

Gustav Mahlers 8. Sinfonie

im Spannungsfeld von Geschichte und Tradition

I

Meine Bemerkungen, eher anlässlich denn unmittelbar zu Mahlers 8. *Sinfonie*, mögen als eine bunte Kette von Abschweifungen erscheinen, von der ich aber dennoch annehmen möchte, daß sie sich niemals von ihrem Ausgangs- und Zielpunkt losreißt. Die Bedenken Theodor W. Adornos gegenüber der *Achten* sind bekannt, er hat sie im 7. Kapitel seiner *Musikalischen Physiognomik* Mahlers, unter den charakteristischen Stichworten *Zerfall und Affirmation*, zusammengefaßt. Adorno fällt nicht mit der Tür ins Haus, sondern bereitet den Hauptschlag gegen die *Achte* wirkungsvoll vor, indem er gleichsam eine Auflistung von „schwachen Stellen“ in der 2., 5. und 7. *Sinfonie* vorausschickt. Sie alle hätten mit „Zerfall“ des ansonsten gewährten kompositorischen Niveaus und/oder mit „Affirmation“ als Verzicht auf Ideologiekritik zu tun. In der 8. *Sinfonie* kulminierten diese Beschädigungen, sie sei, so Adorno, eine „symbolische Riesenschwarte“, „die mißglückte, objektiv unmögliche Wiederbelebung des kultischen [Hauptwerkes]“. „Sie flüchtet zur Macht und Herrlichkeit dessen, wovor sie sich fürchtet; die zur Affirmation verbogene Angst ist das Offizielle.“¹ Und wenig später heißt es:

„Die affirmative Intention der Achten ist auch Mahlers alte des Durchbruchs, und sie gliedert nicht gänzlich dem Offiziellen sich ein. Singt in der Faustmusik der Knabenchor: 'Jauchzet auf, es ist gelungen', so durchschauert es den Hörenden für eine Sekunde, als ob es wirklich gelungen wäre. Scheinhaftes Jasagen und scheinlose Gegenwart verschlingen sich.“²

¹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960, S. 182 f.

² Ebd., S. 185.

Ich möchte an diese Aussagen rein sachlich erinnern, weder den Vorwurf erheben, hier habe sich ein großer Theoretiker geirrt, noch eine nicht minder müßige und vermessene Zustimmung bekunden. Es geht mir um die Erinnerung an ein Zeitphänomen, an einen geschichtlichen Augenblick, der bestimmte Urteile und Interpretationen nicht nur nahelegte, sondern herauszufordern schien. Adornos Mahler-Bild war zwar von Schönberg und seinen Hauptschülern geprägt hinsichtlich der Physiognomik aber wohl noch nachhaltiger von den Entwicklungsproblemen der Neuen Musik nach dem 2. Weltkrieg, die sich, zumal in den fünfziger Jahren, als komplizierter erwiesen, als oftmals und gemeinhin angenommen. Das beliebte Bild einer „Seriellen-Internationale“ mit ihrer Festung Darmstadt als europäischer Zentrale suggeriert eine Geschlossenheit nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Schönberg, in der die geschichtsträchtigen Widersprüche zugeschüttet zu werden drohen. Und Adornos Mahler-Bild hat sich gerade an diesen Widersprüchen entzündet, um seinem Musikbegriff Kontinuität und Aktualität zu sichern. Der drängte weiterhin und, wie es scheint, unbeirrt auf immanente Stimmigkeit des Komponierten, wodurch es einzig und allein zum wahren Abbild oder mehr noch zum Gegenbild der Realität sich erheben könne. Angesichts der sogenannten postseriellen Entwicklungen aber, welche die Widersprüche der seriell orientierten Avantgarde in die Krise trieben, mußte insbesondere Mahlers *Achte*, über Adornos Intention noch hinaus, einen schweren Stand haben. Sie wurde, in Adornos Text ist dies der gar nicht so sehr verborgene Untertext, gewissermaßen als Vorläufer jener neostilistischen, neoromantischen bis neoexpressionistischen Affirmationen denunziert, deren Entfaltung wir nun schon seit Jahren und Jahrzehnten miterleben. Diesen Zusammenhang zu übersehen – auch wenn er, was Adorno und den Zeitpunkt der Abfassung seines Buches betrifft, eher auf die vage Annahme seiner sensitiven, gewissermaßen seismographischen Registrierung von Künftigem, aber freilich zu Erwartendem sich stützt, scheint wenig ratsam. In diesen Zusammenhang sind wir nämlich unmittelbar gestellt, er

