

Mathias Mayer

Lesarten einer Verfehlung Gustav Mahler und Hugo von Hofmannsthal

In Erinnerung an Rudolf Hirsch

I

»Von allen Musikern, die heute schaffen – und manche von ihnen sind mir wahrhaft wert –, hat keiner mir mehr gegeben als Gustav Mahler, – Freude und Ergriffenheit, wie ich sie nur den Größten verdanke«.¹ Nein, dieser Satz aus der Mahler-Festschrift zu seinem 50. Geburtstag, 1910, stammt nicht von Hugo von Hofmannsthal, wiewohl auch er einen knappen Artikel beisteuerte. Hofmannsthal hat sich keineswegs enthusiastisch über Mahler geäußert, seine Wahrnehmung hat sich hauptsächlich auf Mahlers Tätigkeit als Direktor der Wiener Hofoper (1897–1907) bezogen, mit dem Komponisten Mahler konnte Hofmannsthal nichts anfangen. Dies eben im Gegensatz etwa zu Hermann Bahr oder gar Arthur Schnitzler, der in Konzert und Oper nicht nur den Dirigenten verfolgte, sondern geradezu enthusiastiert am Klavier, vierhändig mit seiner Mutter, die Mahlerschen Symphonien durchspielte und von dem die eingangs zitierte Äußerung stammt. Auch Thomas Mann bildet zu Lebzeiten Mahlers ein intensives Interesse an der Musik wie ihrem Komponisten gleichermaßen aus und setzt ihr in der Physiognomik Gustav Aschenbachs ein Denkmal. Nicht nur einzelne (Text-)Passagen seiner Symphonien, sondern auch die Rückert- und Kindertotenlieder, vor allem aber »Das Lied von der Erde« spielen bei Thomas Mann eine konstruktive Rolle, wie Michael Maar zuletzt in seinem Buch über den »Zauberberg« gezeigt hat.²

Um dieses Nicht-Verhältnis zwischen Mahler und Hofmannsthal ge-

¹ Zit. nach: Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie. Wien 2003, S. 629.

² Michael Maar, Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München und Wien 1995.

nauer zu perspektivieren, bedarf es wohl einer Kontextuierung, einer Rekonstruktion gemeinsamer Horizonte, zumindest ansatzweise. Und dies im Wissen um die sehr ernst zu nehmende Position von Jens Malte Fischer, der in seiner bedeutenden Mahler-Biographie von 2003 erklärt, »die Situationen Hofmannsthals und des erheblich älteren Mahler sind lebensgeschichtlich und individualpsychologisch grundverschieden«, um dann aber doch einzuräumen, »die Sensitivität für Krisenerscheinungen der Zeit und der personalen Existenz« sei »vergleichbar«.³

Gerade der Blick in Fischers Mahler-Biographie zeigt einige Momente, die das Nicht-Verhältnis des Musikers und des Schriftstellers als ein Versäumnis zu erkennen geben. Mag es biographistische Beliebigkeit sein, über die großen sozialen Unterschiede ihrer Herkunft hinweg, zwischen Schnapsbrenner und Bankdirektor, Gemeinsamkeiten konstruieren zu wollen – etwa, indem man auf die frühkindliche Melancholie in den erhaltenen Photos einerseits, die wunderkindartige Begabung andererseits hinweist:⁴ Daß es sich jeweils um belesene Heranwachsende

³ Fischer (wie Anm.1), S. 759. Vgl. auch die zu stark kontrastierende Perspektive von Wolfgang Stähr, In Mahlers Gegenwart. Endzeit, Gründerzeit, Fin de Siècle. In: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Hg. von Renate Ulm, 2. Aufl. München 2002, S. 214–222, hier S. 219f.: »In keiner Hinsicht glich Mahler jenen Müßiggängern und Kaffeehausexistenzen, jenen geckenhaft ausgestaffierten Dandys und blutleeren Ästheten des Fin de Siècle. Der Snobismus der Décadents, die Verachtung für den ›Pöbel‹, blieb ihm völlig wesensfremd. Mahler kannte eine aufrichtige, ernst empfundene Solidarität mit den Entrechteten und Deklassierten; er gab seine Stimme dem sozialistischen Kandidaten im Wahlkreis (der kein Geringerer als Victor Adler war) und reihte sich 1905 in Wien bei einer Maidemonstration in den Zug der Arbeiter ein: ›Das eben wären seine Brüder! Diese Menschen seien die Zukunft!‹, soll er laut Alma Mahler geäußert haben. Schon gar nicht teilte er die affektierte Scheu vor dem Banalen und Alltäglichen. ›Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her!‹, rief er einmal auf einem Jahrmarkt aus, inmitten von Karussell und Schiffsschaukeln, Schießbuden und Kasperletheater, Militärkapelle und Männergesangsverein. Alle diese Elemente, das Triviale, Volkstümliche und Laute, das ganze musikalische Alltagsgut, finden sich auch in seinen Symphonien und vereinen sich mit dem Kolossalen und Pathetischen ebenso wie mit dem Zarten und Überfeinerten zum ›Shakespearischen Weltlauf‹. Noch ein Gegensatz zum Fin de Siècle: Während die Décadents den Zerfall und die Atomisierung der Lebenswirklichkeit beklagten und zugleich kultivierten, hielt Mahler unbeirrt an dem Ziel fest, in seiner Kunst ›mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt auf[z]ubauen‹. Auch das geschmäckerliche Auskosten erlesener Details war ihm verhasst und Inbegriff des Dilettantismus«. – Dagegen sieht Carl E. Schorske das Verhältnis Mahlers zu seiner zeitlichen Umgebung deutlich harmloser: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München 1994.

⁴ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 39, 51 und 56.

handelte, und daß für beide unangefochten Goethe das Zentralgestirn ihrer literarischen Orientierung bildete, ist nicht nur biographisch, sondern auch für das Werk von prägender Relevanz geworden. Bei Mahler ist die Wahrnehmung der Literatur freilich eingeschränkter als bei dem weltliterarisch versierten Hofmannsthal. Für Mahler haben neben Goethe noch Jean Paul und Dostoevskij herausragende Bedeutung,⁵ doch war der Horizont dieses Viellesers – Fischer spricht von einem »Bücherfresser«⁶ – viel breiter, auch wenn er von der Gegenwartsliteratur offenbar nicht viel verfolgte, ein bißchen Hauptmann, ein bißchen Wedekind, aber insgesamt, so Herta Blaukopf, »ein konservativer Leser bleibt«,⁷ der dem englischen und französischen Symbolismus skeptisch bis abwertend gegenüberstand.

