

»Mahler und die Moderne« in der Sicht von ...

Detlev Glanert

Wann sind Sie erstmals mit der Musik Gustav Mahlers in Berührung gekommen? Seit wann hat sich die Kenntnis von Mahlers Schaffen auf Ihr eigenes Komponieren ausgewirkt?

Als ich elf oder zwölf Jahre alt war, brachte mein Vater ein Schallplatte mit nach Hause: Mahlers 1. Sinfonie, dirigiert von Bruno Walter; ein unfaßliches Erlebnis, zunächst für uns beide, dann für mich allein, weil ich sofort danach auch alles andere von Mahler kennenlernen wollte – er kam nicht mehr hinterher. Im Anschluß konnte ich meistens zum Glück dieselben Sinfonien in Konzerten der Hamburger Musikhalle hören, das Schallplattenerlebnis verblaßte relativ schnell. Es war die Zeit der Wiederentdeckung dieses Komponisten in Hamburg während der siebziger Jahre, fast jedes Konzert mit einem Mahler-Stück besaß eine untergründige Erregung, eigentlich das Gefühl einer Uraufführung – was es ja wohl auch für die Meisten im Publikum war.

Es traf diese Mahler-Erfahrung einen in die Pubertät eintretenden jungen Menschen, der sich der orchestralen Raserei in die Arme werfen wollte, alles was gärte, brodelte, übertrieb und Grenzen überschritt war willkommen, aber auch die abgrundtiefe Stille, das verzweifelte Singen, der emphatische Riesenbogen. Das Grenzenlose, der Wille zur Gesamtheit der Welt und ihrer Menschen, die Hymnik und der Schrei dieser Musik begeisterten mich und rissen mich fort. Ein typisches Pubertäterlebnis.

Die Mahler'sche Sinfonik hatte seltsamerweise zunächst keinen Einfluß auf meine Kompositionen (eher Schönberg, Berg und Webern), trat dann aber allmählich ab meiner ersten Sinfonie in den Vordergrund, in der sich ein ganz offenes Zitat befindet, das erstaunlicherweise kaum bemerkt wird. Die Sinfonie des jungen Komponisten Glanert wollte da ansetzen, wo die 6. Sinfonie von Mahler aufhörte: beim Weiterdenken nach der Katastrophe; deshalb funktioniert das Zitat als eine Art Siegel.

Nach dieser Sinfonie habe ich mich viel genauer – sozusagen seriös und musikwissenschaftlich – mit Mahler beschäftigt, durch genaues Partiturstudium und angeleitete Analyse, was aber den grundsätzlich emotionalen Zugang zu seiner Musik nicht verändert hat; nach einer Hochphase von ein paar Jahren trat Mahler natürlich wieder in den Hintergrund, anderes wurde wichtiger. Aber von Zeit zu Zeit packte es mich immer wieder, bis heute gibt es bei mir Phasen der hemmungslosen Hinwendung zu dieser Musik.

In einigen Ihrer Werke aus den späten Achtzigerjahren – so in »Mahler/Skizze« für Ensemble (1989) oder in der 2. Sinfonie (»Drei Gesänge aus Carmen«, 1988–90) – treten die Bezüge zu Mahler sehr offen zu Tage und werden sogar im Titel genannt, während sie in den Werken der Neunzigerjahre eher versteckt sind: Wie haben sich die Mahler-Bezüge konkret verändert?

Es ist, wie bei jedem verehrten Vorbild: es verblaßt, es versinkt, es wird überdeckt durch neuere Erfahrungen und Sensationen; aber vor allem wächst es in einen selbst ein, Ursache und Reaktion vermischen sich zu einem Neuen. Übrigens ist das Stück »Mahler/Skizze« das einzige geblieben, das im Titel einen direkten Bezug herstellt, es sei denn, man wollte das Signum »Sinfonie« dafür ansehen; und es gibt durchaus Werke, die keinerlei Einfluß von Mahler aufweisen (es sei denn, er sei dermaßen subkutan, das er sogar mir entgeht). Die Frage nach der »konkreten« Veränderung trifft haarscharf daneben: solche Bezüge sind bei mir durchaus unkonkret, sie wirken sich unter Umständen erst nach vielen Jahren aus, sie ver-



© Boosey & Hawkes / Ico Fresse DRAMA

»Mahler und die Moderne« in der Sicht von ...

Peter Ruzicka

Wann sind Sie erstmals mit der Musik Gustav Mahlers in Berührung gekommen? Seit wann hat sich die Kenntnis von Mahlers Schaffen auf Ihr eigenes Komponieren ausgewirkt?

