

Günter Schnitzler

Romantik an der Wende zum 20. Jahrhundert Zu Liedvertonungen Schuberts und Mahlers

I Die Gegenwart Schuberts bei Mahler

Die Bezüge Mahlers zu Schubert scheinen auch ohne genaue Prüfung sinnfällig zu sein: Eine Fülle von Beispielen könnte, dies die wohl zuverlässige Annahme, Nähen und auch direkte Bezugnahmen sowie Filiationen belegen. Auf der Suche nach Nachweisen stößt man bald auf den »Lindenbaum«, der in der »Winterreise« Müllers und Schuberts einem der wohl vollendetsten Lieder seinen Namen gegeben hat und an eben diesen Lindenbaum, den Gustav Mahler in seinem 4. Gesellenlied »Die zwei blauen Augen« an exponierter Stelle beruft. Die forschungsgestützte Suche nach konkreten Belegen für die Bezugnahme Mahlers auf Schubert führt zu – so scheint es zumindest – reichen Ergebnissen: Das Scherzo der 1. Symphonie erinnert sicherlich an Schubert, aber auch an Bruckner: Darauf hat Jens Malte Fischer ebenso hingewiesen wie auf die generelle Nähe der Mahlerschen Gesellenlieder zu den beiden großen Liederzyklen Schuberts und Wilhelm Müllers, ja noch im letzten Kindertotenlied Mahlers nimmt Jens Malte Fischer die Vorbildhaftigkeit des abschließenden Liedes aus der »Schönen Müllerin« »Des Baches Wiegenlied« wahr.¹ Es sind zudem kompositorische, sich überdies klanglich wie in Ausdrucksvalues niederschlagende Besonderheiten Mahlers, die immer wieder im Zusammenhang mit Schubert gesehen werden: die berühmten, weit ausgesponnenen Naturlaute Mahlers, die etwa in Schuberts Lied »Über die Berge zieht ihr fort...« (D 475) ein Vorbild haben könnten; in Melodieformung und Ausdruck der Gesellenlieder sieht Dietrich Fischer-Dieskau Nähen zur »Winterreise«;² Hermann Danuser verweist beim Mittelteil des 1. Gesellenliedes von Mahler auf die

¹ Vgl. Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Wien 2003, S. 198, S. 218, S. 224.

² Vgl. Dietrich Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung*. Kassel u. a. 1976, S. 94f. und 334.

»Erinnerungsidylle nach Schubertschem Vorbild« und nimmt im 2. Satz der 4. Symphonie von Gustav Mahler ein Aufgreifen des Scherzotyps von Schubert wahr.³ Erinnern muß man auch an die Bevorzugung des Genres »Dialoglied« in den »Wunderhorn«-Vertonungen Mahlers – etwa in »Der Schildwache Nachtlid« und »Lied des Verfolgten im Turm«; diese bei ihm nachdrücklich dominierende Gruppe »Dialoglied« könnte sich wiederum auf die prägende Kraft Schuberts berufen, etwa in »Der Tod und das Mädchen« (1817) nach dem Text von Matthias Claudius; Peter Revers verweist auf die schon im »Klagenden Lied« auffälligen, an Schubert und Carl Loewe gemahnenden Tremoli und den akkordisch dichten Satz.⁴ Und noch in der Eigenart, sich des musikalischen Materials, der melodischen, rhythmischen und strukturellen Besonderheiten der eigenen Lieder in anderen Kompositionen zu bedienen und eigene Klavierlieder selbst zu instrumentieren, könnte Schubert ein Vorbild für Mahler gewesen sein – auch wenn die ästhetischen Produktionsverfahren durchaus unterschiedlich gewesen sind.⁵

