

Peter Girth

*"Schöne Stellen" - Kunst oder Kitsch*

*Anmerkungen zur Musik Gustav Mahlers*

Vortrag beim Mahler Symposium in Toblach, 21. Juli 1995

Es gehört zum Selbstverständnis "gebildeter Hörer", Musik als Ganzes wahrzunehmen, d.h. *strukturell* zu hören. *Atomistisches* Hören ist ihre Sache nicht. Denn dieses orientiert sich unter Vernachlässigung musikalischer Zusammenhänge vornehmlich am Reiz der "schönen Stelle". Atomistisches Hören ist vielleicht eine den Schlagern oder Videoclips angemessene Reaktionsform. Jede höher organisierte Musik dagegen kann im allgemeinen sinnvollerweise nur strukturell gehört werden. Trotzdem muß durch den Blick auf das Detail die Erfahrung des Zusammenhangs nicht verloren gehen. Denn das musikalisch Ganze ist "wesentlich ein Ganzes aus mit Grund aufeinanderfolgenden Teilen und nur dadurch ein Ganzes".

*Theodor W. Adorno*, aus dessen 1965 gehaltenen Rundfunkvortrag "Schöne Stellen" ich hier mit Sympathie zitiere, hat uns auf das dialektische Verhältnis von Totale und Detail aufmerksam gemacht. In seinem Rundfunkvortrag hat er, wie ich meine, die Sache wie folgt auf den Punkt gebracht: "Zum richtigen Hören von Musik gehört das spontane Bewußtsein der Nichtidentität von Ganzen und Teilen ebenso hinzu wie die Synthesis, die beides vereint...An vielem musikalisch Einzelnen...haftet eine Farbe, die nicht im Ganzen sich verflüchtigt. Zuweilen neigt man dazu, darin das Beste zu suchen." (Adorno)

Jetzt, meine Damen und Herren, schlage ich vor, daß wir uns dem Anspruch, den der Begriff des strukturellen Hörens stellt, für eine Weile entziehen; unseren Blick ohne einen Anflug von schlechtem Gewissen auf die "schönen Stellen" bei *Gustav Mahler* richten; ja, sogar mit nicht unbegründeter Hoffnung, "das Licht der Schönheit von Einzelheiten" wahrnehmen zu können, das Licht, das den Schein tilgt, "mit dem Bildung Musik überzieht und der mit ihrem dubiosen Aspekt nur allzugut sich versteht: sie - *die Musik als Ganzes* (Anm.d.Verf.) - sei bereits das glückliche Ganze, das der Menschheit bis heute sich versagt. Deren Bild wird festgehalten eher von dem versprengten Takt als von der sieghaften Totale." (Adorno)

Versuchen wir zunächst, einen solchen "Takt", eine "schöne Stelle", aus dem ersten Satz der Zweiten Symphonie zu destillieren..

Beispiel 1: *Zweite Symphonie, 1.Satz, 2 Takte vor Ziff.7 bis 1.Viertel Takt 123 ( ausblenden)*

Und warum nicht auch aus den beiden Anfangstakten des 4.Satzes der Neunten Symphonie, dem Unisono der Violinen:

Beispiel 2: *Neunte Symphonie, 4.Satz, Takte 1 und 2 (im 3.Takt die ersten zwei Viertel langsam ausblenden)*

Es gibt wohl ungezählt viele Stellen bei *Gustav Mahler*, die wir in stillschweiger Übereinkunft "schön" finden würden und die für den einen "Kunst", für den anderen "*Kitsch*" sind.

Machen wir einmal die Probe aufs Exempel und hören jetzt zwei weitere Beispiele aus Gustav Mahlers Symphonien.

Beispiel 3: *Dritte Symphonie, 3. Satz, Ziff. 13 bis Takt 287*

Beispiel 4: *Achte Symphonie, 2. Satz, Ziff. 106 bis nach Ziff. 107*

Wir hörten zwei Stellen aus dem 3. Satz der Dritten und dem 2. Satz der Achten Symphonie. Reflektieren wir nur flüchtig über vermeintlichen *Kitsch* oder kitschnahe Stellen, insbesondere also über die Eindrücke, die von den beiden zuletzt zitierten Beispielen ausgelöst werden können, werden wir feststellen, daß sich der Kitschbegriff nicht durch Adjektiva wie "sentimental" oder "süßlich" ersetzen läßt. Diese tragen zwar zusätzliche Bedeutungsnuancen ins Urteil, definieren aber den Begriff nicht.

Im Falle der Achten Symphonie verhält es sich mitunter so, daß sie - als Ganzes oder in Teilen - für "kitschig" gehalten wird, schon weil das "literarische Programm" bzw. die vertonten Texte für "kitschig" gehalten werden.

Bekanntlich soll *Mahler* beim Betreten seines Komponierhäusls in Maiernigg die plötzliche Eingebung gehabt haben, dem ersten Satz der anstehenden Achten einen Pfingsthymnus aus dem 9. Jahrhundert zugrunde zu legen: "Veni, creator spiritus" ("Komm, heiliger Schöpfergeist"). Die Unterhaltungsabteilung der Musikforschung, die vornehmlich Bonmots zutage fördert, - oder erfindet -

ist in diesem Zusammenhang auf *Hans Pfitzner* gestoßen, der, als er hörte, daß *Mahler* diesen Text vertonte, gefragt haben soll: "Ja, und wenn er nun nicht kommt?"

Beispiel 5: *Achte Symphonie, 1. Satz, Anfang (subito) bis Ziff. 3 (Schluß auf dem 1. Viertel)*

*Mahler* scheint sich der Gefahr, daß seine sogenannten Programme die Rezeption seiner Werke ungünstig beeinflussen könnten, durchaus bewußt gewesen zu sein, denn er hat sie später zurückgenommen. Aus der Welt sind sie deswegen nicht.

Zur Zweiten Symphonie beispielsweise sind mehrere Programmentwürfe überliefert, darüberhinaus programmatische Äußerungen des Komponisten. Den entscheidenden Anstoß zur Komposition des Chorfinales hatte *Mahler* bekanntlich in der Hamburger Michaeliskirche während der Trauerfeier für den von ihm sehr verehrten *Hans von Bülow* empfangen. *Mahler* beschreibt diesen bedeutsamen Moment in einem Brief an *Arthur Seidl*:

*"Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. - Da intonierte der Chor von der Orgel das Klopstock-Lied "Die Auferstehung"! - Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist die "heilige Empfängnis"! Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu erschaffen."*

Beispiel 6: *Zweite Symphonie, 5.Satz, Ziff.48 bis Takt 732 1.Halbe*

Der Umstand, daß wir relativ viel über *Gustav Mahler* auch als Privatperson wissen, konveniert einem Voyeurismus, der zum Schwatzen verleitet. Talkshows beispielsweise, vom Fernsehen massenhaft ausgestrahlt, legen davon Zeugnis ab. Daher verwundert es nicht, daß immer wieder von Mahlers Musik als Abbild seiner Seele gesprochen wird. Das alles hat zwar die Popularität Mahlers sehr befördert, läuft aber in etwa auf dasselbe hinaus, als versuche man, der Popularität Mozarts mit Hilfe von Mozartkugeln Nachdruck zu verleihen.

Mahlers Musik als Abbild seiner Seele unter die Leute zu bringen, ist ein bereits in hohem Maße kitschverdächtiges Unterfangen. Wie billig eine solche Mahlerauffassung auch sei, ihr Preis ist jedenfalls zu hoch gemessen an dem, was sie unterschlägt. Sie will vor allem nicht wahrhaben, daß Mahlers Musik im allgemeinen nicht Subjektivität *ausdrückt*, sondern diese in ihr Stellung zur Objektivität bezieht. Insofern ist Mahlers Musik kein *Seismogramm der Seele*.

Gerade das, was man *Mahlers metaphysische Intention* nennen könnte, äußert sich in seiner Musik nicht unmittelbar subjektiv oder autobiographisch, es erscheint vielmehr als ein durch das Subjekt Vermitteltes, seiner Biographie bereits Entrücktes. Dem widerspricht die Tatsache durchaus nicht, daß für *Mahler* Erleben *die* Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens war. Es kommt allerdings ganz entscheidend darauf an, welchen Grad von

Sublimierung des Wirklichen oder bloß Vorgestellten (z.B. Weltlauf, Weltauffassung) wie den Werken Gustav Mahlers zu konzederen bereit sind.

Natürlich gibt es auch Stücke von *Mahler*, die ausnahmsweise als "Ticks des Subjekts" (*Adorno*) zu interpretieren sind. Dazu gehört vor allen anderen das *Adagietto* aus der Fünften, das als "schöne Stelle" die Grenzen zum Genrehaften zu berühren scheint. Gerade aber weil es eine Ausnahmeerscheinung in Mahlers Symphonik darstellt, taugt es am allerwenigsten dazu, etwas Repräsentatives über *Mahler* als Komponist zutage zu fördern. Es bestätigt durch seine Stellung innerhalb der Symphonien im Gegenteil, daß die Biographie Mahlers es uns, wenn überhaupt, nur in Ausnahmefällen erlaubt, Kurzschlüsse auf eine bestimmte Komposition zu ziehen.

Es ist wohl richtig, daß das, was am Kunstwerk zählt, nur "seine Gestalt und ihre Implikationen" sind und nicht "die subjektiven Bedingungen des Entstehens". Allerdings kann eine solche Betrachtungsweise doch nur für solche Erkenntnisse gelten, die eine *musikalische Analyse* zu Tage fördern will. Diese aber glauben wir im Rahmen dieser Untersuchung mit Grund gar nicht bemühen zu müssen.

Wir sind uns natürlich darüber im klaren, daß wir uns durch den Verzicht auf musikalische Analysen hier selbst dem Vorwurf aussetzen, *Kitsch* lediglich als eine *Ideologie* entlarven zu wollen, um diese gegen eine andere auszutauschen.

Sollte es denn genügen, sich, so wie im Falle der "schönen Stellen", auf ein stillschweigendes Einverständnis zu berufen, weil "man" ja ohnehin weiß, was "kitschig" sei und was nicht, und vor allem, daß es sich bei *Kitsch* um etwas handele, das zu dekontaminieren sei, also Abfall ist? Selbstverständlich genügt es nicht.

