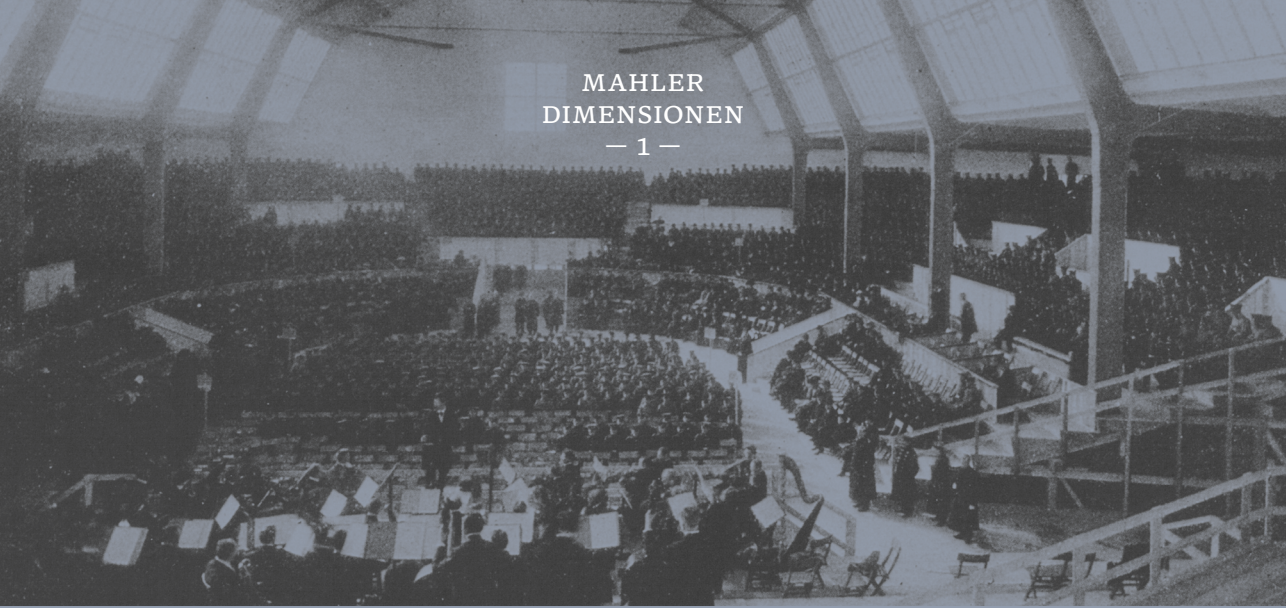




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
— H —

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Mahler, der Zeitgemäße

Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken

Anne Holzmüller

Seit gut einem halben Jahrhundert, seit die Symphonien Gustav Mahlers im Zuge einer bis dahin nicht gekannten Rezeptionswelle in den 1960er- und 1970er-Jahren zu einer unumstrittenen Größe des symphonischen Kanons avanciert sind, ist ihre Popularität im Grunde ungebrochen. Selbst in Zeiten des postpandemischen Publikumsschwunds sorgen Mahlers Symphonien noch für ausverkaufte Häuser.

FAZ-Autor Clemens Haustein reagiert auf die Mahler-„Monokultur“, die er in der gegenwärtigen Konzertlandschaft zu beobachten glaubt, nur kopfschüttelnd. Warum Mahler-Programme Musiker:innen wie Publikum nicht längst „zu beiden Ohren“ rauskommen, dafür fehlt ihm jedes Verständnis.¹ Haustein ist nicht der erste, der eine Mahler-Pause fordert. Schon 35 Jahre früher schlug Bernard Haitink vor, Mahler nun eine Weile ruhen zu lassen.² Bewirken konnten solche Forderungen erwartungsgemäß wenig. Fast ebenso beharrlich, wie Orchester und Konzerthäuser ihre Programme mit Mahlers Symphonien füllen, wird gleichzeitig nach den Gründen dafür geforscht. Die Frage nach der „rätselhafte[n] Popularität Gustav Mahlers“³, die Carl Dahlhaus bereits Anfang der 1970er-Jahre aufwarf, hat die Mahler-Rezeption seither immer wieder beschäftigt.

Besonders herausfordernd erscheint dabei die historische Kluft, die sich zwischen Mahlers eigener Zeit, in der seine Musik trotz streckenweise großer Erfolge Missverständnissen, Kritik und Ablehnung ausgesetzt war, und ihrer Monopolstellung heute auftut. Was spricht zu zeitgenössischen Hörenden aus einer symphonischen Sprache, die offensichtlich eine musikalische Auseinandersetzung mit der Musik- und Gefühlskultur des 19. Jahrhunderts, einer längst vergangenen Epoche, ist? Einer möglichen Aktualität von Mahlers Klang möchte ich im Folgenden vor allem aus der Perspektive gegenwärtiger Phänomenologien des Hörens und der Medienpraktiken, die damit in Verbindung stehen, nachgehen.

- 1 Clemens Haustein, „Pause brauch ich, um zu leben!“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 242, 18. Oktober 2023, 12.
- 2 Hermann Danuser verweist auf ein Interview des Dirigenten mit Mathias Döpfner im Magazin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 3. März 1989, vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, 287.
- 3 Carl Dahlhaus, „Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers“, *Die Zeit*, Nr. 19, 10. Mai 1972, 13, wieder abgedruckt in *Das Orchester* 20 (1972), H. 6, 313–315, in *Mahler – Eine Herausforderung*, hg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977, 5–13, in *Gustav Mahler – Durchgesetzt?* (Musik-Konzepte, Bd. 106), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1999, 3–7, sowie in Carl Dahlhaus, *Das 20. Jahrhundert* (Gesammelte Schriften, Bd. 8), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 44–48. Im Folgenden wird aus dem Abdruck in Band 106 der *Musik-Konzepte* zitiert.

„Rätselhafte Popularität“: Avantgarde-Charakter, sentimentalisches Hören und eine neue Naivität

In der Mahlerforschung des 20. Jahrhunderts wurde die Frage nach der späten Kanonisierung Mahlers fast immer über einen wie auch immer gelagerten Avantgarde-Charakter, ein *Noch-Nicht* seiner Musik erklärt. Unzeitgemäß in seiner eigenen Epoche, wird Mahlers Musik zeitgemäß erst für das Publikum einer späteren. Interessanterweise setzt dieses Erklärungsmuster ein, als der tatsächliche Erfolg bei einem Massenpublikum noch lange nicht abzusehen war. Bereits sieben Jahre nach Mahlers Tod, im Jahr 1918, schreibt Ernst Bloch in *Geist der Utopie*: „Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen.“⁴ Das Unverständnis der Zeit wird also über eine Diskrepanz zwischen vorausahnender Komposition und den inadäquaten „Ohren“, sprich: dem defizitären Hören des Publikums erklärt. In diesem Sinne spricht auch Arnold Schönberg, ein weiterer früher Mahlerianer, in seiner Prager Rede von Mahler als Genie, das den nur mühsam nachkommenden Hörenden der Gegenwart voranleuchte.⁵ Diese häufig etwas nebulös bleibende Dynamik aus unzeitgemäßem Avantgarde-Genie (Mahler) und trägem, unverständlichem Zeitgeist (Publikum) stellt erst Theodor W. Adorno in seiner Mahler-Monografie gewissermaßen auf die Füße, indem er spezifiziert, worin das Missverständnis oder die Diskrepanz zwischen Komposition und Hören eigentlich liege: Die zeitgenössische Kritik verstehe die brüchig zusammengefüigten, teils trivialmusikalischen Materialstücke wörtlich als musikalische Substanz und daher falsch. Stattdessen seien sie relational, in ihrer „kompositorischen Funktion“⁶ im Hinblick auf das von Disparatem und Brüchigkeit gezeichnete Ganze, zu verstehen, das „Einheit sei nicht trotz der Brüche, sondern allein durch den Bruch hindurch.“⁷ Erst ein Hören, das das Gebrochene, Heterogene des Formzusammenhangs als Eigentliches in den Vordergrund stellt, könne Mahlers Werke letztlich verstehen.⁸ Ähnlich erklärt auch Carl Dahlhaus die ungewöhnliche Übereinkunft zwischen Mahler und dem (damals) aktuellen Publikum, auch wenn die spezifische Brüchigkeit, die Mahlers Musik ausmache, hier musikhistorisch-relational hergeleitet wird. Das neue, veränderte Hören zeichne sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts durch ein verändertes Verhältnis zur musikalischen Substanz aus. Denn erst die eigene historische Distanz der Hörenden zur symphonischen Sprache der Romantik lege den Blick – oder besser: das Hören – frei auf Mahlers eigenes „gebrochenes, unsicheres Verhältnis zur Tradition des neunzehnten Jahrhunderts“.⁹ In beiden Fällen, in Adornos Perspektivverschiebung von der musikalischen Substanz zur kompositorischen Funktion und in Dahlhaus' These von der

4 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München: Duncker & Humblot 1918, 122.

5 Arnold Schönberg, „Mahler“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer 1972, 38.

6 Den Begriff der „kompositorischen Funktion“ verwendet Adorno, um den relationalen Geltungsanspruch der sinfonischen Einzelemente bei Mahler zu beschreiben: „Indem ein jeglicher ihrer [Mahlers Symphonik] Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein bloßes Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt.“ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 152.

