

»Lieder eines fahrenden Gesellen«
Literarische Quellen zu Gustav Mahlers Gedichtzyklus

Während seiner Zeit als Kapellmeister am Kasseler Hoftheater (1883–1885) war Gustav Mahler (1860–1911) unglücklich in die junge Sopranistin Johanna Richter verliebt. Als Wurzeln des mahlerschen Kunstschaffens lassen sich fast immer auch biografische Erlebnisse nachweisen. So ist die früheste seiner erhaltenen Kompositionen – »Das Klagende Lied« nach einem Text aus Ludwig Bechsteins seinerzeit überaus populärer Märchensammlung von 1856¹ – wohl durch den Abschied von seiner Geliebten Josephine Poisl angeregt.

Mahlers Liebe zu Johanna Richter blieb offenbar einseitig, und er verarbeitete seine Bitternis nach der Trennung von seiner Geliebten (Jahresende 1884) in sechs Gedichten, von deren Vertonungen allerdings nur vier erhalten sind – zunächst für Gesang mit Klavier-, später mit Orchesterbegleitung:²

Wenn mein Schatz Hochzeit macht
Ging heut' morgen über's Feld
Ich hab' ein glühend Messer
Die zwei blauen Augen

Wie für sein Chorwerk »Das Klagende Lied« hat Mahler für diese Vertonungen die Texte selbst verfasst, und wie er für sein »Märchenspiel« auf einen volksliterarischen Text von Ludwig Bechstein zurückgriff, so sind auch seine »Lieder eines fahrenden Gesellen« durch ähnliche Quellen angeregt und geprägt.

Das gewöhnlich auf der ersten Stelle des kleinen Liederzyklus platzierte Gedicht geht fast gänzlich auf Verse aus der arnim-/brentanoschen Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« und aus der grimmschen Sammlung der »Kinder- und Hausmärchen« zurück:

¹ Ludwig Bechstein, Neues Deutsches Märchenbuch. Leipzig/Pesth 1856, Nr. 3, S. 16–23.

² Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Friedrich Blume. Bd. 8. München u.a. 1989, Sp. 1495.

Wenn mein Schatz Hochzeit macht, fröhliche Hochzeit macht,
Hab ich meinen traurigen Tag!
Geh ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!
Weine! Weine! Um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Verdorre nicht! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide!
Ach! Wie ist die Welt so schön! Ziküth! Ziküth! Ziküth!

Singet nicht, blühet nicht! Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
Denk ich an mein Leid, an mein Leide!³

Die mahlersche Textgrundlage ist – wie in seinen späteren Werken so überaus häufig – in der romantischen Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn«⁴ mit zwei selbstständigen, zufällig nacheinander stehenden Vierzeilern gegeben, die mit vielen andern in Form eines Quodlibets unter dem Sammeltitel »Tanzreime« stehen:

Wann mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einen traurigen Tag,
Geh ich in mein Kämmerlein,
Wein um meinen Schatz.

Blümlein blau, verdorre nicht!
Du stehst auf grüner Haide;
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
So denk ich an das Lieben.⁵

³ Gustav Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen. In: Texte deutscher Lieder. Hg. von Dietrich Fischer-Dieskau. 5. Aufl. München 1980, S. 287f. In diesem Textabdruck des Liederzyklus sind einige Wortwiederholungen, die durch Mahlers Vertonung belegt sind, ersatzlos weggefallen.

⁴ Vgl. Heinz Rölleke, Gustav Mahlers »Wunderhorn«-Lieder. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1981, S. 370–378.

⁵ Achim von Arnim/Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Bd. 3. Heidelberg 1808, S. 124. Hier und im Folgenden stets nach der von Mahler benutzten Edition: Achim von Arnim/Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Bd. 2. Hg. von Robert Boxberger. Berlin o.J. [1883], S. 417 (vgl. Heinz Rölleke, »Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen darf«. In: Gustav Mahler. Jahre der Entscheidung in Kassel, 1883–1885. Kassel 1990, S. 96–103, hier S. 97). Es steht zu vermuten, dass sich Mahler zur Übernahme gerade dieser »Wunderhorn«-Verse vom »Blümlein blau« durch die Erinnerung an die blauen Augen seiner Geliebten (vgl. Anm. 18) anregen ließ.

