

Mein Gott, was haben Sie angestellt, mein Kind?

Von Berlioz' und Mahlers Schwierigkeiten, einen Kompositionspreis
zu gewinnen

I

Wenn heute Komponisten, jüngere wie ältere, mit einem Preis geehrt werden, so vermelden dies in der Regel einschlägige Zeitungen und die Ausgezeichneten fügen ihrer Biographie ein weiteres stolzes Datum hinzu. Die Anerkennung greift auch insofern allgemein um sich, als die dem jeweiligen Künstler Wohlgesonnenen sich mit ihm freuen – und die Nicht-Wohlgesonnenen ihm zwar die Preiswürdigkeit abprechen, doch ob der vollendeten Tatsache ihre Formen von Anerkennung, Neid und Mißgunst, ebenfalls nicht versagen können.

Irgendwann jedoch muß das einmal etwas anders gewesen sein. Da gab es Preise, die nicht zu erhalten als ehrenhaft galt; um die aber dennoch gestritten wurde, da sich mit ihrer Verleihung und Annahme die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Spielregeln verband. Solcher Preis war gewissermaßen das Eintrittsbillet in eine Künstlerzunft, der anzugehören die unerläßliche Voraussetzung dafür bildete, materielle Sicherheit für eine künstlerische Tätigkeit zu erlangen. Der Blick des Künstlers richtete sich also strikt und unbeirrt auf eine „Ehre“, die sich in klingende Münze umsetzen ließ. Von künstlerischem „Ehrgeiz“ als Nachweis von Eigenart oder gar Neuerungsstreben war nicht die Rede – solcher „Ehrgeiz“ konnte sogar schädlich sein. Denn die Bedingungen für den Gewinn des Preises lagen nicht nur formal-juristisch, sondern auch dem künstlerischen Inhalt nach von vornherein fest.

Doch genug des anonymen Vorspiels, das in Verdacht geraten könnte, sich in müßiger Fiktion zu erschöpfen. Die Rede ist nämlich vom *Rom-Preis* des Pariser Konservatoriums und vom *Beethoven-Preis* des

Wiener Konservatoriums. Um den ersteren haben sich Hector Berlioz und später noch eine ganze Phalanx nachmals berühmter Komponisten bewerben müssen, unter ihnen Claude Debussy und Maurice Ravel. Dieses „Muß“ war der schlichten, aber zwingenden Tatsache geschuldet, daß der Preis als das eigentliche Abschlußdiplom des Konservatoriums galt.

In Wien war es Gustav Mahler, der glaubte, durch den dort, allerdings unabhängig vom Examen vergebenen Preis die ersehnte Komponistenlaufbahn einschlagen zu können:

„Wäre mir von der Konservatoriums-Jury [...] damals der Beethoven-Preis von 600 Gulden für das *Klagende Lied* zuerkannt worden, hätte mein ganzes Leben eine andere Wendung genommen. Ich [...] wäre damit vielleicht vor der ganzen niederträchtigen Opern-Karriere bewahrt gewesen.“¹

Da er jedoch leer ausging, „ward ich“, so Mahler, „(und werd' es auch immer bleiben) zum Theater-Höllchenleben verdammt.“¹ Obwohl Berlioz, im Unterschied zu Mahler, den Preis wenn auch erst nach mehreren Anläufen gewinnen konnte, empfand er die Angelegenheit als nicht minder dramatisch. Allerdings bevorzugte er anstelle des leicht theatralischen Tons von Mahler die ironische Distanz. Als Berlioz 1830, im fünften Versuch, der Preis für seine Kantate *Le mort de Sardanapal* zugesprochen wurde, kommentierte er dies mit den Worten:

„Ich mußte also, ob ich wollte oder nicht, mich der Akademie in Rom zuwenden, wo ich Muße haben sollte, den guten Cherubini und seine Liebeshwürdigkeiten, den französischen Ritter Boieldieu und die Stiche seiner stumpfen Lanze, die grotesken Dissertationen der Feuilletonschreiber, die warmherzigen Kundgebungen

¹ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, Hamburg 1984, S.117.