vermag auch und nicht zuletzt über uns etwas auszusagen – und insofern sollte der Blick auf den geschichtlichen Ort der 8. *Sinfonie* fallen, um aus ihm heraus Schlußfolgerungen für unsere Gegenwart ziehen zu können.

II

Adornos skeptische bis negative Interpretation der *Achten* findet einen kaum zu überschätzenden Halt in der Tatsache, daß Mahler mit diesem Werk seinen einzigen großen, unbestrittenen Kompositionserfolg zu Lebzeiten erringen konnte. Das opulente Hauptwerk, als solches im vorhinein und zielbewußt von den Presseherolden aufgebaut, verfehlte – man ist versucht zu sagen: konnte seine Bestimmung nicht verfehlen in einer Zeit, die nach absichernder Bestätigung in allen Lebensbereichen drängte. Einzig der Autor selbst war es, der, wie die Briefe an den Konzertagenten Gutmann verraten, buchstäblich bis zum denkwürdigen 12. September 1910 seine Zweifel am Gelingen des Unternehmens hegte. Aber schon vorher hatte sich in diesen unablässigen Zweifel eine merkwürdige, den künftigen Erfolg ungläubig ahnende Verwunderung gemischt. Nachdem Mahler im Herbst 1909, offenbar für eine beabsichtigte Aufführung hier in Holland, Willem Mengelberg einiges aus der *Achten* vorgespielt hatte, berichtete er Alma:

„Es ist komisch, dieses Werk macht immer [!] den typischen starken Eindruck. Es wäre sonderbar, wenn gerade mein wichtigstes Werk am leichtesten verständlich wäre.“³

Mahler sollte, wenigstens was die äußere Aufnahme der Sinfonie und ihrer Intention anbelangt, recht behalten. Thomas Mann hat dann, in seinem wohl einzigen an Mahler gerichteten Brief diese Aufnahme mit dem ebenso hochfahrenden wie lapidaren Satz beschrieben, daß er, Thomas Mann, „zu erkennen glaube“, daß sich in Mahler „der ernsteste und heiligste künstlerische

³ Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1985², S. 408.

Wille unserer Zeit verkörpert“.⁴ Hier spricht unmißverständlich die Sehnsucht nach einem umfassenden, sinngebenden, prophetisch-weisen Kunstwerk, das die zur quälenden Frage gewordenen Einheit des Woher und Wohin aufnehmen und beantworten könne.

Es geht um Eindämmung und Überwindung der beängstigend fortschreitenden Entfremdung zwischen Kunst und Leben, Kunst und Geschichte, Kunst und Gegenwart, um eine Forderung, die auch und gerade in der sogenannten „Wiener Moderne“ um die Jahrhundertwende zu einem Topos künstlerischer Arbeit wurde. Hugo von Hofmannsthal hat diese Forderung am Ende seines Lebens auf die bedenkliche Formel der Notwendigkeit einer „konservativen Revolution“ gebracht, durch die die Wiedervereinigung von Kunst und Leben, Kunst und Volk zu „höchster Gemeinschaft“ erreicht werden sollte, und zwar im Zeichen der humanen und humanisierenden Traditionen des Habsburgerreiches und seiner jahrhundertealten, die politischen bzw. die geschichtlichen Katastrophen überdauernden Kultur.