In Mahlers Umdichtung sind diese acht Verse – vor allem aus kompositorischen Gründen – durch Einfügungen und Repetitionen nicht unbeträchtlich erweitert. Die Wiederholungen von »Hochzeit macht«, »Kämmerlein«, »Weine [...] um meinen Schatz«, »Verdorre nicht« und »mein Leid[e]« verstärken ebenso den melancholischen Aspekt wie die Einfügungen der Adjektive »fröhlich« (in bitterer Ironie), »dunkel« (in Verstärkung der Einsamkeit), »lieb« (in trauriger Erinnerung) sowie die Veränderung von »denk ich an das Lieben« zu dem ganz ins Düstere gewendeten »Denk ich [...] an mein Leide«. Die Vorlagen aus dem »Wunderhorn« mit ihrem für das Volkslied typischen Lakonismus und ihrer Sprunghaftigkeit werden von Mahler im neuromantischen Sinn auf *einen* elegischen Ton gestimmt und zugleich sentimentalisiert. Das geschieht poetisch und musikalisch mit starken Affekten, wofür allein die Fülle der von Mahler eingebrachten 19 (!) Rufzeichen Zeugnis gibt. Dass die Affekte auch persönlich gemeint und zu verstehen sind, machen die ich-bezogenen Änderungen deutlich: Aus »einen traurigen« wird »meinen traurigen«, aus »das Lieben« wird »mein Leide«, und diese Possessivpronomen werden am Ende der ersten und der dritten Strophe nochmals eigens wiederholt.

Mahlers Textfassung versucht, durch einige Veränderungen und besonders durch das Einfügen von drei neuen Versen (»Vöglein süß [...] Ziküth!«) einen thematischen Zusammenhang zwischen den in der Vorlage unverbundenen Vierzeilern herzustellen. Dafür ist eine Verseinlage im grimmschen Märchen »Jorinde und Joringel« als Vorlage auszumachen:

Jorinde sang

»mein Vöglein mit dem Ringlein roth
singt Leide, Leide, Leide:
es singt dem Täubelein seinen Tod,
singt Leide, Lei- zucküth, zicküth, zicküth.«⁶

Den onomatopoetischen Ruf hat Mahler aus diesem Lied übernommen, das Jorinde im grimmschen Märchen vor (»Leide«), während (»Lei«)

⁶ Kinder[.] und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 1. Große Ausgabe. 8. Aufl. Göttingen 1864, S. 370. Die Schreibung »zucküth« beruht sicherlich auf einem Druckversehen; sie findet sich im Märchenbuch erst seit der vierten Auflage von 1840 – bis dahin lautete der erste Ruf (wie auch in der grimmschen Quelle) »Zicküth«. Mahler hat den Druckfehler bei der Übernahme in sein Gedicht korrigiert.

und nach ihrer Verwandlung in einen Vogel («zuküth») singt.

Grimms Märchen erzählt von einer scheinbar unwiderrüflichen Trennung zweier Liebender, wie sie Mahler seinerzeit für sein Verhältnis mit Johanna Ritter befürchtete und wie sie in einem topischen Bild in den beiden ersten Versen des Liedes angedeutet ist: Der abgewiesene Liebhaber betrauert weinend die »fröhliche Hochzeit« seines ehemaligen Schatzes mit einem andern.

Neben dem »Zicküth!« übernimmt Mahler das Motiv vom singenden Vöglein, das zunächst scheinbar in die Stimmung des zweiten Liedes des fahrenden Gesellen überleitet (dort singt der »lustge Fink«⁷ von der schönen Welt, und das »Blümlein blau« erscheint als fröhlich stimmende »Glockenblum am Feld«), das dann aber zu Beginn der dritten mahlerschen Strophe gleich dreifach konterkariert wird. Noch stärker ins Düstere gewendet ist die Änderung von »denk ich an das Lieben« zu »Denk ich an mein Leid, an mein Leide«.⁸