Zunächst sollen Schnittmengen aus den Lebenskreisen von Mahler und Hofmannsthal rekonstruiert werden, um die Basis dafür zu schaffen, wie sehr die beiden einander überhaupt entgegen konnten. Ein zweiter Schnitt stellt dann anhand der zugänglichen Dokumente die Beziehung im einzelnen dar und belegt sie an Texten. Abschließend, in einem dritten Teil, möchte ich Werk und Werkkonzeption von Mahler und Hofmannsthal einander kontrastieren – mit dem Mut zur Spekulation als Ausgleich für die historisch-biographische Vorgehensweise zu Beginn.

I

In die Landkarte imaginärer Begegnungen gehören zunächst gemeinsame Bekannte, von denen Alfred Roller der wichtigste gewesen sein dürfte: Für Mahler war er der zuverlässigste Partner bei der Durchsetzung der Opernreform in Wien, die sie mit den legendären Neuinszenierungen von »Tristan und Isolde« (Februar 1903), »Fidelio« (Oktober 1904) und »Don Giovanni« (Dezember 1905) auf den Weg brachten. Der höchst streitbare und unbequeme Mahler muß mit Roller außergewöhnlich gut harmoniert haben – später versuchte er, allerdings vergeblich, Roller sogar nach New York nachzuholen. Mit Alfred Roller indessen

⁵ Ebd., S. 175–178.

⁶ Ebd., S. 166.

⁷ Ebd., S. 172.

arbeiteten auch Max Reinhardt und Hofmannsthal zusammen, so bei »Ödipus und die Sphinx« (2. Februar 1906), »Der Rosenkavalier« (26. Januar 1911), »Jedermann« (1. Dezember 1911), ferner bei der »Frau ohne Schatten« (10. Oktober 1919), zu der Roller die Entwürfe beigezeichnet hatte,⁸ dann auch beim »Jedermann« 1920 in Salzburg und 1922 beim »Großen Welttheater«. Daß Hofmannsthal nämlich mehr als die Zeugnisse zu erkennen geben von Mahlers Wiener Zeit mitbekommen haben muß, geht auch aus einem Huldigungsbrief an Anna Bahr-Mildenburg vom März 1909 hervor, nachdem er sie als Klytemnästra gesehen hat. Dabei erinnert er an ihre Gestaltung auch der »Isolde, Fidelio, Donna Anna und nun diese hier. Sie haben einem wirklich viel gegeben«, heißt es in Hofmannsthals Brief.⁹

Ist es schon auffallend, daß das Mahler und Hofmannsthal verbindende Interesse an der Oper nicht mehr nachweisbare Verbindungen gezeitigt hat, so wäre es recht unwahrscheinlich, wenn sich nicht doch im Kreis der Wiener Gesellschaft zumindest gemeinsame Bekannte ergeben hätten. Zwar war Mahler ein extremes Arbeitstier, seine Zeit galt dem Dirigieren und der Operndirektion, dann dem Komponieren oder der Familie, keineswegs aber den sogenannten gesellschaftlichen Verpflichtungen. Dabei bildet der – gegenüber Mahler nicht nur latente – Antisemitismus Wiens auch für Hofmannsthal die Umgebung, die ihm die Theater seiner Geburtsstadt mehr verschloß als öffnete. Gemeinsame Bekannte zwischen Mahler und Hofmannsthal waren sicherlich Paul Hellmann und Josef Redlich, mit denen Hofmannsthal auch im Briefwechsel stand. Im Gödinger Haus von Redlichs Eltern vollendete Mahler wesentliche Teile des »Liedes von der Erde«.¹⁰ Redlichs Sohn, Hans Ferdinand, schrieb 1919 eine Studie »Gustav Mahler – Eine Erkenntnis«, die Hofmannsthal las und die durch die Vermittlung von Rudolf Pannwitz gedruckt wurde.¹¹

Aber auch bis in die Familien hinein lassen sich Verbindungen verfolgen: So war Selma Kurz, einer der Stars der Wiener Hofoper und mit Mahler zumindest zeitweise enger liiert,¹² mit der Familie Schlesin-

⁸ SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 143 und S. 673–685.

⁹ B II, S. 357.

¹⁰ Fischer (wie Anm. 1), S. 744; BW Redlich, S. 205.

¹¹ BW Redlich S. 45 und 205; BW Pannwitz, S. 464.

¹² Fischer (wie Anm. 1), S. 378–384.

ger befreundet – und Hofmannsthal porträtierte sie 1896 im Gedicht »Gesellschaft«.¹³ Bertha Zuckerkandl, bei der auch Hofmannsthal – freilich erst nach dem Krieg – verkehrte, war nicht unschuldig an Mahlers unglücklicher Ehe mit der schönen, bedeutend jüngeren Alma Schindler. Sie war die Tochter des Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler und Enkelin des liberalen Politikers Julius Alexander Schindler, der unter dem Pseudonym Julius von der Traun auch publizierte, etwa »Der Schelm von Bergen«.¹⁴ Hofmannsthal hat Alma Mahler gekannt, gelegentlich schrieb er ihr; so 1909 im Zusammenhang mit der »Elektra«, dann 1923, und noch im Juli 1929 traf er sie und Werfel auf dem Semmering.¹⁵ Alma Schindler war eine Kusine von Annie Schindler, jener Schauspielerin, die Hofmannsthal seit 1905 kannte¹⁶ und die später die Frau Robert von Liebens wurde. Schließlich war Alma Schindler aber auch die Stieftochter von Carl Moll, den ihre Mutter nach dem Tod von Emil Schindler geheiratet hatte. Carl Moll, der ein Jahr jünger war als Gustav Mahler, wurde damit dessen Schwiegervater: Er stand im Kontakt mit Hofmannsthal¹⁷ und leitete in Wien die Galerie Miethke. Dort fand 1907 eine Gauguin-Ausstellung statt, bei der Kessler einen Vortrag hielt.¹⁸

II

Eine Chronik der Verbindungen, Begegnungen und Briefe zwischen Mahler und Hofmannsthal soll hier den dokumentarischen, nicht-spekulativen Teil der Untersuchung vertreten.

Mahler war seit 1897 Direktor der Wiener Hofoper, aber schon 1896 kam es – diesen Hinweis verdanke ich der großen Kenntnis Konrad

¹³ Pathos des Alltäglichen. Briefe Hofmannsthals 1895–1929. In: Hirsch, S. 232–262, hier S. 260.

¹⁴ Vgl. Karlheinz Rossbacher, Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära bis zum Fin de Siècle. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 525.

¹⁵ Ein Brief Hofmannsthals an Alma Mahler. In: Hirsch S. 199–200.

¹⁶ BW Lieben, S. 64.

¹⁷ BW Meier-Graefe, S. 128.

