

NATURBEGRIFF IN MAHLERS LIEDSCHAFEN

Beaujean

Der mittlerweile vielzitierte Jugendbrief Gustav Mahlers an Rudolf Steiner, auf den mit Nachdruck erstmals Hans Heinrich Eggebrecht hingewiesen hat, als er ihn zum Ausgangs- und Angelpunkt seines Mahlerbuches machte, scheint nach wie vor der unmittelbarste Zugang auch zu Mahlers Naturverständnis zu sein. Und wie Eggebrecht eindrucksvoll gezeigt hat, handelt es sich dabei eben nicht nur um den Naturbegriff des jungen Mahler, vielmehr zieht sich die Haltung, die aus diesem Jugendbrief spricht, wie ein roter Faden durchs Gesamtwerk. Die Unmittelbarkeit, mit der die Natur bereits in diesem Brief des 19jährigen als die andere, und zweifellos als die bessere, höhere Welt dem Sumpf und den gemeinen Niederungen der tatsächlichen "Kunst- und Lebensverhältnisse" gegenübergestellt wird, scheint für sich zu sprechen. Die von Eggebrecht für Mahlers Schaffen aufgezeigte Dichotomie zwischen der Kunstmusik in der "Rolle der Welt als Wirklichkeit" und der Naturlaute-Musik als jener Gegenmusik, der die "Rolle der Gegenwelt" in Mahlers Werk zukomme, sie ist hier bereits vorweggenommen. Lassen sie mich einige der entscheidenden Sätze etwas ausführlicher zitieren:

"Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster." Und dann folgt, nur durch einen Gedankenstrich getrennt, der Umschwung: "Da lacht die Sonne mich an, und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich *muß* sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen." Oder etwas später, nachdem Mahler schreibt, er fühle sich in der hiesigen Welt wie eine zappelnde Mücke im Spinnennetz: "Doch wenn ich abends hinausgehe auf die Heide und einen Linden-

baum, der dort einsam steht, ersteige, und ich sehe von dem Gipfel meines Freundes in die Welt hinaus: vor meinen Augen zieht die Donau ihren altgewohnten Gang und in ihren Wellen flackert die Glut der untergehenden Sonne; hinter mir im Dorfe klingen die Abendglocken zusammen, die ein freundlicher Lufthauch zu mir hinüber trägt, und die Zweige des Baumes schaukeln im Winde hin und her, wiegen mich ein, wie die Töchter des Erlkönigs und die Blätter und Blüten meines Lieblings schmiegen sich dann zärtlich an meine Wangen. - Überall Ruhe! Heiligste Ruhe! Nur von fern tönt der melancholische Ruf der Unke, die traurig im Rohre sitzt." Daß Mahler die Natur als die "andere", bessere Welt empfindet, daran kann kein Zweifel bestehen, obwohl - ganz am Rande bemerkt - die traurige Unke am Schluß dieses Zitats auch dem Bereich der Natur angehört. Wichtiger erscheint mir die von Eggebrecht zwar erwähnte, jedoch nicht thematisierte Frage nach der Unmittelbarkeit dieses Naturverständnisses. Sie kann auch hier nur angeschnitten werden, doch Tatsache scheint mir zu sein, daß das Naturverständnis des jungen Mahler alles andere als unmittelbar, in Wahrheit vielmehr ein hochgradig vermitteltes, nämlich literarisch vermitteltes ist. Ich meine da weniger die "Töchter des Erlkönigs", die ohnehin, wenn man sie denn wörtlich nimmt, auf eine eher trügerische, denn wirklich heilige Ruhe hindeuten. Ich denke noch nicht einmal in erster Linie an den Lindenbaum, auch wenn dieser ein - von Mahler im übrigen immer wieder aufgegriffener - Topos par excellence ist, und er dieses Bild im Jugendbrief in wohl doch verräterischer Nähe zum Leiermann Müllerscher und Schubertscher Prägung benutzt, wenn er unmittelbar nach den gerade zitierten Sätzen vom Leiermann spricht, der "in seiner dürren Hand den Hut" hinhalte. Aber etwas anderes erscheint mir noch auffälliger: Man muß nicht soviel Jean

Paul gelesen haben wie Gustav Mahler, um zu bemerken, wo die wesentliche Quelle für die von Mahler benutzten Bilder zu suchen ist. Die Vorbilder lassen sich, und zwar bis in Wortwahl und Formulierungen hinein, unschwer in Jean Pauls Romanen ausmachen; im "Titan", in den "Flegeljahren" oder auch im letzten, unvollendeten Roman "Der Komet", dem Mahler im übrigen auch das Bild des ewig umherziehenden, unerlösten und unsterblichen Juden Ahasver entliehen haben könnte, das er - wie alle anderen Bilder - bewußt oder unbewußt im Brief an Rudolf Steiner verwendet.

Möglicherweise ist dies jene Haltung, die Hans Mayer seinerzeit in seinem - alles in allem freilich nur bedingt aufschlußreichen - Aufsatz über Mahler und die Literatur bemängelte, als er schrieb: "Mahler verhält sich zur Literatur zunächst wie ein naiver Dilettant, der... alle Aussagen der Dichter danach prüft, ob sie ein Wiedererleben eigener Zustände gestatten." Mayer mokierte sich über die "fragwürdige Lyrik Friedrich Rückerts und fragwürdige Wunderhorngedichte im angeblichen Volkston,...Lieder eines fahrenden Gesellen als Nachempfindung von Nachempfundenem". Doch war es tatsächlich das? Schlachtet Mahler die Literatur nach Maßgabe seiner Empfindungen aus? Oder richtet sich Mahler die Natur nach Maßgabe seiner literarischen Vorlieben, letztlich nach Maßgabe poetischer Vokabeln ein? Letzteres - deshalb der Verweis auf Jean Paul - wäre jedenfalls durchaus denkbar.