Es ist jedoch fraglich, ob beim *Kitsch* überhaupt etwas für seine Deutung Wesentliches *am Gegenstand selbst* gewonnen werden kann. Die zahlreichen Kriterien des musikalischen Kitsches, die bisher am Gegenstand selbst entwickelt wurden, sind solche, die vielleicht beschreiben, aber *nicht begründen* können.

Jedenfalls wollen wir die These vertreten, wonach *Kitsch* etwas ist, was sich nur aus der *Relation zum Subjekt* erklären läßt. Anders ausgedrückt: wir halten nicht den Gegenstand wesentlich für den *Kitsch*, sondern seine *Funktion*.

Zurück zum *Adagietto*: Hören wir zunächst den Beginn des *Adagiettos* in einer historischen Aufnahme aus dem Jahre 1947. Es spielt das New York Philharmonic, es dirigiert *Bruno Walter*.

Beispiel 7: *Fünfte Symphonie, 4.Satz, Adagietto, Takt 1 bis Ziff.1 (langsam ausblenden)*

*(Aufnahme Bruno Walter, New York Philharmonic, 1947)*

Daß es sich bei dem für Alma geschriebenen *Adagietto* um einen Sonderfall handelt, scheint auf der Hand zu liegen. Wir wissen jedenfalls, daß *Gustav Mahler* das *Adagietto* als einen "Liebesbrief" an *Alma Schindler*, seine spätere Ehefrau, gedacht hat - und das interessiert uns.

Aber wissen wir denn, was *Mahler* wirklich gedacht hat als er das *Adagietto* schrieb? Das wissen wir nicht. Oder können wir etwa alle seine Beweggründe nachvollziehen? Auch das können wir natürlich nicht.

Deswegen rechtfertigt *Mahler als psychologisches Subjekt* auch im Hinblick auf das *Adagietto*, trotz dessen erkennbarer Sonderstellung als "Liebesbrief", keine schlüssigen Erklärungen für den musikalischen Einzelfall. Es hilft uns aber möglicherweise, Ursachen für Tendenzen und Strukturen aufzuspüren, die für die Gesamtheit seines Werkes repräsentativ sind.

Wir wissen, daß *Mahler* in Ansehung der überkommenen musikalischen Formen bereits auf unfestem Boden stand. So war etwa die klassische Form der Symphonie, namentlich die des Sonatensatzes, nicht mehr verbindlich, um nicht zu sagen zerbrochen. Um so mehr war Mahlers kompositorische Arbeit vom Kampf mit dem spezifischen Material begleitet. Vieles von dem, was *Mahler* verwendete - vor allem das von ihm bruchstückhafte Verwendete, das scheinbar Banale und Volkstümliche - hatte bei ihm wesentlich konstruktive Bedeutung. Es ist weniger der *Einfall*, der zählt, vielmehr zählt dieser häufig überhaupt nur insoweit, als er Form ersetzt, also selbst Form herstellt.

Es würde hier wohl zu weit führen, den sich anbietenden Vergleich mit *Beethoven* anzustellen.

Für die emotionale Qualität bzw. für die psychische Wirkung seiner Musik sind es aber weder Form noch Material allein, die sie ausmachen. Die Wirksamkeit seiner Musik hängt vielmehr ganz entscheidend von der psychologischen Verfassung der Gesellschaft ab, die mit seiner Musik sich konfrontieren läßt. Man könnte auch sagen: Die psychische Wirkung seiner Musik hängt nach wie vor davon ab, ob der historische Augenblick für seine Ideen sich eignet. Mahler hat, indem er komponierte, vielleicht ohne Rücksicht auf die psychologische Verfassung der Gesellschaft seiner Zeit - wie sein Ausspruch: "Meine Zeit wird noch kommen" auch zu deuten wäre - seine Erkenntnis der *Wirklichkeit* offenbart. Er war also im wahrsten Sinne des Wortes Realist. Sein Werk, das *Adagietto* eingeschlossen, ist daher ein Akt der Verarbeitung von Erkenntnis.

*Hans Heinrich Eggebrecht* hat diesen Sachverhalt etwas differenzierter beschrieben: "...auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt....und auf der anderen Seite das *Andere*, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur sein kann." Und er benennt die beiden Lösungsversuche Mahlers, das Unvermittelbare dennoch zu vermitteln, der eine ist der *gewaltsame*, der andere "*das Beschwören des Adagio-Schönen*". Dieses Adagio-Schöne "ist das *Andere* ...als unmittelbare subjektive Reaktion des Gemüts auf die negative Welt."

Keiner der beiden Lösungsversuche taugt aber zur Vermittlung der beiden Seiten. Jedoch schafft sich *Mahler* im Adagio-Schönen eine Traumwelt, eine Art Seelenzustand, "wo es die gegebene Welt insgesamt nicht mehr gibt - nur noch als Traurigkeit des Schönen und als *Weinen der Liebe (sic.)* ."

(*Eggebrecht, H.H.* , "Die Musik Gustav Mahlers".

Soweit also die Musikwissenschaft. Ich bin im übrigen der Meinung, daß im Falle des Adagiettos die Psychoanalyse bzw. ein interdisziplinärer Diskurs relevante Aspekte der Musik aus verschiedenen Perspektiven beleuchten kann.

Was im vorliegenden Fall zu leisten wäre, ist die Linie der Beziehung zwischen der historischen Person des Komponisten und seinem Werk verfolgen und dabei auf einen Aspekt fokussieren, der von zentraler Bedeutung für Mahlers (Gesamt-) Werk und seine Wirkung sein dürfte, und zwar unter Einbeziehung der hier wesentlichen Frage, ob und gegebenenfalls was daran kitschig sei.

- An die Möglichkeit, naheliegende Parallelen etwa bei Robert Schumann, Tchaikowsky und Richard Strauss zu untersuchen, sei hier ebenfalls nur beiläufig erinnert - . Jenen relevanten Aspekt, der sich durch die psychoanalytische Perspektive aufgrund seiner Eignung dazu in besonderer Weise erschließen läßt, möchte ich in Anlehnung an den bekannten Psychoanalytiker *Ludwig Haesler* , den "*Verfall des Ästhetischen*" , den "*Verfall der künstlerischen Sublimierungen*" nennen.

Um schnellstmöglich zu beantworten, worauf diese Untersuchung mit ihrer Befragung der Psychoanalyse hinaus will, werden wir, wie bereits *Ludwig Haesler* es in seiner Abhandlung *Gustav Aschenbach und sein Idol: Über die Perversifizierung des Ästhetischen in Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig"* getan hat, den *Begriff des Verfalls* mit Hilfe des psychoanalytischen Perversionsbegriffs einengen und präzisieren: Mit *Perversifizierung des Ästhetischen* ist die spezifische Art und Weise des Verfalls gemeint, eine *Form des Verfalls* des Ästhetischen, die nach dem *perversem Modus* strukturiert ist. Mit dem Begriff *perversem Modus* bezeichnet *Haesler* einen spezifischen Modus der Angstbewältigung, der sich vor allem der sexuell lustvollen sinnlichen Erfahrung bedient, um Angst zu vermeiden und zu bewältigen. Die nach dem *perversem Modus* lustvoll gebundene, also bewältigte Angst erwächst vor allem aus der Konfrontation mit der Wirklichkeit, insbesondere aus dem Wissen um die Begrenztheit des menschlichen Lebens und der Anerkennung der Wirklichkeit des Todes.

Kurz: Perversifizierung bzw. perverse Transformation des Ästhetischen meint jenen Prozeß, durch den das Ästhetische zunehmend in den Dienst der Affirmation des sinnlich schönen Scheins, in den Dienst rauschhafter Wirklichkeitsverleugnung gestellt wird. In den Dienst dieser Verleugnung wird schließlich alles gestellt, letztlich auch das Hervorbringen des Schönen, des Ästhetischen in einer perversen, ästhetizistisch affirmierenden Weise.

Dieser *Prozeß* formuliert eine allgemeine Tendenz in der menschlichen Kultur, nämlich "die auf Konfrontation, Widerspruch und Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit angelegte *Ästhetik der Kunst* zur Affirmation des Bestehenden und Erwünschten zu verwenden und zu verwandeln", in einer perversen Weise also "Kunst zum Gebrauch und Verbrauch, zum schönen Schein, zum *Kitsch*, antikritisch gegen die Wirklichkeit und deren notwendige menschenwürdige Entwicklung und Veränderung zu transformieren."

Damit hat der Psychoanalytiker *Ludwig Haesler* uns eine brauchbare *Definition des Kitschbegriffs* an die Hand gegeben. Sie könnte so lauten: *Perversifizierung des Ästhetischen zum Zweck der Affirmation des Bestehenden und Erwünschten im Dienst der Verleugnung von Wirklichkeit.*

Dieser Kitschbegriff korreliert einer anderen psychoanalytischen Auffassung des Kitsches als einer Beziehungsform des Menschen, der "kitschigen Beziehung", die in der uns eher geläufigen Kitschbetrachtung, das *Objekt* sei kitschig, quasi verdinglicht ist. Kitsch als "kitschige Beziehung" verstehen zu können, ist das Ergebnis einer eingehenden Untersuchung von *Christian Kellerer*. Dieser Untersuchung, die bereits 1957 unter Titel "Weltmacht Kitsch" veröffentlicht wurde, verdanken wir erste Einblicke in die Psychodynamik des Kitsches. Wir werden darauf noch zurückkommen und fragen uns zunächst, wie sich Gustav Mahlers *Adagietto* zu dem in Anlehnung an *Haesler* entwickelten Kitschbegriff verhält. ? Ist es danach "Kunst oder Kitsch"?

Es ist der *Kitsch*, zu dem das *Adagietto* sich neigt, weil *Mahler* nämlich etwas der Ästhetik der Kunst Wesentliches schuldig zu bleiben scheint. Aber es ist trotz der "im Augenblicksrausch hinschmelzenden Schönheit" - *Thomas Mann* hat mit diesen Worten bereits die *Musik Richard Wagners* charakterisiert, kein Produkt perverser Transformation des Ästhetischen im Sinne Haeslers. Denn das *Adagietto* hat in Form und Ausdruck trotz des intendierten intimen Zwecks - ganz abgesehen von dem Zweck bzw. der Funktion, die es für die Fünfte Symphonie hat, eine Funktion übrigens, die wir bis in seine konstruktive Instrumentierung hinein verfolgen können - hat also trotz des intendierten Zwecks als Liebesbrief verstanden zu werden, mehr mit *Mahlers* Weltauffassung zu tun als mit einem reinen Liebesgefühl, das, man möchte meinen unüberhörbar da ist, das aber gleichsam aufgesogen wird von der "Traurigkeit des Schönen". Vorerst also kein *Kitsch*.