Die Sehnsucht, die aus dieser Forderung hervortritt und in den fernab geschriebenen Worten Thomas Manns nicht minder wiederhallt als nahezu im gesamten Lebenswerk Hofmannsthals, hat ihre Wurzeln in den spezifisch österreichischen Verhältnissen, in deren geschichtlicher Entwicklung zumal während des 19. Jahrhunderts, als sich eben jene „konservative Revolution“ bereits ereignete, die Hofmannsthal erst Jahrzehnte, fast ein Jahrhundert später anbrechen zu sehen wünschte. Die Geschichte Österreichs in diesem Zeitraum, beginnend mit der restaurativen Metternich-Ara über die gescheiterte bürgerliche Revolution 1848/49 bis zum 1867 erstmals festgeschrieben und dann bis 1918 unablässig abgesicherten und ausgebauten „Ausgleich“ zwischen Aristokratie und Bourgeoisie, verlief als eine permanente „konservative Revolution“ mit dem – immer auch erreichten – Ziel, die Machtpositionen beider Gruppierungen zu bestätigen bzw. zu sichern. Es ge-

⁴ Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, hrsg. von Erika Mann, Berlin und Weimar 1965, S. 106.

lang, und darin liegt ein ganz entscheidender Erfolg der Kontinuität im „Ausgleich“ allen Widerstand – seitens der nichtdeutschen Völker oder der sich organisierenden nichtbürgerlichen Parteien –unter jener Schwelle zu halten, die zu überschreiten den „Ausgleich“ in Gefahr gebracht hätte.

Zusammen nun mit dem politischen Bedeutungsverlust Österreichs in Europa, vor allem gegenüber dem jungen, aggressiven Deutschen Reich, verbreitet sich im letzten Jahrhundertdrittel ein Geschichtsbewußtsein, dem auf merkwürdige Weise der geschichtliche Inhalt verlorengeht. Der allgegenwärtige „Ausgleich“ als permanente „konservative Revolution“ suggeriert, daß die Dynamik der Geschichte zerrinnt, schließlich zum Stillstand kommt. Es scheint sich nichts Wesentliches mehr ändern zu wollen und ändern zu können, noch drückendste Misere wird in mildernde Umstände gehüllt, die die Kräfte zur Veränderung schwächen und lähmen. Selbst einzelne reale Angriffspunkte versinken im Nebel einer ausgleichenden Schaukelpolitik, die ihnen die zum Widerstand reizende Schärfe nimmt.

Für wen sollte man sprechen, für wen eintreten? Es gab keinen blutigen Eclat, der mit dem der Pariser Commune oder des Sozialistengesetzes in Preußen-Deutschland vergleichbar gewesen wäre; dagegen eine immer perfekter ausgebildete Virtuosität in der Verschleierung gesellschaftlicher Mißstände, eine Art „offiziellen' Idealismus“ der wie ein „Polizeipräsidium über alle Äußerungen des Lebens“ wachte.⁵ Die derart druckvoll und geradezu zwangsläufig sich vollziehende Aushöhlung des Geschichtlichen als umfassender gesellschaftlicher Bewegung – die Suggestion des Stillstandes der politischen Geschichte – eröffnete freilich nicht minder illusionsgezeugte Freiräume, die auszufüllen kulturell-künstlerischer Tradition auferlegt und vorbehalten sei. Geschichte verengt sich zur Tradition⁶, die jedoch zugleich

⁵ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Gesammelte Werke in neun Bänden, herausgegeben von Adolf Frisé, Bd. 1, Reinbek 1978, S. 54.