¹⁸ BW Kessler, S. 502; zu Moll vgl. Hofmannsthals Brief an Theodora von der Mühll vom 11. April 1927, in: Rudolf Hirsch, Theodora von der Mühll. In: Hirsch (1998), S. 583–588, hier S. 586; vgl. ferner Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. Hg. von Martin E. Schmid, Heidelberg 2003, Sp. 2568 und Sp. 2698.

Heumanns – zu einer ersten Begegnung. Hofmannsthal verbrachte einen regenreichen Juli im Salzkammergut, wo ihm der Kontakt mit Bruno Walter, damals Kapellmeister in Breslau, die Stimmung aufhellte. Bruno Walter, der eigentlich Bruno Schlesinger hieß, reiste dort in Begleitung Gustav Mahlers. Hofmannsthal hat das ohne weiteren Kommentar für den »Sommer 1896« festgehalten: »der Capellmeister Gustav Mahler mit seinen 2 Schwestern, und der junge Capellmeister Bruno Schlesinger (nennt sich Bruno Walther)«. ¹⁹ Mahler ließ ihn über Walter nochmals grüßen, ²⁰ aber Genaueres wissen wir über diese erste Begegnung nicht. In den Briefen Hofmannsthals begegnet Mahlers Name dann im Jahr 1900, als der Dichter von Paris aus die ihm seit längerem gut bekannte Sängerin Selma Kurz mit dem Gedanken tröstet: »ich glaube wieder eine Stunde mit einem Menschen wie Mahler hat mehr Gewalt über Sie zum Guten, als die vielen andern Stunden mit schlechten Leuten an Ihnen verderben können«. ²¹ Hofmannsthal wünscht ihr für die bevorstehende Venedigfahrt, es sei »sehr schön dem Schönen zu begegnen, wenn man selbst Schönes in sich trägt«. Aus Jens Malte Fischers Mahler-Biographie wissen wir, daß Selma Kurz in Venedig mit Mahler eine Affäre hatte, nach der er sie in seinen Briefen duzte. ²²

Daß aber zuvor erwogen worden war, das schon von Richard Strauss abgelehnte Ballett »Der Triumph der Zeit« gar Gustav Mahler zur Komposition anzubieten, gibt ein von Konrad Heumann entdeckter Brief Hofmannsthals an Lili Geyger zu bedenken: »Haben Sie«, so schreibt er am 11. Februar 1901, »mit Mahler oder Dohnanyi wegen des Balletts verhandelt?« Demnach war Zemlinsky, von dem Hofmannsthal die Oper »Es war einmal« kannte, ²³ nicht die zweite Wahl des Dichters, sondern kam erst *nach* diesen beiden Alternativen in Frage. Im März 1901 wandte sich Hofmannsthal an ihn, der die Vertonung dann gleich anpackte. Es gab schließlich ein Gespräch zwischen Mahler und dem

¹⁹ Hofmannsthal-Nachlaß, H V B 3.21. Hinweis Konrad Heumann.

²⁰ Bruno Walter, Briefe 1894–1962. Frankfurt a.M. 1969, S. 20.

²¹ »Was ist das Leben für ein Mysterium«. Unveröffentlichte Briefe von Hugo von Hofmannsthal. In: Hirsch, S. 220–231, hier S. 223.

²² Fischer (wie Anm. 1), S. 381.

²³ Antony Beaumont, Alexander Zemlinsky – Der Triumph der Zeit. Drei Ballettstücke. Ein Tanzpoem. In: Stefan G. Harpner (Hg.), Über Musiktheater. Eine Festschrift. München 1992, S. 13–31, hier S. 14.

Decorationschef Leffler, nach welchem sich Hofmannsthal Hoffnung auf eine Realisierung machen konnte. Im Juli hat er Richard Beer-Hofmann²⁴ um Vermittlung gebeten, um das Ballett in Mahlers Hände gelangen zu lassen, und schließlich fragte er, am 2. August, als er noch immer keine Antwort erhalten hatte, direkt und reichlich nervös bei Mahler nach. Zu Hofmannsthals Irritation mußte wohl beigetragen haben, daß Zemlinsky inzwischen die Unrealisierbarkeit von Hofmannsthals Vorstellungen in der Dekoration kritisiert hatte.²⁵ Immerhin erreichte Hofmannsthal dann ein – allerdings leicht verworrener Brief – Mahlers, der auch einen Eindruck von seiner Unnahbarkeit vermittelt:

[Mayernigg am Wörthersee, Juli oder August 1901]

Entschuldigen Sie freundlichst, daß ich mich wegen meines Stillschweigens nicht entschuldige. In den zwei Sommermonaten, die einzigen des Jahres, die ich mein Eigen nenne, häufe ich Sünde auf Sünde, und ich hoffe sicher auf Absolution von Ihnen.

Ich komme Ende August (25. wahrscheinlich) in Wien und stehe Ihnen dann ganz zur Verfügung. Bis dahin muß ich mit jeden Minuten geizen. – Schicken Sie jedenfalls eine Abschrift an mein Bureau und bitte eine Zeile extra, um mich zu mahnen. [...]²⁶

Im September 1901 kam es zur persönlichen Begegnung Mahler-Hugo von Hofmannsthal, bei der der Direktor das Ballett ablehnte. Mahler war in diesem Sommer u. a. mit der »Fünften. Symphonie« befaßt, komponierte aber auch einige Lieder, darunter sind Texte von Rückert (»Ich bin der Welt abhanden gekommen«, »Um Mitternacht«, »Ich atmet einen linden Duft«), sodann drei der »Kindertotenlieder« und das schneidende »Der Tamboursgsell« – es wäre möglich, daß ihm Hofmannsthals Idee fremd schien, die den »antiken Geschmack des Empire«²⁷ mit Gestalten der Mythologie und dem Parnas »im Poussin'schen Stil«²⁸ verknüpft.²⁹

²⁴ BW Beer-Hofmann, S. 109.

²⁵ Vgl. Hofmannsthal an Mahler, 2. August 1901, (SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 300f.).

²⁶ Beaumont (wie Anm. 23), S. 21.

²⁷ GW Dramen VI, S. 15.

²⁸ Ebd., S. 25.

²⁹ Fischer (wie Anm. 1), S. 916.