7 Ebd., 181.

8 Hiermit setzt sich Adorno vor allem unter dem Stichwort „Ton“ im zweiten Kapitel seiner Monografie auseinander, siehe ebd., 167–169.

9 Dahlhaus, „Rätselhafte Popularität“, 6.

historischen Distanz, handelt es sich um eine Einklammerung des unmittelbaren Hörens – ein Hören, das eins zu eins im Ausdruck des musikalisch Momentanen aufginge – zugunsten eines vermittelt-distanzierten Zugangs zum Gehörten, oder anders gesagt: um eine Metaisierung der Hörperspektive. Der Klang als unmittelbar Erklingendes erhält seine Bedeutung nur aus der distanznehmenden Metaperspektive der Hörenden. Adorno spricht hier auch von einer „Einklammerung“ des unmittelbaren Ausdrucksgehalts, die die musikalischen Einzelteile und Versatzstücke, aus denen sich Mahlers brüchige Vielstimmigkeit ergibt, nicht im Modus des Eigentlichen, sondern des Uneigentlichen versteht. Dahlhaus bringt diesen Modus der Uneigentlichkeit auf einen Begriff, indem er die innere Distanznahme zur historischen Tradition mit Friedrich Schillers Formel des Sentimentalischen als Weltzugang kurzschließt: „Nicht, daß die Musik des 19. Jahrhunderts als tote Vergangenheit empfunden würde; aber sie rückt in geschichtliche Distanz, und die ‚naive‘ Anhänglichkeit wird zu einer ‚sentimentalischen‘, die sich des inneren Abstands bewusst ist.“¹⁰

In Abgrenzung zum unmittelbaren und verdinglichten Hören, zu einer ‚naiven‘ Rezeptionshaltung, die Adorno den Zeitgenossen Mahlers attestierte, hat Tobias Janz daher in Anlehnung an Dahlhaus die Figur des *sentimentalischen Hörens* eingeführt, das für eine solche hörende Meta-Haltung in der Tradition Adornos steht und das die Mahler-Rezeption des 20. Jahrhunderts stark geprägt hat.¹¹ Der Begriff des Sentimentalischen erklärt sich insofern, als auch bei Schiller der sentimentalische Zugang zur Dichtung den einzelnen Gegenstand der Dichtung nur noch abstrakt und einklammernd auf eine Idee bezieht und eine Einheit des Kunstwerkes ebenfalls nur noch als Idee herstellen kann.¹² Hier, übertragen auf einen ästhetischen Modus des Hörens, bezieht sich der Begriff des Sentimentalischen auf eine distanznehmende Einstellung beim Hören, die sich der unmittelbaren Identifikation mit der „Substanz“ entzieht und diese stattdessen relational auf einen abstrakten Zusammenhang, eine Idee von Einheit, bezieht.¹³ Janz wendet diese Figur gleichzeitig soziologisch als „raffinierte Akzeptanzstrategie“, insofern der Zugang des sentimentalischen Hörens erlaube, das zuvor als banal Verworfenene – das fragmenthaft Trivialmusikalische, der hyperbolisch-romantische Ausdruck und das, was Adorno als „das Dinghafte[] und Konventionelle[]“¹⁴ versteht – in seiner Funktion zu legitimieren.¹⁵

10 Ebd., 5.

11 Tobias Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören. Beobachtungen zu seiner gegenwärtigen Rezeption“, *Musik und Ästhetik* 15 (2011), H. 60, 51–65.

12 Bei Schiller heißt es entsprechend: „Dieser [der sentimentalische Dichter] reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft.“ Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung, Teil 2: Die sentimentalischen Dichter“, *Die Horen* 1 (1795), H. 12, 1–55: 10.

13 Dahlhaus spricht in diesem direkten Zusammenhang von „innerem Abstand“ und vermittelter Bezugnahme (Dahlhaus, „Rätselhafte Popularität“, 5), Adorno u. a. vom „Moment des Uneigentlichen“ (Adorno, *Mahler*, 181). In unterschiedlichen Ausprägungen lässt sich die Figur eines solchen ‚Meta-Hörens‘, oder analog dazu eines ‚Meta-Klangs‘, ab der Mitte des 20. Jahrhunderts in vielen Annäherungsversuchen an Mahlers Musik wiederfinden. Hans Werner Henze spricht so beispielsweise im Falle Mahlers auch von einer „wissenden Musik“, von einem Klang also, der mehr weiß, als er unmittelbar als Klingendes preisgibt, der semiotisch angereichert ist (vgl. Danuser, *Gustav Mahler*, 293). Umgekehrt kann erst ein wissender Hörer dieses ‚Mehr‘ an Information mithören, wertschätzen, verstehen.

14 Adorno, *Mahler*, 171.

15 Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören“, 65.

In den letzten Jahrzehnten zeichnet sich nach Janz allerdings eine grundlegende Diskursverschiebung ab. Im Zuge einer „Rehabilitierung der Dinge“, wie sie kultursoziologisch u. a. Bruno Latour und Hartmut Böhme beschrieben haben¹⁶, komme es zu einem Bedeutungsrückgang der sozialen Funktion: „Im Gegenteil ist es gerade die partikulare, dekontextualisierende Wahrnehmung, an der sich die Eigensinnigkeit der Dinge und die Souveränität ihrer Konsumenten erweist.“¹⁷ Entsprechend beobachtet Janz, dass auch die sentimentalische Hörführung in der Mahler-Rezeption, die relational den Bezug zu einem Zusammenhang statt der Dingqualität der Einzelteile sucht, mehr und mehr in den Hintergrund gerate. Stattdessen habe sich im Umgang mit Mahler eine neue Unmittelbarkeit, eine ‚neue Naivität‘ etabliert, innerhalb derer die Dingqualitäten und das Vereinzelte in Mahlers Musik nicht mehr innerhalb eines kompositorischen Zusammenhangs legitimiert werden müssen, sondern in ihrer Idiomatik und ihrem Ausdruck individuell bedeutsam und sinnhaft werden können.

Ähnlich, wenngleich allgemeiner, beobachtet auch Mathias Hansen eine Abkehr vom Mahler-Hören im Modus der Uneigentlichkeit, das ein „beständige Fragezeichen setzende[s] ‚Als-ob‘“ in sich birgt¹⁸ und das noch der „Hörwirklichkeit“ der Zeit Adornos entsprochen habe.¹⁹ Bis heute habe diese Hörwirklichkeit aber einen „Vorgang der Normalisierung“ durchlaufen, den man ebenfalls mit der Figur einer neuen Naivität kurzschließen kann. Statt einem distanzsuchenden und relativierenden Zugriff, der laut Adorno Mahlers „Ton“ charakterisiere, werde an Mahlers Musik heute zunehmend „eine eigene, neue Werte setzende Authentizität vernehmbar, die den kritischen Bezug auf Vorgefundenes nur als auslösenden Impuls bewahrt.“²⁰

Anknüpfend an diese Beobachtungen und Janz' Figur einer ‚neuen Naivität‘ des Mahler-Hörens werde ich im Folgenden versuchen, das Hören von Mahlers Klang nicht allein als ein kulturelles Dekodieren, als einen Akt der Bedeutungs- und Sinngenerierung zu verstehen, sondern die Diskussion auf eine auch sinnlich unmittelbare Ebene zurückzuführen. Von Hören spreche ich dabei nicht in einem normativen, primär kunstherneneutischen Sinne – als adäquates ‚Verstehen‘ –, sondern im Sinne einer Alltagsphänomenologie, wie wir sie routiniert jeden Tag, im Zusammenhang mit eingeübten Medienpraktiken und bei Weitem nicht nur im Umgang mit Kunst im emphatischen Sinne erleben. Diese Phänomenologie eines alltäglichen Hörens werde ich im Folgenden medienästhetisch, also ausgehend von den technologisch modellierten Angeboten durch (mobile) Audiomedien und den damit verbundenen Hörpraktiken, versuchen zu plausibilisieren. Vor diesem Hintergrund möchte ich der Frage nach der rätselhaften Popularität Mahlers ein weiteres Mal nachgehen. Zwei Aspekte, die diese medienpraktisch geprägte Alltagsphänomenologie des Hörens ausmachen, sind dabei zentral: immersives Raumklanghören und die disruptive Tendenz hybrider Klangräume. Anhand vor allem dieser zwei Aspekte werde ich versuchen zu zeigen, dass ein möglicher Schlüssel zu Mahlers Musik und eine ‚neue Naivität‘ nicht allein in der Tendenz zur Verdinglichung von

16 Janz verweist speziell auf Bruno Latour (*Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008) und Hartmut Böhme (*Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006).

17 Janz, „Über naive und sentimentalische Arten, Mahler zu hören“, 60.

18 Mathias Hansen, „Charakter und ‚Ton‘ bei Mahler“, in: MH, 91–99: 99.

19 Ebd., 93.

20 Ebd., 99.

soziokulturellen Bedeutungszusammenhängen liegen kann, sondern auch in dem, was wir heute gewohnt sind, beim Musikhören zu erleben.