Ich mag wohl als Vierzehn- oder Fünfzehnjähriger zum ersten Mal eine Symphonie von Mahler bewusst wahrgenommen haben, damals noch nicht im Konzert, sondern am Radio. Es war die Vierte, wenig später folgte die Neunte. Ich erinnere noch gut meine Irritationen durch bestimmte Klanggestalten des »Als-Ob«, die so gar nicht in mein musikalisches Weltbild zu passen schienen. Diese Musik war mir nah und fremd zugleich. Diese Eigenheiten der Mahlerschen Musiksprache hätte ich damals noch nicht näher deuten können, aber sie begannen mich zunehmend zu beschäftigen. Einige Jahre später dann die Lektüre der kongenialen Mahler-Monographie Theodor W. Adornos, die vieles beschrieb und erhellte, was beim Hören nunmehr aller Werke in meinem Unbewussten verblieben war. Ich war dieser Musik verfallen. Und natürlich konnte dies nicht ohne Auswirkungen auch auf mein beginnendes eigenes Komponieren bleiben. Die ersten Werke, die Spuren dieser Beschäftigung zeigen, sind in den siebziger Jahren entstanden, das 2. Streichquartett »...FRAGMENT...« und die großformatigen Orchesterwerke METASTROFE und BEFRAGUNG.

Wo würden Sie die Unterschiede festmachen, wenn Sie Ihre eigene Mahler-Rezeption mit derjenigen von Kollegen wie etwa Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Detlef Glanert vergleichen?

Vielleicht sind in meiner Musik jene Momente der Selbstreferenzialität besonders ausgeprägt, die mir bei der Analyse der Mahlerschen Musik von Anfang besonders nahe waren. Es war ja eine prägende Erfahrung, dass ganze Komplexe negativ gegen ihre Umgebung gehört werden konnten.

Das die herkömmliche Konsequenzlogik einer von der Totalität abgeleiteten einzelnen Gestalt gleichsam in einen »Sinn aus Stücken« umgekehrt wurde. Das, was Mahler etwa im Schlusssatz der Siebten Symphonie an struktureller Dialektik vollführt, schien mir bei der Auswahl des eigenen musikalischen Materials als ein auch für meine Musik verfolgendes Konzept.

In Ihren Werken treten die Bezüge zu Mahler sehr deutlich hervor, in den unterschiedlichsten Gattungen. Inwieweit haben sich die Auseinandersetzungen mit Mahler in Ihrem Schaffen über die Zeit gewandelt?

Meine Partituren aus den siebziger Jahren arbeiteten stark mit einer prozesshaften Auflösung zunächst ganz stabiler, homogener musikalischer Strukturen. Bewusst auch mit Allusionen, die dem Repertoire gängiger postserieller Klischeeformulierungen entnommen waren und »vorgeführt« werden. Hieraus ergab sich jener auch bei Mahler festzumachende Antagonismus zwischen der Musik und ihrer Sprache. Ganz anders meine Annäherung in jüngerer Zeit: Bei meinem Orchesterwerk EINSCHREIBUNG aus dem Jahre 2010 etwa sind es momentweise Näherungen an Mahlersche Klanggestalten, die sich in meine eigene Musik »eingeschrieben« haben. Mahlers Gedanken strahlen impulshaft in die Klangrede des Stücks ein. Durchweg sind es jene unvergleichlichen Momente des Durchbruchs, die sich tief in mein musikalisches Bewusstsein eingebrannt haben. Die Gestalten zerfallen alsbald wieder, aber sie wirken untergründig in meiner Musik fort.



© Manu Theobald

»Mahler und die Moderne« in der Sicht von ...

Manfred Trojahn

Wann sind Sie erstmals mit der Musik Gustav Mahlers in Berührung gekommen? Seit wann hat sich die Kenntnis von Mahlers Schaffen auf Ihr eigenes Komponieren ausgewirkt?

Mahler bin ich eigentlich sehr früh begegnet, hörend am Radio. In den 60er Jahren, als Student in Braunschweig – ich war vielleicht 17 Jahre alt – habe ich dann in der ersten Sinfonie die Flöte traktiert. Aber Eindrücke sind nicht geblieben.

Einige Jahre später dann, schon Kompositionsstudent in Hamburg, bin ich Mahler mit Ablehnung und Kopfschütteln entgegengetreten. Ich habe einfach kitschig gefunden, was ich gehört habe, und wenig anziehend.

Erst die Begegnung mit Peter Ruzicka hat da eine Änderung bewirkt und Ruzicka war es auch, der mir das Buch Adornos empfohlen hat, durch das ich dann meinte Mahler zu begreifen.