Dieser beklagte sich (18. September) gegenüber Zemlinsky, »es hat ihm an dem Ganzen offenbar nichts gefallen, weder die pantomimischen noch die mehr decorativen Theile«. Hofmannsthal nahm Anstoß an Mahlers »theoretisierendem Denken«, das er auf Wagner zurückführt:

Ich fürchte, daß ihm gerade das fehlt, worauf es hier ankommt: nämlich Phantasie des Auges. Er denkt von der ganzen Kunstgattung schlecht und sagt mir rundweg: wie etwas aussähe, was man mit Beleuchtungen etc. anfinke, »*das wäre alles nichts*«. Das ist aber eine dumme Art Kritik, jemandem bei einem einzelnen Werk die Mängel oder Beschränktheiten der Form, in der er eben arbeitet, vorzuwerfen. Auch kritisierte er das Verhältnis meiner Dichtung zur Musik, sagte einmal ich hätte zu »subtiles« dargestellt, gleich darauf in einem Athem, ich hätte nicht *gestaltet*, sondern mich mit Allgemeinheiten begnügt, was doch gerade das Gegentheil vom früheren ist. Auf diesem nicht *gestaltet* haben, was soviel zu heißen scheint wie nicht individualisiert haben, ritt er herum und ich konnte ihm nicht begreiflich machen, daß dieser Begriff der Gestalt – der aus der Wagner'schen Kunsttheorie her offenbar sein ganzes theoretisierendes Denken beherrscht – eben hier nichts zu thun habe, besonders weil man unsern Mimikern nichts über das Typische hinaus zumuthen könnte. – Genug, da es mir nicht gegeben ist, mit Leuten über meine Arbeiten zu streiten, so hatte das Gespräch – das übrigens seinen durchaus freundlichen Charakter nie verlor – bald ein Ende, und ich brachte ihn wenigstens zu dem Ausspruch: ich werde ja sehen, ich bin neugierig, was der Musiker daraus hat machen können. Auch hat er mir versprochen es noch einmal ruhig zu lesen, er muß es das erste mal sehr schlampig gelesen haben. Das ist also wieder einmal die teuflische Unverlässlichkeit aller Menschen und Dinge beim Theater.

Dazu gehört auch, daß der Maler Leffler, der mir nach den 2 Acten einen enthusiastischen Brief geschrieben hatte, jetzt – nach Mahlers Angabe – dem Ganzen »ziemlich rathlos« gegenübersteht. Ich hätte es nicht für anständig gehalten, Ihnen von alle dem keine Mittheilung zu machen. Es liegt mir aber natürlich nichts ferner, als Sie entmuthigen zu wollen. Ich kann Sie versichern daß auch mir künstlerisch und materiell *sehr* viel an der Sache liegt.

Ich möchte noch folgendes sagen: Mahler gegenüber wird jetzt alles auf Ihre Musik ankommen und auf die Art, wie Sie ihm über den Text sprechen; Sie haben da als Musiker eine ganz andere Situation wie ich als der Verfasser. Er war auch nicht ganz ohne den Gedanken: »Vielleicht bin ich im Unrecht.«

Über den Maler Leffler werd ich jemanden schicken, der ihm das Ganze ein bissl klar macht und ihn hinein hetzt; er ist ein mäßig intelligenter, ziemlich bestimmbarer Mensch.

Auch hoffe ich durch eine befreundete Person auf den 2ten Oberhofmeister Montenuovo eine Art Einfluß ausüben zu können, so daß Mahler wenn er schwankt, von dieser Seite nicht etwa negativ sondern eher positiv beeinflusst wird.³⁰

Offenbar setzte Hofmannsthal nicht nur seine Verbindungen zu Mahlers Vorgesetztem, dem Oberhofmeister Montenuovo ein, indes Zemlinsky seine leidenschaftlich verehrte Schülerin, das schönste Mädchen Wiens, Alma Schindler, in zahlreichen Briefen über das Ballett unterrichtete. Es waren die Wochen Ende 1901, in denen sich Alma Schindler aber für einen andern Mann zu interessieren begann, für Mahler selbst, der sich mit ihr an Weihnachten verlobte. In ihren bekanntlich nur mit großer Vorsicht ernstzunehmenden Memoiren führt Alma Mahler eine Szene auf, wie sie Mahler dazu bringen wollte, das Ballett aufzuführen. Mahler antwortete, er verstehe es nicht.³¹

Weder Zemlinsky noch Hofmannsthal gaben aber auf; der Komponist kürzte seine Partitur und suchte den Librettisten zu bearbeiten, und dieser wandte sich tatsächlich 1904 an Alfred Roller, den er persönlich nicht kannte. Roller sollte Mahler dazu bewegen, sich erneut für das inzwischen bearbeitete Ballett zu interessieren. Hofmannsthal klagt auch dabei über den »Übelstand [...], daß Direktor Mahler sich für die ganze Sache ›Ballett‹ ausgesprochen nicht interessiert, daß ihm der ganze Begriff eher zuwider ist«.³² Nimmt man hinzu, daß Hofmannsthal Mahler gerade vier Wochen zuvor ein weiteres Mal persönlich getroffen hat, gemeinsam mit Gerhart Hauptmann, dann darf man aus Hauptmanns Tagebucheintrag schließen, daß Komponist und Librettist genau jene Frage wieder behandelt haben, in der sich Hofmannsthal von Mahler grundsätzlich mißverstanden fühlte. Hauptmann hält über das Gespräch ausdrücklich fest: »Mahler: Die Wichtigkeit des Auges für den Komponisten«.³³ Das klingt so, als habe Mahler dem Vorwurf Hofmannsthals parieren wollen, ihm fehle die »Phantasie des Auges«. Als Komponist beruft er sich nicht nur selbstverständlich auf das Ohr, sondern überraschenderweise auch auf das Auge.

³⁰ »Dem Mahler fehlt die Phantasie des Auges«. In: Hirsch, S. 201–202.

³¹ Beaumont (wie Anm. 23), S. 25.

³² 14. 3. [04] an Alfred Roller. In: Beaumont (wie Anm. 23), S. 27.

³³ Martin Stern, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. In: HB 37/38 (1988), S. 5–150, hier S. 27.

1905 schlug Richard Dehmel Mahler, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller als österreichische Mitglieder einer neu zu gründenden »Internationalen kulturpolitischen Liga« vor, ein deutliches Zeichen dafür, daß Hofmannsthal inzwischen neben dem gewichtigen, aber in Wien nie unumstrittenen Hofoperndirektor als repräsentativ gelten konnte. Aus demselben Jahr ist ein – bislang nicht zu klärender – Brief von Heinrich Gomperz an Hofmannsthal erhalten, in dem dieser davon berichtet, er habe inzwischen Mahler »selbst kennengelernt und mich recht gut mit ihm unterhalten«, so daß eine zunächst erwogene Vermittlung durch Hofmannsthal nicht erforderlich sei.³⁴

1907 ging Mahlers von Intrigen und antisemitischen Bosheiten begleitete und beschattete Wiener Ära zu Ende. Wir wissen nicht, wie Hofmannsthal darauf reagiert hat. Aber Jens Malte Fischer hat im Nachlaß von Egon Wellesz einen Brief Mahlers an Hofmannsthal entdeckt, der ein seltenes Zeugnis für das bedauerliche Sich-Verfehlen der beiden Exponenten ist:

Mein lieber Herr von Hofmannsthal! Ich hätte Ihnen gerne persönlich die Hand gedrückt und verschob meinen Dank für ihre liebe Gabe von Tag zu Tag. Nun – wie es zu geschehen pflegt häuft sich zum Schluß Alles was man soll und möchte – kann ich Ihnen nur brieflich danken und spreche aber die Hoffnung [aus], daß wir uns künftig oft begegnen mögen. Denn eigentlich sollten 2 solche Kerle nicht ewig an einander vorüber spazieren. Also auf Wiedersehen nach den Ferien – bei Ihnen oder bei mir! Ihr aufrichtig ergebener Gustav Mahler.³⁵

Auf Mahlers positives Urteil konnte sich Hofmannsthal beziehen, als es darum ging, Grete Wiesenthal zu protegieren, die auch Mahler als Hauptrolle in Aubers »Die Stumme von Portici« hatte auftreten lassen – ein Beleg dafür, daß der Sinn fürs Auge Mahler keineswegs dauerhaft gefehlt haben dürfte, denn Grete Wiesenthals Pantomimenkunst ist eine visuelle, keine akustische Kunst.³⁶ Als Mahler seinen 50. Geburtstag beging, inzwischen in New York engagiert, brachte Paul Stefan eine Festschrift von Freunden und Verehrern zusammen, aus der schon Schnitzlers Beitrag zitiert wurde. Daß Hofmannsthals geschliffener

³⁴ FDH, 12. April 1905, Hinweis Konrad Heumann.

³⁵ Fischer (wie Anm. 1), S. 782.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal: Briefchronik (wie Anm. 18), Sp. 1099.

Text von einer halben Druckseite ausschließlich auf Mahlers Wirken am Theater und nicht auf den Komponisten einging, ist immer wieder bemerkt worden.

Wo Geist ist, dort ist Wirkung. Wo immer er sich festsetzt, er gerät in einen Streit mit der Materie; die Trägheit, der Halbverstand, der Mißverstand setzen sich ihm entgegen, aber er bezwingt sie, und die Atmosphäre um einen solchen Kampf herum ist schon das Interessante: hier braucht es nicht erst hineingetragen zu werden. Ein chaotisches, wahrhaft heterogenes Ganzes gliedert sich rhythmisch und wäre es auch unter Zuckungen; die feindseligen oder stumpfen Teile treten zueinander in Verhältnis und Gegenwirkung, die kaum zu ahnen war, und der Freund der Künste wird mit Entzücken, der Philister mit staunendem Widerwillen gewahr, daß aus vielen toten Elementen ein Lebendiges zu werden vermöge, aber freilich nur durch das Wunder eines schöpferischen Geistes. Ein solches Schauspiel war die Direktionsführung Gustav Mahlers an der Wiener Oper.³⁷

Vermutlich steckt aber weniger die Ablehnung als die schlichte Unkenntnis von Mahlers Musik bei Hofmannsthal dahinter – es gibt kein Zeugnis, daß er zu Lebzeiten Mahlers je eine Symphonie gehört hätte. Es lag daher auch nicht in Hofmannsthals Reichweite, die berühmte Münchner Uraufführung der »Achten Symphonie« mitzuverfolgen, die zum größten Erfolg des Komponisten wurde. Zwar hatte Paul Zifferer in einem Brief vom 1. September 1910 noch Hofmannsthal auf das bevorstehende Großereignis aufmerksam gemacht (»München wird eine Hochburg alles Guten und Schönen. Mahlers Symphonie verspricht ein Kunstereignis ganz besonderer Art zu werden«³⁸), aber er gehörte nicht zu der großen Wiener Delegation, die dieses Ereignis leibhaftig aufsuchte. Allerdings ist unwahrscheinlich, daß er es nicht mitverfolgt haben sollte, wo doch Hermann Bahr und seine Frau, die Sängerin Anna Mildenburg, u. a. Carl Moll, Alfred Roller, Franz Schalk und Bruno Walter kamen.³⁹ Thomas Mann erkannte bei diesem Anlaß in Gustav Mahler *den Mann*, der »den ernstesten und heiligsten künstlerischen Willen unserer Zeit verkörpert«.⁴⁰ Auch die posthumen Uraufführungen der »Neunten Symphonie« (26. Juni 1912) in Wien und von »Das Lied

³⁷ GW RA I, S. 645.

³⁸ BW Zifferer, S. 22.

³⁹ Fischer (wie Anm. 1), S. 812.

⁴⁰ Thomas Mann an Gustav Mahler, September 1910, in: Thomas Mann. Briefe 1889–1936, Frankfurt a.M. 1961, S. 88.

von der Erde« (20. November 1911) in München unter Bruno Walter ließ sich Hofmannsthal entgehen.

Eine tiefere Erfahrung wurde Mahler für Hofmannsthal offenbar erst mit seinem Tod. Hofmannsthal nahm am Begräbnis teil und fühlte, wie er an Kessler schreibt, »daß mir sein Verlust unendlich weh that, obwohl ich nur einmal im Leben mit ihm gesprochen hatte«.⁴¹ Hier irrte sich Hofmannsthal offenbar, oder wollte jedenfalls nur *eine* seiner Begegnungen mit Mahler als solche werten. Noch persönlicher, auch egomanischer fällt der Bericht an Ottonie Degenfeld aus:

Neulich war das Begräbnis Mahlers. Ich stand an dem offenen Grab, in einem Gedräng von Menschen, warf Erde hinein, war unendlich traurig um ihn, fühlte ganz das Bittere Schwere des unwiederbringlichen Verlustes, dann im Weggehen verstand ich auf einmal, daß Menschen etwas verlieren würden, wenn ich stürbe und vielleicht irgend jemand auch in dieser Weise um mich traurig wäre, wie ich um Mahler, mit dem ich nur einmal im Leben gesprochen habe. Die Unbegreiflichkeit einer Existenz, wie die meinige, war mir in diesem Augenblick gar nicht drückend.⁴²

Es dauerte mehr als acht Jahre, bis sich Hofmannsthal überhaupt zu Mahlers Musik äußerte. Es ist im Dezember 1919, im Briefwechsel mit Pannwitz, der aus seiner Sympathie für Mahler kein Hehl gemacht hatte.⁴³ Hofmannsthal ist jedoch in seiner Wahrnehmung Mahlers so eingeschränkt, daß er ihn nur in der Parallelaktion mit Strauss hören kann. Zu einer tiefergehenden akustischen Begegnung mit Mahlers Werk sollte es nicht kommen.

