thema)

(Kontrapunkt)



gesänglich gehalten und in kleinen Gruppen zu drei bis fünf Noten phrasiert. Das Thema bewegt sich vorwiegend in Viertelnoten, der Ambitus ist eng gefaßt [NB oben]. Das zweite Thema, zunächst von den Bratschen präsentiert (ab T. 36), erscheint wesentlich beweglicher durch Achtelfolge, zahlreiche Sekundintervalle und den großen Umfang von insgesamt einer None. Es bestimmt den zweiten Teil des ersten Satzes und erscheint überwiegend in den Streichern. Im ersten und zweiten Horn finden sich in Sekundschritten, teilweise chromatisch auf- und absteigende kontrapunktische Motive, die nur ansatzweise eine thematische Länge ausbilden (erstmalig T. 37f., in den Bratschen T. 38f.). Ein Höhepunkt des Satzes etwa nach zwei Dritteln wird durch Schlagzeugeinsatz akzentuiert. Der Anfang des ersten Themas in Originalgestalt erklingt kurz vor Schluß wieder in den Celli und wird zusammen mit anderen Instrumenten in Augmentation zu einer kurzen Coda verwandelt.

Das zweite Thema eröffnet auch den zweiten und »Letzten Satz«, der in langsamem Tempo gehalten ist. Diesmal erklingt die erste Hälfte des zweiten Themas in den tiefen Streichern im staccato. Das erste Horn ergänzt mit einer Variante des ersten Themenkopfes im portamento. In den Violinen findet man im Anschluß das Sekundfallmotiv. Im Folgenden werden nun alle drei motivisch-thematischen Materialien kontrapunktisch durchgeführt. Ein erster Höhepunkt ist in T. 46 erreicht, wo das erste Thema in »breitem« und »wuchtigem« Bläserchoral ertönt. In die Zäsuren fahren wilde Sechzehntelfiguren der hohen Streicher, abgeleitet aus dem Material des zweiten Themas. Unter Verlangsamung des Tempos wird bei T. 63 mit Einsatz des tutti im (*f*) *ff* die absolute Klimax der Suite angesteuert. Der zweite Teil des Satzes bringt nun in überwiegend doppeltem Tempo das

zweite Thema in differenzierten Streicher- und Holzbläservarianten. Zwei erneute Steigerungswellen führen unter verstärktem Einsatz des Sekundkontrapunkts zum *fff* (*f*)-Schluß in der Ausgangstonart.

Entstehung und Budapester Fassung der Ersten Symphonie

Schon aus dem Prüfungsprozedere geht hervor, daß Mahler Rotts Suite gekannt haben muß. Da er selbst Prüfling war und seine eigene Komposition zu dirigieren hatte, wird er bei den Proben, spätestens beim Prüfungskonzert den ersten Satz der Suite gehört haben. Überdies gehörte Mahler zu Rotts weiterem Freundeskreis, der sich häufig in Rotts Wohnung traf. Noch während der Komposition der Suite schrieb Rott an Krzyzanowski: »Mahler wohnt in unserer nächsten Nähe: nämlich in der Florianigasse, woselbst er ein hübsches Quartier zur Verfügung hat«¹⁴, was nahelegt, daß auch Rott Mahlers Unterkunft in jenen Tagen einmal aufgesucht hat. Sicherlich tauschten sich die Kommilitonen dabei über ihre Prüfungskompositionen aus. Bereits im Februar des Jahres hatten sich beide nachweislich getroffen, wie Rotts Tagebuch belegt.¹⁵

Insofern verwundert es nicht, wenn Mahler in seinem späteren Œuvre auf die E-Dur-Suite Bezug nimmt: namentlich in seiner Ersten Symphonie, die er 1884 – im Todesjahr Rotts – zu entwerfen begann. Zumindest der spätere zweite Satz der Symphonie, »Blumine«, stammt aus dieser Zeit, als Mahler Kapellmeister am Theater in Kassel war. Der Satz gehörte ursprünglich zu Mahlers Begleitmusik zu »lebenden Bildern« nach Joseph Viktor von Scheffels *Trompeter von Säckingen*. Ein *Sang vom Oberrhein*. Weiterhin finden sich in der 1. Symphonie (im Kopfsatz und lyrischen Mittelteil des »Todtenmarsches«) thematische Übernahmen aus Mahlers eigenen *Liedern eines fahrenden Gesellen*, die er 1884 komponierte: aus *Ging*

