
Mahler Handbuch

EINLEITUNG

Gustav Mahler (1860–1911) – Gustav Mahler (1960–)

von Bernd Sponheuer

Umbewertung

Die enorme Präsenz Gustav Mahlers in der gegenwärtigen Medienkultur, oberflächlich ablesbar an den Aufführungs- und Einspielziffern seiner Werke wie am Umfang der über ihn geschriebenen Literatur, gehört zu den großen Unwahrscheinlichkeiten der Musikgeschichte. Sie verdankt sich einem radikalen Prozess der Umbewertung, der in der neueren Musikgeschichte ohne Beispiel ist (am ehesten wäre an die ›Wiederentdeckung‹ Bachs im 19. Jahrhundert zu denken).

Während die 1952 erschienene *World's Encyclopedia of Recorded Music* lediglich 23 Eintragungen zu Mahler enthält (Fülöp 1995, 17) und zwischen 1922 und 1952 nicht mehr als 5 deutschsprachige Dissertationen über Mahler geschrieben werden (Metzger 2000, 159), weist die bisher jüngste Mahler-Diskographie von 1995 (Fülöp 1995) nicht weniger als 1168 Einträge und die immer noch maßgebliche dreibändige Mahler-Bibliographie von Simon Michael Namenwirth vom Ende der 1980er Jahre (Namenwirth 1987) über 2500 Titel auf. Mittlerweile gilt Mahler als die medial »most visible figure from the high-art classical music tradition since Mozart« (Botstein 2002, 2). Sein Werk, »das heute unbestritten den Rang der Symphonik Beethovens einnimmt« (Steinbeck/von Blumröder 2002, 45), ist zum modernen Inbegriff großer Symphonik geworden.

In jähem Kontrast dazu stehen die polemischen Auslassungen der Kritiker zu Mahlers Lebzeiten. Zur *Dritten Symphonie* etwa heißt es: »Nun schaue man aber auf die armselige Thementafel der Dritten Mahler-Sinfonie, auf dieses dürftige Sammel-

werk teils banaler, teils geschickt entlehnter Gedanken, auf die unendlichen Posaunen-Etüden, auf die schmachtende ›Post im Walde‹ mit dem Abblasen des Zapfenstreiches, auf die Scherztrauermärsche, welche in Mahlers Sinfonien unter Tränen witzeln, auf die eigentümlichen Ballettmotive, die Gustav Mahler als Erster der sinfonischen Kunst zubrachte, auf diese ewigen Juchzer und Schluchzer, auf die instrumentalen Späße, die jeden ernsteren Anlauf nach wenigen Takten vernichten. Die witzige Sinfonie – das blieb dem Mahlertum in der Musik vorbehalten« (Hirschfeld 1909).

Abstrahiert man einmal von dem gehässigen Ton mit seinen antisemitischen Spitzen (das »Mahlertum in der Musik« knüpft unverkennbar an Richard Wagners »Judentum in der Musik« an), so werden hier Sachverhalte zur Sprache gebracht, die als Schlüsselphänomene des Mahlerschen Komponierens gelten können. Stichwortartig: das Arbeiten mit vorgefundenen Modellen bis hin zur Verwendung von Zitaten; die heterogene, Hohes und Niederes umfassende, Provenienz der musikalischen Materialien; die ambivalente wechselseitige Relativierung der Ebenen; die Tendenz zur Mischung der Gattungen; die Abweichung vom symphonischen ›Reinheitsgebot‹ und von dem der ›organischen‹ Fügung. Genau dieselben Sachverhalte aber sind es, die – nur um ein winziges, allerdings ausschlaggebendes Detail, den Kategorienwechsel vom ›Negativen‹ zum ›Positiven‹, verändert – die Grundlage des gegenwärtigen Mahlerverständnisses ausmachen. In den Worten eines neueren Handbuchs: »Mahlers Symphonien bilden eine ›Welt‹ ab, die sich nicht in feste Bah-

nen und Ideologien pressen lässt, die in ihrer Vielfalt, Buntheit, unbegrenzten Offenheit und vor allem in ihrer unfassbaren Zerrissenheit durch keine glatte Lösung, keine einfache Perspektive, keine vorgefertigte Orientierung, keine banale Ordnung fassbar ist« (Steinbeck/von Blumröder 2002, 47).

Der tiefgreifende, geradezu dramatische Bewertungswandel vom Destruktiven zum Innovativen, der sich im Blick auf ein Phänomen wie das der »unfassbaren Zerrissenheit« vollzogen hat, lässt exemplarisch den methodischen Kern der neueren Sichtweise auf Mahler hervortreten, wie sie wirkungsmächtig vor allem durch Theodor W. Adornos Mahler-Monographie von 1960 inauguriert wurde, die nahezu systematisch auf diesem Vorgang des Revidierens beruht.

Für die seitdem in Gang gekommene epochale Wende der Mahler-Rezeption hat sich der Terminus »Mahler-Renaissance« eingebürgert, der freilich, entgegen seiner ubiquitären Verbreitung, durchaus problematische Züge aufweist. Auf die damit verbundenen Fragen soll im Folgenden eingegangen werden. Welche möglichen Gründe lassen sich für diese Wende namhaft machen? Was bedeutet dies für den musikhistorischen Standort Mahlers? Verfügen die heutigen Mahler-Hörer über eine bessere Verständnissfähigkeit als seine Zeitgenossen? Und welcher Veränderungen in unserer Vorstellung von Musik bedurfte es, um diesen Wandel herbeizuführen?

»Renaissance« – Aufnahme in den Kanon

Was zunächst den Ausdruck »Mahler-Renaissance« anbetrifft, der zum ersten Mal 1955 auf einem holländischen Plattencover aufzutauchen scheint (Schlüter 1989, 15) und sich seit den 1960er Jahren rasch verbreitete, so dürfte es sich bei seiner Verwendung um einen laxen, begrifflich unscharfen, aber schlagworttauglichen Wortgebrauch handeln. Geht man allerdings davon aus, dass von einer »Renaissance« in strengem Sinn nur dann die Rede sein kann, wenn etwas in seine alte Größe wieder eingesetzt wird, also schon einmal als solche anerkannt war, dann wird deutlich, dass es sich im

Falle Mahlers um einen terminologischen Missgriff, bestenfalls um eine missverständliche Etikette handelt. Denn was sich seit 1960 (dies als symbolisches Datum genommen, die Wende in der Rezeption erfolgte im Kern in den späten 1960er und den frühen 1970er Jahren) ereignete, kann nicht anders als Mahlers erstmaliger Eintritt in die Musikgeschichte im vollen Sinne, als seine definitive Aufnahme in den Kanon der großen Komponisten verstanden werden; ein Vorgang von internationalen Ausmaßen, der begreiflich macht, warum Mahler jüngst als ein »Modellfall musikalischer Globalisierung« (Danuser 2004, 845) bezeichnet worden ist.

