

Christine Lemke-Matwey

Weltschmerz als Kraftspeise – 150 Jahre Gustav Mahler. Ein Blick nach vorn

Als zweites von zwölf Kindern eines jüdischen Kaufmanns wird Gustav Mahler am 7. Juli 1860 im böhmischen Kalischt geboren. Als weltberühmter Dirigent stirbt er knapp 51 Jahre später in Wien. Mahlers eigentliche Geburt freilich, als Komponist, trägt sich bekanntlich erst 100 Jahre später zu, 1960 – und sein Tod ist bis heute nicht beschlossene Sache. Gehört Gustav Mahler ins 21. Jahrhundert, so wie er das 20. als dessen Prophet dominiert und beseelt hat – diese Frage vor allem haben die beiden Mahler-Jahre 2010 und 2011 zu beantworten.

150 Jahre Gustav Mahler – bei diesem nicht ganz frei gewählten Untertitel kann es sich nur um eine grandiose Überforderung handeln. Denn in jenen 150 Jahren Gustav Mahler liegen, was nur ungefähr den Einzugsbereich des Komponisten betrifft, zwei Weltkriege und mehrere Revolutionen, die Erfindung des Penicillins, der Atom-bombe, der Pille und des Computers, die deutsche Teilung und Wiedervereinigung, der Holocaust, die Zwölftonmusik, Aufstieg und Fall der Schallplattenindustrie, die Gründung des Staates Israel, das Jahr 1968 und seine Chiffren, die historische Auf-führungspraxis, die Emanzipation der Frau, der 11. September und vieles mehr. Oder, wie ein Leser des Berliner Tagesspiegels auf meinen Mahler-Text zum Baren-boim-Boulez-Zyklus 2007 hin schrieb (der Text versuchte, zwischen Mahlers Oeuvre und dem 21. Jahrhundert eine Beziehung, nein, Beziehungen zu stiften), der Leser also schrieb: „Sehr geehrte Frau Lemke-Matwey, Sie haben Mobiltelefone und SMS, Chaostheorie und Mandelbrot, Relativitätstheorie und Quantenmechanik, Higgs-Teilchen und Stringtheorie, Urknall und Evolutionstheorie, Bohlen und Kübelböck vergessen.“ Manchmal können Leser witzig sein. Am Ernst der Lage aber ändert das nichts. Wenn über Gustav Mahler gesagt wurde, seine Symphonien beachteten zu viele Blumen am Wegesrand, sie sähen zu viel auf einmal, sie könnten also nicht wegschauen, so gilt das naturgemäß auch für jeden Versuch, die eigene Gegenwart in den Blick zu rücken (und mit ihr deren Gedächtnis).

Dieses völlig unübersehbare 150-jährige Prisma aus Welt- und Zeitgeschichte also zu nehmen und mit all seinen Komplexitäten und Abstrusitäten, seinen Auswüchsen und Irrwitzigkeiten auf das Werk Mahlers zu beziehen und zwar erhellend zu beziehen, für das Werk wie für die Welt, in der wir leben, ja zu leben gedenken – das traue ich mir nicht zu.

Außerdem plagen mich Zweifel: Ist Gustav Mahler im 21. Jahrhundert tatsächlich ebenso zuhause wie im 20.? Man geht fast selbstverständlich davon aus. Moderne, Post-moderne, Postpostmoderne oder die nach wie vor ausbleibende zweite Moderne: Mahler ist und bleibt ein *moderner* Komponist. Also noch einmal anders gefragt: Was geschieht mit dem Propheten, wenn sich seine Prophetien erfüllen? Wer bemüht das Orakel noch, wenn es recht orakelt hat? Es gehorcht einer idealistischen Vorstellung von Kunst, dass Mahlers Musik unsere Lebenswirklichkeit der vergangenen Jahrzehnte vorausgeahnt, ja regelrecht antizipiert habe: all die Brüche in unserem Welt-, Selbst- und Kunstverständnis, all das Fragmentarische, Montierte, Collagierte, Kolpor-

tierte in uns und um uns herum, das freihändige sich Bedienen am unendlich Verfügbaren. Um all das schien *er* gewusst zu haben. Der Mahler-Forscher Constantin Floros schreibt 2010: „Nach Ernst Bloch ist Utopie nicht bloß ein Nirgendland, ein Nirgendwo, sondern ein Traum nach vorn, eine Vision, die realisiert werden kann, das Prinzip Hoffnung, die Antizipation überhaupt. Gustav Mahler gehört zu den Künstlern, die die Zukunft gewissermaßen vorweggenommen haben. Immer wieder entdeckt man in seinen Werken Keime, die viel später erst zum Tragen kamen.“ Die Frage ist nur, was wird, was aus der Musik wird, wenn solche Keime tatsächlich aufgehen, als Saat der Erkenntnis, wenn man so will: Hat sie, die Musik, ihre Schuldigkeit dann getan – oder sind ihre Botschaften so weit von jeder Konkretion entfernt, dass sie tatsächlich für jede Zeit wieder neu und anders lesbar respektive hörbar sind und werden? Kennt die musikalische Moderne, die mit Mahler eingeläutet wurde, aus heutiger Perspektive andere Halbwertzeiten als die der Klassik oder der Romantik? Hat das Sprengen der Formen und Dimensionen, die Erweiterung des symphonie-
tauglichen Vokabulars und also des Musikbegriffs an sich, wie es in und mit Mahlers Symphonien Gestalt annimmt, auch den Preis, dass es die Notwendigkeit unseres Umgangs mit Musik ein Stück weit mit in die Luft sprengt?

Gerne wird an dieser Stelle das Finale der Sechsten bemüht, geschrieben 1903/04, und wie dessen „Katastrophenstimmung“ den Ersten Weltkrieg ruchbar mache. Historisch, musikhistorisch ist das immer interessant; aber bedeutet es auch, dass Mahlers Formensprache – die berüchtigten Hammerschläge, das „Marschieren in den Abgrund“, das wie zu einem Scheiterhaufen aufgetürmte Themenmaterial – über hundert Jahre später sozusagen noch katastrophentauglich ist? Ändert sich ein musikalisches Empfinden nicht mit dem Kriegsgerät? Das Utopische bei Mahler im Blochschen Sinn und nach Floros wäre die zu realisierende Vision: Als bewahrheitete sich die Kunst in der Realität, als erfüllte die Realität, in vielerlei Gestalten, was die Kunst ihr sozusagen vor-schreibt. Wobei ich auch Beethovens „Eroica“ hören kann, wenn ich an den Hindukusch denke (so ich überhaupt an ihn denke). Mahler aber ist kein Klassiker, wie gesagt, auch wenn die Zahlen seiner Aufführungen und verkauften CDs alle Statistiken sprengen.

