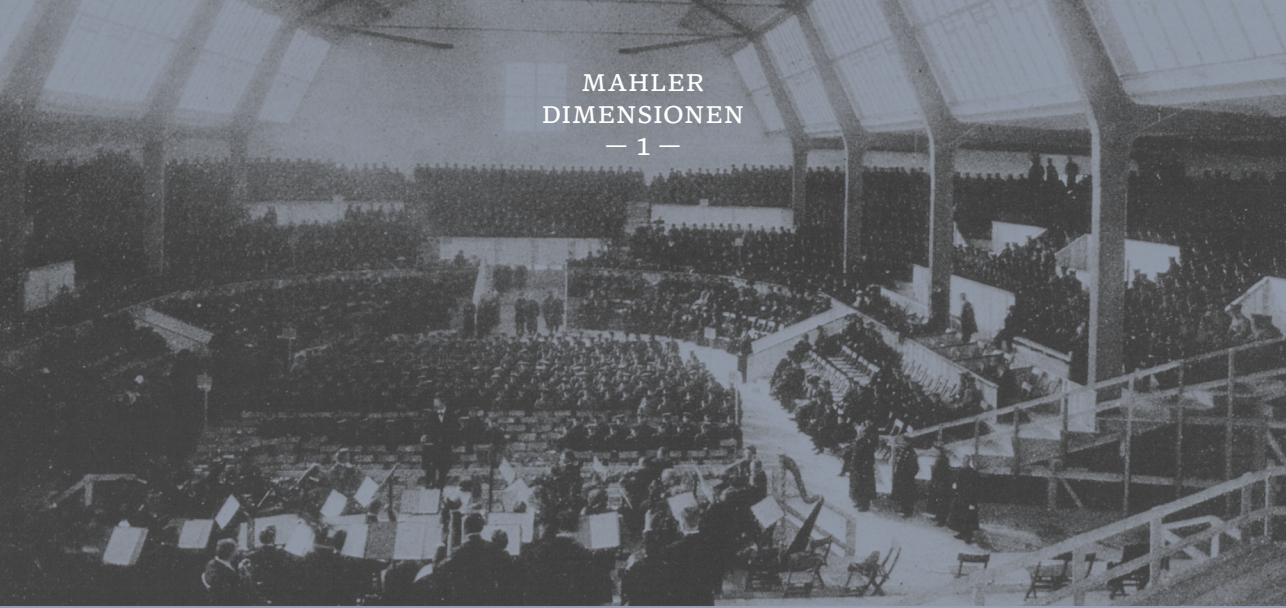




MAHLER
DIMENSIONEN

— 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 und die audiophile Kultur

Minoru Shimizu

In seiner Mahler-Monografie *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft* (1969) führt Kurt Blaukopf den entscheidenden Impuls der „Mahler-Renaissance“ in den 1960er-Jahren auf die „Heraufkunft der technisch perfektionierten Stereoplatte“ zurück und verweist in diesem Zusammenhang auf die Dirigenten Bruno Walter, Leonard Bernstein, Hans Swarowsky, Claudio Abbado, Carlos Kleiber und Rafael Kubelík.¹ Unerwähnt bleibt Leopold Stokowski (1882–1977). Dabei gehörte dieser zu den Dirigenten, die sich bereits zu Lebzeiten Gustav Mahlers für dessen Musik einsetzten, und Stokowski trug maßgeblich zur Einführung und Verbreitung von Mahlers Werken in den Vereinigten Staaten bei. Darüber hinaus gilt er in der medienwissenschaftlichen Forschung als wichtige Persönlichkeit, da er in den 1930er-Jahren durch seine enge Zusammenarbeit mit den Bell Telephone Laboratories technische wie ästhetische Grundlagen der heutigen audiophilen Kultur mitprägte. Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass er – abgesehen von drei Konzertmitschnitten – lediglich eine einzige Symphonie Mahlers im Studio einspielte: die Zweite (London Symphony Orchestra, RCA Red Seal – ARD2-0852, 1975).