Was ich nicht begriffen habe war, daß dieses Buch Mahler *ermöglicht*, denen nämlich, denen er eigentlich verschlossen ist.

Wie manche Literatur über Künstler und Kunst verrät uns das Traktat mehr über den Autor und seine Zielgruppe als über seinen Gegenstand. Aber das zu begreifen habe ich Jahre gebraucht.

Zunächst einmal lernte ich, daß es möglich ist, im geheimen geliebte Emotionen dann ungestraft künstlerisch zuzulassen, wenn man sie »uneigentlich« vorstellt, also sich von sich zunächst einmal distanziert. So ähnlich wollte ja wohl Adorno Mahler verstanden wissen und so passte er dann auch in die Kunstvorstellung unseres Philosophen.

Der wohlige Schauer des Verbotenen, den sich B. A. Zimmermann durch seine listige Theorie von der Kugelgestalt der Zeit ermöglicht hatte, wurde hier wesentlich weniger komplex, aber wortreicher durch den Begriff des »Uneigentlichen« auch denen ermöglicht, deren Psyche diversen musikalischen Erscheinungsformen nicht gewachsen schien.

Auch in meiner eigenen Arbeit hatte ich zunächst von einer dergestalt bedrohten Psyche

auszugehen und so sind die ersten Spuren Mahlers in meinen Arbeiten nahezu versteckt angebracht, z. B. im Kammerkonzert, in dessen Schlussgruppe, in der sich, man denke, tonale Akkorde finden lassen, die ich mir wie Winke von nebeligen Erinnerungen aus Irgendwo vorgestellt hatte. Im ersten Streichquartett sind dann die Bezüge vielleicht deutlicher, aber zuvor hatte ich ja auch mit der »architectura caelestis« meinen Abschied von Ligeti genommen, der für die ersten Jahre viel wichtiger war als Mahler denn je werden konnte – aber das ist falsch, nicht die Annäherung an die *Musik* Mahlers ist ja bestimmend bis heute, vielmehr sind Aspekte seines Kunstverständnisses wichtig geblieben für das, was heute zu tun ist.

Wo würden Sie die Unterschiede festmachen, wenn Sie Ihre eigene Mahler-Rezeption mit derjenigen von Kollegen wie etwa Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka oder Detlef Glanert vergleichen?

Warum sollte ich denn meine Rezeption Mahlers mit der der genannten Freunde vergleichen??

In Ihren Sinfonien treten die Bezüge zu Mahler sehr deutlich hervor und werden sogar in Zitaten offengelegt. Inwieweit ist die Auseinandersetzung mit Mahler in Ihrem Schaffen eine Sache der Instrumentalmusik (Sinfonik) oder doch eine eher allgemeine klangsprachliche Annäherung, die in den Sinfonien nur am deutlichsten zutage tritt?

Die Frage scheint sich auf gesicherte musikologische Erkenntnisse zu stützen, die mir unbekannt geblieben sind. Die »sogar Zitate« (nach musikhistorischen Perioden, in denen das Zitat nahezu



© Manfred Trojahn

Wolfgang Rathert

Mahler und die Avantgarde. Eine Skizze

Die magische, dem gebildeten Publikum vor dem Ersten Weltkrieg sofort vertraute Wirkung von Mahlers Musik war Ausdruck eines gesteigerten, lebensphilosophisch grundierten Verhältnisses von Selbst- und Welterfahrung, an dem der Komponist und seine Rezipienten dialektisch partizipierten: Was für Mahler Resultat eines intensiven Gestaltungs- und Reflexionsprozesses war, empfanden die Hörer als ein in seiner Unmittelbarkeit und emotionalen Intensität überwältigendes Ereignis. Die Verschränkung von Unmittelbarkeit und Reflexion, die Mahler zum Kern seines formalen und poetischen Prinzips erhob, für das ihm lediglich zwei Gattungsmodelle – Symphonie und Lied – als Grundlagen genügten, unterschied seine künstlerische Intention fundamental von derjenigen Strauss', Pfitzners, Busonis und Regers (wenngleich es immer wieder Überschneidungen in einzelnen Gesten und Klangbildern geben mochte) und war eine wesentliche Voraussetzung für den Musikbegriff der Wiener Schule. Die kühle Haltung der französischen Moderne, die auch Boulez' unermüdlicher dirigentischer Einsatz nicht kompensieren konnte, und die grundlegende Diskrepanz, die sich zum parodistischen oder formalistischen Ansatz des Neo-Klassizismus ergab, bildet die Kehrseite der Rezeption von Mahlers Musik in der Moderne; Šostakovič suchte sie in seiner Symphonik mit den Mitteln der Travestie und dem Beharren auf der erhabenen Form der Symphonie zu überwinden, indem er die drastisch-realistische und synkretistische, auch die Trivialität nicht scheuende Seite von Mahlers Stil fortführte. Vielleicht war es die Errichtung einer spezifisch jüdischen Identität in der Musik, wie sie sich bei Ernest Bloch, dem jungen Kurt Weill und der neuen Generation jüdischer Komponisten in Osteuropa abzeichnete, die das auratische Moment von Mahlers Musik am stärksten zu bewahren vermochte: Ihr plebejisch-auflehnender und gleichzeitig melancholisch-sentimentalischer Ton wurde zum Vorschein