Wie auch immer, Mayers Vorwurf freilich greift in jedem Fall zu kurz und im Grunde nur jenes Urteil Ernst Blochs wieder auf, der in seinem *Geist der Utopie* - übrigens durchaus im Rahmen einer Ehrenrettung Mahlers - schrieb: "Gewiß, Mahler ist nicht mühe-los, auch wollen wir nicht sagen, daß der gesucht simple und deutschtümelnd sentimentale Kram vieler Mahlerscher Lieder, vor allem die

aus des Knaben Wunderhorn, erfreulich oder leicht erträglich wäre." Soweit Bloch. Doch wie uns heute klar ist, muß jeder Versuch, und sei er noch so gut gemeint, wie derjenige Blochs, Mahler gegen seine Texte in Schutz zu nehmen, ihn gewissermaßen *trötzt* seiner Texte zu retten, am Kern vorbeiziel. Mahler war überaus belesen, ihm, der Goethe, Jean Paul, E.T.A.Hoffmann, Schopenhauer, Nietzsche kannte, um nur einige zu nennen, ihm literarische Halbbildung vorzuwerfen, erschiene wohl allenfalls von der kaum als Maßstab zu nehmenden Warte des Literaturwissenschaftlers möglich. Es trifft ja nicht einmal zu, daß er sich kompositorisch in den zwei Jahrzehnten nach 1880 ausschließlich mit Texten aus der Sammlung "Des Knaben Wunderhorn" auseinandergesetzt habe. Allein die erste Symphonie, die u.a. eine musikalische Auseinandersetzung mit Jean Paul ist, oder die Dritte, für die ähnliches mit Blick auf Nietzsche gilt, reichte aus, um das zu widerlegen. Doch die Tatsache, daß Mahler für seine Lieder bis 1900 praktisch ausschließlich auf eben jene Sammlung mit Volksliedern, oder - kaum unterscheidbar davon - meist dem Volkslied nachempfundenen und nachgebildeten Gedichten zurückgriff, die Achim von Arnim und Clemens Brentano zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausgegeben hatten, ist für sein literarisches wie auch für sein musikalisches Denken von entscheidender Bedeutung. Gerade der Umstand, daß es sich dabei nicht um vollendete Dichtungen, gewissermaßen unantastbare opera perfecta handelte, daß sie vielmehr von ihrer Herkunft aus der mündlichen Überlieferung her bereits den Keim der ständigen Veränderung, des stetigen Weiterdichtens in sich trugen, muß den Reiz ausgemacht haben, den sie auf Mahler ausübten. Abgesehen von inhaltlichen Momenten war dieser Status und das Changieren zwischen prä-artifiziellem Volkslied und dem letztlich durchaus artifiziellen, da

nachgedichteten, quasi künstlichen Volkslied zweifellos mitentscheidend für seine Textwahl. Anders als etwa Hugo Wolf ging es Mahler gerade nicht darum, große Literatur zu vertonen. Wenn Eggebrecht Mahlers Haltung gegenüber den von ihm vertonten Texten als "usurpatorisch" bezeichnet, so stimmt dies, und stimmt auch wieder nicht. Ich zitiere jene berühmte Stelle aus dem Tagebuch Ida Dehmels, mit der die Frau des Dichters Richard Dehmel eine Äußerung Mahlers wiedergibt: "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 irgend ein 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." Usurpatorisch war Mahlers Umgang mit *seinen* Texten gewiß. Er änderte, dichtete um oder auch hinzu, stellte Verse um, richtete sich seine Texte zu, formte sich "das Seine". Doch er tat dies - von einigen Rückert-Gedichten einmal abgesehen, in die er im übrigen viel weniger gravierend eingriff - eben nur mit Texten, bei denen er sich dazu berechtigt fühlte. Ihm wäre es wohl usurpatorisch erschienen - und dies nicht ganz zu Unrecht -, etwa die letzte Zeile von Goethes *Wanderers Nachtlied* zu wiederholen, wie Schubert dies getan hatte. Doch Mahler vertonte - jedenfalls bis 1901, als er mit der Vertonung von Rückerts Kindertotenliedern begann - aus seiner Sicht eben keine poetischen Texte, auch wenn er bei seinen Wunderhorn-Vertonungen aus den Quellen der Poesie schöpfte. In diesem Zusammenhang sei auch hier jener - ebenfalls oft zitierte - Brief Mahlers an Ludwig Karpath vom März 1905 angeführt, in dem er über die Wunderhornges-

dichte schreibt: "Ich habe 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." Beinahe mehr Natur und Leben, als Kunst. Keine Literaturpoesie, sondern die Quellen aller - so darf man wohl ergänzen - wahren Poesie, Quellen, aus denen jeder, der es vermag, nach seinem Willen schöpfen darf und sollte. Es liegt auf der Hand und ist nur folgerichtig, das dieser Ansatz Mahlers Auswirkungen auch auf die Form seiner Lieder haben muß. Diese Form folgt zwar noch dem strophischen Volkslied, bricht sie jedoch auf, wird zu einer sehr frei variierten Strophenform, die Wiederholungen vermeidet. Auch die Form ist für Mahler wie das Leben, in dem sich nichts wiederholt. Alles, das Leben, die Natur, die Kunst und damit auch die Form ist dem Prinzip der Veränderung, des stetigen Wandels unterworfen, weil, wie Mahler Natalie Bauer-Lechner gegenüber äußerte, "in der Musik das Gesetz des ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt - wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neu ist."