Mit diesem – vermeintlich – reichen Ergebnis scheint die Nähe Mahlers zu Schubert grundsätzlich belegt zu sein, und es müßte nur noch der analytisch gestützte Nachweis geboten werden, wie und wo Mahler sich konkret und dezidiert auf Schubert bezieht und welche Werke oder welche Passagen aus ihnen ihn dabei geleitet haben. Und nun wird es sehr schwierig: Die in der Forschung gewählten Formulierungen für die dort immer wieder berufenen Verwandtschaften zwischen beiden Komponisten sind, betrachtet man sie genauer, durchaus sibyllinisch und auch wolzig: Eigentlich wird bis auf den hier wie dort erscheinenden »Lindenbaum« nichts konkretisiert – und dieser ist ja schließlich keine »Erfindung« der *Komponisten* Schubert und Mahler, sondern eine schon bei Walther von der Vogelweide zum Bild gewordene Chiffre, die in verschiedenen literarischen Epochen, natürlich auch in der Romantik, bei Wilhelm Müller und späteren Dichtern ebenso zu Hause ist wie beim sich vornehmlich auf »Des Knaben Wunderhorn« stützenden Textautor Gustav Mahler, der die Gedichte zu seinen Gesellenliedern

³ Vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber 1991, S. 115 und 100.

⁴ Vgl. Peter Revers, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München 2000, S. 50f.

⁵ Vgl. dazu etwa Michael Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*. München 1997, S. 277.

weitgehend selbst zusammengestellt und auch geschrieben hat.⁶ Bis auf diesen bei Schubert und Mahler gegenwärtigen »Lindenbaum« wird in der Forschung immer nur eine eher allgemeine Erinnerung an Schubert herbeigerufen, die durchaus auch Nähe zwischen Mahler und Loewe oder Mahler und Bruckner umfaßt – so etwa beim »Klagenden Lied« oder beim Scherzo der 1. Symphonie. Beruhen also die vermeintlichen Schubert-Nähen Mahlers vielleicht gar nicht auf direkten Zugriffen zum Werk des früh verstorbenen Romantikers, sind diese möglicherweise sogar überhaupt keine konkreten Schubert-Anklänge, sondern nur Verwandtschaften zur Epoche, die dann natürlich anverwandelt sind und eine mahlertypische eigene epochale Einfärbung gewinnen?

II Mahler über Schubert

Diese Skepsis gegenüber einer konkreten Bezüglichkeit Mahlers zu Schubert findet eine eher unerwartete Bestätigung durch die Äußerungen Mahlers über Schubert, die – heute geradezu unvorstellbar – partiell vernichtend sind. Die Kritik Mahlers an Schubert ereignet sich dabei – und das macht sie noch erstaunlicher – vor dem Hintergrund einer genauen Kenntnis Schuberts durch Mahler. Immerhin hatte Mahler bereits 1876 einen 1. Preis bei einem Klaviervorspiel mit einer Sonate Schuberts errungen, er spielte überdies sehr früh die »Wandererfantasie«, wurde in Baden bei Wien von Julius Epstein unterrichtet,⁷ der wiederum Herausgeber der Klaviersonaten Schuberts war, und in seinen Programmen bot der Dirigent Gustav Mahler immer wieder Symphonien von Schubert; zudem bearbeitete er den »Andante con moto«-Satz aus dem d-moll Quartett D 810 und nahm Retuschen an den Partituren der Symphonien

⁶ Zum Bedeutungsreichtum des »Lindenbaums« vgl. etwa Günter Hartung, »Am Brunnen vor dem Tore...« Über ein Lied von Wilhelm Müller und Franz Schubert. In: Interkurs 77. Internationaler Hochschulferienkurs für Germanistik der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg. Reden und Vorträge. Hg. von Dietrich Löffler und Dieter Bähz. Halle a.d. Saale 1978, Bd. 9, S. 23–38. Ute Wollny, Ortstermin: Lindenbaum. Spurensicherung zu Text und Zeichen, Noten und Nöten der »Winterreise« von Wilhelm Müller. In: Formstrukturen und Sinnstrukturen in der Kunst. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin. Geistes- und Sozialwissenschaften 40, 1991, S. 101–107. Christiane Wittkop, Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus »Die Winterreise«. Stuttgart 1994, bes. S. 113–116.

