Der Trivialitätsvorwurf an Gustav Mahler: Eine diskursanalytische Betrachtung (1889-1911)
Author(s): Federico Celestini
Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 62. Jahrg., H. 3. (2005), pp. 165-176
Published by: Franz Steiner Verlag
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/25162334
Accessed: 14/03/2010 17:35

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=fsv.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft.*

http://www.jstor.org

Der Trivialitätsvorwurf an Gustav Mahler

Eine diskursanalytische Betrachtung (1889–1911)*

von

FEDERICO CELESTINI

In the opprobrium Mahler received from the music critique of his day—specifically, the assessment that his compositions were trivial—one recognizes aesthetic criteria and arguments stemming from previously existing music debate. These familiar lines of reasoning came from two corners: one was the Beethoven-Rossini dispute which preoccupied itself with the distinction between 'higher' and 'lower' music, while the other hails from early antisemitic currents that had found their way into music aesthetics by way of Wagner's *Das Judentum in der Musik* (1851). Both argumentative templates underpin the phraseology of triviality with regard to Mahler, whereby the various antisemitic postures are either openly articulated or encoded as a subtext. Indeed, accusations of triviality appear to function as a paradigmatic exclusionary defense against a supposed 'otherness.' Through discourse analysis, the author examines the essentialist construction inherent in these specific allegations.

In Bezug auf jene Dichotomie, die Bernd Sponheuer in seiner Studie zu *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* aus dem musikästhetischen Diskurs des beginnenden und mittleren 19. Jahrhunderts rekonstruiert hat[1], hätte sich Gustav Mahler als Komponist zweifellos der „hohen" Musik verpflichtet gefühlt. Fand diese Dichotomie durch die Gegenüberstellung zwischen Beethoven und Rossini eine für jene Zeit nahe liegende, ja geradezu konstitutive Exemplifizierung, so hätte er sich entschieden auf die Seite des „Titanen" und dessen Musik geschlagen[2]. Diese galt in der damaligen Debatte als „geistig", als

* Vorliegender Text stellt die Bearbeitung eines Referates dar, das im Rahmen des vom Sonderforschungsbereich *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* und vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin veranstalteten Workshop *Trivial – Kunst – Musik* in Berlin am 7. Januar 2005 gehalten wurde. Den Veranstaltern und den Diskussionsteilnehmern sei für die Anregung gedankt. Georg Beck, Petra Ernst, Monika Kornberger und Gernot Krapinger bin ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts ebenfalls zur Dankbarkeit verpflichtet.

[1] *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher" und „niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel u. a. 1987.

[2] Mahler betrachtete Beethoven und Wagner als die größten Komponisten aller Zeiten. Beide Namen werden im selben Atemzug in seinen Briefen immer dort genannt, wo es das „Höchste" in der Musik zu exemplifizieren gilt. Siehe u. a. *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, hg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, S. 97, 203, 209, 388. Dieselbe

© Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart

„wahr" und als „tief" im Gegensatz zur „sinnlichen", auf „Genuss gerichteten" und „oberflächlichen" Musik des „Pesaroschwanes"[3]. Der Bezug der Mahler-Kritik auf den dichotomischen Diskurs, den Sponheuer anhand der Beethoven-Rossini-Debatte untersucht, besteht im Versuch, die Musik Mahlers der „unteren", ästhetisch „minderwertigen" Sparte zuzuordnen. Für den Nachweis einzelner Kritiken sei auf die bestehende Literatur hingewiesen[4]. Hier soll die Darstellung auf die für die ausgewählte Fragestel-

Überzeugung wiederholte er Natalie Bauer-Lechner gegenüber etliche Male. Im Jahr 1893 äußerte er sich ihr gegenüber folgendermaßen: „Genien wie Beethoven, solcher sublimsten und universellsten Art, gibt es unter Millionen Menschen nur zwei, drei. Vielleicht kann man an Dichtern und Komponisten der Neuzeit nur drei: Shakespeare, Beethoven und Wagner nennen" (*Gustav Mahler in der Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*, hg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 26); im selben Jahr behauptete Mahler: „Kein leichtes Amt haben auch die Nachgeborenen, die Epigonen solch großer Geister wie Beethoven und Wagner" (ebd., S. 33), und nochmals: „Das [Beethoven und Wagner] sind aber auch diejenigen Meister, welche berghoch über allen anderen stehen" (ebd., S. 151). Diese Wertung schlägt sich in Mahlers Aufführungstätigkeit als Dirigent nieder. Laut der zwar nicht vollständigen, jedoch wohl repräsentativen Statistik Knud Martners dirigierte Mahler 153 Mal Werke Beethovens. Diese Anzahl ist nur durch die Aufführungen der Werke Wagners (234) und Mahlers selbst (161) übertroffen. Zum zehnjährigen Jubiläum als Direktor der Hofoper und zugleich zum Abschied von Wien dirigierte Mahler am 15. Oktober 1907 seine Lieblingsoper *Fidelio*. Rossini erscheint in der Statistik mit zwei Werken. Siehe Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870–1911*, Kopenhagen 1985, S. 181.

[3] Die Bezeichnung „Pesaroschwan" für Rossini stammt von Robert Schumann. In Adolf Bernhard Marx' *Die alte Musiklehre*, Leipzig 1841, kommt sie leicht variiert („der Schwan von Pesaro", S. VIII, Anm.) vor. Von den strengsten ihrer Kritiker wurde Rossinis Musik als „wirkungssüchtige", auf „kommerziellen Erfolg zielend" und daher „sittlich korrumpiert" abgelehnt. Siehe zum gesamten Fragenkomplex Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (wie Anm. 1), S. 9-35. Diese durch den Vorrang der Melodie in Rossinis Musik geprägte Vorstellung des Sensualistischen, Leichten, die oft durch die Metaphern des Schwanes und des Schmetterlings zum Ausdruck kommt, schwebt auch in den positiven Wertungen Hegels, Webers, Heines. Zugleich bildet er aber auch „den Ansatzpunkt für genau entgegensetzte Bewertungen, und dies nicht selten bei ein und demselben Autor" (ebd., S. 17).