Es ist nicht zu übersehen und zu überhören, dass Mahlers Lied aus seiner damaligen Gestimmtheit, dem auch sonst von ihm artikulierten Schmerz über seine unerwiderte Liebe, erwachsen ist. Die Eingangstrophe, die von der Hochzeit der Geliebten mit einem andern Mann spricht, weist darauf hin, dass für Mahler seinerzeit die Trennung von Johanna Richter auf die Dauer unabwendbar schien. Schon Ende August 1884 lässt das sein Brief an Friedrich Löhr erkennen, in dem das Luther-Zitat auf eine existenzielle Entscheidung deutet: »[...] ich weiß nicht, wie ich das Gleichgewicht wieder herstellen soll. Ich bin ihr wieder entgegentreten, sie ist so rätselhaft wie immer! Ich kann nur sagen: Gott helfe mir!«⁹

Das zweite Mahler-Lied beginnt zwar mit dem Motiv des Fortwanderns, was aber im wörtlichen Sinn noch keine unumkehrbare Lage

⁷ Im »Wunderhorn« findet sich im Volkslied »Das Federspiel« der Vers »Fröhlich der Fink im Frühling singt« (Arnim/Brentano, Des Knaben Wunderhorn [wie Anm. 5], Bd. 2, S. 527), den Mahler vielleicht in Erinnerung hatte.

⁸ Zum Halbvers am Beginn der dritten Strophe »Lenz ist ja vorbei« gibt es eine Parallele (»Der Frühling ist vorbei«) im ganz ähnlich situierten Gedicht »O wecke nicht den scheuen Stolz!« in den 1848 erschienenen »Neuen Gedichten« des seinerzeit noch sehr populären Lyrikers Moritz von Strachwitz (1822–1847): »Der Frühling ist vorbei«; sie ist insofern bemerkenswert, als sich hier auch Motivparallelen zu Mahlers Lied vom glühenden Messer finden (Moritz von Strachwitz, Sämtliche Lieder und Balladen. Hg. von Hanns Martin Elster. Berlin 1912, S. 127; vgl. auch Anm. 15 und 16).

⁹ Gustav Mahler, Briefe. Hg. von Herta Blaukopf. Wien 1996, S. 56.

schaftt und das überdies ganz überraschend den Sprechenden in eine – allerdings nur transitorische – euphorische Stimmung¹⁰ versetzt: Die Welt entspricht im Sinn des romantischen Ideals der fröhlichen Gestimmtheit des Menschen, indem Tiere und Pflanzen mit ihren Tönen und Farben ihn in wörtlicher Rede ansprechen. Erst in den letzten vier Versen des Liedes wird diese fröhliche, sozusagen allharmonische Gestimmtheit durch eine wiederholte und bang zweifelhafte Frage und vor allem durch das verzweifelte Resümee der Schlusszeilen gänzlich aufgehoben:

Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
»Ei, du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt? Schöne Welt!?
Zink! Zink! schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!«

Auch die Glockenblum am Feld
Hat mir lustig, guter Ding
Mit dem Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
»Wird's nicht eine schöne Welt? Schöne Welt!?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Hei-a!«

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles, alles, Ton und Farbe gewann im Sonnenschein!
Blum und Vogel, groß und klein!
»Guten Tag, guten Tag! ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du! Gelt!?! Schöne Welt!?!«

Nun fängt auch mein Glück wohl an?!
Nein! Nein! Das ich mein, mir nimmer blühen kann!¹¹

Dieses Lied ist wohl eine gänzlich eigenständige Dichtung Mahlers, der für die vorübergehende fröhliche Gestimmtheit seines Liedersängers

¹⁰ Dieser entsprechend steht das ganze Lied in Mahlers Vertonung in (Fis-)Dur, während die anderen drei Lieder bezeichnenderweise ausnahmslos auf Moll gestimmt sind.

¹¹ Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen (wie Anm. 3), S. 288.

offenbar keine gemäße Vorlage fand. Immerhin kann man einige Zitatanspielungen vermuten.

Die aparte Formulierung »alles Ton und Farbe gewann« scheint auf Friedrich Hebbels programmatisches Gedicht »Ton und Farbe« zurückzuweisen:

Wo die Natur den Ton verleiht, da versagt sie die Farbe,
Wo sie die Farbe gewährt, weigert sie immer den Ton.
Denkt der Nachtigall und denkt des Flamingo, so seht ihr's;
Aber das gleiche Gesetz waltet im Reiche der Kunst.¹²

Der hebbelsche Antagonismus, »Ton und Farbe« seien in der Natur wie in der Kunst geschieden, ist in der vorübergehenden Euphorie des Sängers scheinbar überwunden: In der Perspektive seines Kunstlieds gewinnt alles gleichermaßen »Ton und Farbe« im Sinn romantischer Synästhesien.