Strauss ist ganz genau der eine Typus des deutschen Musikers um 1900, wie Mahler der Andere; die beiden gehören ja unlöslich zusammen, sie sind ja furchtbar ähnlich miteinander, es gehört ja die ganze heutige humorlose jüdisch-deutsche Parteimacherei dazu um so eine Art von Ahriman und Ormuzd aus ihnen zu machen. Es sind zwei brüchige precäre Talente – ich habe im letzten Halbjahr die IIIte u VIIIte Mahlerische Symphonie gehört und ich werde sie sicher nie wieder anhören gehen, – was für gequälte Tuerei, welche ängstlichen Präntensionen, wie ungeistig diese Geist-Tuerei – zwei richtige deutsche Halbnaturen, aber Strauss ist von der Natur ganz anders fundiert, so konnte er um 50 und nach 50 höher kommen, *lernen*, sein Handwerk vertiefen – Mahler steht überhaupt unter der Stufe wo man

⁴¹ BW Kessler, S. 328.

⁴² BW Degenfeldt, S. 148.

⁴³ BW Pannwitz, S. 297, S. 440, S. 464–466.

ein Handwerk hat, er steht im Ernst gesprochen, eigentlich nirgends! – und er konnte seinen neuen Weg nehmen indem er sich – vielleicht mehr unter meinem Einfluß als er weiß, wenn auch noch zu wenig – dem Theater ganz u. gar zuwendete [...].⁴⁴

Daß Hofmannsthal sich danach nicht als »Freund Gustav Mahlers und Verehrer seiner Kunst« angesprochen fühlte, darf man wohl vermuten: Mit dieser Anschrift erreichte ihn gleichwohl im Februar 1920 eine Einladung des großen Dirigenten Willem Mengelberg nach Amsterdam, wo zum ersten Mal alle Mahler-Symphonien in historischer Folge aufgeführt wurden.⁴⁵ Noch Jahre später wandte sich Hofmannsthal gegen das »Brüchige, Hybride, mehr Ersehnte als Erschaffene der G. Mahlerschen Musik«, so 1928 gegenüber Richard Strauss.⁴⁶

Hofmannsthal, so kann man bilanzieren, hat Mahlers Musik nicht verstanden. Als er wohl erst nach dem Krieg die Gelegenheit wahrnahm, hatte er sich schon viel zu sehr auf das Synthese-Denken der Salzburger Festspielidee eingelassen, zielte er zu entschieden auf eine Wiederbelebung des leichteren Genres und der Spieloper, als daß er dem grandiosen Ernst der Mahlerschen Symphonik gewachsen gewesen wäre. Das »Brüchige, Hybride« hat Hofmannsthal bei Mahler gehört, aber nicht mehr tolerieren können. Egon Wellesz hat Hofmannsthals »innerliche Ablehnung gegen Mahler« damit erklärt, daß in ihm »das rhetorische Element von Beethovens Musik eine weitere Steigerung erfahren hat«.⁴⁷ Der Klassizismus des späten Hofmannsthal muß geradezu das modern Fragmentarische Mahlers verfehlen; vom Verstummen der »Neunten Symphonie« führt kein Weg zum »Salzburger Großen Welttheater« oder gar zu »Arabella«.

Genau deshalb sollte die Bilanz der Verfehlung zwischen Mahler und Hofmannsthal nicht im persönlichen Scheitern sich erschöpfen, sondern nunmehr gilt es, sie im quasi-spekulativen Bereich als Teilkomplex der modernen Ästhetik zu verorten.

⁴⁴ Ebd., S. 457.

⁴⁵ Brief des Mahler-Fest-Commissie C Rudolf Mengelberg an Hofmannsthal vom 6. Februar 1920, FDH, EJC 99a; Hinweis Konrad Heumann.

⁴⁶ BW Strauss (1978), S. 650.

⁴⁷ Egon Wellesz, Hofmannsthal und die Musik. In: Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. Wien 1949. S. 227–230, hier S. 227.

Die Unterschiede des Alters, der Sozialisation, vor allem aber der jeweiligen Medien und ihrer Wirkungskreise erlegen einem größte Vorsicht auf, wenn man jenseits der Biographien den Dissonanzen zwischen Mahler und Hofmannsthal nachgeht. Gleichwohl sind sie als Zeitgenossen einander nahe.

Selbst der gegen eine Verrechnung Mahlers ins »Junge Wien« mit guten Gründen skeptische Jens Malte Fischer zieht einen Vergleich zwischen der verstummenden Fragmentarik im ersten Satz der »Neunten Symphonie«, die eine »Krise der musikalischen Sprachfähigkeit« zum Ausdruck bringe,⁴⁸ und der Erfahrung des Lord Chandos, wonach die Teile wieder in Teile zerfallen. Dafür hatte schon Adorno in der Wiener Gedenkrede auf Mahler von 1960 eine Grundlage geboten.⁴⁹ Auch lassen sich gewisse Verhaltensweisen im Umgang mit der jeweiligen Tradition parallelisieren: Mahler ging nicht nur mit den Texten recht eigenwillig um, die er vertonte, etwa indem er in der »Zweiten Symphonie« eigens Verse in den Text von Klopstock einfügte oder beim »Lied von der Erde« kurzerhand zwei getrennte Gedichte zusammenlegte (»Abschied«). Mahler konnte auch ein rigider Bearbeiter der musikalischen Tradition sein, der nicht nur Webers Stil in »Die drei Pintos« adaptierte,⁵⁰ sondern schon auch einmal an Beethovens »Neunte Symphonie« die Hand anlegte. Schließlich hatte schon Mahler seinerseits Ideen für ein dem Werk Mozarts und Wagners verpflichtetes Festspiel.⁵¹

Von hier aus lassen sich zumindest gedankliche Brücken zu den prekären Textverfahren Hofmannsthals schlagen, etwa was den Umgang mit den Vorlagen bei »Elektra« oder dem »Jedermann« betrifft, und man könnte an die Ausgestaltung der »Bassompierre«-Geschichte denken oder an die in Caldérons »Dame Kobold« eingeschleusten Sonette.⁵² In beiden Fällen geht es um Strategien, wie Bausteine fremder Herkunft dem eigenen Werk integriert werden bzw. welche Funktionen

⁴⁸ Fischer (wie Anm. 1), S. 758.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, Mahler. Wiener Gedenkrede. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, 20 Bde. Darmstadt 1998, Bd. 16, S. 323–338, hier S. 327.

⁵⁰ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 210.

⁵¹ Ebd., S. 592 und 645.

