

Gustav Mahler – noch immer *Zeitgenosse der Zukunft*?

Eine Vorbemerkung: das mir gestellte Thema bedenkend, skizzierend und probenhalber formulierend, kam ich sehr bald zu der Einsicht, mit ihm nicht sogleich und also voraussetzungslos in unserer Gegenwart einsetzen zu können. Immer wieder stieß ich auf den Umstand, daß mögliche Ursachen und Gründe für die Stellung, für das Verständnis Mahlers in unserer Zeit und auch für zu erwartende Entwicklungen tief in der Geschichte, im Vergangenen verwurzelt sind. An Mahlers Werk, so glaube ich zu erkennen, zeichnet sich besonders scharf ab, wie nachhaltig stattgehabte Prägungen sein können und wie stark und kaum gemindert sie in die Zukunft hinein zu wirken vermögen. Und auch: wie leicht offenbar veraltete, überwunden geglaubte Auffassungen wiederkehren und den Schein von jungfräulich gestimmter Offenbarung annehmen können. Ich greife deshalb etwas weiter zurück, beginne meine Zeitreise im ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts, das Mahler noch erleben durfte.

I

Der Titel meines Vortrages nimmt – wie bekannt – den Untertitel des Mahler-Buches von Kurt Blaukopf auf, das 1969 erstmals erschienen ist und seither einige Nachauflagen, vor allem auch als Taschenbuch, erlebt hat.¹ Ein Buch der Musikwissenschaft also, das auf bemerkenswerte Resonanz gestoßen ist und deshalb keinesfalls den Normalfall in unserer schönen, interessanten, doch eben etwas abseitigen Disziplin bildet. Dazu wiederum gehört nun allerdings auch, daß dem Autor und seiner zuverlässig recherchierten und gut lesbaren Arbeit keineswegs Unrecht geschieht, wenn man die Resonanz auf sie zu einem erheblichen, wenn nicht gar größeren Teil dem Gegenstand selbst zuschreibt; dem Interesse an Mahlers Musik, das

¹ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, München 1973.

damals, in den siebziger Jahren und nach einer historisch gesehen knappen Zeitspanne von einem guten Jahrzehnt des überraschenden Anlaufs und rasanten Aufschwungs, einen ersten Kulminationspunkt erreichte. Ich werde auf diesen Zeitpunkt zurückkommen – an dieser Stelle nur noch soviel: damals, vor rund drei Jahrzehnten, schien diese Zukunft, die Kurt Blaukopf mit festem Blick anvisiert hatte, unaufhaltsam zur Gegenwart zu werden. Seine Prognose wollte offensichtlich in Erfüllung gehen: der „Durchbruch“ Mahlers bedeutete nicht nur die schlechthin verzögerte, doch niemals zu späte Durchsetzung eines wichtigen, zu Unrecht in die Schattenseite der Geschichte geratenen künstlerischen Werkes. Und der „Durchbruch“ zeigte nichts Geringeres an, als daß nun dieses Werk in einem Lebensgefühl angekommen ist, das das unsere ist, doch eben auch bereits von Mahler als das seine empfunden und in Musik geformt worden ist. Indem Mahlers künstlerische Imagination unsere Gegenwart, unsere Lebenswirklichkeit einholte, wurde er wahrhaft zum „Zeitgenossen der Zukunft“.

Über die mentale Zeitgenossenschaft hinaus, die uns Mahlers Musik als „zeitgemäß“, als Ausdruck unseres Selbst empfinden läßt, schien diese „Ankunft“ zugleich eine wiederum neue Musik zu signalisieren und gewissermaßen komponierbar zu machen. Sie erwächst nun – so schien es weiter – aus der Erfahrung mit Mahler und mit jenen Komponisten, die – wie allen voran die Komponisten der Wiener Schule – dem Meister in den bedrängten, kritischen Jahrzehnten zuvor die Treue gehalten und gegen alle Verflachungstendenzen zur Regression wie zur Hypertrophie verteidigt hatten. Doch halt – so schön, so wünschenswert und zuversichtlich stimmend der damalige Blick nach vorn und so verständlich auch die Bewertung des Vergangenen anmutet – in beide Richtungen hin haben sich inzwischen weitere und eben auch abweichende Gesichtspunkte ergeben, die ein verändertes Bild zu zeichnen und mithin eine geänderte Sachlage zu konstatieren zwingen.

Zunächst: Mahler war nicht nur erfolgreich als Dirigent und Operndirektor – er war es auch als Komponist, nimmt man nur das Maßgebliche in Betracht. Hierzu gehört vor allem der Charakter der zentralen Werke, der Sinfonien, der eine jede Aufführung durch inneren wie äußeren Anspruch zu einem besonderen Ereignis machte – und zwar für den zustimmungsbereiten wie für den oppositionellen Teil des Publikums einschließlich der Kritiker und komponierenden Zeitgenossen. Das Überhöht-Festliche bis zu mythisch-religiös gestimmter Erhabenheit und das exzessiv Dramatische bis an die Grenze des (Selbst-)Zerstörerischen entfalteten eine darstellerische Intensität, die auf keine geringere Wirkung abzielte als auf diejenige, die in der antiken Tragödie als „Katharsis“ bezeichnet worden ist. Es geht um Reinigung, um Läuterung durch das Nacherleben tragischer Schicksale und Begebenheiten. Die nahtlose Verbindung extremer Ausdruckssphären hob die Sinfonien ohne Ausnahme – und das heißt eben einschließlich der als „heiter“, „ironisch“, „unbeschwert“ geltenden 4. *Sinfonie* – aus dem Alltag von „Novitätenaufführungen“. Noch die von Mahlers Musik Abgestoßenen – wie etwa der so ganz anders geartete Claude Debussy, der Alma Mahlers Bericht² zufolge eine Aufführung der 2. *Sinfonie* in Paris demonstrativ verlassen hatte – vermochten dennoch nicht dem Autor ihren Respekt zu versagen.