Die Diskrepanz zwischen Stokowskis Engagement für Mahler im Konzertsaal und seiner Zurückhaltung bei der Einspielung von Werken Mahlers ist bemerkenswert und legt eine weiterführende Überlegung nahe: Entgegen Kurt Blaukopfs These stehen Mahlers Klang und dessen elektronische Wiedergabe möglicherweise nicht in einem synergetischen, sondern in einem komplexen, womöglich spannungsvollen Verhältnis zueinander. Somit stellt sich die Frage, ob Mahlers Musik Elemente enthält, die sich den Prinzipien audiophiler Ästhetik entziehen oder ihnen gar widersprechen. Und ließe sich vor diesem Hintergrund die Aufnahme der Zweiten Symphonie als Ausnahmefall interpretieren?

Die hier getroffenen Überlegungen bleiben hypothetisch, da neben ästhetischen auch praktische, persönliche oder finanzielle Gründe denkbar sind, die Stokowski bewogen haben könnten, sich auf die Studioeinspielung der Zweiten Symphonie zu beschränken. Dennoch kann es produktiv sein, ein Gedankenexperiment zu wagen und von einem ästhetischen Beweggrund auszugehen. Die folgende Argumentation ist daher als spekulative Annäherung zu verstehen.

★ ★ ★

Der Titel einer renommierten japanischen Musikzeitschrift lautet „Schallplattenkunst“ (レコード芸術 *Rekōdo Geijutsu*). In Japan erfolgte die Rezeption von klassischer Musik lange Zeit vorwiegend durch elektronische Klangreproduktion. Damit zusammenhängend hat sich ein spezifisches Genre der audiophilen Musikkritik herausgebildet. Im Gegensatz zur traditionellen Musikkritik, die sich auf die musikalische Interpretation und deren Bewertung

¹ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien: Molden 1969, 268.

konzentriert, liegt der Fokus dieser Audio-Kritik auf der Qualität der Klangaufnahme und -wiedergabe. Audio-Kritiker:innen wählen die von ihnen rezensierten Tonträger nicht auf Grundlage einer festgelegten Genrezugehörigkeit, vielmehr kann jede Art von Musik zum Gegenstand der Kritik werden, sofern die Klangqualität grundlegenden Anforderungen entspricht. Zu den einflussreichsten Vertretern dieses Diskurses zählte Tetsuo Nagaoka (1926–2000), dessen zahlreiche Kritiken die Hörkultur in Japan nachhaltig prägten.

Die wachsende Popularität Gustav Mahlers in Japan seit den späten 1970er- und 80er-Jahren lässt sich nur teilweise mit der audiophilen Rezeption und technischen Perfektionierung der Klangreproduktion erklären. Auch Medien wie Film und Fernsehen beeinflussten die Entwicklung der Schallplattenverkäufe. Populär wurden insbesondere Luchino Viscontis *Morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1971), der das Adagietto aus der Fünften Symphonie verwendet, Ken Russells *Mahler* (1974) und nicht zuletzt die berühmte Fernsehwerbung der Firma Suntory für den Royal Gold Whisky (1985) mit Musik aus dem *Lied von der Erde* („Von der Jugend“).² Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass Mahler in Nagaokas Schriften nur am Rande erwähnt wird. Stokowski wird von Nagaoka als Pionier der audiophilen Hörkultur gewürdigt, auch wenn er etwa fünf Jahrzehnte zu früh geboren worden sei.³ Seine Einspielung der Zweiten Symphonie kommt in Nagaokas Rezensionen hingegen nicht vor.

