

Narrating Musicology
Fachgeschichte(n) der Musikwissenschaft
Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft
Tagung 5.–8. September 2021

Ein kritischer Blick auf
Hans Heinrich Eggebrechts Mahler-Buch

Vortrag
7. September 2021

Dr. Martin Pensa
Institut für Musikwissenschaft
Universität Bern

Bei geneigten Leserinnen und Lesern herrscht seit Herbst 2009 Unsicherheit: Wie soll man mit Eggebrecht-Texten umgehen, nachdem der Verdacht im Raum steht, der Musikwissenschaftler habe seine Biografie auf einer Lüge aufgebaut? Diese Unsicherheit hat sich bei mir in den letzten Jahren artikuliert, konkret bei der Re-Lektüre des Eggebrechtschen Mahler-Buchs. Davon ausgehend stellt sich mir die Frage, was es bedeutet, ein Buch über Mahler zu schreiben, wenn man in einem NS-zugewandten Hause aufgewachsen und in der Hitlerjugend aktiv gewesen ist. Muss hier nicht zwangsläufig Ideologisches der NS-Zeit in die Argumentation einfließen oder zumindest durch sie hindurch schillern? Mein Vortrag verhandelt eine partielle Kritik des Eggebrechtschen Mahlerbuchs mit speziellem Fokus auf diese Frage. Dabei geht es mir nicht um das Handeln Eggebrechts im Zweiten Weltkrieg und eine damit verbundene Schuld oder Unschuld, sondern gleichsam um eine ältere Schicht seiner Biografie. Im Sammelband der ersten Berner Tagung 1996 zur Frage «Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?» kommt Hans Heinrich Eggebrecht zwar auch vor, allerdings – mit einer Ausnahme – lediglich im Untergrund der Fussnoten.¹ Zeit also, sich an dieser Stelle mit ihm zu beschäftigen.

Gleich zu Beginn seines Mahler-Buchs deklariert sich Eggebrecht zum Antipoden Adornos. Dessen Mahler-Monografie sei «der Versuch, Mahlers Musik als Analogon der gesellschaftlichen Verhältnisse zu interpretieren, wobei Mahler teils der Held ist, der diesen Verhältnissen musikalisch revolutionär entgegentritt [...], teils aber und insgesamt der Unterlegene, der an ihnen musikalisch zerbricht. [...] Für Adorno mißt sich die Gebrochenheit von Mahlers Musik nicht an einer konkreten Erscheinung ungebrochener Musik, sondern an einem imaginären Begriff musikalischer Autonomie oder wie er es nennt: «musikalischen Immanenzzusammenhangs»». ² Dem setzt Eggebrecht entgegen: «Mahlers Musik will nicht autonom sein, sondern sie will mit jeder Faser die Welt benennen in ihren Widersprüchen, indem sie selber zu dieser Welt sich macht, das heißt indem sie beständig selbst dasjenige ist, was sie benennt».³ Es geht Eggebrecht um Ontologie, um *die Musik Gustav Mahlers* und letztlich um die Frage, «'warum Mahler so ist, wie er ist'». ⁴ Die Vermessung der Musik Mahlers nimmt Eggebrecht auf gut 250 Seiten vor, ausgehend von einem gleichsam umgangssprachlichen Ton, den er später zum vokabularen Charakter funktionalisiert mit Vokabeln als musikalischen Gebilden innerhalb der komponierten Musik, die an vorkompositorisch geformte Materialien anknüpfen.⁵ Die Ansicht,

¹ Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* Stuttgart: Metzler 2000. Die Ausnahme betrifft S. 11.

² HHE² S. 36 bzw. S. 38.

³ Ebd.

⁴ Ebd. S. 283.

⁵ Ebd. S. 67.

das ‘Banale’ in der Musik Mahlers könne erst im Umfeld des Artifiziiellen seine Wirkung entfalten, war bereits 1930 von Hanns Gutman im *Anbruch*⁶ ausformuliert worden; darauf baut Eggebrecht auf.