Wohl als einer der ersten hat Rudolf Stephan auf die Erfolgsgeschichte auch des Komponisten Mahler hingewiesen: „Seine Werke wurden gedruckt und aufgeführt, bewundert und gescholten, ihr Autor vergöttert und gehaßt. Gleichgültig blieb niemand.“³ Das läßt sich mit zahlreichen hochgestimmten Aussagen belegen, denen nicht minder inspirierte Verrisse beizufügen wären – also die negativen Wegmarken der Durchsetzung. Und nicht zuletzt gibt es nüchterne, doch auf ihre Weise ebenso eindrucksvolle statistische Angaben. Als Konzertdirigent hatte Mahler drei Favoriten: Wagners Ouvertüren und

² Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt a.M. 1971, S. 198 f.

³ Rudolf Stephan, *Gedanken zu Mahler*, in: *Gustav Mahler. Werk und Interpretation* (Ausstellungskatalog), hrsg. von Rudolf Stephan, Köln 1979, S. 9.

Vorspiele, Beethovens Orchesterwerke und – seine eigenen Sinfonien. Das geht klar aus einer Chronik der von Mahler geleiteten Konzerte hervor, die Knud Martner bereits vor anderthalb Jahrzehnten – allerdings nur als Privatdruck – veröffentlicht hat.⁴ Demnach führte Mahler, der – was wir stets bedenken müssen – bereits 1911 als nur Fünfzigjähriger starb, seine *1.* und *3. Sinfonie* je 15 Mal auf, die *5.* neun und die *7. Sinfonie* immerhin noch fünf Mal. Nach der Jahrhundertwende setzte sich auch eine wachsende Zahl von Dirigenten für Mahlers Werke ein – bereits namhafte wie Arthur Nikisch oder Richard Strauss und aufstrebende wie Artur Bodanzky, Oscar Fried, Otto Klemperer, Willem Mengelberg oder Bruno Walter. Den Höhepunkt dieser Erfolgsgeschichte markierte zweifellos die doppelte Uraufführung der *8. Sinfonie* im September 1910 in München, nach der Thomas Mann dem Komponisten den zurecht viel zitierten Satz schrieb, er glaube zu erkennen, daß sich in seiner, in Mahlers Person „der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert.“⁵ Und Alban Berg schrieb wenig später in einem Brief an seine Frau:

„Ich habe wieder einmal die IX. Mahlers durchgespielt. Der erste Satz ist das allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, im Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt.“⁶

II

Das bislang Gesagte bezeugt das wachsende Ansehen von Mahlers Musik, das in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg wohl insbesondere von deren

⁴ Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870-1911*, Kopenhagen 1985, S. 170 f.

⁵ Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, hrsg. von Erika Mann, Berlin 1965, S. 106.

⁶ Alban Berg, Brief an Helene Berg („vermutlich Sommer 1912“), in: *Alban Berg, Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 39.

hohem Ton, von ihrer sinnerfüllten Repräsentativität und unüberhörbaren Würde genährt wurde. Diesem Ansehen vermochte auch alles kritische Gerede von „Kapellmeistermusik“, zugespitzter und böser über die vermeintliche Unfähigkeit „des“ Juden zu originärer schöpferischer Leistung kaum etwas anzuhaben – so sehr es Mahler und die ihm Verbundenen traf und immer wieder aufs neue verstörte. Andererseits wirkte nicht minder faszinierend – oder eben herausfordernd – eine tief in diese Musik gesenkte Affinität oder mehr und stärker: eine Sehnsucht nach Tod und Untergang, die noch oder zumal in extremen Ausdruckssituationen des Lauten wie des Leisen erwächst und von Alban Bergs mitschöpferischer Sensibilität sofort wahrgenommen worden ist. Dies alles trug dazu bei, daß Mahler in seinen späteren Lebensjahren und nach seinem Tod zu den Heroen des deutschen Musiklebens der Vorkriegszeit – Beethoven und Wagner – aufschloß und, nimmt man nur wiederum alles in allem, durchaus als deren Ebenbürtiger anerkannt wurde, wenn auch vielleicht eher im Erdulden als im Kämpfen. Die erwähnte statistische Facette von Mahlers Konzertfavoriten ist hierfür keineswegs nur ein äußerliches Zeichen. Und andererseits verrät noch und gerade die haßerfüllte Kritik etwas von Ausmaß und Schwere des Ereignisses „Mahler“. Selbst wenn diese Kritik unerschöpflich in verbal geäußertem Widerstand schien: letztlich vermochte sie nichts auszurichten, das dieses Ereignis auch nur verkleinerte.

Blicken wir nun vom Beginn des 21. Jahrhunderts zurück auf den weiteren Verlauf des 20., so scheint mir die Wirkungsgeschichte des Mahlerschen Werkes jeweils nach den beiden Kriegskatastrophen dieses Jahrhunderts – nach 1918 und nach 1945 – neben naheliegenden Unterschieden auch bemerkenswerte Übereinstimmungen aufzuweisen. Kernpunkt dieser Berührungen ist offensichtlich, daß nach dem jeweils stattgehabten Zerfall aller menschlichen Werte – der materiellen wie der ideellen – ein nachhaltiges Bedürfnis entstand, neue Wertsetzungen vorzunehmen und zugleich altes Wertbewußtsein wieder zu beleben. Beide Orientierungen konnten dabei in-

einander fließen, sie konnten aber auch zu alternativen Forderungen auseinander treten – wie etwa in Jean Cocteaus provokantem Manifest *Le Coq et l'Harlequin* von 1917, das die Musik von Erik Satie preist als Überwindung von Impressionismus und Mythologie, für die beispielhaft Claude Debussy und Richard Wagner stünden.⁷ Von Gustav Mahler ist hier nirgends die Rede: doch hätte seine Musik – wenn sie in diesen Kreisen überhaupt wahrgenommen worden wäre – den künftigen Neoklassizisten so fern gestanden wie eine Fossilie im Museum.

