

Vom Knaben und seinem Wunderhorn

Gustav Mahlers Liederwelt

Sie sind kein zusammenhängender Zyklus und verlangen keine große Besetzung, doch leuchten sie Gustav Mahlers musikalische Welt nicht weniger umfassend und grundlegend aus wie seine monumentalen Symphonien: die Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn“. Thomas Hampson singt eine Auswahl mit den Wiener Virtuosen.

„Mein liebes Mildenburgle!“, schrieb im Herbst 1895 der 35-jährige Gustav Mahler, Erster Kapellmeister in Hamburg, an die Sopranistin Anna von Mildenburg: „Welche Freude ich mit dem reizenden Buche habe, können Sie sich gar nicht denken. So schön ist es, daß mir sein Inhalt beinahe neu ist, daß ich nun nicht am Ende mich irre, und ein oder das andere Lied zum 2. male componire. Das müßten Sie dann sich zuschreiben. Mich freut nur eines, daß ich speziell dieses Buches nicht ganz unwürdig bin, und so habe ich auch einmal ein Geschenk bekommen, das ich mir vorher ein klein wenig verdient habe. Herzlichst und treulichst Ihr Mahler“.

Liebesbeziehung und Liederbrüder

Die paar Zeilen dieses Dankschreibens sind es wert, genauer gelesen zu werden – und zwar nicht bloß deshalb, weil das mit Bedacht gewählte Präsent und der freundschaftlich-saloppe Tonfall des Briefes die Vorboten einer Liebesbeziehung waren. Mildenburg, die junge Wiener Hochdramatische, damals nicht nur neu im Hamburger Ensemble, sondern überhaupt in ihrem ersten Engagement und bald unter Mahlers Stabführung als Brünnhilde höchst erfolgreich, hatte ihm nämlich ein Exemplar aus der Familienbibliothek verehrt: die dreibändige Erstausgabe von „Des Knaben Wunderhorn“. Wer immer Mahlers Musik liebt, dem ist dieser Titel, dem sind viele Dichtungen daraus innig vertraut – viel vertrauter noch, als es der verblasste literarische Ruhm vermuten ließe. Kompliziert und nicht leicht zu benennen sind jedenfalls Geschichte und Wesen der im Untertitel „Alte deutsche Lieder“ genannten, mehrfach überarbeiteten Sammlung, vorgelegt von den jungen Literaten Achim von Arnim und Clemens Brentano, die später „Heidelberger Romantiker“ genannt wurden. Die Göttinger Studienkollegen und engen Freunde begriffen sich als „Liederbrüder“ und zogen schon 1802, Brentano 24 Jahre alt, Arnim 21, den Rhein hinab, „von tausend neuen Anklängen der Poesie berauscht, ohne Tag und Nacht zu sondern“, wie es Arnim in einem Brief festhielt, um Lieder, Romanzen, Märchen und Sagen zu sammeln. Sie folgten dabei einer zentralen Idee der jungen Romantik, nämlich der elitären Gedankenwelt von Aufklärung und Idealismus etwas Unverfälschtes, allgemein Fassliches und zugleich über aller gesuchter Kunstproduktion Stehendes entgegenzustellen: die Volkspoesie.

Volkspoesie mit Nachhilfe

Als die beiden 1805 in Heidelberg wieder aufeinandertrafen, stellten sie ihr Vorhaben auf eine gründlichere Basis, durchforsteten Archive, riefen via Zeitungsanzeigen zu Einsendungen auf und holten mündliche Berichte ein. Nach dem Modell von Johann Gottfried Herders europaweiter Sammlung (und dessen Vorläufer Thomas Percy in England) schlug Brentano Arnim die Herausgabe eines „wohlfeilen Volksliederbuches“ vor und legte die Grundpfeiler der Arbeit so fest: „es muß sehr zwischen dem romantischen und alltäglichen schweben, es muß Geistliche, Handwerks, Tagewerks, Tagezeits Jahrzeits, und Scherzlieder ohne Zote enthalten [...] es können die bessern Volkslieder drinne befestigt und“ – damit sind wir nun am springenden Punkt angelangt – „und neue hinzugedichtet werden“. Von Anfang an also war keineswegs ein streng wissenschaftlicher, dokumentierender Zugang geplant, sondern ein bewusst kreativer: Die Anverwandlung des Alten und Echten, die Neubesinnung auf verschüttete, marginalisierte Qualität war ihr erklärtes Ziel. Denn, so Arnim im polemischen Aufsatz „Von Volksliedern“, den er dem bereits 1805 erschienenen, auf 1806 vordatierten ersten Band beigab: „Die Gelehrten [...] versassen sich über einer eigenen vornehmen Sprache, die auf lange Zeit alles Hohe und Herrliche vom Volke trennte [...]. Nur wegen dieser

Sprachtrennung in dieser Nichtachtung des besseren poetischen Theiles vom Volke mangelt dem neueren Deutschland größtentheils Volkspoesie [...].“

