

Neue Töne aus alten Texten

Die Anverwandlung der „Wunderhorn“-Gedichte in Mahlers Œuvre

Ivana Rentsch

Spricht man von Mahlers Kompositionen vor der Jahrhundertwende, ist die Verbindung zu der 1806 bis 1808 erstmals erschienenen Gedichtsammlung *Des Knaben Wunderhorn* nicht fern. Von Mahlers „Wunderhornliedern“, von seinen „Wunderhorn-Symphonien“ oder gar einer „Wunderhorn-Phase“ ist die Rede – und dies nicht zu Unrecht, wie ein Brief Mahlers vom 2. März 1905 an den Sänger und Musikkritiker Ludwig Karpath dokumentiert. Darin konstatiert Mahler Folgendes:

„Meines Wissens sind die Wunderhornlieder nur vereinzelt komponiert worden. Also ein kleiner Unterschied ist es schon, wenn ich bis zu meinem 40. Lebensjahre meine Texte – sofern ich sie nicht selbst verfaßte (und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu) – ausschließlich aus dieser Sammlung gewählt habe. – Aber ich denke, die Priorität nach dieser Richtung aufrecht erhalten zu wollen, wäre müßig. – Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder anderen Art ‚Literaturpoesie‘ wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haar (verschrieben habe). Und daß ich, der lange Jahre hindurch wegen meiner Wahl verhöhnt wurde – schließlich den Anstoß zu dieser Mode gegeben habe, ist außer Zweifel.“¹

In der Tat war der von Mahler 1905 angekündigten Abkehr eine jahrelange intensive Beschäftigung mit der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* vorangegangen. Die von Mahler selbst für sein Werk anerkannte „Priorität“ dieser Gedichte prägte sein Schaffen über die Gattungsgrenzen des Liedes hinaus und beeinflusste sogar seine frühen Symphonien. Musikästhetisch erscheint diese Verquickung von ‚lyrischem‘ Lied und ‚dramatischer‘ Symphonie durchaus bemerkenswert – eine Verwischung der Gattungsgrenzen, die sich nicht zuletzt in der gängigen Bezeichnung der Ersten bis Vierten Symphonie als „Wunderhorn-Symphonien“ widerspiegelt. Im Folgenden möchte ich nun die frühe Phase von Mahlers „Wunderhorn“-Rezeption in den Blick nehmen und sowohl den Gründen für seine Faszination an der Sammlung von Arnims und Brentanos als „Material“ für das eigene Komponieren

¹ GMB 1982, S. 299

nachspüren, als auch den Weg zur Ersten Symphonie unter liedästhetischen Gesichtspunkten zur Diskussion stellen.

Mahler lernte *Des Knaben Wunderhorn* vermutlich 1887 in Leipzig – im Haus des Hauptmanns Carl von Weber – kennen.² Die insgesamt 723 von den beiden Schriftstellern von Arnim und Brentano gesammelten Gedichte firmierten als „Sammlung deutscher lyrischer Volksdichtung“, wobei die Texte – dem Quellenverständnis des frühen 19. Jahrhunderts entsprechend – über weite Strecken in bearbeiteter Gestalt aufgenommen wurden. Damit eignete den Gedichten von Beginn an eine Qualität, die sich für Mahlers Auseinandersetzung als zentral erwies: formale Offenheit. Eine entsprechende Stellungnahme Mahlers findet sich etwa in einem Tagebucheintrag von Ida Dehmel.

„Es käme ihm auch immer wie Barbarei vor, wenn Musiker es unternähmen, vollendet schöne Gedichte in Musik zu setzen. Das sei so, als wenn ein Meister eine Marmorstatue gemeißelt habe und irgendein Maler wollte Farbe darauf setzen. Er, Mahler, habe sich nur einiges aus dem Wunderhorn zu eigen gemacht; zu diesem Buch stehe er seit frühester Kindheit in einem besonderen Verhältnis. Das seien keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe.“³

Obwohl die Feststellung, dass Mahler die Wunderhorn-Gedichte „seit frühester Kindheit“ gekannt habe, schwerlich aufrecht zu erhalten ist, dürfte die Erklärung, er habe darin „keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke“ gesehen, den Kern seines kompositorischen Interesses treffen. Gerade weil es sich bei den Gedichten statt um vollendete Werke vielmehr um ein schillerndes Materialangebot handelte, war einer musikalischen Anverwandlung Tür und Tor geöffnet. Dass die volksliedhafte Thematik, das Vokabular und die über weite Strecken balladeske Form Mahlers Liedästhetik entsprach, macht die von ihm selbst 1905 bestätigte „Priorität“ der Wunderhorn-Gedichte für sein Komponieren deutlich.

Fast noch deutlicher wird die bestechende ästhetische Übereinstimmung zwischen der Wunderhorn-Sammlung und Mahlers Musikideal durch den Umstand, dass dem Komponisten bereits zu dem Zeitpunkt, als er von Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* noch gar nicht gekannt haben kann, genau solche Gedichte vorschwebten. Beredtes Zeugnis legen davon insbesondere die ab 1884 entstandenen *Lieder eines fahrenden Gesellen* ab, deren Texte von Mahler selbst stammen. Diese Gedichte kommen denjenigen aus *Des Knaben Wunderhorn* in inhaltlicher und formaler Hinsicht so nahe, dass Mahlers eingangs zitierte