⁷ Vgl. Jens Malte Fischer, Gustav Mahler (wie Anm. 1), S. 60, S. 92, S. 94.

Schuberts vor, die allerdings sehr viel mehr aus dem Geist Mahlers entworfen sind als aus einer notwendig aus Schuberts Werken selbst resultierenden Konsequenz.⁸ Mahler kannte also das Werk Schuberts sehr gut – und dennoch äußert er am 5. August 1901 gegenüber Natalie Bauer-Lechner: »Von Schubert könnte man ruhig die meisten Themen aufgreifen und erst ausführen. Ja, das würde ihnen gar nicht schaden, so ganz und gar unausgearbeitet sind sie.«⁹ Zwar schätzte Mahler manche Lieder Schuberts, aber den Liedkomponisten Schumann zog er weit Schubert vor – und wie die »vermeintliche Nähe« Mahlers zu Schuberts Liedern aussah, macht folgende verblüffende Äußerung deutlich. Für den 13. Juli 1900 notiert sich Natalie Bauer-Lechner diese Bemerkungen Mahlers:

Ich habe mir heute Schuberts ganze Kammermusik durchgelesen. Da trifft man unter zwölf Werken höchstens vier gute. So sind auch bei achthundert Liedern vielleicht achtzig vollständig schöne, was allerdings genug ist. Aber hätte er lieber nicht all dieses Unbedeutende gemacht, auf das hin man ihm, wenn man bei dem anderen auch noch so begeistert war, beinahe das Talent absprechen müßte!

Das kommt daher, weil sein Können lange nicht an seine Empfindung und Erfindung heranreicht. Wie leicht macht er es sich mit der Durchführung! Sechs Sequenzen folgen aufeinander und dann noch eine in anderer Tonart. Keine Verarbeitung, keine künstlerisch vollendete Ausgestaltung seines Vorwurfs! Statt dessen wiederholt er sich, daß man ohne Schaden die Hälfte des Stückes wegstreichen könnte. [...]

Jetzt begreife ich, daß Schubert, wie man erzählt, noch kurz vor seinem Ende Kontrapunkt studieren wollte. Er empfand, *wie* der ihm fehlte.¹⁰

Eine ungeteilte Liebe zum Werk, das als eine Art »Ideenparadies« für Mahler betrachtet werden könnte, schlägt sich hier nicht nieder. Und dennoch muß man Mahler verteidigen, denn er formuliert im Prinzip nichts anderes als dasjenige, was die Rezeptionsgeschichte Schuberts als für diese Zeit typisch ausweist. Noch zuvor hatte Robert Schumann durchaus diese negativen Rezeptionskonstanten Schuberts aktiv mitgetragen, wenn er zwar das Instrumentalwerk durchaus akzeptiert, doch

⁸ Das hat Peter Andraschke umfassend und präzise nachgewiesen: Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert. In: Archiv für Musikwissenschaft xxxii, 1975, S. 106–116.

⁹ Herbert Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Hamburg 1984, S. 193.

¹⁰ Ebd. S. 158f.

die Lieder Schuberts deshalb wenig schätzt, weil er in ihnen den Bezug zum Gedicht gestört sah.¹¹

Hier zeichnet sich eine bestimmte Station in der Rezeptionsentwicklung Schuberts ab, die am schönsten, weil ohne jede Bosheit formuliert, bei Grillparzer und seinen berühmten Entwürfen für einen Text auf Schuberts Grabmonument zum Ausdruck kommt. Es wird zumeist nur die Endfassung dieses Grillparzerschen Epigramms zitiert, jene Grabinschrift also:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch viel schönere Hoffnungen.

