

Matthias Theodor Vogt

## EINLEITUNG

Ein Jahrhundert alt ist die Mahler-Exegese, ein Jahrhundert jung die Institutionalisierung der Musikwissenschaft: 1885 eröffnet Mahlers Freund und späterer Nekrograph Guido Adler die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* mit dem programmatischen Aufsatz über »Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaft«,<sup>1</sup> 1889 erscheint die erste Kritik des Symphonikers Gustav Mahler in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.<sup>2</sup>

Objekt und Subjekt der Mahler-Forschung hatten es nicht immer leicht miteinander. Erscheint die erste einer ansehnlichen Reihe von Mahler-Monographien bereits kurz nach der Jahrhundertwende und besteht schon in Mahlers Todesjahr Anlaß, eine Mahler-Bibliographie zu publizieren, so zieht sich 1913 beim Stichwort »Mahler« der musikologische Hauptreferent auf dem *Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (an dem die Musikwissenschaft noch als eines unter vielen Fächern teilnimmt, obschon sie gerade ihre ersten eigenen Institute gegründet hat) auf eine philosophisch-unverbindliche Position zurück:

Das Hineintragen historisch-praktischer Gesichtspunkte [richtet] die Ästhetik geradezu zugrunde.<sup>3</sup>

Die »Mißverstehens-Dialektik« (Jiri Fukac) zeitigt Folgen. Zwar bezeugen die außerordentlich hohen Nachauflagen der wichtigsten Mahler-Bücher in den 20er Jahren ein stets anwachsendes Interesse des lesenden Publikums an der Sache Mahler, doch in der deutschsprachigen Veröffentlichung über ihn klafft bezeichnenderweise eine fast vollkommene Lücke von 1923 bis 1952: ein methodisch objektivierbares Desinteresse, das die spätere Verfemung Mahlers (in Deutschland als Jude, im Ausland als Deutscher) um zehn Jahre antizipiert. Die Auseinandersetzung mit Mahler verlagert sich für drei Jahrzehnte insbesondere nach Holland,

---

1 Vgl. Herta Blaukopf, »Wozu biographische Forschung?«. Dieser und die folgenden Hinweise beziehen sich auf die im vorliegenden Band erscheinenden Beiträge.

2 Vgl. Helmut Kirchmeyer, »Mahler-Berichterstattung in der 'Neuen Zeitschrift für Musik' zwischen 1889 und 1911«.

3 Vgl. Jiri Fukac, »Gustav Mahlers musikalische Gestaltungsprinzipien. Eine verpaßte Sternstunde der Mahler-Rezeption«.

den Vereinigten Staaten und England.<sup>4</sup> Iwan Sollertinskij konzipiert in Rußland eines der besten Bücher über Mahler, soweit sein Plan schließen läßt, kann es jedoch nicht vollenden.<sup>5</sup>

Im Jahr der Zentenarfeier 1960 bleibt das Engagement Theodor W. Adornos<sup>6</sup> für das »Hineintragen historisch-praktischer Gesichtspunkte in die Ästhetik« hierzulande eher eine Einzelercheinung, auch wenn Wien durch eine Ausstellung,<sup>7</sup> zahlreiche Konzerte<sup>8</sup> und die im gleichen Jahr beginnende Publizierung der *Gesammelten Werke* durch die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft den wohl entscheidenden Anstoß zu einer Neugewinnung Mahlers in den deutschen Ländern gab, indem es seiner Sache eine akademische Plattform bot und damit eine Beschäftigung legitimierte. Die Standardwerke von Donald Mitchell (ab 1958), Henry-Louis de la Grange (ab 1973), Ugo Duse (1973) und Inna Barsowa (1975) erscheinen in London, New York, Mailand und Moskau. Fast gleichzeitig finden die deutschsprachigen Länder den Anschluß an die internationale Mahler-Forschung. Insbesondere die Arbeiten von Kurt Blaukopf (1976), Constantin Floros (ab 1977) und H.H. Eggebrecht (1982) wären zu nennen.

Das neue Interesse an Mahler spiegeln in der zweiten Hälfte der 70er Jahre eine Reihe von Symposien und zwar praktisch ausschließlich in Österreich bzw. Deutschland wieder.<sup>9</sup> Das Düsseldorfer Symposium findet 1979 im Rahmen einer über ganz Nordrhein-Westfalen erweiterten Aufführung des symphonischen Gesamtwerks statt. Der Initiative von de La Grange und seiner *Bibliothèque musicale Gustav Mahler* ist 1985 ein Mahler-Kolloquium und eine große Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zu verdanken.