Raumklang: Medien, Komposition und Urtext

Mahlers Umgang mit dem musikalischen Raum, seine Faszination für die räumlichen Facetten des Orchesterklangs, greift zunächst recht allgemein der Tendenz des 20. Jahrhunderts voraus, mit technologischen Mitteln das musikalische Hören immer weiter räumlich auszuleuchten. Geht es nach Kurt Blaukopf, helfen diese neuen Aufnahme- und Reproduktionstechnologien, die Hörbedingungen für Mahlers in sich räumlich konzipierte Musik zu optimieren. In seiner Mahler-Biografie mit dem bezeichnenden Titel *Der Zeitgenosse der Zukunft* aus dem Jahr 1969 schreibt Blaukopf den verspäteten Durchbruch Mahlers bei einem breiten Publikum vor allem der stereophonen Langspielplatte zu. Mahlers Stunde sei angebrochen, als „die elektroakustische Speicherung und Wiedergabe des Raumklangs“ möglich wurde.²¹ Durch die in den 1960er-Jahren noch neuen Aufnahmetechniken wie etwa variable Mikrofonaufstellungen oder die klanglichen Feinabstimmungen am Mischpult komme die Raumabhängigkeit seiner Musik zum ersten Mal zu ihrem vollen Recht. Erst durch die Aufnahme- und Reproduktionstechnik der Stereo-LP könne es zu einem genuine Mahler'schen, das bedeutet, zu einem klanglichen „Urtext“ kommen:

Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahme kein unlösbares Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahlers zu entsprechen. [...] Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen. Der in Mahlers Handschrift kundgetane Wille kann erfüllt werden, denn die Technik elektroakustischer Speicherung und Wiedergabe schafft ohne Schwierigkeit jene manipulierten Klangräume, die Mahler braucht, jene artifizielle Deutlichkeit, die im Konzertsaal immer bloß zum Teil und unter großen Opfern erzielbar ist. Mahlers Musik ist durch die Stereoplatte erlöst worden.²²

Als Begründung verweist Blaukopf auf Mahlers eigenen visionären Umgang mit Raumklang und symphonischer Klangregie. Er spielt dabei vor allem auf zwei qualitative Aspekte an, die elektroakustisch gespeichertem und reproduziertem Klang zugeschrieben werden und die er auch in Mahlers Umgang mit Klang wiederzuerkennen glaubt: die räumliche Entrückung von Klang und das visuelle Entkoppeln von Klang und sichtbarer Quelle. Letzteres ist seit der *musique concrète* um Pierre Schaeffer unter dem Begriff Akusmatik bekannt.²³ Beide Formen

21 Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler. Zeitgenosse der Zukunft*, München: dtv/Bärenreiter 1973, 269.

22 Ebd., 273–274.

23 Vor Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil 1966) wurde der Begriff bereits von Jérôme Peignot verwendet („De la Musique concrète à l'acousmatique“, *Esprit: Nouvelle série* 280 [1960], H. 1, 111–120), beide verstanden darunter zunächst Klangphänomene, deren Schallquelle beim Hören nicht sichtbar ist, wie es in der elektroakustischen Musik der Fall ist. In diesem Sinne wird der Begriff auch bei Michel Chion verwendet (*Audio-Vision. Sound on Screen*, übers. von Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press 1994) sowie in jüngerer Zeit im Bereich der Sound Studies (z. B. von Michael Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2014).

der Darbietung, der räumlich entrückte wie auch der visuell verborgene Klang, tragen letztlich zu einer Dissoziation von Ereignis und Klang in Raum und Zeit bei, die wiederum seit Murray Schafer auch als die „schizophone“ Qualität aufgenommener Klänge bezeichnet wird.²⁴

Klangraumregie

Räumliche Entrückung spielt in Mahlers Kompositionsästhetik insbesondere durch das stete Modellieren von klanglicher Nähe und Distanz eine zentrale Rolle. Ferninstrumente oder ganze Fernorchester sind in seinen Partituren schier omnipräsent. Zum klangmanipulativen, quasi prototechnologischen Zugriff zählt Blaukopf aber nicht nur Mahlers eigene Kompositionen, sondern auch seinen Umgang mit den Werken anderer in seiner Arbeit als Dirigent. So zitiert er Bruno Walter, der über die Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens in Hamburg berichtet, Mahler habe den B-Dur-Bläser-Marsch aus dem Finale („Allegro assai vivace“, T. 331) von einem Fernorchester spielen lassen, während das gleichzeitig erklingende Tenorsolo und auch der Männerchor (ab T. 411) über 100 Takte hinweg weiterhin auf dem Podium sangen. Erst mit dem Einsatz des Fugato („fugato sempre l'istesso tempo“, T. 511) habe das Hauptorchester auf dem Podium wieder eingesetzt.

Das war keine Laune – er glaubte beim Blick in die Werkstatt Beethovens entdeckt zu haben, daß mit dem Marsch [...] Beethoven den Siegeslauf der Jünglinge [...] schildern wollte, wie er im schwungvollen Zuge aus weiter Ferne heraneilte, und er stellte in den Dienst dieser Vorstellung Mittel, die Beethoven selbst wegen der beschränkten Zustände seiner Zeit nicht zu verwenden gewagt hätte.²⁵

Doch nicht nur mit entrückten, auch mit verdeckten, akusmatischen Klängen experimentierte Mahler im Rahmen seiner Probenarbeit an der Wiener Hofoper. Das Wiener *Fremden-Blatt* berichtet, wie Mahler bei den Proben zu Anton Rubinssteins *Der Dämon* (23.10.–14.11.1899²⁶) den Sänger der Titelpartie, den Bariton Theodor Reichmann, dazu aufforderte, durch den Souffleusen-Kasten zu singen, sodass er für das Publikum zwar hörbar wäre, aber für die Augen unsichtbar bleibe.²⁷ Wie ein dämonischer Ruf aus einer anderen Welt solle der Sänger klingen. Doch die beiden gerieten in Streit, Reichmann weigerte sich zu singen, ohne für sein Publikum sichtbar zu sein, und so ließ Mahler schließlich von der Idee ab.

Ganz besonders aber offenbart sich der technologische Zug seiner Eingriffe in die Klangraumregie in den bühnentechnischen Maßnahmen, die Mahler ab 1903 gemeinsam mit Alfred Roller im Rahmen der Wiener Opern-Reform voranbrachte. Zu deren Innovationen gehörte u. a. eine neue hydraulische Regulierung des Orchestergrabens. Angepasst an das jeweilige Repertoire ließ sich der Versenkungsgrad des Klangkörpers im Boden verändern. Zur Aufführung einer Wagner-Oper ließ sich so eine stärkere Versenkung mit einem Mehr an indi-

²⁴ Vgl. u. a. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Knopf 1993.

²⁵ Zitiert nach Blaukopf, *Gustav Mahler*, 269–270.

²⁶ Archiv der Wiener Staatsoper, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/512/production/744> (30.6.2026).

²⁷ „Machen Sie, was ich tue, lieber Reichmann, und versuchen Sie es.“ (*Fremden-Blatt*, 22. Oktober 1899, zitiert nach HLG-E2', 190.)

rektem Schall und einem kaum mehr sichtbaren Orchester erzeugen, für Mozart konnte eine transparentere Präsentationsform gewählt werden. Diese bühnentechnologische Neuerung, mit der sich sowohl räumliche Entrückung als auch die Sichtverhältnisse regulieren ließen, bezeichnet Blaukopf zugespitzt als die Erfindung des „verschiebbaren Orchesters“.²⁸

All diese Maßnahmen, gleich, ob kompositorischer, aufführungs- oder bühnentechnischer Art, markieren für Blaukopf „den Übergang vom realen, unveränderbaren Klangraum zum manipulierbaren, künstlichen Klangraum.“²⁹ In Mahler sieht er nichts weniger als einen klangtechnologischen Avantgardisten, der die Manipulation von Klang durch elektroakustische Medien im 20. Jahrhundert mit seinen Mitteln vorwegnahm.

Mahlers Medien

Blaukopf übergeht in seiner Argumentation allerdings ein nicht unwichtiges Detail, nämlich die Tatsache, dass klangtechnologische Innovationen zur schizophonen Manipulation von Klang zu Mahlers Zeit längst präsent waren und dass auch Mahler selbst neuen Audiotechnologien durchaus zugeneigt war.³⁰ Im Alltag präsent waren die neuen Audiotechnologien insbesondere in den europäischen Metropolen, in denen Mahler den Großteil seines Alltagslebens verbrachte. In Paris hatte Thomas Alva Edison seinen überarbeiteten und verbesserten Phonographen im Jahr 1889 bei der Weltausstellung vorgestellt, sein Vertreter, der deutsch-amerikanische Toningenieur Theo Wangemann, reiste in den darauffolgenden Monaten im Auftrag der Edison Recordings Company durch die europäischen Großstädte, um den Phonographen dem gehobenen Stadtbürgertum vorzustellen. In Wien war er zu Gast im Hause des Bankiers Richard Fellinger, wo er Phonographen-Walzen mit der Stimme und dem Klavierspiel von Johannes Brahms aufnahm. Bereits sechs Jahre früher, im Jahr 1883, war in Wien auf der Internationalen Elektronischen Weltausstellung das Théâtrophone vorgestellt worden. Ursprünglich entwickelt wiederum für das Pariser Publikum, für die Opéra Garnier, installierte die Wiener Privat-Telegraphen-Gesellschaft anlässlich der Ausstellung eine Verbindung zwischen Hofoper und der 6,5 km entfernten Prater-Rotunde, wo die Hörer:innen die Musik über sogenannte „Telephonhauben“³¹ hören konnten. Zwar wurde in Wien das Théâtrophone nicht wie in Paris sofort institutionalisiert, doch es war nur ein weiteres Indiz für den Siegeszug der Telefontechnik, der auch Wien erfasst hatte. Als Mahler 1897 als Operndirektor nach Wien berufen wurde, fand er nicht nur ein vollelektrifiziert beleuchtetes Haus vor, sondern auch ein fest installiertes Haustelefon. Von diesem Haustelefon machte Mahler auch in seiner Probenarbeit rege Gebrauch, um Klangregie-Anweisungen aus den Logen auf die Bühne durchzugeben. Das Telefon zwischen seiner Dirigenten-Loge, der Loge Nr. 13, und der Bühne klingelte Berichten zufolge unentwegt.³² Sherry Lee und Thomas Peattie legen nahe, dass Mahlers Medienroutinen die Grenzen zwischen traditioneller und medientechnologisch

28 Blaukopf, *Gustav Mahler*, 272.

29 Ebd.

30 Vgl. Sherry Lee und Thomas Peattie, „Extraordinary Listening (Mahler – and Franklin)“, in: *Music, Modern Culture, and the Critical Ear. A Festschrift for Peter Franklin*, hg. von Nicholas Attfield und Ben Winters, London: Routledge 2018, 29–50.