Dass Mahler hier den farblichen Erscheinungen auch Töne zuschreiben will, macht in diesem Lied zuvor die Berufung der schellenden (das heißt »klinge! kling!« »Kling! Kling!« läutenden) blauen »Glockenblum« deutlich; dabei könnte es sich um eine Erinnerung an Verse aus dem berühmten Gedicht »Im Grase« der Annette von Droste-Hülshoff (das im Eingang wie Mahlers Lied das Gras-Motiv beruft) handeln:

[...] mit schüchternem Klang
Gleich den Glöckchen vom Winde umspielt.¹³

Die Ansprache des sprichwörtlich »bunten« Finken mit seinem onomatopoetischen »Zink! Zink!« ist ein weiteres Beispiel für das Ineins von Farben und Tönen.

Das Eingangsmotiv des Weggangs im zweiten Lied wirkt wie ein Vorspiel auf die zahlreichen Parallelen zur müller/schubertschen »Winterreise« im Abschlusslied des mahlerschen Zyklus.

Die zwei Schlussstrophen des dritten Liedes knüpfen an die autobiografischen Anspielungen des Eingangsliedes an, die dann im abschließenden vierten Lied gänzlich dominieren.

¹² Friedrich Hebbels sämtliche Werke. Hg. von Hermann Krumm. Bd. 2. Leipzig [1892], S. 211.

¹³ Annette von Droste-Hülshoff, Gedichte. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1998, S. 307.

Das eindrucksvolle Motiv des die Brust des Sängers durchschneidenden glühenden Messers führt die melancholische Gestimmtheit des ersten Liedes ins Drastische und das resignierende Schlussmotiv vom abendlichen Sinnieren im dunklen Schlafkämmerlein über das »Leide« kehren hier ins Dramatische und Tragische gesteigert wieder: in der Geste des Auffahrens aus dem Schlaf und in dem Wunsch, das Bett werde zur schwarzen Bahre und die nächtliche Dunkelheit des Kämmerleins möge durch die im Tod geschlossenen Augen ewig wahren:

Ich hab ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust,
O weh! o weh!
Das schneidt so tief in jede Freud und jede Lust, so tief!
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!
O weh! o weh!

Wenn ich in den Himmel seh,
Seh ich zwei blaue Augen stehn!
O weh! o weh!
Wenn ich im gelben Felde geh,
Seh ich von fern das blonde Haar im Winde wehn!
O weh! o weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! o weh!
Ich wollt, ich läg' auf der schwarzen Bahr,
Könnt nimmer die Augen aufmachen!¹⁴

Das bereits erwähnte Strachwitz-Gedicht¹⁵ »O wecke nicht den scheuen Stolz!« bietet auch zu diesem mahlerschen Lied einige bemerkenswerte Parallelen. Das Eingangsmotiv vom glühenden Messer begegnet bei Strachwitz in einem etwas gesucht erscheinenden Bild:

¹⁴ Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen (wie Anm. 3), S. 288f.

¹⁵ Vgl. Anm. 8.

Er [der Stolz] bricht den Liebespfeil im Holz,
die Spitze bleibt im Fleisch.
[...]
Wie bist du schön! Im Herzen wühlt
der abgebrochne Schaft.

Die Berufung der Augen der verlorenen Liebsten findet ebenfalls bei Strachwitz eine Entsprechung:

Dein Aug' hat meine Stirn getrübt,
Dein Auge sie besonnt.¹⁶

Wenn diese Parallelen kein Zufall sind, könnte man das Strachwitz-Gedicht als eine Art Untertext des Liedes vom glühenden Messer lesen: Die Grundsituation der Sprechenden ist jedenfalls identisch. Es geht um das Ende einer von der Geliebten aufgekündigten oder unwiderruflich unerwiderten Liebe:

Die Liebe krümmt sich wie ein Wurm,
Der Frühling ist vorbei!
Ich habe Dich so sehr geliebt,
So sehr ein Mann gekonnt,
[...]
Du hast Dich abgekehrt.