1989 nun koinzidieren in Paris die bislang vollständigste Aufführung des Mahlerschen Oeuvres Anfang des Jahres und das Hamburger Gustav-Mahler-Fest im September, an dem sich neben den gastgebenden Hamburger Philharmonikern zahlreiche internationale Orchester beteiligen.<sup>10</sup> Das von Peter Ruzicka und Gerd Albrecht initiierte Orchesterfest leistet einen ganz eigenen Beitrag zum

4 Vgl. Donald Mitchell, »The Mahler Renaissance in England. Its Origins and Chronology«.

5 Vgl. zu Sollertinskij's zweitem Mahler-Projekt Inna Barssowa, »Das Schaffen Gustav Mahlers im Spiegel der russischen Kritik und Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«.

6 Vgl. Mathias Hansen, »Nacht ist jetzt schon bald' (?) - zum Mahler-Bild Theodor W. Adornos«.

7 Vgl. Georg Borchardt, »Gustav Mahler und Hamburg«.

8 Vgl. zu Adornos Rolle in Wien und zu den Konzerten Hans Wollschläger, »Die Schlamperei der Tradition«.

9 Deren Berichte von S. Wiesmann, O. Kolleritsch, P. Ruzicka, K. H. Stahmer, R. Klein und R. Stephan herausgegeben wurden. - Für Literaturangaben siehe Anm. 4

10 Siehe das Programm des Gustav-Mahler-Festes im Anhang des Bandes.

Verständnis Mahlers, indem es seine Werke mit Kompositionen seiner Zeitgenossen und Nachfolger zu einem klingenden Vergleich verbindet.

Hundert Jahre nach dem Beginn von Mahlers Wirken als Symphoniker und der damit verbundenen Mahler-Exegese der Wirkung und der Nachwirkung nachzufragen war auch die Intention des im Rahmen des Mahler-Festes ebenfalls vom philharmonischen Staatsorchester Hamburg veranstalteten Internationalen Gustav-Mahler-Kongresses, dessen Bericht hiermit vorliegt.<sup>11</sup>

## Mahler heute

Ein Kongreß, wenn er denn glücken soll, ist so etwas wie eine kollektive Intelligenzleistung, aus deren Bewegungen sich die Dialektik von Forschungsstand und epochentypischer Bewertung des Gegenstandes erkennen läßt. Die Veranstalter schätzten sich glücklich, aufgrund der zahlreichen Zusagen aus dem In- und besonders aus dem Ausland an die Diskussion auf den obengenannten Kongressen anknüpfen zu können und darüber hinaus einen gewichtigen Teil der Zeugen und insbesondere der Verantwortlichen für die Mahler-Renaissance in Hamburg begrüßen zu dürfen.

Der musikwissenschaftliche Teil im engeren Sinn konzentrierte sich auf die Aspekte Programmatik,<sup>12</sup> Skizzenforschung<sup>13</sup> und Instrumentation.<sup>14</sup> Er wurde

---

11 Der Kongreß-Beitrag zu »Mahler und das Judentum« von Heinz-Klaus Metzger wird ebenso wie der Beitrag »Zu Gustav Mahlers instrumentalem Denken« von Rainer Riehn in einem weiteren Mahler-Sonderband der Reihe *Musik-Konzepte* erscheinen. Die Beiträge von Eberhard Klemm zum Mahler-Dirigenten und -Freund Georg Gödler unter dem Titel »Mahler versus Konservatismus« und »Techniken der instrumentatorischen Verfremdung im Frühwerk Gustav Mahlers« von Jürgen Maehder konnten nicht zum Redaktionsschluß übersandt werden, was in beiden Fällen ausgesprochen bedauerlich ist. Besonders bedanken möchte ich mich bei Norbert Abels, Ugo Duse, Donald Mitchell und Peter Ostwald, die aus Krankheitsgründen am Kongreß nicht teilnehmen konnten, jedoch ihre vorbereiteten Referate zur Verfügung stellten und damit zur Abrundung der Kongreß-Themata nachdrücklich beitragen.