"Frühlingsmorgen" nach einem Text von Richard Leander gehört zu den in den frühen 80er Jahren entstandenen Liedern und Gesängen aus der Jugend. Der Tonfall ist bereits unverkennbar derjenige Mahlers, doch die im Brief an Steiner formulierte Kluft zwischen der wirklichen Welt und der Natur als dem Refugium wird hier nur ex negativo - oder wenn man so will - ex positivo angesprochen. Die reale Welt mit all "ihrer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit" nämlich bleibt weggeblendet, die Natur wird vielmehr als Realität beschworen, in einer Ungebrochenheit, die sich so bei Mahler meines Wissens nicht mehr finden wird. Mahler singt vom blü-

tenbehangenen Lindenbaum, er läßt die Lerche jubilieren und trillern, die Bienen und Käfer summen, und er spricht von der Liebe als einer unkomplizierten, schlichten Wahrheit. Die Bewegung ist genau umgekehrt, als wenige Jahre später in der Lindenbaum-Episode des vierten Gesellenliedes. Dort entführt der Lindenbaum in den Schlaf und damit in die - friedvolle und glückliche - Scheinwelt des Traumes. In "Frühlingsmorgen" hingegen holt der Lindenbaum, indem er mit seinen Zweigen ans Fenster klopft, den Schläfer aus dem Traum heraus in die idyllische Welt der Natur. Ein letztes Mal wird diese von Mahler besungen, als sei sie faktische, unproblematische Realität. Hören Sie "Frühlingsmorgen" zweimal hintereinander, zunächst in der originalen Klavierfassung Mahlers mit Roland Hermann, der von Geoffrey Parsons begleitet wird, dann eine Orchesterfassung von Luciano Berio mit Thomas Hampson und dem Philharmonia Orchestra unter Leitung des Komponisten.

-----Frühlingsmorgen-----2'07

----- ,, -----1'50

Die Bewegung im vierten Gesellenlied "Die zwei blauen Augen" geht - ich erwähnte es bereits - genau in die umgekehrte Richtung, und diese Richtung wird fortan für Mahler die bestimmende sein. Der unmittelbare Vergleich mit dieser Lindenbaum-Episode bietet sich an, auch im Hinblick auf den vorhin angesprochenen Jugendbrief an Steiner, weshalb ich hier dieses letzte Gesellenlied vorziehen möchte. Angesichts des Briefes erscheint mir auch der autobiographische Hintergrund der "Lieder eines fahrenden Gesellen", nämlich die unglückliche Liebe zu Johanna Richter, einer Sängerin am Kasseler Operntheater, sekundär. Jedenfalls vollzieht Mahler, ganz so, als wolle er sich des Briefes erinnern, die Szenerie im Lied nach. Stärker noch als die drei vorangegangenen ist das vierte

Lied Reminiszenz an, ja geradezu Verweis auf den Ausgangspunkt der Schubertschen Winterreise. Die textlichen Anleihen bei Müllers "Gute Nacht" wirken fast zitathaft und sind gewiß nicht zufällig - bekanntlich verfaßte Mahler seinen Text nach Wunderhornvorlagen selbst. Das Abschiednehmen, das Nicht-Verabschiedet-Werden, der Abgang in stiller Nacht, die Wegsuche in der Dunkelheit, es gibt der direkten Parallelen mehr. Anders als Schubert freilich komponiert Mahler das Fortgehen als einen stockenden Trauermarsch. (Im Autograph steht der ausdrückliche Vermerk »Im Tempo des Trauermarsches«, den Mahler allerdings bei Drucklegung der Partitur gestrichen hat.) Die rhythmische Monotonie dieses Trauermarsches wird in der Lindenbaum-Episode aufgebrochen, geht ins Fließende, Schwebende, zugleich Wiegende über. Die reale, mit Trauer und Tod konnotierte Welt wird transzendiert und aufgehoben in die Sphäre der Natur, der anderen Welt, in der alles gut und alles eins wird, "Lieb und Leid! Und Welt und Traum!" Dennoch würde ich der Feststellung von Constantin Floros, charakteristisch für dieses Lied sei "die allmähliche Veränderung des gefühlsmäßigen Gehalts, die Wandlung von Trauer und Klage in Transzendenz", nur sehr bedingt zustimmen. Den dieses vierte der Gesellenlieder und damit der Zyklus klingt nicht im wiegenden Gestus der letzten Strophe aus, sondern mit einer klaren Reminiszenz an den Trauermarsch. Schon hier suggeriert Mahler, was er dann im dritten Satz der ersten Symphonie tatsächlich und definitiv realisierte, als er das Lied in den symphonischen Zusammenhang einbaute: Der Trauermarsch setzt sich fort, die Lindenbaum-Episode ist eben Episode. Mag das im Lied so eindeutig noch nicht sein, so legt der offene Schluß mit Rhythmus und Themenkopf des Trauermarsches diese Deutung doch zumindest nahe. Hören Sie Thomas Hampson, begleitet von David Lutz.