heut' morgen über's Feld und *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*. Zu seiner fünfsätzigen Form dürfte Mahler das symphonische Werk aber erst 1888 ausgeführt haben, als er bereits Kapellmeister am Leipziger Stadttheater war. Eigenem Erinnern nach will Mahler seine Erste »binnen sechs Wochen neben fortwährendem Dirigieren und Einstudieren«¹⁶ im Frühjahr 1888 komponiert haben. Dank eines erst kürzlich veröffentlichten Briefes an seine Eltern kann man den Abschluß auf den 29. oder 30. März datieren: »Heute ist mein Werk fertig geworden [...]. Mit der Aufführung habe ich natürlich keine Schwierigkeiten [...].«¹⁷ Tatsächlich aber sollte sich die von Mahler für den 7. Dezember desselben Jahres anvisierte Uraufführung in Dresden unter Ernst von Schuch zerschlagen, so daß Mahler nach seinem Weggang von Leipzig an seiner neuen Wirkungsstätte in Budapest die Premiere selbst ansetzen mußte: Am 20. November 1889 erklang das Werk in fünfsätziger Form unter dem Titel *Symphoniai költemény két részből* (Symphonische Dichtung in zwei Abteilungen). Der erste Teil, der die Sätze eins bis drei umfaßte, wurde positiv aufgenommen, der zweite jedoch eher negativ. Man versteht diese Publikumsreaktion besser, wenn man die kürzlich aufgetauchte Kopistenabschrift des verschollenen Budapester Autographs kennt, die immerhin die Sätze I, III und V umfaßt (mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen Mahlers). Enthielt das Finale doch zu Beginn der Reprise ursprünglich 37 zusätzliche Takte, die eine wenig zwingende Wiederholung früheren Materials darstellen.¹⁸ Dramaturgisch besonders störend machte sich das Fehlen der überleitenden Bratschenpassage am Ende der langen Durchführung bemerkbar (T. 520ff.), die Mahler erst für die zweite Aufführung einfügte.¹⁹ Auch änderte er die Tonart der Reprise, die in Budapest noch einen Ganzton höher erklang – in G-Dur.²⁰

Programm der Hamburger Fassung

Die zweite Aufführung konnte Mahler von seiner nächsten Chefposition aus in Hamburg ansetzen: Am 27. Oktober 1893 erklang die Erste erneut unter seiner Leitung, jetzt unter dem Titel »Titan«, eine Tondichtung in Symphonieform. Die Partitur, die der Hamburger Aufführung zugrunde lag, ist erhalten und gilt als die früheste Quelle zur vollständigen fünfsätzigen Gestalt. Man kann leicht erkennen, daß Mahler gegenüber der Budapester Fassung die Instrumentation erweiterte: Er fügte im ersten Satz eine dritte Flöte ein, im dritten Satz und im Finale jeweils ein drittes Instrument bei allen vier Holzbläsern. Weiterhin ergänzte Mahler neben dem präziseren Haupttitel »Titan«, der auf Jean Pauls gleichnamigen höfischen Gesellschaftsroman von 1800-1803 zurückgeht, genauere programmatische Satztitel. Der Hamburger Programmzettel sah folgendermaßen aus:

Den gebildeten Zeitgenossen waren die literarischen Anspielungen sicherlich bekannt: *Blumen-, Frucht- und Dorn[en]stücke* bezieht sich auf den gleichnamigen realistisch-psychologischen Eheroman Jean Pauls von 1796/97 (im Untertitel *oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflucken Kuhschnappel*), der durch die Figur des Leibgeber auch mit dem Roman *Titan* verbunden ist. »Blumine« geht möglicherweise zurück auf Jean Pauls Sammelbändchen *Herbst-Blumine* von 1827.²² Und »Callot's Manier« bezieht sich auf E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, zu denen kein Geringerer als Jean Paul die Vorrede beigesteuert hatte.²³ Jacques Callot war ein französischer Zeichner und Radierer, dessen *Misères de la guerre* von 1633/35 die Greuel des Dreißigjährigen Krieges schildern. »Commedia humana« in Verbindung mit »Dall' Inferno [al Para-

diso]« schließlich läßt an Dantes *Divina Comedia* (Göttliche Komödie) denken, deren erster Teil »Inferno«, der dritte »Paradiso« betitelt ist. In seiner unvollendeten Zehnten Symphonie sollte Mahler 1910 dann auch dem hier fehlenden Dante-Abschnitt, »Purgatorio« (Fegefeuer), musikalischen Ausdruck verleihen. In beiden Werken sind musikalische Bezüge zur *Dante-Symphonie* von Franz Liszt auszumachen.²⁴