31 Vgl. Christine Ehardt, „Phones, Horns, and ‚Audio Hoods‘ as Media of Attraction. Early Sound Histories in Vienna between 1883 and 1933“, in: *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, hg. von Daniel Morat, New York: Berghahn 2014, 101–126.

32 HLG-E3¹, 384.

gestützter Konzertpraxis verschwimmen ließen: „Mahler seems to have wielded the telephone much as he did the baton in his operatic conducting practice.“³³

Unter den Speicher- und Reproduktionstechnologien zogen nicht so sehr Thomas Alva Edisons Phonograph oder Emil Berliners Grammophon Mahlers Aufmerksamkeit auf sich, als vielmehr die Möglichkeiten hochentwickelter Reproduktionsklaviere. Im Mai 1905 war die neueste Entwicklung der Freiburger Firma *Welte & Söhne* – die „*Welte-Mignon*“-Reproduktionstechnik – im Wiener Musikverein vorgestellt worden. In der österreichischen Zeitung *Die Zeit* war am 1. Mai 1905 zu lesen, dass die Vorstellung am Vortag „das ganze musikalische Wien in den kleinen Musikvereinssaal gelockt“ habe. Tatsächlich waren die Verheißungen, sich auf diese Weise für die Geschichte zu konservieren, für Komponist:innen und Musiker:innen verlockend: Im Unterschied zum körnig rauschenden Wachszyylinder- oder Grammophon-Klang erlaubte die Reproduktionsmechanik einen klangfarblich unverfälschten Klavierklang. Doch das neue und bis heute nicht restlos bekannte technologische Patent von *Welte* erlaubte es zusätzlich – im Unterschied etwa zum Pianola, dem Verkaufsschlager der New Yorker *Aeolian Company* –, den Flügel auch in unterschiedlichen Dynamik- und Anschlagsstufen zu bespielen und entsprechend wiederzugeben.

Dem Musikhistoriker künftiger Tage und dem künstlerischen Interpreten wird die Erfindung [...] von unschätzbbarer Wichtigkeit sein. Der fast unheimliche Eindruck, den dieses wie von unsichtbarer Hand gespielte Klavier macht, ist nicht ohne Grund. Es ist eine Geisterbeschwörung mit den Mitteln des unspiritistischen 20. Jahrhunderts.³⁴

Noch im selben Jahr, am 9. November 1905, reiste Mahler nach Leipzig, um im dortigen *Welte*-Studio das Finale seiner Vierten Symphonie, den Trauermarsch der Fünften sowie mehrere seiner Lieder auf *Welte-Mignon* einzuspielen.

Neue Medien, neue Chancen? Klangliche ‚Flatness‘ vs. Immersion

Die audiotechnologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die einer zunehmenden Veräumlichung des Musikhörens zuarbeiteten, hatten allerdings mit der Stereoschallplatte längst nicht ihren Höhepunkt erreicht. Ein weiterer Meilenstein war beispielsweise die alltagspraktische Etablierung des Kopfhörer-Hörens, das zumal in Verbindung mit mobilen Abspielgeräten in den 1980er-Jahren zum Massenphänomen wurde.³⁵ Hier tritt vor allem die klangliche Abdeckung der Raumtotalen – der Eindruck des klangräumlichen Umfasst-Seins – in den Mittelpunkt. Binaurale Aufnahmetechniken, die adäquat nur über Kopfhörer wiedergegeben werden können, simulieren zudem die hörphysiologischen Bedingungen einer Lokalisierung von Klangereignissen im dreidimensionalen Raum, sodass der Effekt eines Klangraum-Realismus deutlich gesteigert werden kann.

³³ Lee und Peattie, „Extraordinary Listening“, 44.

³⁴ Anonym, „Ein Reproduktionsklavier“, *Die Zeit. Morgenblatt* 4, Nr. 962, 31. Mai 1905, 2.

³⁵ Vgl. u.a. Shuhei Hosokawa, „The Walkman Effect“, *Popular Music* 4 (1984), 165–180, neu veröffentlicht in: *The Sound Studies Reader*, hg. von Jonathan Sterne, London: Routledge 2012, 104–116, Michael Bull, „iPod Culture. The Toxic Pleasures of Audiotopia“, in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, hg. von Trevor Pinch und Karin Bijsterveld, New York: Oxford University Press 2013, 526–543.

Die Sound- und Medientheoretikerin Frances Dyson bringt die stetig anwachsende Nachfrage für Raumklang-Erleben im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen von und der Faszination für sogenannte „immersive Medien“ in Verbindung. Das Hören spiele in immersiven Medienkontexten eine Schlüsselrolle, weil es Funktionen von totalem räumlichem Umfasst-Sein und Embodiment übernehmen könne, die der visuellen Repräsentation gar nicht offen stünden. Klang nennt Dyson das Immersionsmedium schlechthin, weil sich Klang von sich aus dreidimensional im Raum ausbreite, die Hörenden einhülle und damit ein Erleben von Präsenz und leiblicher Umfasstheit in einer spezifischen Umgebung ermögliche: „Sound surrounds“.³⁶ Diese elementar-räumliche und immersive Qualität werde allerdings von herkömmlichen Aufnahmetechniken wie der Lautsprecher-Stereophonie eher beschränkt als entfesselt. Durch die frontale Platzierung der Mikrofone werde räumlich dreidimensionaler Klang auf eine letztendlich flache Klangperspektive reduziert. In dieser Zweidimensionalität nähere sich das Hören dem visuellen Wahrnehmungsmodus an und schmiege sich daher an einen neuzeitlichen „Okularzentrismus“ an: „The stereophonic perspective of traditional hi-fi audio, which delimits the acoustic scene by focusing the microphones in front of the acoustic space, absorbs the listener into a frontal perspective that is antithetical to the 360-degree audience of sound.“³⁷

Die Idee einer idealen Realisation des in Mahlers Partituren angelegten Raumklangmoments, eines klanglichen Urtextes in Stereo wäre demnach undenkbar. Erst virtuelle Audio-technologien näherten sich laut Dyson den natürlich-räumlichen Klangpotenzialen wieder an und arbeiteten so der visuellen Logik der Stereophonie durch Verkörperlichung und dreidimensionale Verräumlichung entgegen. Bei aller Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit solcher Technologien liegt ihnen doch ein gemeinsamer illusionistischer Effekt zugrunde, nämlich der „Trick“, wie es bei Dyson heißt, den Hörenden zu vermitteln, der Klang käme von irgend-einem anderen Ort im Raum als aus den Lautsprechern.³⁸

Die Versprechungen des immersiven Klangrealismus des 3D-Sounds dominieren bereits seit Längerem die PR-Sparten des klassischen Konzertbetriebs.³⁹ Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte der Anspruch auf naturalistische Verräumlichung in Technologien, die sich nicht nur der Illusion eines dreidimensionalen Höreindrucks, sondern eines begehbaren virtuellen Raums verschreiben.⁴⁰

36 Frances Dyson, *Sounding New Media*, Berkeley: University of California Press 2009, 4.

37 Ebd., 13.

38 Ebd., 141.

39 BBC Radio 3 bietet aktuell verschiedene symphonische Konzerte des BBC Philharmonic Orchestra als binaurale Aufnahmen an und verspricht damit einen „immersiven 3-D Sound“ (<https://www.bbc.co.uk/programmes/p08tw628>, 30.6.2026); die Berliner Philharmoniker bieten ihren Abonnent:innen der Digital Concert Hall „immersive Audio“ und „dreidimensionalen Klang“ durch die Dolby-unterstützte aufnahmetechnische Rekonstruktion der Berliner Philharmonie an (<https://www.digitalconcerthall.com/de/immersive>, 30.6.2026); das Symphonieorchester Aachen kombiniert dreidimensionale Aufnahmen mit einer interaktiven 3D-Kameraaufnahme (Video mit Mahlers Neunter Symphonie: https://youtu.be/luC_u7HkA-E?si=_pig5AqWLnPvrFTu, 30.6.2026).