Die klassisch-romantische Symphonie gehört in der japanischen Audio-Kritik generell nicht zu den bevorzugten Gattungen. Nagaokas Rezensionen konzentrieren sich vor allem auf Alte Musik, zeitgenössische Musik, Weltmusik und Jazz, da diese audiophile Kriterien wie Transparenz, Lebendigkeit, Detailtreue und Präsenz in der Wiedergabe des Klangraums eher erfüllen als traditionelle klassische Musik. Eine Ausnahme bildet die Oper. In Bezug auf die Wiedergabe des Klangraums in Opernaufnahmen verweist Friedrich Kittler in seinem 1986 erschienenen Buch *Grammophon, Film, Typewriter* auf die berühmte Klangmanipulation von John Culshaw, Toningenieur bei British Decca, in der Produktion von Georg Solti Aufnahme von Wagners *Das Rheingold* (Decca, 1959).⁴ Interessanterweise macht der Audio-Kritiker Okihiko Sugano (1932–2018) in einem Gespräch für das Webmagazin *Soundshare* auf dieselbe Klangmanipulation aufmerksam.⁵ Wird die Qualität einer Tonaufnahme ausschließlich anhand der technischen Perfektion von Aufnahme und Wiedergabe bewertet, bleibt für eine eigenständige audiophile Ästhetik, die über rein tontechnische und physikalische Parameter hinausgeht, scheinbar wenig Raum. Sugano, der als Audio-Kritiker und Tonmeister bekannt war und die Zeitschrift *Stereo Sound* prägte, entwickelte den Begriff des „Schallplatten-Musikers“ (*rekôdo-ensôka*), welcher durch die Installation ausgewählter Audiogeräte nach einer idealen „Aufführung“ der Schallplatte strebt, nach einem idealen Klangerlebnis, das im Akt der Schallplattenwiedergabe erzeugt wird:

Aufrichtige Schallplatten-Musiker, die selbst keine Instrumente spielen und keine Lieder singen, könnte man mit Dirigenten vergleichen. Ein Dirigent [...] studiert eine Partitur, achtet auf die individuellen Qualitäten des Orchesters, inspiriert es und bringt seine Inter-

2 https://youtu.be/3-h_kaEnNKg?si=XdH0W_PHcjs-1Pk (30.6.2026).

3 Tetsuo Nagaoka, *Nagaoka Tetsuo no Rekôdo Geijutsu Enma-cho* [Nagaoka Tetsuos Schallplattengericht], Bd. 2, Tokyo: Ongaku no Tomo Sha 1984, 77.

4 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, 159.

5 http://www.audiosharing.com/people/dialogue/2002_07/honbun/honbun.htm (30.6.2026).

pretation zur Geltung. [...] Folglich bedient ein Schallplatten-Musiker seine Audiogeräte und spielt die aufgenommenen Signale getreu seinem persönlichen Ideal der musikalischen Verwirklichung.⁶

Die Bezeichnung „Schallplatten-Musiker“ impliziert, dass es sich hierbei um wiedergebende beziehungsweise interpretierende Künstler:innen, nicht um schaffende Künstler:innen handelt. Ähnlich wie Musiker:innen eine Partitur mit ihren Instrumenten in Musik transformieren, realisieren Schallplatten-Musiker die auf dem Tonträger gespeicherte Musik durch ihr technisches Instrumentarium. In dem Essay „Die Form der Schallplatte“ vertritt Theodor W. Adorno die These, dass die Schallplatte eine echte, unmittelbare Schrift der Musik darstelle, deren Unmittelbarkeit mit Ernst Chladnis Klangfiguren vergleichbar sei.⁷ Der Schallplatten-Musiker liest diese „Schrift“ gewissermaßen ab so wie Musiker:innen die Notenschrift mithilfe ihrer Instrumente.

Nagaoka entwickelte in seinen Schriften Kriterien einer audiophilen Ästhetik, die sich auf technische Parameter der Klangreproduktion beziehen (Signal-Rausch-Verhältnis, Dynamikbereich, Frequenzbereich etc.). Die folgenden Zitate bieten Beispiele aus seinen Audio-Kritiken:

Alle Töne bewegen sich *lebendig und in hervorragender Transparenz*; das Klangbild ist klar in seiner *Lebensgröße*. (Musique Arabo-Andalouse, Gregorio Paniagua, Harmonia Mundi 389, 1976)

Überraschend *frisch und lebendig*; überwältigende Kraft; dies ist eine Platte der Super-A-Klasse mit einem unvergleichlich schönen Nachgeschmack! (Bach, Sämtliche Toccaten, Blandine Verlet, Philips 6780 500, 1975)