Oder vielleicht doch? Ja, wenn es sich als ein Stück *Wirklichkeitsverleugnung* deuten ließe. Aber verleugnet *Mahler* denn die Wirklichkeit? Ist das *Adagietto* nicht im Gegenteil genau das, womit er eine Beziehung zu ihr herstellt, eine Beziehung zu der in Blüte stehenden Liebebeziehung? Wir wissen allerdings, daß *Mahler* die Angst vor der Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht fremd war, daß ihm die *existentiell konflikthafte Anerkennung der Grundrealitäten menschlichen Leben* sogar besonders schwer fiel; denken wir nur an die Anerkennung des Generationenunterschiedes, und damit der Zeitlichkeit, insbesondere an den *Altersunterschied* zwischen ihm und *Alma*.

Die Anerkennung allein dieser Tatsache ist *Mahler*, wie wir wissen, im Laufe der Jahre immer schwerer gefallen und hat ihn zuletzt in einen existenziellen Konflikt getrieben. So betrachtet, läßt sich das *Adagietto* auch als ein Akt lustvoll abgesicherter perverser Realitätsverleugnung im Sinne Haeslers, kurz: als ein Akt lustvoll gebundener und damit bewältigter Angst, also auch als *Kitsch* interpretieren.

Ja, was ist das *Adagietto* bei psychoanalytischer Deutung denn nun wirklich, "Kunst oder Kitsch"?

Wir entdecken in Gustav Mahlers Symphonien rätselhaft perfekte Konstruktionen, die jenen Verfall, von dem hier die Rede ist, in der *Perfektion der ästhetischen Form* in Erinnerung rufen. Aber zugleich wird in ihnen eine - Mahlers komplizierter Bewußtsein-Struktur vielleicht entsprechende - dialektische Integration von Harmonie und Apokalypse erreicht, eine dialektische Integration von Form und Ausdruck, von Denken und Empfinden, von geistig und sinnlich Schönem, die glücklicherweise nur dem *alter ego* Gustav Mahlers, dem Protagonisten *Gustav Aschenbach* mißlang. *Gustav Mahler* dagegen war in der Lage, ästhetische Illusionen zu realisieren, und er war auch im *Adagietto* von tödlich rauschhafter Affirmation weit entfernt. Deswegen wollen wir sagen, daß das *Adagietto* auch bei psychoanalytischer Deutung kein *Kitsch* ist.

Gleichwohl ist es aus naheliegenden Gründen für "kitschige" Interpretationen anfällig. Eine solche aus dem Jahre 1988 mit den *Berliner Philharmonikern* unter *Bernard Haitink* möchte ich Ihnen anschließend vorstellen, nicht ohne gleichzeitig zu bemerken, daß *Haitink* trotz dieses sogleich nachprüfbaren "Vergehens" zu den bedeutenden Mahler-Dirigenten zählt.

Beispiel 8: *Fünfte Symphonie, 4.Satz, Adagietto, Takt 1 bis Ziff.1 (langsam ausblend)*

*(Aufnahme Bernard Haitink, Berliner Philharmoniker, 1988)*

Darf ich Sie darauf aufmerksam machen, daß die Dauer des Adagiettos in der Interpretation von *Bruno Walter*, der noch mit *Gustav Mahler* zusammengearbeitet hat, lediglich 7 Minuten und 37 Sekunden beträgt, während *Bernard Haitink* sich fast das Doppelte genehmigt, nämlich 13 Minuten und 55 Sekunden. Die Frage "Kunst oder Kitsch" kann durchaus auch eine Frage der Interpretation sein; eine Frage des Tempos allein ist sie sicher nicht. In der extrem langsamen Einspielung Bernard Haitinks kommt aber hinzu, daß dieser sich verschiedener, im langsamen Tempo besonders auffälliger, um nicht zu sagen "kitschiger" Portamenti bedient, die selbstverständlich nicht in der Partitur stehen.

Bemerkenswert ist, daß die historischen Einspielungen durchweg die schnellsten sind. Die schnellste ist die des Concertgebouw unter Willem Mengelberg aus dem Jahre 1926 mit 7 Minuten und 15 Sekunden. Es war der bekannte Mahler-Spezialist *Gilbert Kaplan*, der anlässlich seiner Faksimile-Edition des

Adagiettos 1992 moderne Dirigenten offenbar davon überzeugt hat, daß das *Adagietto* heute fast immer zu langsam gespielt wird. Interessant ist jedenfalls, daß *Claudio Abbado*, der für das *Adagietto* 1980 knapp 12 Minuten benötigte, in einer Neueinspielung der Fünften 1993 dagegen nur noch 9 Minuten.

Noch ein Wort zum Problem der Interpretation im allgemeinen: "Kitschig interpretieren" könnte in Anlehnung an den bereits hier eingeführten psychodynamischen Kitschbegriff Christian Kellerers heißen, ein "kitschiges" Verhältnis zu dem betreffenden Werk haben. Ein "kitschiges" Verhältnis zum interpretierten Werk haben, muß offenbar aber nicht zu einer zwangsläufig "kitschigen" Interpretation führen. Sehen und hören Sie beispielsweise *Georg Solti* in einem Gespräch mit dem Referenten während der Salzburger Festspiele 1990.

Beispiel 9: RTL Plus Video "Classic à la carte" mit *Solti*, 14'10 bis 17'15 min.

Der vielleicht "freudsche" Versprecher Sir George`s am Ende des Interviews scheint zu bestätigen, daß die Ingebrauchnahme eines Werkes - in diesem Falle als Filmmusik - seine *Kitschanfälligkeit* erhöht, "kitschige" Beziehungen sogar begründen kann. Der *Kitsch* macht also vor der Kunst nicht halt. Dem unterliegen Interpreten wie Musikfreunde gleichermaßen. Und ganze Sendereihen, sicherlich nicht nur des deutschen Fernsehen, sind so konzipiert.

Ich denke beispielsweise an die Unterhaltungssendung "Achtung Klassik" (ZDF) - ein Titel, den man gut beraten ist, wörtlich zu nehmen - oder "Ach, wie verführerisch" (ARD). Ausgeschlachtet werden in beiden Reihen vor allem "schöne Stellen". So wird das, was ohnehin populär ist, nur noch populärer gemacht. Die Moderatoren funktionieren dabei günstigstenfalls als *Kuppler*, deren Geschäft es ist, zwischen *ihrem* Publikum und großen Komponisten "kitschige" Beziehungen herzustellen; man könnte die Moderatoren, soweit Gewinnerzielung *durch Ausbeutung* im Spiele ist, auch *Zuhälter* nennen: Ausgebeutet wird vor allem das Interesse eines Publikums, das, häppchenweise abgefüttert, Teile für das Ganze halten muß und danach keinen Appetit mehr auf das Ganze hat. So erzieht man den *unmündigen Hörer*, ein Publikum, das, seinerseits unschuldig, durch *Kitsch* in Abhängigkeit gehalten wird, indem man das offenkundige Kitschbedürfnis befriedigt, und, da es auf Dauer nicht zu befriedigen ist, gleichzeitig wach hält.

Was *Gustav Mahler* betrifft, war es vor allem *Leonard Bernstein*, der seine Musik außerordentlich populär machte. Er war vielleicht der erste nach *Mahler* selbst, der erkannte, daß diese Musik und die Erfahrungshorizonte, die sie ermöglicht, "*potentielle Massenwirkung*" enthalten.

So erklären sich möglicherweise auch seine umfangreiche Schallplatten- und Filmtätigkeiten, durch die er nachhaltigen Einfluß auf die Mahlerrezeption durch ein großes Publikum, weltweit ausgeübt hat und noch immer ausübt.

In allem liegt für Bernstein Verdienstvolles wie Kritisches gleichermaßen. Kritisch einzuwenden ist vor allem, daß sein Mahler-Bild nicht frei ist von zahlreichen deutlichen Verstößen gegen Mahlers genaue Partituranweisungen, - pars pro toto seien seine Anfangstempi bei der Wiedergabe der Zweiten Symphonie genannt - nicht frei von mißverständlicher "Volkstümlichkeit", dafür um so voller von Äußerlichkeiten, bei denen gerade ein großes, in der Regel also unvorbereitetes Publikum, nicht mehr unterscheiden kann, ob die Authentizität einer Wiedergabe davon abhängt oder nicht.

*"Mundus vult decipi"*, sind wir versucht zu sagen, *die Welt will betrogen sein*. Aber obgleich *Bernstein* jene Art von exzessiver Mahler-Exegese betrieb, die geeignet ist, einen Enthusiasmus ohne Verstehen zu fördern - einen Enthusiasmus, der infolgedessen ein massenhaftes *Kitschpotential* darstellt - war er doch als ein von seinem Auftrag Besessener, wissender und leidenschaftlicher Anhänger alles Schönen von einem pädagogischen Eros beseelt, das unter seinesgleichen eine seltene Gabe ist.

Hören und sehen Sie jetzt zwei Ausschnitte aus der Vierten Symphonie aus einem Konzert für die Jugend mit dem New York Philharmonic, das im Jahr des hundertsten Geburtstages Gustav Mahlers, 1960 in der Carnegie Hall stattfand.

Beispiel 10: Leonard Bernstein. New York Philharmonic. "Who is Gustav Mahler?" Young People's Concerts.

Video. Sony Classical 1993 1. Ausschnitt: 2.31 bis 3.39 min. (1. Satz.)

*Leonard Bernstein* war ein genialer Verführer seines Publikums. Die Tatsache, daß er mitunter banal wirkende Vereinfachungen benutzte, - der soeben gehörte Begriff "Happy music" als Synonym für eine "schöne Stelle" ist vergleichsweise harmlos - verstört vielleicht den bereits eingangs zitierten "gebildeten Hörer", aber wir wollen auch nicht unterschätzen, welche Hindernisse Mahlers Musik damals im Wege standen und welche Begabungen *Bernstein* tatsächlich einsetzte, um sie zu überwinden. Hören und sehen Sie jetzt den zweiten angekündigten Ausschnitt aus dem selben Konzert.