[4] Einen Überblick gibt Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt a. M. 1999, wo auch Besprechungen und Zitate aus zahlreichen Kritiken zu finden sind. Kurz nach dem Tod Mahlers erschien in einem ihm gewidmeten Heft in *Die Musik* eine Bibliographie samt Aufführungskritiken in den Fachzeitschriften und in der Tagespresse durch Otto Keller, *Gustav Mahler-Literatur*, in: *Die Musik* 10, 1910/1911, Heft 18, S. 369-377. Eine Ergänzung publizierte kurz darauf Arthur Seidl, *Gustav Mahler-Literatur. Nachlese*, in: *Die Musik* 10, 1910/1911, Heft 21, S. 154-158. Aufführungskritiken auch umfangreich aufgelistet in *Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk*, Tutzing 1978, hg. von Bruno und Eleonore Vondenhoff; dazu *Ergänzungsband*, Tutzing 1983, und *Ergänzungsband 2*, Tutzing 1997. Zahlreiche, ins Englische übersetzte und kommentierte Ausschnitte aus den Kritiken sind in Henry-Louis De La Grange, *Mahler*, Bd. 1, London 1974; ders., *Gustav Mahler*, Bd. 2, *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford und New York 1995; Bd. 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*, Oxford und New York 1999, sowie in der französischen Fassung seiner Biographie, *Gustav Mahler: Chronique d'une vie*, 3 Bde., Paris 1979–1984, zu finden. Unkommentierte Ausschnitte aus ausgewählten Kritiken finden sich in: Kurt Blaukopf, *Mahler. Eine Dokumentarbiographie*, Wien 1976. Vgl. auch Manfred Wagner, *Mahler und die österreichische Musikkritik seiner Zeit*, in: *Gustav Mahler Kolloquium 1979, Beiträge der österreichischen Gesellschaft für Musik Bd. 7*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, red. von Rudolf Klein, Kassel u. a. 1981, S. 89-95; Hans Christian Worbs, *Gustav Mahlers Sinfonien im Urteil der zeitgenössischen Kritik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*

lung relevanten Auswertungen und auf einige Beispiele eingeschränkt werden. Eine ausgewogene Einschätzung der Mahler-Kritik zu Lebzeiten des Komponisten ist nicht beabsichtigt, sondern hier steht die Genealogie diskursiver Muster im ablehnenden Teil jener Kritik im Zentrum der Betrachtung[5]. Dadurch unterscheidet sich dieser Ansatz von der Rezeptionsforschung, zu der er sich ergänzend verhält[6].

Die Zuordnung des symphonischen Schaffens Mahlers zum „unteren" Bereich des musikalischen Spektrums wird durch eine doppelte Strategie erzielt, nach der ihm einerseits die „höheren", „beethovenschen" Eigenschaften abgesprochen, andererseits das „Niedere" und „Oberflächliche" in seiner Musik stigmatisiert werden. Dieser doppelte Schritt erscheint notwendig, weil Mahler sich der Symphonie widmete, jener Gattung, die in der damaligen Wertung als die „edelste" der Musik betrachtet wurde, und dadurch den Anspruch auf „hohe" Kunst erheben konnte. In auffälliger Diskrepanz zum heute herrschenden Mahler-Bild stehen jene Aussagen, nach denen Mahler Effekthascherei und die Ausrichtung auf das ästhetisch nicht gebildete, nur auf Sinnenreize empfindliche Publikum zuzuschreiben seien. Mahler sei daher kein echter Symphoniker, sondern ein Kapellmeister, im besten Fall ein Opern-, ja ein Operettenkomponist, der der Gattung Symphonie nicht gerecht zu werden vermag. Dieser Vorwurf, der Mahler während seiner kompositorischen Tätigkeit stets begleiten wird, taucht bereits bei den Kritiken zur Uraufführung der ersten Symphonie in Budapest am 20. November 1889 auf, wie die Rezension Victor von Herzfelds im *Neuen Pester Journal* veranschaulicht:

> Es ist selbstverständlich, daß ein moderner Kapellmeister, wie Mahler, mit allen Orchestereffekten vertraut ist, nur zu sehr vertraut; fast kein Satz, der nicht mit Blech, Triangel, Bekken und großer Trommel aufgedonnert erschiene; daneben auch zarte Mischungen, wie sie nur ein feines Ohr erfindet. Fassen wir alles dies in einen Gesamteindruck zusammen, so können wir nicht anders sagen, als daß Mahler, nicht nur was seine eminente Dirigentenbefähigung anbelangt, sich würdig den Ersten dieses Faches anreiht, sondern ihnen auch dadurch ähnelt, dass er kein Symphoniker ist[7].

144/10, 1983, S. 4-8; Helmut Kirchmeyer, *Mahler-Berichterstattung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' zwischen 1889 und 1911*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989, Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel u. a. 1991, S. 199-214.

[5] Der Begriff „Diskurs" meint hier den semiotischen Ort, in dem durch Bedeutungszuschreibungen und Wertungen „Wissen" produziert wird. Zur Theorie des Diskurses und zum interdiskursiven Transfer sei verwiesen auf Federico Celestini, *Archäologie und Mikrophysik des Transfers. Versuch einer Instrumentalisierung*, in: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, hg. von Federico Celestini und Helga Mitterbauer, Tübingen 2003, S. 67-83.

[6] Zur Mahler-Rezeption siehe u. a. Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (wie Anm. 4); Christoph Metzger, *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven 2000; Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda, *Feindbild Gustav Mahler. Zur antisemitischen Abwehr der Moderne in Österreich*, Wien 2002; Oliver Hilmes, *Im Fadenkreuz. Politische Gustav-Mahler-Rezeption 1919-1945. Eine Studie über den Zusammenhang von Antisemitismus und Kritik an der Moderne*, Frankfurt a. M. u. a. 2002.