Allerdings dürfen all diese programmatischen Bezüge nicht so verstanden werden, daß einzelne Passagen der Ersten mit bestimmten Romansituationen gleichzusetzen wären. Mahler hat sich rückblickend sogar ausdrücklich gegen allzu klare Ausdeutungen gewandt und das Programm letztlich wieder zurückgezogen. Er wollte das Werk nicht mehr als *Symphonische Dichtung* verstanden wissen, sondern präsentierte es schließlich nach einer weiteren Aufführung 1896 nur mehr als viersätziges *Symphonie in D-Dur*, verkürzt um den »Blumine«-Satz. In dieser Gestalt ist die Erste 1899 auch erstmals gedruckt worden und heute überwiegend im Konzertleben anzutreffen.

„Titan“, eine Tondichtung in Symphonieform (Manuscript) Mahler.

1. Theil

„Aus den Tagen der Jugend“, Blumen-, Frucht- und Dornstücke.

I. „Frühling und kein Ende“ (Einleitung und Allegro comodo)

Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar.

II. „Blumine“ (Andante)

III. „Mit vollen Segeln“ (Scherzo)

2. Theil

„Commedia humana“

IV. „Gestrandet!“ (ein Todtenmarsch in „Callot's Manier“)

Zur Erklärung dieses Satzes diene Folgendes: Die äussere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Österreich allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild: „Des Jägers Leichenbegängnis“, aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Thiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Capelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musicierenden Katzen, Unken, Krähen etc., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Thiere des Waldes geleiten in possirlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich V. „Dall'Inferno“ (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.²¹

Musikalische Besonderheiten der Hamburger Fassung

Vergleicht man die vier Sätze der allgemein bekannten Spätfassung mit der frühen Hamburger Version von 1893, bemerkt man schnell auch musikalische Unterschiede.²⁵ Wiederum hatte Mahler nach der Hamburger Aufführung eine Verstärkung und Differenzierung der Instrumentation vorgenommen. So vergrößerte er den Orchesterapparat auf jeweils ein viertes Holzblasinstrument sowie um drei weitere Hörner. Statt einer allgemeinen Zunahme der Klangstärke nahm Mahler aber vielmehr eine Ausdifferenzierung im Einzelnen vor.

Bereits der Streicher-Unisono-Beginn des ersten Satzes, der laut Mahler »das Erwachen der Natur« darstellt, ist zwar bereits im dreifachen piano konzipiert, aber noch nicht mit dreifacher Teilung der Celli und Bässe und ohne den irrealen Klang des obertonreichen Flageolett. Andererseits findet sich die Anweisung »ins Flageolett übergehen« 1893 bereits an der entsprechenden Stelle zu Beginn der Durchführung (T. 163), wo jedoch wiederum eine niedrigere Oktavlage gewählt und die Celli einbezogen wurden. Interessant ist auch die später gestrichene Anweisung »mit Echoton« für den Einsatz der Klarinetten und des Fagotts (später Oboe



Wie die Tiere den Jäger begraben. Holzschnitt nach einer Zeichnung von Moritz von Schwind

und zwei Fagotte) mit dem Quartfallthema in T. 7. Über diese Nuancierungsunterschiede hinaus war jedoch auch der formale Ablauf des in Sonatensatzform stehenden ersten Satzes deutlich anders: Die Wiederholung der 162 Takte umfassenden Exposition fehlte!

Gravierende Veränderungen lassen sich auch im »Scherzo« ausmachen. Hier verzichtete Mahler 1893 noch auf die Wiederholung des ländlerartigen Hauptsatzes von immerhin 43 Taktlänge! Am Ende des Trios machte Mahler bei einem tiefen *pp*-Akkord der Hörner in C-Dur eine Anweisung, die später wegfiel (T. 273): »Wenn die 3 Hörner die tiefen Töne nicht zart *pp* und doch deutlich herausbringen[,] so sind letztere den II. und III. Pos[saunen] und [der] Basstuba zuzuteilen [...]«.

Zu Beginn des »Totenmarsches« spielten zunächst Soli der Celli und der Bässe die Mollversion der Melodie »Bruder Martin, schläfst Du noch«, die im französischen Sprachraum »Frère Jacques« heißt (vielleicht eine Anspielung auf Callot?). Später reduzierte Mahler diese Passage auf ein Solo des Kontrabasses, das neuerdings als Solo der gesamten Kontrabaßgruppe interpretiert wird.²⁶ Zu Mahlers programmatischer Erläuterung des grotesken Marsches (»begleitet von musizierenden Katzen, Unken, Krähen«) paßt, daß er die chromatisch »quakende«, in den Streichern allerdings noch nicht »col legno«, also mit dem Holz des Bogens auszuführende Passage mit der semantischen Erklärung »Unkenrufe!« versah (T. 136f. mit Auftakt).