40 Aufnahmetechnisch sind solche Simulationen aufwendig, denn es gilt, den dreidimensionalen Klangeindruck nicht nur von einem Raumpunkt aus herzustellen, sondern mehrere oder potenziell sogar jede Position im virtuellen Raum klanglich dreidimensional zu determinieren, sodass ein begehbare virtueller Klangraum entsteht, der den Eigenschaften eines realen Aufführungsraums gleicht. Dyson vergleicht Virtual Audio daher mit interaktiven Virtual-Reality-Räumen: „Like the visual component of VR, virtual audio technology creates an interactive aural space or ‚sound field‘, in which sounds are heard as if they occurred in the lived environment.“ (Dyson, *Sounding New Media*, 138.)

Das Berliner Mahler Chamber Orchestra bietet solch virtuelle Konzerterlebnisse an, bei denen sich die Hörenden in einem virtuellen Konzertraum bewegen können, der über Head-Mounted Displays oder VR-Brillen auch visuell-räumlich repräsentiert wird. Ziel ist es, den Hörenden das Erlebnis zu ermöglichen, sich ganz nah an die Musiker:innen heran und zwischen sie hindurch zu bewegen und damit ganz in die Musik einzutauchen. Dieser Raumklang-Naturalismus komme, so die Entwickler, speziell der klassischen Musik zugute. Ein immersiver, die dreidimensionale Raumtiefe abbildender Klang entspricht demnach den akustischen Konzertsaalbedingungen auf die denkbar natürlichste Weise, wohingegen die Repräsentation des Klangraums in Stereo als ‚flach‘ verworfen wird.⁴¹

Mahlers Klang, der räumlich besonders reich an Details ist, müsste nach dieser Prämisse von den Möglichkeiten virtueller Audiotechnologien besonders profitieren. Ein „klanglicher Urtext“ sollte hier also eine Umsetzung finden, die dem Ideal noch näherkommt, als dies durch die Stereo-LP-Einspielungen der 1960er-Jahre möglich war. Es gibt allerdings reichlich Gründe, an der Kompatibilität von Mahlers Klang mit solchen Technologien zu zweifeln. Ein Hauptgrund ist, dass hier zwei unterschiedliche Formen eines raumklanglichen Illusionismus aufeinandertreffen, deren Ziele zwar vergleichbar, deren technologische Strategien aber streng genommen nicht nur unterschiedlich, sondern inkompatibel sind. Wenn der illusionistische „Trick“ des Virtual Audio darin besteht, den Hörenden vorzumachen, der Klang komme aus dem sie umgebenden Raum statt aus den Lautsprechern (Dyson), so liegt der Illusionismus von Mahlers Klang zu großen Teilen ebenfalls darin, dort Raumtiefe zu suggerieren, wo der Klang selbst eigentlich ‚flach‘ bleibt, indem er frontal vom Konzertpodium ins Publikum versandt wird. Dieser Effekt wird bei Mahler jedoch nicht allein durch die Manipulation des dreidimensionalen akustischen Raums – etwa durch Fernorchester – erschlossen, sondern weit häufiger noch hörpsychologisch durch die Manipulation klassisch-kompositorischer Parameter: von Instrumentierung, Dynamik, spieltechnischen Anweisungen wie der Verwendung von Dämpfung, Schalltrichtern etc. sowie nicht zuletzt durch den Einsatz all dieser Mittel im Kontrast zum musikalischen Gestus.⁴² In dieser Hinsicht aufschlussreich ist beispielsweise der Umgang mit den Fanfarenmotiven in Mahlers Einleitung zu seiner Ersten Symphonie. Dieses Fanfarenmotiv, dem für die Entwicklungslogik im ersten Satz eine zentrale Rolle zukommt, liegt bis zu seinem „Durchbruch“ in der Reprise konsequent in den Ferntrompeten in Es. Eine Ausnahme gibt es: Gleich der erste Einsatz des Fanfarenmotivs (T. 9) liegt untypischerweise in Klarinetten und Bassklarinette.⁴³ Die eigentümliche Raumwirkung dieses Fanfareneinsatzes liegt nicht etwa in einer Aufstellung der Instrumente „in der Ferne“, sondern im Einsatz anderer Mittel, nämlich der Dynamik – dem Einsatz im *pianissimo* –, der Klangfarbe – dem im

41 „Stereo recordings and stereo playback [...] [are] undoubtedly great and not to be dismissed, but a comparably flat representation of sound. Specifically, when it comes to classical music, which is so rich in spatial details. Immersive sound enables a natural listening experience.“ (Toningenieur Henrik Oppermann im Interview, https://www.mahlerchamber.com/about/artistic_partners/henrik-opperman, 30.6.2026.)

42 Musikalischer Gestus meint hier den stark konventionalisierten Ausdruckswert funktionsmusikalischer Elemente (Signale, Tänze etc.).

43 Mahler unternimmt an dieser Stelle für die Druckfassung von 1906 im Vergleich zur fünfsätzigen Hamburger Fassung der Symphonie („Titan“, 1893) eine Bearbeitung der Instrumentierung. Die frühere Besetzung mit vier Hörnern „mit Sordinen“ lässt den räumlichen Verfremdungseffekt gerade im Verhältnis zu den acht Takte später einsetzenden gedämpften Trompeten-Fanfaren (keine Ferntrompeten!) sehr viel geringer erscheinen. Vgl. Manuskript 1893, Osborn-Sammlung der Yale University (Ms Music Osborn 506), <https://collections.library.yale.edu/catalog/16724152> (30.06.2026). Vgl. auch das Kapitel von Klaus Aringer im vorliegenden Band.

Vergleich zur erwarteten Trompete dumpfen Timbre der Klarinetten – sowie der für Fanfaren ungewöhnlich tiefen Lage in der kleinen Oktav.

György Ligeti, der sich intensiv mit Mahlers differenzierter Raumklangmodellierung auseinandergesetzt hat, schreibt den eigentümlichen Raumeffekt dieser Stelle nicht zuletzt der Divergenz zwischen erwarteter und tatsächlicher Klangfarbe zu: „Und das ist das Verblüffende an dieser Stelle: Die Klarinetten klingen, obwohl sie im Orchester sitzen, entfernter als die entfernt aufgestellten Trompeten. Und das, weil sie ein typisches Trompetensignal zu blasen haben, vom Hörer also als Trompetenersatz wahrgenommen werden.“⁴⁴

Die raumtechnologische Spezifik von Mahlers Klangregie lässt den Zugriff medientechnologischer Verräumlichung tautologisch erscheinen. Versuche, die akustisch-dreidimensionalen Bedingungen des Konzertsaals möglichst realistisch, womöglich gar als begehbaren Klangraum nachzubilden, verkennen die Tatsache, dass bereits die symphonische Hörsituation im Konzertsaal in aller Regel und bei Mahler im Besonderen auf vielen Ebenen kompositorisch modelliert war. Ähnlich wie ein barockes Deckenfresko, das in seinem räumlichen Illusionismus auf einen bestimmten Punkt und einen bestimmten Schwinkel hin komponiert ist, auf eine Art *sweet spot* im Kirchenraum, ist auch Mahlers Symphonik Klangraumtheater für statische Hörer:innen im Konzertsaal: so instrumentiert, als *könnte* er/sie sich im Raum bewegen, und nicht mehr verständlich für Hörende, die sich *tatsächlich* bewegen.

Wichtiger noch ist allerdings, dass die Suggestion von räumlicher Tiefe überhaupt nur eine Strategie unter vielen ist, mit denen Mahler kompositorisch Raum auslotet. Die Arbeit mit Ambitus und Tonraum, das Aufspannen von Klangflächen und die Konturierung von Gestalten aus musikalischem Vordergrund und Hintergrund sind weitere.⁴⁵ Doch auf all diese kompositorischen, materialinhärenten Modellierungen des Klangraums kann eine Technologie, die auf vermeintlichen Klang-Realismus abgerichtet ist, keine Antworten geben. Blaukopfs Vorstellung eines technisch unterstützten, klanglichen Urtextes sollte man daher als einen Irrtum grundsätzlicher Natur begreifen, denn sie reduziert Klang auf ein akustisch vermessbares Phänomen im dreidimensionalen Raum und missversteht Hören korrespondierend als ein quasi-mechanistisches Aufzeichnen. Musikalisches Hören lässt sich jedoch nicht auf die Funktion einer Apparatur reduzieren, die jede Schallwelle quasi phonographisch aufzeichnet, vermisst und auf ihre Plausibilität hin prüft.⁴⁶ Vielmehr operiert es auf vielen Ebenen konstruktivistisch, verzeiht und ergänzt, geht imaginativ und synthetisch in Vorleistung. Als solches ist das musikalische Hören sehr viel flexibler, anpassungsfähiger und gleichzeitig auch abhängiger von historischen Normen für und Erwartungen an das Hören. Aus der Vorstellung eines Mahler'schen Idealklangs, der sich audiotechnologisch modellieren lässt – sei es durch Stereo- oder auch durch virtuelle 3D-Aufnahmetechnologien –, spricht letztlich ein technizistisches Konzept von Hören, das an vielen Dimensionen musikalischer Gestaltung und Wahrnehmung von Räumlichkeit vorbeizieht.

44 György Ligeti, „Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 279–284: 280.

45 Ligeti bezeichnet solche Mittel als eine „Einsetzung einer imaginären Perspektive mit rein kompositorischen Mitteln“ (ebd.).

