

Christian Martin Schmidt

Die zweite romantische Aneignung Text und Musik in Gustav Mahlers Wunderhornliedern

Der Beziehung zwischen Literatur und Musik, und damit auch dem Verhältnis zwischen einem Text und der mit ihm verbundenen Komposition, gilt in jüngerer Zeit eine verstärkte wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Sie wurde zum Teil durch Fragestellungen der neueren Literaturwissenschaft geweckt, wie sie beispielhaft in dem von Steven Paul Scher herausgegebenen Sammelband *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*¹ zum Ausdruck kommen. Dem wachsenden Interesse an grenzüberschreitender Forschung kommt aber auch eine Öffnung der Musikwissenschaft entgegen, die nach der – wissenschaftshistorisch durchaus gerechtfertigten – Akzentuierung von formalästhetischen und auf Kompositionstechnisches konzentrierten Betrachtungsweisen immer mehr den Weg zu einer die bloß tönend bewegten Formen transzendierenden Sicht einschlägt. Im Vordergrund stehen nicht mehr allein die intern musikalischen Sachverhalte als Grundlage für die Rekonstruktion der Problemgeschichte des Komponierens, sondern auch ihre Einbettung in den gesamtulturellen, gesellschaftlichen, biographischen Kontext. Und die einseitige Betonung eines wissenschaftlichen Zugangs als des einzig möglichen weicht mehr und mehr der Vielfalt methodischer Pluralität. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Beinahe aufgegeben ist die Auffassung, daß die geschichtlich auf uns gekommenen Oppositionen „absolute Musik“ und „Programm Musik“ einander ausschließende Gegensätze bezeichnen, denen jeweils nur eine Betrachtungsweise, die hermeneutische bzw. analytische, angemessen sei.

Die Öffnung der Musikwissenschaft mag – will man von Zeitgeist reden – mit dem Paradigmenwechsel im Komponieren der letzten Jahrzehnte zusammenhängen, mit dem Wechsel von der strikten Rationalität des Serialismus zur subjektiven Pluralität der musikali-

¹ Berlin 1984.

schen Postmoderne. Die Bereitschaft zur Öffnung könnte aber auch darauf zurückgeführt werden, daß das mittlerweile verfügbare Instrumentarium der kompositionstechnischen Analyse soviel Sicherheit verleiht, daß man sich auch anderen Bereichen zuwenden kann, ohne Gefahr zu laufen, in einen bloß hermeneutischen, wiederum also einseitigen Zustand zurückzuerfallen. Weiterhin zu insistieren freilich – und das vor allem mit Blick auf die Musikjournalistik – ist auf dem Postulat, daß die Erkenntnis der intern kompositorischen Konfiguration als Ausgangspunkt des Redens und Schreibens über Musik unverzichtbar ist.

Die Bereitschaft zur Berücksichtigung der vielfältigen in einer Komposition verbundenen Aspekte, zur Anerkennung verschiedenartiger Fragestellungen ans musikalische Kunstwerk und zur Einsicht, daß Interpretationen denkbar sind, die zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen, ja einander widersprechen, und dennoch jede für sich zutreffend sein können – solche Offenheit ist dem Œuvre kaum eines Komponisten so angemessen wie dem Mahlers. Denn seine Werke widersetzen sich der Festlegung auf eine einseitige kompositorische oder ästhetische Position in besonderem Maße. Die Symphonien sind keine absolute Musik in der gängigen Fassung des Begriffs, keine Musik mithin, die nur auf sich selbst verweist und allein durch den internen Zusammenhang Sinn stiften will; das ergibt sich schon aus der Einbeziehung von Vokalpartien und damit von Worttexten in sie, mehr aber noch aus ihrer substantiellen Einbettung ins philosophische und weltanschauliche Denken der Zeit. Die Symphonien sind aber auch weit davon entfernt, Programmmusik zu sein, jedenfalls nicht in dem Sinne von Wilhelm Fischers unglücklicher Formulierung, daß Programmmusik dadurch gekennzeichnet sei, daß „die musikalischen Mittel nicht nach musikalischer, sondern nach außermusikalischer Logik angewendet werden“². Und was die Lieder betrifft, so sind sie wohl mit einem Text verbunden, verzichten aber keineswegs auf eine stringente musikalische Gestaltung, die häufig genug so konsistent ist, daß Mahler sie – wie die Übernahme in instrumentale Symphoniesätzen zeigt – auch ohne Worte für ästhetisch tragfähig hielt.