[7] Zit. nach Blaukopf (wie Anm. 4), S. 186. Nach der Berliner Aufführung der ersten Symphonie schreibt Eugenio von Pirani in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 63, 1896, S. 398-399: „Herr Mahler ringt nach Neuem, nach Nochniedagewesem. Eigenthümliche, wenn auch nicht immer schöne Mischungen der orchestralen Farben, überraschende Klangwirkungen, große, mächtige bis zum ohrenbetäubenden

Durch dieses interpretative Muster reagieren die Kritiker sowohl auf die fast allgemein anerkannte Orchestrierungskunst Mahlers als auch auf die für die feindlich eingestellten Beobachter irritierende Tatsache, dass Mahler vor allem in den von ihm geleiteten Aufführungen große Publikumserfolge erzielte[8].

Der Vorwurf der Trivialität wird wiederum auf zweifache Weise konkretisiert. Einerseits sei die Musik Mahlers voll von Trivialitäten und Banalitäten, andererseits weise sie jene Merkmale auf, die eine triviale Musik nach dem Muster der Beethoven-Rossini-Debatte insgesamt charakterisieren. Diese sind Effekthascherei, Potpourri-Charakter und konsequentes Fehlen von formaler Einheit, Missverhältnis zwischen eingesetzten Mitteln und Inhalt, ja das Fehlen jeglichen ernstzunehmenden Inhalts überhaupt. Auf diese Weise wird Mahler als Zusammensetzung zwischen dem oberflächlichen Opernkomponisten und dem Orchestervirtuosen in der Nachfolge Berlioz' dargestellt[9].

Der Versuch, Mahler zu einem neuen Rossini zu stempeln, hatte jedoch geringe Erfolgsaussichten. Hatte letzterer die beethovensche „Tiefe" und „Höhe" in seiner Musik gar nicht beansprucht, so war bei Mahler allein durch die Dimensionen seiner symphonischen Anstrengung durchaus evident, dass er einen solchen Anspruch erhob. Tat-

ff gesteigerte Crescendi, kaum hörbare Tremoli in den Streichern, schrille, schneidende Dissonanzen, kanonadenähnliche Trommel und Paukeneffekte und dergleichen mehr sind Specialitäten dieses Autors, mit denen es ihm auch öfters gelingt, das Publikum zu verblüffen. Das sind aber im Grunde genommen nur Aeußerlichkeiten und der ernste Musiker findet inmitten dieses ganzen prunkvollen Apparats herzlich wenig, was auf eine erfindungs- und phantasievolle Ader schließen ließe". Für Max Hehemann (*Neue Zeitschrift für Musik* 73, 1906, S. 512) fügt die sechste Symphonie „dem Bilde Mahler keinen neuen Zug mehr ein, lässt ihn jedoch in allen seinen Vorzügen und Schwächen deutlich erkennen, in der fabelhaften Orchestertechnik wie in der nicht immer gewählten thematischen Erfindung". Ebenfalls anhand der sechsten Symphonie meint Gustav Altmann in *Die Musik* 5, 1906, Heft 19, S. 49, „dass Mahler eigentlich das Herz eines biederen Wiener Operettenkomponisten hat, und dass er auf diesem Gebiete vielleicht sehr Hübsches, Eigenes und vor allem Liebenswürdiges hätte schaffen können". Eduard Wahl (*Die Musik* 10, 1910/1911, Heft 1, S. 53) hält die achte Symphonie für „eine Kantate", die im zweiten Teil „teils oratorien-, teils recht opernhaften Züge" aufweise, während Friedrich Brandes (*Kunstwart*, 1910) im selben Werk „zahlreiche Floskeln im gewöhnlichen Opernstil" und insbesondere im zweiten Teil „Opernhaftigkeit" feststellt; folgendermaßen äußert sich Walter Dahms (*Das kleine Journal*, Berlin 1912) über dasselbe Werk: „Diese Sinfonie ist und bleibt die schwächste Mahlers. Hoffentlich erleben wir es nicht oft, daß Goethes Faust, opern- und operettenhaft frisiert, in den Zirkus geschleppt wird"; die beiden letzten Urteile zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (wie Anm. 4), S. 151 bzw. 328.

[8] Für Robert Hirschfeld (*Wiener Abendpost*, 1904) ist Mahlers Musik „eine selbstgefällige Musik, die vor dem Spiegel Pose annimmt und verändert". Der Publikumserfolg sei durch dessen Oberflächlichkeit zu erklären. Die „Leute, die noch nicht zur Tiefe eines Brahms, zum Herzen eines Bruckners gefunden" haben, rennen „dieser Musik, die auch den Unmusikalischen das Reich der Sinfonie öffnet, in die Arme" (zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* [wie Anm. 4], S. 76). Die *Wiener Abendpost* war die Abendausgabe der *Wiener Zeitung*, an der Hirschfeld (1858-1914) ab 1896 mitarbeitete. Er wurde nach einer anfänglichen Zuneigung einer der bittersten Gegner Mahlers. Im Jahr 1913 wurde er Direktor des *Mozarteums* in Salzburg.