Für seinen Einsatz bei der Texterfassung und der redaktionellen Mitarbeit bin ich Stewart Spencer, London, außerordentlichen verpflichtet. Ich kann mich nur den Worten Henry-Louis de La Granges anschließen, der schrieb: »Many thanks for your contribution to the Hamburg volume which I am sure will be much the better for it.« Ebenfalls zu danken habe ich Michael Bühlmann vom AEU-Studio, Bern, für die Hilfe beim Ausdrucken des Buches.

12 Vgl. Constantin Floros, »Aspekte der Programmatik bei Mahler« sowie Bernd Sponheuer, »O alter Duft aus Märchenzeit!« Prozeduren der Erinnerung in der Nachtmusik der VII. Symphonie Gustav Mahlers«.

13 Vgl. Stephen E. Hefling, »Perspectives on Sketch Studies in Mahler Research«.

14 Vgl. Herman Danuser, »Gustav Mahlers Vortragsbezeichnung« und Sander Wilkens, »Koloristik in der Instrumentation Mahlers«. Zu den Beiträgen von Rainer Riehn und Jürgen Maehder siehe Anm. 11.

interdisziplinär ergänzt durch Textuntersuchungen,<sup>15</sup> Annäherungen aus gesellschafts-<sup>16</sup> und tanzwissenschaftlicher,<sup>17</sup> kulturgeschichtlicher<sup>18</sup> und psychoanalytischer Sicht.<sup>19</sup> Diese sollten ebenso wie die ausführliche Diskussion einzelner Stationen und Regionen der Wirkungsgeschichte Grundlagen schaffen für eine Bewertung der Figur Gustav Mahlers und ihrer Rolle als Repräsentant seiner Zeit, von der ja unentschieden ist, ob sie nicht auch noch die unsere sei.

Die Philippika von Hans Wollschläger wider die seiner Ansicht nach Tradition gewordene Verhöhnung des Werks auf den Konzertpodien, und erst recht auf dem Vinyl und Aluminium der Tonträger, schlug den Grundton an: dreißig Jahre nach Adorno die Frage nach »Mahlers Aktualität« erneut in den Raum zu stellen. Ist Mahler zum Objekt des Marktes geworden, wie die Verächter desselben mutmaßen? Und weiter: kann seine Musik dem Musikschaffen unserer Tage noch etwas bieten oder ist sie bereits historisch geworden?

Um die Lebendigkeit und Aufeinander-Bezüglichkeit der Kongreßreferate wenigstens andeutungsweise zu spiegeln und gleichzeitig die Kollektivität des Unternehmens zu verdeutlichen, das ja erhoffterweise für mehr als die Summe seiner Einzelaufsätze stehen soll, hat sich der Herausgeber die Freiheit genommen, in den Fußnoten zu den einzelnen Beiträgen auf Gegenargumente respektive Bestätigungen der vorgetragenen These bei den Co-Autoren zu verweisen.

## Verästelungen der Wirkungsgeschichte

Die Wirkungsgeschichte zu Lebzeiten ist markiert durch das Jahr 1903: »Erst jetzt kann Mahler es sich leisten, [nicht mehr] als Mäzen seiner selbst« aufzutreten und statt die Musiker und Verleger aus eigener Tasche zu bezahlen, ein stattliches Honorar zu verlangen (Kurt Blaukopf).<sup>20</sup> Grob gesprochen und auf die deutschsprachigen Länder bezogen folgen dreißig Jahre einer langsamen Annäherung an das Werk Gustav Mahlers, sodann dreißig Jahre des Schweigens über Mahler

15 Vgl. Stefan Bodo Würffel, »Und Lieb und Leid! Und Traum und Welt! Gustav Mahlers Textwahl und Textbehandlung« sowie Kii-Ming Lo, »Chinesische Dichtung als Textgrundlage für Mahlers 'Lied von der Erde'«.

16 Vgl. Udo Bernbach, »Gustav Mahler - Komponist der bürgerlichen Gesellschaft?«.

17 Vgl. Susanne Vill, »Was mit der Körper erzählt. Über John Neumeiers Choreographie der III. Symphonie von Gustav Mahler«.