Die Opposition Eggebrecht versus Adorno und das ontologische Projekt bilden gleichsam die Oberfläche des Mahler-Buchs. Es geht mir in meinem Vortrag nicht darum, diese Oberfläche genauer zu analysieren. Eggebrechts Thesen sind bereits an anderer Stelle gewürdigt, diskutiert und kritisiert worden. Vielmehr versuche ich, einige Passagen in Eggebrechts Mahler-Buch zu beleuchten, die aus heutiger Sicht problematisch erscheinen. Sie betreffen in der Hauptsache – aber nicht nur – Mahlers Judentum. Aus Zeitgründen werde ich einiges nur andeuten können und vieles beiseitelassen müssen.

Eine Argumentationslinie, die zunächst – im ersten Kapitel von Eggebrechts Mahler-Buch – nur sehr versteckt erscheint, fußt auf der Figur des *Ahasver*, des Ewigen Juden. Mahler erwähnt diese in einem Jugendbrief an seinen Freund Steiner, den Eggebrecht zitiert. Eggebrecht führt die Figur unter der Rubrik ‘Humor’ ein, kurz danach spricht er von «Mahlers Identifikation mit Ahasver», wenn es dem Humor entgegengesetzt um das Erleiden der Weltendualität und das Sterben geht.⁷ Diese Volte ist erstaunlich, denn von einer Identifikation Mahlers mit Ahasver war im Brief nicht direkt die Rede; man kann eine solche interpretieren, müsste dabei aber zuerst den Bezug zwischen Erzähler-Ich und Autor klären, denn der Brief zeigt unverkennbar literarische Absichten. Wie auch immer: Eggebrecht platziert an dieser Stelle die Formel der Identität

Gustav Mahler = Ahasver, der ewige Jude.

Eggebrecht präzisiert weder die Figur des Ahasver noch deren Deutungen. Das ist brisant, denn Ahasverus ist seit dem 17. Jahrhundert nachweislich ein Produkt mit zunehmend antijüdischer Tendenz. Den Zusatz ‘Ewiger Jude’ erhält die Figur 1694, wenig später kristallisiert sich heraus, dass mit dem Begriff ‘ewig’ einerseits die negative Unsterblichkeit (das Nicht-sterbenkönnen), andererseits die Unwandelbarkeit der Art des Juden gemeint ist. Richard Wagner schliesst seine Schrift *Das Judentum in der Musik* mit folgenden Worten:

Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. [...] Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß

⁶ Hanns Gutman, «Der banale Mahler». In: *Anbruch*, Monatszeitschrift für Moderne Musik, XII. Jg., Heft 3, März 1930. S. 102–105.

⁷ HHE² S. 26 bzw. S. 28.

nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der *Untergang*!⁸

Wie dieses Aufhören, Jude zu sein durchzuführen sei, schreibt Wagner nicht; an Felix Mendelssohn und Ludwig Börne demonstriert er, dass die christliche Taufe dafür nicht genügt. Jens Malte Fischer spricht in diesem Zusammenhang von einem unüberwindbaren logischen Abgrund.⁹ Die Nationalsozialisten zeigten 1937 in einer Ausstellung und 1940 im ‘Dokumentar’-Film mit dem Titel *Der Ewige Jude* die Richtung auf, wie dieser Abgrund zu überwinden sei. Eggebrecht lässt die Frage offen, wofür Ahasver konkret stehen solle, für die Juden bzw. das Jüdische in einem engeren Sinn oder für einen kosmopolitischen Begriff des Weltschmerzes, der im 19. Jahrhundert als interpretatorische Möglichkeit aktuell war. Erst gut 250 Seiten später wird Ahasver wieder erwähnt, wenn Eggebrecht erneut eine Volte schlägt und aus Adorno ableitet, Mahler habe eine vokabulare Musik erschaffen, weil er sozial und kulturell heimatlos gewesen sei. Der Autor zitiert den berühmten Ausspruch Mahlers, er sei «dreifach heimatlos: *als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt.*» Eggebrecht meint dazu: «Letzteres kann [...] in dem tiefgreifenden Sinne verstanden werden, den das Symbol des Ahasver umschreibt.»¹⁰ Hier wird klar, dass es sich bei Ahasver um eine Chiffre für das Judentum im engeren Sinn handelt, dies wird auch beim Studium des Registers klar, wo Ahasver zwar nicht aufgeführt ist, wir dafür die entsprechenden Seiten unter «Judentum» bzw. «Wandern» aufgeführt finden.¹¹