Im Finale schließlich erkennt man die gravierenden Umarbeitungen nach der Budapester Version noch daran, daß Mahler zum einen mehrere Takte (zwischen den späteren Takten 41 und 42, nach T. 509 sowie vor T. 588) ausgestrichen und zum anderen durch nachträglich eingeschobene Seiten Ergänzungen angebracht hat (vor T. 588). Interessant ist auch, daß der solistische Paukenwirbel (nebst Großer Trommel) zum Schluß des Werkes ursprünglich doppelt so lang dauerte, der Abschlag des gesamten Orchesters jedoch doppelt so schnell war (Achtel statt Viertel). Die Finalwirkung scheint dadurch in der Frühfassung etwas geschwächt, was die verhaltene bis negative Resonanz der Budapester Aufführung zusätzlich erklären mag. Das Hamburger Konzert war jedoch – dank der zahlreichen Umarbeitungen – ein Erfolg.

Eine vorausweisende Rarität: »Blumine«

Dies mag auch an der grundsätzlichen Überarbeitung des »Blumine«-Satzes gelegen haben, den Mahler laut eigenhändiger Notiz am 16. August 1893, also keine zwei Monate vor der Aufführung, revidiert hatte. Schon früh zweifelte er an dessen Qualität und bezeichnete den »sentimental-schwärmerischen« Satz später als »Liebesepisode«²⁷. Trotzdem enthält der ja bereits 1884 in einer uns nicht bekannten Frühfassung entstandene Bühnenmusik-Satz in der Hamburger »Blumine«-Version gleichsam in nuce schon zahlreiche Elemente der späteren Symphonik Mahlers.

So scheint die Posthorn-Episode des 3. Satzes der Dritten Symphonie hier teilweise vorweggenommen in den beiden Rahmenteilchen der dreigliedrigen Anlage, die von der ständchenartigen Solomelodie der Trompete beherrscht werden. Im Mittelteil finden sich bereits unheimliche Klangwirkungen durch geteilte tremolierende Streicher und die in Zweiunddreißigstel-Oktaven repetierende Harfe (ab T. 63), die bereits an die Harfen-, Gitarren- und Mandolinpassagen in der zweiten Nachtmusik der Siebten gemahnen. Die anschließende holzschnittartige Zusammenstellung einer melancholischen Oboenmelodie mit einer Kontrabaßlinie (ab T. 72) läßt bereits an den Kopfsatz der Neunten denken. Und die »Etwas bewegter (Quasi Allegretto)« zu spielende Passage ab T. 79 mit den ineinander verzahnten Linien des Solohorns und der ersten Violinen beschwört schon die Seitensätze des Trauermarsches der Fünften Symphonie herauf. Mahler schüttet hier gewissermaßen ein Füllhorn an Charakterideen in rascher Folge aus, aus denen er später ganze Satzteilkomplexe gewinnen wird.

Das Potential dieses kleinen »Blumine«-Satzes ist also nicht zu unterschätzen. Trotzdem fiel Mahler, als er daran dachte, das Werk als viersätziges Symphonie herauszubringen, die Entscheidung sicherlich nicht schwer, auf

welchen Satz am ehesten zu verzichten sei. Auch wenn in Budapest und Hamburg das Werk in fünfsätziger Gestalt auf den Programmzetteln angekündigt und rezipiert wurde, muß Mahler bereits zu einem frühen Zeitpunkt über die Satzreihenfolge (und -anzahl?) nachgedacht haben. Das legt das Hamburger Autograph nahe, wo die Numerierung des ersten, dritten, vierten und fünften Satzes nachträglich verändert wurde – man bemerkt Rasuren, Überschreibungen und fehlplatzierte Nummern –, während einzig die Position des »Blumine«-Satzes nicht verändert wurde. Daß der »Blumine«-Satz trotz seiner frühen Entstehung und nachträglichen Entfernung eindeutig mit dem symphonischen Werk verknüpft ist, erkennt man am »Scherzo«- und Finalsatz, in denen Teile der Trompetenmelodie wieder aufgenommen werden.