Dies vollzieht sich an einem Komponisten, dem schon Ende der 20er Jahre von prominenter Seite bescheinigt wurde, dass er einer abgelebten Epoche zugehöre, die für die Gegenwart keine Bedeutung mehr habe. Bei Hermann Abert kann man lesen: »Dem Bekenner Mahler vermögen wir nicht mehr zu folgen. Sein Ethos, dessen Stärke seine Zeitgenossen erschüttert hat und dessen Aufrichtigkeit die menschliche Haltung des Musikers bestätigt, wird uns aus der Musik heute nicht mehr zum unmittelbaren Erlebnis. Ihre Zerrissenheit enthüllt nur den Zwiespalt zwischen Mensch und Künstler. [...] Es ist der Zwiespalt der wilhelminischen Epoche« (Abert 1927, 731). Und Alfred Einstein schreibt zu Mahlers 70. Geburtstag: »Mahler war kein posthumer Musiker, aber der letzte Musiker der Epoche, die wir die romantische nennen. [...] Damals, später nie mehr, hat dies Werk seinen Sinn gefunden« (Einstein 1930). Die 1950er Jahre werden dieses Urteil wieder aufgreifen: »Mahlers Zeit ist vorbei. Der Überschwang der Mahler-Stimmungen in den zwanziger Jahren ist einer fast tragischen Ernüchterung gewichen« (Schnoor 1951, 234).

In merkwürdiger, fast schon unheimlicher Kongruenz mit der Rezeptionswende um 1960 stehen Mahlers eigene Äußerungen über das Nachleben seiner Werke: vom allbekannten, inzwischen zum Allerweltsspruch abgeschliffenen »meine Zeit wird kommen« (GMB 1995, 129, 31.1.1902) – das der Absetzung von Richard Strauss galt – über das paradoxe »Muß man denn immer erst tot sein, bevor einen die Leute leben lassen?« (GMB 1982, 298, November 1904) bis zum prophetisch punktgenauen »O, könnt ich meine

Symphonien 50 Jahre nach meinem Tode uraufführen!« (GMB 1995, 221, 14. Oktober 1904).

In der Tat kann (mit nur geringer Übertreibung) davon geredet werden, dass auch Mahler – Einstein zum Trotz, der diesen Terminus für Johann Sebastian Bach reservierte (Einstein 1978, 151) – ein »posthumer Musiker« ist und dass seine Symphonien erst 50 Jahre nach seinem Tod wahrhaft uraufgeführt worden sind. Was keinesfalls besagen soll, dass Mahlers Werk zwischen 1911 und 1960 dem Musikleben abhanden gekommen wäre. Vor allem bis zum Ende der 1920er Jahre gab es in Europa, meistens gebunden an die Aktivitäten einzelner Dirigenten (insbesondere Willem Mengelberg und Bruno Walter) zahlreiche, beim anwesenden Publikum (wie schon zu Mahlers Lebzeiten) überwiegend höchst erfolgreiche Aufführungen, während sich seit den 1930er Jahren – parallel zur vollständigen Ausgrenzung im NS-Staat – eine wachsende, spezifisch amerikanische Mahler-Rezeption entwickelte. Dennoch wird man sagen dürfen, dass es sich bei all dem eher um das Wirken einer enthusiastierten, gemeindeähnlichen Gruppe von Anhängern handelte, die sich einer größeren Zahl von Mahlergegnern gegenüber sah, so dass trotz aller Erfolge von einem »Durchsetzen« Mahlers im Konzertleben, geschweige denn von einer stabilen Positionierung in dem, was man den Kanon des allgemeinen musikkulturellen Bewusstseins nennen würde, keine Rede sein konnte. Über den Status eines umstrittenen, von einer Minderheit – »dieser Märtyrer, dieser Heilige« (Schönberg 1911, Widmung) – vehement verehrten, von der Mehrheit distanziert wahrgenommenen oder feindselig bekämpften Komponisten gelangte Mahler nicht hinaus.

Eine grundlegende Veränderung dieses Status, die zu der heute als selbstverständlich empfundenen weltweiten Geltung Mahlers führte, kann de facto erst fünfzig Jahre nach seinem Tod konstatiert werden.

Verspätung

Auch wenn nicht verbindlich feststeht, welche Kriterien über die Zugehörigkeit von Werken zum musikalischen Kanon entscheiden – pragmatisch könnte man anführen: 1. die ständige Präsenz im Repertoire der Konzerte, Einspielungen und

Werkausgaben, 2. die Rolle als kompositionsgeschichtliches Referenzobjekt für spätere Werke, 3. die dauerhafte Thematisierung in der wissenschaftlichen und medialen Kommunikation über Musik –, scheint es angebracht, hier von Mahlers verspäteter Kanonisierung zu sprechen. Die Tragweite dieses Vorgangs ist nicht ganz leicht auszumachen.

Im Unterschied zu praktisch allen anderen großen Komponisten der bürgerlichen Musikkultur, die seit Joseph Haydn in der Regel eine schon zu Lebzeiten einsetzende, kontinuierlich positive Rezeption erfuhren (mit den üblichen Schwankungen hinsichtlich einzelner Gattungen und des Eintretens konjunktureller Hochphasen), ist die Rezeptionsgeschichte Mahlers durch einen überraschenden postumen Statuswechsel vom geschichtlich peripheren, umstrittenen Komponisten zu dem einer Schlüsselfigur der neueren Musikgeschichte gekennzeichnet. Die Radikalität der Umbewertung scheint im Einklang zu stehen mit den Ausmaßen des Streites, der sich, wie bei kaum einem anderen Komponisten, schon zu Mahlers Lebzeiten entwickelte; nach Carl Dahlhaus ist es für die Mahler-Rezeption »charakteristisch, dass die kontrastierenden Urteile, die sich an wiederkehrende Topoi heften, nicht nur die moralische, religiöse oder ästhetische Bedeutung der Symphonien positiv oder negativ akzentuieren, sondern auch deren geschichtlichen Rang – an dem bei Wagners Musikdramen auch Gegner wie Hanslick oder Kalbeck nicht zu zweifeln wagten – antasten« (Dahlhaus 1977, 255 f.). Genau dies, die Zuerkennung eines »geschichtlichen Rangs«, durch den Mahlers Werk zu einem diskursiv autorisierten, zentralen Bestandteil der europäischen Kunstmusik wird, anders gesagt: dessen Einzug in das Korpus der anerkannt großen Werke, macht die verspätete Kanonisierung Mahlers aus.