An diesem Punkt weise ich auf ein zweites Moment hin, das bereits in den Rezensionen des Buches kritisiert wurde: Eggebrecht argumentiert strikt ahistorisch. Konkret gibt es keine stringenten Kontexte zu anderen Komponisten oder zu Dichtern und Philosophen. Ein Beispiel: Den erwähnten Jugendbrief an Steiner umschreibt Eggebrecht als epigonal, als klischierte Jean-Paul-Imitation.¹² Dass der 19-jährige Mahler damals im Pernerstorfer Kreis eminent wichtige Jahre verbrachte, die sein literarisches und philosophisches Weltbild prägen sollten, wird nicht erwähnt. Aber der Brief entspreche gemäß Eggebrecht schon hier der späteren «Musik Mahlers, die weithin als ein schon Dagewesenes, als epigonal und banal rezipiert worden ist.»¹³ Die ahistorische Argumentation ist aus mancherlei Hinsicht problematisch, insbesondere aber auch, weil in Bezug auf Mahler das Judentum als Inkulturation und als antisemitische Zielscheibe

⁸ Zitiert nach: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik»*. Frankfurt a.M.: Insel 2000. S. 173.

⁹ Ebd. S. 87.

¹⁰ HHE² S. 287.

¹¹ Ebd. S. 299 bzw. S. 304.

¹² Edb. S. 21.

¹³ Ebd.

durch eine Ausklammerung nicht etwa verschwindet, sondern im Hintergrund virulent bleiben muss. Das zeigt sich auch dann, wenn Eggebrecht in Anwendung seiner Theorie der ästhetischen Identifikation mit derselben empirischen Methode wie in *Beethoven 1970*¹⁴ extensiv die Rezeption untersucht, um Sinn und Gehalt der Musik Mahlers freizulegen. Hier das daraus resultierende Rezeptionsvokabular:

*banal, ordinär, vulgär, trivial, gewöhnlich, abgedroschen, epigonal, unoriginell, eklektisch.*¹⁵

Es ist problematisch, wenn man die hinter solchen Schlagwörtern aktive Matrix der negativen, teils antisemitischen Kritik außen vorlässt und nicht miteinberechnet, dass im Falle einer positiven Verwendung der Schlagworte bereits ein Verteidigungsreflex gegen ebendiese antisemitische Kritik wirksam ist.

Was bei antisemitisch motivierter Kritik ebenfalls vorgebracht wurde, war der Vorwurf des ‘Mauschelns’, der in der Musik Mahlers zu vernehmen sei. Diesbezüglich ist Wagners *Judentum in der Musik* Programm, wenn der Komponist moniert, dass begabte Juden zwar imitieren, übernehmen, aber niemals wirklich schöpferisch tätig sein können:

Der Jude spricht die Sprache der Nation, [...] aber er spricht sie immer als Ausländer. [...] Unsere ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; [...] In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich dichten oder Kunstwerke schaffen.¹⁶

Eggebrecht ist überzeugt: «Mahler zitiert nicht, er benennt.»¹⁷ Es gebe bei Mahler beabsichtige Anklänge an gebrauchsmusikalische Bereiche sowie an artifiziell schon Dagewesenes. Letzteres sei problematisch in Bezug auf den Tatbestand des Plagiats. Und:

- Mahler beute sowohl gebrauchsmusikalische wie artifizielle Bereich aus.¹⁸
- «Zum Prinzip Mahlers gehört der Ruch des Plagiats, des Diebstahls geistigen Eigentums.»¹⁹
- «Zum Prinzip Mahlers gehört die Usurpation, die widerrechtliche Inbesitznahme. [...] Er sah die daseiende Musik an, als wäre sie ein Speicher, dessen Vorräte und Schätze nicht sagen: ‘Halt, ich bin ein Original!’, sondern allen zur Verfügung stehen, die aus ihnen etwas Neues formen wollen».²⁰

¹⁴ HHE¹.

¹⁵ HHE² S. 54.