-----Die zwei blauen Augen-----5'30 (Klavier)

Letztlich vollzieht "Die zwei blauen Augen" damit noch einmal die Bewegung des zweiten der Gesellenlieder "Ging heut morgen übers Feld" nach, die es zunächst aufzuheben schien. In diesem nämlich breitet Mahler drei Strophen lang eine wahre Naturidylle aus, um sie in den letzten Zeilen als unerreichbar und scheinhaft, als nicht mehr einholbare Vergangenheit zu entlarven. Der Aufbau von "Ging heut' morgen übers Feld" scheint eindeutig zu sein und ließe sich mit Hilfe der nur leicht abgewandelten Satztitel der dritten Symphonie beschreiben: ? Was mir der Vogel auf dem Felde erzählt; was mir die Blume am Feldestrand erzählt; was mir der Mensch erzählt. Die Botschaft scheint die immer gleiche zu sein: alle erzählen von der Schönheit der Welt, und mit jeder weiteren Strophe scheint diese Botschaft größere Verbindlichkeit und Gültigkeit zu gewinnen, bis sie schließlich das wandernde Menschlein sich selbst zusingt. Tatsächlich jedoch - und gerade deshalb erschien mir die Reduzierung des Zyklus auf das autobiographische Moment der enttäuschten Liebe stark verkürzend - könnte man das zweite der "Lieder eines fahrenden Gesellen" als eine geradezu programmatisch auskomponierte Darstellung der Mahlerschen Naturerfahrung deuten. Das naive Naturgefühl, das die ersten drei Strophen vermitteln, erweist sich als definitiv und unrettbar verloren, es ist unmöglich geworden. Das Glück, das dem Gesellen am Ende "nimmer blühen kann", ist weit mehr als das bloße Liebesglück. Es wäre die unreflektierte, oder genauer wohl vorbewußte, und daher glückhafte Erfahrung der Natur als einer problemlosen Idylle. Es wäre jenes romantische, oder - wenn man den Keim der Zersetzung in der Romantik selbst ansiedelt, wofür einiges spricht - vorromantische Bewußtsein, das dem modernen Menschen allerspätestens seit Heinrich Hei-

ne abhanden gekommen ist. Mahler komponiert diesen Bewußtseinsumschlag, oder besser, diese Bewußtwerdung zu Beginn der vierten Strophe mit minimalen Mitteln aus: mit wenigen, quasi stehende Sekunden in der Flöte läßt er die Bewegung der Musik und ganz konkret das vorwärts- und aufwärtsmarschierende Hauptmotiv erstarren, der fröhliche Naturlaut der Oboe wird zum Klagelaut des Individuums, der die Antwort auf die Frage nach dem möglichen beginnenden Glück des Gesellen bereits vorwegnimmt. Hören Sie noch einmal Thomas Hampson, diesmal habe ich mich jedoch für die Orchesterfassung entschieden. Leonard Bernstein leitet die Wiener Philharmoniker.

-----Ging heut' morgen über's Feld-----4'07

Wie weit die "Lieder eines fahrenden Gesellen" den von Mahler selbst in einem Brief an den Freund Fritz Löhr erwähnten autobiographischen Anlaß transzendieren, das erweist nicht zuletzt die erste Symphonie, deren langsamer Satz bekanntlich auf dem abschließenden Lied des Zyklus "Die zwei blauen Augen" beruht, und in deren Kopfsatz Mahler das gerade gehörte zweite Lied verarbeitete. Und bereits dieser Kopfsatz von Mahlers symphonischem Erstling thematisiert als ganzer die Gebrochenheit und traumhafte Unwirklichkeit von Natur und wahren Leben mit aller Schärfe. Das Lied bestimmt in der Symphonie den Hauptsatz des ersten Satzes, den Mahler in seinem Programmwurf als "Frühling und kein Ende" bezeichnete. Tatsächlich gelangt dieser "Frühling" jedoch auch im Symphoniesatz sehr wohl an sein Ende, indem Mahler den Versuch, die langsame, statische, wie ein Naturlaut tönende Einleitung mit der Liedthematik zu vereinen, scheitern läßt. So radikalisiert und erweitert Mahler in der Ersten, was sich im Lied andeutete. Der-einst hatte er geschrieben: "Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von 'Natur' sprechen, nur immer an Blumen,

Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionisos, den großen Pan kennt niemand." Das verweist auf jene Naturvorstellung Mahlers, die er selbst die "schauerliche" Natur nannte, und die als chaotische, rauschhafte, zerstörerische zu begreifen ist, als ein Kreislauf, der auch den Tod als wesentliches Moment umfaßt. Es könnte jedoch - wie Martin Zenck zu Recht bemerkte - in Verbindung mit einer Stelle aus Nietzsches "Der Wanderer und sein Schatten" auch auf eine stille Natur verweisen, auf jene unbewegte Natur während des Mittags, zu der Zeit nämlich, zu der Pan schläft. "Dieser Naturzustand", und jetzt zitiere ich Zenck, "dieser Naturzustand ist aber nicht idyllisch, heiter und gelöst, sondern zeigt sich von der Möglichkeit des jederzeit aufwachenden und Unheil anrichtenden Pans bedroht. In der Tat gibt es bei Mahler diese von Pan bestimmte Naturvorstellung. Es sind dies scheinbar umfriedete Situationen, in denen Mensch und Natur ohne wechselseitige Bedrohung in naiver Verbundenheit, doch dem Frieden dieser Stellen, etwa dem Beginn der ersten Sinfonie,... ist nicht zu trauen. Das Naive ist bei Mahler so weit reflektiert, das es in sich latent den unheilvollen Gegensatz des Bedrohlichen mitenthält, um die Illusion einer entrückten Idylle oder einer ersten Natur gar nicht aufkommen zu lassen." Soweit, wie Zenck es für den Kopfsatz der Ersten konstatiert, geht Mahler im Gesellenlied, der Vorlage des Satzes, noch nicht. Aber wie sehr das Lied nicht nur musikalisch, sondern eben auch hinsichtlich seiner Intention und Bedeutung Vorstufe des Symphoniesatzes ist, ist eben unverkennbar.