Anders verhielt es sich mit jenem Wertbewußtsein, daß sich auch und oftmals vorrangig in die Vergangenheit hinein zu orientieren suchte und dort gewissermaßen unverrückbare, nicht veraltende oder gar zu überwindende Vorbilder ausmachte. Zu diesen „konservativen Revolutionären“ gehörte Arnold Schönberg und sein Kreis, dem in einem weiteren Sinne auch der Kritiker und Publizist Paul Bekker nahestand. In seinem 1920 erschienenen Mahler-Buch wendet sich Bekker gegen

„polemische Versuche, das Eintreten für Mahler als Herabsetzung Beethovens zu kennzeichnen [...] Ich selbst habe [...] ein Buch über Beethoven geschrieben. Wenn ich jetzt eines über Mahler veröffentliche, so sehe ich in dieser Folge keinen Widerspruch, sondern die natürliche Weiterführung einer Linie, die vom Heros der Sinfonie zum Menschlichsten seiner Nachfolger führt. Hier ist kein Entweder-Oder erforderlich, nur ein ruhiges Sowohl-als-auch.“

Bekker steigert dies im Folgenden ins Bekenntnishafte, das die angesprochene Wertsuche in der geistigen Situation Nachkriegs-Europas schlaglichtartig erhellt:

„Die Skepsis eines übersättigten Zeitalters ist im Schwinden begriffen. Neue Menschen, neue Massen drängen empor, und das Verlangen nach Glauben, nach Licht, nach Offen-

⁷ Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate*, hrsg. von Norbert Albrecht, Leipzig und Weimar 1991, S. 81.

barung ist mächtig in ihnen. Die trotzige, leidenschaftliche, innerlich glühende, sehnsuchtsvolle Kunst Mahlers findet in ihnen wachsenden Widerhall, und im Schatten dieser weltumspannenden Kunst gewinnt auch die weichere, anschmiegsamere, äußerlich mehr entgegenkommende Musik Bruckners immer mehr Boden. In beiden ruht die Zukunftsbotschaft der sinfonischen Kunst, denn wo ein Innerlichstes sich zur großen Kunst gestaltet, da gewinnt es Macht über alle Menschen.“⁸

Die Erwähnung Bruckners geschieht bei allem spürbaren Streben nach ausgleichender Gerechtigkeit doch auch zur stärkeren Herausarbeitung der Eigenheiten von Mahlers Musiksprache. Zugleich bringt sie wohl unverkennbar eine neue Variante der „ehernen“ Konstellation Beethoven-Wagner-Mahler ins Spiel, wobei die möglicherweise fragwürdige Gleichstellung Wagner-Bruckner gerechtfertigt sein könnte durch die Tatsache, daß die neue Konstellation nun ausschließlich von Komponisten genuin sinfonischer Musik gebildet wird.

Nicht minder kennzeichnend für die Situation nach dem Ersten Weltkrieg und in den beginnenden zwanziger Jahren war die erste Großaufführung von Werken Mahlers bei dem sogenannten „Mahler-Fest“ in Amsterdam im Mai 1920, das von Willem Mengelberg vorbereitet und geleitet wurde. Unter den Gästen befand sich auch Arnold Schönberg, den Mengelberg eingeladen hatte. Beide seit 1914 befreundete Musiker kamen am Ende des Festes auf die Idee, einen internationalen *Gustav-Mahler-Bund* zu gründen, für den dann Schönberg in der Folgezeit ein umfangreiches, doch, wie sich sehr bald zeigen sollte, auch unrealisierbares „Statut“ ausarbeitete. „Zweck und Ziel“ des „Bundes“ sei, so formulierte Schönberg als § 2 des Entwurfes etwas ungenau, „die Erscheinung Gustav Mahler, den Menschen, den Künstler und das Werk ins Bewußtsein der Zeitgenossen einzusetzen.“ Es ging den Akteuren vor allem um Erweiterung und Intensivierung von Aufführungen im interna-

⁸ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Tutzing 1969 (Reprint der Auflage von 1921), S. 8 und 34.

tionalen Musikleben, zu denen auch Vorträge, Publikationen, die Einrichtung eines Archivs, die Herausgabe der Werke und nicht zuletzt und typisch für Schönberg, die Gründung einer „Stilbildungsschule“ gehörten, welche „Musiker, Sänger und Dirigenten geistig und technisch zur Ausführung von Mahlers Werk befähigen soll.“⁹

Auch wenn die hochfliegenden Pläne Schönbergs nicht einmal im Ansatz zu realisieren waren, so lassen sich doch in der Folgezeit ähnliche und weitgehend unabhängig voneinander entstehende Bestrebungen in einigen europäischen Musikzentren und in den USA beobachten. So in Wien durch Anton Webern oder auch in Sowjet-Rußland, wo es zahlreiche Aufführungen durch ausländische und einheimische Dirigenten gab und mit Dmitri Schostakowitsch oder Iwan Sollertinski im Praktisch-Kompositorischen wie Theoretisch-Analytischen einflußreiche Protagonisten Mahlers sich regten.

III

In unserem Blick aus der Vogelperspektive auf das 20. Jahrhundert konstatieren wir nur die wachsende Reduzierung und schließlich den Abbruch aller Bemühungen um und aller Auseinandersetzungen mit Mahler in Europa im Lauf der dreißiger Jahre. Das Vordringen der von Nazi-Deutschland ausgehenden Eroberungskriege, die ihr folgende Besetzung fast des ganzen Kontinents und in ihrem Sog die Verketzerung von Mahlers Musik als „rassisch entartet“ erzwang hier deren jahrelanges Verstummen. Vielleicht bringt uns dieses Verschwinden nichts eindrucksvoller, aber auch bestürzender in Erinnerung als eine kleine, auf Schallplatten festgehaltene Episode während einer Aufführung des *Liedes von der Erde* durch Carl Schuricht und das Concertgebouworkest in Amsterdam am 5. Oktober 1939, einen Monat nach Hitler-Deutschlands Überfall auf Polen und somit zu Beginn des Zweiten Welt-

⁹ Berthold Türcke, *The Mahler Society: A Project of Schoenberg and Mengelberg*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* Vol. II, Nr. 1 (Los Angeles) 1983, S. 40.

krieges, aber noch sieben Monate vor der Besetzung der Niederlande. In eine leise, fast tonlose Passage in der Mitte des letzten Satzes, des *Abschieds*, gibt eine Nazi-Sympathisantin mit holländischem Akzent ebenso leise, doch vernehmlich ihren Protest gegen die Aufführung kund mit den Worten „Deutschland über alles, Herr Schuricht!“¹⁰ Genug damit zu dieser dunklen Zeit.