Bevor der konkrete Gegenstand³ dieser Ausführungen näher ins

² Zitiert nach *Musik* (= Das Fischer Lexikon Bd. 5), hrsg. von Rudolf Stephan, Frankfurt 1957, S. 301.

³ Als neuere Arbeiten zu den Wunderhornliedern zu nennen sind: Renate Hilmar-Voit, *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900*, Tutzing 1988; Constantin Floros, *Prinzipien des Liedschaffens von Gustav*

Auge gefaßt werden kann, muß an eine wichtige methodische Voraussetzung erinnert werden: Für die fundierte Interpretation des Verhältnisses zwischen Musik und Literatur ist nicht nur – wie für jedermann selbstverständlich – eine zuverlässige Ausgabe des Notentextes unabdingbar, sondern auch – was nicht immer hinreichende Beachtung findet – die Kenntnis der literarischen Vorlage, mit der sich der Komponist auseinandergesetzt hat. Nur auf dieser Basis kann das Verhältnis zum Text sowohl im Kompositionsprozeß als auch in dessen Ergebnis, dem Werk selbst, mit der erforderlichen Sicherheit bestimmt werden. Zu bedenken ist nämlich einerseits, daß die Editionen zumal älterer Literatur – man denke beispielsweise an die „gereinigten“ Ausgaben von Heines Gedichten – keineswegs immer den gleichen Text bieten und sich etwa nur in unwesentlichen Details voneinander unterscheiden; andererseits muß die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die Dichter selbst – wie z. B. Richard Dehmel – ihre Texte in mehreren Fassungen veröffentlicht haben. Nur im Blick auf die tatsächlich benutzte Textvorlage als Ausgangspunkt der Vertonung kann beurteilt werden, ob der Komponist absichtlich Modifikationen des Textes vorgenommen hat oder aber ob Abweichungen möglicherweise durch Übertragungsfehler der musikalischen Quellen verursacht worden sind.

Bei den Wunderhornvertonungen Mahlers gilt diese Forderung in besonderem Maße, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen lag die populäre Liedsammlung gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits in mehreren unterschiedlichen Ausgaben vor (sieht man ganz ab von Nachdrucken einzelner Gedichte in Anthologien) – man kann sich mithin nicht allein etwa auf die Erstausgabe stützen. Zum anderen sind die Eingriffe Mahlers in die Texte – darauf wird sogleich zurückzukommen sein – so gravierend, daß die Kenntnis des Ausgangspunkts seiner poetischen Umgestaltung überaus dringlich wäre. Insofern ist es besonders hinderlich, daß die Mahlerforschung bei der Eruiierung der Textvorlage bzw. -vorlagen bisher zu keinem überzeugenden Ergebnis gekommen ist. R. Hilmar-Voit geht von insgesamt vier verschiedenen Exemplaren aus, ohne allerdings zu endgültigen Schlüssen zu kommen. Hier besteht also noch ein fühlbares Desiderat, das aber – so wäre zu hoffen – durch konzentrierte Auswertung der Quellen, auch durch philologischen Vergleich beseitigt werden könnte. Gerade hinsichtlich der letztgenannten Verfahrensweise ist

Mahler, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45/1, 1990, S. 7–14; Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers* (= XXXVIII), Kassel 1991.

wohl noch nicht das letzte Wort gesprochen, was schon die Tatsache zeigt, daß selbst die Identifikation der von Mahler herangezogenen Wunderhorn-Gedichte sich – vorsichtig formuliert – noch nicht hinreichend herumgesprochen zu haben scheint. R. Hilmar-Voit z. B. behauptet noch 1988, daß der Mittelteil von *Wer hat dies Liedel erdacht?*, d. h. die Zeilen 6 bis 14⁴, von Mahler selbst stamme.⁵ Tatsächlich aber hat er alle diese Zeilen mit Ausnahme der neunten dem Gedicht *Wer's Lieben erdacht* entnommen, was angesichts der Ähnlichkeit beider Titel unschwer hätte entdeckt werden können.