18 Vgl. zum Beitrag »Mahler und das Judentum« von Heinz-Klaus Metzger Anm. 11.

19 Vgl. Peter Ostwald, »Gustav Mahler from the viewpoint of pschoanalysis«.

20 Vgl. Kurt Blaukopf, »Mahlers materielle Existenz als Komponist«.

auch auf den Konzertpodien und nun dreißig Jahren einer immer zunehmenden Mahler-Renaissance oder besser Durchsetzung des Werkes.

Eine solche, auf Deutschland und Österreich bezogene Betrachtung wird der internationalen Entwicklung nicht gerecht. 1930 fand die erste kommerzielle Einspielung ausgerechnet in Japan statt, einem Land, in dem bis heute das Interesse an Mahler anhält und das einzige permanente Mahler-Festival der Welt stattfindet.<sup>21</sup> Das Amsterdamer Mahlerfest von 1920 ging zurück auf die Initiative Willem Mengelbergs, dem wiederum New York eine große Anzahl von Mahler-Konzerten verdankte.<sup>22</sup> Bis zum Pariser Unternehmen von 1989 blieb es das größte seiner Art. Ausgehend von den Wiener Schellack-Einspielungen Bruno Walters in den 30er Jahren gewann das Oeuvre einen ungeachtet der Verfemung deutscher Musik in den Kriegsjahren mählich wachsenden Freundeskreis in den angelsächsischen Ländern,<sup>23</sup> während die Mahler-Kenntnis in Frankreich längere Zeit stagnierte<sup>24</sup> und sich hier wie in Italien<sup>25</sup> und Rußland<sup>26</sup> auf musikalische Zirkel beschränkt sah, das heißt vor allem auf die jüngeren Komponisten.

## Dialoge

Zwischen Komposition und Musikwissenschaft besteht, wie Klaus Hinrich Stahmer in der Schlußdiskussion formulierte, »eine große Kluft, die für unser Land spezifisch ist.« Es ist eher eine Ausnahme, wenn heute Wolfgang Rihm auf die Schönberg-Gesamtausgabe abonniert ist wie Gustav Mahler es auf die Bach-Gesamtausgabe war, aus der seine VIII. Anregungen bezog. Wenig Echo fand verständlicherweise der Versuch von Hans-Joachim Hespos, die beim Kongreß versammelten Musikwissenschaftler mit einer kalkulierten Provokation zur Anerkennung dessen zu bewegen, daß letztendlich die verstorbenen wie die lebenden Komponisten ihre Arbeitgeber seien.<sup>27</sup>

21 Vgl. Mitchell (Anm. 5).

22 Vgl. zu seinem Einsatz für Mahler Aarnout Coster, »Mengelberg's Mahler Performances in America 1921-1930 reflected in press reviews«.

23 Vgl. Mitchell (Anm. 4).

24 Vgl. Henry-Louis de La Grange, »Mahler and France«.

25 Vgl. Udgo Duse, »Mahler e l'Italia«.

26 Vgl. Inna Barssowa (Anm. 5).

27 Vgl. Klaus Hinrich Stahmer Hg., »Die Nähe zu Mahler war wie eine Mauer.' Drei Podiumsdiskussionen über das Verhältnis Neuer Musik zu Gustav Mahler. Mit Beiträgen von Michael Denhoff, Detlev Gianert, Hans-Joachim Hespos, Thomas Jahn, Babette Koblenz, Walter Zimmermann, Peter Ruzicka u.a.«.

Diese Kluft, für die sich nur schwer historische Parallelen finden lassen und die sich aus der starken Institutionalisierung beider Bereiche ableitet; diese Kluft zu überwinden und einen jeden in seiner Sprache zu Wort kommen zu lassen, war ein besonderes Anliegen des Hamburger Mahler-Festes und mit ihm des Mahler-Kongresses. Acht Komponisten waren eingeladen, sich mit musikalischen Mitteln mit Mahler auseinanderzusetzen; die Mahler-Forscher, die Diskussion mit ihnen und ihren Stücken zu wagen. Das Gesprächskonzert mit den acht vom Norddeutschen Rundfunk aufgezeichneten Uraufführungen fand am Ort des Kongresses statt, an dem die Komponistin und die Komponisten dankenswerterweise über weite Strecken teilnahmen.