Eine (unbewusste?) Anleihe bei Goethes »Götz von Berlichingen« (5. Akt, Szene »Weislingens Schloss«) lassen die Verse von der Ruhe- und Rastlosigkeit weder »bei Tag, noch bei Nacht« vermuten: »Ein elendes Fieber hat das Mark aufgefressen. Keine Ruh und Rast, weder Tag noch Nacht. Im halben Schlummer giftige Träume.«¹⁷

Gewichtiger als solche thematischen oder wörtlichen Parallelen zu anderen Dichtungen, wie sie dem überaus belesenen Gustav Mahler leicht

¹⁶ Ebd. Die Eingangsworte »O wecke nicht« kehren sinngemäß im mahlerschen Schlussvers wieder, der den Wunsch artikuliert, dass sich die Augen des Sängers »nimmer« öffnen mögen.

¹⁷ Goethes Werke (Hamburger Ausgabe). Bd. 4. Hg. von Wolfgang Kayser. 4. Aufl. Hamburg 1960, S. 169. Natürlich hatte der Operndirigent Gustav Mahler zuvörderst die ersten (geflügelten) Worte in Mozarts »Don Giovanni« im Ohr: »Keine Ruh bei Tag und Nacht« (Auftrittslied des Leporello). Goethe wie vor allem der Übersetzer des »Don Juan« (Friedrich Rochlitz; 1801) gehen wohl auf Offenbarung 4.8 zurück: »[...] und hatten keine Ruhe Tag und Nacht«.

zufielen, erscheinen hier indes die autobiografischen Bezüge, die sich in der Berufung der zwei blauen Augen (die bezeichnenderweise in der Eingangszeile des folgenden Liedes sofort wieder angesprochen sind) und des blonden Haares der Geliebten ausmachen lassen: Die von Mahler unglücklich geliebte und vergeblich umworbene Kasseler Sängerin Johanna Richter war ganz gewiss blauäugig und blond,¹⁸ denn an sie hatte er ja seine Lieder von Liebesleid und Abschiednehmen direkt gerichtet.¹⁹

Das ist insofern besonders bemerkenswert, weil Mahler auch in diesem Lied teilweise Nähe zum »Wunderhorn« erkennen lässt, wie sie ja im Eingangslied als besonders eng zu konstatieren war. Hier sei nur auf den dreifach gesetzten Verseingang »Wenn ich« verwiesen, wie er sich auch in der Arnim/Brentanoschen Liedersammlung dutzendfach in Vers-, Strophen- und Liedanfängen findet.²⁰ Im älteren deutschsprachigen Volkslied gibt es aber ähnlich wie im Volksmärchen (den bevorzugten literarischen Quellen für den frühen Mahler) keine blauen Augen und nur selten blonde Haare – um so mehr springen in den beiden den kleinen Zyklus beschließenden Liedern die autobiografischen Anspielungen Mahlers auf seine Kasseler Liebschaft ins Auge.

In seinem Brief an den Freund Friedrich Löhr schreibt Gustav Mahler am 1. Januar 1885 über den seiner Geliebten Johanna Richter gewidmeten Liederzyklus: »Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und vor sich hin wandert.«²¹

Das den Zyklus traditionell beschließende Lied geht dementsprechend von diesem autobiografischen Bezug aus und beruft in der Eingangszeile

¹⁸ Vgl. auch Anm. 5. Über ihr Aussehen ist nichts bekannt, wie man denn überhaupt von ihrem Leben (sie soll hochbetagt in Danzig gestorben sein) und ihrer künstlerischen Karriere kaum etwas weiß: ein Zeichen dafür, wie spät die Forschung zu Mahlers Biografie in Gang kam und wie wenig sie in wichtigen Fragen herausgebracht hat. Das »Deutsche Bühnen-Jahrbuch« für 1893 nennt auf S. 364 unter dem Sängerpokal des Königsberger Stadttheaters »Johanna Richter, Vorderroßgarten 25« (vgl. <http://www.kultur-in-ostpreussen.de/drupal-7.20/?q=anjohannarichter> [Stand: 15.11.2013]).