Beispiel 11; 2. Ausschnitt 8.43 bis 12.06 min. (3. Satz)

Wenn jene - selbstverständlich nicht nur auf *Bernstein* zu beschränkende - Art exzessiver Mahler-Exegese einem Enthusiasmus ohne Verstehen Vorschub leistet, und damit für die Schaffung eines massenhaften Kitschpotentials ursächlich ist, müssen wir etwas mehr über das Kitschbedürfnis, genauer gesagt über seine Motive in Erfahrung bringen. Vor allem müssen wir nun den Kitschbegriff präzisieren.

Im allgemeinen pflegen wir mit dem Begriff *Kitsch* einen ästhetischen Gegenstand zu belegen, um ein Unwert-Urteil zu treffen und wissen, daß sich die ästhetischen Maßstäbe, die wir verwenden, weniger auf ihn, den *Kitsch*, als vielmehr auf schlecht gemachte Kunst anwenden lassen. Damit aber hat der *Kitsch* nichts zu tun.

*Adagietto* oder anderen "schönen Stellen" "kitschige Beziehungen" haben. Wir sollten allerdings versuchen, einen Rat Christian Kellers anzunehmen, nämlich die Kitschkomponenten unseres Erlebens, unserer Auffassungen und Überzeugungen, zu durchschauen.

Meine Damen und Herren, ich habe es Ihnen schon durch die Dauer meines Vortrags nicht ganz leicht gemacht. Um so mehr danke ich Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

CD- Musikbeispiele:

2. Symphonie:

London Symphony Orchestra, Gilbert Kaplan  
MCA Classics/Pickwick

3. Symphonie:

Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink  
Philips Classics

5. Symphonie: (*Adagietto*):

New York Philharmonic, Bruno Walter  
Sony Classical

Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink  
Philips Classics

8. Symphonie:

Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado  
DGG

9. Symphonie:

Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (live 1982)  
DGG

Videos:

Interview Sir Georg Solti (in Mondsee bei Salzburg, August 1990) und Anfang "*Adagietto*", mit Chicago Symphony Orchestra (aus Laser Disc Sony Classical), aus der Sendereihe mit Peter Girth *Classic à la carte*, RTL Plus, 4.11.1990

Leonard Bernstein, *Young People's Concerts*, Carnegie Hall, 1960  
Einführung und Ausschnitte aus 4. Symphonie.  
Sony Classical

Mit diesem Kitschbegriff tut sich ein Kosmos von Kitsch vor unseren Augen auf. Denn die psychoanalytische Auffassung des Kitsches als eine Beziehungsform des Menschen beschränkt "kitschige Beziehungen" keinesfalls auf Kitschgegenstände. "Kitschige Beziehungen" können auch zu "echten" Kunstwerken, darüberhinaus zu anderen Menschen, letztendlich zur ganzen Welt unterhalten werden.

"Kitschige Beziehungen" zur Musik Gustav Mahlers herrschen am ehesten wohl dort vor, wo es an Verstehen mangelt, aber auch dort, wo Kenntnisse etwa durch Mißverständnisse oder Interessenkollisionen getrübt werden, wo die Persönlichkeitsstruktur, der Charakter eines Menschen oder die Situation eine "Sublimierung ins Unwesentliche" begünstigt. In gewisser Weise ist jeder Mensch ein Kitschmensch, nämlich auf der "Flucht vor echter Erlebnisauseinandersetzung durch billige Gefühlssublimierung im Unechten", (*Keller*) jeder auf seine Weise. Wir alle sind also mehr oder weniger Kitschmenschen. Kitsch ist kein auf Kunstausrücke zu beschränkendes Phänomen, sondern ein Prinzip unseres Lebens. Das gilt auch für die historische Person des uns heute besonders interessierenden Komponisten *Gustav Mahler*, dem wir zwar eine kompliziertere Bewußtsein-Struktur attestiert haben, von dem wir aber gleichzeitig annehmen, daß er ein Realist war, *Kitsch* also gar nicht komponieren konnte. Ob wir das *Adagietto* nun kitschig finden oder nicht, hängt, unabhängig von der jeweiligen Interpretation, von uns selbst ab. Wir brauchen uns nicht zu rechtfertigen, wenn wir entdecken, daß wir zum

Wir haben bereits eingangs in Frage gestellt, ob beim *Kitsch* überhaupt etwas für seine Definition Wesentliches am Gegenstand selbst gewonnen werden kann und wir bleiben bei der These, wonach *Kitsch* etwas ist, was sich nur aus der Relation zum Subjekt erklären läßt. Wenn also nicht der Gegenstand für den Kitsch wesentlich ist, sondern seine Funktion, wenn der Kitsch sich also aus den Bedürfnissen erklärt, die er angeblich befriedigt, mithin ein *Kitschbedürfnis* voraussetzt, dann gilt einschränkungslos der Satz: *ohne Kitschbedürfnis kein Kitsch* .

Jedes Kunstwerk repräsentiert stets nur die geistigen Bedürfnisse der eigenen Zeit. Es verkörpert in der Regel die erste, häufig noch gefühlshafte Ausdrucksuche für begrifflich noch nicht faßbare *neue* Erkenntnisse von Wirklichkeit. Diese Neuheit ist es, die seine Zeitgenossen im allgemeinen befremdet. Seine Funktion ist erfüllt, sobald es allgemein verständlich geworden ist. Mithin ist künstlerisches Schaffen "stets gleichbedeutend mit Avantgardismus. Eine andere Form kann es dafür nicht geben." (*Kellerer* ) So ist der Begriff der Kunst im Sinne einer erkenntniskritisch orientierten Psychologie zu einem *dynamisch-funktionellen in Relation zur Zeit* geworden.

Die Verunsicherung, die in der Regel das Neue bewirkt, läßt die Masse sich mit ihrer Bewunderung begreiflicherweise an jeweils vormoderne Kunst oder noch weiter Zurückliegendes klammern. Der Allgemeinheit konveniert an einem Kunstwerk also das, was gleichsam "gebannt" und garantiert ungefährlich

geworden ist, mithin nicht zur Verunsicherung beiträgt. Dies ist ihr Bedürfnis.

Welche *Bedürfnisvorstellungen* stecken schließlich dahinter? Um diese Frage zu beantworten, wollen wir uns daran erinnern, daß wir *Kitsch* bisher nur als eine *isolierte* Erscheinung an ästhetischen Gegenständen festgestellt haben. Eine solche Betrachtungsweise ist aber ebenso einseitig, als wollten wir das Phänomen der Kunst selbst in isoliert-ästhetischer Weise erfassen. Selbstverständlich müssen wir seine Begründung heute in der Gesamtheit des menschlichen Wesens mit all seinen Anlagen und Trieben suchen. Verfahren wir daher beim *Kitsch* ebenso, können wir ohne weiteres feststellen, daß unter dem Druck gesellschaftlicher Verhältnisse wie auf dem Boden gesellschaftlich verordneter Heuchelei der herrschende Geschmack, der Kitschgeschmack, gedeiht. *Kitsch* ist danach "*der konventionelle Ausdruck dogmatisierter Instinkte.*" (Kellerer)

"*Es ist nicht zu ändern*", sagt Kellerer: "*Der Kollektivgeschmack ist Kitschgeschmack. Wenn Herr Jedermann von Kunst spricht, meint er Kitsch, und selbst wenn er von echten Kunstwerken spricht, verbindet er kitschige Gefühle damit.*"

Indem wir das Phänomen Kitsch unter dem Aspekt der dahinter stehenden Bedürfnisvorstellungen betrachten, haben wir auch den Kitschbegriff im Sinne der Psychologie ins Funktionelle dynamisch erweitert.

Peter Girth

*"Schöne Stellen" - Kunst oder Kitsch*  
*Anmerkungen zur Musik Gustav Mahlers*

Vortrag beim Mahler Symposium in Toblach, 21. Juli 1995

Es gehört zum Selbstverständnis "gebildeter Hörer", Musik als Ganzes wahrzunehmen, d.h. *strukturell* zu hören. *Atomistisches* Hören ist ihre Sache nicht. Denn dieses orientiert sich unter Vernachlässigung musikalischer Zusammenhänge vornehmlich am Reiz der "schönen Stelle". Atomistisches Hören ist vielleicht eine den Schlagern oder Videoclips angemessene Reaktionsform. Jede höher organisierte Musik dagegen kann im allgemeinen sinnvollerweise nur strukturell gehört werden. Trotzdem muß durch den Blick auf das Detail die Erfahrung des Zusammenhangs nicht verloren gehen. Denn das musikalisch Ganze ist "wesentlich ein Ganzes aus mit Grund aufeinanderfolgenden Teilen und nur dadurch ein Ganzes". (Theodor W. Adorno, "Schöne Stellen", Rundfunkvortrag 1965. Zum ersten Mal veröffentlicht in "Philharmonischer Almanach I". Peter Girth und Klaus Schultz (Hrsg.), Berlin, 1982. S.101 ff)

Theodor W. Adorno, aus dessen 1965 gehaltenen Rundfunkvortrag "Schöne Stellen" ich hier mit Sympathie zitiere, hat uns auf das dialektische Verhältnis von Totale und Detail aufmerksam gemacht. In seinem Rundfunkvortrag hat er, wie ich meine, die Sache wie folgt auf den Punkt gebracht: "Zum richtigen Hören von Musik gehört das spontane Bewußtsein der Nichtidentität von Ganzen und Teilen ebenso hinzu wie die Synthesis, die beides vereint...An vielem musikalisch Einzelnen...haftet eine Farbe, die nicht im Ganzen sich verflüchtigt. Zuweilen neigt man dazu, darin das Beste zu suchen." (Adorno, aaO., S.104 f)

Jetzt, meine Damen und Herren, schlage ich vor, daß wir uns dem Anspruch, den der Begriff des strukturellen Hörens stellt, für eine Weile entziehen; unseren Blick ohne einen Anflug von schlechtem Gewissen auf die "schönen Stellen" bei *Gustav Mahler* richten; ja, sogar mit nicht unbegründeter Hoffnung, "das Licht der Schönheit von Einzelheiten" wahrnehmen zu können, das Licht, das den Schein tilgt, "mit dem Bildung Musik überzieht und der mit ihrem dubiosen Aspekt nur allzugut sich versteht: sie - *die Musik als Ganzes* (Anm.d.Verf.) - sei bereits das glückliche Ganze, das der Menschheit bis heute sich versagt. Deren Bild wird festgehalten eher von dem versprengten Takt als von der sieghaften Totale." (Adorno, aaO., S.105)

Versuchen wir zunächst, einen solchen "Takt", eine "schöne Stelle", aus dem ersten Satz der Zweiten Symphonie zu destillieren..