46 Ein solches mechanistisches Hörkonzept liege nach Jonathan Sterne der Funktionsweise des Phonautographen zugrunde, der den „tympanic mechanism“ des Mittelohrs imitiert. Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Durham: Duke University Press, 34.

Aus der Einsicht in den konstruktivistischen Charakter des Hörens aber ergeben sich weitreichende Folgen für den Anspruch auf Immersion, der auch die hörästhetische Konzeption von Mahlers Symphonien mitbestimmt. Das unmittelbar-leibliche Erleben eines ‚In-der-Musik-Seins‘, mit dem eine Transformation des Erlebnisraumes – der erlebten Welt – einhergeht, beschränkt sich so nicht auf den Eindruck, von Klang räumlich umfasst zu sein (Dyson: „enveloped by sound“), sondern bezieht sich ebenso auf eine besondere Einbindung und Lenkung der Aufmerksamkeit.⁴⁷ Immersion in einem erweiterten Sinne als Phänomenologie ist ein historisch sehr viel etablierteres und ausdifferenzierteres Konzept, als dies primär apparativ argumentierende Medientheorien vermitteln, denn die Situationen und Anlässe, in denen musikalische Immersion in einen Klangraum stattfindet, werden drastisch erweitert und beschränken sich nicht mehr nur auf Hörsituationen, die medientechnisch Surroundklang herstellen. Die „flatness“, die Flachheit des Klangerlebens, würde demnach nicht erst durch Klangausdehnung im physisch-dreidimensionalen Raum oder deren Simulation in einer VR-Umgebung durchbrochen. Stattdessen entfaltet sich die Raumentiefe durch ein reziprokes Spiel zwischen einerseits einem sehr viel breiteren Repertoire an Medienstrategien zur Manipulation des wahrgenommenen Klangraums – durch Installation von Fernorchester oder 3D-Sound, aber eben auch durch den differenzierten Umgang mit Klangfarbe, Tonraum, Harmonik usw. – und andererseits einer Reihe komplexer Wahrnehmungsleistungen aufseiten der Hörenden – im Sinne eines durchaus aktiven und ästhetisch produktiven sich Einhörens, Einfühlens, Eindenkens⁴⁸ in die jeweiligen musikalischen Zusammenhänge. Zur Transformation des musikalischen Erlebnisraums gehört somit mehr als eine elementare Einhüllung im Klang, nämlich eine konsistente Ausgestaltung von Musik als Text, der geformt wird durch das ganze Repertoire des Komponierens, des Musizierens und Aufführens. „Mit allen vorhandenen Mitteln der Technik eine Welt Aufbauen“, Mahlers poetologisches Programm seiner Symphonik, heißt daher auch nicht primär, Instrumente oder, analog dazu, Mikrofone im Raum aufzustellen, sondern all diese Mittel auszuschöpfen.

Hybridität: Mahlers Symphonien als entgrenzte Welten

Der Anspruch, der realen Welt eine andere entgegenzusetzen und sie als konsistenten ästhetischen Erlebnisraum – als Immersionsraum – anzubieten, ist im 19. Jahrhundert eng mit der Gattungs- und Darbietungstradition der Symphonie verknüpft. Zugespitzt könnte man sagen: Die symphonische Situation vor Mahler verschreibt sich dem Ideal einer abgeschlossenen und in sich konsistenten Welt, die sich durch klare Grenzen vom Alltag abhebt und

47 In der Forschung wurden diese weniger apparativ vom Objekt aus zu denkenden, sondern wahrnehmungspsychologisch gestützten Konzepte von Immersion als Aufmerksamkeitsverlagerung („shift of attention“) oder auch als eine Rezentrierung des wahrnehmenden Subjekts („recentering of the self“) bezeichnet. Für einen Überblick über verschiedene immersionstheoretische Ansätze aus Literatur-, Kunst- und Medientheorie siehe Anne Holzmüller, „Was ist musikalische Immersion? Theoretische und methodische Annäherungen am Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bachs ‚Heilig‘“, *Musiktheorie* 35 (2020), H. 1, 4–18.

48 Zu einer solchen Erweiterung einer Theorie der Immersion um Aspekte der Einfühlung und der Imagination wie einer historischen Kontextualisierung in die Einfühlungstheorie, wie sie um 1900 von Theodor Lipps vertreten wurde, vgl. Robin Curtis, „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder“, *montage AV* 17 (2008), H. 2, 89–108.

sich somit im emphatisch-romantischen Sinne als Gegenwelt anbietet. Passend dazu beschreibt Christopher Small, wie sich der institutionalisierte Konzertbetrieb von der Konzerthaus-Architektur des 19. Jahrhunderts über den spezifischen sozialen Kodex bis hin zum erklärenden geschlossenen Werkzusammenhang als eine Markierung der Schwellen und Grenzen zwischen Alltags- und Kunstwelt verstehen lasse.⁴⁹ All diese Grenz- und Schwellenphänomene sind für die immersive Signatur des romantischen Symphoniekonzerts konstitutiv, sie garantieren erst seine Identität als musikalischer Gegenentwurf zur Lebenswelt. Nicht nur die Mauern der Konzerthäuser selbst, markiert durch Prachtportale, Foyers und Übergänge in das innere Zentrum des Konzertsaals, sondern auch die Hörkonventionen und Rituale des bürgerlichen Konzertes, der streng regulierte Übergang von sozialer Interaktion zur Stille, das hermetische Abschirmen jeglicher Störfaktoren und Unterbinden körperlich aktiver oder zumindest sichtbarer Handlungen lassen sich als soziale Schutzmauern verstehen, die das ungebrochene musikalische Immersionserleben gewährleisten sollen: Ungestört vom Leben und seinen sozialen wie klanglichen Zumutungen kann man in die Musik eintauchen, eine Weile in der anderen Welt sein und am Ende wieder auftauchen. Dieses Auftauchen ist in der Konzertsituation in der Regel sanft moderiert, zunächst durch einen kurzen Moment des stillen Nachklingens, den Applaus, die rituelle Würdigung der Musikerinnen und Musiker, das Aufdimmen der Saalbeleuchtung und schließlich das langsame Erheben von den Sitzen und das Verlassen des Saals. Wie konstitutiv die Rolle der Grenzerfahrung, die Kunsterlebnis und alltägliche Lebenswelt trennt, für die symphonische Konzertsituation ist, zeigt sich exemplarisch an einem der vielleicht aussagekräftigsten literarischen Zeugnisse für die immersive Phänomenologie des romantischen Hörideals, an Heinrich Wackenroders Berglinger-Novelle. Nach dem immersiven Konzerterlebnis, das Wackenroder höhenflugartig und bilderreich als Entrückung in eine andere Welt beschreibt, erfolgt ein harter Schnitt, und Joseph Berglinger findet sich auf einmal beim Mittagessen mit der Verwandtschaft wieder, fassungslos und ernüchtert über die Profanität des Alltags, der gesellschaftlichen Pflichten, aber auch der Funktionen des menschlichen Körpers:

Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von der dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. [...] Soviel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. [...] Wenn er dann aber zu seinem Anverwandten zum Mittagessen ging, und es sich in einer gewöhnlich-lustigen und scherzenden Gesellschaft hatte wohlschmecken lassen – dann war er unzufrieden, daß er bald wieder ins prosaische Leben hinabgezogen war, und sein Rausch sich wie eine glänzende Wolke verzogen hatte.⁵⁰

49 Vgl. Christopher Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press 1998.

50 Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg: Winter 1991, 130–145: 132.

Disruptive Welterfahrung und neue Naivität

Der Anspruch der Symphonie, sich als ästhetisch intaktes Ganzes dem Alltag entgegenzustellen, weicht bei Mahler, wie oft beschrieben wurde, einer Gebrochenheit.⁵¹ Mehr als mit einer in sich konsistenten musikalischen Gegenwelt hat man es im symphonischen Modell Mahlers mit einer Anhäufung vieler konkurrierender Klangwelten oder Erlebnissräume zu tun, die einander ablösen, sich überlagern, einander gegenseitig ins Wort fallen oder übertönen, in den Hinter- oder Untergrund gedrängt werden, um erst später wieder aufzutauchen und eventuell wieder die Oberhand zu gewinnen. Das abrupte ‚Umkippen‘ seiner musikalischen Erlebnissräume inszeniert Mahler exzessiv und mit theatraler Lust. Als prominente Beispiele kann man das „Dur-Moll-Siegel“⁵² der Sechsten Symphonie nennen oder auch die klangdramaturgisch wichtigen Momente des „Durchbruchs“, die Adorno mit Blick auf den ersten Satz der Ersten Symphonie sinnigerweise auch als „Riß des Vorhangs“⁵³ bezeichnet hat. Zu ihrer Identität und inneren Konsistenz gelangen diese Klangwelten durch ganz unterschiedliche und ineinander komplex verschränkte Strategien – durch die Raumbene („in der Ferne“, „in sehr weiter Entfernung aufgestellt“), durch ihre semantische Signatur (als Marsch, Tanz, Lied etc.) oder auch strukturell durch ihre Position in einer formalen Entwicklungslogik (als Thema, Episode). Mahlers Umgang mit solchen Einzelementen und Versatzstücken musikalischer Substanz hat man mit Begriffen beschrieben, die das technische Konstruktionsmoment betonen (Collage oder Montage) oder aber den ästhetischen Eklektizismus (Potpourri). Umgekehrt, aus der Perspektive des Hörens, erschließt sich die Faszination für Mahlers disruptiven Klang vielleicht intuitiver. Hybride Hörsituationen, in denen mehrere Klangwelten aufeinander treffen, haben Mahler offenbar magisch angezogen. Seine Symphonien sind geprägt von der Gleichzeitigkeit des klanglich Disparaten, von Fanfare und sphärischem Naturklang, von gewaltsamem Marsch und verliebtem Überschwang, von einem Hier und einem Dort. Diese Hybridität, d. h. die Gleichzeitigkeit verschiedener Klangwelten und ihre Instabilität, stellen die Identität der Symphonie als verlässliche Gegenwelt hörphänomenologisch infrage. Haben die Hörer:innen erst Vertrauen in die Konsistenz einer Klangwelt gefasst, sich hörend auf ihre Substanz als ein Eigentliches eingelassen, werden sie bald schon wieder jäh ausgespuckt, mit ihrem Kollabieren oder ihrem Unterliegen unter eine andere dominante Klangwelt konfrontiert.