¹⁹ »Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben [...], die alle ihr gewidmet sind. Sie kennt sie nicht. Was können sie ihr anderes sagen, als was sie weiß«, schreibt Mahler am 1. Januar 1885 an seinen Freund Löhr (Mahler, Briefe [wie Anm. 9], S. 57).

²⁰ Vgl. z.B. »Wenn ich ein schön Mägdlein seh«; »Wenn ich dich ansehe«; »Wenn ich den ganzen Tag«; »Wenn ich des Nachts lieg schlafen« (Arnim/Brentano, Des Knaben Wunderhorn [wie Anm. 5], Bd. 2, S. 611, 375, 306; Bd. 1, S. 406).

²¹ Mahler, Briefe (wie Anm. 9), S. 57.

(genau mit dem Beginn des ersten Liedes übereinstimmend) den verlorenen »Schatz«, übernimmt dann wiederum eine Formulierung aus einem Gedicht von Strachwitz²² und schwingt in der Folge in Motivik und Stimmung der müller/schubertschen »Winterreise«²³ mit dem zweifach berufenen »Lindenbaum« im Mittelpunkt ein, wobei sich noch Anleihen aus romantischen Dichtungen Brentanos und Eichendorffs ausmachen lassen:

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da mußt ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen, blau! Warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab ich ewig Leid und Grämen!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
In stiller Nacht wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand ade gesagt, ade!
Mein Gesell war Lieb und Leide!
Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
Da hab ich zum erstenmal im Schlaf geruht!

Unter dem Lindenbaum der hat
Seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, ach alles wieder gut!
Alles! Alles! Lieb und Leid!
Und Welt und Traum!²⁴

Im Eingangslied der »Winterreise« beklagt der Geselle sein Schicksal: Die Liebste hat ihn von sich gewiesen und würde ihn wohl bald gänzlich vertrieben haben; so nimmt er Abschied von ihr, ohne dass sie oder jemand anderes ihm »Ade« gesagt hätten: »Was soll ich länger weilen, /

²² Vgl. Anm. 8, 15 und 16.

²³ Auf diese rekurriert auch ein weiteres Gedicht des mahlerschen Zyklus (zit. nach Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Wien 2003, S. 163), das allerdings unvertont blieb: »Und müde Menschen schließen ihre Lider / Im Schlaf, auf's neu vergessnes Glück zu lernen« (»Winterreise«: »Es schlafen die Menschen in ihren Betten, / Träumen sich manches, was sie nicht haben [...] und hoffen, was sie noch übrigließen, / Doch wiederzufinden auf ihren Kissens«); »Wohl Weg und Weiser der verloren hat« (»Winterreise«: »Einen Weiser seh ich stehen«); hier spricht Mahler übrigens direkt den Titel seines Gedichtzyklus an: »Siehst du den stummen fahrenden Gesellen?«.

²⁴ Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen (wie Anm. 3), S. 289.

Daß man mich trieb hinaus«, Mahlers fahrenden Gesellen²⁵ weisen »die zwei blauen Augen« seines Schatzes in die Ferne – in der »Winterreise« waren es ebenfalls die Augen der Geliebten, mit denen das Elend des nun ruhelos durch die Welt Wandernden seinen Anfang nahm: »Und ach, zwei Mädchenaugen glühten – / Da war's geschehn um dich, Gesell.«

»Leid und Grämen« sind nach dem endgültigen Abschied die Begleiter des mahlerschen Gesellen. Ganz ähnlich ist das im »Wunderhorn«-Lied »Lebewohl« formuliert: »[...] muß ich weg von hier / Und muß Abschied nehmen [...] Scheiden das bringt Grämen!«²⁶

Die Nacht ist im Eingangslied der »Winterreise« der Zeitpunkt des Abschieds; bei August von Strachwitz²⁷ wird im Gedicht »Auf der Heide« ebenfalls die »Nacht« berufen:

Strachwitz

Mahler

[...] es stirbt die Nacht

[...] in stiller Nacht,

[...] wohl über die dunkle Heide

[...] wohl über die dunkle Heide

Das populärste Lied aus der »Winterreise« bietet so etwas wie den Subtext zu den mahlerschen Schlussstrophen:

»Winterreise«

Mahler

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
[...]

Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
Da hab ich zum erstenmal [...] geruht!
Unter dem Lindenbaum [...]

Hier findest du deine Ruh!²⁸

Situierung und Bildlichkeit der Blüten, die von einem Baum auf einen Schlafenden »geschneit« werden, finden sich ähnlich im »Wunderhorn«-Gedicht »Schlesisches Gebirgshirtenlied«:

²⁵ Der Begriff dürfte aus dem ersten Lied der »Winterreise« übernommen sein.

²⁶ Arnim/Brentano, Des Knaben Wunderhorn (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 332.

²⁷ Strachwitz, Sämtliche Lieder und Balladen (wie Anm. 8), S. 261.

²⁸ Wilhelm Müller/Franz Schubert, Der Lindenbaum. In: Dies., Die schöne Müllerin. Die Winterreise. Hg. von Rolf Vollmann. Stuttgart 2001, S. 43.

Ich ging ins Vaters Gärtle,
Ich läht mich nieder un schlieff;
Da träumte mir e Träumele,
As schneit es über mich.

Un do ich nu erwachte,
Do war es aber nich;
So waren's ruthe Rusele,
Die blühten über mich.²⁹

In Eduard Mörikes Gedicht »An eine Äolsharfe« erscheint ein vergleichbares Bild:

[...] die volle Rose streut [...]
All ihre Blätter vor meine Füße!³⁰

Darauf spielt auch Hugo von Hofmannsthal etwa zur gleichen Zeit wie Mahler an:

[...] Wind [...]
schüttelte nieder Akazienblätter.³¹

Die bewusst volksliedhaft naive Tonart des Verses »Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut« begegnet in ganz ähnlichem Zusammenhang etwa auch beim volksliterarisch versierten Gustav Freytag in seinem berühmten Roman »Soll und Haben«: »[...] war ich verliebt. Auch du wirst merken, wie das tut.«³²

Eichendorffs zeitüberdauernd berühmte »Taugenichts«-Novelle endet mit dem Satz: »[...] von fern schallte immerfort die Musik [...] – und es war alles, alles gut!«³³ – eindeutig, wie allein schon die Wortwiederholungen erweisen, die Vorlage für die Schlussverse in Mahlers Lied: »War alles, ach alles wieder gut! / Alles! Alles!«.

Mahlers Lied klingt schließlich in Wiederaufnahme des alliterierenden Doppelbegriffs am Ende der zweiten Strophe (»Lieb' und Leide«) mit

²⁹ Arnim/Brentano, Des Knaben Wunderhorn (wie Anm. 5). Bd. 2, S. 399. Vgl. ebd., S. 84: »Er fiel, da schneit es Rosen« (»Wo's schneiet rothe Rosen«).

³⁰ Mörikes Werke. Hg. von Harry Maync. Bd. 1. Leipzig/Wien 1914, S. 38.

³¹ Vgl. Heinz Rölleke, Vom Winde geschüttelt. In: Ders., »Und Bestehendes gut gedeutet«. Deutsche Gedichte vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Trier 2011, S. 209–213, hier S. 210.

³² Gustav Freytag, Soll und Haben. Leipzig o.J., S. 161.

³³ Eichendorffs Werke. 3. Teil. Hg. von Ludwig Krähe. Berlin u.a. o.J., S. 91.

einer Reminiszenz an die letzten Verse in Brentanos »Gockel«-Märchen aus, wo es heißt:

Was Lieb erhielt, was Leid verweht,
Ans Feldkreuz angeschrieben:
O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!³⁴

Mahler ersetzt Brentanos aufs Endliche und aufs Ewige weisende Zeitformen (»Zeit und Ewigkeit«) durch »Welt und Traum« und will damit vielleicht andeuten, dass die endliche Welt der Realitäten durch Zeit definiert ist und dass in ihr die zeitlose »Ewigkeit« nach genuin romantischer Auffassung nur in der Form des Traumes existent ist. Der kleine mahlersche Gedichtzyklus klingt mit der Berufung solchen Traumes aus und über das Ende der Lieder hinaus,³⁵ wie es gerade die Vertonung der beiden Schlussverse auf wunderbare Weise unüberhörbar macht.