Hat Gustav Mahler, um noch ein bisschen weiter zuzuspitzen, Zeitmusik im antizipatorischen Sinn geschrieben, „Zukunftsmusik“ also? Mahlers berühmter Ausspruch, seine Zeit werde kommen, hat sich nachweislich ebenso erfüllt wie sein zweiter berühmter Ausspruch, wonach er seine Symphonien am liebsten erst 50 Jahre nach seinem Tod uraufführen würde – eine ziemlich exakte Zeitangabe übrigens. Und nun? Ist er angekommen? Steht der einstige Beethoven-Verdränger heute in einer Reihe mit dem Wiener Klassiker? Ist er der letzte, dem ob seiner Tonalität eine so breite gesellschaftliche Akzeptanz überhaupt vergönnt ist? Schon mit Schönberg, sagt der Dirigent Michael Gielen, wäre das nicht mehr möglich gewesen. Und sein Kollege Pierre Boulez berichtet von Abonnement-Konzerten der Wiener Philharmoniker aus Anlass seines, Boulez', 80. Geburtstages im April 2010, für die viele Abonnenten vorsorglich ihre Karten zurückgaben. Auf dem Programm standen u.a., neben Stücken von Boulez selbst, Janaceks Glagolithische Messe und Strawinskys Psalmen-Symphonie. Für das bürgerliche Musiklager scheint Mahler – ohne den weder das eine noch das andere Werk denkbar wäre – nach wie vor der allerletzte Mohikaner zu sein. Doch stimmt es nicht bedenklich, dass das, was er ästhetisch in die Zukunft hineingepflanzt hat, keine Resonanz mehr findet, ja dass der gesellschaftliche Dis-

kurs über Musik just hier abubrechen scheint? Was Mahler in seinen Symphonien beschreibt, den Zerfall und den damit einher gehenden Aufbruch der Welt zu neuen Ufern, das schlägt sich unweigerlich auch auf unseren Musikgebrauch nieder. Mahler erweist sich, wenngleich mit signifikanter Verspätung, als rezeptionsästhetischer Schlussstein. Constantin Floros schreibt weiter: „Mehreren Komponisten der Avantgarde ist das antizipatorische Moment an Mahler wichtig, das von der Neuen Musik eingelöst wurde.“ Musik, die sich in und durch Musik erfüllt – nach guter alter hermeneutischer Tradition. Nur dass sich die Post-Mahlersche Gesellschaft längst nicht mehr über diese Musik definiert und verständigt. Und nicht nur über diese nicht mehr.

Oder ist das Unbehagen, das einen befällt, wenn man sich mit der Mahler-Rezeption beschäftigt, eher darauf zurückzuführen, dass er wie kein anderer Komponist im 20. Jahrhundert außermusikalisch interpretiert, ja ausgeweitet worden ist, in die eine wie in die andere Richtung? Doch, halt, mindestens einen anderen gibt es noch, und dessen Fall verhält sich sozusagen umgekehrt reziprok (verzeihen Sie, wenn ich jetzt etwas plakativ werde): Richard Wagner im dritten Reich. Wo Wagner auf den Schild gehoben wird, da gilt Mahler als Inbegriff des Ahasverus. Sich von solchem ideologischen „Missbrauch“ zu distanzieren, fällt leicht – das Nazi-Regime und seine Folgen waren einfach zu abscheulich und verheerend. Bei Mahler ist das komplizierter. Das alte antisemitische Feindbild mag hie und da auch nach 1945 noch virulent sein. Seit 1960 aber reklamieren ihn fast ausschließlich die „Guten“ für sich, die Klugen, Kritischen und Aufgeklärten, die Söhne und Wahrheitssucher, die Adorniten und Post-Adorniten. Grenzt das nicht auch an eine Art Missbrauch oder zumindest an eine Besetzung und Instrumentalisierung von Kunst? Und: Macht es Mahlers Musik nicht kleiner, als sie ist?

Hinter diesem Bollwerk aus linker Intellektualität und political correctness wieder zur Musik selbst vorzudringen und herauszufinden, wie Mahler ohne Programm und Programmatik klingt, ohne weltanschauliche Aufladung und ob das überhaupt funktioniert, ob wir die Ohren dafür haben – das ist nicht leicht. Gerade in den letzten Jahren ist über die faschistoiden Denkansätze und Methoden im Umkreis von 1968 kontrovers debattiert worden. Vieles hat sich relativiert, vieles auch nicht.

Doch noch einmal zurück zur Hybris dieses Vortrags. Die Überforderung, die in 150 Jahren Gustav Mahler liegt, kann nur eine Konsequenz haben, und die heißt Reduktion. Ich muss jetzt ein wenig formalistisch werden: Mahlers fünfzigeinhalb Lebensjahre können wir aus dieser Rechnung getrost abstreichen. Sein Leiden daran, dirigieren zu müssen, um komponieren zu können, Ämter bekleiden zu müssen, Institutionen des großbürgerlichen Musiklebens vorstehen zu müssen, um sich Sommer für Sommer in seine diversen Komponierhäusln zu retten, dieses Leiden ist Legende. Apropos: dem Rivalen Richard Strauss ist es nicht viel anders ergangen. Nur dass der zu Lebzeiten ein exorbitant erfolgreicher Komponist gewesen ist, die Oper hat da sicher geholfen. Zieht man Mahlers Leben als rezeptionsgeschichtlich nahezu irrelevante Phase also ab, bleiben die 100 Jahre von seinem Tod bis heute. Von diesen wiederum lässt sich die in Deutschland und Österreich wütende Hitlerei ebenso subtrahieren wie die antisemitisch grundierte Zeit bis dahin – Mahlers Schüler, Schönberg, Berg, Webern, die Vertreter der Zweiten Wiener Schule, mochten zwar in den 20er Jahren einen regelrecht sentimentalen Kult um seine Person entfachen, in der musi-

kalischen Praxis jedoch, im bürgerlichen Musikvollzug spielte er so gut wie keine Rolle. So taucht denn erst 1945 die Möglichkeit Mahler wieder auf. 15 Jahre sollen bis zur ersten Mahler-Welle 1960 noch vergehen, und diese 15-jährige Anlaufzeit hat neben der nur langsam weichenden Schockstarre im Angesicht des Geschehenen und der anhaltenden faschistischen Unterwanderung der bundesrepublikanischen Gesellschaft handfeste Gründe: 1960, zu Mahlers 100. Geburtstag, erscheint Theodor W. Adornos große Mahler-Bibel („Eine musikalische Physiognomik“); 1961, 50 Jahre nach dem Tod des Komponisten, erlischt das große Recht – Mahler zu spielen, wird für Klangkörper und Veranstalter ganz einfach billiger, erschwinglicher; im selben Jahr kommt Kurt Blaukopfs Mahler-Biografie auf den Markt; und wenig später drückt das Adagietto aus der fünften Symphonie nicht nur bei der Beerdigung von John F. Kennedy auf die Tränendrüse, sondern dient auch Lucchino Visconti in seinem „Tod in Venedig“-Film dazu, die Ambivalenzen der Gefühle und Betrachtungsweisen, das, was zwischen den Bildern steht, auf den Begriff zu bringen. Mahler populär. Und last but not least entpuppt er sich als genuiner Schallplatten-Komponist, seine viel beschworene „zweite Existenz“: Langspielplatte und Stereotechnik bringen die räumlichen und zeitlichen Dimensionen seiner Musik in einer Weise zur Geltung, die das private Hören dem Konzerterlebnis fast ebenbürtig erscheinen lässt. Der Mahlerianer ist autark, er braucht im Zweifelsfall nicht mehr als einen guten Kopfhörer. Musikgenuss mit Selbstbefriedigungstendenzen.

1960 also – womit ich die auf mir lastende Überforderung erfolgreich gedrittelt hätte. Aus 150 Jahren Mahler sind flugs 50 Jahre Mahler geworden. Dieses halbe Jahrhundert möchte ich im Folgenden in fünf nicht chronologischen Kapiteln beleuchten und mich dabei vor allem und immer wieder auf unsere Gegenwart beziehen.