Die Jugend stößt ins alte Horn

Der Germanist Heinz Rölleke konnte nachweisen, dass von den insgesamt 723 Liedern der ursprünglichen dreibändigen, bis 1808 erschienen Ausgabe nur knapp 250 auf zeitgenössischen Einsendungen basieren, der Rest hingegen auf älteren Druckwerken und nur zum kleinsten Teil auf bis dahin unpublizierten Handschriften. Mehr noch: Der Zusatz „mündlich“ unter einem Titel, darunter viele der populärsten Lieder, weist in der Regel auf eine Originaldichtung Brentanos hin. In diesem Lichte erhält auch die Benennung „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder“ seinen dualistischen Hintersinn, bei dem eben die Jugend als Überbringer des Alten auftritt. Schon der Adressat der Widmung des ersten Bandes, überschrieben mit „Sr. Excellenz des Herrn Geheimerath von Göthe“, bewies allerdings eine Nase für den zeitgenössischen dichterischen Zugriff der Herausgeber: Das „hie und da seltsam Restaurirte, aus fremdartigen Theilen Verbundene, ja das Untergeschobene, ist mit Dank anzunehmen“, konzidierte der Dichterpater, denn: „Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit andern zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben?“ Trotz solch prominenter Fürsprache blieb der literarische Widerhall des „Wunderhorns“ allerdings gemischt: Johann Heinrich Voß verhöhnte es 1808 gar als „heillosen Mischmasch von allerlei buzigem, trutzigen, schmutzigen und nichtsnuzigem Gassenhauern samt einigen Kirchenhauern“.

Lyrik aus erster Hand

„Es klang so alt, – und war doch so neu, –/ wie Vogelsang im süßen Mai!“, sinniert Hans Sachs im Fliedermonolog der „Meistersinger“ über Stolzings Probelied. Möglicherweise fühlte sich Mahler von genau dieser Ambivalenz angezogen. „So schön ist es, daß mir sein Inhalt beinahe neu ist“, schrieb er ja im eingangs zitierten Brief – und das mit frischem Reiz versehene Altbekannte, so gab er gewiss nicht nur aus Galanterie vor, bezauberte ihn wieder. Waren die Symphonie und das Lied die beiden Pole seines Schaffens, so stellte „Des Knaben Wunderhorn“ gleichsam die Bibel für seine Liedkompositionen dar, die Hauptquelle für seine Texte, neben der er (von Selbstgedichtetem abgesehen) schließlich nur noch Friedrich Rückerts Schaffen gelten ließ. Zum Zeitpunkt von Mildenburgs Geschenk, als seine Dritte Symphonie im Entstehen war, blühte die „Wunderhorn“-Sphäre bei Mahler längst in beiden Gattungen: Schon in den 1880ern hatte er neun Klavierlieder auf darin enthaltene Texte komponiert, fünfzehn weitere dann in der Regel parallel in Klavier- und Orchesterfassung bis 1901. Etliche davon stehen mit den Symphonien Nr. 2 bis 4, ob nun in vokalen oder instrumentalen Ausformungen, in mannigfaltiger und enger Beziehung. Seine literarischen Zeitgenossen verschmähte Mahler hingegen: 1905, so berichtet Anton Webern, kanzelte er deren Erzeugnisse ausdrücklich als „Lyrik aus zweiter Hand“ ab, während nur die von ihm gewählten Texte, also „Des Knaben Wunderhorn“ und Rückert, „Lyrik aus erster Hand“ seien.

Steinbruch und Gegenstück

Wie und wann Mahler mit den „Wunderhorn“-Dichtungen erstmals Bekanntschaft geschlossen hat, ist nicht bekannt – und Mildenburgs Geschenk hat er auch später nicht zum Arbeiten herangezogen, denn es weist keinerlei Spuren wie Unterstreichungen oder Marginalien auf. Sicher ist, dass seine eigenen Jugenddichtungen, etwa der Text zum „Klagenden Lied“ oder die „Lieder eines fahrenden Gesellen“, dem „Wunderhorn“-Tonfall eng verwandt scheinen. „Wie er mehrmals betonte“, schreibt die Musikwissenschaftlerin Renate Stark-Voit, „boten ihm diese Gedichte in ihrer Vielfältigkeit und – vorgeblichen oder echten – Ursprünglichkeit genau jenen ‚Materialwert‘ zur Komposition, der seinen eigenen literarischen Ambitionen nichts in den Weg stellte und so zu einem Bestandteil des Kompositionsprozesses werden konnte. Die Bezeichnung ‚aus erster Hand‘ könnte demnach einfach bedeuten, dass Mahler um die Problematik des Materials wusste, er jedoch davon ausging, dass die von ihm gewählten Texte eine erste, echte Schicht repräsentierten, auf die er – ebenso wie die Herausgeber seinerzeit – bearbeitend aufbauen

konnte.“ Mahlers „Wunderhorn“-Lieder lassen sich in vier Gruppen teilen, die Stark-Voit mit „Kinderlieder – Tanzlieder – Spottlieder“, „Naturbilder – Fabeln und Parabeln“, „Diesseits und Jenseits“ sowie „Soldaten- und andere Schicksale“ überschreibt. Als Materialsteinbruch, im Detail von Stimmungen und Gebärden ebenso wie im großen Ganzen, formen sie, ohne je als geschlossener Zyklus gedacht gewesen zu sein, ein ebenbürtiges Pendant zu Mahlers Symphonien, in denen er „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt auf[zu]bauen“ trachtete, ohne deren unausweichliche Widersprüche auszublenden. Die Romantik habe, wie es Adorno einmal mit Kierkegaard formulierte, „an jedem Erlebnis die Taufe der Vergessenheit vollzogen und es der Ewigkeit der Erinnerung geweiht“: ein Satz, wie gemünzt auf den Geist von Mahlers Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn“.

Walter Weidringer

Mag. Walter Weidringer lebt als Musikwissenschaftler, freier Musikpublizist und Kritiker (Die Presse) in Wien.