Mahlers Erste und Rotts E-Dur-Suite

Für die Gesamtdeutung der Symphonie maßgeblich sind jedoch die bislang unbekannt motivisch-thematischen Bezüge zur E-Dur-Suite von Hans Rott. Schon das in Sekundschritten, teilweise chromatisch auf- und absteigende kontrapunktische Motiv der Suite scheint in Mahlers Symphonie wieder aufgenommen zu werden (vgl. etwa Rotts zweiten Satz, T. 21 mit Mahlers Finale, T. 362, jeweils Horn). Insbesondere aber das Choralthema, welches im Finale der Symphonie die Sphäre des Paradieso versinnbildlicht und im fortissimo in allen (später sieben) Hörnern erklingt, ist eindeutig abgeleitet aus der ersten Hälfte des Hauptthemas der Suite. Man erkennt dies leicht, wenn man beide Themen untereinander notiert. Die Intervall- und Rhythmusfolge ist über alle sieben Töne des Rott-Themas identisch; Mahler hat lediglich eine Note (die Oberquarte d) zu Beginn hinzugefügt, die bereits bei der Wiederkehr des Themas im ersten Satz der Rott-Suite latent vorgegeben ist (dort entsprechend e in mehreren Lagen in T. 64).

Rott: Suite, I. Satz, T. 2ff., Vc



Mahler: 1. Symphonie, Finale, T. 388ff., Hr



Dadurch ergibt sich eine Folge zweier um einen Sekundschritt versetzter Quartetten, die in Erweiterung wiederum als naturhaftes Hauptthema des ersten Satzes fungiert. Auch in Carl Goldmarks Symphonie *Ländliche Hochzeit* von 1875/76 erklingt innerhalb des 40taktigen Hauptthemas des ersten Satzes in T. 29-34 eine Tonfolge, die dem Rott- bzw. Mahler-Thema ähnelt.²⁸ Ich halte es jedoch für unwahrscheinlich, daß sie die konkrete Vorlage für Mahler bildete. Zum einen ist die Goldmark-Version verlängert um eine halbe Note (B) vorneweg. Rott und Mahler bringen überdies eine rhythmisch andere Version nach den drei bzw. vier langen Noten zu Beginn: Sie bleiben beim Verhältnis 1:2 zwischen langen und kurzen Noten, wobei der Schlußton jeweils lang (gezogen) ist. Goldmark hingegen verkürzt in den letzten beiden Takten um das Doppelte, punktiert überdies und verzichtet auf die lange Abschlußnote (weil bei ihm das Thema ja noch nicht beendet ist). Die Tonfolge erscheint auf den 60 Partiturseiten des ersten Satzes bei Goldmark auch nur noch ein einziges Mal exakt wieder; eine entfernte Variante gibt es noch auf S. 40 der Partitur; alle sind in *p* oder *pp* gehalten. Rott hingegen präsentiert den Kopf des Hauptthemas seiner Suite insgesamt 14-mal in der Originalgestalt, davon mehrere Male *ff* oder gar *fff* im Blech (zum Teil unter Zunahme anderer Instrumente) mit den Vortragsangaben »feierlich« (II, T. 59) bzw. »markirt« (II, T. 93 u.ö.). Dies entspricht eher der prominenten choralähnlichen Präsentationsform, die auch Mahler später wählte.

Warum räumte Mahler nun diesem Thema Rotts einen solchen Stellenwert in seiner Symphonie ein? In einem Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner äußerte sich Mahler im Jahr 1900 folgendermaßen:

»Mit einem entsetzlichen Aufschrei beginnt, ohne Unterbrechung an den vorherigen anschließend, der letzte Satz, in dem wir nun unseren Heros völlig preis[ge]ben, mit allem Leid der Welt im furchtbarsten Kampfe sehen. Immer wieder bekommt er – und das sieghafte Motiv mit ihm – eins auf den Kopf vom Schicksal, wenn er sich darüber zu erheben und seiner Herr zu werden scheint, und erst im Tode – da er sich selbst besiegt hat und der wundervolle Anklang an seine Jugend mit dem Thema des ersten Satzes wieder auftaucht – erringt er den Sieg. (Herrlicher Siegeschoral!)«²⁹

Der »Anklang an die Jugend« des Helden scheint hier verkörpert durch das Thema der Rott-Suite, fraglos ein Werk, das in jugendlichem Alter geschrieben wurde. Wäre es zu weit gedacht, auch in dem »Heros« der ersten Symphonie mehr sehen zu wollen, als einen Verschnitt aus Jean Pauls Personal des »Titan« und des »Siebenkäs«, das trotz einer identischen Nebenfigur wenig gemein hat und kein konsistentes symphonisches Programm abgibt? Mahler hat einmal geäußert, es sei der »Held meiner D-Dur-Symphonie, den ich da [in der Zweiten] zu Grabe trage«³⁰. Nachdem man auch in der Zweiten Symphonie konkrete Bezüge zum Œuvres Rotts hat ausmachen können, ist man geneigt – über die allgemeine Metapher hinaus – den Studienkollegen in Persona als diesen Helden zu apostrophieren.