⁶ vgl. Eike Middell, *Hugo von Hofmannsthal - Dichtung und Geschichte*. Nachwort zu: Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Eike Middell, Leipzig 1975, S. 987 ff.

den Anspruch erhebt, die ganze Geschichte zu sein. Hierin liegt der Grund einerseits für die relativ episodische Rolle, die in Österreich der sozialkritische Naturalismus spielte (das Reizklima offener sozialpolitischer Widersprüche fehlte oder besser: es wurde immer wieder und rechtzeitig neutralisiert), andererseits für jene spezifisch „österreichische Idee“ von Geschichte, die im unbeschädigten kulturellen Traditionskontinuum eine Idealform von Geschichte zu erkennen glaubte. Dergestalt erfahren Kultur und insbesondere Kunst als individuelle Schöpfung eine Aufwertung, die ihnen gewissermaßen mythische Dimensionen gibt. Die historisch- wie aktuell-politische Geschichte verdrängend, erheben sich Kultur und Kunst zu einzig noch vorhandenen Bewahrern von Geschichte und verschleiern dadurch permanent die Tatsache, daß sie lediglich als Geschichtersatz auftreten und als solcher in eine, den Urhebern wie den Aufnehmenden allerdings meist verborgene, eminent politische Funktion gedrängt werden.

III

Paradigmatisch kommen diese Verkettungen in der Verengung von Geschichte zu Tradition im Werk Hugo von Hofmannsthal zum Ausdruck. Im vielzitierten Prolog zu Arthur Schnitzlers *Anatol* hatte der jugendliche Loris eine elegische Klage über die dickichthafte unreal wirkende Realgeschichte angestimmt, die in den von Makart inszenierten Bildern (in den „komponierten“ Gemälden nicht anders als in den „arrangierten“ Festzügen) sichtbarsten Ausdruck fand: „Also spielen wir Theater, spielen unsere eignen Stücke, frühgereift und zart und traurig, die Komödie unsrer Seele, unsres Fühlens Heut und Gestern, böser Dinge hübsche Formel, glatte Worte, bunte Bilder, halbes, heimliches Empfinden, Agonien, Episoden.“⁷

Hier bricht eine „freilich finanzgestützte und -geschützte Ästhetisierung der offenbar gewordenen Instabilität bourgeoiser Existenz auf“, die ein Gefühl

⁷ Ebd., S. 37.

„der Nutzlosigkeit und Ungeborgenheit“ vermittelt.⁸ Hermann Bahr beschreibt dieses Gefühl mit etwas schlichteren Worten:

„Es war der Ausdruck einer ermüdeten Zeit, der die großen Gegenstände fehlten, aber von der Vergangenheit, die noch große Gegenstände hatte, lebte: so genoß nun die Sprache sich selbst und brachte, einst selbst aus dem Leben entstanden, nun selber die Täuschungen eines Lebens hervor“.⁹

Hofmannsthal durchschaute bald die Wirkungslosigkeit der lyrischen Klage als die eines ästhetizistisch sublimierten Protests: der *Brief des Lord Chandos* über die Sinnlosigkeit puristischen Dichtens, das nicht allein die Rhetorik zum Scheitern verurteilt, „die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen“¹⁰, sondern schließlich sogar die Worte „im Munde wie modrige Pilze“¹¹ zusammenfallen läßt, – dieser Brief ist ein Zeitdokument selbstkritischer Besinnung. Doch auch die Konsequenz, die Hofmannsthal aus ihr zieht, erlangt überpersönliche Bedeutung. Sein „Weg führte nicht zur radikalisierten künstlerischen Formulierung von Mißverhältnissen in der Wirklichkeit [...] wie in der Dichtung des Expressionismus, sondern zur Aufhebung realer Konflikte im ethischen Postulat und in der ästhetischen Höhenluft des Mythos.“¹²

Der Mythos als Traditionscontinuum, in dem die Marksteine gleichermaßen von Mozart und Goethe wie von Maria Theresia und Franz Joseph I. gesetzt werden, ist nicht mehr „Quelle“, sondern „Antipode historischer Wahrheit“.¹³ Dergestalt brechen Tradition und Gegenwart, Tradition und Le-

⁸ Ebd., S. 954 f.

⁹ Ebd., S. 990.

¹⁰ Ebd., S. 96.

¹¹ Ebd., S. 100.

¹² Ebd., S. 958 f.