1. Das so genannte Gesellschaftliche: die 80er Jahre
2. Was der 11. September mit Gustav Mahler zu tun hat
3. Zyklus-Verbot!
4. Wie junge Dirigenten und Komponisten Gustav M. begegnen

zu 1. Das so genannte Gesellschaftliche: die 80er Jahre

Gustav Mahler war eine Galionsfigur der 68er, wie gesagt. Damals rebellierte man, rannte gegen Verlogenheiten und verkrustete Systeme an, erklärte Konventionen, Autoritäten und Werten den Krieg. Und Mahler lieferte dazu, als wäre diese gesellschaftliche Realität ein Film (ein guter? ein schlechter?), die Musik. Er hatte 60 Jahre zuvor das System Symphonie mit neuen Inhalten gefüllt, indem er es radikalisierte und in die Extreme trieb: durch die schieren Längen seiner Partituren, durch ein trivial-exotisches Instrumentarium, durch die Integration der menschlichen Stimme, durchs Ausreizen und gleichzeitige Wahren der Tonalität. Bei Mahler spricht die Musik Dialekt, sie darf volkstümlich sein (wobei das Volkstümliche nie nur tümlich ist!) und zugleich in den höchsten Tönen von den letzten Dingen reden. In diesem Jahrzehnt vor allem avanciert Mahler zum Weltumarmungszyniker, zum Katalysator aller zerrissenen Seelen. Das Erstaunliche daran: Die Argumente seiner Freunde und Feinde, von Gegnern und Verfechtern gleichen sich nicht selten aufs Haar. Die einen

nennen es Kitsch, Zynismus oder Exaltiertheit, die anderen Idiomatik; die einen bezichtigen ihn wilhelminischer Geschmacklosigkeiten und Stuckaturen, die anderen rühmen die Schärfe und Suggestivität seines poetischen Geistes; die einen sagen, er habe neunmal die gleiche Symphonie geschrieben, die anderen nennen es „Welt“ und rühmen seine Instrumentierungskünste.

Die zweite große Mahler-Welle rollt in der Bundesrepublik Anfang der Achtzigerjahre an, ein Zyklus jagt den anderen, diesmal sogar ohne signifikantes Jubiläum. In der Postmoderne durfte auch Gustav Mahler ohne größere Konflikte seinen Platz einnehmen. Ganz gleich, ob man sich der trugbildhaft-romantischen Welt seiner vier Wunderhorn-Symphonien anvertraute oder den martialisch-düsteren Gesten der Sechsten und Siebten huldigte, ob man der idealistisch-verrätselten Aura der Fünften verfiel oder mit der Hybris der Achten haderte und sich der Magie der Neunten vergeblich zu entziehen versuchte. Als Repertoirebildungsmaßnahme war das sicher wichtig, einen konkreten ästhetischen Befund jedoch ergab diese Bemühung nicht. Denn bis heute kann man nicht von einem dezidierten Mahler-Stil sprechen. Es gibt Mahler-Dirigenten, ja: Authentische wie Bruno Walter und Willem Mengelberg (die den Meister noch erlebt hatten), Feuerköpfe wie Dimitri Mitropoulos oder John Barbirolli, Pathetiker wie Leonard Bernstein (der sich als erster zyklisch auf Platte verewigte), Klassizisten wie Herbert von Karajan oder Carlo Maria Giulini, Hektiker wie Georg Solti, Sachlichkeitsfanatiker wie Michael Gielen, Schöngeister wie Klaus Tennstedt oder Zubin Mehta. Das Mahler-Gen, es schien exemplarisch verteilt zu sein.

Kaum weniger sprechend liest sich die Liste der Mahler-Verweigerer: von Furtwängler bis Harnoncourt, von Sergiu Celibidache bis Carlos Kleiber. Die Zitathaftigkeit seiner Klangwelten, ihre Dekonstruktionen, ihr notorisches sich „Ausgenießen“ (Alban Berg) bis zur völligen Entgrenzung und Erschöpfung, das Uneigentliche, vermeintlich Unechte, die Ironie, das Katzensgold, der schnöde Talmi-Glanz – das stößt viele ab. Seltens, aber wahr: In der modernen Malerei von Picasso bis Neo Rauch ist uns diese Ästhetik wohl vertraut; in der Musik hingegen gilt sie bis heute als Verrat. Verrat an der Utopie, dass die Musik von Transzendenz und vom besseren Leben zu künden habe, von anderen Dingen; Verrat am Versprechen, dass in der Musik immer noch etwas kommt, ein nächster Satz, die nächste grelle Wendung, ein „letzter Waldspaziergang“ (um mit dem Surrealisten Max Ernst zu sprechen). Doch was soll nach dieser Neunten noch sein? Posaunen, Basstuba, Schiffssirenen, schwärzestes Register gleich im Kopfsatz. Rufe aus der Unterwelt, Zerfall, Auflösung, Auslöschung. Von allem. Auch von Musik, gerade von Musik. Genauso, im Zerfall begriffen, sieht man Gustav Mahler auch auf einem seiner letzten Fotos, 1911, auf der Überfahrt von New York zurück nach Europa, schwer von Krankheit gezeichnet. Eine zerbrechlich-chaplineske Figur lehnt da an der Reling, ein Beinchen lianengleich ums andere geschlungen, den Stock wie eine Harpune in die Bordplanken des Ozeandampfers gespießt. Der Tod grüße hier aus jeder Pore, schreibt Jens Malte Fischer in seiner Mahler-Monografie „Der fremde Vertraute“ (2003). Und im Finale der Neunten agieren dann prompt nur mehr die Streicher allein, wie ein Gruß von drüben: „Adagissimo“, sagt die Partitur, „mit inniger Empfindung“ und „mit Dämpfer“ (die ersten Geigen „stets ohne“, was für eine Inszenierung!), alles im dreifachen Pianissimo, „ersterbend“ am Ende.

Apropos Verweigerer: Christian Thielemann, der ebenfalls dazu zählt, *muss* demnächst sein spätes Mahler-Debüt geben: Am 12. September 1910, vor 100 Jahren, wurde die achte Symphonie („Symphonie der Tausend“) von den Münchner Philharmonikern uraufgeführt, um dieses Datum kommt er als amtierender Münchner Generalmusikdirektor nicht herum. Und wer weiß: Vielleicht tut es den Sinnlichkeitsergüssen und kitsch-katholischen Weihrauchschwaden dieser Musik ganz gut, wenn sich ihrer ein Interpret annimmt, der von jeder genetischen Vorbelastung und jedem Affirmationsverdacht frei ist. Andererseits stellt die Achte natürlich einen luxuriösen Sonderfall dar. Sie ist, wenn man so will, die unmahlerischste Symphonie von allen, mehr Symphoniekantate, Messe, Erlösungsmysterium (und nicht nur darin Wagners „Parsifal“ verwandt): „Alle meine früheren Symphonien sind nur die Präludien zu dieser. In den anderen Werken ist noch alle subjektive Tragik; - dieses ist ein großer Freudenspende“ – so Mahler im Gespräch mit seinem Freund Richard Specht.