Der Gedanke liegt nahe, hier von einem Rezeptions- oder Traditionsbruch zu sprechen, der die Mahler-Rezeption strukturell von der anderer Komponisten seit dem späten 18. Jahrhundert unterscheidet. Offenbar bedurfte es, um den Bruch herbeizuführen, einer gründlichen Neujustierung tradiertter Rezeptionseinstellungen, wie sie im Blick auf andere Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht in diesem Maße erforderlich war.

Sucht man nach irgendwie Vergleichbarem, so könnte man z. B. an die verspätete Rezeption von Beethovens Spätstil oder von Schuberts Sonatenkompositionen denken, die beide erst im 20. Jahrhundert – nach entsprechenden Revisionen der leitenden analytischen Kategorien – eine angemessene Resonanz erhielten; freilich handelte es sich »nur« um Teilkomplexe zweier *Ceuvres*, deren Komponisten im Übrigen zu den sakrosankten gehörten, und nicht um das Werk im Ganzen wie bei Mahler. Auch ein Vergleich mit dem Rezeptionsschicksal Felix Mendelssohn Bartholdys erscheint nicht wirklich stichhaltig, da Mendelssohns Werk vor dem Rezeptionsbruch von 1933 zweifellos dem Kanon zugehörte; andererseits besteht insoweit eine Affinität, als beide, Mendelssohn wie Mahler, im nationalsozialistischen Deutschland gewaltsam aus dem Musikleben und dem historischen Gedächtnis ausgestoßen wurden. Am ehesten wäre, wie erwähnt, an die Geschichte der Bach-Rezeption zu denken. Was hier eine auffällige Parallele bietet, ist derselbe radikale Wandel in der Beurteilung zentraler kompositorischer Phänomene – schlagwortartig: des »Gotischen« bei Bach (Sponheuer 2001), der »Zerrissenheit« bei Mahler – unter der Ägide eines veränderten Kunst- und Musikverständnisses; ein Vorgang, aus dem sich in beiden Fällen eine grundlegende Neubewertung ihres jeweiligen musikhistorischen Ortes ergab. Auf der anderen Seite sind auch die erheblichen Unterschiede nicht zu übersehen: Einmal ganz abgesehen von der inkommensurablen Größe Bachs handelt es sich bei seiner Umdeutung in der Epoche nach 1800 um einen fundamentalen Paradigmenwechsel der gesamten Musikkultur im Sinne der modernen Autonomieästhetik – Dahlhaus: »Daß Bachs Werk zum Paradigma eines Kunstbegriffs wurde, der nicht sein ursprünglicher war, ist ein geschichtsphilosophisch verwirrender, geradezu ungeheuerlicher Vorgang« (Dahlhaus 1977, 248) –, während sich die Umbewertung Mahlers eher als grenzgängerisch radikalisierte, antiklassizistische Ausweitung eines grundlegend beibehaltenen autonomieästhetisch fundierten Kunst- und Musikbegriffs verstehen lässt.

Trotz mancher nicht von der Hand zu weisender Analogien ist so Mahlers verspätete Kanonisierung insgesamt wohl doch als ein singuläres Ereignis anzusehen, bei dem mehrere Faktoren

heterogener, musikinterner wie geschichtlich-gesellschaftlicher, Art auf komplexe Weise ineinander spielen. Auf einige davon ist im folgenden Abschnitt einzugehen.

Abschied vom 19. Jahrhundert

Das »lange 19. Jahrhundert«

Fragt man nach möglichen Gründen für den Umschwung in der Mahler-Rezeption seit 1960, so hält die vorliegende Literatur ein breites Panorama von Antworten bereit.

Auffällig ist zunächst der hohe Grad an Reflektiertheit in diesem Punkt, d. h. der Sachverhalt, dass nur wenige Texte der Mahlerliteratur darauf verzichten, das Phänomen der Rezeption, an dem sie selber teilhaben, eigens zum Gegenstand zu erheben und auf die Suche nach möglichen Ursachen zu gehen. Darin einen Reflex auf die besonderen Umstände eben dieser Rezeption zu sehen, die sich von der anderer Komponisten unterscheidet, dürfte wohl nicht fehlgehen. Ein grober Überblick lässt etwa die folgenden Argumentationslinien hervortreten:

- Technisch-praktische Erklärungsversuche wie der Hinweis auf den Wegfall der urheberrechtlichen Schutzfrist 1961 oder die berühmte These Kurt Blaukopfs, Mahlers Musik sei »durch die Stereoschallplatte erlöst worden« (Blaukopf 1969, 305)
- Politisch-moralische Erwägungen im Kontext historischer Bewältigungsversuche der NS-Vergangenheit und der Idee kultureller »Wiedergutmachung«
- Heuristische Re-Konstruktionen hypothetischer Hörerbedürfnisse: Mahlers Musik als nostalgischer Trost gegen die Zumutungen der Moderne (auch der musikalischen); als Soundkulisse einer *Fin de siècle*-Mode (hier pflegt selten der Hinweis auf Luchino Viscontis Film *Tod in Venedig* von 1970/71 zu fehlen); als existenziell berührender »Ausdruck des Leidens an der Welt und der Sehnsucht über sie hinaus« (Eggebrecht 1982, 289) oder als Zeitgeist-Phänomen der 1960er und 1970er Jahre und ihres Protestes gegen die etablierte Kultur
- Schließlich kompositionsgeschichtliche Über-

legungen, die eine spezifische Affinität zwischen der Musik Mahlers und der Situation des Komponierens seit 1960 konstatieren: sei es im Sinne einer gleichsam wahlverwandschaftlichen Vorausnahme von Tendenzen der späteren Avantgarde oder, postmodern, als Gegenmodell zu eindimensional konstruktivistischen Fortschrittsparadigmen der Moderne, das die verdrängten Impulse subjektiver Expressivität rehabilitierte.