Natalie Bauer-Lechner berichtet, dass Mahler in solchen hybriden Hörsituationen die eigentliche musikalische „Polyphonie“ erkannt habe.⁵⁴ Als Vorbild habe ihm dafür die Vielstimmigkeit seiner eigenen Zeit gedient, der modernen bzw. noch nicht modernisierten Welt, wie sie sich ihm klanglich in Iglau, später in den verschiedenen Bergweltrefugien oder auch in Wien dargeboten hat. Die Idiomatiken und Semantiken dieser Vielstimmigkeit, ob Militärmarsch, Ländler, Posthorn, sind heute in weite historische und auch soziale Distanz zu den Hörenden gerückt. Diese Distanz ist für Carl Dahlhaus die Bedingung der Möglichkeit,

51 Bei Adorno wird dieses intakte Ganze der Symphonie in unterschiedlichen Figurationen beschrieben: an einer Stelle als „sinnliche Einheit des Totalklangs“, aus dem Mahlers Klänge herausführen ins freie Leben (Adorno, *Mahler*, 267), an anderer Stelle als „immanente Logik musikalischer Identität“, die durch Mahlers Komponieren angezweifelt würde (ebd., 167).

52 Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. III: *Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985, 159.

53 Adorno, *Mahler*, 153.

54 NBL-2, 165.

Mahlers Musik sentimentalisch zu hören, also Substanz und Ausdruck nicht mehr unmittelbar, sondern im eingeklammerten Modus zu verstehen. Ähnlich knüpft auch der FAZ-Autor Haustein sein Misstrauen gegen die Mahler-Euphorie seiner Zeitgenossen an das Argument, die vielbeschworene moderne „Vielstimmigkeit“ könne Mahlers Musik kaum aktuell machen, da sie ein viel zu hohes Maß an Historisierung abverlange: „Uns wehen nicht mehr Melodiefetzen aus Märschen, Walzern und Ländlern zu, sondern Werbejingles, Verkehrslärm und Handyklingeln.“⁵⁵

Dem widersprechend möchte ich argumentieren, dass gerade diese Simultaneität des Vielstimmigen, diese spezielle Polyphonie, den heutigen Hörenden einen neuen naiven Zugang zu Mahlers symphonischer Sprache ermöglichen kann. Denn zum einen kann man fragen, wie sinnvoll es ist, die Unterscheidung zwischen naiv-unmittelbarem und sentimentalisch-distanziertem Zugang an historische oder soziale Identität der Hörenden zu knüpfen. Nicht erst für Menschen der Postmoderne ist eine Identifikation mit Musik aus historisch oder sozial gänzlich fremden Lebenswelten selbstverständlich. Beim Musikhören begeben wir uns routiniert in einen konjunktivischen Modus mimetischer Identifikation. Die ästhetische Identifikation mit Sounds und Personae, die der eigenen Herkunftsidentität eigentlich fremd sein müssten, erfolgt so selbstverständlich wie spielerisch. Popmusikalische Hörästhetik lebt ebenso von der Identifikation mit dem historisch und sozial Anderen wie die Haltung beim Hören von klassischer Kunstmusik. Haustein unterliegt mit seiner Einschätzung einem grundlegenden Missverständnis über Mahlers Vielstimmigkeit: Diese wird in Mahlers Symphonien eben nicht als Soundscape, als ein naturalistisches Ganzes relevant, das klangliches Abbild einer möglichen situativen Wirklichkeit ist, sondern als dezidiert musikalische Situation. Sie bildet als Komposition die Hörsituation von verschiedenen Musiken oder konkurrierenden musikalischen Klangwelten ab. Als Soundscape mag uns Mahlers biografische Klangumgebung aus Militärkapellen, Naturlaut, Tanzmusik heute tatsächlich fremd sein. Als musikalische Hörsituation ist sie es nicht. Denn als musikalische Substanz und Ausdruck können sich Hörende heute nicht weniger unmittelbar auf Marschmusik einlassen als auf frühen Delta-Blues, englischen Punkrock aus der Thatcher-Ära oder eine barocke Da-Capo-Arie. ‚Historisierung‘ stellt daher kein Hindernis für unmittelbare Identifikation der Hörenden mit dem Gehörten dar, anders gesagt: Naives Hören wird allein durch historische Distanz nicht unterbunden. Zweitens aber, und das ist an dieser Stelle der noch entscheidendere Punkt, wird ein naives Hören für Hörende des 21. Jahrhunderts auch nicht durch das disruptive Moment in der sich zeitlich entfaltenden Form unterbunden, im Gegenteil: Die von Mahler komponierte Hörsituation einer hybriden Klangwelt und die Phänomenologie disruptiver Immersion sind uns heute vertraut wie selten zuvor, wie ich im folgenden letzten Abschnitt darlegen möchte.

Alltagsphänomenologie des Hörens: Augmented Reality und Blending of Worlds

Der lebensweltliche Modus des Hörens, die hybride Situation vieler möglicher Klangwelten und ebenso die Fragilität der immersiven Versenkung, scheint heute aktueller und präsenter denn je. Isabella van Elferen entwirft so ein Bild von der hörenden Alltagspraxis unserer Gegenwart, das davon geprägt ist, dass sich den lebensweltlichen Soundscapes weitere

55 Haustein, „Pause brauch ich, um zu leben!“.

technologisch generierte Klangwelten beimischen.⁵⁶ Möglich wurde dies erst durch die Dissoziation von Ort und Zeit durch ‚schizophone‘ Audioreproduktionsmedien. Neue mobile Reproduktionsmedien wie Autoradio oder portable Kopfhörer-Medien haben dazu geführt, dass sich unsere klangliche Alltagswelt heute in ein hybrides Ganzes vieler ineinander verstrickter Klangwelten gewandelt habe. Portable Audiotechnologien, hohe Speicherleistungen und Streaming haben das Musikhören zusätzlich mobilisiert und ermöglichen es, Musik scheinbar bruchlos in beliebige soziale Situationen und Handlungen zu integrieren. Diese Hybridität gleiche weniger dem Nebeneinander einer physischen und einer virtuellen Realität als vielmehr, so van Elferen, einer „Sonic Augmented Reality“.⁵⁷

Ihre These exemplifiziert van Elferen mit dem Verweis auf verschiedene Hörsituationen aus dem Alltagsleben, die Tia DeNora in ihrem Buch *Music in Everyday Life* beschrieben und analysiert hat.⁵⁸ Elektronische Abspielmedien haben dafür gesorgt, dass Musik fast alle Alltagshandlungen begleiten kann. Sie untermauert den Gang durch Supermarktregele, Mahlzeiten, Sport, die Fahrt zur Arbeit, die Arbeit selbst, wir lesen, schreiben oder unterhalten uns zu Musik, treiben Handel, halten uns an Verkehrsregeln. DeNora beschreibt in ihrem Buch, wie diese konkurrierenden musikalischen Klangangebote des Alltags spezifische Funktionen bedienen, indem sie die individuelle oder kollektive Affektregulierung (*mood management*) unterstützen oder aber im klassisch medientheoretischen Sinn als Prothesen des Körpers fungieren.⁵⁹ Die Nutzungspotenziale mobiler Audiomedien haben aber nicht nur Auswirkungen auf das Hörverhalten, sondern auch auf das Hörerleben. Das Sich-Ineinanderfügen verschiedener Klangwelt-Angebote, das van Elferen als erweiterte Realität bezeichnet, zeige sich als ein „blending of worlds“⁶⁰, eine Vermischung von konkurrierenden Klangwelten. Das Modell einer „augmented reality“ oder eines „blending of sonic worlds“ geht von der Herausbildung eines neuen klanglichen Wahrnehmungsraums aus, in dem die einzelnen Versatzstücke und Klangwelten, seien sie technologisch oder analog induziert, aufgehen und sich als mehr oder weniger bruchloses Ganzes darbieten.