Die Geschichte der Mahler-Rezeption von 1960 bis Ende der 80er Jahre scheint im Wesentlichen eine der schleichenden und unerkannten Entgleitung zu sein. Als taue dieser Komponist besonders schlecht für den postmodernen Konzertbetrieb mit seinen rituellen Vereinnahmungs-, Verschleiß- und Popularisierungserscheinungen; als sei der Ereignischarakter der Mahlerschen Musik nur aus einem gesellschaftlichen und existenziellen Selbstverständnis heraus wahrzunehmen, das sich selbst different weiß, unterschieden von dem, was ist. Je weniger man Mahlers Werk außermusikalisch begreift – psychoanalytisch, freudianisch, politisch, jüdisch und was der Spielarten sind –, je mehr man es genuin musikalisch beim Wort nehmen möchte, wie man Beethoven, Brahms und Bruckner beim Wort nimmt, desto mehr scheint es sich zu verhüllen und zu entziehen. Konnte man sich 1968 mit Mahler noch als widerständig begreifen, wie gesagt, so kehren mit der Festigung und Verbürgerlichung seiner Präsenz in den Konzertsälen der Achtziger flugs die alten Vorurteile zurück. „Mahler ist ja doch der überschätzteste Komponist des Jahrhunderts. Mahler war ein vorzüglicher Kapellmeister, aber er ist ein mittelmäßiger Komponist, wie alle guten Kapellmeister, wie Hindemith zum Beispiel, wie Klemperer. < ... > Mahler war eine Verirrung. Mahler ist der typische Jugendstil-Modekomponist, natürlich noch viel schlechter als Bruckner, der ja mit Mahler sehr viel kitschige Ähnlichkeiten hat.“ – so ätzt Thomas Bernhard 1988 in seinem Roman „Alte Meister“. Nun ist gewiss Vorsicht geboten, wenn sich ein Wahlwiener über einen anderen Wahlwiener äußert, überhaupt gefiel Bernhard sich in der Pose des wider den Stachel löckenden Schwadroneurs nur zu gut. Ein Jahr später aber bricht mit dem Sozialismus das Denken in antagonistischen Gesellschaftssystemen, in einander ausschließenden Ideologien ultimativ zusammen. Jetzt haben wir nur noch eine Welt. Sicher kein Zufall. Die Utopie, dass es noch etwas anderes geben kann und muss als den allein selig machenden Kapitalismus, ist vorerst tot. Sie lebe?

2. Was der 11. September mit Gustav Mahler zu tun hat

50 Jahre Mahler-Rezeption, das mutet wie die Klang gewordene Analyse des 20. und frühen 21. Jahrhunderts an. Die Frage ist nur: wo bleibt die Therapie? Hier schnappt die Falle zu, die Falle dessen, was Daniel Barenboim einmal den „psychoanalytischen

Kontext“ dieser Musik genannt hat. Denn nichts Geringeres hat man ihr abverlangt: Welt- und Selbstauskunft zu geben. Die sprichwörtliche Couch zu sein für unsere Urängste, unseren Urzweifel, unser Chaos. So wie die Musik, das Komponieren für Mahler selbst immer auch Kompensation gewesen ist, Bewältigung, Verwandlung und Anverwandlung einer ihm unerträglichen Wirklichkeit. Das gilt schon für das Kind, wie wir wissen. Der Vater Mahler trank und schlugerte, die Ehe der Eltern war eine Katastrophe. Sigmund Freud hat Mahler 1910 während seines Besuches bei ihm erzählt, wie er nach einer besonders brutalen elterlichen Auseinandersetzung einmal aus dem Haus geflohen ist und draußen auf der Straße direkt einem Drehorgelspieler in die Arme, der gerade „Ach, du lieber Augustin“ spielte. Dessen Textstrophen konnte damals jeder, am Ende heißt es: „ Jeder Tag war ein Fest,/ Jetzt haben wir die Pest!/ Nur ein großes Leichenfest,/ Das ist der Rest.“ Seither, so Mahlers aufschlussreiche Selbstdeutung der Szene, unterhielten hoher und niederer Ton, Tragik und Unterhaltung in seinem Geist eine unauflösliche Verbindung – woraus sich letztlich sein musikalischer „Stil“ erkläre. Und eben diese programmatische „Zwei-Deutigkeit“ (Thomas Mann) spricht auch aus der Rezeption. Brahms mochte zu Beginn des 20. Jahrhunderts als der „Fortschrittliche“ gelten, Schönberg mit dem Fortschritt bitteren Ernst und Schule machen – Mahler stand im Fadenkreuz, wandelte auf brüchigen Graten. Zwischen Spätromantik und Zweiter Wiener Schule, Kunst und Wirklichkeit, Judentum und Katholizismus, Werk und Augenblick, Tonalität und Dissonanz. „Wir verkleinern vielleicht schon“, schreibt Peter Gülke 2001, „wenn wir zusammen zu denken versuchen: den Potentaten mit dem Schutz- und Liebebedürftigen, den die Zuchtrute Schwingenden mit dem Verwundbaren, den Öffentlichkeit Organisierenden mit dem der Welt abhanden Kommenden, den pragmatischen Strategen mit dem arglos Reinen, den Gigantomanen mit seinen leisesten, intimsten Tönen.“ In seiner Entität ist Mahler offenbar schwer zu haben.

Auseinander denken also, was je für sich seine Berechtigung hat. Ans Einzelne glauben, sich ihm widmen. Die geleistete Analyse nicht gleich wieder aufheben und synthetisch binden; weniger die „Großartigkeit“ des Ganzen betonen und behaupten, als sich dem Bruchstückhaften, Fragmentarischen, Auseinanderstrebenden, dem Pop-Charakter der eigenen Wahrnehmung anvertrauen. Nichts anderes haben die 68er postuliert. Ein Rückfall in traute, sehnsüchtige Muster, als die Zeiten noch politisch waren und die Menschen noch engagiert? Wobei die Frage nach der Henne und dem Ei auch hier nicht geklärt sein dürfte. Lernen wir in erster Linie aus dem Leben für die Musik oder aus der Musik fürs Leben, lernen wir für Mahler oder von Mahler?

Ich muss hier noch einmal auf Richard Wagner kommen (vielleicht erscheint mir das nur so sinnfällig, weil ich gerade seit vier Wochen in Bayreuth bin; vielleicht stehen diese beiden ästhetischen Entwürfe in ihrer Kraft und Totalität aber auch tatsächlich Stirn an Stirn). Auf die ganz ähnlich sich ergebende Frage nach Analyse und Therapie antwortet Hans Neuenfels, der Regisseur der diesjährigen „Lohengrin“-Neuinszenierung (ich zitiere aus dem Programmheft): „Die Therapie ist bei Wagner das Musiktheater selbst, sein permanenter Vollzug. Wir müssen 2010 bedenken: Wann hat es in der Geschichte jemals so lange keinen Krieg mehr gegeben? Die kollektive Erschütterung, die Solidarisierung aus der Not heraus, die Klagen der Mütter um ihre Söhne, ihre geschändeten Töchter, ihre gefallenen Männer – dieses ganze Schmerzrepertoire fehlt uns. Der Mensch aber braucht offenbar die Katastrophe, die Bedrohung an Leib und Leben, Schrecken und Kampf, die fürchterliche Überwindung, um

Mensch zu sein, um sich zu sich selbst zu zwingen. Wenn das Existenzielle fehlt, gibt es Konversation, Frustration, Animation und eine hohle Form der Verwirrung. Der Mensch braucht die Berührung, das Berührtwerden, sonst ist er verloren.“ Und diese Sätze sagt, wohl gemerkt, ein ehemals bekennender Theaterbilderstürmer und Alt-68er.

Kunst als Welt-, als Religionersatz – wenn Gustav Mahler selbst vielleicht nicht so weit geht, die Mahler-Rezeption hat über lange Strecken so getan. Konkret gefragt: Wenn die sechste Symphonie denn nun die Schrecken und das Verderben des ersten Weltkriegs antizipiert, bedeutet das auch, dass ihre Musik uns dieses Verderben, diese Schrecken – pars pro toto und im Neuenfelsisch-Wagnerschen Sinn – konserviert, als ein jederzeit abrufbares Reservoir des Humanen? Hilft uns Mahlers Musik, Mensch zu bleiben, in einer Zeit, die sich in ihren Werten, Idealen und Utopien selbst entleert? Bringt sie uns, flapsig ausgedrückt, die ebenso groteske wie unmenschliche Vorstellung näher, dass Deutschland derzeit tatsächlich am Hindukusch verteidigt wird?