Obwohl, wie schon angedeutet, die geistige Situation nach 1945 einige Ähnlichkeit mit derjenigen nach dem Ersten Weltkrieg aufweist, geht es allerdings mit Mahler nun etwas anders zu. Zwar gibt es genügend Musiker, die wissen, wer Mahler gewesen und daß ihm ein nicht geringeres Unrecht geschehen ist als Mendelssohn oder Schönberg oder den „nur“ als künstlerisch „entartet“ eingestuften Musikern wie Hindemith oder Strawinsky, Bartók oder Alban Berg. Zu Beginn der zwanziger Jahre bemühte man sich sowohl in den zwar erschütterten, doch noch immer anspruchsfähigen Schichten des Bildungsbürgertums wie in den neuen proletarisierten, aber nach Bildung strebenden Bevölkerungsteilen um die Wiederbegegnung mit den hohen Ideen und Idealen des klassisch-romantischen Zeitalters – von Bach und Beethoven bis Wagner und – Mahler! Zum „Zusammenbruch“ und zur „Stunde 0“ des Jahres 1945 hingegen gehörte ein tiefgreifendes Mißtrauen gegenüber jedem „hohen Ton“, gegen Pathos und Opferungsideologie, ja gegen „Ideologie“ schlechthin. Auch wer das Unrecht an Mahler beseitigt sehen wollte, konnte zugleich starke Hemmung empfinden, sich einem solchen „hohen Ton“, wie er von Wagner oder Bruckner vormusiziert und von Mahler noch gesteigert worden ist, zu überlassen. Der nazistische Mißbrauch Wagners und Bruckners hatte dergestalt für einen verfemten Komponisten wie Mahler noch fatalere Folgen als für jene selbst. Kam für Wagner und Bruckner nach dem Mißbrauch die – wie immer auch verzögerte und umwegige – „Reinigung“ durch Neubewertende Analyse und Darstellung der Werke (das große Beispiel ist Bayreuth seit den fünfziger Jahren!), so folgte für Mahler zu-

¹⁰ CD-Aufnahme archiphon (arch-3.1) 1993.

nächst nach dem antisemitischen Verschweigen die Verdrängung aus Orientierungslosigkeit bzw. aus Skepsis gegenüber aller „Ideologie“, sprich: „Weltanschauungsmusik“. Und nicht zuletzt ließ sich auch noch in so mancher Aussage über Mahler ein Echo der antisemitischen Ausgrenzung vernehmen. Man hörte in Mahlers Musik vornehmlich – so sie überhaupt bereits wieder aufgeführt wurde – ein mehr oder minder originelles, lebensfähiges Erbe und zudem meist noch eine Übersteigerung der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts – und nicht oder nur als Anlaß der Ablehnung eine Wegbereitung der Musik des 20. Jahrhunderts.

Stellvertretend für zahlreiche solcherart getönte Stimmen seien hier nur drei Autoren erwähnt, die allerdings sehr unterschiedlicher Herkunft und Lebensanschauung sind. Ende der vierziger Jahre schrieb der Schweizer Musikforscher Jacques Handschin in seiner im großen und ganzen noch heute lesenswerten *Musikgeschichte im Überblick*, daß Mahler „großzügigen Gestaltungswillen mit stilistischer Unbedenklichkeit verbindet und sowohl in der Gefühlswelt des ‚fin de siècle‘ wie in Schubertismen schwelgt.“¹¹ Ausführlicher und mit weitgehenderer innerer Anteilnahme zeichnet Paul Henry Lang in dem 1947 erstmals in deutscher Übersetzung erschienen Buch über *Die Musik im Abendland* sein Bild Gustav Mahlers. Mahler verkörpere zusammen mit Max Reger und Richard Strauss

„den Geist des sterbenden neunzehnten Jahrhunderts, ohne merklich in den des aufsteigenden zwanzigsten einzugehen [...] Mit mönchischer Hingebung versuchte er, allen widerspruchsvollen Instinkten seiner Zeit Form und Gestalt zu geben, aber alles, was er aufbringen konnte, war eine fast religiöse Aufrichtigkeit, die auch nicht durch das Pathos der großen Worte und den geradezu hysterischen Titanismus in Frage gestellt werden kann.“

Das bezieht Lang selbstverständlich vor allem auf die 8. *Sinfonie*, um zu dem Schluß zu kommen:

¹¹ Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Wilhelmshaven 1990⁴, S. 374.

„Trotz der Entfaltung und geschickten Handhabung so ungeheurer Mittel und geistiger Anstrengung muß man bedauerlicherweise zugeben, daß das einzig wirklich Große an diesen Schöpfungen die Absicht bleibt [...] Man fragt sich, ob Mahler das nicht selbst bemerkte – warum sonst das leidvolle ‚Lied von der Erde‘? [...] Mahler verströmte seine wesentlich lyrische Begabung in ein paar sehr schöne Lieder, aber auch hier hatte er keine Erde unter den Füßen, sondern nur die Musik von Schubert, Beethoven, Bruckner und Wagner; sein Lächeln ist leblos, seine Ironie bitter, sein Humor gezwungen.“¹²

Dies schrieb, wohlgemerkt, ein Wohlgesonnener, einer, der sich als Verteidiger Mahlers verstand gegen an diesem begangenes Unrecht. Auch die dritte und letzte hier zitierte Stimme gibt sich verständnisvoll Anteil nehmend – vergeblich jedoch. Denn es ist die Stimme Hans Joachim Mosers, eines der unrühmlichsten Vertreter des Fachs Musikwissenschaft in der Nazi-Zeit und, bemerkenswert unbeeindruckt vom Geschehenen, auch noch danach. Sein 1936 erstmals erschienenenes *Lehrbuch der Musikgeschichte* verspricht im Vorwort, das Augenmerk auf das zu richten, „was für den praktischen deutschen Musiker von heute und morgen [!] wichtig sein dürfte.“ Der Name Gustav Mahler taucht – selbstverständlich – in diesem „Lehrbuch“ nicht auf. 1949 veröffentlichte „Hajott“ Moser die 10. Auflage des Buches in einer „Neubearbeitung“, die u.a., wie es im Vorwort heißt, „in der endlich möglich gewordenen Beigabe von Abschnitten über Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Mahler usw.“ bestand. Und so lesen wir denn:

„Das musikalische Problem ist hier [gemeint ist das Umstrittensein des „Tonschaffens“ von Liszt und nach diesem das von Mahler] noch durch die Tatsache von Mahlers jüdischer Abstammung [...] ausgeweitet worden: man hat ihn einerseits von Amsterdam und Newyork her zum Vollender des Schubert-Brucknerschen Symphonietyps glorifiziert, andererseits antijüdisch seine Verdienste herabgesetzt. Verehrungswürdig ist zweifellos an dem als Dirigent unanfechtbaren Künstler [...] das heiße idealische Ringen des Kom-

¹² Paul Henry Lang, *Die Musik im Abendland*, Augsburg 1947, S. 548 ff.

ponisten, der zunächst durch Anשמיעung an Deutschtum und Katholizismus jeden Anlagenunterschied zu überbrücken versuchte, dann aber sich seines Andersseins tragisch bewußt wurde und heute vom Zionismus mit Ernest Bloch, Schönberg u.a. als führender national-israelischer Musiker beansprucht wird.¹³

IV

Mit Ausnahme von Äußerungen unbelehrbarer Rassisten wie Moser blieben die verbreiteten Urteile über Mahler nach 1945 – waren sie nun zustimmend, um Neutralität bemüht oder eher ablehnend – doch stets einem von nobler Unverbindlichkeit geleiteten Verstehen-Wollen verpflichtet. Dies änderte sich merklich und nachhaltig mit dem Erscheinen von Theodor W. Adornos Mahler-Buch im Jahre 1960. Ich kann hier unter den zahlreichen Gesichtspunkten und Gründen, die erwähnt werden müßten, um die kaum zu überschätzende Bedeutung und nicht minder eindrucksvolle Resonanz dieses schmalen Buches auch nur näherungsweise darzustellen, lediglich einige wenige ansprechen. Und ich rücke jenen Aspekt in den Mittelpunkt, der mir für unser Thema, Mahlers „Zeitgenossenschaft“, der wichtigste zu sein scheint. Adorno hat das Gesamtwerk Mahlers mit analytischer Schärfe, was wesentliche Dimensionen der Musik betrifft, und – dies wohl erstmals auf höchstem Niveau – mit philosophischem Weitblick, was deren ästhetischen Ort und Stellenwert in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ausmacht, untersucht und dargestellt. Dieses Werk erscheint hier einerseits als Verbindungsstück von der klassisch-romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Gegenwart, und zwar ganz im Sinne Arnold Schönbergs, dessen Werk Adorno auch – ungeachtet aller kompositionstechnischen wie ästhetischen Andersartigkeit – als gewissermaßen legitime Fortsetzung begreift. Andererseits sei Mahlers Musik bereits ganz und gar „Musik der Gegenwart“, nämlich unserer Gegenwart, die das Ergebnis von geschichtlichen

¹³ Hans Joachim Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1953, S. 286 f.

Katastrophen bislang ungekannten Ausmaßes bildete. Die „schneidende“¹⁴ Trompetenstimme im Kopfsatz der 5. *Sinfonie*, komponiert in den allerersten Jahren des Jahrhunderts, wird für Adorno – wie Kafkas wesensverwandte, nur wenig später entstandene Erzählung von der *Strafkolonie* – zum „Vorschein“ von Pogromen und Massenvernichtungen, die erst Jahrzehnte später im Verlauf des Zweiten Weltkriegs Wirklichkeit werden sollten.

„An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war [...] Nicht bloß durch den Ton von Abschied und Tod verläßt Mahler das affirmative Unwesen. Die musikalische Verfahrensweise selber spielt nicht mehr mit, Zeugnis eines geschichtlichen Bewußtseins, das ganz ohne Hoffnung zum Lebendigen sich neigt.“¹⁵

Das ist, wie leicht zu erraten, die Stimme Adornos – es ist die Stimme der humanen, doch unnachgiebigen Katharsis, deren utopisches Fernsein eine pessimistische Weltsicht mehr als nahelegt. Adorno war offensichtlich überzeugt, in der Musik Mahlers bereits deren tönendes Widerbild zu vernehmen. In diesem Sinne ist Mahler für Adorno ganz und gar „Zeitgenosse“; und ist es ihm auch in unabsehbare Zukunft hinein. Das Mahler-Buch Adornos trägt Züge eines Bekenntnisses, ja eines Testaments. Seine Wirkung ist bis heute ungebrochen, und zwar bei den Gleichgesinnten wie bei den Kritikern des kritischen Theoretikers. Es kommt keiner um ihn herum – es sei denn um den Preis eines intellektuellen Defizits. Also müssen alle durch Adorno hindurch. Woraus sich der seltsame, doch stets interessante Umstand ergibt, daß das Mahlerverständnis der Gegenwart weitgehend und entschei-

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960, S. 32.

¹⁵ Ebd., S. 188.

dend von der Auseinandersetzung mit diesem Autor und seinem Mahler-Bild geprägt worden ist und auch weiterhin geprägt wird.

V

Es mag offen bleiben, ob von einem „mainstream“ gesprochen werden darf. Aber in den siebziger Jahren vernimmt man eine Reihe von Stimmen, die, ungeachtet von Adornos Warnung und Einspruch, den Eindruck erwecken, daß Mahler und sein Werk nunmehr „durchgesetzt“, daß er gewissermaßen in unserer Gegenwart, die bereits die seine war, „angekommen“ ist. Im Hintergrund spielte da sicherlich die 68er-Bewegung hinein, der gleichermaßen kompakte wie diffuse Angriff auf das bürgerliche Establishment einer Wirtschaftswundergeschichte, das – um nur einen Punkt zu nennen – weiterhin einer kritischen Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit und deren Folgen stillschweigend aus dem Weg gehen zu können glaubte. Zugleich machten sich ab den siebziger Jahren – und das scheint mir nicht selten übersehen zu werden – bei aller klassenkämpferischen Vollmundigkeit in West wie in Ost markante Tendenzen dessen bemerkbar, was wenig später als „Postmoderne“ benannt und verallgemeinert werden sollte und in der Musik vor allem zu neuen oder zumindest neu gestylten Bewertungen des 19. Jahrhunderts führten. Es spielt für diese „Ankunft“ weiterhin und kaum zufällig eine Rolle, daß um 1970 die ersten Gesamtaufnahmen von Mahlers Werken vorlagen und diese eine ganze Reihe traditioneller Favoriten des Konzertsaals wie Tschaikowsky, Sibelius oder Richard Strauss zu überflügeln begannen. Die neue und bislang beispiellose Präsenz Mahlers ließ allerdings für feinfühligere Naturen alsbald neben den Zeichen von existentieller Notwendigkeit auch solche von modischer Interessantheit erkennen. Zu diesen hellhörigen Naturen gehörte Carl Dahlhaus, der 1972 als einen seiner zahlreichen „Leitartikel“ einen Aufsatz mit dem Titel „Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers“ und mit der programmatischen Unterzeile „Zuflucht

vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik?“ veröffentlichte – immerhin übrigens in der vielgelesenen Wochenzeitschrift „Die Zeit“.