[9] Mahler wurde in die polemische Debatte um die Programmmusik verwickelt und dabei wurde ihm oft vorgeworfen, dass er das Programmmusikalische seiner Musik gerade durch das Verschweigen bzw. Rückziehen der Programme verschleiern wollte. Siehe u. a. Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (wie Anm. 4), S. 193-215.

sächlich erscheinen in der Mahler-Kritik, und zwar von vornherein, argumentative Muster, die nicht den durch die Beethoven-Rossini-Debatte geprägten Dichotomien entstammen, sondern aus dem antisemitischen Diskurs abgeleitet werden. Richard Wagner hatte im Jahr 1850 zunächst unter dem Pseudonym K. Freigedank in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine Schrift über *Das Judenthum in der Musik* veröffentlicht[10], in der mit dem Anspruch auf grundlegende Klärung Motive aus dem Frühantisemitismus übernommen und mit Argumenten der neuesten Mendelssohn- und Meyerbeer-Polemik zusammengeführt werden. Spätestens 1869 durch die Neupublikation unter seinem Namen in Form einer Broschüre samt Einleitung und Vorwort erlangte diese Schrift eine konstitutive Wirkung für die Übertragung des Antisemitismus in den musikkritischen Diskurs[11]. Der dichotomische und der antisemitische Diskurs werden in der ablehnenden Mahler-Kritik miteinander verschmolzen und zu einer Prägung gebracht, die bei aller Differenzierung und Nuancierung der Urteile eine diskursive Konsistenz aufweist. Es sei diesbezüglich auch daran erinnert, dass Wagner sich nicht nur an der Beethoven-Rossini-Debatte beteiligte[12], sondern in der 1851 kurz nach dem Aufsatz über *Das Judenthum in der Musik* erschienenen Abhandlung über *Oper und Drama* auch eine exemplarische Überführung der Rossini-Kritik in die Kritik an Meyerbeer durch Verschärfung des Tons und expliziten Hinweis auf die jüdische Herkunft des Komponisten zustande gebracht hatte[13]. War den Dichotomien der Beethoven-Rossini-Debatte der Vorwurf der wirkungssüchtigen, frivolen Trivialität entnommen, so liefert der von Wagner initiierte musikästhetische Antisemitismus-Diskurs jenen der Trivialität als Verzerrung und Deformation des „Echten". Jens Malte Fischer konnte die Kontinuität nachweisen, mit der Wagners Schrift über *Das Judenthum in der Musik* auf die Mahler-Kritik und darüber hinaus auf den musikkritischen Diskurs bis nach dem zweiten Weltkrieg hinein wirkte[14]. Hier soll es nun darum gehen, die diskursstiftende Funktion der wagnerschen Schrift für die Mahler-Kritik zu Lebzeiten des Komponisten im Detail zu verfolgen und daraus im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Subjekten und Objekten des Diskurses einige Konsequenzen zu ziehen.

[10] K. Freigedank, *Das Judenthum in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 33, 1850, Nr. 19, S. 101-107; Nr. 20, S. 109-112.

[11] Siehe dazu Jens Malte Fischer, *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik'. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000.

[12] Siehe dazu Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (wie Anm. 1), S. 24-26.

[13] Diese Steigerung kulminiert im berühmt gewordenen Vorwurf, das Geheimnis der Opernmusik Meyerbeers sei der Effekt als „Wirkung ohne Ursache". Siehe Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983 (Dichtungen und Dramen 7), S. 98.

[14] Jens Malte Fischer, *‚Das Judentum in der Musik'. Kontinuität einer Debatte*, in: *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom ersten Weltkrieg bis 1933/1938*, Dritter Teil, hg. von Hans Otto Horch und Horst Denkler, Tübingen 1993, S. 227-250. Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Wagners Schrift und einigen Topoi in der Mahler-Kritik finden sich auch in Henning Böke, *Gustav Mahler und das Judentum*, in: AfMw 49, 1992, S. 1-21; Fischer, *Gustav Mahler und das ‚Judentum in der Musik'*, in: *Merkur*, 581, 1997, hier zit. nach dem Neudruck in: ders., *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*, Wien 2000, S. 131-158 sowie neuerlich in Hilmes, *Im Fadenkreuz* (wie Anm. 6), S. 24-25.

Im Weiteren sollen einige Aussagen Wagners in Betracht gezogen werden, die in der Mahler-Kritik wieder zum Tragen kommen. Zunächst sei der in dieser Kritik zentrale Vorwurf der mangelnden Originalität angesprochen. Wagner leitet seine Charakterisierung der Musik jüdischer Komponisten aus dem Verhältnis der Juden zu der jeweiligen Sprache ab, die diese verwenden müssen[15]. In der erlernten deutschen Sprache könne der Jude „nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen" und dies sei auch in seiner Musik deutlich zu hören[16]. Dieser Überzeugung entspricht in der Mahler-Kritik der Vorwurf, nach dem Mahler unfähig sei, das symphonische Idiom gattungsgemäß zu beherrschen sowie eigene, originelle Musik zu komponieren. Mahler bringe keine eigenen musikalischen Gedanken, sondern plappere die großen Komponisten nach. Dies stellt das tragende Argument für die Ablehnung Mahlers, welches in nahezu allen negativen Rezensionen vorkommt, und zugleich einen wichtigen Bestandteil des Trivialitätsvorwurfs dar. Beispielsweise sei Paul Pluddemanns Kritik erwähnt, die im Jahr 1911 anlässlich einer Mahler-Gedenkfeier in Breslau in der *Breslauer Zeitung* erschien. Pluddemann schreibt, dass man in der Musik Mahlers alles hören könne:

> Schubert, Wagner, Bruckner, Beethoven, Wiener Strauss-Musik, Volkslieder, sehr amüsant und mit einer phänomenalen Technik verarbeitet, aber immerhin ein blosser Jargon, keine bodenständige, keine eigentliche deutsche Kunst. Keine Sprache, aus der Tiefe eines Eigenen geboren[17].

Eine weitere, ebenfalls von der Sprachproblematik abgeleitete ästhetische Konstante „jüdischer" Musik sei nach Wagner die exzessive „Erregtheit höherer, herzdurchglüh-

[15] Zur Sprachproblematik siehe u. a. Christoph Daxelmüller, *Das „Mauscheln"*, in: *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, hg. von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör, München und Zürich 1995, S. 143-152.