einer kommenden Bedrohung der eigenen Kultur, Religion und schließlich Existenz umgedeutet. Ein ferner Nachhall davon findet sich heute in den Crossover-Experimenten des amerikanischen Komponisten Uri Caine, der sein Judentum explizit mit einem postmodernistischen Bekenntnis zu Mahler verbindet, indem er »berühmte Stellen« (so aus der 2. und 5. Symphonie, den *Kindertotenliedern* und dem *Lied von der Erde*) mit Mitteln des Jazz und Klezmer dekonstruiert und verzerrt.¹

Für die internationale, zunächst westeuropäische und später auch im Ostblock anzutreffende Avantgarde und die nordamerikanische Moderne nach dem zweiten Weltkrieg blieb die in der Aura von Mahlers Musik sich fokussierende Spannung von »Ich« und »Welt«, Subjekt und Objekt ein Ausgangspunkt, der indes die lebensphilosophischen und -reformerischen Kontexte nicht mehr besaß. In der Nüchternheit der 1950er Jahre, die noch einmal die schon zur Legende verklärten 1920er Jahre aufgriff, deutete sich dies an. Selbst das »Informelle«, das unter Rückgriff auf den Surrealismus und gegen die Tendenzen zur Abstraktion die Kategorie und Instanz des Unbewussten ins Spiel brachte und das Adorno in seinem berühmten Vortrag »Vers une musique informelle« von 1961 als Kronzeuge gegen die Verdinglichungstendenzen des Serialismus in Stellung brachte, konnte den direkten Zugang zur Mentalität vor 1914, der »Welt von gestern« (Stefan Zweig), nicht mehr herstellen – einer Mentalität, die gleichzeitig von steigender Nervosität angesichts der technisch-industriellen Herausforderungen der modernen Gesellschaft und einem Glauben an kollektive seelische Ordnungskräfte gekennzeichnet war. 1960, das Erscheinungsjahr von Adornos Mahler-Monographie,

1 Vgl. Björn Heile: *Uri Caine's Mahler: Jazz, Tradition, and Identity*, in: *Twentieth-century music* 4 (2009), S. 229–255.

Arne Stollberg

Von den Metamorphosen des »Lieben Augustin« Gustav Mahlers merkwürdige Doppelrolle im Streit um die Neue Musik

I

Die Janusköpfigkeit der
»Mahler-Renaissance« nach 1960

Die von Hermann Danuser verfochtene »These, Mahler sei rezeptionshistorisch die Schlüsselfigur der jüngeren Musikgeschichte«, greift keineswegs zu hoch.¹ Dafür sprechen nicht nur die Aufführungsstatistiken, nach denen Mahler heute im Konzertsaal zu den meistgespielten Symphonikern gehört,² als habe sich die vielzitierte, 1902 konkret auf einen Vergleich mit Richard Strauss gemünzte Prophezeiung des Komponisten, seine Zeit werde kommen, in unerwartetem Maße tatsächlich erfüllt.³ Zu erwähnen wäre auch die breite kompositorische Reflexion über Mahler in Werken der zeitgenössischen Avantgarde,⁴ sei es unter den Vorzeichen der Moderne, der sogenannten »Neuen Einfachheit« beziehungsweise »Neuen Expressivität« seit den späten 1970er Jahren oder mit der Signatur dessen, was den schillernden Begriff der »Postmoderne« ausmacht. Vor allem aber, und dies führt ins Zentrum der hier vorgestellten Überlegungen, wurde die um das Jahr 1960 einsetzende Wiederbelebung von Mahlers Musik, mit dem Schlagwort »Mahler-Renaissance« versehen, selbst zum

Gegenstand kritischen Nachdenkens, gewissermaßen als »Rezeption der Rezeption«⁵.