Wenn es richtig ist, dass jeder Vorgang der Kanonisierung als Resultante einer komplexen Wechselwirkung aufzufassen ist, bei der sich unterschiedliche, schwer voneinander abgrenzbare Selektions- und Deutungsprozesse überlagern, so findet dies hier seine Bestätigung. Alle, ohne Anspruch auf Vollständigkeit genannten, Argumente dürften, je aus ihrer Perspektive, etwas Zutreffendes benennen, ohne dass auszumachen wäre, welchem Priorität zukäme.

Dennoch scheint mir, dass eine übergreifende Perspektive existiert, die dazu in der Lage ist, zumindest einen Großteil der angeführten Momente in sich aufzunehmen, und die deshalb als übergreifend bezeichnet werden kann, weil sie eine Ebene markiert, die als genereller Referenzrahmen allem anderen vorausliegt. Diese Perspektive ist zuerst von Carl Dahlhaus anvisiert worden (Dahlhaus 1973). Man könnte sie mit der Überschrift ›Abschied vom 19. Jahrhundert‹ versehen.

Der Kerngedanke von Dahlhaus lautet, dass die Wende in der Mahler-Rezeption um 1960 einen tiefgreifenden Wandel im »Bewusstseinsstand des musikalischen Publikums« (Dahlhaus 1973, 6) zur Voraussetzung hatte: den Verlust des Glaubens an die Selbstverständlichkeit der Musik des 19. Jahrhunderts. In seinem Aufsatz »Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik« von 1973 heißt es:

»Die einfache Identifikation mit romantischer Musik, also deren unreflektierte Gleichsetzung mit Musik überhaupt, als sei sie der Geschichte und ihren Veränderungen enthoben, ist angekränkt. [...] In der Musik Mahlers aber [...] erkennt heute das Publikum der Symphoniekonzerte sein eigenes gebrochenes, unsicheres Verhältnis zur Tradition des 19. Jahrhunderts wieder. Was sich in den letzten Jahren in der Wirkungsgeschichte der romantischen Überlieferung ereignet hat, ist in Mahlers Musik bereits ›auskomponiert‹ worden« (Dahlhaus 1973, 9).

Worum es geht, ist offenbar nichts weniger als eine veränderte Vorstellung von Musik (und von deren Stellung in der ›Welt‹). Damit ist zugleich gesagt, dass diejenige Vorstellung, die ihr vorausging und die von Dahlhaus mit den beiden Stichworten ›romantisch‹ und ›19. Jahrhundert‹ umrissen wird, rezeptionsgeschichtlich bis in die 1960er Jahre gereicht hat. Mit anderen Worten: Das ›lange 19. Jahrhundert‹ der Musik ist in der Breite der Musikkultur erst tief im 20. Jahrhundert an sein Ende gekommen (was gut zu Beobachtungen aus anderen Bereichen passt, die es ebenfalls nahelegen, die 1960er Jahre als epochale Zäsur aufzufassen).

Deutlich greifbar wird hier eine charakteristische Tendenz der nachromantischen modernen Kultur insgesamt, die geradezu als Schlüsselsignatur der Kunstverhältnisse des 20. Jahrhunderts gelten darf: das asymmetrische Auseinanderdriften des Produktions- und des Rezeptionshorizonts moderner Kunst. Während die Epoche des 19. Jahrhunderts im kompositionsgeschichtlichen Sinne um 1914 zu Ende gegangen ist, hat die von ihr geprägte Rezeptionsmentalität – vor allem, aber nicht nur, beim nicht-professionellen großen Publikum – um Jahrzehnte darüber hinaus (mehr oder weniger unangefochten) Bestand. Dieser generelle Querstand zwischen Kompositions- und Rezeptionsgeschichte, für den vor allem die Geschichte der »Neuen Musik« ein Lehrbeispiel bildet, ist im deutschen Kulturbereich durch den regressiven kulturellen Anti-Modernismus des nationalsozialistischen Regimes in besonderer Weise zementiert worden. Dass die verspätete Mahler-Rezeption zentral mit dieser Asymmetrie der Musikkultur des 20. Jahrhunderts, insbesondere mit dem strukturellen Überhang einer tradierten, alteingesessenen Rezeptionsmentalität zusammenhängt, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Wie kann diese Rezeptionsmentalität näher gefasst werden?

Kanonwechsel ...

Abstrakt vereinfacht könnte man von einer Ästhetik der Eindeutigkeit sprechen, die den Kern der Rezeptionseinstellung des 19. Jahrhunderts ausmacht. Die zentrale Vorstellung kann darin gesehen werden, dass Musik eindeutig fassbar sei.

Wenn auch unterschiedliche Anschauungen über das »Was« existierten, als das sie in concreto aufzufassen sei, so gab es doch keinerlei Zweifel am »dass«, an der grundsätzlichen Fähigkeit, Musik ihrer Struktur und Bedeutung nach adäquat erfassen zu können.

Getragen wurde diese Überzeugung von dem Glauben an naturgesetzliche, zeitlos gültige Fundamente, die dem europäischen Tonsystem – seiner tonalen, temporalen und formalen Ordnung sowie, davon abgeleitet, seiner expressiven Charakteristik – zugrunde lagen und die in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ihre normative Ausprägung erhalten hätten. Dass das Kunstschöne durch ein naturgegebenes Apriori verbürgt sei und dass die Musik der klassisch-romantischen Epoche, von Haydn, Mozart und Beethoven bis zu Brahms, Wagner und Strauss, die »für uns«, so Jacques Handschin noch 1948, »schlechthin selbstverständliche Art des musikalischen Seins« darstelle (Handschin 1948, 348), galt als nicht weiter hinterfragbare Gewissheit.

Wie von selbst verband sich damit die Vorstellung vom musikalischen Kunstwerk als gesetzmäßig-organischer Gestalt, in der sich lückenlose, gleichsam logische Kohärenz der Form mit sprechender Beredtheit des Ausdrucks zum paradigmatischen Bild sinnhafter Ganzheit zusammenschließen. All dies verdichtete sich für viele zu der Überzeugung, dass man es bei Musik mit der überwältigenden Emanation eines Unmittelbaren, Authentischen, zu tun habe, das einer Sphäre des Zeitlos-Unbedingten entstamme, die sich gegen alle zivilisatorischen Zumutungen reflexiver, historischer oder sozialer Relativierung als immun erweise und deshalb vorzugsweise dem spontanen Gefühlsverständnis zuteil werde.