Beispiel 1: *Zweite Symphonie, 1.Satz, 2 Takte vor Ziff.7 bis 1.Viertel Takt 123 ( ausblenden)*

Und warum nicht auch aus den beiden Anfangstakten des 4.Satzes der Neunten Symphonie, dem Unisono der Violinen:

Beispiel 2: *Neunte Symphonie, 4.Satz, Takte 1 und 2 (im 3.Takt die ersten zwei Viertel langsam ausblenden)*

Es gibt wohl ungezählt viele Stellen bei *Gustav Mahler*, die wir in stillschweigender Übereinkunft "schön" finden würden und die für den einen "Kunst", für den anderen "Kitsch" sind. Machen wir einmal die Probe aufs Exempel und hören jetzt zwei weitere Beispiele aus Gustav Mahlers Symphonien.

Beispiel 3: *Dritte Symphonie, 3.Satz, Ziff.13 bis Takt 267*

Beispiel 4: *Achte Symphonie, 2.Satz, Ziff. 106 bis nach Ziff.107*

Wir hörten zwei Stellen aus dem 3.Satz der Dritten und dem 2.Satz der Achten Symphonie. Reflektieren wir nur flüchtig über vermeintlichen *Kitsch* oder kitschnahe Stellen, insbesondere also über die Eindrücke, die von den beiden zuletzt zitierten Beispielen ausgelöst werden können, werden wir feststellen, daß sich der Kitschbegriff nicht durch Adjektiva wie "sentimental" oder "süßlich" ersetzen läßt. Diese tragen zwar zusätzliche Bedeutungsnuancen ins Urteil, definieren aber den Begriff nicht.

(vgl. *Kneif, T.*, "Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches", S.23 f)

Im Falle der Achten Symphonie verhält es sich mitunter so, daß sie - als Ganzes oder in Teilen - für "kitschig" gehalten wird, schon weil das "literarische Programm" bzw. die vertonten Texte für "kitschig" gehalten werden.

Bekanntlich soll *Mahler* beim Betreten seines Komponierhäusls in Maiernigg die plötzliche Eingebung gehabt haben, dem ersten Satz der anstehenden Achten einen Pfingsthymnus aus dem 9.Jahrhundert zugrunde zu legen: "Veni, creator spiritus" ("Komm, heiliger Schöpfergeist"). Die Unterhaltungsabteilung der Musikforschung, die vornehmlich Bonmots zutage fördert, - oder erfindet - ist in diesem Zusammenhang auf *Hans Pfitzner* gestoßen, der, als er hörte, daß *Mahler* diesen Text vertonte, gefragt haben soll: "Ja, und wenn er nun nicht kommt?"

Beispiel 5: *Achte Symphonie*, 1.Satz, Anfang (*subito*) bis Ziff.3 (Schluß auf dem 1.Viertel)

*Mahler* scheint sich der Gefahr, daß seine sogenannten Programme die Rezeption seiner Werke ungünstig beeinflussen könnten, durchaus bewußt gewesen zu sein, denn er hat sie später zurückgenommen. Aus der Welt sind sie deswegen nicht.

Zur Zweiten Symphonie beispielsweise sind mehrere Programmentwürfe überliefert, darüberhinaus programmatische Äußerungen des Komponisten. Den entscheidenden Anstoß zur Komposition des Chorfinals hatte *Mahler* bekanntlich in der Hamburger Michaeliskirche während der Trauerfeier für den von ihm sehr verehrten *Hans von Bülow* empfangen. *Mahler* beschreibt diesen bedeutsamen Moment in einem Brief an *Arthur Seidl*:

*"Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. - Da intonierte der Chor von der Orgel das Klopstock-Lied "Die Auferstehung"! - Wie ein Blitz traf mich dies und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist die "heilige Empfängnis"! Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu erschaffen."*

Beispiel 6: *Zweite Symphonie*, 5.Satz, Ziff.48 bis Takt 732 1.Halbe

Der Umstand, daß wir relativ viel über *Gustav Mahler* auch als Privatperson wissen, konveniert einem Voyeurismus, der zum Schwatzen verleitet. Talkshows beispielsweise, vom Fernsehen massenhaft ausgestrahlt, legen davon Zeugnis ab. Daher verwundert es nicht, daß immer wieder von Mahlers Musik als Abbild seiner Seele gesprochen wird. Das alles hat zwar die Popularität Mahlers sehr befördert, läuft aber in etwa auf dasselbe hinaus, als versuche man, der Popularität Mozarts mit Hilfe von Mozartkugeln Nachdruck zu verleihen.

Mahlers Musik als Abbild seiner Seele unter die Leute zu bringen, ist ein bereits in hohem Maße kitschverdächtiges Unterfangen. Wie billig eine solche Mahlerauffassung auch sei, ihr Preis ist jedenfalls zu hoch gemessen an dem, was sie unterschlägt. Sie will vor allem nicht wahrhaben, daß Mahlers Musik im allgemeinen nicht Subjektivität *ausdrückt*, sondern diese in ihrer Stellung zur Objektivität bezieht. Insofern ist Mahlers Musik kein *Seismogramm der Seele*.

(vgl. dazu *Theodor W. Adorno*, "Mahler. Eine musikalische Physiognomik". Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag: 1960. S.38 f).

Gerade das, was man *Mahlers metaphysische Intention* nennen könnte, äußert sich in seiner Musik nicht unmittelbar subjektiv oder autobiographisch, es erscheint vielmehr als ein durch das Subjekt Vermitteltes, seiner Biographie bereits Entrücktes. Dem widerspricht die Tatsache durchaus nicht, daß für *Mahler* Erleben die Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens war. Es kommt allerdings ganz entscheidend darauf an, welchen Grad von Sublimierung des Wirklichen oder bloß Vorgestellten (z.B. Weltlauf, Weltauffassung) wir den Werken Gustav Mahlers zu konzedieren bereit sind.

Natürlich gibt es auch Stücke von *Mahler*, die ausnahmsweise als "Ticks des Subjekts" (*Adorno*, *Mahler*, aaO., S.38) zu interpretieren sind. Dazu gehört vor allen anderen das *Adagietto* aus der Fünften, das als "schöne Stelle" die Grenzen zum Genrehaften zu berühren scheint. Gerade aber weil es eine Ausnahmeerscheinung in Mahlers Symphonik darstellt, taugt es am allerwenigsten dazu, etwas Repräsentatives über *Mahler* als Komponist zutage zu fördern. Es bestätigt durch seine Stellung innerhalb der Symphonien im Gegenteil, daß die Biographie Mahlers es uns, wenn überhaupt, nur in Ausnahmefällen erlaubt, Kurzschlüsse auf eine bestimmte Komposition zu ziehen.

Es ist wohl richtig, daß das, was am Kunstwerk zählt, nur "seine Gestalt und ihre Implikationen" sind und nicht "die subjektiven Bedingungen des Entstehens". (vgl. *Adorno*, *Mahler*, aaO., S.169). Allerdings kann eine solche Betrachtungsweise doch nur für solche Erkenntnisse gelten, die eine *musikalische Analyse* zu Tage fördern will. Diese aber glauben wir im Rahmen dieser Untersuchung mit Grund gar nicht bemühen zu müssen.

Wir sind uns natürlich darüber im klaren, daß wir uns durch den Verzicht auf musikalische Analysen hier selbst dem Vorwurf aussetzen, *Kitsch* lediglich als eine *Ideologie* entlarven zu wollen, um diese gegen eine andere auszutauschen. (Allerdings hat bereits *Hans-Klaus Jungheinrich* zu Recht bemerkt, daß das Verfahren der technisch-formalen Analyse unzureichend und gewissermaßen tautologisch sei; sie vollziehe im besten Fall nur das nach, was schon in den Noten stehe, vgl. *Hans-Klaus Jungheinrich*: Nach der Katastrophe. Anmerkungen zu einer aktuellen Rezeption der Siebenten Symphonie. In: *Mahler - eine Herausforderung*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel 1977) Sollte es denn genügen, sich, so wie im Falle der "schönen Stellen", auf ein stillschweigendes Einverständnis zu berufen, weil "man" ja ohnehin weiß, was "kitschig" sei und was nicht, und vor allem, daß es sich bei *Kitsch* um etwas handele, das zu dekontaminieren sei, also Abfall ist? Selbstverständlich genügt es nicht.

Es ist jedoch fraglich, ob beim *Kitsch* überhaupt etwas für seine Deutung Wesentliches am *Gegenstand selbst* gewonnen werden kann. Die zahlreichen Kriterien des musikalischen Kitsches, die bisher am Gegenstand selbst entwickelt wurden, sind solche, die vielleicht beschreiben, aber *nicht begründen* können. (z.B. Repetitions- und Sequenzierungszwang, Verwischung der Gattungsgrenzen, Bearbeitungskitsch/Verkitschung, Sentimentalität usw. Näheres dazu bei *Ueding, G.*: "Rhetorik des Kitsches". In: "Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung", Frankfurt am Main. Fischer 1985. Vgl. auch *Kneif, T.*, aaO.)

Jedenfalls wollen wir die These vertreten, wonach *Kitsch* etwas ist, was sich nur aus der *Relation zum Subjekt* erklären läßt. (vgl. dazu: *de la Motte-Haber, H.*: "Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen". In: *Musik und Bildung* 6/76, S.301 ff. Dagegen *Komma, K.M.*: "Kriterien des musikalischen Kitsches". In: *Musik und Bildung*, 6/76, S.307). Anders ausgedrückt: wir halten nicht den Gegenstand wesentlich für den *Kitsch*, sondern seine *Funktion*.