Ich möchte wenigstens kurz noch ein paar Worte zum ersten der vier "Lieder eines fahrenden Gesellen" anschließen - das dritte, "Ich hab' ein glühend Messer" werde ich hier übergehen, da es mir im Hinblick auf das Thema Natur vielleicht am wenigsten ergiebig er-

scheint. "Wenn mein Schatz Hochzeit macht" ist bekanntlich das einzige Lied des Zyklus', bei dem Mahler eine Wunderhorn-Vorlage benutzte, die drei übrigen sind eigene Dichtungen - sagen wir - im Wunderhorn-Ton. Kurt von Fischer, der hinsichtlich dieses ersten der Gesellenlieder auch auf musikalische Anknüpfungspunkte beim letzten Lied von Schuberts "Winterreise", dem "Leiermann" hingewiesen hat, zeigte ebenfalls detailliert auf, wie Mahler über den bei Arnim und Brentano niedergelegten Text hinausgeht, mit Textwiederholungen oder auch Wortveränderungen. Ich will dies im einzelnen nicht nachvollziehen, mich vielmehr auf Fischers Fazit konzentrieren, und das lautet: "Wesentlich an Mahlers Textbearbeitung ...sind die Intensivierung des Ausdrucks ...und der Ausbruch aus lyrischer Geschlossenheit in Richtung einer nach innen wie nach außen offenen Form." Auf das Aufbrechen der Form im Mahlerschen Lied habe ich vorhin bereits allgemein hingewiesen. Wichtiger ist mir hier die Intensivierung des Ausdrucks. Den knappen Satz der Vorlage "Blümlein blau, verdorre nicht, du stehst auf grüner Heide." baut Mahler zu einer ganzen Strophe aus: "Blümlein blau! Blümlein blau!/ Verdorre nicht, verdorre nicht!/ Vöglein süß! Vöglein süß!/ Du singst auf grüner Heide! Ach! Wie ist die Welt so schön! Ziküth! Ziküth!" Fürwahr ein Intensivierung des Ausdrucks, zumal diese sechs Zeilen nicht weniger als zehn Ausrufezeichen umfassen. Die Absicht ist klar: Die Strophe beschwört - u.a. mit Hilfe jenes seltsam verbalisierten Naturlautes - geradezu verzweifelt jene naive heile Welt der Natur, die die folgende Strophe dann als unrettbar verloren preisgibt. Denn wie Mahler mit dieser letzten Strophe über den originalen Wunderhorn-Text hinausgeht, das ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Heißt es dort lediglich. "'Des abends, wenn ich schlafen geh',/ so denk ich an

mein Lieben", so macht Mahler daraus: "Singet nicht! Blühet nicht!
/Lenz ist ja vorbei!/ Alles Singen ist nun aus!/ Des Abends, wenn
ich schlafen geh',/ Denk ich an mein Leide! An mein Leide!" In we-
nigen Zeilen radikalisiert diese Strophe den Konflikt der Mahler-
schen Symphonik auf unerhörte Weise: den Verlust der Natur und da-
mit des wahren Lebens, daraus resultierend die Unmöglichkeit einer
Kunst, die wie die Natur und wie das Leben wäre. Und sogar den
Ausweg in die Traumwelt des Schlafes verbaut Mahler hier offenbar
bewußt: So jedenfalls läßt sich meiner Meinung nach die Textände-
rung von "Lieben" in "Leide" mit einigem Recht deuten.

-----Wenn mein Schatz Hochzeit macht-----4'23

Das war eine Aufnahme Christa Ludwig und dem Philharmonia Orche-
stra unter Adrian Boult aus dem Jahr 1958.

Mahler selbst hat, wie vorhin bereits erwähnt, geschrieben, die
Texte seiner Wunderhornlieder seien mehr "Natur und Leben", als
Kunst. Tatsache ist jedoch, daß die Natur selbst - im Vergleich zu
den Gesellenliedern - in den Wunderhornliedern durchaus keine so
herausragende Rolle spielt. Die zentralen Themen sind jetzt an-
dere, die menschliche Unzulänglichkeit, die Liebe, und zwar meist
die unglückliche, die Trennung, oft die gewaltsame, der Krieg und
seine Sinnlosigkeit, oder, um es mit Theodor W. Adorno zu sagen,
der mit Blick auf die Wunderhornlieder sogar vom "sozialistischen
Realismus" Mahlers sprach: Er "plädiert musikalisch für die Bau-
ernlist gegen die Herren; für die, welche Reißaus nehmen vor der
Ehe; für Außenseiter, Eingekerkerte, darbende Kinder, Verfolgte,
verlorene Posten. Auf Mahler allein paßte das Wort sozialistischer
Realismus, wäre es nicht selber so depraviert von Herrschaft." So-
weit Adorno. Die "Lieder aus des Knaben Wunderhorn" lassen sich
als Gesänge aus dem beschädigten Leben bezeichnen und wesentlich