Jörg Rothkamm

- 1 Der Autor dankt dem Verleger Johannes Volker Schmidt, Frankfurt, Martin Brilla, dem Geschäftsführer der Internationalen Hans Rott Gesellschaft Wien, und Dr. Uwe Harten, Österreichische Akademie der Wissenschaften, herzlich für freundliche Auskünfte und die Einsicht in unveröffentlichtes Quellenmaterial.
- 2 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hg. Herbert Kilian, Hamburg 1984, S. 157f.
- 3 Leopold Nowak, *Die Kompositionen und Skizzen von Hans Rott in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, zit. n. Thomas Leibnitz, »Ja, er ist meinem Eigensten so verwandt ...«. *Hans Rott und Gustav Mahler: Notizen zu einer tragischen Beziehung*, in: *Gustav Mahler. Werk und Wirken*. Hg. Wolfgang Partsch, Wien 1996, S. 79.
- 4 Vgl. hierzu Helmuth Kreysing / Frank Litterscheid, *Mehr als Mahlers Nullte! Der Einfluß der E-Dur-Sinfonie Hans Rotts auf Gustav Mahler*, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Gustav Mahler. Der unbekannt Bekannte (=Musik-Konzepte 91)*, München 1996, S. 46-64 und Constantin Floros, *Ein Vorläufer Gustav Mahlers? – Hans Rott*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53, 1998, H. 6, S. 8-16.
- 5 Floros, S. 14 und Kreysing/Litterscheid, S. 62.
- 6 Maja Loehr, *Hans Rott. Biographie* (1949), in: Uwe Harten (Hg.), *Hans Rott (1858-1884)*, Wien 2000, S. 51-96, hier S. 87.
- 7 [Maja Loehrs] Akteneinblick in Steinhof am 4.6.1949, in: ebd., S. 239.
- 8 In Hagen/Westfalen vom Philharmonischen Orchester Hagen unter Leitung von Antony Hermus. Im Anschluß erklang die Hamburger Fassung der 1. Symphonie Mahlers. Ein CD-Mitschnitt beider Werke ist bei acousence erschienen.
- 9 Hans Rott, Brief vom 6. Mai 1878 an Heinrich Krzyzanowski, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Hans Rott. Der Begründer der neuen Symphonie (=Musik-Konzepte 103/104)*, München 1999, S. 63, Orthographie und Interpunktion hier nach dem Original laut Auskunft von Martin Brilla.
- 10 Hans Rott, Brief vom 18. Mai 1878 an Heinrich Krzyzanowski, in: ebd., S. 64.
- 11 Hans Rott, Brief vom 30. Mai 1878 an Heinrich Krzyzanowski, in: ebd., S. 67.
- 12 Harten, S. 24.
- 13 Der Analyse liegt zugrunde: Hans Rott, *Suite für Orchester E-Dur. Partitur. Erstaussgabe Februar 2005*, Hg. Johannes Volker Schmidt,

Frankfurt 2005 sowie in Zweifelsfällen eine Kopie des Autographs (Österreichische Nationalbibliothek Mus. Hs. 28346).