Großzügiger Klang mit hervorragender Tiefe. *Man vergisst die Existenz der Lautsprecher*. (Edgar Varèse, NONESUCH H71269, 1972)

Der Klang ist *detaillreich* und voller *auditiver Informationen*; diese Aufnahme ist reich an Nuancen und völlig frei von digitalem Klang. (John Cage, *Second Construction* u. a., The Kroumata Percussion Ensemble, BIS LP-232, 1983)

Die Peitsche schneidet den Raum auf; echte Schritte in einem dreidimensionalen Klangraum; schreckliche Tiefe! (Stockhausen, *Musik im Bauch*, Deutsche Grammophon 2530 913, 1977)

6 Okihiko Sugano, 新レコード演奏家論 *Shin rekōdo ensōka-ron* [Neue Betrachtungen über Schallplatten-Musiker] [1996], neue Ausgabe, Tokyo: Stereo Sound 2005, 88–89. (真摯な「レコード演奏家」を音楽家に譬えれば、自分で直接楽器を弾いたり歌を歌わないという点で、オーケストラの指揮者にもっとも近い存在だと言えるかもしれない。指揮者は[...]楽譜をしっかり読み、オーケストラの個性を尊重し、触発し、かつ、自分の解釈をオーケストラという楽器を通して表現する。[...]「レコード演奏家」もまた、レコードに記録された信号をオーディオシステムで忠実に演奏すると同時に、自分の納得する音と音楽を求めて演奏するのである。) Alle Übersetzungen vom Autor.

7 Theodor W. Adorno, „Die Form der Schallplatte“ [1934], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, 530–534: 533.

Eine Aufnahme der Super-A-Klasse: Klang, Klangbild und Klanglandschaft (*soundscape*) sind sehr *lebendig, anschaulich und plastisch*. (Peter Maxwell Davies, Nonesuch H71295, 1974)

Präsenz des Klangs – es kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Sänger vor Ihnen singen würde. (Electronic Phoenix, Wergo 60094, 1982)⁸

Auf dieser Basis kristallisieren sich vor allem drei Kriterien heraus, die von mehreren Audio-Kritikern wiederholt angeführt werden. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Die virtuelle Präsenz suggeriert, dass der Klang direkt vor uns erzeugt wird. Diese Präsenz wird auch als „Lebendigkeit“ („liveliness“) des Klangs wahrgenommen.
2. Im virtuellen Klangraum der Aufnahme ist die Position jeder Klangquelle deutlich zu bestimmen („transparency“).
3. Sind beide Faktoren erfüllt, wird ein Musikstück in seinem Wesen wiedergegeben: Der Begriff „high fidelity“ bezeichnet demnach nicht eine treue Kopie des Originals, sondern vielmehr eine vollkommene Realisierung des Klangs eines Musikstücks.

Es sei darauf hingewiesen, dass diese Kriterien stets unter dem Zeichen eines „als ob“ stehen und sich im Detail je nach audiophilen Präferenzen der Autor:innen unterscheiden. Auffallend ist zudem, dass Audio-Kritiker:innen in der Regel nicht auf den gesamten Tonträger eingehen. Die genannten Kriterien werden vielmehr meist anhand spezifischer Ausschnitte diskutiert. Medientheoretisch lassen sich diese Beobachtungen im Anschluss an Jonathan Sterne's *The Audible Past* einordnen. Darin arbeitet Sterne die sozialen und historischen Konstellationen heraus, die die Entstehung und Entwicklung elektronischer Klangreproduktion ermöglicht haben. Sterne legt ausführlich dar, wie die „audile technique“ das menschliche Hörverhalten beeinflusst und verändert hat. Seine Analyse führt zu einer Dekonstruktion des Dualismus von Original und Kopie, welcher im Begriff der „Reproduktion“ impliziert ist und auch audiophilen Begriffen wie „transparency“, „soundscape“ und „liveliness“ zugrunde liegt.