Wie sehr auch immer pragmatisch herabgedämpft, häufig im Sinne einer psychologisierenden Gefühlsästhetik, die das Authentische des Ausdrucks auf die charismatische Subjektivität des Komponisten als biographisch fassbarer Person projizierte – die Auffassung, dass Musik auf unantastbaren Normen gründe, deren Naturgegebenheit ihre überzeitliche Geltung und ihre allgemeinemenschliche Verstehbarkeit garantierten, bildete das tragende Fundament der Musikrezeption des 19. Jahrhunderts. Die vielleicht wichtigste Konsequenz, die daraus floss, war die tief verwur-

zelte Überzeugung, dass musikalische Werke eine fassbare, wenn auch nicht unmittelbar verbalisierbare, Identität des Sinns aufwiesen, die sich bei genügender Versenkung dem Hörer unmissverständlich mitteile.

Es ist diese Ordnung der Eindeutigkeit, die spätestens um 1960 definitiv zu Ende gegangen ist. Was hier als endgültiger Normenbruch wahrgenommen wurde (nachdem schon vorher die Neue Musik der ersten Jahrhunderthälfte – wenn auch in ihrer Wirkung eher auf professionelle Kreise beschränkt – den Bruch mit dem tonalen System vollzogen hatte), war vor allem das Aufkommen der elektronischen bzw. elektroakustischen Musik seit den 1950er Jahren, durch die schockartig und nachhaltig das Vertrauen in invariante naturgegebene Grundlagen der Musik und des Musikverstehens erschüttert wurde. Symptomatisch erscheint in diesem Zusammenhang die Stellungnahme eines damals führenden Musikwissenschaftlers, Friedrich Blumes, der in einem Grundsatzvortrag von 1958 mit dem bezeichnenden Titel »Was ist Musik?« das auf dem »Naturklang« basierende Prinzip der Tonalität und die damit verbundenen Gesetze der »Erfassbarkeit durch den Hörer« und der Formbildung qua Wiederholung als »die gewachsene Musik des Abendlandes« verteidigte und an die elektronische Musik die Frage stellte: »Ist es statthaft, daß wir die Axt an die Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes legen, um dann aus den Trümmern eine Fratzenwelt zu bauen, die den Schöpfer öffnet?« (Blume 1958, 876, 884, 882)

Deutlicher konnte kaum zum Ausdruck kommen, wie hier ein musikalisches (und nicht nur musikalisches) Weltbild in seinen Grundfesten zum Wanken gebracht wurde. Was sich seit den Anfängen der Neuen Musik – einmal ganz abgesehen von den Irritationen des europäischen Musikbegriffs durch den Jazz und die sich etablierende Popmusik-Kultur – als leiser Zweifel an der normativen Geltung des eigenen Musikverständnisses geregt hatte, nahm die Dimensionen einer grundlegenden Legitimitätskrise an. Wie auch immer man der Musik der Avantgarde gegenüber stand, ob zustimmend oder ablehnend, eines wurde zunehmend deutlich: ein naturwüchsig-naives, reflexionsfreies Verhältnis zur klassisch-romantischen Musik war nicht mehr möglich. Ob man konser-

vativ, d. h. in bewusster Abgrenzung gegen das Neue, an ihr festhielt oder sich der beginnenden Einsicht öffnete, dass sich die vermeintliche Naturgegebenheit in Wahrheit der Verabsolutierung eines historisch bedingten, also relativen, Entwicklungsstandes verdankte – in beiden Fällen folgte man der (modernen) Logik eines Reflexionsprozesses, der die kompakte Substanz der Tradition in der Kontingenz der Differenzen und Vermittlungen zur Auflösung bringt. Kurz gesagt: die Musik des 19. Jahrhunderts und die ihr zugehörige Rezeptionsmentalität rückten irreversibel in historische Distanz.

Zu reden wäre von einem Paradigmen- oder Kanonwechsel, der die sicher geglaubten Selbstverständlichkeiten der Tradition – von der Unabdingbarkeit der tonalen Ordnung bis zur stabilen Identität des Werksinns – einem fortschreitenden Prozess der Relativierung, Historisierung und der perspektivischen Vervielfältigung unterzog.

... und die Folgen

Ohne den Konsequenzen dieses Kanonwechsels weiter nachzugehen – was letztlich auf eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts hinauslaufen würde – mag es genügen, auf einen Vorgang hinzuweisen, der exemplarisch den eingetretenen Wandel verdeutlichen kann. Nichts weniger als zufällig nämlich setzte in den 1960er Jahren eine breite und intensive, bis heute andauernde, Beschäftigung der Musikwissenschaft mit der Musik des 19. Jahrhunderts ein (fast könnte man von einer Neuentdeckung sprechen). Sie hängt unmittelbar mit dem skizzierten Wechsel zusammen. Solange die klassisch-romantische Musik die selbstverständliche Mitte der eigenen musikalischen Existenz bildete und das vertraute Repertoire in Konzertsaal, Oper und musikalischer Ausbildung stellte, solange also die Musik des 19. Jahrhunderts weder ›alte‹ noch ›neue‹, sondern ›die‹ Musik schlechthin war, erübrigte sich eine Auseinandersetzung mit den Mitteln der Wissenschaft, die Distanz und Problematisierung erforderten. Über das, was sich von selbst versteht, braucht man nicht zu reden. Anders gesagt: Beethoven, Schumann oder Wagner waren keine historischen Gestalten, sondern Angehörige der gleichen musikalischen Welt, in der man selber zu Hause war.

Ihre Thematisierung als Objekte wissenschaftlicher Untersuchung (und nicht nur der Nachfühlung oder Selbstvergewisserung) setzte einen kategorialen Wechsel voraus, der identisch war mit expliziter Distanzsetzung. Erst das definitive Historisch-Werden des 19. Jahrhunderts machte es als Gegenstand der Historiographie verfügbar.

Zugleich gestattete der Abschied von der musikalischen Mentalität des 19. Jahrhunderts einen anderen, revisionistischen Blick auf das musikalische Geschehen des Jahrhunderts. Der von der Moderne des 20. Jahrhunderts genährte Zweifel am Alleinvertretungsanspruch des tradierten musikalischen Bewusstseins war von rückwirkender Kraft. Immer stärker wurde der selektive, auf Ausblendungen und Idealisierungen, normativer Stillstellung und Mythologisierung beruhende Konstruktcharakter deutlich, der die Rezeptionsmentalität des 19. Jahrhunderts prägte und im Ergebnis dazu führte, dass ›Abweichungen‹ von der Ideallinie – Beethovens rigorose Problematisierung der ›Sonatenform‹, Berlioz' Montageverfahren, Schumanns temporale Komplikationen, Liszts tonale Experimente ... – von der Wahrnehmung ausgenommen waren (während im Nachhinein umso offener wurde, in welchem Maße z. B. Mahlers Verfahren an manche des 19. Jahrhunderts anschließen konnten).