meiner Freunde, die Beleidigungen meiner Feinde, die musikalische Welt, ja auch die Musik selbst zu vergessen.“²

II

Was hatten nun beide Preise an sich, das sie vergleichbar machte? Was veranlaßte die Komponisten, sich um sie mit derselben Unermüdlichkeit zu bewerben, mit der sie zugleich – und nicht nur im Nachhinein – deren Sinn- und Wertlosigkeit in drastischen Worten anprangerten? Etwas wurde bereits angedeutet, das freilich eher ein äußerliches, um nicht zu sagen: geschäftliches Moment hervorkehrt. Doch gerade Berlioz' wie Mahlers Verhalten zu solcher Auszeichnung macht nichts geringeres als geschichtsrelevante Veränderungen in der Musik, im Komponieren kenntlich, die es rechtfertigen, auf Anlaß und Bestimmung der Preise etwas näher einzugehen.

Der *Rom-Preis* des 1784 gegründeten Pariser Konservatoriums wurde noch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gestiftet und seitdem alljährlich ausgelobt. In Berlioz' *Memoiren* lesen wir:

„[Der Preis] sichert dem Künstler für den Zeitraum von fünf Jahren eine jährliche Pension von dreitausend Francs unter der Bedingung, daß er die beiden ersten Jahre an der französischen Akademie in Rom, das dritte auf Reisen in Deutschland verbringt. Den Rest seiner Pension empfängt er in Paris, wo er alsdann sein möglichstes tut, um sich zur Geltung zu bringen und nicht zu verhungern [...] Alljährlich diejenigen unter den jungen französischen Komponisten bekannt zu machen, deren Talent zu den größten Hoffnungen berechtigt, und ihnen eine Aufmunterung zuteil werden zu lassen durch die Möglichkeit, fünf Jahre lang ausschließlich ihren Studien zu leben, das ist der doppelte Zweck der Einrichtung des Rom-Preises.“³

² Hector Berlioz, *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803-1865*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1980, S.116.

³ Ebd., S.85 f.

Doch mit dem Eintritt in den Wettbewerb begann für die begabten und deshalb meist auch eigenwilligen jungen Musiker wahrlich eine Zeit der Prüfungen, die nicht selten und trotz manchen Schabernacks in einen Leidensweg führte. Die Kandidaten mußten eine Vokalfuge und eine „ernste lyrische Szene für eine oder zwei Stimmen mit Orchester“ komponieren, „um zu zeigen, daß sie melodisches Empfinden und dramatisches Ausdrucksvermögen, die Kunst der Instrumentation und die übrigen zur guten Abfassung eines solchen Werkes erforderlichen Kenntnisse besäßen.“ Der Text für die „Szene“ wurde irgendeiner „klassischen Dichtung“ entnommen, die

„fast immer so anfang:

'Schon naht Aurora mit den Rosenfingern.'

Oder: 'Schon grüßt der junge Tag belebend die Natur.'

Oder: 'Schon färbt der Horizont in sanftem Lichte sich.'

Oder: 'Schon rückt im Strahlenglanz der Sonnenwagen vor.'

Oder: 'Schon schmücken ferne Berge mit Purpur sich und Gold.'

usw.usw. Jeder Kandidat, bewaffnet mit dem herrlichen Poem, wurde nun einzeln mit einem Klavier in ein Zimmer, das man Loge nannte, eingeschlossen, bis er seine Partitur vollendet hatte. Morgens um elf und abends um sechs Uhr ließ der Türhüter, der die Schlüssel zu sämtlichen Logen besaß, die Eingesperrten heraus, die nun gemeinschaftlich speisten; aber es war ihnen verboten, das Institutsgebäude zu verlassen. Alles, was sie von außen erhielten, Papier, Briefe, Bücher, Wäsche, wurde sorgfältig durchdacht, damit die Bewerber weder Hilfe noch Rat von irgend jemand erhalten konnten. Dagegen erlaubte man ihnen, jeden Abend von sechs bis acht Uhr im Hof des Instituts Besuche zu empfangen, ja auch ihre Freunde zu lustigen Mahlzeiten einzuladen, bei denen man sich zwischen Bordeaux und Champagner mündlich oder schriftlich Gott weiß was alles mitteilen konnte. Eine Frist von drei Wochen war für die Komposition gegeben [...] Wenn alle Partituren abgeliefert waren, so versammelte sich der lyrische Areopag aufs neue und zog bei