Wir leben in einer globalisierten, maximal entfremdeten Welt. Die Chiffre aller Chiffren dafür bieten die Bilder vom 11. September 2001: Von islamistischen Terroristen gekaperte Flugzeuge, die ins New Yorker World Trade Center jagen. Explosionen, Implosionen, Rauch- und Staubwolken, berstende Glasfassaden, schmelzender Stahl, das leibhaftige Inferno hoch am Himmel, Menschen, die aus dem 90. Stock in den Tod springen: Das alles führt uns mit einer anarchisch-anarchistischen Energie und Grausamkeit vor Augen, dass es mit unserer einen einzigen freien Welt offenbar doch nicht so weit her ist. Dass Kräfte am Werk sind, ferne fremde Kräfte, die militant dagegen arbeiten. Und dass es keine Existenz ohne Widerspruch gibt. Im Blick auf die Musik Mahlers und ihr Verständnis könnte das fast tröstlich sein. Die Schwierigkeit und Neuigkeit besteht nur darin, dass die Millionen Menschen in der westlichen Welt, die die Minuten des Angriffs nicht in Manhattan erlebt haben, diese Bedrohung über Bilder wahrnehmen und also kalt, abstrakt. Das ist sozusagen gravierender, als wenn es von diesem Anschlag überhaupt kein Bildmaterial gäbe. Das Existenzielle findet allenfalls noch in seiner medialen Vermittlung statt, und das ist es auch, was der Komponist Karlheinz Stockhausen meinte, als er 2001 die Schönheit und die Totalität dieser Bilder pries und dafür von den Medien fast gelyncht wurde. Stockhausen sagte damals: „Was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen –, das größte Kunstwerk Luzifers, das es überhaupt gibt für den Kosmos.“ Im Übrigen meint jedweder Schöpfungsakt auch Zerstörung, auch Verletzung – wer dächte bei den Flugzeugen nicht an Spermien, die in eine Eizelle eindringen.

Stockhausen – der sich einst in einem Brief an die Bayreuther Festspiele als legitimen Nachfolger des Kulturrevolutionärs und Musikdramenerfinders Richard Wagner empfahl – hatte für Mahlers „rätselhafte Popularität“ (Carl Dahlhaus) ein feines Gespür, als er früh schon, Ende der 60er Jahre, folgendes polemisierte und prognostizierte: „Man wird Filme auf Filme über Mahlers Leben drehen. < ... > Generationen von Regisseuren werden eine Auferstehung Mahlers nach der anderen feiern und die Fernsehzuschauer das Buch de la Granges in merkwürdigsten Bilderketten durchrasen.“ Auch wenn es dazu jenseits von Ken Russell nicht wirklich gekommen ist: Der moderne Komponist als Objekt medialer Begierde, als Kultfigur, das ist nicht nur extrem

zeitfühlend gedacht, sondern nimmt etwas vorweg, das die Zersetzung der Autorschaft betrifft und uns viel später erst ereilen soll. Wo aber bleibt – ich kehre zu meinem Ausgangspunkt zurück – die Berührung, das Angefasstsein, das der Mensch braucht, um Mensch zu bleiben, wenn alles Existenzielle sich in die Zweidimensionalität verabschiedet, aufs Abbildbare und Virtuelle beschränkt? Und was heißt das, noch einmal, für die „Katastrophenstimmung“ im Finale der Sechsten? Ist sie der richtige – und also berührende, Sinnlichkeit und Urschmerz transportierende – Soundtrack auch zu 9/11 oder doch nur Ausdruck und Antizipation eben jener „hohlen Form von Verwirrung“, die man unserer Gegenwart jenseits der Musik attestieren kann?

Als Antwort nur so viel: Seit dem 11. September 2001 hat sich unser Welt- und Selbstverständnis unendlich vervielfältigt, alles ohnehin Montierte, Collagierte und Kolportierte scheint nur mehr in Apps und Bits und Bytes dritte, vierte, fünfte Existenzen zu führen. Die Musik Gustav Mahlers könnte uns Anleitung sein, diesem flüchtigen Dasein, diesem medialen Rauschen, diesem Kracauerschen „Schneegestöber“ ein Lot abzutrotzen, ihm Gestalt zu geben.

Zunächst aber möchte ich Sie mit in den Konzertsaal nehmen und Ihnen von einer jüngeren Hörerfahrung berichten.

zu 3. Zyklus-Verbot!

Eigentlich ist es nur logisch und natürlich, dass ein Oeuvre wie das Mahlersche, das der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gesellschaftlich, politisch, ästhetisch so verhaftet war und dienlich, dereinst auch (wieder) Unzeiten zu bewältigen haben würde. Zeiten des Unverständnisses und Achselzuckens, des Nichts-Sagenden, der Abgestumpftheit, des Widerwillens gar.

Spätestens mit dem Mahler-Zyklus der Staatskapelle Berlin zu Ostern 2007 scheint eine solche Zeit der Ratlosigkeit angebrochen. Dabei versteht es sich von selbst, dass die geistigen Väter des Projekts, die Dirigenten-Dioskuren Daniel Barenboim und Pierre Boulez, alles andere im Sinn hatten, als neun Symphonien, vier Lieder-Zyklen und einen Gattungszwitzer („Das Lied von der Erde“) zu Grabe zu tragen. Wie so oft aber ist die Kunst größer und reicher als das Leben, der Schöpfergeist klüger als seine Interpreten, und darin liegt ja auch viel Trost. Mahler zyklisch zu begreifen jedenfalls – schmerzhaftes Lehren, Hörerfahrung Nummer eins –, ist geradezu Irrsinn. Denn an zehn Abenden hintereinander geschätzte 13 Stunden Märtyrermusik über sich ergehen, ja ausgießen zu lassen, das grenzt an aufführungspraktischen Exorzismus. Den Teufel mit dem Beelzebub austreiben: Wie Raubtiere in einem viel zu engen Gehege springen sich die einzelnen Symphonien hier gegenseitig an die Gurgel. Und beißen krachend zu.

Die Erklärung dafür findet sich beim Komponisten selbst. Eine Symphonie zu schreiben, das hieß für Mahler, oft zitiert, „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“. Und genau das tut er zwischen 1884 und 1910, setzt Solitär gegen Solitär, Welt gegen Welt. Auf dass jede einzelne sich selbst genüge und für alle anderen stehe, Ereignis sei und Offenbarung, niemals angelegt auf eine wie auch immer geartete Fortsetzung, schon um der Existenzialität des Entwurfs willen. Paradox,

aber wahr: Indem Mahler stets das Ganze meint, ja in seinem Kunstanpruch und – denken gleichsam totalitär verfährt (auch darin zeigt sich der Kapellmeister und Theaterpraktiker!), verbietet sich jede weitere Totalität und Gänze, jede künstliche Konzentration. Und also die Zyklus-Idee an sich. Ein Überschuss an Werkerkenntnis jedenfalls, ein Mahlerscher Mehrwert war nach diesen zwölf Tagen nicht zu verzeichnen.

Ganz im Gegenteil. Klein und zerbeult blinzeln einen die Stücke an, während durchs eigene Hirn die immergleichen Märsche und Ländler stampfen, das Walzerweh pocht, der Aberwitz klabautert. Laut heult der Aufwand, und in den Scherzi und Burlesken recken die Anführungsstriche und Ausrufezeichen ihre nimmermüden Zeigefingerchen. Mahlers neun Symphonien gewordener Traum vom zerbrochenen Paradies, er verfügt – Hörerfahrung Nummer zwei – über eine erschreckend dürftige, ja banale Rhetorik. Jedenfalls in der Summe, in dieser Häufung. So möchte man schon nach der zweiten, der „Auferstehungssymphonie“ rufen, jaha, wir haben verstanden, das Leben ist ein einziger Trug, und jeder Gassenhauer hat die Kraft zur Kunst – und entkommt eben jenen Reflexen doch bis zum bitteren Ende nicht. Das zermürbt. Böser Gedanke: Könnte es sein, dass sich diese Musik auf Dauer selbst ausradiert? Dass hinter dem legendären Kompositionsprinzip des „Durchbruchs“ (Adorno) kaum mehr steckt, als so lange mit dem Kopf gegen die Wand zu hauen, bis ein Loch drin ist, und zwar im Kopf, nicht in der Wand? Effekte, die Barenboim und Boulez wohl unterschätzt haben.