Die „audile technique“ gibt folglich nicht ein und dasselbe Original wieder, sondern erzeugt unterschiedliche Versionen, aus denen die Pseudo-Identität eines Originals zurückprojiziert wird. Die Begriffe „liveliness“, „soundscape“ und „high fidelity“ bezeichnen dabei die virtuelle Präsenz, den virtuellen Klangraum und das genuine klangliche Erscheinen eines Musikstückes. Letzteres entspricht dem, was Audiophilen als Treue (= Fidelity) besonders wichtig ist. Das neue, unter dem Einfluss der „audile technique“ entstandene audiophile Hören ist (laut Sterne) darüber hinaus durch zwei weitere Charakteristika geprägt: „emphasis on the detail“ und „individuation“.⁹ In ihrer Gewichtung und Anwendung bleiben diese Kriterien weitgehend auf den individuellen Hörakt im privaten Raum beschränkt.

⁸ Vgl. Tetsuo Nagaoka, 長岡鉄男の外盤A級セレクション *Nagaoka Tetsuo no gaiban A-kyu serekushon* [Tetsuo Nagaokas Auswahl von A-Klasse Import-Schallplatten], 3 Bde., Tokyo: Kyodo Tsushin Sha 1984 (Bd. 1), 1985 (Bd. 2) und 1989 (Bd. 3). Alle Zitate aus dem ersten Band: 「あらゆる音が抜群の透明感の中で躍動し、音像も実物大で鮮明, 40; 「驚異的に鮮烈、圧倒的な重量感、余韻の美しさは比類がない超A級盤」, 66; 「音場が広く、奥行きが表現が抜群で、スピーカーの存在を忘れさせる」, 140; 「情報量が多く、ニュアンスがよく出て、デジタル臭さ皆無」, 164; 「空間を切り裂くムチ、3; 次元的音場を歩く足音、おそろしく深い奥行」, 178; 「録音は超A級、音も音像も音場もほとんど生そのもの、184; 「どうしてもそこに人がいて歌っているとしか思えない生々しさ」, 188. Hervorhebungen vom Autor.

⁹ Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press 2003, 158.

Für das Hören im „audile-technischen“ Zeitalter gilt also nicht länger der Dualismus von Original und Kopie. Klangreproduktion zielt nicht auf eine authentische ‚getreue‘ Kopie einer Aufführung, sondern vielmehr auf unterschiedliche Varianten einer Klangquelle, wie etwa eine Schallplatte, das Mastertape oder eine CD ab. Dies führt zu einer Pluralisierung des Singulären. Die audiophilen Kriterien sind folglich virtuell und stehen unter dem Zeichen eines „als ob“. Sie sind individuell, detailorientiert und fragmentarisch.

Hier zeigen sich bemerkenswerte Affinitäten zu Adornos Verständnis von Mahlers Musik:

Wollte man es wagen, in einem Wort das Formgesetz für Mahlers Musik auszusprechen – jene extensive Totalität, die der bannenden Formel gründlicher sich entzieht als jede andere –, so möchte man dies Gesetz die Variante nennen.¹⁰

Zum Verständnis von Adornos Varianten-Begriff ist auch sein Konzept des (musikalischen) Charakters zu berücksichtigen. Musikalische Charaktere, wie sie in Mahlers Musik zahlreich zu finden sind, unterscheiden sich von musikalischen Zitaten dadurch, dass sie für ein bestimmtes musikalisches Genre charakteristisch zu sein scheinen, ohne dass man dessen Original kennen muss. In einer anderen Terminologie könnte man sie als Simulakra bezeichnen¹¹, also als Entitäten, die eine Ähnlichkeit mit etwas aufweisen, ohne jedoch eindeutig identifizierbar zu sein. Simulakra im musikalischen Kontext klingen, als wären sie Militärmusik, Posthornklänge, Schlagermelodien oder Spätromantik „an sich“, ohne tatsächlich vorhandene Musik zu zitieren.