Zu den Kerngedanken Dahlhaus' über die Musik Mahlers gehört, daß der Hörer eine Musik vernimmt, die er als „zeitgemäß“, die er als die seine, als eine seinem Lebensgefühl entsprechende Musik empfindet. Sie spricht eine Sprache, die er zu verstehen glaubt, da sie nahtlos an die ihm vertraute Sprache des 19. Jahrhunderts anknüpft – und dennoch eine deutliche Differenz zu der Musik von Brahms, Bruckner oder Wagner aufweist. Und diese Komplexität aus Übereinstimmung und Abstoßung bestimmt den anhaltenden Eindruck der „Modernität“ von Mahlers Musiksprache. Ihre Modernität liegt recht eigentlich in deren Ungreifbarkeit.¹⁶

Trotz der auch in diesem Artikel waltenden, für Dahlhaus so typischen intellektuellen Ambivalenz deutet sich in seiner bei aller um neutrales Erfassen der Tatsachen bemühten Analyse eine eher kritische Distanz zum Mahler-“boom“ an, der ja in der Tat in den nachfolgenden Jahren noch zu erstaunlichen Höhenflügen ansetzte. Weniger kritisch verhielten sich dazu soziologisch orientierte Autoren wie Kurt Blaukopf oder Georg Knepler. Blaukopf glaubte in der Stereo-Technik einen entscheidenden Motor für die Mahler-Renaissance zu erkennen, gewissermaßen die Befreiung der Musik Mahlers von den Entstellungen akustisch unzulänglicher Aufführungsapparate und Konzertsäle: „Die besten Stereoaufnahmen der jüngsten Zeit“, schrieb Blaukopf als Fazit seines Mahler-Buches von 1969,

„vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näherkommt als fast jede Konzertaufführung. Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahmen kein unlösbares Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahlers zu entsprechen. Richtungsmischer und Intensitätsregler, Hallvorrichtungen und Bandmontage ermöglichen die

¹⁶ Carl Dahlhaus, *Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers*, zit. nach: *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten* Heft 106. *Gustav Mahler. Durchgesetzt?*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 5.

Erfüllung aller Vorschriften der Partitur, ohne daß man der riskanten Empfehlung Mahlers, Änderungen in seinen Partituren vorzunehmen, folgen müßte. Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen.“¹⁷

Die Auffassung Kurt Baukopfs ist hier nur als Zeitdokument zu zitieren und nicht zu diskutieren, so viel Kritisches hier inzwischen auch vorgebracht werden müßte. Was waren das doch für selige Zeiten, in denen selbst ein so kluger Mensch wie dieser Wiener Soziologe und Musikkenner noch so viel Gutgläubigkeit in die Technik zu setzen vermochte. Nicht weniger Gutgläubigkeit, allerdings in weitaus naiverer Argumentationsweise, herrschte gleichzeitig auf marxistisch orientierter Seite. In einem Beitrag für eine Gustav Mahler gewidmete Arbeitstagung des Instituts für Wertungsforschung in Graz behauptete Georg Knepler:

„Im genauen Gegenteil zum ‚Sich-selbst-Ausdrücken‘ machte Mahler seine Musik zum Schauplatz der großen Zeitkonflikte. Jede Wertung, die das außer acht läßt, verfehlt das Wesentliche. Als immer wieder neu ansetzende Versuche, die Welt zu verstehen und so zu innerem Frieden zu gelangen [...] läßt sich Mahlers Musik verstehen, als großer Versuch, einen ruhenden Standpunkt innerhalb einer sich rapide zu Katastrophen und Revolutionen hin bewegenden Welt zu gewinnen, hat Mahlers Musik ihren Wert.“¹⁸

Auch diese Sätze sind hier nicht zu kommentieren, sondern in ihrer wunderlichen Mischung aus Anmaßung und Einfalt ebenfalls nur als Zeitdokument heranzuziehen. In jedem Fall spricht aus den zitierten Stimmen wohl unzweideutige Gewißheit, daß Mahlers Musik nunmehr, in den siebziger Jahren, ihren eigentlichen und auch endgültigen Durchbruch erfährt. Sie schien zumindest im Begriff zu sein, ihre verständnisfähigen Hörer und ihre tech-

¹⁷ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, ebd., S. 273 f.

¹⁸ Georg Knepler, *Gustav Mahlers Musik – Versuch einer Wertung*, in: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit* (Studien zur Wertungsforschung Bd. 9), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1977, S. 15.

nisch wie künstlerisch angemessenen Interpreten zu finden. Und nicht minder gewiß erschien, daß sie nunmehr erstmals wieder nach Schönberg und seinem engeren Kreis auch auf Komponisten traf, die zu einer „Weiterführung“, zur „Transformation“ oder wie auch immer zu bezeichnender produktiver Anknüpfung an Mahler fähig sind.