¹³ Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*, Berlin und Weimar 1971, S. 385.

ben noch weiter auseinander, wird also gerade das verfehlt, was man sich so sehnsüchtig erhoffte: die Aufhebung, die Überwindung der geschichtlichen wie existenziellen Entfremdungszwänge. Ob dies nun bewußt wurde oder nicht – Hofmannsthal, und mit ihm eine ganze Phalanx von Künstlern, Theoretikern, auch Wissenschaftlern, mobilisierte angesichts der erneuten Drohung von Stagnation und Lähmung alle nur erschließbaren Bindungen an die Tradition, um „eine im Zeichen Mozarts und Goethes betriebene, lebensfreundliche, zivilisations- und kulturzugewandte Humanisierung des Mythos“¹⁴ zu erreichen. Und die politische Variante dieser Humanisierung bildet jene genannte „österreichische Idee“ von Geschichte, jene „Legende Alt-Österreich“, welche den Anbrandungen der politisch-sozialen Konflikte standhalten sollte.

Ein nur schwer zu entwirrendes Geflecht von Idealen und Illusionen breitet sich aus, das den Nährboden auch und gerade für eine Kunst bildet, die im monumentalen Format, als „Gesamtkunstwerk“, die Fäden eines in Vereinzelungen zerrinnenden Lebens wieder zusammenbinden möchte. Ihr Impuls ist der beispielgebende Appell, der zu Besinnung und Katharsis zwingen oder, wie im Falle Hofmannsthals, im mythisch überhöhten Spiel zu ethischer Gesittung anhalten möchte. Solcher Appell ist in den Lustspielen oder den Libretti vom *Rosenkavalier* bis zur *Arabella*, ist hinter der als unerschütterlich geltenden Fassade von Pseudo-Renaissance oder theresianischem Pseudo-Rokoko nicht minder zu vernehmen als im überzeitlich angelegten „Welttheater“ des *Jedermann*, im mythischen Spiel von Leben und Tod. In der späten, gleichsam testamentarischen Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, aus der hier bereits das bedeutungsschwere Wort von der „konservativen Revolution“ zitiert wurde, heißt es zuvor, dies Wort vorbereitend:

¹⁴ Eike Middell, *Hugo von Hofmannsthal* (wie Anm. 6), S. 971.

„Alle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geiste zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen; alles im Äußeren Zerklüftete muß hineingerissen werden ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit. Hier bricht dieses einsame, auf sich gestellte Ich des titanisch Suchenden durch zur höchsten Gemeinschaft.“¹⁵.

Erinnern uns diese bekenntnishaften Sätze nicht an längst Bekanntes? Freilich, sie erscheinen geradezu als ein Topos im Bannkreis der sogenannten „Krise des Ich“ um die Jahrhundertwende – sie könnten aber auch das übergreifende Motto für Mahlers Werk bilden, und im Goethe-Text der 8. *Sinfonie* gibt es Stellen, die sie gleichsam vorausmodellieren:

„Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente an sich herangerafft,
Kein Engel trennte geeinte Zwienatur
Der innigen beiden;
Die ewige Liebe nur
Vermags zu scheiden“.

Und Gretchen, als *Una poenitentium*, sagt:

„Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heil'gen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbände
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewände
Hervortritt erste Jugendkraft!

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, in: *Blicke. Essays*, Leipzig 1987, S. 378.