Die von Mahler entwickelte Variantentechnik lässt sich besonders gut dort beobachten, wo ein musikalischer Charakter zwar seine Pseudo-Identität bewahrt, die Details dieser Identität jedoch einem beständigen Wandel unterliegen. Im Rahmen der *Variation* erfolgt eine Veränderung der äußeren Form, während die Grundgestalt, das heißt die harmonische Progression, identisch bleibt. Im Falle der *Variante* bleibt dagegen die äußere Form pseudo-identisch, während sich die inneren Details in stetigem Wechsel befinden.

Die Pluralisierung des Pseudo-Identischen vollzieht sich im Zusammenspiel von Charakter und Variante. Vor diesem Hintergrund interpretiert Adorno Mahlers Musik als „Pseudomorphosis“.¹² Sie steht in engem Zusammenhang mit der Figur der Gebrochenheit:

Die Tatsache der Gebrochenheit seiner Musik, die ja von den verschiedensten Musikern ausgesprochen worden ist [...], ist nicht zuletzt darin zu suchen, daß man bei ihm nichts im musikalischen Sinn wörtlich nehmen darf. Mahler verstehen heißt, das Hintersinnige, Doppelbödige verstehen, bis in seine Sprache und seine Verfahrungsweise hinein. Ich könnte das an ungezählten Details erläutern.¹³

10 Theodor W. Adorno, „Marginalien zu Mahler“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 235–240: 236.

11 Vgl. Baudrillards Begriff des „puren“ Simulakrums: Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris: Éditions Galilée 1981, 17.

12 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 181, 206, 290.

13 Theodor W. Adorno, „Zu einem Streitgespräch über Mahler“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 241–250: 245.

Adorno legt also dar, dass Mahlers Musik sich einer einfachen Identifikation entzieht und stattdessen in Form von Vielschichtigkeiten und Doppeldeutigkeiten existiert. Er beschreibt Mahlers Musik in einer Weise, die deutliche Parallelen zu Sternes Diskussion der „audilen“ Kultur aufweist. Wie das umfangreiche Repertoire der globalen Musikkulturen auf Schallplatten aufgezeichnet und mittels eines audiophilen Instrumentariums wiedergegeben wird, so ist auch die Musikgeschichte quasi in Mahlers Kopf präsent und wird durch seine symphonischen Werke wiedergegeben.

In eigentümlicher Weise hat Charles Baudelaire einmal Édouard Manet zu trösten versucht, indem er darauf hinwies, dass dieser im Gegensatz zu den renommierten Meistern seiner Zeit wie Richard Wagner und François-René de Chateaubriand „nur der Erste im Niedergang seiner Kunst sei“ („vous n’êtes que le premier dans la décrépitude de votre art“¹⁴). Der Verweis auf Manet ist nicht willkürlich, denn technische Verfahren der Audioreproduktion und die Idee der Archivierung von Kunst sind historisch nahezu gleichzeitig entstanden. Das Bewusstsein, dass in der Kunst nichts Neues mehr entstehen könne, ist ein symptomatisches Merkmal der Moderne. Künstler:innen bleibt fortan nichts anderes übrig, als die künstlerische Vergangenheit zu collagieren, zu montieren und zu variieren – eine Vergangenheit, die zunehmend durch Reproduktionstechniken (Fotografie, Phonographie) konserviert wird. Adornos Analyse von Mahlers Musik reflektiert insofern auch dessen Auseinandersetzung mit dieser Dimension der Moderne.

Manets Gemälde zeigen flüchtige, alltägliche Szenerien und erinnern mitunter an Schnappschüsse. Die technische Möglichkeit solcher Momentaufnahmen existierte zu Manets Lebzeiten nicht, sondern wurde erst später – etwa mit der Entwicklung der Leica-Kleinkamera – realisierbar. In diesem Sinne lässt sich Manets Œuvre als Antizipation einer künftigen Modalität des Sehens begreifen. Diese These lässt sich vermutlich auch auf Mahler übertragen. Als Mahler 1911 verstarb, konnte er weder die audiophile Technik noch die daraus hervorgehende audiophile Hörkultur kennen, da wesentliche Techniken der elektronischen Audioreproduktion wie etwa Sonar-, Radar-, Abhörtechnik erst während der beiden Weltkriege entwickelt wurden. Gleichwohl weist Mahlers Klangästhetik bereits auf jene Qualitäten voraus, die später in der audiophilen Kultur hervorgebracht und verbreitet werden sollten. Die Verbindung Mahlers mit der audiophilen Kultur besteht darin, dass Mahler als erster und die audiophile Kultur als letzte jener Baudelaire’schen „décrépitude“ der europäischen Musikkultur unterliegen.