VI

Bsp 1: Luciano Berio, *Sinfonia*, 3. Satz
 Alfred Schnittke, 5. Sinfonie, 2. Satz

Wie wohl zu vernehmen war, gehen die Anknüpfungspunkte an Mahler in jedem Fall über eine bloße neo-stilistische Attitüde hinaus – ich habe hier mit Luciano Berios *Sinfonia* von 1968 und Alfred Schnittkes 5. *Sinfonie* aus dem Jahre 1988 das mögliche Ausmaß eines breit gefächerten Spektrums anzudeuten versucht. Ohne es an dieser Stelle zu wagen, mit wenigen Sätzen das „Anliegen“ von Berio und Schnittke zu benennen, erscheint es unzweifelhaft, daß es jedem auf seine Weise um „Großes“, „Tiefes“, „Bewegendes“, auch um „Gegenwärtiges“ wie „Wegweisendes“ geht, das sich hier zu jeweiliger „Klangrede“ formt. Das ist erneut „Weltanschauungsmusik“ in der großen Tradition der klassisch-romantischen Musik, die am Beginn des 20. Jahrhunderts wohl am entschiedensten von Gustav Mahler und von Arnold Schönberg repräsentiert worden ist. Nicht minder breit, wenn auch durch verbale Konkretheit sogleich in disparate Manifeste mündend, zeigen sich die theoretischen Reflexe auf die jüngere Rezeptionsgeschichte des Mahlerschen Werkes. Dabei entsteht der Eindruck, daß die Eckpunkte der Meinungsbildung zumindest in den späteren siebziger und in den achtziger Jahren in erheblichem Maße und auch auf aggressivere Weise vom Für oder Wider in Bezug auf das Mahlerbild Adornos markiert werden. Kurt von Fischer kritisierte 1977 Adorno, indem er sich dagegen wandte, die

ästhetische Qualität der „Schönheit“ in Mahlers Musik nur als eine von Erinnerung gelten lassen zu wollen. Mahler nehme, so Fischer, keineswegs eine rückwärts gewandte Haltung ein, sondern weise in eine „offene Zukunft, in der Schönheit wieder möglich [sei].“¹⁹

Dem Plädoyer für eine neu zu gewinnende Schönheit steht zumeist auch die Forderung nach Vielgestaltigkeit, nach „Pluralität“ zur Seite. Sie sei nicht minder als die „Schönheit“ von der Kritischen Theorie für obsolet erklärt worden. Nun gelte es, beide Qualitäten vor allem um der Wiedergewinnung der Kommunikationsfähigkeit von Musik erneut zu aktivieren und sie somit aus den Sackgassen der Avantgarde, in denen nicht allein die Musik gescheitert sei, herauszuführen. Ich zitiere hierzu zwei Stimmen, die sich erklärtermaßen auf Mahler beziehen. In der Schlußdiskussion des Internationalen Kongresses während des Gustav-Mahler-Festes in Hamburg 1989 äußerte Susanne Vill:

„Ich glaube, viele junge Menschen, die sich heute Mahler nähern, [zieht] die große Offenheit [an], 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.“²⁰

Und Constantin Floros stellte fest:

„Die Musik, die wir heute hören, ist eine ganz andere Musik, [sie sei] von Emotionalität getragen [...] Es ist die Musik wieder zu einer Tonsprache geworden, was sie lange Zeit nicht war.“²¹

¹⁹ Kurt von Fischer, in: *Wege der Forschung. Gustav Mahler*, hrsg. von Hermann Danuser, Darmstadt, S. 81.

²⁰ Susanne Vill, zit. nach: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hrsg. von Matthias Theodor Voigt, Kassel 1991, S. 18.

²¹ Constantin Floros, zit. nach: *Das Gustav-Mahler-Fest*, ebd., S. 19.

Und damit sind selbstverständlich und in erster Linie die Serialität ab den 50er Jahren und deren Folgeerscheinungen gemeint, das, was man nun als „gescheiterte Avantgarde“ zu bezeichnen pflegte.

Es versteht sich, daß solcher freundliche Optimismus nicht nur Zustimmung fand, daß sich ihm Positionen entgegenstellten, die in solchem Optimismus sowohl eine Verkennung grundlegender Merkmale von Mahlers Musik wie der künstlerischen Situation der Gegenwart wahrnahmen. Zu diesen Kritikern gehört – nach wie vor und unermüdlich an erster Stelle – der Publizist Heinz-Klaus Metzger. Für Metzger beruht die sogenannte Mahler-Renaissance, und zwar von Beginn an, also seit dem Doppeljubiläum 1960/61, auf der Täuschung, „daß [...] plötzlich eine Aufklärung ausgebrochen ist und die Negativität der Wahrheit zum Denken aller Leute wurde.“ Deshalb plädiert Metzger dafür, „den negativen Mahler von früher für heute zu retten.“

Denn:

„Immer mehr Komponisten interessiert an Mahler, daß er mit alten und veralteten Materialien operiert hat, und das wollen sie heute auch tun. Man bezieht von Mahler gewissermaßen die Lizenz zur Regression.“²²

Dabei hätten die Komponisten gerade von Mahler zu lernen, was nicht mehr möglich sei bzw. möglich nur durch Preisgabe der inneren Stimmigkeit der Musik, also dessen, worin sich vor allem ihre „Wahrheit“ zeigt. Metzger zögert nicht, diesen seinen Gedanken konsequent – und das heißt in diesem Fall bis zur allerdings stets noch erhellenden Absurdität – weiter zu denken:

„Als erster Komponist hat Mahler erkannt – und das macht ihn zum wichtigsten Komponisten der gesamten Musikgeschichte –, daß man keine Symphonien, Lieder oder Tänze mehr, keine Sonaten oder Charakterstücke, keine Opern und symphonische Dichtungen, keine Kirchenmusik und keine weltliche Musik, keine absolute Musik und keine Ge-

²² Heinz-Klaus Metzger, zit. nach: *Das Gustav-Mahler-Fest*, ebd., S. 17 f.

brauchsmusik – nämlich daß man überhaupt nichts mehr komponieren kann. Die geschichtsphilosophische Begründung können Sie bei Adorno nachlesen.“²³

Mir scheint, daß sich in dieser absurden Konsequenz ein Echo der Ratlosigkeit vernehmen läßt, in die ein nunmehr alltäglicher, „normalisierter“ Umgang mit Mahler auch und zumal die kritisch Denkenden gestürzt hat. Die Alltäglichkeit spiegelt und spiegelt sich in den sintfluthaft ausströmenden CD-Angeboten ebenso wie in den nicht minder ausufernden kompositorischen Tendenzen von Neo-Stilistik, die Mahler zu einem ihrer favorisierten Haltgeber erkoren. Dem kritisch Denkenden drängt sich die klare Empfindung auf, daß hierbei vornehmlich Aushöhlung und Nivellierung geschehen. Aber – und dies nährt eben die Ratlosigkeit – es läßt sich kein Ausweg, keine wirkliche Alternative erkennen. Im Gegenteil, möchte man fortsetzen. Die Situation verschärft sich gegenwärtig noch durch Kunstkonzepte, die jede Art des Bezuges, der Auseinandersetzung gegenstandslos machen könnten durch die vollständige Aufgabe des Werkbegriffs im bunten „Event“-Treiben dessen, was als „Multi-Media-Konzepte“, als „Klang-Installation“ usw. weltweit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht. Da könnte dann bereits Dieter Schnebels Orchesterstück mit dem Titel *Mahler-Moment* aus dem Jahre 1985 wie eine Warnung oder gar ein Memento wirken.