Nun gibt es naturgemäß Bezüge, die in Zyklus-Manier deutlicher hervortreten als im Repertoirevollzug. Dass der „Abschied“ aus dem „Lied von der Erde“ das Riesensfinale der dritten Symphonie gleichsam Lügen straft, oder dass die Vierte und die Neunte fatalistische Geschwisterstücke sein könnten, das dürfte man – Hörerfahrung Nummer drei – kaum je so hautnah erlebt haben, aller geschilderten Drangsal zum Trotz.

Und was die Musiker betrifft, formt sich hier gewiss ein Mahler-Gedächtnis, das ohne Zyklus nicht zu haben wäre. Einerseits. Andererseits wussten die beiden Dirigenten mit diesem Pfund leider kaum zu wuchern. Hörerfahrung Nummer fünf: Daniel Barenboim und Pierre Boulez sind im Ergebnis so verschieden gar nicht, und natürlich ist es Quatsch, dem einen, Barenboim, pure Triebtäterschaft zu unterstellen, und dem anderen, Boulez, nichts als herzloses Analystentum. Auch der Franzose arbeitet mit Temporückungen und erweist sich in seinem strukturellen Ehrgeiz bei weitem nicht als so unbestechlich und präzise, wie man meinen könnte. Und auch Daniel Barenboim steht die Ekstase, dieses jähe, wilde, volle Glühen mit Hohlkreuz und geballter Faust, das er so liebt, selbstredend nur dank einer perfekt beherrschten Partitur zu Gebote. Der eine arbeitet gleichwohl mehr in der Horizontalen (Boulez), der andere mehr in der Vertikalen. Des einen Forte erklingt dramatisch gemischt (Barenboim), des anderen aus Überzeugung episch-ungefiltert – und ungleich lauter. Der eine schleppt sich bisweilen von Taktstrich zu Taktstrich, als triebe er Eisschollen vor sich her und wollte das musikalische Geschehen lediglich markieren. Der andere, ganz Ausdrucksfetischist, Entgrenzungsvirtuose, verliert sich in einer Art Pornografie der schönen Stellen, häkelt feinste Pianissimi, rührt in den Klangmassen wie in irdischem Manna. Barenboims Mahler ist im 21. Jahrhundert über die Maßen gesund, viril, vital, Boulez' immerhin so viel wie schmerzfrei. Größere Fragen oder Zweifel scheinen beide nicht zu plagen.

Fazit: Mahler gibt es nicht ganz. Und selbst zwei so unterschiedliche (und dann doch nicht so unterschiedliche) altmeisterlich-summarische Interpretationen wie diese beiden ergeben kein sich ergänzendes, sich vervollständigendes Bild. Der Mahlersche Kosmos entzieht sich jeder Gesamtschau, indem er seine Hörer notorisch und immer wieder vor dieselbe Frage stellt. Denn genau so ist das Leben und mit ihm das menschliche Geworfensein. Nach einer New Yorker Aufführung seiner ersten Symphonie, die er selbst dirigierte, schreibt Mahler: „Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft! So was wie der Trauermarsch und der darauf ausbrechende Sturm scheint mir wie eine brennende Anklage an den Schöpfer. Und in jedem neuen Werk von mir (wenigstens bis zu einer gewissen Periode) erhebt sich dieser Ruf von neuem: ‚dass du ihr Vater nicht, dass du ihr Zar!‘“ Interessant der nun folgende Zusatz: „- d.h. *nur während des Dirigierens!*“ Nachher ist alles gleich ausgewischt.“ Erkenntnis ist immer Erkenntnis des Augenblicks.

zu 4. Wie junge Dirigenten und Komponisten Gustav M. begegnen.

Mahler selbst muss ein entsetzlicher Despot am Pult gewesen sein, unvorstellbar, sadistisch, Toscanini hoch zehn. Natürlich im Sinne der Kunst, seiner Kunst zumal, und wider den Pfusch und die verhasste traditionelle „Schlamperei“. Aber dennoch. Er schreibt: „Wenn einer nicht gleich trifft, was da steht, könnte ich ihn auf der Stelle ermorden und fahre ihn an und bringe ihn so aus der Fassung, dass er mich wirklich hasst. So fordere ich oft mehr von ihnen, als sie in der Tat fähig sind zu leisten, und kein Wunder, wenn sie mir das nicht vergeben.“ Man erinnere sich an Elias Canetti, „Masse und Macht“ – die Zeiten des Halbgotts in schwarz gehören getrost der Vergangenheit an.

So sehr viel hat sich am Berufsbild des Dirigenten in den vergangenen 100 oder 50 Jahren nicht geändert, und im Zweifelsfall sind die Jungen 2010 handwerklich und vom Repertoireverständnis her besser ausgebildet, vielseitiger und flexibler als die meisten ihrer großen Vorbilder. Eine Generation der gläubigen Individualisten wächst da heran: bodenständig, ehrgeizig, fleißig, durchaus neugierig – und demütig. Fast wundersam, aber wahr: Was in der Neuen Musik, bei den Komponisten, nur zu gerne in eitle Ich-Sagereien ausartet, der Utopieverlust, der Zusammenbruch der großen Gesellschaftssysteme und Ideologien, was viele Solistenstars zunehmend in seichte und seichteste Gefilde lockt, das führt ausgerechnet bei den Dirigenten 20 Jahre später zur Rückbesinnung: auf die Partituren und deren sorgsame Lektüre. „Das Wesentliche ist die Musik“, mit diesem Slogan wirbt Marek Janowski seit Jahren für seine Arbeit mit dem Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester, und würde der Maestro, 71, dabei nicht so grimmig von den Plakaten grüßen, man wäre geneigt, ihn als einen der ersten mit ins Boot zu holen. Manchmal ist Zukunft einfach das, was immer schon so und nie anders war.

Die Jungen also. Der Venezolaner Gustavo Dudamel etwa, 28, von Daniel Barenboim und Simon Rattle protegiert: Typus sinnenfroher Heilsbringer für müde Bildungsbürger, urwüchsig-musikantisch, der „Obama der Musik“, wie die US-amerikanische Regenbogenpresse gerne titelt. Seine erste Mahler-CD ließ nicht lange auf sich warten.

Oder Andris Nelsons, 31, aus Riga gebürtig, russisch-finnische Schule, Ziehsohn von Mariss Jansons, leitet seit 2008 das City of Birmingham Symphony Orchestra (das auch Rattle zu Weltruhm verhalf) und gibt gerade mit „Lohengrin“ sein Bayreuth-Debüt: zweifellos der Charismatischste von allen, ein geradezu beängstigender Ekstater am Pult. Dirigiert Mahler ganz selbstverständlich neben Tschaikowsky, Schostakowitsch und Richard Strauss. Oder Robin Ticciati aus London, 26, der demnächst als erster Gastdirigent bei den Bamberger Symphonikern antritt. Diese Liste lässt sich leicht verlängern: Um Cornelius Meister und Philippe Jordan, um Daniel Harding oder Alan Gilbert, der erst jetzt so recht auf sich aufmerksam macht, als Nachfolger von Lorin Maazel bei den schwierigen New Yorker Philharmonikern. Kirill Petrenko, dem sicher Großes bevorsteht, ebenso wenig zu vergessen wie den sportiven Kanadier Yannick Nézet-Séguin oder den jüngsten Spross der Järvi-Dynastie, good looking Kristjan, Jahrgang 1972. Das weibliche Geschlecht übrigens in Gestalt der Estin Anu Tali oder der Finnin Susanna Mälkki liegt, was Karriere und Positionen betrifft, nach wie vor arg im Hintertreffen. Aber das ist eine andere Geschichte.