seltener als in den "Liedern eines fahrenden Gesellen" taucht die Natur als Folie auf, als der utopische Widerschein jenes glücklichen, erfüllten Daseins, die die Realität verwehrt. Der Lindenbaum etwa, das Ursymbol dieser Transzendenz taucht in den Wunderhornliedern kein einziges Mal auf. Und wenn tatsächlich einmal vom Sommer, von den "hohen, wilden Haiden" und Bergen die Rede ist, wie im "Lied des Verfolgten im Turm" von 1898, dann mit einer solchen Naivität, daß sich die Utopie der freien Natur eher ad absurdum zu führen scheint. Das Lied führt quasi zwei Entwürfe utopischer, jedoch leerlaufender Weltflucht vor: in den Strophen des Mädchens vor der Kerkertür die Flucht aus der Gesellschaft in einen utopischen Naturraum, der naiverweise für real und - sagen wir - bewohnbar gehalten wird; in den Strophen des Gefangenen die Flucht in die Blässe des Gedankens, der freilich so abstrakt und für das Leben folgenlos ist, das er zur allenfalls pathetischen, letztlich jedoch völlig leeren Phrase verkommt. Unvereinbar, ohne die Möglichkeit der Vermittlung stehen sich diese beiden Formen unreflektierter Weltflucht gegenüber.

-----Lied des Verfolgten-----3'55

Thomas Hampson und Geoffry Parsons, die Mahlers Wunderhornlieder, unlängst in einer für mich grandiosen Neuaufnahme vorlegten. In einigen Fällen handelt es sich übrigens tatsächlich um eine Ersteinspielung, da die Aufnahme erstmals auf den originalen Notentext Mahlers zurückgreift, und nicht auf jene Klavierauszüge der Orchesterlieder, die die Universal Edition nach Mahlers Tod aus den Orchesterfassungen hat erstellen lassen. Eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen diesen Fassungen, die Mahler offensichtlich ganz bewußt gesetzt hat, wurden dabei weitgehend eliminiert. Doch das nur am Rande.

Ich möchte nur auf zwei der Wunderhornlieder etwas genauer eingehen, und zwar auf zwei der älteren, in den Jahren vor 1890 entstandenen. "Zu Straßburg auf der Schanz", neben "Revelge" und "Wo die schönen Trompeten blasen" wohl das eindrucksvollste Kriegs- oder - wenn man so will - Antikriegslied Mahlers, thematisiert das Schicksal eines Deserteurs, der versucht, den Rhein zu durchschwimmen, dabei jedoch aufgegriffen und erschossen wird. Wie bei Renate Hilmar-Voit nachzulesen ist, kursierte der Text mit zahlreichen Varianten unter dem Titel "Der Deserteur" oder auch "Der Schweizer", und ursprünglich ging es um einen Soldaten, der in den napoleonischen Kriegen von der französischen auf die deutsche Seite überzulaufen versucht. Der Titel "Der Schweizer" deutet die Motivation dieser Desertation zumindest an. Erst in der Sammlung von Arnim und Brentano findet sich dann die Einführung des romantischen Alphorn-Motivs, das die Desertation auslöst, während der konkrete politische Hintergrund hier völlig im Dunkeln bleibt. Mit diesem Alphorn tritt eines jener in den Wunderhornliedern eher seltenen direkt naturhaften Momente in den Kontext des Liedes, das letztlich zentral für den gebrochenen Tonfall dieser Humoreske wird. "Wie ein Naturlaut", quasi exterritorial, bezeichnenderweise rhythmisch als eigenständige Passage im Lied tönen zu Beginn die Schalmei des Hirtenknaben und das Alphorn herüber. "Im Volkston" schreibt Mahler vor, und dann noch "ohne Sentimentalität". Für Sekunden wird eine Naturidylle beschworen, die dann von den Trommeln verdrängt wird, von einem Militärmarsch - in den Noten steht "In gemessenem Marschtempo" - der das Lied auch rhythmisch schlagartig verfestigt, gleichsam auf Linie bringt. (Interessant auch Mahlers Anweisung für den Pianisten: "In allen tiefen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzuahmen.") Aus

diesem rhythmischen Gefüge vermag, ungeachtet ihres lyrischen Charakters, auch die vorletzte Strophe nicht auszubrechen, in der sich der Todeskandidat an die "Brüder all' zumal" wendet. Auch dieser Appell an die Mitmenschen als solche, letztlich an die Humanität, wird auf verräterische Weise vom Trommelrhythmus untermauert. Und auch dem melodischen Schmelz, mit dem der Soldat sich von seinen Brüdern verabschiedet - "heut' seht ihr mich zum letzten Mal" - ist nicht zu trauen, denn Mahler verleiht dieser Phrase doch eine gute Portion trügerischen Sentiments. Die Vermutung, daß hier auch die falsche Sentimentalität einer letztlich gnadenlos unbarmherzigen Gesellschaft gemeint ist, drängt sich jedenfalls auf, zumal Mahler ihr dann unmittelbar die utopisch, aus der Ferne hereintönenden, wieder rhythmisch freien Naturlaute von Schalmei und Alphorn gegenüberstellt. Die Volte freilich vollzieht sich in den letzten Zeilen: Nicht die Gesellschaft, ein unmenschliches militärisches System klagt der Todeskandidat an, sondern eben jenes utopische, naturhafte Prinzip, das ihn erst veranlaßte, sich gegen die Inhumanität der realen Welt aufzulehnen. Daß Hirtenschalmei und Alphorn, also letztlich die Natur, in "Zu Straßburg auf der Schanz" nicht nur für das konkrete Vaterland dieses einzelnen Soldaten stehen, sondern weit darüberhinausgehend, schlicht für die Heimat des Menschen, wenn es sie denn gäbe, daran scheint mir kein Zweifel zu bestehen. Wenn es sie denn gäbe, Heimat und Natur! Es gibt sie nicht nur deshalb nicht, weil die Gesellschaft sie nicht zuläßt - der Marschrhythmus behält bei Mahler das letzte Wort, gleichsam als ewig sich perpetuierender - es gibt sie auch deshalb nicht, weil der Einzelne in seiner vollständigen Entfremdung sich ihrer lediglich sentimental verklärend erinnert, ohne sie als den utopischen Widerschein wahrer, aber zu realisierender