Bsp. 2: Dieter Schnebel, Mahler-Moment

VII

Ist diese Anverwandlung Mahlers durch einen zeitgenössischen Komponisten Zeichen des Angekommen-Seins, des Durchgesetzt-Seins und erlaubt sie die Annahme, daß aus dem „Zeitgenossen der Zukunft“ einer der Gegen-

²³ Heinz-Klaus Metzger, *Verhältnis zur Tradition*, in: *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Sonderband Gustav Mahler, München 1989, S. 4.

wart, unserer Gegenwart geworden ist? Darauf eine Antwort zu geben erscheint gleichermaßen verwegen und abwegig. Sicher dürfte nur sein, daß Mahlers Musik heute in wohl ausgewogenem Maße unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse erfüllt. Denn diese Musik ist offensichtlich in der Lage, den konservativen Interessenten als intakte Tradition und den an neuer Musik Interessierten nach wie vor eben als Neue Musik zu erscheinen. Und außerdem und nicht zuletzt vermag sie auch noch als Vehikel zur Abwehr jener avantgardistischen Musik zu dienen, die einen Verzicht auf Sprachcharaktere und deren Ersetzung durch nichtmusikalisches Zeichenmaterial anstrebt. Ohne es wohl beabsichtigt zu haben, zeichnet Thomas Schäfer in seiner unlängst erschienenen Dissertation mit dem Titel *Modellfall Mahler. Zeitgenössische Rezeption in zeitgenössischer Musik*²⁴ ein eindrucksvolles Bild dieser merkwürdigen Situation. Das materialreiche Buch bietet in seinem Hauptteil lesenswerte Analysen von Kompositionen aus den letzten drei Jahrzehnten – Werke von Berio, Schnittke, Henze, Ligeti, Ruzička, Thomas Jahn, Lachenmann, Schnebel, Vittorio Fellegara, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Michael Denhoff und Detlev Glanert. Doch niemals wird bei diesen „Annäherungen“ an den „Modellfall Mahler“ die Frage nach deren ästhetischer Angemessenheit auch nur berührt. Sind denn Mißverständnisse in der Rezeption, die aber grandiose Folgen haben können, nicht ebenso charakteristisch für eine Zeit, für eine bestimmte geschichtliche Situation? Und kennzeichnen eine Situation dann nicht auch jene Mißverständnisse, die nichts weiter sind als blanke, hilflose, elende solche? Sind alle die von Thomas Schäfer aufgereihten Komponisten denn wirklich Mahler gewissermaßen gleich nah? Soll der denn selbst noch für die Nachäffungen seiner Musik de facto als Rechtfertigung herhalten? Und ist damit Wissenschaft erst dann Wissenschaft, wenn sie kein Urteil mehr hat?

²⁴ Thomas Schäfer, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999.

Vor einigen Jahren hat der unermüdlich agitierende Komponist und Publizist Claus-Steffen Mahnkopf – ein Don Quixote der sympathischsten Art – so etwas wie ein Mahler-Plädoyer gehalten, das, von Adorno ausgehend, auf eine Überwindung oder vielleicht besser: das auf eine Überflügelung aller postmodernistischen Aufgeregtheiten und Abstrusitäten zielte, ohne dennoch in deren Fallen zu tappen. Eine Idee des Musikhistorikers Martin Geck aufnehmend, rückte Mahnkopf die „Kategorie des Traumes“ in den Mittelpunkt. Sie ließe sich

„als das bestimmen, was der Mahlerpionier Adorno unter dem Namen einer *musique informelle* der Neuen Musik empfahl: eine, die zwar durch und durch konstruiert ist [...] doch in jedem Augenblick sich die intentionalen, imaginativen und mimetischen Freiheiten bewahrt, angstfrei zwischen Form und Gehalt, Totalität und Einzelnem zu vermitteln. In einem solchen Ansatz [...] könnte Mahlers Aktualität für heutiges Komponieren liegen, der, nach Schubert und trotz Schumann und Wagner, das ahasverische Projekt der Romantik vollendete und dem zum letzten Mal die Einbeziehung des Volkes in die Kunstmusik noch möglich war, die seither, entgegen den Sehnsüchten der deutschen Postmoderne, verwehrt wird.“

Zugleich findet Mahnkopf in Mahlers Musik neben dieser „Volksnähe“ nicht als deren Gegensatz, sondern gewissermaßen als deren janusköpfige Kehrseite eine Dichte und Intensität kompositorischer Struktur, die Mahler zu einem der „Ahnen des musikalischen Kompleximus“ machten. Und dies vernimmt Mahnkopf in der *4. Sinfonie* wie im *Lied von der Erde* oder im Fragment der *10. Sinfonie*. Besagen will das wohl vor allem, daß man Mahler nur gerecht zu werden vermag, wenn in seiner Musik sowohl ungeminderte Potentiale von Kritik und Destruktion vernommen werden als auch Kraftfelder des Positiven, die sich allerdings ohne jeden postmodernen Kompromiß entfalten. Mahnkopf versucht unmißverständlich, dem Dilemma erschöpfter Grabenkämpfe zu entkommen – und darin ist ihm uneingeschränkt beizupflichten. Den offenkundigen und wohl auch schwerlich zu vermeidenden

Umstand, daß Mahnkopf als Komponist dabei seine eigenen, auf sich selbst gerichteten Interessen verfolgt, darf man nicht übersehen, sollte man jedoch auch nicht gegen ihn wenden. Denn wenn Mahler „Zeitgenosse der Zukunft“ bleiben soll, wird man sich damit abzufinden haben, daß alle Aussagen über ihn nur temporäre Geltung erlangen. Die Größe Mahlers – wie die aller Großen – besteht doch darin, daß wir sie empfinden und einiges an ihr zu erkennen glauben. Das Ganze allerdings bleibt und muß bleiben – ein Rätsel.