Sie alle mögen so unterschiedlich sein wie die Vertreter des berühmten Dirigentenjahrgangs 1912 es waren (übrigens das Jahr, in dem die Titanic unterging!) – Sergiu Celibidache, Igor Markewitsch, Erich Leinsdorf, Kurt Sanderling, Georg Solti und Günter Wand. Mal mehr, mal weniger fotogen, mal einsilbiger, mal eloquenter. Was sie, die Jungen, als Generation eint und interessant macht, ist der Blick zurück in die ökonomisch satte, ästhetisch-ideologisch aufgeladene zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Karajanesker Luxusound hier, aufführungspraktisches Körnermahlen mit Nikolaus Harnoncourt da, Mahler-Exegese dort: Die Früchte dieses letztlich bis Furtwängler und Toscanini, Wagner und Mendelssohn zurückreichenden Antagonismus' hat man genossen – und im dritten Krisenjahr 2010 offenbar verdaut. Mahler zu dirigieren, auch Mahler zu dirigieren, hat für sie keinen Bekenntnischarakter mehr und keine Bemühung. Die Zeiten, in denen man das Gefühl hatte, ein Mahler-Parteibuch besitzen zu müssen, um in die inneren Zirkel des Mahler-Diskurses vorgelassen zu werden, sind endgültig vorbei, wie gesagt. Und als Mahler-Spezialist allein macht heute niemand mehr Karriere. Dem war auch nie so, aber wenn man gemein wäre, dann könnte man sagen, dass ein Michael Gielen, ein Ingo Metzmacher oder selbst ein Kent Nagano ohne Mahler nicht die Karriere gemacht hätten, die sie letztlich gemacht haben. Und das wäre durchaus auch in Ordnung, wenn einen nicht bisweilen das Gefühl beschliche, mit Mahler würde kompensiert, würden Defizite im so genannten Kernrepertoires kaschiert. Mahler zu dirigieren ist keineswegs einfacher, als mit einer Brahms- oder Beethoven-Sinfonie fertig zu werden; es macht nur in jedem Fall den größeren Effekt.

Beethoven oder Mahler: Das ist für die Jungen keine Frage mehr. Dass sie wieder gerne musizieren und dafür weder Mehlschwitze brauchen noch archäologische Doktorgrade, sollte uns freuen und Vertrauen schenken. In ihre Zeitfähigkeit als Künstler und in eine Kunst, die, wenn es darauf ankommt, offenbar existenziell sein kann. Aus der Musik fürs Leben lernen, ja die Musik selbst als existenziell begreifen, das wäre schon viel.

Bei den zeitgenössischen Komponisten ist der Befund nicht so einhellig positiv, und um das zu erklären, trete ich noch einmal einen Schritt zurück. Als Arnold Schönberg 1918 in Wien seinen „Verein für musikalische Privataufführungen“ gründete, war dies

eine Reaktion vor allem auf den Eklat bei der Uraufführung seines zweiten Streichquartetts in fis-Moll op. 10. Das Wiener Publikum schlug dabei weder mit den Türen noch warf es faule Eier nach dem armen Rosé Quartett geworfen, nein, es lachte ganz einfach. Angesichts der aus heutiger Sicht so ruhmreichen „Emanzipation der Dissonanz“ brüllten die Menschen vor Spott, schlugen sich auf die Schenkel, wischten sich die Tränen aus den Augen – bis weit in den vierten Satz hinein, der im Sopran mit dem programmatischen George-Vers „Ich fühle Luft von anderem Planeten“ beginnt und tatsächlich keinerlei Tonartlichkeit, keine Erdenhaftung mehr zulässt. Zur „Hebung“ einer derart verlotterten Publikumsgeschmacks führte Schönbergs Verein ausschließlich Musik von „Mahler bis jetzt“ im Programm. Genützt hat das nicht viel. Der Graben zwischen den Produzenten und Rezipienten des Zeitgenössischen wurde stetig tiefer – und das ehemals so beherzt provokative Potenzial, es versandete nach 1945 alsbald im Institutionellen, zerschellte an der Tatsache, dass es jenseits eben jener Dissonanz (die laut Adorno für das menschliche Ohr ohnehin nicht geschaffen sei) keine „anderen Planeten“ mehr zu entdecken geschweige denn zu erobern gab. Komponisten wie Nono, Henze, Schnittke, Ligeti, Schnebel, Berio und Lachenmann hat das nicht davon abgehalten, sich auf Mahler explizit zu beziehen: Luciano Berio zum Beispiel, indem er 1968 (!) in seiner Sinfonia das Scherzo aus Mahlers Zweiter mit musikalischen Mythen und Zitaten von Bach bis Stockhausen auflud, regelrecht enzyklopädisch; und Dieter Schnebel immer wieder auch denkend und schreibend (etwa über „Das Schöne an Mahler“). An der Tatsache freilich, dass die musikalische Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg – ganz im Gegensatz zu Mahler! – die längste Zeit zu ihrem selbst errichteten Elfenbeinturm verdammt war, ändern diese Bezugnahmen nichts.

Dass musikalische Uraufführungen im 21. Jahrhundert das Publikum kaum mehr nachhaltig zu erreichen, zu verstören vermögen, kennt viele Gründe (wobei „Verstörung“ sicher nicht das einzige ästhetische Kriterium für eine geglückte Berührung ist, aber es ist eines). Zum einen setzt jede Provokation, ob sie nun eine sein will oder nicht, ein fest gefügtes und also konservatives Wertegerüst voraus. Nur wo die Statik klar ist, kann gerüttelt werden. Davon aber ist in der neuen Musik mit Einzug der Postmoderne nicht mehr die Rede. Das Zerfallen der ästhetischen Codes, auch innerhalb der avantgardistischen Zirkel von Darmstadt bis Donaueschingen, es stärkt seit Jahrzehnten eine kompositorische Eigensprachlichkeit, einen Subjektivismus und Eskapismus, dem alles erlaubt ist – vom arabischen Seelen-Striptease bis zum agitatorischen Pamphlet, auch jede Blässe und Beliebigkeit, ja selbst die völlige Bedeutungslosigkeit. Jeder kann machen, was er will, er muss nur überzeugt von sich sein und sein Tun entsprechend deklarieren, wie beim Zoll. In der Musik regiert das große Ich. Auch ein Erbe Gustav Mahlers, solche Zerfallsprozesse, solche Monomanien mit initiiert zu haben? Vielleicht wird eher anders herum ein Schuh daraus: Das Melodische, Schöne, Gesangliche, das sich Anfang der 80er Jahre in der Neuen Musik von neuem regt, könnte mehr mit der Mahler-Renaissance zu tun haben, als man meint; eine ästhetische Konterrevolution, wenn man so will, die über Schönberg & Co. hinweg zurück auf Mahler greift und mit ihm ihre Schwerkräfte wieder entdeckt und weckt. Dass es zu diesem Zeitpunkt längst zu spät war, die Schere zwischen Produzenten und Rezipienten, zwischen Podium und Saal zu schließen, mag man dabei tragisch nennen.