² Hilmar-Voit, *Im Wunderhorn-Ton*, Tutzing 1988, S. 18

³ Alma Mahler 1940/71, S. 121

Einschätzung, auch die selbst gedichteten Texte gehörten „in gewissem Sinne“ zu den „Wunderhornliedern“, leicht nachvollzogen werden kann. Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* erinnern tatsächlich so direkt an die Wunderhorn-Gedichte, dass sich beim ersten Lied („Wenn mein Schatz Hochzeit macht“) nicht etwa aus stilistischen, sondern bloß aus chronologischen Gründen der Schluss aufdrängt, er habe das Eingangsstück erst nachträglich – im Zuge der Orchestrierung – komponiert. Obwohl sprachlich kein Unterschied zu den übrigen Nummern des Zyklus erkennbar ist, legen beim allerersten Lied wörtliche Bezugnahmen auf die Wunderhorn-Sammlung – die Mahler zur Zeit der Klavierfassung noch gar nicht gekannt haben kann – eine spätere Entstehung nahe.⁴

Als Beispiel für Mahlers bereits früh gefestigten „Volkslied-Ton“ der „Wunderhorn“-Phase möchte ich Ihnen den Beginn des zweiten *Gesellen*-Liedes „Ging heut’ morgen über’s Feld“ anspielen. Das Lied blendet gleichsam auf die Vorgeschichte des titelgebenden Gesellen zurück, auf eine „schöne Welt“, die in der Vergangenheit verborgen liegt und kurzzeitig durch eine blühende, von Vogelstimmen erfüllte Natur in leuchtendem D-Dur evoziert wird. Spätestens beim scharfen harmonischen Wechsel nach H-Dur zu Beginn der dritten Strophe rückt der „Sonnenschein“ jedoch in unerreichbare Ferne, und tatsächlich stellt sich in der letzten Strophe heraus, dass dem Gesellen „das Glück“ „nimmer blühen“ kann. Kompositorisch fasste Mahler die ersten drei Strophen in eine variierte Strophenform mit der kurzen vierten Strophe als Coda, deren harmonisch offener Schluss auf der Dominante Fis-Dur die hoffnungslose Zukunft (mit einem doppelten „Nein!“) zum Klingen bringt. Hier nun die erste Strophe mit der Rückschau auf vergangenes Glück. **TON 1**

Von welcher Grundsätzlichkeit Mahlers Liedideal für seinen Personalstil über die lyrischen Gattungsgrenzen hinaus war, dokumentiert exemplarisch die *Erste Symphonie*, die kurz nach den *Liedern eines fahrenden Gesellen* entstanden ist. Das programmatisch geprägte Werk beginnt mit einer langsamen Einleitung, die mit der Spielanweisung „Wie ein Naturlaut“ oder mit einem Klarinetteneinsatz, der (in Takt 30ff.) den „Ruf eines Kuckucks nachzuahmen“ hat, unweigerlich an das Erwachen der Natur denken lässt. Und ausgerechnet an der dramaturgischen Schlüsselstelle des daran anschließenden Expositionsbeginns erklingt nun in den Violoncelli genau jenes Thema, das wir aus dem Gesellen-Lied „Ging heut’ morgen über’s Feld“ kennen. Aus dem musikalischen „Natur“-Klang der langsamen Einleitung schält

⁴ Vgl. Mathias Hansen, *Lieder*, in: *Mahler Handbuch*, Stuttgart/Kassel, 2010, S. 174

sich – rein instrumental – die Erinnerung an die vergangene „schöne Welt“ der ersten Liedstrophe heraus. **TON 2**

Das zweite *Gesellen*-Lied findet unüberhörbar Eingang in Mahlers Erste Symphonie. Obwohl liedhafte Seitenthemen in der Symphonik des 19. Jahrhunderts durchaus gängig sind, eignet dem Phänomen bei Mahler eine ungewöhnliche Tragweite. Abgesehen davon, dass das Liedthema hier nicht in einem lyrischen Seitensatz positioniert ist, sondern atypisch den üblicherweise ‚heroischen‘ Hauptsatz eröffnet, stellt sich die Frage nach der Funktion von Mahlers Liedideal für die Symphonik. Kann von einer Liedhaftigkeit von Mahlers früher Symphonik oder umgekehrt von einer symphonischen Qualität seiner Lieder die Rede sein? Noch heikler wird die Konstellation, wenn man bedenkt, dass zu der Ambivalenz zwischen Lied und Symphonik in der *Ersten Symphonie* eine narrativ-programmatische Dramaturgie hinzutritt, die sich mit Theodor W. Adorno als dem Roman entlehnt bezeichnen lässt. Welchen Stellenwert nimmt der „Liederton“ gegenüber dem ursprünglichen Programm der Ersten Symphonie nach Jean Pauls *Titan* ein? Wie verhalten sich vor diesem Hintergrund Mahlers Anleihen bei den „Wunderhornliedern“ zu den zahlreichen programmatischen Anspielungen an Naturlaute, Jagd- und Klezmer-Klänge oder einen Trauermarsch? Handelt es sich bei den liedhaften Reminiszenzen primär um Zitate mit außermusikalischer Verweisfunktion, oder liegt ihnen ein grundsätzlicheres „Volkston“-Ideal von Mahlers Personalstil zugrunde? Spielt der gattungsästhetische Ursprung der Lied-Zitate für die Symphonie überhaupt noch eine Rolle? Oder hat sich Mahlers Liedideal in einer Weise verselbständigt, die auf ein verabsolutiertes Materialverständnis schließen und folglich die Frage nach den Gattungskonventionen obsolet erscheinen lässt? Damit wäre dem (der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verpflichteten) Liedideal schon früh ein gleichsam unbeschränkt verfügbarer idiomatischer „Ton“ entwachsen – ganz im Sinne der von Natalie Bauer-Lechner überlieferten Aussage: „Das Komponieren ist wie ein Spielen mit Bausteinen, wobei aus denselben Steinen immer ein neues Gebäude entsteht. Die Steine aber liegen von Jugend an [...] alle schon fix und fertig da“.⁵

⁵ Bauer-Lechner 1984, S. 138