[16] Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik*, in: Fischer, *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik'* (wie Anm. 11), S. 150.

[17] Zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (wie Anm. 4), S. 34. Ähnlich äußert sich Theodor Helm über die sechste Symphonie anlässlich deren Erstaufführung in Wien am 3. November 1909 im *Musikalischen Wochenblatt* 40, 1909, Heft 34, S. 486: „Am meisten erscheint die Melodik aus Bruckner hervorgewachsen [...]. Aber wie friedlich-erhaben, so recht aus dem innersten Herzen des frommen Meisters heraus gesungen klingt bei Bruckner alles das, was bei Mahler nur als absichtsvolle äußerliche Nachahmung, mitunter bis zur Karikatur absinkend, empfunden wird!" Helm (1843-1920) war Korrespondent zahlreicher Musikzeitschriften. Im Jahr 1907 wurde er Redakteur für „Wien und Umgegend" der durch die Fusionierung mit der *Leipziger Wochenschrift* und dem *Musikalischen Wochenblatt* neu strukturierten *Neuen Zeitschrift für Musik*. Max Vancsa behauptet in der *Neuen Musikalischen Presse* (1905), die fünfte Symphonie sei „entweder scheußliche Banalität oder, wo Adel und Größe vorgespielt werden sollen, eigentlich ganz und gar nicht spezifisch Mahlerisch, sondern Wagnerisch, Brucknerisch u. a. m." (zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* [wie Anm. 4], S. 109). Nach der Uraufführung der achten Symphonie in München schreibt Eduard Wahl in *Die Musik* 10, 1910/1911, Heft 1, S. 53: „Mahlers Weise wird dem Tiefsinn Goethescher Alterspoesie durchaus nicht überall gerecht [...]. Was schlimmer ist: die Erfindung läßt den Komponisten einige Male so sehr im Stich, daß er Banalitäten und Trivialitäten bösester Sorte schrieb; mit dem schönen, doch allzu bequemen Worte ‚volkstümlich' kann und darf man derartiges absolut nicht rechtfertigen und entschuldigen, denn es hat mit echter Volkstümlichkeit ganz und gar nichts zu tun, sondern nur mit arger Erfindungsarmut."

ter Leidenschaft"[18]. Diese wird in der Mahler-Kritik im Zusammenhang mit der vermeintlichen Formlosigkeit seiner Werke angesprochen. Die symphonische Form sei bei Mahler durch unkontrollierten, undomestizierten Ausdruckswillen zerrissen. Exemplarisch dafür sei aus der in der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung* anonym erschienenen Rezension über die Uraufführung der *Fünften Symphonie* am 18. Oktober 1904 in Köln zitiert:

Allerdings ist Mahler in der Erfindung weitaus weniger originell als in der Gestaltung, und dieses Mißverhältnis, welches um so mehr hervortritt, je größer die Dimensionen seiner Werke sind, läßt einen ungetrübten Genuß nicht aufkommen, von seiner Vorliebe für Dissonanzen und Mißklänge ganz abgesehen. Mahlers Kunst ist die Kunst eines großen Einsamen. Es liegt etwas Wildes, Naturwüchsiges darin. Die vielfach willkürliche Art der Weiterspinnung seiner Themen, die zu plötzlichen, manchmal rohen Ausbrüchen führt; die fast durchweg massige Art der Instrumentation, die zu ungeheuerer Verschärfung des Ausdrucks sich sehr oft des Unisono in den einzelnen Gruppen der Instrumente bedient, tun dies deutlich kund[19].

Im Laufe seiner Schrift wendet sich Wagner zur Vorbereitung des Angriffs auf Mendelssohn der existenziellen Befindlichkeit des gebildeten, künstlerisch tätigen Juden zu. Dabei leitet er das Merkmal der Trivialität, welches die „jüdische" Kunst präge, von der Fremdheit des Juden in der Gesellschaft ab. Jeder „wahre" Künstler gewinne seine Anregung vom Volke und ausgerechnet das gehe dem gebildeten Juden ab, da er sich von seinem Volk überheblich getrennt habe, dem neuen jedoch nie wirklich angehören könne. Der gebildete Jude betätige sich künstlerisch aus Müßiggang, daher fehle seinen künstlerischen Äußerungen die innere Notwendigkeit, die Motivation:

Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war. Jenachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Notwendiges und Wirkliches auszusprechen[20].

[18] Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (wie Anm. 16), S. 151.

[19] Zit. nach Blaukopf, *Mahler. Eine Dokumentarbiographie* (wie Anm. 4), S. 242f. Der anonyme Rezensent der Budapester Uraufführung der ersten Symphonie für die *Neue Zeitschrift für Musik* (Jg. 85, 1889, S. 578, wahrscheinlich handelt es sich um G. Földemji) meint: „Das Exzedirende im letzten Satze verwischt den ziemlich günstigen Eindruck der ersten Sätze, denn das zu grelle Zeichnen, als Verherrlichung des Hässlichen in Tönen, degenerierte in die sogenannte ‚Patzerei' ". Der Brahms-Biograph Max Kalbeck (*Neues Wiener Tagblatt*, 20. Nov. 1900) vermisst in der ersten Symphonie anlässlich ihrer Wiener Erstaufführung vom 18. November 1900 das beethovensche „Idyllische" und „Heroische". Mahler habe „die höhere Einheit für die widerstreitenden Gefühle seines Inneren in einem dritten, der absoluten Musik fremden Element gesucht: in der Ironie", zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (wie Anm. 4), S. 30.