Der Paradigmenwechsel um 1960 kann in seinem Kern als Abschied vom 19. Jahrhundert aufgefasst werden, der eine doppelte Öffnung zur Folge hatte: einmal nach vorne, im Blick auf das 20. Jahrhundert, das nun zumindest potenziell einer unvoreingenommeneren Wahrnehmung zugänglich wurde, zum anderen nach hinten, durch den verfremdeten Blick auf das bislang Vertraute, der ein anderes 19. Jahrhundert zeigte und seinerseits einem komplikationsloseren Grenzübergang von der Tradition zur Moderne den Weg bahnen konnte. Von daher entbehrt es nicht einer spezifischen Konsequenzhaftigkeit, dass gerade Mahlers Musik im Rahmen dieses generellen Paradigmenwechsels derart in den Mittelpunkt rückte: Wie kaum eine andere hat sie das, was man unter dem Titel ›Abschied vom 19. Jahrhundert‹ fassen mag, zu ihrem eigenen Thema gemacht.

Die Skizze des Kanonwechsels um 1960 bliebe freilich im Blick auf Mahler unvollständig, wenn

nicht noch weitere Momente – über die bisher angesprochenen von Rezeptionsästhetik und Wissenschaftsgeschichte hinaus – mindestens erwähnt würden, die damit in näherem oder fernerem Zusammenhang stehen.

Nicht zu unterschätzen ist zunächst die mediengeschichtliche Dimension in Gestalt der Stereo-Schallplatte. Auch wenn man der Auffassung sein kann, dass hier ein sehr allgemeines Phänomen für die Erklärung eines spezifischen Sachverhalts herangezogen worden ist, darf doch nicht übersehen werden, dass zum einen durch die entsprechende Aufnahmetechnik tatsächlich wesentlich plastischere Wiedergaben von Mahlers Musik möglich geworden sind und dass zum anderen gerade diese technische Entwicklung einen neuen Typus des Hörens enorm befördert hat – die private Musikrezeption außerhalb des Konzertsaals –, der sich seither zum alles dominierenden entwickelt hat und der zweifellos einen wesentlichen Teilaspekt der Abkehr von den Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts markiert.

Auch die politisch-moralischen Aspekte der Rezeptionswende um 1960 dürfen nicht vernachlässigt werden; sie stehen ebenfalls im größeren Zusammenhang einer Abwendung von traditionalistischen Denkmustern des 19. Jahrhunderts (von denen einige, wenn auch in charakteristisch deformierter Gestalt, in der Zeit des Nationalsozialismus noch einmal eine ausgesprochene Hochphase durchlaufen hatten). Dabei handelt es sich um einen schwer greifbaren Komplex der Veränderung von Verhaltenseinstellungen und Mentalitätsmustern, der in Deutschland, aber auch in den USA (Botstein 2002, 7 ff.), mit der beginnenden Aufarbeitung der NS-Vergangenheit gekoppelt ist (ein wichtiges Datum bildet der Eichmann-Prozess von 1961) und der in seinen Auswirkungen auch die gegenkulturellen Impulse der Studentenbewegung seit 1967 geprägt hat. Es mag schwierig sein, zwischen diesen vielschichtigen Vorgängen und der Mahler-Rezeption eine über die reine zeitliche Parallelität hinausgehende Verbindung herzustellen. Dass indessen in der kritischen Wendung gegen etablierte, substanzialistisch abgeschottete Denk- und Wertungshierarchien, die der reflexiven Überprüfung vorenthalten wurden, eine gewisse Gemeinsamkeit der Grundintention zu finden ist, dürfte kaum zu bestreiten sein.

Zum Kontext des Kanonwechsels um 1960 gehört schließlich die kompositionsgeschichtliche Situation. In welchem Maße die intensive kompositorische Mahler-Rezeption durch die Avantgarde der 1960er Jahre, beispielsweise die *Sinfonia* (1968/69) von Luciano Berio, das Mahlerbild des großen Publikums beeinflusst hat (und umgekehrt), lässt sich kaum genauer beurteilen. Sie dürfte primär aus einem internen Selbstverständigungsprozess der Avantgarde selber hervorgegangen sein, aus einer selbstkritischen Reflexion des eigenen Weges mit seiner ausschließlichen Konzentration auf einen objektivistischen Konstruktivismus des Materialfortschritts, der eine schroffe Ablehnung traditioneller Vorstellungen, insbesondere jeder Art von Ausdrucks- und Wirkungsästhetik, zur Voraussetzung hatte.

Vergleicht man beide – die Mahler-Rezeption der Avantgarde und die des Publikums – nur unter der hier interessierenden Perspektive des Verhältnisses zum 19. Jahrhundert, so tut sich eine eigen tümliche Gegenläufigkeit der Entwicklung auf, die paradoxerweise am Ende zu einem vergleichbaren Resultat führt. Schematisch vereinfacht: Während die von der Mentalität des 19. Jahrhunderts geprägte allgemeine Rezeption zu einer negativen Beurteilung Mahlers gelangt, den sie mit den Maßstäben des 19. Jahrhunderts nicht vereinbaren kann, und erst durch den generellen Paradigmenwechsel um 1960 zu einer reflektierteren Haltung gegenüber dem 19. Jahrhundert und dadurch zu einer veränderten Beurteilung Mahlers findet, geht umgekehrt die Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg von einer apodiktischen Verwerfung des 19. Jahrhunderts aus und gelangt ebenfalls zu einer negativen Beurteilung Mahlers als eines ›hybriden Spätromantikers‹, um erst in den 1960er Jahren (nach der erwähnten selbstkritischen Wende) zu einer Neubewertung der Tradition und deren Verhältnis zur Moderne des 20. Jahrhunderts, d. h. zu einer Abwendung von der pauschalen Abwendung vom 19. Jahrhundert und damit zu einer anderen Beurteilung Mahlers zu gelangen.