Nimmt man noch Entwürfe und Fassungen Grillparzers hinzu, dann wird es zumindest sehr wahrscheinlich, daß die zeitlebens von Grillparzer gehegte Hochschätzung Schuberts sich durchaus auch von Erwartungen ins Künftige nährte und sich zudem in erster Linie auf die Lieder bezog. In einem Entwurf zu diesem Epigramm heißt es bei Grillparzer, das zentrale Motiv des Wanderns ebenso betonend wie die Gattung des Liedes: »Wanderer! Hast Du Schuberts Lieder gehört? Unter diesem Stein liegt er ... Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.«¹² Dieser Entwurf ist von derselben Haltung getragen, die in Mahlers Bemerkung gegenüber Natalie Bauer-Lechner erkennbar ist: Das Genie, das sich noch nicht seinen Einfällen gemäß ausgebildet hat, dem es an technischer Perfektion wie an Kenntnis der Tradition und der kompositorischen Gesetzmäßigkeiten fehlt, dem es aber angesichts seiner Begabung zweifellos gelungen wäre, ein ganz großer Komponist zu werden, wäre ihm die Zeit vergönnt gewesen, sich zu entwickeln und an sich zu arbeiten. Elmar Budde hat diese anscheinend unausrottbare Rezeptionskonstante, die zweifellos bei Schumann, Grillparzer und eben Mahler nachweisbar ist, präzise beschrieben:

Im allgemeinen stellt man Schubert als den Inbegriff des genialen und ständig schöpferisch tätigen Komponisten dar. Seine Genialität zeigt sich indessen nicht ... in der kompositorischen Komplexität und Differenziertheit seiner Werke (wie z. B. bei Bach oder Beethoven), sondern in deren unreflektierter, gleichsam naturhafter Hervorbringung. Schuberts Kompositionen scheinen

¹¹ Vgl. dazu Peter Revers, *Mahlers Lieder* (wie Anm. 4), S. 35.

¹² Franz Grillparzer, *Epigramme*. In: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960–1965. Bd. 1, 1965, S. 397.

nicht gebaut oder konstruiert zu sein; sie sind der Inbegriff von Einfall und Unmittelbarkeit. Diese Einschätzung und Charakterisierung des Komponisten bedeutet umgekehrt, daß ihm kompositorische Intelligenz und Reflexionskraft abgesprochen wurden.¹³

Auch wenn diese Einschätzung keineswegs ausschließt, daß Schuberts Lieder durchaus als Geniestreiche gewertet werden – so ja auch Mahler bei etwa 10 % der Lieder Schuberts –, so sind sie dies im Lichte dieser Schubert-Sicht dadurch, daß sie gleichsam ohne Schöpfungsprozeß von vornherein vom Komponisten als »ganz« und unbearbeitet aus seinem Inneren entlassen werden. Natürlich ist dies eine Fehleinschätzung, die noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zuweilen bei der Betrachtung früher Gedichte des Genie-Goethe begegnet, dem man dabei zudachte, daß er in Unmittelbarkeit und ohne jede Vermittlung und Bearbeitung seine Texte auf das Papier werfen konnte: In beiden Fällen trifft dies nicht zu, vielmehr liegt das besondere Vermögen Schuberts und Goethes gerade darin, auf dem Wege bedachter und arbeitsreicher Vermittlung, die keineswegs als schriftlich vorliegende Werketappen nachweisbar sein müssen, eine zweite Unmittelbarkeit entstehen zu lassen.

Jedenfalls zeigt Mahlers Umgang mit Schubert, daß er zwar von einer zweifellos genauen Kenntnis von dessen Schaffen getragen ist, daß dieser sich aber keineswegs durch eine besondere Bewunderung, Zuneigung auszeichnet und überdies in wesentlichen Bereichen eine erstaunliche Fremde erkennen läßt.