Aber auch ohne die genaue Kenntnis der Vorlagen kann festgehalten werden, daß Mahler – wie C. Floros treffend formuliert hat⁶ – „die Wunderhorngedichte oft mit einer Freiheit [behandelt], für die keine Parallelen aus der Liedkomposition des 19. Jahrhunderts genannt werden können“. Das ist exemplarisch bei dem bereits erwähnten *Wer hat dies Liedel erdacht?* erkennbar. Mahler ändert einzelne Wörter – siehe im Abdruck die Zeilen 6 des mittleren und rechten Texts: „Herzle“ – „Herz“ sowie „wund“ – „verwundt“; fügt einzelne Wörter hinzu wie „am Berg“ in der ersten Zeile des Liedes; ersetzt einzelne Wörter wie in den Zeilen 10 Mitte und rechts „rosiger“ statt „purpurroter“; er fügt eigene Zeilen ein wie die neunte; stellt einzelne Zeilen frei zusammen wie die Zeilen 6 bis 8, die aus der vierten bzw. ersten Strophe von *Wer's Lieben erdacht* stammen; und schließlich kompiliert er Teile verschiedener Gedichte wie im vorliegenden Fall und in *Wo die schönen Trompeten blasen*; angesichts solch einschneidender Modifikationen im Text ist es fast selbstverständlich, daß auch die Liedtitel in den Umformungsprozeß einbezogen werden.

Diese Behandlung der – wie ich vorläufig sagen will – vertonten Gedichte hat zu durchaus unterschiedlichen Interpretationen geführt. Die einen haben daraus eine Dominanz der musikalischen Gestaltung abgeleitet, welche die Textänderungen gleichsam automatisch nach sich gezogen hätte; anderen war Mahlers Verfahren Anlaß für besonders kritische Urteile. Namentlich Hans Mayer⁷ kommt zu einer durchweg negativen Bewertung, zum Vorwurf des Eklektizismus; und obwohl Mayer selbst Mahlers Textvorlagen als zweitrangig und hinsichtlich ihrer literarischen Qualität fragwürdig ansieht, hält er dem Komponisten dennoch einen Mangel an Respekt

⁴ Vgl. den Abdruck der beiden Vorlagen und von Mahlers Version.

⁵ A.a.O., S. 88.

⁶ A.a.O., S. 7.

⁷ *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, vor allem S. 142–156.

vor dem dichterischen Werk vor. Beide Auffassungen indes können bei näherer Zursicht kaum aufrecht erhalten werden. Wie wir heute wissen, sind die Lieder in *Des Knaben Wunderhorn* nicht durchweg authentische Volkslieder, sondern stellen zum großen Teil das Ergebnis von redigierenden und weiterdichtenden Eingriffen durch von Arnim und Brentano dar. Diese Überarbeitung geschah im Zeichen der romantischen Aneignung des Vergangenen, d. h. der Anpassung des überkommenen Liedguts an ethische und literarische Wertvorstellungen jener Zeit. Genau an diese romantische Aneignung nun knüpft Mahler an. Selbst wenn er die prägende Rolle der Herausgeber bei der Ausformung der Wunderhorngedichte nicht gekannt haben sollte, so hat er doch richtig gespürt, daß es sich nicht um Produkte einer künstlerischen Individualität handelt, nicht um – wie er sagt – vollendet schöne Gedichte; er betrachtete die Lieder gleichsam als Naturmaterial, als – wie Ida Dehmel überliefert⁸ – „Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe“. Das ist durchaus parallel zu sehen zu seiner Adaption des Repertoires sowohl der Volksmusik als auch der überlieferten Tanztypen, die er ohne Verlust des Charakters in eigene Prägungen umschmolz.