In beiden Fällen, wenn auch in spiegelbildlicher Verkehrung, erweist sich das Verhältnis zur Tradition des 19. Jahrhunderts als Angelpunkt. Mahlers Musik scheint dabei gleichsam haltlos zwischen Tradition und Moderne hin- und herzu-

springen. Sie nähert sich der neuen Musik des 20. Jahrhunderts, um auf der anderen Seite tief in das 19. zurückzufallen. Offenbar enthält die Formel ›Abschied vom 19. Jahrhundert‹ zwei Seiten, die beide angemessen verstanden werden wollen. Was das im Blick auf Mahlers Musik konkreter bedeutet, soll im Folgenden, abschließend, erörtert werden.

Niemandland

Wenn die These richtig ist, dass der Wandel in der Mahler-Rezeption um 1960 den Abschied von der Rezeptionsmentalität des 19. Jahrhunderts zur Voraussetzung hat, so liegt es nahe, von den Kernvorstellungen dieser Mentalität auszugehen, um sich von den Schwierigkeiten, die Mahlers Musik dem Verstehen entgegensetzte, einen angemessenen Begriff zu verschaffen. Und in der Tat, wollte man diese Schwierigkeiten rigoros vereinfachend auf einen zentralen Sachverhalt reduzieren, so dürfte es wohl der Gedanke der Mehrdeutigkeit – in einem weiten Verständnis: des Materials, der Form wie des Sinns – sein, der sich am ehesten aufdrängte; anders gesagt: das Ende der Vorstellung, dass Musik in einem umgreifenden Sinne eindeutig fassbar sei. (Der mögliche Einwand, dass dies unter modernen Bedingungen für alle Musik gelte, erkennt den Sachverhalt, auf den hier abgehoben wird, nämlich dass es die Musik Mahlers gewesen ist, an der dies zum ersten Mal in aller Deutlichkeit exemplarisch erfahrbar geworden ist.)

An den zentralen Sachverhalt der Uneindeutigkeit, durch den sich die tradierte Rezeptionsmentalität des 19. Jahrhunderts in ihrem innersten Kern: in ihrem Glauben an eine invariante, unangreifbare und vor allem entschlüsselbare Identität der Musik, getroffen fühlen musste, lässt sich ein ganzer Katalog von Begrifflichkeiten anschließen, die ihn nach verschiedenen Seiten hin durchdeklinieren und unter Titeln wie Diskontinuität, Heterogenität, Polyvalenz, Doppelbödigkeit, Zerrissenheit das Mahlerschrifttum durchziehen.

In wechselnden Tonlagen – von der antisemitischen Hass-Suada (»Und während die deutsche Geistigkeit nach der Erfassung der letzten und

tiefsten Zusammenhänge strebt, beschränkt sich der Jude darauf, unvereinbare Dinge in überraschender Weise durch Hervorhebung von Zufälligkeiten miteinander künstlich in Verbindung zu bringen«, Blessinger 1944, 113) bis zur fachlichen Feststellung (»Seine von zentrifugalen Mächten beherrschte Phantasie sprengt die überlieferte Sonatenform oder erweitert sie so, daß uns der Überblick verloren geht«, Batka 1904) – werden Abweichungen von einer angenommenen ›Normallage‹ markiert, die ein gleichsam automatisch einrastendes, auf emotionaler und syntaktischer Evidenz gegründetes Verstehen unmöglich machen (in ideologischer Aufladung: »an die Stelle des organisch gewachsenen abendländischen Tonsystems mußte im Endergebnis das Chaos treten« [Blessinger 1944, 120]). Sie alle laufen hinaus auf eine Vorstellung von Musik, die diese auf die wahrnehmbare Erfüllung vorgegebener formaler und tonsatzmäßiger Modelle, auf die säuberliche Respektierung von Stil- und Gattungsgrenzen sowie auf die deutliche Beachtung semantischer Konventionen, d. h. auf eine unmittelbare Verstehenstauglichkeit festschreiben will, die keinerlei reflektierende Distanz erforderlich macht. (Etwas plakativ könnte man von einer Art Klassizismus mit Gefühlsgarantie sprechen.)

Es sind genau diese Postulate, gegen die Mahlers Musik verstößt, was zu den allergischen (immanent gewiss verständlichen) Reaktionen seiner konservativen Hörer führte. Seine Verfahren – kurz und selektiv: die komplexe Diversifizierung des musikalischen, insbesondere temporalen, Zusammenhangs, die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen und Genres, die Einbeziehung tabuisierter Musiksphären, die offene Collagetechnik der Naturlautepisoden, die ambivalente Überzeichnung konventioneller Charaktere, die maximale Ausreizung der Spannung zwischen Selbst- und Fremdreferenz, die dissonanzlastige Emanzipierung der Nebennoten – beruhen auf einer durchgehenden selbstreflexiven Potenzierung des kompositorischen Vorgehens, das – abstrakt gesprochen – auf Differenz statt Identität setzt, d. h. sich in bewusster Differenz zur Tradition vollzieht und deshalb, um als solches: in der Gleichzeitigkeit des Anknüpfens und Sich-Entfernens, wahrgenommen zu werden, einen fortlaufenden Perspektivenschwenk zwischen Objekt-

und Metaebene involviert. Indem Mahlers Symphonien das geballte Potenzial der Gattungsgeschichte – Form- und Satzmodelle, Tonlagen, Klangfortschreitungen, Finalkonzepte usw. – herbeizutieren und zugleich die Grenzen des Symphonischen, in konsequentem Weiterdenken der gattungsimmanenten Tendenz zu umfassender Integration (zur Konstitution einer symphonischen ›Welt‹), bis in die Extremzonen des Vorkünstlerischen, Vormusikalischen, Geräuschhaften ausweiten, entstehen irritierend vielschichtige symphonische Gebilde, die sich der identifizierenden Festlegung entziehen und eine komplexe Vielfalt möglicher musikinterner und musikexterner Verweisungszusammenhänge entwerfen. (Und wenn sich mittlerweile herausgestellt hat, dass solche Verfahren der ›Metaisierung‹, der selbstreflexiven Aufladung von Musik, von Beethoven an in zunehmendem Maße das gesamte 19. Jahrhundert durchziehen – im Gegensatz zur Rezeptionsmentalität des 19. Jahrhunderts, die hier nur ›ewige‹ Gesetze und eherne ›Herosen der Tonkunst‹ am Werke sah –, so dürfte dies nicht zum wenigsten der Beschäftigung mit der Musik Mahlers zu verdanken sein, die zu einem geschärften Blick auf das 19. Jahrhundert verholten hat.)