III Schubert und Mahler in der Gegenwartsmusik

Auch wenn es keine direkt und konkret im einzelnen Werk nachweisbaren Anregungen oder Übernahmen aus bestimmten Schubert-Kompositionen gibt, auch wenn Mahler eine gewisse Distanz erkennen läßt und durchaus scharfe Kritik an Schubert formuliert: Die in der Forschung immer wieder beschworenen Nähen zwischen beiden Komponisten sind natürlich begründbar. Zudem erfahren sie eine beachtliche, wenngleich indirekte Unterstützung aus dem kulturhistorisch-ästhetisch entschei-

¹³ Elmar Budde, Franz Schubert und das Lied. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes. In: Hermann Danuser (Hg.), Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber 1988, S. 235–250, hier: S. 236.

denden Lager der Komponisten selbst. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang etwa an Wolfgang Rihm und Luciano Berio, für die in auffälliger Weise Schubert und Mahler gleichzeitig zu Leitbildern werden, und zwar in einer Weise, daß sie in manchen ihrer Kompositionen Schuberts und Mahlers Werke gleichermaßen als Materialfelder nutzen und sie ihren Schöpfungen, diese durchdringend, einschreiben. Als exemplarisches Beispiel dafür kann Berios »Sinfonie« gelten, die geradezu als eine Art »Collagekomposition« nicht nur Züge und kompositorische Eigenheiten Schuberts aufgreift, sondern in vielen Dimensionen deutlich auf Mahlers 2. Symphonie zurückgeht, diese sogar herbeizitiert und etwa im Scherzo den ganzen 3. Satz der 2. Symphonie Mahlers als freilich immer wieder modifizierte Grundierung dieses Berio-Satzes verwendet.¹⁴

Im Blick auf die Lieder ist aber noch ein anderer Gegenwartskomponist anregender und letztlich für die Lösung der hier verfolgten Frage aufschlußreicher. Hans Zender hat seine 1993 in Frankfurt uraufgeführte, eine euphorische Publikumsreaktion auslösende Fassung der »Winterreise« von Schubert und Wilhelm Müller mit dem Untertitel »eine komponierte Interpretation« versehen. Zender greift, angeregt von Hanspeter Padrutts Essay »Der epochale Winter«,¹⁵ Schuberts und Müllers großes Monument der Liedtradition auf, verwandelt sich dieses Denkmal gleichsam an, bringt es in unsere Gegenwart, und zwar durch eine besondere Betonung der existenziellen und emotionalen Wucht der Texte Müllers, die durch ekstatische Ausbrüche, den bedachten Einsatz von Tonclustern und Klangfarben im Orchester geradezu im Jetzt zu ihrer »alten« Aggressivität der vormärzlichen Entstehungszeit revitalisiert werden. Zender bringt die »Winterreise« also in seine, unsere Gegenwart, indem er sie neu interpretiert und dabei Möglichkeiten, die als potentielle Les- und Hörarten in den Liedern liegen, ausschöpft und zu künstlerischen Wirklichkeiten werden läßt. Zender greift in dieser Absicht ausdrucksintensivierend in die Partitur Schuberts ein, aber dies geschieht nicht gegen die kompositorische Vorlage, sondern alle Modifizierungen sind schon bei Schubert angelegt und damit auch für den Gegenwartskomponisten legitimiert: »Zender [fügt] in die historisch verwurzelte Musik Schuberts die gesteigerte Expressivität der zeitgenössi-

¹⁴ Vgl. dazu umfassend Thomas Schäfer, *Modellfall Mahler*. München 1999, S. 121–152.

¹⁵ Zürich 1984.

schen Musik ein, verstärkt latente Ausdrucksgesten mit instrumentalen Mitteln und macht Schuberts Ausdrucksmöglichkeiten dadurch überhaupt erst wieder erfahrbar.«¹⁶ Die Singstimme bleibt dabei weitgehend unverändert.