dieser Gelegenheit noch zwei Mitglieder aus anderen Abteilungen des Instituts bei; zum Beispiel einen Bildhauer und einen Maler, oder einen Kupferstecher und einen Architekten, oder einen Bildhauer und einen Kupferstecher, oder einen Architekten und einen Maler, oder auch zwei Kupferstecher oder zwei Maler, oder zwei Architekten oder zwei Bildhauer. Wichtig war nur, daß sie keine Musiker waren. Sie hatten beschlußfähige Stimmen und waren da, um über eine ihnen fremde Kunst zu urteilen.“⁴

Berlioz hat sich, wie gesagt, mehrmals vergeblich dem Wettbewerb gestellt und ihn dann schließlich auch 1830, im fünften Versuch, gewonnen. Die Juroren, u.a. Boieldieu, Cherubini und Le Sueur, die das Talent des jungen, renitenten Musikers zweifellos längst erkannt hatten, aber eben nicht akzeptieren wollten, kamen gewissermaßen nicht darum herum, es wenigstens zu honorieren. Doch mehr als die überfällige Verleihung ist die letzte vergebliche Bewerbung von 1829 aufschlußreich. Nichts könnte wohl den „Zugzwang“, in den die Jury geraten war, besser belegen als die Tatsache, daß sie Berlioz schon vor dem Wettbewerb ihre Absicht signalisierte, seine Komposition auszuzeichnen. Doch der zog daraus eine Konsequenz, mit der keiner der Notablen gerechnet haben dürfte:

„Wenn die Herren im voraus entschlossen sind, mir den ersten Preis zu geben, sehe ich nicht ein, warum ich mich wie im letzten Jahr dazu zwingen sollte, in ihrem Stil und Sinn zu schreiben, anstatt meiner eigenen Empfindung und dem meiner Natur gemäßen Stil nachzugehen. Seien wir also ein ernsthafter Künstler und machen wir eine Kantate von ausgeprägter Eigenart.“⁵

So schrieb Berlioz denn *Le mort de Cléopâtre* – und verspielte den Preis (Boieldieu: „Mein Gott, was haben Sie angestellt, mein Kind?

⁴ Ebd., S.87 f.

⁵ Ebd., S. 95.

Sie hatten den Preis in der Hand und haben ihn weggeworfen“).⁶ „Weggeworfen“ hatte Berlioz in den Augen der Jury den Preis, weil es ihm unsinnig erschien, die geforderte „einwiegende Musik zu machen, wenn eine ägyptische Königin, von Gewissensbissen zerrissen, vergiftet durch einen Schlangenbiß, in moralischen und physischen Qualen stirbt.“⁷ Stattdessen gestaltet er das legendenumwobene historische Geschehen als eine vielschichtige dramatische Szene, die kaum mehr etwas mit den in Formeln erstarrten Gesten der klassizistischen „Heroen-Oper“ zu tun hat. Berlioz entwirft eine musikalische Sprache, die in ihrer unmittelbaren, unberechenbar wirkenden Ausdrucksintensität nicht nur seinen späteren Kompositionen die Bahn weist, sondern auch durch leitmotivisch entfaltete Melodik, kontrastreiche Harmonik und plastische, gleichsam „gestische“ Instrumentation zum Wegbereiter Wagners und Mahlers wird.