[20] Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (wie Anm. 16), S. 155, Hervorhebung von Wagner. Diese Eigenschaften seien auch beim Vortrag jüdischer Musiker festzustellen. Siehe diesbezüglich auch Wagner, *Über das Dirigieren*, in ders., *Dichtungen und Schriften*, hg. von Dieter Borchmayer, Frankfurt a. M. 1983, S. 129-213, wo die „heutigen Musikbankiers, wie sie aus der Schule Mendelssohns hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden" (S. 134), angesprochen werden und die Merkmale der „Oberflächigkeit" (S. 150), „eleganten Kapellmeisterei" (S. 161) und der Trivialität (S. 168) in deren Wirken festgestellt werden. Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, *‚Musikbankiers'. Über Richard Wagners Vorstellung vom ‚Judentum in der Musik'*, in: *Musik & Ästhetik* 5, 2001,

Hier wird ausdrücklich Trivialität als kennzeichnendes Merkmal des Fremden postuliert. Sowohl der leichtsinnige „Komponisten-Schwan" als auch der „wurzellose Jude" bringen triviale Musik hervor, weil beiden, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, der „Drang" fehlt, „Notwendiges" und „Wirkliches" auszusprechen. Dem „trivialen Nachplappern" des „jüdischen" Komponisten füge sich jedoch eine spezifische, von der jüdischen Sprache her abgeleitete Komponente hinzu, die wir wiederum in der Mahler-Kritik ausführlich behandelt sehen, nämlich die „grellste Sonderlichkeit" des Klanges[21]. Wie der Gesang in der Synagoge sei die „jüdische" Musik „verzerrt" und „fratzenhaft" und somit Ausdruck der Dekadenz einer Kultur, nämlich der jüdischen, die keine Bodenständigkeit mehr besitze[22]. Es gibt allerdings eine Äußerung Wagners, die auf beeindruckende Weise die spätere Mahler-Kritik prägnant zusammenfasst und deshalb verdient, vollständig zitiert zu werden. Nachdem Wagner behauptet hat, dass Musikwerke jüdischer Komponisten den Eindruck erwecken, als ob ein goethesches Gedicht im jüdischen Jargon vorgetragen würde, beginnt er die vermeintliche musikalische Entsprechung dieses Jargons zu charakterisieren:

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinandergeworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durch einander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, dass es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet[23].

So wird in diesem Zitat auch die Effekthascherei angesprochen, die im dichotomischen Diskurs der trivialen Musik zugeschrieben war. Mit dem Hinweis auf Giacomo Meyerbeer, der nach Mendelssohn ebenfalls in dieser Schrift „behandelt" wird, schafft sich Wagner die Gelegenheit, beide Diskurse zu vereinigen und einen jüdischen Opernkomponisten anzuprangern. Um die Wirkung der wagnerschen Schrift auch nur exemplarisch aufzuzeigen, seien noch einige Kritiken erwähnt. Robert Hirschfeld übernimmt in seiner Rezension der fünften Symphonie sämtliche „Befunde" Wagners, die Erregtheit des Ausdrucks, das Zusammentreffen von Trivialität und Verzerrung sowie den stetigen Wechsel der äußeren Reize und überträgt sie in konzentrierter Form auf Mahler:

Die Fünfte Symphonie zeigt die bekannten Elemente Mahlerscher Klangstücke: Dürftige, zumeist banale Themen, orchestrale Reizungen in ruhelosem Wechseln, ein Aufpeitschen, Karrikieren, Ironisieren musikalischer Gefühle. Die Parodie eines Trauermarsches, ein alter Mahlerscher Scherz, und der nach Mahlerschem Rezepte zubereitete Wiener Walzer fehlen auch diesmal nicht[24].

S. 72-87. Dass die wagnersche Betrachtung des jüdischen Dirigenten jenen – diesmal eher geringen – Teil der Kritik über die entsprechende Tätigkeit Mahlers beeinflusst haben konnte, die Mahler selbst die Anerkennung als Dirigent absprach, erscheint durchaus plausibel und würde eine eigene Untersuchung verdienen.

[21] Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (wie Anm. 16), S. 156.

[22] Ebd., S. 158.

[23] Ebd., S. 161f.

[24] *Wiener Abendpost*, 14. Dezember 1905, zit. nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav*

Die Rezension der zweiten Symphonie Mahlers von Hugo Leichtentritt aus dem Jahr 1905, verfasst für die *Neue Zeitschrift für Musik*, erscheint im Hinblick auf die Frage nach der Mustergültigkeit der wagnerschen Argumentationsweise umso bedeutender, als Leichtentritt sogar Gefallen an dem Werk findet:

Ein merkwürdiges Werk. Es hat zahlreiche, ganz handgreifliche Schwächen, ist zum grossen Teil ganz unselbstständig in der Erfindung (Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner u. a. haben dabei fleissig mitkomponiert), lässt konsequente Logik im Aufbau nicht selten vermissen, hat keinen rechten Stil, indem zum mindesten ein Satz, das an und für sich so reizvolle andante con moto inhaltlich aus dem Rahmen der anderen Sätze fällt, – und dennoch übt es eine zwingende Wirkung aus, die mich wenigstens über alle Mängel hinwegsehen lässt und mich bestimmt, es unter die bedeutenden Kunsterzeugnisse unserer Zeit zu stellen[25].