¹⁶ Fischer, *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik»*. S. 149 f.

¹⁷ HHE² S. 52.

¹⁸ Ebd. S. 79.

¹⁹ Ebd. S. 117.

²⁰ Ebd. S. 118.

- «Mahler war als Dirigent nicht nur ein Terrorist [...], sondern auch in dieser Tätigkeit war er ein Usurpator.»²¹
- «Geradezu raffgierig horcht Mahler die Natur nach ihren Lauten ab, um sie möglichst unberührt in seine Musik zu verpflanzen, als wären sie schon selbst Musik».²²
- «Diese [Ton-]Sprache [Mahlers], die usurpatorisch, antitraditionell und ahistorisch Kultur benutzt, als wäre sie Natur, hat jene Vorurteilslosigkeit zur Voraussetzung, die immun ist gegenüber den ästhetischen Verbotstafeln, die Kultur etabliert hat.»²³

An diesen Beispielen irritiert neben der einseitigen Darstellung der Mahlerschen Kompositionstechnik auch der teilweise doch als aggressiv zu bezeichnende Ton Eggebrechts.

Ich möchte nun auf den für Eggebrecht so wichtigen Begriff ‘Welt’ eingehen. Das Wort ‘Vokabel’ bedeutet ‘Benennung, Bezeichnung’. Eggebrecht stellt die These auf, das Prinzip Mahler bestehe hauptsächlich im Benennen der Welt im ontologischen Sinn, der diesseitigen Welt, sprich: einer durch und durch schlechten Welt. Er verkürzt hier und verwendet die Begriffe ‘Welt’ und ‘Natur’ fast ausschliesslich in einem materiellen Sinn. Dem setzt er den Begriff des ‘Anderen’ gegenüber, in einer Opposition, die aufzuheben Mahler niemals im Stande sei. Carl Dahlhaus schreibt in seiner Rezension des Eggebrechtschen Mahler-Buches, der Autor lege sich nicht fest, «ob er den Terminus [des ‘Anderen’] metaphysisch im Sinne Schopenhauers oder theologisch meint: das Buch ist, ohne daß es explizit ausgesprochen würde, insgeheim theologisch inspiriert».²⁴ Was Dahlhaus hier vorsichtig formuliert: Eggebrecht nimmt im Mahler-Buch nur genau an einer Stelle auf Schopenhauer Bezug. Dabei war der Philosoph für Mahler seit den Pernerstorfer Jahren eminent wichtig. Der Begriff ‘Welt’ wird von Mahler wohl kaum im materiellen Sinn umgesetzt, sondern eher im Schopenhauerschen, für den der Wille zentral ist. Hier zwei berühmte Briefzitate Mahlers:

(i) Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.²⁵

(ii) Mein Bedürfnis, mich musikalisch – symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die *dunkeln* Empfindungen walten, an der Pforte, die in die „andere Welt“ hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort zusammenfallen.²⁶

²¹ Ebd. S. 122.

²² Ebd. S. 134.

²³ Ebd. S. 289.

²⁴ Carl Dahlhaus, *Rezensionen*. [= *Gesammelte Schriften*, Hg. von Hermann Danuser, Band 9.] Laaber: Laaber 2006. S. 422.

²⁵ BL S. 35.

²⁶ Brief Gustav Mahlers an Max Marschalk vom 26. März 1896. GMB³. S. 171.

Diese Briefstellen werden von Eggebrecht zwar angeführt, ein zwingender Kontext zu Schoenhauer fehlt aber. Auch Nietzsches *Nachtwandler-Lied* aus dessen *Zarathustra*

„Die Welt ist tief,
 „Und tiefer als der Tag gedacht.
 „Tief ist ihr Weh –,
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 „Weh spricht: Vergeh!
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,
 „ – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“²⁷

spricht eine Sprache, die weit entfernt ist von einer materiellen ‘Welt’. Eggebrecht analysiert das Gedicht nicht. Er konzentriert sich in seinem Buch ausschließlich auf Mahlers Vertonung. Zur von Dahlhaus erwähnten theologischen Inspiration, die bei der Entstehung von Eggebrechts Mahler-Buch gewirkt haben soll, möchte ich folgendes Eggebrecht-Zitat aufführen:

Aber aus Mahlers Identifikation mit Ahasver wird ebenso deutlich wie aus dem, was ihm «die Engel erzählen», daß die konkrete christliche Erlösungslehre ihn nicht befreit – trotz seiner ‘Auferstehungssymphonie’.²⁸

Auch diese Aussage ist brisant: In Mahlers Brief will Ahasver zu einem Engel hinauf, doch der Engel entschwebt lachend. Das letzte Eggebrecht-Zitat ist ohne das *Urlicht*, den vierten Satz der Zweiten Sinfonie nicht wirklich zu verstehen. Man beachte die rot gefärbten Verse:

O Röschen roth!
 Der Mensch liegt in grösster Noth!
 Der Mensch liegt in grösster Pein!
 Je lieber möcht’ ich im Himmel sein!
 Da kam ich auf einen breiten Weg;
 Da kam ein Engelein und wollt’ mich abweisen.
 Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
 Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
 Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
 Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!²⁹

Eggebrecht erwähnt das *Urlicht* nicht, er lässt auch hier eine Leerstelle. Diese füllt er 15 Jahre später im Buch *Die Musik und das Schöne* (1997) aus. Im Kapitel *Mahlers Achte* geht es zunächst um das Finalproblem in der Mahlerschen Zweiten Sinfonie. In ihr sei die Schluss-Apotheose von aussen aufgesetzt, künstlich: «Doch gegen Schluß werden dann [...] die Apotheoselichter angezündet. [...] Mahler griff [...] zu dem kultisch Höchsten der christlichen Religion,

²⁷ KSA Bd. 4, S. 404.

²⁸ HHE² S. 28.

²⁹ Gustav Mahler, *Sämtliche Werke : kritische Gesamtausgabe*. Wien: Universal-Edition [verschiedene Auflagen] 1967. Bd. II S. 128 ff.

der Auferstehung. [...] Die Erlösungs- und Auferstehungsbotschaft wird als Kunstapotheose benutzt, um das symphonische Erschauern durch ein kultisches zu überhöhen und dem Hörer augenblicklich das Gefühl eines Heiligenscheins seiner Frömmigkeit zu suggerieren. [...] Es wird nicht interpretiert, sondern usurpiert: Es wird vereinnahmt. [...] als könne der Mensch die Auferstehung durch sich selbst erringen: «Mit Flügeln, die ich mir errungen, werd' ich entschweben!»³⁰

Eggebrecht geht von dort aus weiter zur Achten Sinfonie, die wie die Zweite mit der alleinigen Absicht komponiert sei, um beim Publikum den grösstmöglichen Erfolg zu erzielen. Zu den theologischen Implikationen meint der Autor:

Der Vorhang öffnet sich zu einem apotheotischen Gestus [...] fortissimo «Veni creator spiritus». Betet man so?

Mit Goethes *Faust II* [...] kann man interpretatorisch und so auch kompositorisch vieles machen. Goethes Dichtung ist nicht sakrosankt. [...] Mit dem christlichen Gebet indessen kann man nicht machen, was man will.³¹

Spätestens hier wird der Verdacht laut, Eggebrecht polemisiere dezidiert aus einer einseitigen christlichen Haltung heraus: die Erlösung des Juden sei unerreichbar, Ahasver – gleich Mahler – müsse ewig weiterwandern, allein, unerlöst. Sechs Jahre früher in seinem Buch *Musik im Abendland* bezieht sich Eggebrecht an verschiedenen Stellen betont auf das Christentum, sei es als Sohn eines orthodox lutherischen Pfarrherren, sei es in seiner Auffassung der abendländischen Musik als Teil des christlichen Abendlandes.³² Liest man das Kapitel «Wer bin ich»³³, versteht man besser, weshalb Gustav Mahler für Eggebrecht teilweise ein Fremder bleiben muss, obwohl dieser die Intentionen des Komponisten sehr genau zu kennen glaubt. Doch die problematische Identifikation Mahlers mit Ahasver und die Leerstellen, die Eggebrecht gerade beim Thema Mahler und das Judentum offenlässt, sowie teilweise vage Formulierungen führen zu diversen Fragen, unter anderem zu denjenigen, die ich ganz zu Beginn stellte. Ich bin überzeugt, dass es an der Zeit ist, sich erneut mit Eggebrechts Mahler-Buch auseinanderzusetzen, auch um herauszufinden, was die von Dahlhaus angesprochene theologische Inspiration Eggebrechts alles beinhaltet und verbirgt. Offensichtlich sind der von Eggebrecht formulierte «christliche Zeitbegriff» und die damit verbundene «dynamische Eschatologie»³⁴ nicht mit dem Begriff der 'Ewigkeit' in Bezug auf Ahasver vereinbar.