Wenn man unterstellt hat, Gustav Mahler habe bei der Textauswahl für seine Liedvertonungen allgemein »fast ausschließlich [...] zweitklassige Literatur« herangezogen und die »Lieder eines fahrenden Gesellen« im Besonderen seien eine »Mahler-Dichtung, die sich bemüht, den lyrischen Klang aus dem Wunderhorn von neuem zu erzeugen«, und dabei handle es sich um »Kopie einer Kopie«,³⁶ so ist das angesichts der hier vorgestellten Ergebnisse eine unangemessene Kritik und ein mehr als fragwürdiges Urteil. Es verkennt Mahlers Auffassung vom Volkslied und von volksläufiger Literatur ebenso wie die bei seiner reichen Übernahme solchen poetischen Materials vorwaltende Intention: Er hat Volksliedtexte und -melodien als ein lebendiges Erbe aufgefasst, das jeder auf seine Weise weiterentwickeln darf.³⁷ Damit setzt er die in den großen romantischen Sammlungen geübte Praxis fort: Wie die »Wunderhorn«-Herausgeber die ihnen aus verschiedensten Quellen zugekommenen

³⁴ Clemens Brentano, Das Tagebuch der Ahnfrau, in: Werke. Bd. 1. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1965, S. 930.

³⁵ Was akustisch durch den beliebig lang artikulierbaren labilen »m«-Laut anklingt – im Gegensatz zum absolut abschließenden dentalen »t«-Laut bei Brentano.

³⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, Die Musik Gustav Mahlers. München 1982, S. 123.

³⁷ Vgl. Rölleke, »Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen darf« (wie Anm. 5). Damit folgt er Anregungen Goethes und Arnims im Zusammenhang mit dem »Wunderhorn«, die singemäßig Um- und Weiterdichtung, aber auch selbstständige Vertonungen der 1805/1808 herausgegebenen »Alten deutschen Lieder« (so der Untertitel des »Wunderhorn«) gefordert haben, um dem Volksgesang seine Lebendigkeit und Wandlungsfähigkeit zu erhalten.

Texte durch Um- und Neudichtung zu neuem Leben formten, so dass sie fortan im unverkennbar charakteristischen »Wunderhorn«-Ton Dichter und Komponisten in großer Zahl inspirierten, so schuf Wilhelm Grimm von Auflage zu Auflage der »Kinder- und Hausmärchen« einen sich fortwährend vervollkommnenden Märchenstil, der bis heute weltweit wirkt und schon seit über 150 Jahren ein reiches Echo in Dichtung und Musik gefunden hat. Und genau hier knüpft Gustav Mahler mit seinen Rezeptionen und Neuformungen an, und das ist ihm wie kaum einem zweiten Künstler gelungen.

Er verfolgt damit übrigens in der Zeit des *Fin de Siècle* ganz ähnliche Tendenzen wie Hugo von Hofmannsthal, der damals eine Reihe von »Wunderhorn«-Liedern umformend rezipierte.³⁸

Hofmannsthal beschließt die Reihe der namhaften poetischen »Wunderhorn«-Rezipienten gerade in den Jahren, als Gustav Mahler mit seinen Vertonungen der Liedersammlung das letzte bedeutende musikalische Denkmal setzte. Beide hochsensiblen, mit allen Vorzügen und Schwächen der »Spätzeitlichkeit« begabten Künstler suchen sich – wenn auch in unterschiedlicher Intensität – mit Hilfe des »Wunderhorns« einer endgültig verlorengegangenen Naivität des Sprechens und Singens künstlich zu versichern. Genau das war aber auch schon die Situation, in der Arnim und vor allem Brentano ein Jahrhundert früher standen, als sie ihr »Wunderhorn« schufen. Unwissentlich, aber mit gleichsam untrüglichem Gespür gewinnen Mahler und Hofmannsthal ihre künstlerischen Anregungen fast ausnahmslos aus solchen »Wunderhorn«-Liedern und -Versen, die Brentano ihren spezifischen Ton verdanken.³⁹

³⁸ Vgl. Heinz Röllecke, Hugo von Hofmannsthal und »Des Knaben Wunderhorn«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1976, S. 439–453.

³⁹ Ebd., S. 453.