Wenn man die Komplexität und Nuanciertheit der verschiedenen Sichtweisen auf Mahler sowie ihre vielfältigen Wechselwirkungen für einen Moment außer Acht lässt, so wäre es wohl vereinfachend, im Sinne eines heuristischen Modells aber zumindest nicht falsch, innerhalb der »Mahler-Renaissance« zwei grundlegende Stränge der Rezeption zu unterscheiden, die beide im Jahrzehnt der hundertsten Wiederkehr von Mahlers Geburtstag ihren Ursprung haben. Der eine Rezeptionsstrang wird prominent durch die 1960 erstmals veröffentlichte und von zwei kürzeren Texten flankierte Mahler-Monographie Theodor W. Adornos repräsentiert.⁶ Mahler erscheint hier als Inaugurator eines musikalischen »Fortschritt[s] [...]«, ohne den Schönberg, Berg und Webern nicht zu denken wären⁷«, seine Symphonien und Lieder mithin als »[e]in Stück Vorgeschichte der Neuen Musik«⁸ vom Ende des langen 19. Jahrhunderts.

1 Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 309.

2 Vgl. Constantin Floros: *Zur Wirkungsgeschichte Gustav Mahlers*, in: *Fragment or Completion? Proceedings of the X Mahler Symposium Utrecht 1986* (= Mahler Studies 1), hg. von Paul Op de Coul, Den Haag 1991, S. 181–192, hier S. 181.

3 Vgl. den Brief Gustav Mahlers an Alma Schindler vom 31. Januar 1902, in: *Ein Glück ohne Rub'.* Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe, hg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß. Redaktion: Knud Martner, Berlin 1995, S. 129.

4 Vgl. Thomas Schäfer: *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 97), München 1999.

5 Martin Zenck: *Die Aktualität Gustav Mahlers als Problem der Rezeptionsästhetik. Perspektiven von Mahlers Naturerfahrung und Formen ihrer Rezeption*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1977), S. 225–232, hier S. 226.

6 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (= Bibliothek Suhrkamp 61), Frankfurt a. M. 1960. Wiederabdruck in: ders.: *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1971, S. 149–319. Siehe außerdem: *Mahler. Wiener Gedenkrede 1960*, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III* (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt am Main 1978, S. 323–338 (auch die *Epilegomena*, ebd., S. 339–350); *Mahlers Aktualität. Zu seinem hundertsten Geburtstag* [1960], in: ders.: *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 241–243.

7 Adorno, *Mahlers Aktualität* (wie Anm. 6), S. 241.

8 Carl Dahlhaus: *Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers. Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik?*, in: *Die Zeit*, 10. Mai 1972. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Gustav Mahler. Durchgesetzt?* (= Musik-Konzepte 106), hgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 3–7, hier S. 7.

Norbert Jers

Mahler und Strawinsky – Verwandte in der Moderne?

Gustav Mahler und Igor Strawinsky in Beziehung zu setzen, so ungewöhnlich dies sein mag, kann damit begründet werden, dass beide *Musik über Musik* komponiert haben. So stellt sich die Frage, ob beide einer gemeinsamen Moderne angehören, eine kompositorische Haltung einnehmen, die die Grenzen alter Epochen einteilung überschreitet. Der Versuch eines solchen Verständnisses wird begünstigt durch neuere Sichtweisen auf das 20. Jahrhundert: Nicht mehr die Polarität »Schönberg und der Fortschritt« – »Strawinsky und die Restauration«¹ dominiert das Geschichtsbild; Arnold Schönberg und Alban Berg mit der Wiener Schule gelten nicht mehr als die einzig legitimen Erben Mahlers, und Strawinskys Neoklassizismus wird inzwischen als eine ernst zu nehmende Spielart der Moderne aufgefasst.²

Gerade Theodor W. Adorno hat nun an verschiedenen Stellen eine Nähe Strawinskys zu Mahler angedeutet. In der *Philosophie der neuen Musik* charakterisiert er Strawinsky: »in vielem der Gegenpol zu Mahler, dem er doch wieder im durch und durch gebrochenen Komponierverfahren verwandt ist.«³ Adorno verwendet in einem kleinen Exkurs der *Philosophie* den Begriff der *Musik über Musik*, dessen Formulierung mit Bezug auf Strawinsky er dem Geiger und Quartett-Primarius aus der Schönberg-Schule Rudolf Kolisch zuschreibt, pejorativ. (Schon Friedrich Nietzsche hat beim Vergleich von Beethoven mit Mozart von *Musik über Musik* gesprochen.⁴ Daneben weist Volker Scherliess auf eine analoge Charakterisierung des *Rosenkavalier*-Textes von Hugo

von Hofmannsthal als Sprache über Sprache hin.⁵) Den Ursprung des Komponierens von Musik über Musik sieht Adorno – tendenziös verengt – in der »Abgebrauchtheit des Vorrats«⁶ von Möglichkeiten der Themenbildung, die im Zeitalter der Tonalität weitgehend durch Dreiklangs- und Skalenmelodik definiert sei. Und er fügt an: »Bei Strawinsky wird dies Prinzip absolut.«⁷