- 14 Hans Rott, Brief vom 6. Mai 1878 an Heinrich Krzyzanowski, in: *Musik-Konzepte* 103/104, S. 63.
- 15 Eintrag vom 11.2.1878, in: ebd., S. 142. Vgl. auch *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 158, wo Mahler angibt, manchmal gar bei Rott übernachtet zu haben (genaue Datierung innerhalb des Zeitraums 1876-1878 allerdings unklar).
- 16 *Gustav Mahler in den Erinnerungen* von Natalie Bauer-Lechner, S. 175.
- 17 Zit. n. Stephen McClatchie, *The 1889 Version of Mahler's First Symphony: A New Manuscript Source*, in: *19th Century Music* XX, 1996, No. 2, S. 100, Anm. 5.
- 18 Ebd., S. 114.
- 19 Ebd., S. 120.
- 20 Ebd. und Anm. 37.
- 21 Zit. n. Sander Wilkens, *Vorwort*, in: *Gustav Mahler, Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1. Symphonie Nr. 1. Partitur*, Wien 1992, S. V-XVII, hier S. VI.
- 22 Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 28.
- 23 E.T.A Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Berlin & Weimar 1994.
- 24 Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*, Frankfurt a.M. 2003, S. 154f.
- 25 Vgl. *Gustav Mahler, Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1. Symphonie Nr. 1. Partitur*, Wien 1992 und *Gustav Mahler, Symphonie (»Titan«) in fünf Sätzen (2 Abteilungen). Partitur [Hamburger Fassung 1893]*, Osborne Collection, Beinecke Library, Yale University; Faksimile als Leihmaterial erhältlich von der Theodore Presser Company, King of Prussia.
- 26 Vgl. Wilkens, S. XV.
- 27 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 173.
- 28 Carl Goldmark, *Ländliche Hochzeit. Symphonie in fünf Sätzen für großes Orchester*, München: Höflich (Study Score 184) o.J. Ich danke Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Constantin Floros herzlich für diesen Hinweis.
- 29 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 174f.
- 30 Brief an Max Marschalk vom 26.3.1896, in: *Gustav Mahler, Briefe*, Hg. Herta Blaukopf. Wien 1996, Nr. 167, S. 172.

Dr. phil. Jörg Rothkamm, Musikwissenschaftler und Dramaturg

Geboren 1973 in Lübeck. Magisterstudium der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft sowie Philosophie an den Universitäten Hamburg und Wien. 1994-1997 Dramaturgische Mitarbeit bei der Hamburgischen Staatsoper und der Münchener Biennale/Internationales Festival für neues Musiktheater. 1999-2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. 2002 Promotion über Gustav Mahler. 2003-2004 Konzertdramaturg am Theater Hagen.

Seit Sommersemester 2004 Hochschuldozent für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.



Hans Rott, Letzter Satz der Suite [E-Dur für Orchester]. Skizze, Blätter 5v. + 6r.
Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 28348.

Hans Rott - Suite für Orchester E-Dur

(Nowak Nr. 33, Banks Nr. 47)

Quellen: Partitur des ersten und letzten Satzes, Stimmen und Skizzen
Vollständige autographe Partitur (69 - 95 Takte) – ÖNB Mus. Hs. 28.346 (15 Bl.)
Stimmen – ÖNB Mus. Hs. 28.347 (81 Bl.)
Autographe Skizzen (u.a. „2. Satz zur Suite“ – mehr als 50 Takte) –
ÖNB Mus. Hs. 28.348 (6 Bl.)

Sätze: Präludium zur Suite (Nicht zu langsam) – 70 Takte
Letzter Satz zur Suite (Langsam) – 109 Takte

Besetzung: 2 Flöten; 2 Oboen; 2 Klarinetten; 2 Fagotte; 4 Hörner; 3 Trompeten;
3 Posaunen, Pauken; Streicher

Die Edition ist als Leihmaterial erhältlich bei:
Johannes Volker Schmidt-Verlag
Bornwiesenweg 18
60322 Frankfurt/M.
Deutschland

NEU



Hans Rott - Suite in E-Dur

Gustav Mahler - »Titan« - Eine
Tondichtung in Symphonieform
Hamburger Fassung (1893) der
Ersten Symphonie

Philharmonisches Orchester Hagen
Antony Hermus

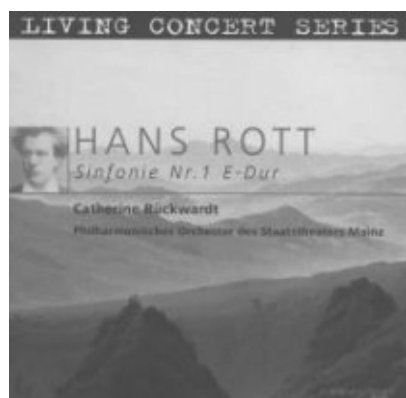
Mitschnitt des Konzerts vom
12. April 2005

acousence ACO-CD 20305
(www.acousence.de)

Sonderpreis für IHRG-Mitglieder
12,- Euro*

*Preise zzgl. der effektiven Versand-
kosten – solange der Vorrat reicht.
Bestellungen bitte an Martin Brilla,
Aachen (siehe Impressum auf S. 8)