Die Vielfalt der kompositorischen Befragung des Mahlermaterials wies auf durchaus tiefgründige Verbindungslinien zwischen Mahler und der musikalischen Moderne hin, denen die Wissenschaftler ihrerseits, neben der Diskussion mit den anwesenden Komponisten, am Beispiel bislang unbekannter Einflüsse von Diepenbrock<sup>28</sup> und Suk<sup>29</sup> auf Mahler, des Verhältnisses zu Ives,<sup>30</sup> Zemlinsky<sup>31</sup> und Pettersson,<sup>32</sup> der Wirkung auf Britten,<sup>33</sup> Schostakowitsch,<sup>34</sup> Henze<sup>35</sup> und Ruzicka<sup>36</sup> nachspürten.

Vollständigkeit war weder intendiert noch wäre sie im Rahmen eines Kongresses möglich. Donald Mitchell weist auf Aron Copland hin, zu Edgar Varèse veranstaltet das Philharmonische Staatsorchester Hamburg 1991 einen eigenen Kongreß. Einer der prominentesten Mahlerianer unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts, Luciano Berio, hat über sein Verhältnis zu Mahler bereits anlässlich des *Colloque International Gustav Mahler* 1985 referiert.<sup>37</sup> György Ligeti wiederum war als Komponist und Gesprächspartner Gerd Albrechts bei zwei Gesprächskonzerten in Hamburg zu Gast.

Schmerzlich jedoch war das Fehlen des Beitrages über die Einflüsse Mahlers auf die Neue Wiener Schule, den Michael Mäckelmann vorbereitet hatte. Sein Tod unmittelbar vor Kongreßbeginn hinterläßt eine umso fühlbarere Lücke, als er ein ausgeprägtes und auch aktives Interesse an der aktuellen Musikentwick-

28 Vgl. Eveline Nikkels, »Alphons Diepenbrock, Mahler-Freund und Mahler-Forscher der ersten Stunde«.

29 Vgl. Vladimir Karbusicky, »Josef Suk und Gustav Mahler«.

30 Vgl. Wolfgang Rathert, »Aspekte ästhetischer Modernität bei Mahler und Ives«.

31 Vgl. John Williamson, »Mahlers 'Wunderhorn' Style and Zemlinsky's 'Schneiderlein'«.

32 Vgl. Peter Revers, »Gustav Mahler und Allan Pettersson«.

33 Vgl. Donald Mitchell (Anm. 4).

34 Vgl. Dorothea Redepenning, »Mahler und Schostakowitsch«.

35 Vgl. Peter Petersen, »Von Mahler zu Henze. Versuch über musikalischen Realismus«.

36 Vgl. Ivanka Stoianova, »Bruchstücke als Erinnerungszeichen. Mahlers Erbe im Formdenken bei Peter Ruzicka«.

37 Hg. Association Gustav Mahler, Paris 1986.

lung mit profunder Kenntnis der Musikgeschichte zu verbinden wußte. Wie Constantin Floros in seinem Nachruf hervorhebt, vermochte Michael Mäckelmann den von Hespos eingeforderten Dialog zwischen Musikerschaffen und Musikforschern wie nur wenige zu führen. Seinem Gedächtnis sei dieser Band gewidmet.

### Popularität?

Von Mahler selbst stammt das Befremden: können die Leute denn lieben, was mir das Höchste ist? Der romantische Anspruch, das Unsagbare zu benennen,<sup>38</sup> zielt auf die Eingeweihten und kollidiert mit dem Wunsch, aber auch mit der künstlerisch-atmosphärischen Notwendigkeit, ein Publikum für seine Werke zu finden. Erst eine gesellschaftliche Betrachtung des Komponisten Mahler vermag dessen Befangenheit in den Dilemmen der spätbürgerlichen Kunstauffassung zu erhel-  
len.<sup>39</sup>

Adorno merkte gelegentlich an, daß die Musik des Schönberg-Kreises nicht deshalb keinen Anklang beim Publikum finde, weil sie schräg klinge, sondern weil in ihr eine negative Welterkenntnis offengelegt werde, mit der sich sein Publikum nicht identifizieren wolle oder nicht dürfe. Seit seiner Frühschrift von 1932, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, hat Adorno die von ihm an Mahler beobachtete »Chiffrenschrift des Leidens« als paradigmatische Verkörperung seiner Musiktheorie betrachtet und in immer wieder neuen Ansätzen umschrieben.<sup>40</sup>