In seinem Mahler-Buch (1960) konstruiert Adorno einen Gegensatz zwischen Mahler und Strawinsky, indem dieser »seine infantilen Modelle«⁸, anders als jener, verspottet – was jedoch nur höchst selten zutrifft. Hinsichtlich der Kompositionstechnik zieht Adorno wiederum eine Parallele, wenn er den Ländler des 2. Satzes aus Mahlers 9. Symphonie beschreibt: »wohl der erste exemplarische Fall musikalischer Montage, Strawinsky vorwegnehmend ebenso durch die zitatenhaften Themen wie durch ihre Dekomposition und schiefe Wiedervereinigung«⁹. Eineinhalb Jahrzehnte nach der *Philosophie* zeichnet Adorno *Ein dialektisches Bild* von Strawinsky¹⁰, beurteilt ihn differenzierter, prangert aber sein »Bedürfnis nach Objektivität«¹¹ und die tendenzielle Überwindung der Zeitform¹² an: »Was Strawinskys Musik den Stilmodellen antut, tut sie sich selbst an. Er schrieb permanent Musik über Musik, weil er Musik gegen Musik schrieb.«¹³ Und noch einmal nimmt Adorno Bezug auf Mahler: »Denn Musik

1 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958 (1949).

2 Vgl. *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hg. von Hermann Danuser, Basel 1997; Volker Scherliess: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 8), Kassel 1998.

3 Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (wie Anm. 1), S. 180, Anm.

4 Vgl. Scherliess, *Neoklassizismus* (wie Anm. 2), S. 15.

5 Volker Scherliess: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 125.

6 Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (wie Anm. 1), S. 169, Anm.

7 Ebd.

8 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt a. M. 1960, S. 11.

9 Ebd., S. 209.

10 Theodor W. Adorno: *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 1963, S. 201–242.

11 Ebd., S. 203.

12 Ebd., S. 211.

13 Ebd., S. 213.

Friederike Wißmann

Der Welt abhanden gekommen?

Ich-Konzeption und Selbstreferenz bei Gustav Mahler

Die Jahre 2010 und 2011 stehen im Zeichen Gustav Mahlers. Sie erinnern in kurzer Folge Mahlers Geburtsstunde und sein Vermächtnis, vielstimmig besprochen ist sein Werk und Wirken. Wenngleich Skepsis gegen den von Mahler selbst formulierten Parallelismus von Leben und Werk angeraten ist: Sein vornehmlich durch Alma Mahler medienwirksam inszeniertes Privatleben hat durchaus auch Eingang in die Werkbetrachtung gefunden.¹ Nicht immer zu unrecht, denn in Mahlers Liedern, auch in seinem symphonischen Werk ist stets der Verweis auf Konstitution und Kontext eines Ich erkennbar – auch wenn dieses Ich durchaus nicht passgenau mit dem Menschen Gustav Mahler übereinstimmen muss. Auf Mahlers Selbstbezüglichkeit ist eindrücklich hingewiesen worden, etwa durch die Arbeiten von Kurt Blaukopf², bei Hermann Danuser³ und besonders deutlich bei Constantin Floros⁴. Floros betont in einem Text zu Aspekten der Mahler-Rezeption – neben der häufig behaupteten Mahler'schen Aktualität – die Identifikation mit Mahlers Musik, denn »Affinität, die Sympathie und Antipathie bestimmen unser Verhältnis zur vergangenen Kunst«⁵. Mahlers Musik treffe den »Nerv unserer Zeit«⁶, wobei Mahler als positives Gegenbild zu unserer

realen Welt fungiere, als Utopie, denn Mahlers Musik »verkünde eine Botschaft«⁷, mit der wir uns identifizierten. Um welche Form von Identifikation geht es im Kontext der Mahler-Renaissance? Ist Identifikation eine mögliche Antwort auf die allumfassende Präsenz Mahlers, der in wissenschaftlichen Arbeiten, als Referenzpunkt zeitgenössischer Musik und, das ist selten, auch vom breiten Konzertpublikum verehrt wird?