★ ★ ★

Kommen wir nun zu den eingangs aufgeworfenen Fragen zurück:

Warum zögerte der audiophile Stokowski, weitere Studioaufnahmen von Mahlers Musik zu produzieren – womöglich mit einem Seitenblick auf jene Kollegen, die sich daran machten, eine Mahler-Gesamtaufnahme nach der anderen einzuspielen? Mahlers Musik ist von vornherein und wesentlich durch audiophile Qualitäten geprägt. Für den audiophilen Stokowski wäre eine Studioproduktion von Mahlers Musik womöglich eine tautologische, selbstbezüg-

14 Charles Baudelaire, *Lettres 1841–1866*, Paris: Société du Mercure de France 1907, 436.

liche Handlung gewesen, vergleichbar mit der Fotografie eines Fotos.¹⁵ Wie lässt sich vor diesem Hintergrund aber Stokowskis Einspielung der Zweiten Symphonie erklären? In dieser Aufnahme verzichtet er auf auffällige Klangmanipulationen, wie er sie bei *Walt Disney's Fantasia* (1957) demonstrierte – selbst dort, wo man sie erwarten könnte, etwa (analog zu Culshaws Manipulationen im *Solti-Ring*) bei den Fernorchester-Passagen im letzten Satz. Damit steht er in diametralem Gegensatz zu Blaukopfs These, „Mahlers Musik [sei] durch die Stereoschallplatte erlöst worden“.¹⁶ Blaukopf zufolge gelte dies in besonderem Maße für Mahlers Raumklangkomposition, die in den Partituren seiner Symphonien deutlich zu erkennen sei. Wäre diese „Erlösung“ tatsächlich technisch, das heißt durch die Schallplatte, möglich gewesen, hätte gerade Stokowski, der unterschiedlichste Klangregieformen und Klangmanipulationen erprobt und realisiert hatte¹⁷, allen Anlass gehabt, Mahlers Musik einzuspielen.

Die audiophile Kultur und die Expansion des Tonträgermarktes sind teilweise voneinander unabhängige Phänomene, weil die intelligible „Erlösung“ essenziell von der jeweiligen Qualität des verwendeten Audio-Instrumentariums abhängt. Eine Musikaufnahme über einen einfachen Kassettenspieler (ab)zuhören, ist keine audiophile Handlung. Mahlers räumlicher Klang, den Blaukopf in der Schallplattenaufnahme gerettet sah, würde auf diese Weise zweifellos verloren gehen. Selbst wenn es einem Tonmeister gelänge, Mahlers Klangregie, sein Fernorchester oder das „wie aus der Ferne“ (perfekt) auf einer Schallplatte zu konservieren, wäre damit nicht garantiert, dass diese Klangdimensionen auch adäquat wiedergegeben würden. In der audiophilen Kultur geht es letztendlich weniger um die Produktion (die Schallplattenaufnahme) als um die Reproduktion als ‚zweite‘ Produktion (die Schallplattenwiedergabe).

Manet konnte die Weltansicht, die erst durch die Kleinkamera ‚aufgenommen‘ werden konnte, vorwegnehmen, weil er sie in der Malerei ‚wiedergeben‘ konnte. So wie Manet die Kleinkamera antizipierte, antizipierte Mahlers Klangästhetik Qualitäten, die man später mit der audiophilen Kultur verbinden sollte. Es lässt sich vermuten, dass diese Qualitäten für Stokowski keine naive Rekonstruktion räumlicher Musik bedeuteten, sondern solche, die sich mit der Stereo-Schallplatte nur schwer oder gar nicht realisieren ließen.