⁵² SW XV Dramen 13, S. 107f.

der Betonung oder Unterdrückung ihrer Fremdheit zukommen. Für den genaueren interdisziplinären Vergleich der Zitatverfahren bei Hofmannsthal und Mahler müsste man wohl die Strategie einer organischen Einverleibung des fremden Materials bei Hofmannsthal von dem Respekt unterscheiden, den Mahler vielfach seinen Zitat- als Fremdkörpern bewußt zukommen läßt. Ferner wäre zu kontrastieren: das Hofmannsthalsche Verfahren einer Verschränkung unterschiedlicher Zeiträume – der Antike, der Renaissance, Venedigs mit der Moderne – und Mahlers kompromißlose Absage an jede Möglichkeit, die Gebrochenheit des eigenen Standpunktes aufzuheben, besonders deutlich in der berühmten Posthorn-Episode der »Dritten Symphonie«, in der gerade Hans Heinrich Eggebrecht, mit Korrekturen gegenüber Adorno, »ein Paradigma für Mahlers symphonisches Denken« findet.⁵³ Stellvertretend seien abschließend zwei Komplexe angesprochen, die *in* der Gemeinsamkeit des Interesses doch die große Differenz zwischen Mahler und Hofmannsthal sichtbar machen können:

Ein Fixpunkt imaginärer Schnittmengen zwischen Mahler und Hofmannsthal ist die »Wunderhorn«-Lyrik. Mahler liebte sie wohl besonders im naiven Glauben, sie sei »mehr Natur und Leben [...] als Kunst«.⁵⁴ Mahler beansprucht für sich, dieser Art Lyrik sich »sozusagen mit Haut und Haar verschrieben« zu haben,⁵⁵ und in der Tat: Mit den Liedern wie »Revelge«, »Der Tamboursg'sell« und »Zu Straßburg auf der Schanz« entwirft Mahler sein Plädoyer für die Unterlegenen, für die Besiegten, wie es später Alban Berg mit seinem »Wozzek« fortgesetzt hat.⁵⁶ Die Auseinandersetzung mit der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« erstreckt sich bei Mahler über einen langen Zeitraum und in ganz andere Dimensionen als bei Hofmannsthal. Schon in den 1880er Jahren hat sich der Komponist mit diesen Gedichten produktiv befaßt und dabei sogar seine ersten vier Symphonien mit Texten, jedenfalls Themen seiner Liedvertonungen ausgestattet.

Marsch, Tanz und Volksweise – elementare Gebrauchsfunktionen der Musik haben Mahler auch in seinen »Wunderhorn«-Vertonungen

⁵³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*. München 1982, S. 169.

⁵⁴ Brief vom März 1905 an Ludwig Karpath. In: Gustav Mahler, *Briefe*. Hg. von Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 322.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. Fischer (wie Anm. 1), S. 219.

beschäftigt, von denen viele in der militärischen Sphäre angesiedelt sind: Mit schneidenden Dissonanzen und in melancholischer Klage wird dabei der Kontrast zwischen militärischer Ordnung und der Gefühlswelt zum Ausdruck gebracht, sei es das unüberwindliche Heimweh, das in »Zu Straßburg auf der Schanz'« in den Tod führt, oder die unglückliche Liebe zum Mädchen in »Der Schildwache Nachtlied«. Abschied, Trennung, Tod dominieren in der Auswahl der Lieder, Schmerz und Verzweiflung werden formuliert, während der Anteil des Naiven und Schlichten, auch der »Humoreske« geringer ist und nicht als harmlos gelten kann. Auch wo Mahler wie in »Des Antonius von Padua Fischpredigt« sich dem Humor nähert, bleibt dieser von Enttäuschung und Bitterkeit verschattet. »Des Knaben Wunderhorn« wird bei Mahler zu einem lebendigen Spiegelbild der Welt, die in ihrer Grausamkeit, aber auch ihrer Erlösbarkeit (»Urlicht«, »Das himmlische Leben«) ernstgenommen wird. In erstaunlicher künstlerischer Freiheit im Umgang mit dem Text findet Mahler hier authentische Stimmen, mit denen er ein von Verantwortung und Widerstand, von Verzweiflung und Utopie geprägtes Bild zu formulieren vermag. Adorno hat sie als »Allegorien des Unteren, Erniedrigten, gesellschaftlich Verstümmelten« wahrgenommen.⁵⁷

Hofmannsthal hat sich im Sommer 1899, während der Arbeit am »Bergwerk zu Falun«, mit der »Wunderhorn«-Lyrik befaßt. Wie Heinz Rölleke schon 1976 im dazu maßgeblichen Aufsatz gezeigt hat, ist auch Hofmannsthal an denjenigen Strophen hängengeblieben, die vor allem Brentano »ihren spezifischen Ton verdanken«.⁵⁸ Die Suggestion von Natürlichkeit kommt in Hofmannsthals Gedichten »Die Liebste sprach«, »Das Wort« und »Kindergebet« virtuos zum Ausdruck und zeigt in dieser künstlerisch verfeinerten Affinität zur vermeintlichen Natürlichkeit auch Gemeinsamkeiten, zunächst mit Brentano,⁵⁹ dann mit Mahler. Und doch, scheint mir, gibt es kaum eine Brücke zwischen den Texten, die Mahler

⁵⁷ Adorno (wie Anm. 49), S. 328. – Vgl. dazu auch Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Symphonie des deutschen Idealismus*. Stuttgart und Weimar 1993, bes. S. 417ff. Den romantischen Charakter der »Wunderhorn«-Vertonungen stellt dagegen Günter Schnitzler in einer luziden Analyse heraus: *Gustav Mahler und die Romantik in »Des Knaben Wunderhorn«*. In: *Gustav Mahler: Lieder*. Hg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte NF 136). München 2007, S. 27–49.

⁵⁸ Heinz Rölleke, *Hugo von Hofmannsthal und »Des Knaben Wunderhorn«*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1976, S. 439–453, hier S. 453.

⁵⁹ Vgl. dazu die Studie von Heinz Rölleke, »Zu Straßburg auf der Schanz'«. Clemens

ausgewählt hat und denen, die Hofmannsthal angeregt haben. Mahler nimmt, so könnte man sagen, von einem ethischen, d. h. kritischen, unversöhnten Standpunkt aus Stellung, indem er die brutale oder schlichte Wahrheit authentisch zu spiegeln vorhat; Hofmannsthal dagegen spielt sehr viel stärker mit den Anregungen – die er ebenfalls aus dem »Wunderhorn« bezieht – und nutzt sie als ästhetische Möglichkeit.