Mit dem von Floros herausgestellten Identifikationsmoment ist nicht vornehmlich die Sympathie mit der Person gemeint, sondern Floros hat dezidiert die produktive kompositorische Auseinandersetzung mit Mahlers Musik im Blick, wenn er auf Komponisten wie György Ligeti, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Alfred Schnittke, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann, Friedhelm Döhl oder Peter Ruzicka verweist. Mahlers Aktualität beziehe sich auf die musikalischen Qualitäten seiner Kompositionen: »Der ›Ton‹ und die räumlichen Qualitäten seiner Musik, ihre unverwechselbaren Charaktere, sein Humor und seine Ironie, seine Suspensionen und Katastrophen, seine kompositionstechnischen Verfahren und die Transparenz seiner Instrumentation«⁸ begründeten das große Interesse für Mahlers Kompositionen. Floros bezieht sich vornehmlich auf das symphonische Werk, das inhaltlich als Gegenwelt zu unserer fungiere. Die Selbstermächtigung des Individuums kann mit Blick auf Mahlers Liedschaffen, aber gleichwohl auch in seinem symphonischen Wirken als Generalthema benannt werden. Bei Gustav Mahler scheinen die Begriffe Selbst und Inszenierung Scharniere zwischen Biographie und Werk zu bilden.

Zu bemerken ist in der aktuellen Mahler-Rezeption zunächst das Auseinandertreten von Person und Werk. Gustav Mahler wird als Person,

1 Ein Beispiel sei anhand des von Alma Mahler kolportierten Ausspruchs genannt: »Die Sechste ist sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein«, was Sinnsuchende und Zeichenleser verschiedenster Couleur auf den Plan rief.

2 Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Kassel 1989.

3 Hermann Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1996.

4 Constantin Floros: *Gustav Mahler – Visionär und Despot*, Hamburg 1998.

5 Constantin Floros: »Ein Luftzug von dem Sturmflug unserer großen Zeit«. *Gustav Mahlers Aktualität*, in: *Gustav Mahler. »Meine Zeit wird kommen«, Aspekte der Mahler-Rezeption*, Hamburg 1996, S. 11–24, hier S. 13.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 14.

8 Ebd., S. 22.

Robert W. Eshbach

Joachims Jugend

Der Geburtsort von Joseph Joachim (1831 – 1907) liegt in einer sonnigen, fruchtbaren Schwemmebene im österreichischen Burgenland. In direkter Nähe fließt die Donau in majestätischem Lauf von Wien nach Budapest, der sie auf ihrem 2860 Kilometer langen, gewundenen Weg aus dem Schwarzwald in das Schwarze Meer führt. Am jenseitigen Ufer, in einer Entfernung von acht Kilometer Luftlinie oder knapp acht Minuten mit dem Wiesel-Zug, liegt die slovakische Stadt Bratislava – die ehemalige ungarische Hauptstadt Pressburg, in der seit 1536 die ungarischen Könige gekrönt wurden und Reichstagsversammlungen stattgefunden haben – mit ihrer wuchtigen, auf einem Felsvorsprung errichteten Festung, an dem der ostwärts fließende Fluss sich seinen Weg nach Süd-Südosten bahnt.

Bis 1921 gehörte diese Region zu Ungarn, weshalb Joachim als Ungar angesehen wird. Seit frühester Zeit sind immer wieder Wellen von Invasion oder Immigration über die Ebenen Ungarns hinweggezogen, sodass die ansässige Bevölkerung von den alten Kelten und Römern bis hin zu den modernen Magyaren, Slovaken, Deutschen, Roma, Türken und Juden multikulturell geprägt ist. Joachims Geburtsort, das kleine deutschsprachige Marktflecken Kittsee (ung.: *Köpcsény*) liegt an einer in früherer Zeit bedeutenden Donaufurt entlang der Bernsteinstraße, die ihren Anfang an der Ostseeküste nimmt, sich von St. Petersburg bis nach Venedig und von dort entlang der Seidenstraße bis nach Asien erstreckt. Es ist denkbar, dass baltischer Bernstein, der im Grab von

Tutanchamun gefunden wurde, und Edelsteine aus der Nordseegegend, die als Opfergaben an den Apollotempel in Delphi geschickt wurden, auf ihrem Handelsweg Kittsee passiert haben. Im



Abbildung 1: Joseph Joachim Platz 7, Kittsee

frühen 19. Jahrhundert waren viele Einwohner Kittsees zugewanderte Schwaben, die sich, wie andere im Ausland lebende Deutsche auch, ihren Akzent und ihr Brauchtum bewahrt haben. Joachim wurde in eine Gemeinde von etwa 700 österreichischen Juden geboren, denen es seit ein-

halb Jahrhunderten erlaubt war, diese verschlafene Länderkreuzung zu besiedeln und diese Gegend Heimat zu nennen (vgl. Abbildung 1).