³⁰ HHE⁴ S. 147 f.

³¹ Ebd. S. 149 und S. 154.

³² HHE³ S. 742 bzw. S. 42.

³³ Ebd. S. 741–747.

³⁴ Ebd. S. 42.

Folgende weitere zentralen Punkte musste ich leider aus Zeitgründen weglassen:

- Die Tatsache, dass Eggebrecht Mahlers Musik einem empirischen Bereich zuordnet, der außerhalb von Programm- und autonomer Musik liegt.³⁵
- Vladimir Karbusicky argumentiert in *Wie deutsch ist das Abendland*, der Begriff ‘Abendland’ sei seit Houston Stewart Chamberlain ein rassistischer und werde bei Eggebrecht ausgrenzend verwendet.³⁶ Was bedeutet das nun für Mahler? Ist er ein deutscher Komponist – in der Tradition der Sinfonik des langen 19. Jahrhunderts? Oder steht er isoliert außerhalb dieser Tradition?
- In der Rückschau auf die 1980er Jahre: Was bedeutet es für die gegenwärtige Musikwissenschaft, dass es in jener Zeit möglich war, Ideologeme im (Un-)Geist von Wagners *Das Judentum in der Musik* mehr oder weniger offen fortzuschreiben?³⁷

Vielleicht lässt sich etwas davon im Anschluss an meinen Vortrag andiskutieren. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

³⁵ HHE² S. 165 ff.

³⁶ Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? : Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockel 1995. S. 47.

³⁷ 1985 erschien im Piper Verlag die Neuausgabe von Ernest Ansermets *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein* (Übersetzung aus dem Französischen), in welchem der Antisemitismus offen ausformuliert ist: Von keinem jüdischen Komponisten könne man sagen, so der Autor, er „wäre im Bereich des Stils oder der Form schöpferisch gewesen.“ Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*. München: Piper 1985. S. 411.

Quellen

- BL Bauer-Lechner, Natalie / Killian, Herbert, Martner, Knud, *Gustav Mahler: in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1984.
- GMB³ Mahler, Gustav / Blaukopf, Herta, *Briefe*. Wien: Zolnay 1996.
- HHE¹ Eggebrecht, Hans Heinrich, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1972.
- HHE² Eggebrecht, Hans Heinrich, *Die Musik Gustav Mahlers*. München: Piper 1982.
- HHE³ Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland*. München: Piper 1991.
- HHE⁴ Eggebrecht, Hans Heinrich, *Die Musik und das Schöne*. München: Piper 1997.
- KSA Nietzsche Friedrich / Colli, Giorgio / Montinari,azzino, *Sämtliche Werke*. München, Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter 1999.
- Ansermet, Ernest, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*. München: Piper 1985.
- Dahlhaus, Carl, *Rezensionen*. [= *Gesammelte Schriften*, Hg. von Hermann Danuser, Band 9.] Laaber: Laaber 2006.
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik»*. Frankfurt a.M.: Insel 2000.
- Gerhard, Anselm (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* Stuttgart: Metzler 2000.
- Gutman, Hanns, «Der banale Mahler». In: *Anbruch*, Monatszeitschrift für Moderne Musik, XII. Jg., Heft 3, März 1930. S. 102–105.
- Karbusicky, Vladimir, *Wie deutsch ist das Abendland? : Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: Bockel 1995.
- Mahler, Gustav, *Sämtliche Werke : kritische Gesamtausgabe*. Wien: Universal-Edition [verschiedene Auflagen] 1967.