Im Jahr 1909 veröffentlichte der angesehene Münchner Musikkritiker Rudolf Louis (1870–1914) ein Buch über *Die deutsche Musik der Gegenwart*, welches eine Betrachtung des kompositorischen Schaffens Mahlers bis zwei Jahre vor dessen Tod einschließt. Darin ist eine weitere Zusammenfassung der wagnerschen „kritischen" Topoi samt deren Rückführung auf die jüdische Herkunft des Komponisten enthalten[26]. Obwohl in der vorliegenden Darstellung das Augenmerk hauptsächlich auf jene Kritik gerichtet ist, die nicht offen antisemitisch argumentiert, lohnt es sich, diese Stelle zumindest teilweise anzuführen, weil sie einen Einblick in die diskursive Verflechtung der Mahler-Kritik und deren Verhältnis zum wagnerschen „Archetypus" ermöglicht:

Wenn Mahlers Musik jüdisch *sprechen* würde, wäre sie mir vielleicht unverständlich. Aber sie ist mir widerlich, weil sie *jüdelt*. Das heisst: sie spricht musikalisches Deutsch, wenn ich so sagen darf, aber

Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten (wie Anm. 4), S. 106. Der gleiche Fundus wagnerscher Topoi ist in der Rezension des Münchner Kritikers und Musikwissenschaftlers Theodor Kroyer in *Die Musik* 1, 1901/1902, Heft 6, S. 548f., zu finden: „Das fünfte Kaimkonzert überfiel uns mit *Gustav Mahlers* neuester Symphonie Nr. 4. Es war eine Art Überraschung und zudem die ‚überhaupt erste Aufführung' des Werkes. Wer sich einen Fortschritt Mahlers zum Gesünderen, eine Hinkehr zum Urquell aller Kunst, der Natürlichkeit erhofft hatte, der musste sich enttäuscht zurückziehen. Nichts von Ursprünglichkeit, kein selbständiger Gedanke, kein originelles Fühlen, ja nicht einmal echte Farben zu den unechten Bildern, – alles Technik, Berechnung und innere Verlogenheit, eine kränkliche, abschmeckende Übermusik. Die keimenden Schädlinge der dritten Symphonie, in der sich Mahler noch von seiner besseren Seite zeigt, sind in diesem neuen Werk zu dornigem Unkraut aufgegangen. Es scheint, als ob hier die bedeutende Kombinationsgabe des Tonsetzers lediglich um ihrer selbst willen ihre Kräfte versprühe. Überall ein Aufgebot der möglichsten Orchesterwitze zum Aufputz eines formlos, vor lauter geistreichen Details in sich zusammenstürzenden Stilungeheuers". Es sei am Rande nur darauf hingewiesen, dass Positionen wie jene Max Brods oder Heinrich Berls, die die auf diese Weise zustande gekommene „Profilierung" Mahlers übernehmen und dabei das vermeintlich „Jüdische" seiner Musik ins Positive umwerten, diesen musikkritischen Diskurs mit umgekehrten Vorzeichen weiterführen. Vgl. Max Brod, *Gustav Mahlers jüdische Melodien*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 2. Jg. Nr. 10, 1920, Heft 2, S. 378f.; Heinrich Berl, *Das Judentum in der Musik*, Berlin und Leipzig 1926. Siehe dazu Böke, *Gustav Mahler und das Judentum* (wie Anm. 14), S. 13-16; Fischer, *‚Das Judentum in der Musik'. Kontinuität einer Debatte* (wie Anm. 14), S. 243f.; Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda, *Feindbild Gustav Mahler* (wie Anm. 6), S. 32-34.

[25] *Neue Zeitschrift für Musik* 72, 1905, Nr. 47, S. 950f.

[26] Siehe dazu auch Fischer, *‚Das Judentum in der Musik'. Kontinuität einer Debatte* (wie Anm. 14), S. 235-237.

mit dem Akzent, mit dem Tonfall und vor allem auch der *Geste* des östlichen, des allzu östlichen Juden. Der Symphoniker Mahler bedient sich der Sprache Beethovens und Bruckners, Berlioz' und Wagners, Schuberts und der Wiener Volksmusik, – und man muß es ihm lassen, daß er sich die Grammatik und Stilistik dieser Sprache leidlich angeeignet hat. Aber dass er für die mit feineren Ohren Begabten mit jedem Satze, den er spricht, eine ähnliche Wirkung macht, wie wir sie erleben, wenn etwa ein Komiker des Budapester Orpheums ein Schillersches Gedicht rezitiert, und dass er selbst davon gar keine Ahnung hat, wie grotesk er sich in der Maske des deutschen Meisters ausnimmt, darauf beruht der innere Widerspruch, der den Mahlerschen Werken jenen Charakter des peinlichen *Unechten* aufprägt: ohne dass er selbst es merkt [...][27].

Indem Louis die von ihm festgestellten negativen Eigenschaften der mahlerschen Musik explizit in einen kausalen Zusammenhang mit der „allzu östlichen" jüdischen Herkunft des Komponisten bringt, lässt er den antisemitischen Subtext auf der Hauptebene des Textes erscheinen und macht dadurch die Ableitungsverhältnisse zur eigentlichen Quelle des Diskurses, nämlich Wagner, deutlich. Dabei klärt sich das Verhältnis zwischen Sub- und Haupttext. Der explizit antisemitische Diskurs musikästhetischer Prägung, so wie dieser bei Wagner, Louis oder in den Kritiken der antisemitischen Presse, wie er beispielsweise in der *Deutschen Zeitung*, im *Deutschen Volksblatt* oder in der *Reichspost* geführt wird, zielt auf die „Erklärung" der festgestellten Merkmale. Diese werden nicht nur negativ bewertet, sondern zugleich auf genaue Ursachen zurückgeführt, auf die vermeintliche „Wurzellosigkeit" des assimilierten Juden, auf sein dadurch bestimmtes soziales und kulturelles Befinden oder gar auf „untilgbare Merkmale" der „jüdischen Rasse". Derjenige musikkritische Diskurs, der auf das Muster Wagners zurückgreift, ohne dabei explizit antisemitisch zu argumentieren, verfährt zwar wertend, jedoch nicht erklärend. Der antisemitische Subtext wirkt im diskursiven Gerüst als implizite „Ursache" der an der Oberfläche des Textes dargestellten und bewerteten Phänomene. Jedoch auch dort, wo diese „Ursache" nicht namentlich angeführt wird, wird sie durch die diskursive Anbindung an das Muster sowie durch die kontextuellen Umstände stets mitgetragen – und zwar unabhängig von der Intention der Akteure. Dieses ambivalente Verhältnis zwischen einem „sachlich" verfahrenden Haupt- und einem antisemitisch geprägten Subtext ist einem großen Teil der Mahler-Kritik eigen.