Im Beginn dieser von Zender entworfenen Anverwandlung und Vergegenwärtigung der »Winterreise« Schuberts und Müllers, in dieser vom Schöpfer selbst so bestimmten »komponierten Interpretation«, bemerkt man in der Partitur eine höchst aufschlußreiche Passage (s. gegenüberliegende Seite): Ab Takt 49, unmittelbar vor dem bezeichnenden Wechsel in den 2/4 Takt und dem Einsatz der gegenüber dem Original unveränderten Schubert-Melodie des 1. Liedes »Fremd bin ich eingezogen«, hört man von Flöte, Oboe und Klarinette Wendungen, die im Verein mit der Klangkonturierung der Streicher eindeutig auf Mahler verweisen, ja in ihrer naturtonhaften Klanglichkeit und musikalischen Gestik sogar wie ein Mahler-Zitat erscheinen. Ein Zitat ist dies zwar nicht, aber eine bewußt herbeizitierte, typische Mahler-Figur. Ohne eine konkrete Bezugnahme auf ein bestimmtes Mahler-Werk klingt es hier unmittelbar vor dem Beginn des bis auf die Orchestrierung originalen Schubert-Werkes einen Augenblick wie bei Gustav Mahler; der Rezipient denkt, vom Komponisten gelenkt, an Mahler.

Die hier deutlich werdende Mahler-Allusion, diese Vergegenwärtigung Mahlers im Lichte der »Winterreise« Schuberts und Müllers in der in die Gegenwart anverwandelten Fassung Zenders weist darauf, daß der Komponist im ausgehenden 20. Jahrhundert Schubert mit Mahler wahrnimmt: Er vergegenwärtigt Schubert als Liedkomponisten in einer »komponierten Interpretation« zusammen mit Mahler; Schubert erscheint gegenwärtig im Lichte Mahlers oder, zugespitzt, Schubert ist Zender ohne Mahler nicht denkbar. Der Neuentwurf der »Winterreise« macht also deutlich, daß Schubert und Mahler sich trotz aller epochaler Divergenz und auch bei durchaus waltender Distanz des Jüngerern zum Älteren nahestehen, und zwar so sehr, daß die Vergegenwärtigung Schuberts im Lichte Mahlers geschehen muß: Über Mahler führt der Weg Schuberts in die Moderne. Dieser vom Komponisten Zender vertonte Zusammenhang zwischen Schubert und Mahler stellt sich in dessen Komposition

¹⁶ Wilfried Gruhn, Hans Zenders Version von Schuberts »Winterreise«. In: Neue Zeitschrift für Musik 158 (1997) 1, S. 43–47, hier: S. 44.

48

①: mit mehr Luftanteil als normal

ord.

2/4

Fl. I, II

Ob. I

Kl. I, II

Hrn.

Trp.

Pos.

Sand-B.

Gr.Tr. (ged./Rute)

Git.

VI I, II

Br. I

Vc.

Kb.

p, *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ord.*, *a 2*, *mf*, *f*, *pp*, *f*, *arco*, *f*, *mf*, *(sofort abd.)*, *p*, *(sofort abd.)*

54

Ten.

Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, fremd

VI I, II

Br. I, II

Vc.

Kb.

p, *fp*, *pp*, *arco*, *p*, *pp*, *arco*, *p*

Streicher: „klassische“ Tongebung und Artikulation

klanglich wie gestisch vor, aber eben nicht in einem direkten Zitat, sondern in der Vergegenwärtigung des eher Typischen, »Mahlerhaften«. Dies entspricht nun der eingangs geäußerten Vermutung, daß die Anwesenheit Schuberts in Mahlers Kompositionen sich keinem direkten Zugriff oder einer genau benennbaren Filiation verdankt, sondern daß in Mahlers Werken die Nähe zu Schubert eine Vergegenwärtigung des Typischen von Schubert bedeutet: Mahler hat sich eben nicht von einem konkreten Werk, einer präzise benennbaren Melodie oder einer nachweisbaren Struktur eines Liedes oder bestimmter Zusammenhänge anregen lassen, sondern es handelt sich um die Vergegenwärtigung einer bestimmten, die gesamte Epoche charakterisierenden Ausdruckswelt, die man – bei Mahler – mit dem Namen Schubert oder aber – bei Zender – mit dem Namen Mahler verbindet.