Noch heute klingt diese Sichtweise im Verhältnis der musikalischen Avantgarde, insofern sie sich als Avantgarde versteht, zur «rätselhaften Popularität Gustav Mahlers» (wie sie 1973 Carl Dahlhaus nannte) an. Heinz-Klaus Metzger in der Schlußdiskussion:

Dieser durchgesetzte Mahler, für den man nicht mehr kämpfen muß, ist mir unheimlich und ich habe das Problem, den negativen Mahler von früher für heute zu retten. [...] Mahlers Bedeutung besteht darin, daß er die Position der Negativität der Wahrheit [musikalisch formuliert hat]. Ich glaube nicht daran, daß seit dem Jubiläumsdoppeljahr 1960/61 plötzlich eine Aufklärung ausgebrochen ist und die Negativität der Wahrheit zum Denken aller Leute wurde, die Mahler applaudieren. [...] An diesem Kongreß irritiert mich etwas die Tatsache, daß das Tabu, das einmal über

38 Vgl. Stefan Bodo Würffel (Anm. 15).

39 Vgl. Udo Bernbach (Anm. 16).

Mahler lag, jetzt durch ein Tabu ersetzt worden ist, das immer strenger über dem kompositorischen Fortschritt nach Mahler liegt. [...] Immer mehr Komponisten interessiert an Mahler, daß er mit alten und veralteten Materialien operiert hat, und das wollen sie heute auch tun.<sup>41</sup> Man bezieht von Mahler gewissermaßen die Lizenz zur Regression und nimmt den kritisch-negativen Sinn nicht wahr, den Mahlers Umgang mit obsoleten Materialien hatte, die ganze Dialektik von Tradition und Fortschritt.

In ihrer Entgegnung auf Metzger artikulierte Susanne Vill eine scharf konträre und den Begriff der Emotionalität legitimierende Position, wie sie ebenfalls in den Beiträgen von Constantin Floros zum Ausdruck kam, nicht zuletzt aber auch von einem großen Teil der erfreulich zahlreich erschienenen Zuhörer geteilt wurde, wenn man in aller gebotenen Vorsicht von ihrem unterschiedlichen Interesse bei den Einzelreferaten her urteilen darf. Susanne Vill:

Adorno selbst hat mir Mahler in Frankfurt anvertraut und ich habe daraufhin versucht, mich in meiner Dissertation mit Mahler auseinanderzusetzen. Ich glaube, vielen jungen Menschen, die sich heute Mahler nähern, geht es ähnlich wie mir damals, daß sie die große Offenheit anzieht, die bei Mahler gegeben ist und das genaue Gegenteil von vielem darstellt, was im Anspruch der Zwölftontechnik und der seriellen Musik der 60er Jahre vorhanden ist. Diese Offenheit gestattet es, in ein komplexes System einzutauchen, mit Einzelmomenten eine gewisse Affinität zu erleben und daraus dann den Impuls zu beziehen,<sup>42</sup> sich gewissermaßen osmotisch dem Werk zu nähern. Ich halte dies für einen legitimen Vorgang, der erkenntnistheoretisch keineswegs eine schlechtere Ausgangsbasis bieten muß als den Blick zuerst auf das System zu richten und von da ausgehend dann die Details analytisch zu erfassen. Soweit ich das aus meiner Arbeit mit Studenten beurteilen kann, besteht eine große Zuneigung zu offenen Systemen, die die Absage an den Anspruch beinhaltet, Komplexität zunächst in einer komplexen Weise wahrnehmen zu müssen und sich infolgedessen aus diesem System mehr oder weniger ausgeschlossen zu fühlen. Im Brüchigen bei Mahler liegt eine Aufforderung, liegt die Möglichkeit, mit Assoziationen einzusteigen und sich von da aus eine andere Erkenntnisform zu erarbeiten, immer im Bewußtsein, daß es ja eine bruchstückhafte Annäherung ist.<sup>43</sup> [...] In Gesprächen mit Komponisten habe ich beobachtet, daß sie in einer Weise von Mahler sprechen, wie sie dies nur bei wenigen ande-

40 Vgl. Mathias Hansen (Anm. 6).

41 Vgl. zur Entwicklung des musikalischen Denkens dagegen Ivanka Stoianova (Anm. 36).

42 Vgl. zu dieser Formulierung den Titel des Bratschen-Konzertes von Peter Ruzicka »...den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde...« (ein Adorno-Zitat über Mahler) und die Besprechung des Konzertes im Beitrag von Ivanka Stoianova (Anm. 36).