Zurück zum *Adagietto*: Hören wir zunächst den Beginn des *Adagiettos* in einer historischen Aufnahme aus dem Jahre 1947. Es spielt das New York Philharmonic, es dirigiert *Bruno Walter*.

Beispiel 7: *Fünfte Symphonie, 4.Satz, Adagietto, Takt 1 bis Ziff.1 (langsam ausblenden)*  
(Aufnahme Bruno Walter, New York Philharmonic, 1947)

Daß es sich bei dem für Alma geschriebenen *Adagietto* um einen Sonderfall handelt, scheint auf der Hand zu liegen. Wir wissen jedenfalls, daß *Gustav Mahler* das *Adagietto* als einen "Liebesbrief" an *Alma Schindler*, seine spätere Ehefrau, gedacht hat - und das interessiert uns.

Aber wissen wir denn, was *Mahler* wirklich gedacht hat, als er das *Adagietto* schrieb? Das wissen wir nicht. Oder können wir etwa alle seine Beweggründe nachvollziehen? Auch das können wir natürlich nicht.

Deswegen rechtfertigt *Mahler als psychologisches Subjekt* auch im Hinblick auf das *Adagietto*, trotz dessen erkennbarer Sonderstellung als "Liebesbrief", keine schlüssigen Erklärungen für den musikalischen Einzelfall. Es hilft uns aber möglicherweise, Ursachen für Tendenzen und Strukturen aufzuspüren, die für die Gesamtheit seines Werkes repräsentativ sind.

Wir wissen, daß *Mahler* in Ansehung der überkommenen musikalischen Formen bereits auf unfestem Boden stand. So war etwa die klassische Form der Symphonie, namentlich die des Sonatensatzes, nicht mehr verbindlich, um nicht zu sagen zerbrochen. Um so mehr war *Mahlers* kompositorische Arbeit vom Kampf mit dem spezifischen Material begleitet. Vieles von dem, was *Mahler* verwendete - vor allem das von ihm bruchstückhafte Verwendete, das scheinbar Banale und Volkstümliche - hatte bei ihm wesentlich konstruktive Bedeutung. Es ist weniger der *Einfall*, der zählt, vielmehr zählt dieser häufig überhaupt nur insoweit, als er Form ersetzt, also selbst Form herstellt. Es würde hier wohl zu weit führen, den sich anbietenden Vergleich mit *Beethoven* anzustellen.

(vgl.dazu aber und zu Begriff und Funktion des Einfalls in der als klassisch etablierten Musik: *Theodor W.Adorno*, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens". In: "Dissonanzen". Göttingen, 1963. S.16 f sowie *Adorno*, "Mahler", aaO. S.52 ff)

Für die emotionale Qualität bzw. für die psychische Wirkung seiner Musik sind es aber weder Form noch Material allein, die sie ausmachen. Die Wirksamkeit seiner Musik hängt vielmehr ganz entscheidend von der psychologischen Verfassung der Gesellschaft ab, die mit seiner Musik sich konfrontieren läßt. Man könnte auch sagen: Die psychische Wirkung seiner Musik hängt nach wie vor davon ab, ob der historische Augenblick für seine Ideen sich eignet. *Mahler* hat, indem er komponierte, vielleicht ohne Rücksicht auf die psychologische Verfassung der Gesellschaft seiner Zeit - wie sein Ausspruch: "Meine Zeit wird noch kommen" auch zu deuten wäre - seine Erkenntnis der *Wirklichkeit* offenbart. Er war also im wahrsten Sinne des Wortes Realist. Sein Werk, das *Adagietto* eingeschlossen, ist daher ein Akt der Verarbeitung von Erkenntnis.

*Hans Heinrich Eggebrecht* hat diesen Sachverhalt etwas differenzierter beschrieben: "...auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt....und auf der anderen Seite das *Andere*, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur sein kann." Und er benennt die beiden Lösungsversuche *Mahlers*, das Unvermittelbare dennoch zu vermitteln, der eine ist der *gewaltsame*, der andere "*das Beschwören des Adagio-Schönen*". Dieses Adagio-Schöne "ist das *Andere* ...als unmittelbare subjektive Reaktion des Gemüts auf die negative Welt." Keiner der beiden Lösungsversuche taugt aber zur Vermittlung der beiden Seiten. Jedoch schafft sich *Mahler* im Adagio-Schönen eine Traumwelt, eine Art Seelenzustand, "wo es die gegebene Welt insgesamt nicht mehr gibt - nur noch als Traurigkeit des Schönen und als *Weinen der Liebe (sic.)*."

(*Eggebrecht, H.H.*, "Die Musik Gustav Mahlers". Piper München. Schott Mainz, 1986. S.23 ff)

Soweit also die Musikwissenschaft. Ich bin im übrigen der Meinung, daß im Falle des Adagiettos die Psychoanalyse bzw. ein interdisziplinärer Diskurs relevante Aspekte der Musik aus verschiedenen Perspektiven beleuchten kann.

(vgl. auch Joly, Raymond : "Gustav Mahler. Psychoanalytische Anmerkungen." In: "Musik - Konzepte. Sonderband Gustav Mahler". Metzger, H.-K. und Riehn, R. (Hrsg.) München, 1989. S.198 ff.

Was im vorliegenden Fall zu leisten wäre, ist die Linie der Beziehung zwischen der historischen Person des Komponisten und seinem Werk verfolgen und dabei auf einen Aspekt fokussieren, der von zentraler Bedeutung für Mahlers (Gesamt-) Werk und seine Wirkung sein dürfte, und zwar unter Einbeziehung der hier wesentlichen Frage, ob und gegebenenfalls was daran kitschig sei.

(Anm.: An die Möglichkeit, naheliegende Parallelen etwa bei Robert Schumann, Tchaikowsky und Richard Strauss zu untersuchen, sei hier ebenfalls nur beiläufig erinnert.)

Jenen relevanten Aspekt, der sich durch die psychoanalytische Perspektive aufgrund seiner Eignung dazu in besonderer Weise erschließen läßt, möchte ich in Anlehnung an den bekannten Psychoanalytiker Ludwig Haesler, den "Verfall des Ästhetischen", den "Verfall der künstlerischen Sublimierungen" nennen. (vgl. dazu die Untersuchung durch Ludwig Haesler, "Gustav Aschenbach und sein Idol: Über die Perversifizierung des Ästhetischen in Thomas Manns Novelle Der Tod in Venedig", in Zeitschr. f. Psychoanal. Theorie und Praxis, VIII, 2/1993 sowie Kohut, H. (1957), Tod in Venedig von Thomas Mann. Über die Desintegration künstlerischer Sublimierung. In: Mitscherlich, A. (Hrsg.): "Psycho-Pathographien 1. Schriftsteller und Psychoanalyse". Frankfurt/Main, Suhrkamp 1972)

Um schnellstmöglich zu beantworten, worauf diese Untersuchung mit Ihrer Befragung der Psychoanalyse hinaus will, werden wir, wie bereits Ludwig Haesler es in seiner Abhandlung *Gustav Aschenbach und sein Idol: Über die Perversifizierung des Ästhetischen in Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig"* getan hat, den Begriff des Verfalls mit Hilfe des psychoanalytischen Perversionsbegriffs einengen und präzisieren: Mit *Perversifizierung des Ästhetischen* ist die spezifische Art und Weise des Verfalls gemeint, eine *Form des Verfalls* des Ästhetischen, die nach dem *perversen Modus* strukturiert ist. Mit dem Begriff *perverser Modus* bezeichnet Haesler einen spezifischen Modus der Angstbewältigung, der sich vor allem der sexuell lustvollen sinnlichen Erfahrung bedient, um Angst zu vermeiden und zu bewältigen. Die nach dem *perversen Modus* lustvoll gebundene, also bewältigte Angst erwächst vor allem aus der Konfrontation mit der Wirklichkeit, insbesondere aus dem Wissen um die Begrenztheit des menschlichen Lebens und der Anerkennung der Wirklichkeit des Todes. (vgl. Haesler, aaO., S.161)

Kurz: Perversifizierung bzw. perverse Transformation des Ästhetischen meint jenen Prozeß, durch den das Ästhetische zunehmend in den Dienst der Affirmation des sinnlich schönen Scheins, in den Dienst rauschhafter Wirklichkeitsverleugnung gestellt wird. In den Dienst dieser Verleugnung wird schließlich alles gestellt, letztlich auch das Hervorbringen des Schönen, des Ästhetischen in einer perversen, ästhetizistisch affirmierenden Weise.

Dieser *Prozeß* formuliert eine allgemeine Tendenz in der menschlichen Kultur, nämlich "die auf Konfrontation, Widerspruch und Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit angelegte *Ästhetik der Kunst* zur Affirmation des Bestehenden und Erwünschten zu verwenden und zu verwandeln", in einer perversen Weise also "Kunst zum Gebrauch und Verbrauch, zum schönen Schein, zum *Kitsch*, antikritisch gegen die Wirklichkeit und deren notwendige menschenwürdige Entwicklung und Veränderung zu transformieren."

(Haesler, aaO., S.162; außerdem in: "Auf der Suche nach einer erträglichen Welt. Über den Umgang des Menschen mit der Wirklichkeit". Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt: 1995. S. 151 f)

Damit hat der Psychoanalytiker *Ludwig Haesler* uns eine brauchbare *Definition des Kitschbegriffs* an die Hand gegeben. Sie könnte so lauten: *Perversifizierung des Ästhetischen zum Zweck der Affirmation des Bestehenden und Erwünschten im Dienst der Verleugnung von Wirklichkeit.*

Dieser Kitschbegriff korreliert einer anderen psychanalytischen Auffassung des Kitsches als einer Beziehungsform des Menschen, der "kitschigen Beziehung", die in der uns eher geläufigen Kitschbetrachtung, das *Objekt* sei kitschig, quasi verdinglicht ist. Kitsch als "kitschige Beziehung" verstehen zu können, ist das Ergebnis einer eingehenden Untersuchung von *Christian Kellerer*. Dieser Untersuchung, die bereits 1957 unter Titel "Weltmacht Kitsch" veröffentlicht wurde, verdanken wir erste Einblicke in die Psychodynamik des Kitsches. (Kellerer, Christian, "Weltmacht Kitsch". Stuttgart, Zürich, Wien, 1957). Die Erstveröffentlichung ist leider durch zahlreiche sinnentstellende Druckfehler sehr beeinträchtigt. Es wird hiermit auf die für 1995 oder 1996 geplante *Neuerscheinung* bei *Stroemfeld Roter Stern* hingewiesen.) Wir werden darauf noch zurückkommen und fragen uns zunächst, wie sich Gustav Mahlers *Adagietto* zu dem in Anlehnung an *Haesler* entwickelten Kitschbegriff verhält? Ist es danach "Kunst oder Kitsch"?