Humanität zu begreifen. Daß der Soldat das Alphorn für seinen Tod verantwortlich macht, darin liegt die groteske Tragik dieser Mahlerschen Humoreske. So formuliert "Zu Straßburg auf der Schanz" ein grundlegendes Mißtrauen Mahlers. Ich zitiere noch einmal einen Satz von Martin Zenck: "Er mißtraut dem sentimentalischen Naturgefühl, in dem Natur verlorene Natur ist, weil die Vorstellung einer sentimentalischen Natur die vergangene Wirklichkeit einer naiven Natur einschließt, bei der es fraglich ist, ob sie nicht schon immer ein die Gegenwart verklärender Wunschtraum war." Hören Sie noch einmal Thomas Hampson, begleitet vom Philharmonia Orchestra unter Luciano Berio, von dem auch die Orchesterfassung dieses Klavierliedes stammt.

-----Zu Straßburg auf der Schanz-----4'10

Das zweite Wunderhornlied, auf das ich etwas detaillierter eingehen möchte, ist "Ablösung im Sommer", wie "Zu Straßburg auf der Schanz" in den späten 80er Jahren entstanden. Da es angenehm kurz ist, können wir es - bevor ich etwas dazu sage - schon einmal vorab hören. Ich wähle auch hier die Orchestrierung Luciano Berios, der mit dem Philharmonia Orchestra noch einmal den Bariton Thomas Hampson begleitet.

-----Ablösung im Sommer-----1'31

Sie merken im Übrigen, das ich eine gewisse Vorliebe für Hampson habe, im Gegensatz zu meinem Kollegen Attila Csampai halte ich ihn wirklich für einen der ganz bedeutenden Mahler-Interpreten unserer Tage. Sie sehen, auch bei eher kritischen Geistern ist manches Geschmackssache. Doch das nur ganz nebenbei.

"Ablösung im Sommer", so harmlos und leichtgewichtig es zunächst klingen mag, beschreibt letztlich jenen großen Kreislauf der Natur, der für Mahlers Denken und Komponieren, und ganz zentral auch

für seine Symphonik, so entscheidend war. Der Kuckuk als Sänger des Frühlings hört auf zu singen, die Nachtigall als Vogel des Sommers tritt an seine Stelle. Dieser Gedanke einer fortwährenden Entwicklung des Lebens und damit der Natur, des In- und Gegeneinander von chaotischem Prinzip, jener eng mit dem vorhin zitierten großen Gott Dionysos verbundenen zerstörerischen Momente auf der einen Seite, und dem Moment der Bewahrung auf der anderen, beschäftigte Mahler immer wieder. Dieses dionysische Prinzip ewiger Entwicklung beinhaltet durchaus tragische Züge, weil es zwangsläufig den Tod impliziert, doch es war für Mahler zugleich das Movens seiner Kunst. Aus der Sehnsucht nach dem Vollkommenen, dem Unendlichen oder der Erlösung - wie immer man es nennen will -, einem Vollkommenen, das freilich unerreichbar bleibt, doch stets angestrebt wird, aus diesem daher als "Leiden" empfundenen Zustand entsteht überhaupt erst Kunst, die in dem Moment an ihr Ende gelangte, in dem die Erlösung erreicht wäre. Das meinte Mahler, wenn er zu Natalie Bauer-Lechner sagte, die Musik müsse "immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus", oder an anderer Stelle: Die Musik müsse danach streben, "alle Fesseln zu durchbrechen und über Leid und Leben dieser Erde hinaus im höchsten Flug in andere, freiere, leuchtendere Weltenkreise sich zu erheben." Der Versuch, der Unendlichkeit, der anderen Welt als einer unerreichbaren dennoch habhaft zu werden, dieser fortwährende Zustand des zum Scheitern-Verurteilt-Seins läßt sich ertragen oder bewältigen nur mit Hilfe des Humors, und zwar des Humors im Jean Paulschen Sinne. Dieser sprach vom Humor als dem "ungekehrt Erhabenen". Versucht man diese alles andere als einfache Theorie des Humors kurz zu paraphrasieren, so müßte man von dem Versuch sprechen, das Unendliche zu ergreifen, indem man es in das Gewöhnliche