Vergönne mir, ihn zu belehren!
 Noch blendet ihn der neue Tag.“¹⁶

In welchem anderem Kontext diese Verse auch immer bei Goethe stehen mögen – in Mahlers Komposition schließen sie an das leidenschaftlich vorgetragene Postulat Hofmannsthals an, „alle Zweiteilungen [...] im Geiste zu überwinden, [...] damit die Welt zur Einheit [werde]“. Hofmannsthals Entwicklung ist symptomatisch für ein Kunstverständnis, das, von den heraufziehenden politischen Katastrophen verunsichert und verstört, sich ebenso entschieden an eine Kontinuität ganzheitlicher, geschichtsbewahrender Kultur klammerte, wie es den aufbrechenden „modernistischen“ Tendenzen auszuweichen suchte, welche die Krise der Welt als Krise der Kunst ausstellen und dadurch faßbar machen wollten. Im Spannungsfeld zwischen diesen Polen entstand sein Werk, wie das einer ganzen Reihe von österreichischen Künstlern, zu denen Arthur Schnitzler oder Stefan Zweig, aber auch Gustav Klimt und Gustav Mahler gehören. Und nicht minder symptomatisch ist, daß einige ausländische Künstler wie Max Klinger oder Ferdinand Hodler erst in Wien zu internationaler Anerkennung fanden, Künstler, die zumal für ihre mythisch überhöhten Darstellungen hier den fruchtbaren Boden fanden.

IV

Die 14. Secessionsausstellung im Jahre 1902 setzte mit Klingers *Beethoven*-Skulptur ein weithin vernehmbares und vernommenes Zeichen, dem Gustav Klimts *Beethovenfries* den effektvoll-hintergründigen Rahmen und Mahlers Bläserbearbeitung des Freude-Chors aus Beethovens *9. Sinfonie* die erhabene Einleitung gaben. Aufschlußreich für unseren Zusammenhang sind denn

¹⁶ Zit. nach Gustav Mahler, *VIII. Sinfonie*, Wien (U.E. Philharmonia Partituren Nr. 490), II. Teil, Takt 538 ff. und 1207 ff.

auch die die Ausstellung begleitenden Rezensionen und Beschreibungen, etwa die des Katalogs, wo über Klimts Fries zu lesen steht:

„Erste Langwand: Die Sehnsucht nach dem Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit [...] Zweite Langwand: Die Sehnsucht nach dem Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. 'Freude, schöner Götterfunken'. 'Diesen Kuß der ganzen Welt'“.¹⁷

Die Ausstellung strebte als Ensemble, das die bloße Ansammlung von Einzelstücken in einem indifferenten Raum¹⁸ überwinden wollte, zum „Gesamtkunstwerk“ mit Klingers *Beethoven* als Leitbild. Der Betrachter sollte eine Monumentalkunst erleben, die, umhüllt von einem tempelartigen Bau, Motive antiker und christlicher Mythologie vereint: Beethoven erscheint als Märtyrer und Erlöser, als Zeus und Messias, um ihn herum versammeln sich Adam und Eva, die Tantaliden, Venus und Christus. Das Theatralische dieses „Gesamtkunstwerkes“ läßt sich nicht übersehen, es korrespondiert zudem erstaunlich direkt etwa mit den monumentalen Inszenierungen Max Reinhardts, als deren Höhepunkte seine Präsentation von Sophokles-Hofmannsthal's *König Ödipus* (1911) oder *Jedermann* (1912) gelten können und die in Adolf Loos' Plan eines *Theaters für 4000* (1898) einen signifikanten Vorläufer hatten.

Überhaupt fällt auf, daß die darstellenden Künste, das Theater, aber auch die ob ihres theatralischen Zuschnitts ebenfalls dazugehörnde bildende Kunst und die Musik eine merkliche Aufwertung fanden, gegen die Lyrik und Prosa offensichtlich aufgrund ihrer begrenzten Wirkungsmöglichkeiten, zumal im Idealrahmen eines „Gesamtkunstwerkes“, abfielen. Mahler selbst unter-

¹⁷ Zit. nach: Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, München 1976, S. 189.

¹⁸ *Traum und Wirklichkeit - Wien 1879-1930*, Katalog der 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985, S. 528.

wirft sich diesem theatralischen Zug, indem seine Musik insgesamt zu musikdramatischer Darstellung neigt und im Falle der *Achten* sogar die szenischen Bemerkungen Goethes einschließt.