Hans Heinrich Eggebrecht hat in seinem großen Gustav Mahler-Buch am Beispiel des Hauptthemas im 1. Satz der 4. Symphonie die Vergegenwärtigung Schuberts bei Mahler, ins Generelle ausgreifend, als eine idiomatische, und keine werkbezogene konkrete Nähe charakterisiert. Er weist nach, daß die von Paul Bekker als Vorbild für dieses Mahler-Thema genannte Klaviersonate Schuberts op. 53 und auch die von Adorno für das Hauptthema dieses Mahler-Satzes als Quelle bestimmte Klaviersonate op. 122 keine konkreten und belegbaren Vorlagen für das Thema dieses 1. Satzes von Mahler waren, sondern daß die nicht zu leugnende Nähe Mahlers zur Motivik und auch zur spezifischen Weise der Begleitung in beiden, als mögliche Vorlagen genannten Schubert-Werken eine idiomatische Verwandtschaft und keine »bewußte Entnahme aus Schubert« anzeigt: »Mahlers Anknüpfen an kompositorisch schon Dagewesenes ist [...] kein konkretes [...]«. ¹⁷ Diese sich hier abzeichnende Vergeblichkeit, die Bezüge Mahlers zu Schubert in dessen Werken zu konkretisieren und unmittelbare Wirkungen zu konstatieren, stellt sich sogar beim Versuch ein, die so oft berufene Nähe zwischen dem Schubertschen Lindenbaum und dem 4. Gesellenlied Mahlers analytisch zu belegen. ¹⁸ Sogar noch die immer wieder berufene Verwandtschaft der zyklischen Strukturen bei Schubert und Mahler sind keines-

¹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*. München 1982, S. 114–116.

¹⁸ So scheitern die Nachweisbemühungen von Susan Youens deshalb, weil sie Aspekte berufen, die nicht aus Schubert ableitbar sind. Vgl. Dies., *Schubert, Mahler and the Weight of the Past: »Lieder eines fahrenden Gesellen« and »Winterreise«*. In: *Music & Letters* 67 (1986), S. 256–268.

wegs in dessen Liederzyklen allein präfiguriert, sondern schreiben sich von Petrarca über Heine, Lenau, Goethe und auch Wilhelm Müller her; und die kompositorisch-musikalische Zyklusbildung Mahlers läßt sich mindestens so umfassend mit Schumann wie mit Schubert begründen.

IV Grundzüge des Schubert-Liedes: »Der Doppelgänger«

Angesichts dieses Befundes muß die nicht zu leugnende Nähe Mahlers zu Schubert auf anderem Wege genauer bestimmt werden: Wodurch wirkt bei Mahler manches »schubertisch«, was aber gar nicht konkret Schubert ist? Zu den Kriterien für eine solche Charakterisierung gelangt man am ehesten, wenn man sich der Wesenszüge des Schubert-Liedes erinnert. Von da aus öffnet sich ein Weg zur Prüfung, was von diesen Zügen in der Welt der Moderne eines Mahler aufgenommen wird oder aber zumindest so anwesend ist, daß man sich an Schubert erinnert fühlt – oder aber: vielleicht gar nicht konkret an Schubert, sondern an dessen epochale Einfärbung des Romantischen?

Nicht der eigentlich naheliegende Vergleich zwischen den »Lindenbäumen« Wilhelm Müllers, vertont von Schubert, und dem 4. Gesellenlied mit dem vom Textautor Mahler selbst berufenen Lindenbaum soll leiten – darüber ist schon viel gesagt worden und dabei konnte eben jene genaue Bezüglichkeit nicht nachgewiesen werden, obwohl die Nähe Mahlers zum Idiom Schuberts als einem epochalen romantischen offenkundig ist¹⁹ –, sondern ein anderes großes Schubert-Lied, das exemplarisch einige der Wesenszüge des Schubert-Liedes überhaupt und der ihm innewohnenden Textbezüglichkeit sinnfällig machen soll, die dann wiederum auf ihren epochalen Bezug hin befragt werden: die berühmte Heine-Vertonung Schuberts vom »Doppelgänger«, jene späte, im Todesjahr 1828 entstandene Komposition, die als letzte der sechs Heine-Vertonungen im Zyklus »Schwanengesang« ihren Platz gefunden hat.