Was nun die Dominanz der rein musikalischen Formung angeht, so ist deren Akzentuierung zunächst nicht grundsätzlich zu kritisieren, tritt sie doch dem verbreiteten Mißverständnis entgegen, als begeben sich Musik, wenn sie sich mit einer außermusikalischen Ebene verbindet, ihres Eigenrechts; zu erinnern ist an die oben zitierte Definition von Programmmusik, aber auch – was vor allem Lieder betrifft – an die traditionellen Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis, die allzuoft von der Voraussetzung ausgingen, als sei die Musik allein textgezeugt. Nicht einleuchtend dagegen ist der Schluß, daß eine in sich stimmige musikalische Formung notwendig mit einem vorgefertigten Text kollidiert, daß mithin eine in sich sinnvolle Musik nicht mit der feststehenden Fügung des Textes konvergieren könne. Sowohl Brahms als Schönberg haben in ihren Liedern gezeigt, daß eine Musik, die durchaus als autonom anzusehen ist, bruchlos mit einem gänzlich unveränderten Text zusammentreten können. Daß in Einzelfällen Eingriffe in den Text plausibel mit musikalischen Intentionen erklärt werden können, erlaubt nicht die Schlußfolgerung, daß Mahlers Haltung den Textvorlagen gegenüber generell von deren prinzipieller Unterordnung unter die Musik bestimmt sei. Viel eher ist sie damit zu begründen, daß er die Texte von vornherein in den

⁸ Zitiert nach Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam ²1949, S. 120.

schöpferischen Prozeß einbezog, daß er die Gedichte als Material zur individualisierenden Umformung begriff, die Teil einer sich im Wechselspiel der verschiedenen Ebenen konkretisierenden musikalisch-poetischen Gesamtkonzeption ist. Mit anderen Worten: Mahler vertont keine Gedichte, sondern entwickelt aus dem vorfindlichen literarischen Material eine der Ebenen seines Kunstwerks, die ebenso der individuellen Formung unterliegt wie die Musik. Das stimmt zusammen mit seinem jugendlichen Plan, in Nachfolge des so bewunderten Richard Wagner Dichter-Komponist zu werden. Seine Haltung kann also wohl am ehesten verstanden werden, wenn man sie mit Äußerungen eines Komponisten in Verbindung bringt, der Text und Musik in ein und demselben Produktionsgang endgültig ausformulierte. So schreibt Arnold Schönberg während der Arbeit an seiner Oper *Moses und Aron* an Alban Berg: „Eigentümlicherweise arbeite ich in ganz derselben Manier: der Text wird erst während dem Komponieren definitiv fertig, ja manchmal erst nachher. Das bewährt sich außerordentlich. Natürlich, und das hast Du wohl ebenso gemacht, ist das nur möglich, wenn man vorher von allem eine sehr genaue Vorstellung hat, und die Kunst besteht ja darin, diese Vision nicht nur dauernd lebendig zu erhalten, sondern sie bei der Ausarbeitung der Details noch zu verstärken, bereichern, erweitern!“⁹

Der allgemeinen Dualität von Text und Musik entspricht nun eine Dualität, Doppelbödigkeit oder – wenn man will – Dialektik in weiteren wesentlichen Dimensionen der Wunderhornlieder. Zu nennen ist zunächst die Formkonzeption. Die Texte, und zwar sowohl die Vorlagen der Sammlung als auch die Ergebnisse von Mahlers Umformung, sind aus Strophen zusammengesetzt. Tatsächlich ist eine der formalen Ebenen in den Liedkompositionen gleichsam architektonisch durch die Parallelsetzung formaler Abschnitte, von musikalischen Strophen geprägt; sie hält sich vielfach nicht an die Unterteilung der Textstrophen, sondern disponiert diese namentlich durch Zusammenfassung mehrerer Strophen neu. Mahler dagegen betont in einer Äußerung von 1899 den prozessualen Charakter seiner Lieder; mit Bezug auf Carl Loewe sagt er¹⁰: „Auch kann er sich von der alten Form noch nicht befreien, wiederholt die einzelnen Strophen, während ich ein ewiges Weiterlaufen mit dem Inhalt des Liedes, das Durchkomponieren, als das wahre Prinzip der Musik

⁹ Arnold Schoenberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 163.