43 Vgl. die von Klaus Hinrich Stahmer aufgezeichnete Diskussionen mit den Komponisten der Auftragswerke (Anm. 27).



ren Komponisten tun; einer Weise, in der deutlich wird, daß dies eine Musik ist, mit der sie leben und zu der sie eine starke emotionelle Bindung haben. Diese Emotionalität halte ich für eine sehr integriertes Moment und ich bin nicht bereit, einen solchen Zugang dem Verdacht auszusetzen, daß damit Wesentliches an Mahler mißachtet würde. Vielleicht ist es mein persönlicher Optimismus, wenn ich stets davon ausgehe, daß Musik von solch außerordentlicher Qualität wie die Mahlers stets dazu auffordern wird, wenn sie auch nur annähernd angemessen wahrgenommen wird, eine neue und immer weiter führende Position zu ihr zu beziehen.

Zur Weiterentwicklung der Musiksprache seit ihren Darmstädter Tagen nicht zuletzt unter dem Eindruck Mahlers urteilte Constantin Floros:

Die Musik, die wir heute hören, ist eine ganz andere Musik, [...] die von Emotionalität getragen ist.[...] Es ist die Musik wieder zu einer Tonsprache geworden, was sie lange Zeit nicht war.

### Mahler als Reibungsfläche

Wer aber ist das: wir, die wir heute Mahler hören? Vielleicht die am nachdenklichsten stimmende Erkenntnis des Kongresses versteckte sich im letzten der gehaltenen Referate. Der Studienrat Hans-Joachim Erwe hatte 250 Schüler über ihr Verhältnis zu Mahler befragt und kam zu der ernüchternden Feststellung, daß etwa vier Prozent aller Jugendlichen im Oberstufenalter den Namen Gustav Mahler schon einmal gehört haben, ein Prozent in der Lage war, seine ungefähren Lebensdaten oder ein wesentliches Werk zu benennen, und vielleicht ein Promille der künftigen Erwachsenen mit Mahlers Werk vertraut ist.

Die Aufführungszahlen, der Plattenmarkt, die Bücherflut<sup>44</sup> sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß man mit Mahlers Partituren wohl Geld verdienen kann (während ein Mahler-Kongress sich natürlich nur durch das Engagement seiner Teilnehmer verwirklichen läßt) und an seiner Musik gelegentlich Erfüllung zu erfahren oder zumindest zu spüren ist (wozu die Konzerte des Hamburger Orchesterfestes eine ausgezeichnete Gelegenheit boten).

<sup>44</sup> Da Hermann Danuser dankenswerterweise zusammen mit der erweiterten Sammlung seiner Mahler-Aufsätze eben eine auf den aktuellen Stand gebrachte Bibliographie vorgelegt hat, konnte für diesen Band auf die Erstellung einer solchen verzichtet werden; vgl. *Gustav Mahler und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit 9), Laaber 1991, S.360-72. Im unmittelbar vor dem Kongreß erschienenen (1.) Sonderband *Gustav Mahler* der *Musik-Konzepte*, Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn Hg., München 1989, findet sich eine Bibliographie für diesmal nicht.

Mahlers Werk ist einhundert Jahre nach der Uraufführung seiner Ersten Symphonie wohl in den Publikationen der Musikwissenschaft existent, nicht aber im Bewußtsein der Bevölkerung. Seine Skepsis war begründet, daß die Leute nicht lieben, was ihm und vielleicht auch manchem unter den Lesern dieses Buches als das Höchste erscheint<sup>45</sup> - oder doch als ein Wunderwerk an musikalischer Schönheit. Der Forschung bietet es noch ein weites Feld.

Dreißig Jahre der Mahler-Renaissance haben zumindest eines bewirkt: die Verächter Mahlers lassen wenig von sich hören. Was nur bedeuten kann, daß uns Mahler als Reibungsfläche verlorengegangen ist.

Im April 1991

---

45 Vgl. den Schluß bei Wollschläger (Anm. 7). In diesem Sinne auch eine frühe Äußerung von Peter Ruzicka: »Trotz der Unmöglichkeit objektiver Wertmaßstäbe darf Mahler [...] größter Musiker aller Zeiten gelten.« (Zit. nach »Sonderband Musikkonzept«, Anm. 44, S. 14).