Geschichtsträchtigkeit im Gewand kultureller Kontinuität ist in der *Achten* in jedem Augenblick gegenwärtig. Über den lateinischen Hymnus bindet sich Mahler an eine katholische Tradition, die aber niemals die „Vorzeit“ eines 9. Jahrhunderts meint, sondern aus der Verschmelzung von quasi Liturgie und oratorisch-kantatenhafter Darstellungsmittel ein fiktives, synthetisches Barock gewinnt. Und dies verweist wiederum auf eine spezifisch österreichische Traditionskonstellation, in der das katholische Barock, nicht zuletzt als ein Signum politischer Stabilität auf dem Höhepunkt absolutistischer Herrschaft, bis in die Makart-Ära und weiter bis in die secessionistische Moderne hineingetragen wird. Hofmannsthal hat es ein Leben lang zu erhalten gesucht. Sein Blick richtete sich insbesondere auf die spanisch-katholische Kultur des 17. Jahrhunderts, etwa auf Calderon, und auch in Klimts Werk hat eine christliche Tradition von den byzantinischen Mosaiken bis zum jesuitischen Manierismus El Grecos unverwischbare Spuren hinterlassen.

Das Barock, gerade dieser sinnenentfesselnde, repräsentationssüchtige und zugleich jenseitsträchtige, zutiefst religiöse Stil wurde zu einem willkommenen Symbol für eine noch intakte Einheit von Kunst und Leben, dem die Kraft des Mythos zuwuchs. Auch die 8. *Sinfonie* zehrt noch von dieser Traditionskonstellation, wenn Mahler von ihr als dem „Größten“ spricht, das er bisher gemacht hatte. „Denken Sie sich“, schreibt er an Mengelberg, „daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen“.¹⁹ Und in einem Brief an Alma vom Juni 1909 heißt es über den *Faust*-Teil:

¹⁹ Gustav Mahler, *Briefe* (wie Anm. 3), S. 346 f.

„Das Ewig-Weibliche hat uns hinangezogen – Wir sind da – Wir ruhen – Wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, nur erstreben könnten. Der Christ nennt dies die 'ewige Seligkeit' und ich mußte mich dieser schönen und zureichenden mythologischen Vorstellung als Mittel für meine Darstellung bedienen – der adäquatesten, die dieser Epoche der Menschheit zugänglich ist“²⁰.

In dieser Konstellation scheint die stilistische Breite der *Achten* verankert zu sein, eine Breite, die hochexpressive Polyphonie, hochdramatische szenische Gestaltung ebenso einschließt wie flächig-liedhafte Geradlinigkeit auf allen kompositorischen Ebenen. Ziel ist nichts Geringeres, als eine Universalsprache zu rekonstruieren, über die Kunst- und Lebenswelt wieder zueinanderfinden. Und das muß wohl Thomas Mann aufgenommen und ihm die hymnischen Dankesworte eingegeben haben. Wir heutige können dieser Utopie, die, so steht zu befürchten, eine Illusion bleiben wird, weniger skeptisch, weniger erregt zuhören, als Adorno – schon deshalb, weil im Jahrhundert, an dessen Beginn Mahler starb, sich Schlimmeres als ein ästhetizistisch gestimmtes Auseinandertreten von Kunst und Leben ereignete. Aber vielleicht ist dennoch unsere Situation derjenigen um die Jahrhundertwende nicht ganz unähnlich. Vielleicht zerbricht heute nur endgültig jedes kritische Konzept von Kunst an einem erneuten, nun definitiven Auseinandergehen von Kunst und Leben – um eines allgemeinen und unteilbaren Dialogs willen, den zu führen das blanke Überleben fordert. Um so mehr und intensiver könnten wir hieraus veranlaßt werden, uns der großartigen Utopie Mahlers und seiner geistigen Mitstreiter wieder zuzuwenden – auch wenn wir noch weniger Grund zur Hoffnung hätten als Adorno und seine Zeit. Aber es bleibt eben nichts als dieser Rest von Hoffnung, wenn es denn noch weitergehen soll. Sie auszusprechen, auszumusizieren, schulden wir Mahler unermeßlichen Dank.

²⁰ Ebd., S. 401.