¹⁰ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 136.

erkenne. Bei mir findest du von allem Anfang an keine Wiederholung bei wechselnden Strophen mehr, eben weil in der Musik das Gesetz ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt – wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neue ist.“ In der Tat ist nahezu allen seinen Liedern eine prozessuale Formebene zueigen, die vorab von der motivischen Variation getragen wird. Und zweifellos hast die Tendenz zur Prozessualität auch Mahlers Textwahl bestimmt, was darin erkennbar wird, daß viele der Liedtexte mit einem Resümee oder einer Schlußsentenz enden. Mahlers Lieder verschränken also sowohl das architektonisch reichende als auch das logisch entwickelnde Formprinzip. Man verwendet dafür die etwas blasse Bezeichnung „varierte Strophenform“; sinnvoller scheint der paradoxe Terminus „durchkomponierte Strophenform“ zu sein, paradox, wenn man bedenkt, daß „durchkomponiertes Lied“ ursprünglich als Negativbegriff zu „Strophenlied“ eronnen wurde. Steht die Strophigkeit ein für den formalen Zusammenhalt der Komposition, so vertritt das Durchkomponieren die Sprachähnlichkeit und Kommunikationsfähigkeit der Musik, letzteres ganz in Anlehnung an Franz Liszt, dessen Einfluß auf Mahler wohl noch nicht hinreichend untersucht worden ist und der schreibt¹¹: „Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usf. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittels welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlungen aussprechen lassen können.“ Diese Auffassung hat sich im übrigen – nun in Nachfolge Mahlers und in direktem inhaltlichen Anschluß an dessen oben zitierte Äußerung – bis in die Perhorreszierung unveränderter Wiederholung bei Schönberg durchgehalten.

Die Dualität schlägt sich aber auch in der gestaltlichen Auskomposition nieder, in der Konfrontation zweier Themen, Charaktere oder Satztypen. Diese Zweiheit ist häufig durch die Dialogstruktur des Textes begründet, welcher in der musikalischen Praxis zuweilen sogar – gegen den Willen des Komponisten – durch die Verteilung von Abschnitten auf zwei verschiedene Sänger Rechnung getragen wird. Aber selbst die Lieder, deren Text kein Zwiegespräch ist, sind zumeist von thematischer Dualität geprägt. Ist aber von Themendualität die Rede, so drängt sich der Gedanke an die Sonatenform auf, die im neunzehnten Jahrhundert Ausgangspunkt alles entwickelnden Komponierens war. Daran knüpft Mahler auf der durchführenden,

¹¹ Zitiert nach Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden 1980, S. 202.

entwickelnden Formebene an, freilich mit zwei entscheidenden Unterschieden: Ist in der Sonatenform vor allem die Durchführung – also die Mitte des formalen Diskurses – Ort der thematischen Konfrontation, so findet in seinen Liedern die Kombination der unterschiedlichen thematischen Bereiche namentlich am Schluß der Lieder statt, als Resümee und Endpunkt der Entwicklung; und wird die Spannung des thematischen Konflikts in der Sonatenform durch die Reprise gelöst, so finden zahlreiche Lieder Mahlers – textlich wie musikalisch – nicht zu einer Problemlösung.