Mein Einwand gegen dieses Modell ist, dass diese Vermischung der klanglichen Realitäten keineswegs so bruchlos abläuft, wie suggeriert wird. Das digital unterstützte Klang-Hybrid der Alltagswelt schafft gerade kein geschmeidiges Interface, in das sich die Musiken fügen als nur noch semantisch unterstützende Alltagsfunktionen – auch wenn neuere Entwicklungen wie für Stimmungen, Anlässe oder Handlungsmuster optimierte Streaming-Algorithmen, der Umbau von Sparten-Rundfunksendern zu Dauerschleifen mit widerstandsloser Neoklassik oder zuletzt funktional ausgerichtete Musik-KI eine verstärkte Tendenz in diese Richtung andeuten mögen. Musik geht, selbst wenn sie mobil in die Alltagswelt integriert ist, nicht

56 Isabella van Elferen, „Virtual Worlds from Recording to Video Games“, in: *Oxford Handbook of Digital Audio*, hg. von Nicholas Cook, Monique Ingalls und David Trippet, New York: Oxford University Press 2019, 209–226.

57 Ebd., 225.

58 Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

59 Als ein Beispiel für Letzteres erwähnt DeNora die körper-prothetische Funktion von Aerobic Musik. In ihrer verdinglichten Funktion, Bewegung zu synchronisieren und zu körperlicher Leistung anzutreiben, vergleicht sie diese Musik selbst mit den Wirkweisen von Militärmärschen. Interessanterweise kommt hier, in der funktional-verdinglichten Qualität der mit dem Alltag verquickten Musiken, durchaus eine Verwandtschaft zu Mahlers eigenen ‚Klangwelten‘ zum Tragen, die nicht nur dem Vorwurf des ästhetisch Trivialen ausgesetzt sind, sondern die für sich genommen einer ähnlich verdinglichten Funktionslogik entspringen (DeNora, *Music in Everyday Life*, 107).

60 Van Elferen, „Virtual Worlds from Recording to Video Games“, 212.

überall in einer Funktion auf, sondern birgt als Klangwelt auch ein ästhetisches Residuum, bietet sich immer wieder auch als eine Gegenwelt an, wie sie als Idee in ihren Ursprüngen mit der Ästhetik des autonomen Kunstwerks verknüpft ist. Ganz ähnlich wie die spätkapitalistische ‚Verdinglichung‘ der musikalischen Einzelelemente in Mahlers Symphonien einer individuellen Bedeutungsaufladung nicht entgegenstehen muss, entfesselt auch die zur Funktion der Alltagsregulierung domestizierte Musik immer wieder ein immersiv-ekstatisches oder -versunkenes Hörerleben.

Davon, dass gerade auch Mahlers Musik eine Rolle bei solchen Alltagsekstasen und musikalischen Weltfluchten im Umgang mit mobilen Medien spielt, zeugt eine Vielfalt von situativen Kurzvideos, die man auf den verschiedenen Plattformen sozialer Medien wie Instagram oder TikTok abrufen kann. Mahlers Musik wird hier zum Anlass für die heimliche musikalische Weltflucht beim Lunch im Stadtpark⁶¹ oder verwandelt als Soundtrack zur Joggingrunde die umliegende Natur in einen erhabenen Klangraum.⁶² Ein anderes Instagram-Reel zeigt eine junge Frau im Freien, die das Gesicht in den Händen verbirgt und sich danach überschwänglich in der Sonne dreht, dazu erklingen die Schlusstakte des Finales der Dritten Symphonie. Das Video ist mit dem Kommentar versehen: „just listened to all 100 minutes of Mahler’s 3rd Symphony. BRB [be right back] gotta call everyone and tell them I love them.“⁶³

In all diesen Ausschnitten wird Mahlers Musik nicht als ein funktionales Mittel zum Zweck der affektiven Alltagsregulierung inszeniert, sondern als Zentrum der jeweiligen Situation gezeigt. Als musikalischer Immersionsraum bieten sich im Alltag nicht allein, wie von van Elferen vorgeschlagen, unsere jeweils eigenen, individualisierten Semantiken und Projektionen an – die Emotionen und Erinnerungen, mit denen wir das Gehörte unwillkürlich aufladen bzw. die an den Klängen haften bleiben⁶⁴ –, sondern auch immer wieder musikalischer Klang im engeren Sinne. Auch im Straßenverkehr oder vor dem Saftregal bemerken wir etwas zum ersten Mal, oder wir werden gepackt von etwas Unerwartetem, von einem Anderen dieser Klangwelt, der wir uns hier so schutzlos aussetzen. Denn auf diese Weise in die Welt getragene Musik, sei es die Bach-Partita bei der Autofahrt oder vielleicht auch Taylor Swift im Supermarkt, existiert dort ganz wie die konkurrierenden Klangräume bei Mahler fast ohne soziale Schutzmauern.⁶⁵

Dass wir trotz aller funktionaler Zurichtung des Musikhörens im Alltag immer wieder auch ganz ‚im Klang‘ sind und dass die Klangwelten sich nicht zu einer funktionalen „augmented sound reality“ verbinden, sondern ein Stück weit inkompatibel bleiben, zeigt sich an der Vielzahl kleiner, schmerzhafter Brüche, von denen das Alltagshören im Umgang mit portablen, multifunktionalen Audiomedien auch geprägt ist. Da sind die unschönen Ränder,

61 https://www.instagram.com/reel/C_bMSJ7RtvP (30.6.2026).

62 <https://www.tiktok.com/@juniajones/video/7244193730821934363> (30.6.2026).

63 https://www.instagram.com/reel/C_bMSJ7RtvP (30.6.2026).

64 Van Elferen verweist an dieser Stelle („Virtual Worlds from Recording to Video Games“, 212) auf die Figur der „stickiness“, die Carolyn Abbate 2004 in ihrem einschlägigen Essay „Music – Drastic or Gnostic“, *Critical Inquiry* 30 (2004), H. 3, 505–536, <https://doi.org/10.1086/421160> entwirft.

65 Die abschirmende *Noise Cancelling*-Funktion von Kopfhörern ließe sich als ein Versuch der Restitution der Wände und Codes verstehen, mit denen der Konzertsaal einst das ungestörte Immersionserleben gewährleistete. Die *Noise Cancelling*-Funktion ermöglicht nicht nur die akustische, sondern auch eine soziale Abkapselung, installiert eine neue Wand, um eine singuläre Klangwelt als möglichen Immersionsraum zu stabilisieren, andere konkurrierende Klangwelten auszublenden und die Hybridität der alltäglichen Hörsituation zurückzunehmen.

die ungeschmeidigen Asynchronitäten und harschen Kanten, die sich ergeben, wenn die entfesselte Fröhlichkeit des Taylor-Swift-Songs kurz unterbrochen werden muss, um an der Kasse die Einkäufe zu bezahlen, oder wenn die Autofahrt zu Bachs *Chaconne* verfrüht durch das Piepen der elektronischen Einparkhilfe unterbrochen wird. Solche Disruptionen gehören selbstverständlich zum Alltag des mobilen Hörens dazu. Sie setzen der Euphorie der kleinen musikalischen Alltagsektasen eine Ernüchterung entgegen. Aus dem Erleben solcher Brüche spricht noch immer Berglingers Verzweiflung am Mittagstisch, die schmerzhaft Einsicht der Romantik, dass eine Einheit mit der Kunstwelt eben doch immer nur eine ersehnte sein kann. Mahler macht diese Brüchigkeit und diesen romantischen Schmerz zum Teil des symphonischen Werkzusammenhangs. In unseren medienpraktischen Hör-Routinen ist er alltäglich und selbstverständlich geworden.

The immense popularity of Mahler's symphonies remains today just as enigmatic as Carl Dahlhaus described it in his 1972 essay "Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers." In this chapter, I seek to understand this phenomenon by examining Mahler's sound within the context of contemporary listening aesthetics. The starting point here is the idea of a "new naivety," which manifests itself sociologically as the result of social dynamics, but also concretely in contemporary ways of listening. Mahler's sound corresponds on various levels with tendencies in our everyday listening experience, which is significantly shaped by contemporary media technologies, practices, and routines. In this chapter, I focus primarily on two aspects: first, the tendency toward the spatialization of sound, which is evident in Mahler's compositions as well as in 20th- and 21st-century developments in sound technology. Closely linked to this is the second tendency: both Mahler's approach to the symphony and contemporary listening practices – shaped above all by mobile audio media – conceive of sound not as a self-contained immersive space, but as part of a hybrid perception of the world.

Schlagworte/Keywords: Hören, hybrid sound world, hybride Klangwelt, Immersion, listening, Neue Medien, new media, Popularität, popularity, Raum, space

Anne Holzmüller ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik, Liedforschung sowie die Geschichte des musikalischen Hörens. Sie leitete u. a. das Projekt „Muße und musikalische Immersionserlebnisse“ im Freiburger SFB 1015 (2017–2020); aktuell führt sie das DFG-Projekt „Musikhören, Musiksehen“ durch (mit Christian Thorau, Potsdam, und Hansjörg Ziemer, MPI für Wissenschaftsgeschichte Berlin); jüngere Publikationen zum Hören sind „Dunkelbruckner. Anton Bruckner in den Dunkelkonzerten der Wiener Symphoniker 1939 bis 1944“ (in Vorbereitung), „Schönberg in den Gassen. Ansätze zu einer Geschichte des musikalischen Hörens“ (2022). <https://d-nb.info/gnd/1072701847> | holzmuea@staff.uni-marburg.de



Holzmüller, Anne. 2026. „Mahler, der Zeitgemäße. Mahlers Klang im Spiegel gegenwärtiger Hörästhetiken.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 395–412. Wien: Hollitzer Verlag.

→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_19