der hiesigen Welt verkehrt. Die unüberbrückbare Kluft, der krasse Gegensatz zwischen dem, was das Unendliche wäre, wenn es denn wäre, und seiner lächerlich gewöhnlichen Erscheinungsweise, dieser Gegensatz führt zum Lachen, einem Lachen, das freilich zugleich ein Weinen impliziert, da es sich der Unerreichbarkeit des Unendlichen gerade aufgrund seiner zutiefst lächerlichen Erscheinungsweise bewußt ist. Sicher zu Recht meinte Mahler, dieser Humor sei dasjenige an seinem Wesen, was "in alle Zukunft nur die Wenigsten erfassen werden". Doch genau darum geht es in "Ablösung im Sommer". "Mit Humor" schreibt Mahler vor, mit Humor wird vom Tode des Kuckuks erzählt, "possierlich", wie Mahler ebenfalls vorschreibt, davon gesungen, wie die kleine, liebe, süße Nachtigall singt, wenn alle Vögel schweigen. Wem diese Deutung des scheinbar so harmlosen Liedchens als ein überkomplizierter, allzu weit hergeholter Überbau erscheint, der mag zum einen bedenken, daß sich die Harmlosigkeit Mahlers noch immer als eine doppelbödige erwiesen hat, zum anderen, daß er ausgerechnet dieses kleine Lied in seine dritte Symphonie übernahm, in der er den oben angerissenen dionysischen Kreislauf und seine letztendliche Aufhebung in ein übergeordnetes Sein geradezu programmatisch auskomponierte. Im Scherzo der Dritten wird das, was im Wunderhornlied angedeutet, aber unter einer harmlosen Oberfläche versteckt ist, zum wahrhaft panischen Humor, zum explodierenden, sich selbst zerstörenden, und erst in der weiteren symphonischen Entwicklung wieder aufgehobenen Ereignis. Mahler selbst hat dies ausdrücklich bestätigt, als er Natalie Bauer-Lechner gegenüber meinte: "Besonders das Scherzo, das Tierstück; ist das Skurrilste und dazu wieder das Tragischste, was je da war ... Dieses Stück ist wirklich, als ob die ganze Natur Fratzen schnitte und die Zunge herausstreckte. Aber es steckt ein so

schauerlicher panischer Humor darin, daß einen mehr das Entsetzen als das Lachen dabei ankommt." Ich möchte Ihnen jetzt noch einmal "Ablösung im Sommer" vorführen, dann den Beginn des Scherzos der Dritten, und abschließend den katastrophischen Schluß dieses Satzes, der auf die zweite Posthornepisode, jenen verklärenden Wunschtraum, der sich traumhaft einer heilen, unzerstörten musikalischen Welt der Romantik erinnert.

-----Ablösung im Sommer-----1'31

-----Scherzo - Dritte - Anfang ----1'30

-----Scherzo - Dritte - Schluß ----2'30

Soweit, m.D.u.H., dieser kleine Vergleich. Er wollte noch einmal mit Nachdruck darauf hinweisen, wie ernst Mahlers Wunderhornlieder zu nehmen sind, wie viel von Mahlers Denken und Fühlen, von seiner Sehnsucht und dem Bewußtsein des Scheiterns in diesen oft so harmlos wirkenden Miniaturen steckt, und wie tief der Riß zwischen dem naiven Volkslied und der hochreflektierten Naivität dieser Lieder doch geht. Zu Recht hat Werner Diez geschrieben: "Die Mahlerschen Wunderhornlieder sind nirgends einfache Stilkopie, die als gelingende zugleich den seelischen Zustand des Kopierten zu gewinnen meint, sondern der wissentliche Griff nach dem unerreichbar Gewordenen. Sie ahmen das Volkslied weit weniger nach, als daß sie es beschwören. Gerade auffällige Verfremdungen und eine eigentümliche Formelhaftigkeit des »Zitierten« halten diesen Charakter der Beschwörung sichtbar."

Gestatten Sie mir zum Abschluß einen kurzen Ausblick auf Mahlers Rückert-Lieder. Mit Rückerts "Ich atmet einen linden Duft" kehre ich gewissermaßen an den Anfang zurück, denn dieser linde, also leichte, laue Duft ist natürlich auch der Duft der Linde. Aber anders als zwanzig Jahre zuvor in "Frühlingsmorgen" klopft nun kein

Lindenbaum mehr ans Fenster, vielmehr steht jetzt im Zimmer ein Angebinde, ein Zweig der Linde, abgebrochen, wenn auch gelinde von liebender Hand gebrochen. Natur ist nicht mehr länger das, wie Hans Heinrich Eggebrecht schrieb, "von der Wirklichkeitswelt der Menschen noch Unberührte; ihr Gegenüberseiende, in sie Hineintönende, das urtümlich Kreatürliche, urlautlich Elementarische, ein Zustand außerhalb von Ursache und Folge, jenseits von geschichtlicher Zeit". Nur mehr von einem blassen, domestizierten Widerschein dieser Natur als einem Zeichen der Liebe ist hier die Rede. Und so schreibt Mahler mit dieser Rückert-Vertonung auch kein Volkslied, bzw. ein das Volkslied beschwörendes Lied, sondern ein echtes Kunstlied. Hören Sie Christa Ludwig und das Philharmonia Orchestra unter Otto Klemperer.

-----Ich atmet' einen linden Duft--2'47

M.D.u.H., an den Schluß möchte ich ein Rückert-Lied stellen, das mit Natur direkt wenig, aber vor dem Hintergrund, daß für Mahler, wie ich mehrfach betont habe, Natur und Leben letztlich eins waren, mit seiner Naturvorstellung doch eine Menge zu tun hat. In gewisser Weise kehre ich mit "Ich bin der Welt abhanden gekommen" tatsächlich zum Lindenbaum des Anfangs zurück, zu jenem die Welt transzendierenden utopischen Raum, der in diesem Lied, für mich einem der schönsten von Mahler überhaupt, für einen Moment Wirklichkeit zu werden scheint. Selten hat Mahler diese Transzendenz so unmittelbar angesprochen, in seinen großen Adagio-Sätzen, vor allem natürlich im Spätwerk, im "Lied von der Erde", im Schlußsatz der neunten Symphonie, hat er es getan. Und eben in diesem Rückert-Lied, das das Verstummen und die Verheißung der Musik im selben Atemzug auskomponiert.

-----Ich bin der Welt abhanden gekommen---6'35