Die Wahl der Zweiten Symphonie ließe sich also einerseits damit erklären, dass Stokowski in der Hoffnung auf eine zukünftig technisch weiterentwickelte Form der Klangreproduktion möglicherweise davon ausging, dass die beschriebene Tautologie eines Tages überwunden werden könnte. Erst dann würde es möglich sein, dass Mahlers Klang eine für Stokowski noch unbekannte audiophile „Auferstehung“ erleben würde. Darüber hinaus sei eine Spekulation über einen anderen, möglicherweise symbolischen Grund gestattet: Klangaufnahme und Klangwiedergabe könnten als eine Art Metamorphose des Klangs betrachtet und mit dessen Tod und Auferstehung gleichgesetzt werden. Vor diesem Hintergrund könnte die Wahl der Zweiten Symphonie symbolhaft für Stokowskis eigene, langjährige Tätigkeit im Feld der audiophilen Klangreproduktion stehen: „Sterben wird sein Klang, um zu leben.“

15 Der Grund, warum Mahler keine Oper verfasst hat, ließe sich auf dieselbe Sachlage zurückführen, denn laut Adorno ist „seine Symphonie [...] opera assoluta. Wie die Oper steigt Mahlers romanhafte Symphonik aus Leidenschaft auf und flutet zurück; Partien der Erfüllung wie die seinen kennen Oper und Roman besser als sonst absolute Musik.“ (Adorno, *Mahler*, 219–220.)

16 Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, 274.

17 Siehe Robert E. McGinn, „Stokowski and the Bell Telephone Laboratories. Collaboration in the Development of High-Fidelity Sound Reproduction“, *Technology and Culture* 24 (1983), H. 1, 38–75: 45, 47, 49, 50–52, 57, 60, 65, 73.

Leopold Stokowski (1882–1977) was a conductor who already conducted Mahler’s music during the composer’s lifetime, making a significant contribution to its introduction and dissemination in the United States. He is also regarded as an important figure in media studies, having collaborated closely with Bell Telephone Laboratories in the 1930s to lay the technical and aesthetic foundations for today’s audiophile culture. Therefore, it is all the more surprising that, apart from concert recordings and radio broadcasts, only one studio recording of Mahler’s music conducted by Stokowski has survived: the Second Symphony with the London Symphony Orchestra (1975), made towards the end of his life. This chapter focuses on this discrepancy and attempts to identify a potential reason for it. The hypothesis presented here is that Mahler’s music anticipated audiophile characteristics, implying that it did not require audio-technical enhancements – hence Stokowski’s decision to make only one studio recording of his works. This hypothesis is situated within a broader discourse on music aesthetics and media history, ranging from the work of Theodor W. Adorno to that of Japanese audio critics during the heyday of analogue audiophilia, and continuing through to the work of Jonathan Sterne and more recent studies.

Schlagworte/Keywords: audiophile aesthetics, audiophile Ästhetik, audiophile culture, audiophile Kultur, Bell Telephone Laboratories, Japan, Jonathan Sterne, Leopold Stokowski, Okihiko Sugano, Tetsuo Nagaoka, Theodor W. Adorno

Minoru Shimizu ist Kunst- und Musikkritiker sowie Professor an der Fakultät für Globale und Regionale Studien der Doshisha-Universität in Kyoto. Sein Fachgebiet umfasst Stockhausens frühe elektronische Musik und die Rezeption seiner Musik in Japan. Er übersetzte den ersten Band von Stockhausens *Texte zur Musik* und war von 1998 bis 2000 als Gastprofessor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln tätig. Darüber hinaus verfasst er regelmäßig Essays und Kritiken für Kunstbücher, Zeitschriften und Museumskataloge, darunter auch zu Werken von Gerhard Richter und Wolfgang Tillmans.
<https://d-nb.info/gnd/1048640140> | xsnanokamado@gmail.com



Shimizu, Minoru. 2026. „Mahler und die audiophile Kultur.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 413–420. Wien: Hollitzer Verlag.
 → https://doi.org/10.83452/9783990946893_20