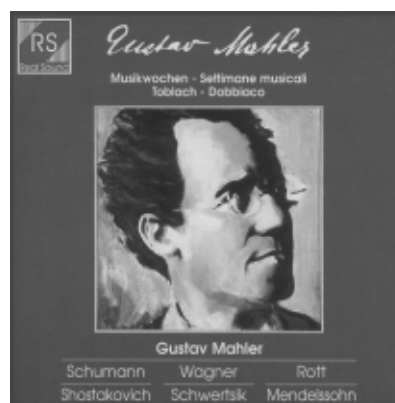
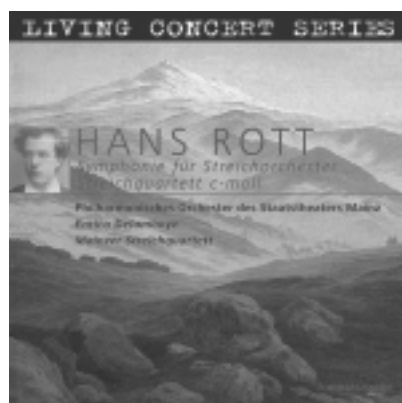
CDs zu Sonderpreisen
für Mitglieder der IHRG:



Symphonie Nr. 1 E-Dur
Philharmonisches Orchester des
Staatstheaters Mainz
Catherine Rückwardt 12,- Euro*

**Symphonie für Streichorchester
Streichquartett c-Moll**

Philharmonisches Orchester des
Staatstheaters Mainz
Enrico Delamoye
Mainzer Streichquartett 12,- Euro*



Streichquartett c-Moll
Mandelring Quartett
und Werke von Mahler, Mendels-
sohn Bartholdy, Schostakowitsch,
Schumann, Schwertsik, Wagner
Gustav Mahler Musikwochen
Toblach 2003 (3 CDs) 22,90 Euro*

Termine 2005/2006:

Dinslakener Kammerorchester

Sebastian Rakow

Hans Rott: Orchestervorspiel E-Dur - Uraufführung - sowie

Wolfgang Amadeus Mozart: Overture zu Così fan tutte KV 588

Giovanni Battista Pergolesi: Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo B-Dur P 36

Norbert Burgmüller: Vier Entr'Actes für kleines Orchester op. 17

Franz Schubert: Rondo für Violine und Streicher A-Dur D 438

Juan Chrisóstomo de Arriaga: Overture zu Los Esclavos Felices

20. November 2005, 20.00 Uhr Dinslaken/Deutschland, Kathrin-Türks-Halle

Budapest Concert Orchestra MÁV

Johannes Wildner

Hans Rott: Symphonie Nr. 1 E-Dur - Ungarische Erstaufführung - sowie

Edvard Grieg: Klavierkonzert a-moll

25. November 2005, 19.30 Uhr Budapest/Ungarn, Musikhochschule (Franz-Liszt-Konzertsaal)

New Russia Symphony Orchestra

Johannes Wildner

Hans Rott: Symphonie Nr. 1 E-Dur - Russische Erstaufführung - sowie

Richard Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel und Liebestod

Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert C-Dur KV 467

1. Dezember 2005 Moskau/Rußland

Kyoto Philomusica Orchestra

S. Kin

Hans Rott: Symphonie Nr. 1 E-Dur

25. Dezember 2005 Nagaoka-Kyo City/Japan, Culture Hall

Staatsorchester Kassel

Rasmus Baumann

Hans Rott: Symphonie Nr. 1 E-Dur sowie

Richard Strauss: Hornkonzert Nr. 1 Es-Dur op. 11

6. Februar 2006, 20.00 Uhr Kassel/Deutschland, Stadthalle

New Japan Philharmonic

Christian Arming

Hans Rott: Symphonie Nr. 1 E-Dur sowie

Alfred Schnittke: Konzert für Klavier und Streichorchester

16. Februar 2006, 19.15 Uhr Tokio/Japan, Suntory Hall

IMPRESSUM:

DIE QUARTE II/2005

DIE QUARTE ist eine Publikation der Internationalen Hans Rott Gesellschaft (IHRG), Wien. Sie erscheint zweimal jährlich. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die Meinung des Verfassers, nicht unbedingt die Auffassung der Redaktion oder der IHRG wieder. Nachdruck und Vervielfältigung, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Gewähr übernommen.

Redaktion: Martin Brilla (mb), Frank Litterscheid (fl), Hannelore Wirth (hw)

Verantwortlich: Martin Brilla, Monheimsallee 8, D-52062 Aachen, Deutschland
Tel: ++49/241/400 11 02 • Fax: ++49/241/400 11 04
Email: die.quarte@hans-rott.org
www.hans-rott.org; www.hans-rott.de

Wir freuen uns sehr über Beiträge unserer Leser!