Ein anderer Fixstern der Orientierung bei Mahler und Hofmannsthal war das Werk Goethes, dem beide eine unvergleichbare Bedeutung zugesprochen haben. In seiner »Achten Symphonie« zeigt Mahler nicht so sehr einen monumentalen Klassiker an Goethe als vielmehr einen ekstatischen Mystiker, der bewußt von einem extremen religiösen Standpunkt aus gesehen wird.⁶⁰ Die Kombination so unterschiedlicher Texte wie des mittelalterlichen Pfingsthymnus »Veni creator spiritus« und der Schlußszene »Bergschluchten« aus »Faust II« hat neben anderen auch ihre goethesche Berechtigung, indem Goethe selbst dieses Gedicht geschätzt und übersetzt hat (im April 1820). Goethes Faust-Schluß wird vor der Folie dieses Hymnus von Mahler ins Kosmische verschoben, das eine naive Rückkoppelung an Beethovens »Neunte Symphonie« verbietet. Auch in diesem Fall wird Disparates nebeneinander gestellt, mystische Ent-rückung und Massenchöre, in einer expressiven Eigenwilligkeit, die mit Hofmannsthals sehr viel runderem Goethebild wenig gemeinsam hat.

Hofmannsthal hat Goethes Spätwerk als Bühnenwerk zu sehen versucht und sich damit von Mahlers esoterischem Zugriff unterschieden. Offenbar schon 1906 wollte er Max Reinhardt und Arthur Kahane dazu bringen, den zweiten Teil auf mehrere Abende zu verteilen.⁶¹ »Faust II« ist für Hofmannsthal dann, 1913/14, Theater als »festliche Anstalt«, »das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern«.⁶² Im Zeichen der Salzburger Festspiele schließlich

Brentanos Kreation eines »Wunderhorn«-Liedes. In: Goethezeit – Zeit für Goethe. Festschrift Christoph Perels. Hg. von Konrad Feilchenfeld (u. a.). Tübingen 2003, S. 161–168.

⁶⁰ Mahler ist keineswegs auf einen orthodoxen Glauben zu fixieren. »Doch was er auch komponiert, stets denkt er das Gegenteil davon mit. In der gespaltenen Persönlichkeit Mahlers finden sich Züge sowohl des Nihilisten als auch des Gläubigen«, so Rüdiger Heinze: Was diese Lieder der Welt erzählen. Skizze einer Charakteristik von Gustav Mahlers symphonischem Ton. In: Gustav Mahlers Symphonien (wie Anm. 3), S. 39–53, hier S. 45.

⁶¹ Vgl. »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material«. Hofmannsthal und Goethe. Ausstellungskatalog. Hg. von Joachim Seng. Eggingen 2001, S. 99.

⁶² GW RA I, S. 447.

wird der zweite Faust dem barocken Welttheater integriert, als Weltspiel aufgefaßt, womit der Spiel- und Theatercharakter noch unterstrichen wird. Wo Mahler also mit kosmischer Vision den Faust-Schluß in ekstatischer Ernsthaftigkeit aufnimmt, stellt Hofmannsthal ihn in eine größere Umgebung und entpathetisiert ihn stärker. Die spielerischen, theatralischen Momente des »Faust«-Schlusses, die Hofmannsthal akzentuiert hat, lassen sich auch aus der Sicht der neuesten Goethephilologie unterstützen.⁶³

Das Mißverhältnis Mahler-Hofmannsthal erscheint somit nicht als selbstverständlich, aber doch auf die Dauer als unaufhaltsam, weil die jeweiligen Orientierungen sich weiter voneinander entfernten. Natürlich bewegt man sich bei solchen Beschreibungsversuchen auf unsicherem Boden, und doch können biographisch-chronologische Daten das Verhältnis keineswegs erschöpfend aufklären.

So wird man – mit Skepsis und Abstand – doch auch Interpretationsmomente zulassen müssen, die auf die jeweilige Ästhetik und ihre Weltanschauung Bezug nehmen. Das extrem Spannungsgeladene des Mahlerschen Entwurfs, das die Aufgipfelung der »Achten Symphonie« ebenso umfaßt wie die zerstörte Landschaft im »Lied von der Erde«, findet sich ja auf Tritt und Schritt in seinen Werken selbst: das Disparate, das unvermittelt nebeneinander gestellt wird, kennzeichnet den Mahlerschen Stil – Hohes und Niedriges, Banales, Gebrauchsmusik und Hymnisches zeigen die Gebrochenheit der Welt.⁶⁴ Noch einmal Adorno, der den Komponisten neben Kafka rückt: »In Mahlers Musik wird die beginnende Ohnmacht des Individuums ihrer selbst bewußt«.⁶⁵ Das Schneidende und Unversöhnte steht aber jenem Vermittlungsstreben gegenüber, das Hofmannsthal in seinen tragischen oder lustspielhaften Konstellationen erprobt: Elektra steht Chysothemis gegenüber, später Ariadne der Zerbinetta, aber es kommt stets auf ihre Vermittlung, auf den Ausgleich an. Die Formel vom »erreichten Sozialen« zeigt die Unter-

⁶³ Etwa der Kommentar von Albrecht Schöne zum »Faust«, in: Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. von Friedmar Apel (u. a.), Frankfurt a.M., Bd. 7, 1994. – Ferner die Untersuchung von Stefan Matuschek, Goethes »Faust«. Von der Leichtigkeit der letzten Dinge. In: *Poetica* 31, 1999, S. 452–461.

⁶⁴ Vgl. Vera Baur, Das »Gedudel der böhmischen Musikanten«. Mahler und die Volksmusik. In: *Gustav Mahlers Symphonien*(wie Anm. 3), S. 71–76, hier S. 75.

⁶⁵ Adorno (wie Anm. 49), S. 337.

schiede zwischen dem Dichter und dem Komponisten am deutlichsten an: Mahlers Symphonien und Vokalwerke können ein Erreichtes nicht vorführen, sie stellen Zeugnisse des Scheiterns bereit, die gerade daran ihre Menschlichkeit beweisen. Es sind Dokumente utopisch unabgeschlossener Visionen, von einem tragischen und ethischen Impetus getragen, die neben Hofmannsthals Vermittlungs- und Verantwortungsdenken, seinem Repräsentationsprinzip der 20er Jahre sich als sehr viel kompromißloser und radikaler ausnehmen.

Das heißt nicht, daß Hofmannsthal nicht für diese Schichten sensibel gewesen wäre: sein Engagement für Büchner etwa nähert ihn dem Unaristokratischen bei Mahler an, wie es einmal Hans Werner Henze als das »Sich öffnen jeder Schmach« beschrieben hat;⁶⁶ dann auch der Kampf, den Hofmannsthal gegen die vielfach subversiven Strömungen seiner eigenen Phantasie führte und durch den Abbruch vieler Projekte besiegelte – am schmerzlichsten natürlich im Fall des »Andreas«-Fragments –, ließe sich als eine gleichsam erfundene Begegnung mit der Welt auch Gustav Mahlers imaginieren.

⁶⁶ Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*. Erweiterte Neuausgabe. München 1984, S. 142.