Die *Kebilla* (jüdische Gemeinde) Kittsee, in die Joachim geboren wurde, zählte zu den kulturell ausgewiesenen *Sheva Kehillot*, den »Sieben Gemeinden«: Deutschkreutz, Eisenstadt, Frauenkirchen, Kittsee, Kobersdorf, Lackenbach und Mattersburg,¹ die sich im 17. Jahrhundert gebildet hatten und unter dem Protektorat der mächtigen Familie Esterházy standen. Obwohl in der Gegend des Burgenlandes seit langem kleine jüdische Gemeinden existierten,² waren die modernen Siedler der *Sheva Kehillot* Flüchtlinge,

1 Ungarisch: *Német-Keresztur, Kis-Martón, Boldogasszony, Köpcsény, Kábold, Lakompak* beziehungsweise *Nagy Marton*. Vor 1924 trug Mattersburg den Namen Mattersdorf.

2 Jüdische Besiedlung ist für Eisenstadt erstmals 1373 belegt, für Mattersdorf (Mattersburg) 1453, für Lackenbach 1496, für Kobersdorf 1526, für Deutschkreutz 1560 und für Kittsee 1659, kurz bevor Leopold die Juden am 24. April 1671 per Erlass des Landes verwies, vgl. Milka Zalmon: *Der Weg der vertriebenen Juden*, http://www.misra-chi.at/judentum/geschichte_kehillot_17.php.

Robert W. Eshbach

Wilhelmine Maria Franziska Norman-Neruda, Lady Hallé

(21 March, 1838–15 April, 1911)

When I first came to London,« Wilma Neruda told Oscar Wilde's *The Woman's World* in 1890, »I was surprised to find that it was thought almost improper, certainly unladylike, for a woman to play on the violin. In Germany the thing was quite common and excited no comment. I could not understand—it seemed so absurd—why people thought so differently here. Whenever in society I hear a young lady tuning a violin I think of [...] the reproachful curiosity with which the people at first regarded my playing.«¹

If we celebrate Wilma Neruda today for her ability to alter traditional Victorian notions of ladylike propriety, it is because her personal and musical strengths disarmed all criticism. A robust constitution, a lively intelligence, good business sense and interpersonal skills, and above all supreme musical gifts, were all hers. »I recommend this artist to your careful consideration,« wrote Joseph Joachim in a letter of introduction to Sir Charles Hallé. »Mark this, when people have given her a fair hearing, they will think more of her and less of me.«² And indeed, the comparison between the King and Queen of violinists was often made. »Was zum Himmel, hat Joachim denn einen Rivalen, kann er

überhaupt einen solchen haben?« wrote Hans von Bülow in February, 1880. »Nun—in Deutschland ist auch mir seit einem Vierteljahrhundert kein des Nebenbuhlerthums irgendwie dringend Verdächtiger begegnet. Von der Krone, die der illustre *ami de Brahms* errungen, hat sich kaum einer seiner »Collegen« nur etwas träumen lassen.

In der jüngeren Generation erwächst dem Meister sicher kein Pedestal-Competitor. — Des Einzigen einziger Rivale lebt in England, dieser Er ist eine Dame, und diese Dame heißt Wilma Norman-Neruda.«³



Lady Hallé (1838–1911)
painting by: George Frederick Watts

Wilhelmine Maria Franziska Neruda was born into a prominent Moravian musical family, and traced her musical lineage back to Jakob Neruda, who died in 1732⁴.

Descendants of Jakob Neruda were chamber musicians at the Dresden court. At the time of Wilma's birth, her father, Josef Neruda, had just completed his second year as organist and Capellmeister of the Brno (Brünn) cathedral. Wilma began her education in Brno,

- 1 Quoted in Paula Gillet, *Musical Women in England, 1870–1914: »Encroaching on All Man's Privileges,«* New York: St. Martin's Press, 2000, p. 82.
- 2 Henry C. Lahee, *Famous Violinists of Today and Yesterday*, Boston: L. C. Page & Co., 1899, p. 315. Various given: »I recommend to your attention this young lady. Mark my word, when people shall have heard her play, they will not think so much of me.« [*Cassell's Family Magazine*, London, 1894, p. 783.]

3 Hans von Bülow, »Die Geigenfee,« *Signale für die Musikalische Welt*, vol. 38 no. 16, (Febr. 1880), reprinted in: Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften, 1850–1892*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896, pp. 400–401.

4 Wilma Neruda's birthday is currently listed in authoritative sources as March 21, 1838. Some sources also cite March 29, and her birth year is often given as 1839. Her *New York Times* obituary states that she was born in 1840, as do early entries in the *Encyclopedia Britannica*; Neruda herself, in an interview with the Baroness von Zedlitz, published in 1894 by *Cassell's Family Magazine* in London says she was born in 1840. Such discrepancies are common among performers who began as child prodigies.