Diskursanalytisch betrachtet, erscheint die ablehnende Mahler-Kritik und insbesondere der in diesem Zusammenhang des Öfteren erhobene Trivialitätsvorwurf als einerseits abgeleitet von der durch Sponheuer untersuchten und anhand der Beethoven-Rossini-Debatte exemplifizierten Dichotomie, andererseits gründet die Argumentation auf dem durch Wagner initiierten antisemitischen Diskurs musikästhetischer Prägung. Letzterer weist zwar mit dem ersteren Verknüpfungen auf, kann auf diesen jedoch nicht zurückgeführt werden. Dass das argumentative Gerüst dieser Mahler-Kritik restlos von bereits bestehenden Diskursen abgeleitet wird, zeigt, dass es sich dabei weniger um psychologisch bedingte Reaktionsweisen von Individuen als um die bestimmende Kraft diskursiver Formationen handelt, innerhalb deren erst Objekte und Subjekte des Dis-

[27] Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München und Leipzig 1909, S. 182, Hervorhebungen von Louis.

kurses konstituiert werden. Dies aber bedeutet, dass die hier in Betracht gezogene Kritik weniger an den traditionellen Lastern der Willkür und des Subjektivismus, die freilich nicht fehlen, als an deren Gegenteil leidet, nämlich an der offensichtlichen Unfähigkeit, sich vorbestimmten diskursiven Mustern zu entziehen und dadurch sich dem ihr jeweils gegenüberstehenden Gegenstand tatsächlich kritisch zu stellen. Dass jene argumentativen Muster, die dem antisemitischen Diskurs entstammen, auch von jenem Teil der Mahler-Kritik übernommen werden, die nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit antisemitischen Positionen steht, zeugt von der Durchdringungsfähigkeit jenes Diskurses. Dies zeigt aber auch, dass im antisemitisch motivierten Trivialitätsvorwurf ein paradigmatisches Abwehr-Muster zur Konstruktion und Ausgrenzung des jeweiligen Anderen erkennbar ist. In diese Richtung weisen auch die Überschneidungen mit dem dichotomischen Diskurs der Beethoven-Rossini-Debatte, der zwar ausgrenzend, jedoch nicht antisemitisch motiviert war. Die von den meisten Bewunderern und Gegnern empfundene Andersheit der mahlerschen Musik wäre dann nach dieser Hypothese im Bruch des „hohen" symphonischen Stils zu konkretisieren. Dieser Bruch wird sowohl von Seiten der offen antisemitisch argumentierenden Kritik als auch von Beobachtern wie Max Brod und Heinrich Berl, die Mahlers Musik ebenfalls als „jüdisch" betrachteten, ausdrücklich durch die jüdische Herkunft des Komponisten erklärt und daher entweder bekämpft oder begrüßt. Zum Teil wird er aber durch scheinbar „sachlich" verfahrende Kritik „rein" musikästhetisch abgelehnt, jedoch durch die diskursive Anbindung an die wagnersche Tradition unter Beschwörung des antisemitischen Subtextes in die Sphäre jenes kausalen Konnexes geschoben. Die destabilisierende Wirkung einer Musik, die die tradierten Stilkategorien in Frage stellt, wird dadurch aufgefangen, dass sie als Produkt einer krankhaften „Kultur" oder „Natur" erklärt wird. Auf diese Weise wird das Fremde am Neuen essentialistisch als das Andere definiert und neutralisiert. Der von Wagner in die Musikästhetik übertragene antisemitische Diskurs gewann durch die Anwendung auf Mahler eine neue Funktion, nämlich jene der Abwehr gegen die Moderne. Zugleich konnte diese durch den Rekurs auf die wagnersche Tradition dem „Judentum" zugeschrieben und dadurch als fremdgeleitete Korrumpierung des Eigenen abgewiesen werden[28]. Die von den Zeitgenossen empfundene „Modernität" Mahlers erscheint somit als die Sprengung bestehender Wertungssysteme und ihrer normativen Verbindung zu tradierten Stilen und Formen der Musikgeschichte. Darin zeigt sich die Möglichkeit einer musikästhetischen Anwendung diskursanalytischer Betrachtungen, die hier freilich nur skizziert werden kann: Mahlers Musik macht in zwingender Weise deutlich, dass die ästhetische Praxis den normativen Anspruch des Diskurses unterminiert. Mit der Anspielung auf Musikstile, die im musikästheti-

[28] Zum Konnex von Judentum und Moderne im außermusikalischen Bereich siehe Hildegard Kernmayer, *Judentum im Wiener Feuilleton (1843–1903). Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*, Tübingen 1998 (Conditio Judaica 24), S. 91-111, und die dort angeführte Literatur. Zur „Verzerrung" und „Deformation" in der Musik der Wiener Moderne siehe Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Wiesbaden 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft), im Druck.

schen Diskurs als trivial galten, sprengt Mahler diesen Diskurs, indem die in der „hohen" Kunst zu erwartende Missachtung des Konventionellen ausgerechnet jene Konventionen in Frage stellt, die den Unterschied zwischen „hoher" und „trivialer" Kunst bestimmen. Das „Subversive" an der Symphonik Mahlers würde also demzufolge nicht darin liegen, dass sie die dem herrschenden Diskurs entgegengesetzten stilistischen und formalen Instanzen repräsentiert – in diesem Fall würde sie den dichotomischen Charakter des Diskurses nur perpetuieren –, sondern darin, dass sie die vom herrschenden musikästhetischen Diskurs gestifteten positiven und negativen Wertungen durcheinander bringt und dadurch ihren ideologischen Charakter entlarvt.

Anschrift des Autors: Institut für Musikwissenschaft, Universität Graz, Mozartgasse 3, 8010 Graz, Österreich