Es ist der *Kitsch*, zu dem das *Adagietto* sich neigt, weil *Mahler* nämlich etwas der Ästhetik der Kunst Wesentliches schuldig zu bleiben scheint. Aber es ist trotz der "im Augenblicksrausch hinschmelzenden Schönheit" - *Thomas Mann* hat mit diesen Worten bereits die *Musik Richard Wagners* charakterisiert, kein Produkt perverser Transformation des Ästhetischen im Sinne *Haeslers*. Denn das *Adagietto* hat in Form und Ausdruck trotz des intendierten intimen Zwecks - ganz abgesehen von dem Zweck bzw. der Funktion, die es für die Fünfte Symphonie hat, eine Funktion übrigens, die wir bis in seine konstruktive Instrumentierung hinein verfolgen können - hat also trotz des intendierten Zwecks als Liebesbrief verstanden zu werden, mehr mit *Mahlers* Weltauffassung zu tun als mit einem reinen Liebesgefühl, das, man möchte meinen unüberhörbar da ist, das aber gleichsam aufgesogen wird von der "Traurigkeit des Schönen". Vorerst also kein *Kitsch*.

Oder vielleicht doch? Ja, wenn es sich als ein Stück *Wirklichkeitsverleugnung* deuten ließe. Aber verleugnet *Mahler* denn die Wirklichkeit? Ist das *Adagietto* nicht im Gegenteil genau das, womit er eine Beziehung zu ihr herstellt, eine Beziehung zu der in Blüte stehenden Liebebeziehung? Wir wissen allerdings, daß *Mahler* die Angst vor der Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht fremd war, daß ihm die *existentiell konflikthafte Anerkennung der Grundrealitäten menschlichen Leben* sogar besonders schwer fiel; denken wir nur an die Anerkennung des Generationenunterschiedes, und damit der Zeitlichkeit, insbesondere an den *Altersunterschied* zwischen ihm und *Alma*. Die Anerkennung allein dieser Tatsache ist *Mahler*, wie wir wissen, im Laufe der Jahre immer schwerer gefallen und hat ihn zuletzt in einen existenziellen Konflikt getrieben. So betrachtet, läßt sich das *Adagietto* auch als ein Akt lustvoll abgesicherter perverser Realitätsverleugnung im Sinne *Haeslers*, kurz: als ein Akt lustvoll gebundener und damit bewältigter Angst, also auch als *Kitsch* interpretieren.

Ja, was ist das *Adagietto* bei psychoanalytischer Deutung denn nun wirklich, "Kunst oder Kitsch"?

Wir entdecken in Gustav Mahlers Symphonien rätselhaft perfekte Konstruktionen, die jenen Verfall, von dem hier die Rede ist, in der *Perfektion der ästhetischen Form* in Erinnerung rufen. Aber zugleich wird in ihnen eine - *Mahlers* komplizierter Bewußtsein-Struktur vielleicht entsprechende (vgl. dazu *Fukac, Jiri*, "Gustav Mahlers musikalische Gestaltungsprinzipien". In: "Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989". Kassel. Bärenreiter 1991. S.227) - dialektische Integration von Harmonie und Apokalypse erreicht, eine dialektische Integration von Form und Ausdruck, von Denken und Empfinden, von geistig und sinnlich Schöner, die glücklicherweise nur dem *alter ego* Gustav Mahlers, dem Protagonisten *Gustav Aschenbach* mißlang.

*Gustav Mahler* dagegen war in der Lage, ästhetische Illusionen zu realisieren, und er war auch im *Adagietto* von tödlich rauschhafter Affirmation weit entfernt. Deswegen wollen wir sagen, daß das *Adagietto* auch bei psychoanalytischer Deutung kein *Kitsch* ist.

Gleichwohl ist es aus naheliegenden Gründen für "kitschige" Interpretationen anfällig. Eine solche aus dem Jahre 1988 mit den *Berliner Philharmonikern* unter *Bernard Haitink* möchte ich Ihnen anschließend vorstellen, nicht ohne gleichzeitig zu bemerken, daß *Haitink* trotz dieses sogleich nachprüfbaren "Vergehens" zu den bedeutenden Mahler-Dirigenten zählt.

Beispiel 8: *Fünfte Symphonie, 4. Satz, Adagietto, Takt 1 bis Ziff. 1 (langsam ausblenden)*  
(Aufnahme *Bernard Haitink, Berliner Philharmoniker, 1988*)

Darf ich Sie darauf aufmerksam machen, daß die Dauer des *Adagiettos* in der Interpretation von *Bruno Walter*, der noch mit *Gustav Mahler* zusammengearbeitet hat, lediglich 7 Minuten und 37 Sekunden beträgt, während *Bernard Haitink* sich fast das Doppelte genehmigt, nämlich 13 Minuten und 55 Sekunden. Die Frage "Kunst oder Kitsch" kann durchaus auch eine Frage der Interpretation sein; eine Frage des Tempos allein ist sie sicher nicht. In der extrem langsamen Einspielung *Bernard Haitinks* kommt aber hinzu, daß dieser sich verschiedener, im langsamen Tempo besonders auffälliger, um nicht zu sagen "kitschiger" Portamenti bedient, die selbstverständlich nicht in der Partitur stehen.

Bemerkenswert ist, daß die historischen Einspielungen durchweg die schnellsten sind. Die schnellste ist die des *Concertgebouw* unter *Willem Mengelberg* aus dem Jahre 1926 mit 7 Minuten und 15 Sekunden. (Quelle: *Mahler Discography, The Kaplan Foundation, New York 1995*). Es war der bekannte Mahler-Spezialist *Gilbert Kaplan*, der anlässlich seiner Faksimile-Edition des *Adagiettos* 1992 moderne Dirigenten offenbar davon überzeugt hat, daß das *Adagietto* heute fast immer zu langsam gespielt wird. Interessant ist jedenfalls, daß *Claudio Abbado*, der für das *Adagietto* 1980 knapp 12 Minuten benötigte, in einer Neueinspielung der *Fünften* 1993 dagegen nur noch 9 Minuten.

Noch ein Wort zum Problem der Interpretation im allgemeinen: "Kitschig Interpretieren" könnte in Anlehnung an den bereits hier eingeführten psychodynamischen Kitschbegriff *Christian Kellers* heißen, ein "kitschiges" Verhältnis zu dem betreffenden Werk haben. Ein "kitschiges" Verhältnis zum interpretierten Werk haben, muß offenbar aber nicht zu einer zwangsläufig "kitschigen" Interpretation führen. Sehen und hören Sie beispielsweise *Georg Solti* in einem Gespräch mit dem Referenten während der Salzburger Festspiele 1990. (Das Gespräch wurde für die RTL Plus-Serie "*Classic à la carte*" aufgezeichnet und am 4.11.1990 übertragen.)

Beispiel 9: *RTL Plus Video "Classic à la carte" mit Solti, 14'10 bis 17'15 min.*

Der vielleicht "freudsche" Versprecher *Sir George's* am Ende des Interviews scheint zu bestätigen, daß die Ingebrauchnahme eines Werkes - in diesem Falle als Filmmusik - seine *Kitschanfälligkeit* erhöht, "kitschige" Beziehungen sogar begründen kann. Der *Kitsch* macht also vor der Kunst nicht halt. Dem unterliegen Interpreten wie Musikfreunde gleichermaßen. Und ganze Sendereihen, sicherlich nicht nur des deutschen Fernsehen, sind so konzipiert. Ich denke beispielsweise an die Unterhaltungssendung "Achtung Klassik" (ZDF) - ein Titel, den man gut beraten ist, wörtlich zu nehmen - oder "Ach, wie verführerisch" (ARD). Ausgeschlachtet werden in beiden Reihen vor allem "schöne Stellen". So wird das, was ohnehin populär ist, nur noch populärer gemacht. Die Moderatoren funktionieren dabei günstigstenfalls als *Kuppler*, deren Geschäft es ist, zwischen *ihrem* Publikum und großen Komponisten "kitschige" Beziehungen herzustellen; man könnte die Moderatoren, soweit Gewinnerzielung durch Ausbeutung im Spiele ist, auch *Zuhälter* nennen: Ausbeutet wird

vor allem das Interesse eines Publikums, das, häppchenweise abgefüttert, Teile für das Ganze halten muß und danach keinen Appetit mehr auf das Ganze hat. So erzieht man den *unmündigen Hörer*, ein Publikum, das, seinerseits unschuldig, durch *Kitsch* in Abhängigkeit gehalten wird, indem man das offenkundige Kitschbedürfnis befriedigt, und, da es auf Dauer nicht zu befriedigen ist, gleichzeitig wach hält.

Was *Gustav Mahler* betrifft, war es vor allem *Leonard Bernstein*, der seine Musik außerordentlich populär machte. Er war vielleicht der erste nach *Mahler* selbst, der erkannte, daß diese Musik und die Erfahrungshorizonte, die sie ermöglicht, "*potentielle Massenwirkung*" enthalten. (vgl. dazu Jungheinrich, aaO., S.183)

So erklären sich möglicherweise auch seine umfangreiche Schallplatten- und Filmtätigkeiten, durch die er nachhaltigen Einfluß auf die Mahlerrezeption durch ein großes Publikum, weltweit ausgeübt hat und noch immer ausübt. In allem liegt für Bernstein Verdienstvolles wie Kritisches gleichermaßen. Kritisch einzuwenden ist vor allem, daß sein Mahler-Bild nicht frei ist von zahlreichen deutlichen Verstößen gegen Mahlers genaue Partituranweisungen, - pars pro toto seien seine Anfangstempi bei der Wiedergabe der Zweiten Symphonie genannt - nicht frei von mißverständlicher "Volkstümlichkeit", dafür um so voller von Äußerlichkeiten, bei denen gerade ein großes, in der Regel also unvorbereitetes Publikum, nicht mehr unterscheiden kann, ob die Authentizität einer Wiedergabe davon abhängt oder nicht.