Damit erklärt sich zugleich die Unvereinbarkeit der Intentionen der *Rom-Preis*-Richter und derjenigen eines „Zukunftsmusikers“ wie Berlioz. 1829, im Jahr der *Cléopâtre*, komponierte er auch die *Acht Szenen aus Goethes 'Faust'* und ein Jahr später, neben der prämierten Kantate *Sardanapal*, entstand sein grundstürzend neuartiges Orchesterdrama der *Symphonie fantastique*. Dieses, die sinfonische Tradition Beethovens aufnehmende und mit dem Geist einer revoltierenden Romantik erfüllende Werk zeigt Berlioz als einen Weggefährten jener Künstler, die sowohl die italienisch geprägte Gesangsvirtuosität wie die muffig gewordenen klassizistischen Ideale von „edler Einfalt und stiller Größe“ bekämpften. Stattdessen proklamierten sie den Ausdruck schrankenloser Subjektivität, eines von poetischen Visionen und revolutionären Stimmungen geleiteten Lebensgefühls, das den antikisierenden Schwärmereien der Vergangenheit schroff entgegengesetzt war.

⁶ Ebd., S. 96.

⁷ Ebd., S. 97.

Und diese Künstler waren nicht mehr nur Berlioz' verehrte Vorbilder, sondern seine Freunde, mit denen er zu endlosen, leidenschaftlich geführten Debatten zusammenkam: mit Honoré de Balzac, Eugène Delacroix, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Alfred de Vigny u.v.a.

Der *Rom-Preis* aber wurde um der Bewahrung eben jener klassizistischen Traditionen willen vergeben, die bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert mit den neuen, „romantischen“ Tendenzen in Konflikt gerieten. Doch wurde an der konservativen Ausrichtung dieses Preises um so starrsinniger festgehalten, je mächtiger und einflußreicher sich das Neue erwies. Recht eigentlich ist es schon erstaunlich, daß sich die Bewahrer bis gegen Ende des Jahrhunderts auf ihrem verlorenen Posten halten konnten und nahezu ungemindert noch Debussy, Dukas oder Ravel abverlangten, was ihnen bereits Berlioz nur mit zorniger Ironie hingeworfen hatte.

III

Mit dem *Beethoven-Preis* des Wiener Konservatoriums verhielt es sich auf den ersten Blick weniger dramatisch. Das lag zunächst einmal daran, daß er erst 1876, also ein rundes Jahrhundert später eingerichtet wurde und somit noch über keinerlei Ehrfurcht gebietende Geschichte verfügte. Außerdem ersetzte der Preis nicht das Abschlußdiplom, u.a. schon deshalb nicht, weil sich um ihn in der Regel Absolventen bewarben, die dies bis zu 10 Jahre nach ihrem Abgang vom Konservatorium tun konnten. Daß man freilich an die Auszeichnung von vornherein und ebenso wie in Paris die Hoffnung knüpfte, Traditionen gegen neue musikalische Tendenzen zu schützen und zu verteidigen, wurde sogleich unmißverständlich klar. 1876 befand sich der sechzehnjährige Mahler im zweiten Studienjahr, sein Hauptfach war Klavier, eines der

Nebenfächer Komposition. 1877 wechselte er ins Hauptfach Komposition. Doch von den in dieser Zeit geschriebenen Stücken kennen wir fast ausschließlich nur die Titel, und selbst die lassen nicht immer eindeutig zuordnen. Das meiste war Kammermusik: eine Violinsonate, Klavierquartette und -quintette sowie Lieder. Wir wissen aber auch von mehreren Sinfonien und Opern. Vollständig erhalten geblieben ist allerdings nur ein Satz für Klavierquartett in a-Moll, der 1973 im Hamburger Verlag Sikorski veröffentlicht wurde.

Der, wie gesagt, 1876 erstmals ausgeschriebene *Beethoven-Preis* wurde allerdings – soll man hinzufügen: bezeichnenderweise – nicht vergeben. Obwohl zunächst eher noch organisatorische Gründe mitgespielt haben dürften, heißt es aber außerdem in einem Bericht lakonisch oder auch ratlos: „Man kam jedoch nicht in die Lage, einen [Preis] zuzuerkennen.“⁸ Während über den Jahrgang 1877 nichts verlautete, fiel der darauffolgende wiederum aus. Offensichtlich konnte man sich erneut nicht für eines der eingereichten Stücke entscheiden, unter denen sich die Ouvertüre zur Oper *Die Argonauten* von Gustav Mahler befand. 1879 und 1880, also nach dem Studium am Konservatorium, das er übrigens mit glänzenden Zeugnissen verlassen hatte, versuchte Mahler nochmals sein Glück – doch ohne Erfolg. Die zweifellos wichtigste Bewerbung war die letzte mit der Kantate *Das klagende Lied* für Soli, Chor und Orchester, deren Text sich Mahler nach verschiedenen Märchenvorlagen selbst gedichtet hatte. Seine Reaktion auf den Mißerfolg wurde anfangs bereits zitiert: Mahler sah seinen Weg als Komponist für unabsehbare Zeit versperrt und sich gezwungen, eine „niederträchtige Opern-Karriere“ einzuschlagen, die ihn „zum Theater-Höllenleben verdammt“ hätte.