Die besten Beispiele für solch ein offenes Ende, für ein Fragezeichen als Schluß bieten die Kriegslieder, allen voran *Der Schildwache Nachlied* und *Revelge*; sie gleichen „Unanswered Questions“. Nirgendwo sonst ist der duale Grundzug von Mahlers Liedern so unverkennbar wie bei ihnen: im Text, im Verhältnis Text und Musik, in der Form, in der Themenkonfrontation, in der Bildung der unterschiedlichen Themen. Nirgendwo sonst aber wird auch so offenkundig, daß einseitige Betrachtungsweisen dem Mahlerschen Schaffen unangemessen sind. Denn die Kriegslieder sind nicht nur Kunstprodukte höchsten Niveaus, sondern wenden sich mit der Dualität von Krieg und Liebe, Tod und Leben, Realität und Traum Kernproblemen der menschlichen Existenz zu und wollen als Botschaft an die ganze Menschheit gehört werden.

Anhang

- Wer hat dies Liedlein erdacht?
(Des Knaben Wunderhorn¹ Bd. I S. 140)
- 1 *Dort oben in dem hohen Haus,*
 - 2 *Da guckr ein wacker Mädel raus,*
 - 3 *Es ist nicht dort daheime,*
 - 4 *Es ist des Wirts sein Töchterlein,*
 - 5 *Es wohnt auf grüner Heide.*
- Und wer das Mädel haben will,
Muß tausend Taler finden
Und muß sich auch verschwören,
Nie mehr zu Wein zu gehn,
Des Vaters Gut verzehren.
- 15 *Wer hat denn das schöne Liedel erdacht?*
 - 16 *Es haben's drei Gäns' übers Wasser*
gebracht,
 - 17 *Zwei graue und eine weiße;*
 - 18 *Und wer das Liedlein nicht singen kann,*
 - 19 *Dem wollen sie es pfeifen.*
- Mahlers Version: Wer hat dies Liedel erdacht?
(ohne Textwiederholungen²)
- 1 *Dort oben am Berg in dem hohen Haus,*
 - 2 *da gucket ein fein s. lieb's Mädel heraus.*
 - 3 *Es ist nicht dort daheime!*
 - 4 *Es ist des Wirts sein Töchterlein.*
 - 5 *Es wohnt auf grüner Heide.*
 - 6 **Mein Herzle ist wund.**
 - 7 **Komm, Schätzle, mach's g'sund!**
 - 8 **Dein schwarzbraune Äugelein,**
 - 9 *die hab'n mich verwund't!*
 - 10 **Dein rosiger Mund**
 - 11 **macht Herzen gesund.**
 - 12 **Macht Jugend verständig,**
 - 13 **macht Tote lebendig,**
 - 14 **macht Kranke gesund.**
 - 15 *Wer hat denn das schön schöne Liedlein*
erdacht?
 - 16 *Es haben's drei Gäns' übers Wasser*
gebracht!
 - 17 *Zwei graue und eine weißel*
 - 18 *Und wer das Liedlein nicht singen kann,*
 - 19 *dem wollen sie es pfeifen! Ja!*
- Wer's Lieben erdacht
(DKW Bd. I S. 108)
- Knabe
Zum Sterben bin ich
Verliebet in dich,
8 **Deine schwarzbraune Äugelein**
Verführen ja mich.
Bist hier oder bist dort
Oder sonst an eim Ort,
Wollt wünsche, könnt rede
Mir dir ein paar Wort.
Wollt wünsche, es wär Nacht,
Mein Bettlein wär gemacht,
Ich wollt mich drein legen,
Feins Liebchen darneben,
Wollt's herzen, daß's lacht.
6 **Mein Herz ist verwundt,**
7 **Komme, Schätzl, mach's gesund,**
Erlaub mir zu küssen
Dein purpurroten Mund.
10 **Dein purpurroter Mund**
11 **Macht Herzen gesund,**
12 **Macht Jugend verständig,**
13 **Macht Tote lebendig,**
14 **Macht Kranke gesund.**
Mädchen
Meine Mutter hat nur
Ein schwarzbraune Kuh,
Wer wird sie denn melken,
Wenn ich heiraten tu.
Sänger
Der dies Liedchen gemacht,
Hat's Lieben erdacht,
Drum wünsch ich mein feins Liebchen
Viel tausend gute Nacht.

¹ nach: dtv-Gesamtausgabe, München 1963

² nach Philharmonia No. 219