Als unmittelbare Folge davon hat Musik, klassische, ernste Musik generell kaum mehr etwas zu bedeuten. Das 21. Jahrhundert definiert sich über andere Dinge: Geld, Politik und Pop und am Rande vielleicht noch über das eine oder andere Wohlfühl-Event mit Anna Netrebko. Ein gesellschaftlicher Diskurs, eine Selbstverständigung über ästhetische Fragen, die wiederum auf die Musik, die Partituren rückausstrahlen könnte, all das ist längst einem unkenntlichen Häuflein von Spezialisten anvertraut. Die neue Musik im 21. Jahrhundert, sie führt ein Dasein im doppelten Schneckenhaus. Man sollte diese Diagnose nicht moralisch werten, aber eine solche Vergeudung von intellektueller Potenz ist doch bemerkenswert, die Kaltschnäuzigkeit vor allem, mit der eine Öffentlichkeit meint, auf diese Potenz verzichten zu können (und mit der Komponisten es sich in den Schneckenwinkelgängen längst auch behaglich gemacht haben). Gewiss, hier und da werden Trostpflasterchen geworfen, in Form von Subventionen und Förderungen, aber damit hat das kollektive Gewissen dann auch seine Ruh'.

Vielleicht verlangen wir aber auch zu viel. Vielleicht ist es im 21. Jahrhundert schon unerhört und unerhört genug, dass Menschen überhaupt (noch) komponieren. Sich konzentrieren und einer geistigen Sache hingeben und damit quer zum „Schneeestöber“ der Gegenwart stehen und präzise und unerbittlich bleiben in ihrem Tun. Könnte es nicht sein, dass im Vorgang des Komponierens selbst das Neue, Unerhörte liegt, und dass dieses Neue derzeit mehr bewahrende, sich seiner selbst vergewissernde, duldende, aushaltende Aufgaben hat als revolutionär-umstürzlerische und erfinderische? Wagners Utopie, der Welt etwas entgegen zu setzen, hat sich ganz praktisch realisiert: die Bayreuther Festspiele existieren bis heute. Eine Allmachtsfantasie. Der institutionalisierte Vollzug. Mahlers Utopie hingegen, die Welt nicht so zu zeigen, wie sie sein könnte oder sollte, sondern so, wie sie ist, ohne Gott und Moral und indem sie vor den immergleichen Fragen immer neue Konstellationen und Kontextualisierungen aufwirft, lässt auf sich warten. Von dieser Utopie nimmt sich der Komponist selbst nicht aus; als Betroffenen wie als Rezipienten und eigenhändigen Interpreten seiner selbst. Noch einmal: „Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft! ...“ Deshalb stirbt Mahler die Neunte am Ende buchstäblich unter den Händen weg; und deshalb sagt das Finale der Sechsten auch keine neuen Kriege voraus, sondern stellt höchstens die alten, gewesenen in Frage. Für den Begriff des Autors dürfte das in Zeiten des Internets interessant sein.

Ich möchte dieses Kapitel mit der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth schließen, die in dem Sammelband „Treffpunkt der Moderne“ (Sonderzahl, 2010) zu Gustav Mahler befragt wird. Neuwirth sagt: „Ich bin ja auf dem Land aufgewachsen und ich habe immer das Gefühl gehabt, diese Musik ist mir sehr seelenverwandt, der ganze „existenzielle Wahnsinn“, alles, was in einem Stück gleichzeitig aufeinander „aufgepfropft“ wird: das Banale, das Sentimentale, das Derbe, das Melancholisch-Sehnsüchtige und das Gewalttätige ... das ist alles nebeneinander. < ... > Es werden Heterogenes und Erinnerungsräume übereinander geklebt und dabei ist jedes Detail für sich eine kleine abgeschlossene Welt. Diese vielen autarken Welten, das fasziniert mich. Und dass man ja eigentlich nie weiß, wo's hingeht. Man glaubt, man kennt den Weg, weil er mit Topoi spielt, man glaubt, aha, ich verstehe, dabei geht die Musik unvorhersehbar irgendwohin: ungehemmtes freies Assoziieren. Das ist mir an Mahler nahe, diese vielen kleinen gleichzeitigen Dramen.“

Und ich möchte überhaupt schließen.
Mit einem amusikalischen Exkurs.

Die Debatte um Helene Hegemanns Debütroman „Axolotl Roadkill“ scheint in Deutschland vor einigen Monaten die Grundfesten unseres Werkbegriffs, von Copyright und Urheberrecht, von Autorschaft und Intertextualität erschüttert zu haben. Auf sechs Seiten netto (von insgesamt 208) hat Hegemann in ihrem Roman unerlaubt zitiert, geklaut, sich bedient, munter drauf los kopiert und kolportiert und parodiert und plagiiert. Geistiger Diebstahl, schlimmer noch: geistiger Diebstahl ohne Unrechtsbewusstsein. Und das ist das eigentlich Interessante an der Sache. Hegemann gehört einer Generation an, die es nicht anders kennt. Die greift, wonach sie greifen kann. Die frisst, was sich fressen lässt. Dass Inhalte etwas kosten – geistig wie pekuniär –, dass Inhalte einen Preis haben, auch verletzlich sind, antastbar, das kommt ihr gar nicht in den Sinn. Die Generation Internet ist nur einen Mausklick von fremdem Eigentum und der Intimsphäre des anderen, der anderen entfernt. Wo alles eine einzige, riesige, permanent blubbernde Quelle ist, wieso sich dann noch mit Einzelnachweisen plagen, mit Bezügen, wozu dann noch fragen: Darf ich oder darf ich nicht?

Ihr Fall hatte deswegen Schockwirkung, weil der Kunstbetrieb plötzlich realisierte, dass die Zukunft mitnichten die einer gleichgültigen und also friedlichen Koexistenz sein wird: Hier die Hegemann-Kids, die nicht mehr, wie die derzeit Mächtigen, vor dem Fernseher groß geworden sind, sondern vor dem Rechner und die sich ihr Leben aus den diversen, sich im aktuellen Angebot befindlichen Virtualitäten zusammensetzen; und da, auf der anderen Seite, die Altvorderen, die Werkgetreuen, die Theatergänger und Konzertbesucher, die Zeitungsleser, die Bildungsbürger und deren letzte alte Meister und Mohikaner. Wir werden unsere Begriffe, unser Denken ändern müssen. Hegemanns Faux pas besteht darin, aus dem medientheoretisch verordneten Ghetto ausgebrochen zu sein und die Diskurshoheiten verletzt zu haben. Sie hat unserem vor sich hin dümpelnden Kulturbetrieb eine Kraftspeise verabreicht, die endlich einmal nichts mit der NSDAP-Mitgliedschaft eines Hans Werner Henze oder den Tagebüchern eines Günther Grass zu tun hat. Hegemann hat uns – bei allem Kalkül, aller Medienpropaganda – empört, angefasst, ja vielleicht sogar berührt. Plötzlich sorgen wir uns wieder um die Unversehrtheit der Kunst.

Nichts anderes ist Gustav Mahler vor 100 Jahren geglückt. Seit 50 Jahren spiegeln wir uns in seinem Werk, mal mehr, mal weniger entsetzt oder beglückt. Die Musik an sich, sagt Mahler, als etwas, das den Menschen seiner Welt enthebt, zum Göttlichen und/oder Luziferischen hin, das gibt es nicht. Vielmehr erhebt die Musik den Menschen zu sich selbst. Der Vorgang des Hörens, des Zuhörens, des sich Aussetzens war nie so existenziell wie heute. Er sollte uns hier und heute vorerst genügen.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

**