Auf der anderen Seite sind es gerade die dem traditionellen Ideal homogener Geschlossenheit widersprechenden Züge der Musik Mahlers gewesen, die – unter dem Einfluss einer einseitigen Lektüre von Adornos Mahlerbuch – dazu verleitet haben, Mahlers Werk auf eine Ästhetik der reinen Negativität zu vereidigen und als Vorgeschichte der Neuen Musik bzw. als eine Art Vorschein der Avantgarde nach 1960 zu vereinnahmen. So wenig eine tiefgreifende Affinität der Musik Mahlers insbesondere zu der von Alban Berg und Anton von Webern zu überhören ist, die vor allem den Ton und die Klanglichkeit einzelner Werke betrifft, so offensichtlich sind auch die Querbezüge zur Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre (Schäfer 1999), die eher auf abstrakteren Dimensionen wie der Fragmentarisierung der Werkkontinuität und der Stilmontage beruhen. Dennoch wäre es eine sinnentstellende Verkürzung, Mahler eindimensional auf eine, womöglich geschichtsphilosophisch unterfütterte, Ästhetik des Fortschritts, d. h. der schlichten Negation des traditionellen Kunstbegriffs, festlegen zu wollen und anachronis-

tisch dem 20. Jahrhundert zuzuschlagen. Dazu passte spiegelbildlich die von Leon Botstein beklagte postmodern-aktuelle »Zähmung« (Botstein 2002, 42) Mahlers zum synthetischen Nostalgiker und zum »Therapeuten« in den Bedrängnissen der Moderne, die ihn in ein erträumtes *Fin de siècle* zurückbefördern würde.

Wird hier einmal der Abschied vom 19. Jahrhundert in eine prinzipielle Loslösung umgedeutet, indem die vom 19. Jahrhundert her kritisierten Züge als revolutionäre Vorboten der Moderne des 20. Jahrhunderts in Beschlag genommen werden und der Rest (das ›schlechte 19. Jahrhundert‹ einer übersteigerten Sentimentalität und Monumentalität) als *quantité négligeable* behandelt wird, so ein anderes Mal in ein nostalgisches Nicht-Loskommen vom 19. Jahrhundert, indem über etwaige Beschädigungen des Schönklangs euphemistisch hinweggehört wird. Beide reduktionistischen Lesarten, die auf komplementären Ausblendungen beruhen, verfehlen den eigentlichen Punkt, indem sie als getrennte Einheiten für sich zu fixieren suchen, was doch nur als Differenz zu fassen ist.

Mahlers Abschied vom 19. Jahrhundert kommt zustande durch den Versuch, die zentrale Forderung der Gattungstradition nach symphonischer Integration (alteuropäisch: nach Totalität) in einem umfassenden, radikalen, die Integrationsfähigkeit der Form bis zum äußersten expandierenden Sinne kompositorisch zu verwirklichen und damit in einem der Tradition Genüge zu tun und – gerade dadurch – über ihre Grenzen hinauszugehen.

In diesem Zugleich, wenn man so will: in diesem Niemandsland, liegt seine historische Position. (Vielleicht kann man sie andeutungsweise mit der historischen Lage des Romans vergleichen, wie sie Georg Lukács 1916, in zeitlicher Nähe zu Mahler, charakterisiert hat: »Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat« [Lukács 1916, 47].) Ambivalent, umfasst sie die Vergangenheit in Form der versammelten Gattungsgeschichte und weist in eine unbekannte Zukunft, ohne dass sie mit dem einen oder dem anderen restlos zu identifizieren wäre, und lässt deshalb viele Interpretationen zu.

Vielleicht deshalb, wegen dieser Offenheit, wegen dieses Zögerns zwischen Abschied und Ankommen, das am Anfang der Moderne steht,

ist die Musik Mahlers noch heute, im Zeitalter der voll entwickelten Moderne, so aktuell.

Literatur

- Abert, Hermann (Hg.): Illustriertes Musiklexikon. Stuttgart 1927.
- Batka, Richard: Rezension der Dritten Symphonie, in: Bohemia, Prag, 25.2.1904. Zit. nach: Metzger 2000, 112.
- Blaukopf, Kurt: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien/München/Zürich 1969.
- Blessinger, Karl: Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik. Berlin 1944.
- Blume, Friedrich: Was ist Musik? [1958], in: ders.: *Synagma musicologicum I*. Hg. von Martin Ruhnke. Kassel 1963, 872–886.
- Botstein, Leon: Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History, in: *Mahler and His World*. Hg. von Karen Painter. Princeton/Oxford 2002, 1–53.
- Dahlhaus, Carl: Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler – Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik, in: *Musik und Bildung* 5 (1973), 590–592. Zit. nach dem Wiederabdruck in: *Mahler. Eine Herausforderung*. Hg. von Peter Ruzicka. Wiesbaden 1977, 5–13.
- : Grundlagen der Musikgeschichte. Köln 1977.
- Danuser, Hermann: Art. »Mahler, Gustav«, in: *MGG – Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*, Bd. 11: *Les-Men*. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart 2004, 813–855.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers*. München/Zürich 1982.
- Einstein, Alfred: Gustav Mahler, in: *Berliner Tageblatt*, 4.7.1930. Zit. nach: Metzger 2000, 235.
- : *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*. Frankfurt a. M. 1978 [engl. 1945].
- Fülöp, Peter (Hg.): *Mahler Discography*. New York 1995.
- Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick* [1948]. Wilhelmshaven 1982.
- Hirschfeld, Robert: Zwei Mahler-Sinfonien, in: *Wiener Abendpost* (Beilage zur Wiener Zeitung), 5.11.1909. Zit. nach: Danuser, Hermann: *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber 1991, 251.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916]. Neuwied/Berlin 1971.
- Metzger, Christoph: *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven 2000.
- Namenwirth, Simon Michael: *Gustav Mahler. A Critical Bibliography*. 3 Bde. Wiesbaden 1987.
- Schäfer, Thomas: *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*. München 1999.
- Schlüter, Wolfgang: *Die Wunde Mahler. Zur Rezeption seiner Sinfonien*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler*. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1989, 7–149.
- Schnoor, Hans: *Klänge und Gestalten*. Darmstadt 1951. Zit. nach: Schlüter 1989, 14.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Leipzig/Wien 1911.
- Sponheuer, Bernd: Zur Kategorie des »Gotischen« (nicht nur) in der Bach-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift Friedhelm Krummacher*. Hg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well. Kassel 2001, 217–246.
- Steinbeck, Wolfram/Blumröder, Christoph von: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik nach 1900*. Laaber 2002.