"*Mundus vult decipi*", sind wir versucht zu sagen, *die Welt will betrogen sein*. Aber obgleich *Bernstein* jene Art von exzessiver Mahler-Exegese betrieb, die geeignet ist, einen Enthusiasmus ohne Verstehen zu fördern - einen Enthusiasmus, der infolgedessen ein massenhaftes *Kitschpotential* darstellt - war er doch als ein von seinem Auftrag Besessener, wissender und leidenschaftlicher Anhänger alles Schönen von einem pädagogischen Eros beseelt, das unter seinesgleichen eine seltene Gabe ist.

Hören und sehen Sie jetzt zwei Ausschnitte aus der Vierten Symphonie aus einem Konzert für die Jugend mit dem New York Philharmonic, das im Jahr des hundertsten Geburtstages Gustav Mahlers, 1960 in der Carnegie Hall stattfand.

Beispiel 10: *Leonard Bernstein. New York Philharmonic. "Who is Gustav Mahler?" Young People's Concerts. Video. Sony Classical 1993*

1. Ausschnitt: 2.31 bis 3.39 min. (1. Satz.)

*Leonard Bernstein* war ein genialer Verführer seines Publikums. Die Tatsache, daß er mitunter banal wirkende Vereinfachungen benutzte, - der soeben gehörte Begriff "Happy music" als Synonym für eine "schöne Stelle" ist vergleichsweise harmlos - verstört vielleicht den bereits eingangs zitierten "gebildeten Hörer", aber wir wollen auch nicht unterschätzen, welche Hindernisse Mahlers Musik damals im Wege standen und welche Begabungen *Bernstein* tatsächlich einsetzte, um sie zu überwinden. Hören und sehen Sie jetzt den zweiten angekündigten Ausschnitt aus dem selben Konzert.

Beispiel 11: 2. Ausschnitt 8.43 bis 12.06 min. (3. Satz)

Wenn jene - selbstverständlich nicht nur auf *Bernstein* zu beschränkende - Art exzessiver Mahler-Exegese einem Enthusiasmus ohne Verstehen Vorschub leistet, und damit für die Schaffung eines massenhaften Kitschpotentials ursächlich ist, müssen wir etwas mehr über das Kitschbedürfnis, genauer gesagt über seine Motive in Erfahrung bringen. Vor allem müssen wir nun den Kitschbegriff präzisieren.

Im allgemeinen pflegen wir mit dem Begriff *Kitsch* einen ästhetischen Gegenstand zu belegen, um ein Unwert-Urteil zu treffen und wissen, daß sich die ästhetischen Maßstäbe, die wir verwenden, weniger auf ihn, den *Kitsch*, als vielmehr auf schlecht gemachte Kunst anwenden lassen. Damit aber hat der *Kitsch* nichts zu tun.

Wir haben bereits eingangs in Frage gestellt, ob beim *Kitsch* überhaupt etwas für seine Definition Wesentliches am Gegenstand selbst gewonnen werden kann und wir bleiben bei der These, wonach *Kitsch* etwas ist, was sich nur aus der Relation zum Subjekt erklären läßt. Wenn also nicht der Gegenstand für den *Kitsch* wesentlich ist, sondern seine Funktion, wenn der *Kitsch* sich also aus den Bedürfnissen erklärt, die er angeblich befriedigt ("Ohne diese ist er gegenstandslos", vgl. *de la Motte-Haber*, aaO., S. 305.,) mithin ein *Kitschbedürfnis* voraussetzt, dann gilt einschränkungslos der Satz: *ohne Kitschbedürfnis kein Kitsch*.

Jedes Kunstwerk repräsentiert stets nur die geistigen Bedürfnisse der eigenen Zeit. Es verkörpert in der Regel die erste, häufig noch gefühlshafte Ausdruckssuche für begrifflich noch nicht faßbare *neue* Erkenntnisse von Wirklichkeit. Diese Neuheit ist es, die seine Zeitgenossen im allgemeinen befremdet. Seine Funktion ist erfüllt, sobald es allgemein verständlich geworden ist (d.h. "sobald es in der logisch-begrifflichen Ausdruckswese der Sprache erklärt werden kann", vgl. *Kellerer*, aaO., S.13 f) Mithin ist künstlerisches Schaffen "stets gleichbedeutend mit Avantgardismus. Eine andere Form kann es dafür nicht geben." (*Kellerer*, aaO., S.14) So ist der Begriff der Kunst im Sinne einer erkenntniskritisch orientierten Psychologie zu einem *dynamisch-funktionellen in Relation zur Zeit* geworden.

Die Verunsicherung, die in der Regel das Neue bewirkt, läßt die Masse sich mit ihrer Bewunderung begreiflicher Weise an jeweils vormoderne Kunst oder noch weiter Zurückliegendes klammern. Der Allgemeinheit konveniert an einem Kunstwerk also das, was gleichsam "gebannt" und garantiert ungefährlich geworden ist, mithin nicht zur Verunsicherung beiträgt. Dies ist ihr Bedürfnis.

Welche *Bedürfnisvorstellungen* stecken schließlich dahinter? Um diese Frage zu beantworten, wollen wir uns daran erinnern, daß wir *Kitsch* bisher nur als eine *isolierte* Erscheinung an ästhetischen Gegenständen festgestellt haben. Eine solche Betrachtungsweise ist aber ebenso einseitig, als wollten wir das Phänomen der Kunst selbst in isoliert-ästhetischer Weise erfassen. Selbstverständlich müssen wir seine Begründung heute in der Gesamtheit des menschlichen Wesens mit all seinen Anlagen und Trieben suchen. Verfahren wir daher beim *Kitsch* ebenso, können wir ohne weiteres feststellen, daß unter dem Druck gesellschaftlicher Verhältnisse wie auf dem Boden gesellschaftlich verordneter Heuchelei der herrschende Geschmack, der *Kitschgeschmack*, gedeiht. *Kitsch* ist danach "*der konventionelle Ausdruck dogmatisierter Instinkte.*" (*Kellerer*, aaO., S.34)

"Es ist nicht zu ändern", sagt *Kellerer*: "*Der Kollektivgeschmack ist Kitschgeschmack. Wenn Herr Jedermann von Kunst spricht, meint er Kitsch, und selbst wenn er von echten Kunstwerken spricht, verbindet er kitschige Gefühle damit.*" ("*Nicht die Kunst ist tot, sondern das Publikum... Allgemein können wir dazu jetzt schon sagen: Kitsch steht in polarem Gegensatz zur echtgeschöpften avantgardistischen Kunst, insofern er in haargenauem Einklang mit jenen Allerweltsvorurteilen steht, gegen welche die avantgardistische Kunst als Protest auftritt,*" vgl. *Kellerer*, aaO., S.19 ff.)

Indem wir das Phänomen *Kitsch* unter dem Aspekt der dahinter stehenden *Bedürfnisvorstellungen* betrachten, haben wir auch den *Kitschbegriff* im Sinne der Psychologie ins Funktionelle dynamisch erweitert.

Mit diesem Kitschbegriff tut sich ein Kosmos von Kitsch vor unseren Augen auf. Denn die psychoanalytische Auffassung des Kitsches als eine Beziehungsform des Menschen beschränkt "kitschige Beziehungen" keinesfalls auf Kitschgegenstände. "Kitschige Beziehungen" können auch zu "echten" Kunstwerken, darüberhinaus zu anderen Menschen, letztendlich zur ganzen Welt unterhalten werden.

"Kitschige Beziehungen" zur Musik Gustav Mahlers herrschen am ehesten wohl dort vor, wo es an Verstehen mangelt, aber auch dort, wo Kenntnisse etwa durch Mißverständnisse oder Interessenkollisionen getrübt werden, wo die Persönlichkeitsstruktur, der Charakter eines Menschen oder die Situation eine "Sublimierung ins Unwesentliche" begünstigt. In gewisser Weise ist jeder Mensch ein Kitschmensch, nämlich auf der "Flucht vor echter Erlebnisauselandersetzung durch billige Gefühlssublimierung im Unechten", (*Kellerer*) jeder auf seine Weise. Wir alle sind also mehr oder weniger Kitschmenschen. Kitsch ist kein auf Kunstausdrücke zu beschränkendes Phänomen, sondern ein Prinzip unseres Lebens. Das gilt auch für die historische Person des uns heute besonders interessierenden Komponisten *Gustav Mahler*, dem wir zwar eine kompliziertere Bewußtsein-Struktur attestiert haben, von dem wir aber gleichzeitig annehmen, daß er ein "Realist" war, *Kitsch* also gar nicht komponieren konnte. Ob wir das *Adagietto* nun kitschig finden oder nicht, hängt, unabhängig von der jeweiligen Interpretation, von uns selbst ab. Wir brauchen uns nicht zu rechtfertigen, wenn wir entdecken, daß wir zum *Adagietto* oder anderen "schönen Stellen" "kitschige Beziehungen" haben. Wir sollten allerdings versuchen, einen Rat Christian Kellerers anzunehmen, nämlich die Kitschkomponenten unseres Erlebens, unserer Auffassungen und Überzeugungen, zu durchschauen.

Meine Damen und Herren, ich habe es Ihnen schon durch die Dauer meines Vortrags nicht ganz leicht gemacht. Um so mehr danke ich Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

#### CD- Musikbeispiele:

##### 2. Symphonie:

London Symphony Orchestra, Gilbert Kaplan  
MCA Classics/Pickwick

##### 3. Symphonie:

Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink  
Philips Classics

##### 5. Symphonie: (Adagietto):

New York Philharmonic, Bruno Walter  
Sony Classical

Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink  
Philips Classics

##### 8. Symphonie:

Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado  
DGG

##### 9. Symphonie:

Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (live 1982)  
DGG

#### Videos:

Interview Sir Georg Solti (In Mondsee bei Salzburg, August 1990) und  
Anfang "Adagietto", mit Chicago Symphony Orchestra (aus Laser Disc Sony Classical),  
aus der Sendereihe mit Peter Gilth *Classic à la carte*. RTL Plus, 4.11.1990

Leonard Bernstein, *Young People's Concerts*, Carnegie Hall, 1960  
Einführung und Ausschnitte aus 4. Symphonie. Sony Classical