⁸ Zit. nach: Kurt Blaukopf, *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976, S.156.

Ogleich zwischen Berlioz' und Mahlers Bewerbung ein halbes Jahrhundert liegt, in dem sich folgenreiche Veränderungen ereigneten, so lassen sich doch auch einige wesentliche, die Zeit überdauernde Gemeinsamkeiten erkennen. Z.B. in der Entscheidungsmotivation der Jury oder selbst in deren personeller Zusammensetzung. Was für Paris Boieldieu oder Le Sueur gewesen waren, wurden in Wien Josef Hellmesberger, Wilhelm Gericke, Johann Nepomuk Fuchs, Hans Richter, Karl Goldmark und – Johannes Brahms. Bei aller Unvergleichbarkeit des musikalischen Niveaus von Boieldieu und Brahms sind sie sich darin nahegekommen, daß die Klassik – wie unterschiedlich sie den Begriff auch auslegten – zu bewahren und den zuwiderlaufenden, vermeintlich exzentrischen Strömungen Einhalt zu gebieten sei.

Allerdings ließ sich solcher Konservatismus in Mahlers Zeit nicht mehr auf so direkte, um nicht zu sagen: plumpe Weise einfordern, wie dies Berlioz für seine Situation bezeugte. Und darauf gibt es sogar im Protokoll für den Wettbewerb von 1880 einen, wenn auch wohl nur unfreiwilligen Hinweis. Es heißt da:

„Herr Goldmark erachtet es für wünschenswert, daß sich das Preisrichteramt über gewisse Grundsätze bei der Beurteilung der Konkurrenzwerke einige rücksichtlich der Frage, ob bei der Schätzung die technische Gewandtheit und Geschicklichkeit der Mache oder das wenn auch in dieser Richtung minder fertige Talent den Vorzug verdiene.“⁹

Die denunziatorische Entgegensetzung von „Mache“ und „Talent“ sagt alles: sie zeigt die Rat- und Hilflosigkeit eines Akademikers gegenüber Werken, die sich nicht mehr mit Maßstäben klassizistischer Ausgewogenheit beurteilen lassen. Hier walteten offensichtlich andere Vorbilder, nämlich Wagner, Liszt oder eben – Berlioz. Und man dürfte wohl

⁹ Ebd., S.161.

kaum fehlgehen in der Annahme, daß es insbesondere Mahlers Kantate war, die Goldmark so nachhaltig irritiert und ihn bewogen hatte, eine Klärung von „Grundsätzen“ zu fordern. *Das klagende Lied* folgt in mancher Hinsicht gerade den Spuren von Berlioz, etwa in der dramatischen Freizügigkeit der Formbildung, in der Expressivität von Gesangs- und Instrumentalstimmen oder in der kontrastvollen Farbigkeit der Instrumentation unter Einschluß von Fernorchester-Passagen. Das alles mußte die Wiener Jury nicht minder entsetzen und zur Ablehnung provozieren wie einst die Pariser Jury im Falle von Berlioz. Und noch eine Gemeinsamkeit: hatte für Berlioz das doppelte Vorbild Beethoven und die Romantiker richtunggebende Bedeutung, so kam für Mahler lediglich ein weiteres hinzu: Richard Wagner. Und schließlich: hinsichtlich der Juroren wird beide Male geradezu überdeutlich, welche Seite auf verlorenem Posten kämpfte und welcher die Zukunft gehören sollte.