¹⁹ Das gelingt auch Jens Malte Fischer in seiner großen Mahler-Biographie nicht, der dort direkte Bezüge Mahlers zur »Schönen Müllerin« belegen möchte, vgl. etwa Fischer (wie Anm. 1), S. 217f.

»Still ist die Nacht...«

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! Du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?

Dem Lied liegt ein Text Heinrich Heines zugrunde, der aus dem »Buch der Lieder« stammt, der 1823/24 entstandenen Abteilung »Die Heimkehr« zugehört und dort als XX. Gedicht fungiert. »Die Heimkehr« folgt dem kurz zuvor 1822/23 entworfenen »Lyrischen Intermezzo«, dem Robert Schumann die Gedichte für die Vertonung zu seiner »Dichterliebe« entnommen hat, und beide Teile des »Buches der Lieder« zählen zu den frühen Gedichten Heines, die zwar schon den abständig-ironischen Ton in sich bergen, aber zugleich noch eine starke Prägung durch August Wilhelm Schlegel verraten, den Bonner Lehrer Heinrich Heines. Dieser hat seinen Schüler Heine in die Welt der großen lyrischen Formen ebenso eingeführt wie in die Welt der Antike, Griechenlands und Roms, aber auch in die große Zeit des Umbruchs in Italien, die in Petrarca einen bedeutsamen Höhepunkt erreicht: Dies alles hat Heine nachhaltig beeinflusst. Zugleich aber bemüht sich der Autor in den Gedichten dieser Zeit auch um einen Volkston, einen erkennbaren Bezug zum Volksliedhaften, zwar nicht im Sinne einer dort durchaus auffindbaren Formlosigkeit, sondern eher in einer Einfachheit und Schlichtheit, die künstlerisch und auch künstlich – das ist nicht abwertend zu verstehen – herbeizitiert wird. Heine schafft auf diese Weise in der Synthese von Naivität und Kalkül eine Vergegenwärtigung einer zweiten Unmittelbarkeit auf dem Wege der Vermittlung.

Geschehenshintergrund der im »Buch der Lieder« zyklisch vorgestellten Gedichte Heines, zu denen auch die den »Doppelgänger« einschließenden »Heimkehr«-Texte zählen, ist die unglückliche Liebe des lyrischen Ich, das kein Gehör bei der verehrten und zugleich unerreichbaren Geliebten findet. Daß dieses »Geschehen« einen Bezug zu Petrarca »Canzoniere« unterhält, liegt auf der Hand und Heine selbst hat diese in seine Zeit transferierte Nähe zu Petrarca keineswegs verheimlicht, sondern mit durchaus deutlichen Hinweisen sogar hervorgehoben: so ist alleine schon der Titel zum »Buch der Lieder« eine unverkennbare Bezugnahme zum »Canzoniere« des Petrarca. Aber auch die in einer Gedichtfolge, in nun allerdings leichter, liedhafter Form, vorgestellte Geschichte einer unglücklichen Liebe zu einer Gestalt kann ihre Nähe zu Petrarca Laura-Gedichten alleine schon auf der Geschehensebene nicht verleugnen. Überdies stehen Motive, die eingesetzten Farben, Bilder und andere Verweise in einem deutlichen Bezug zu Petrarca. Man kann sogar eine noch stärkere als bisher in der Forschung angenommene Wirkung Petrarca auf Heine nachweisen, die weit über die unglücklich geliebte, typisiert schöne Frauengestalt ebenso hinausgeht wie über die in ein zeitgemäßes-heinenahes Bedeutungsfeld anverwandelten Topoi des Schmerzes, des Mondes, der Gegenwart der Erinnerung und des Liebesleides wie auch der Stadt als alte Begegnungsstätte und typisierte Kulisse: Diese bisher unterschätzte Wirkung zeigt sich im Spezifischen der hier waltenden zyklischen Struktur, das deshalb so wichtig zu erwähnen ist, weil es im Prinzip von Schubert, aber eben auch von Mahler und natürlich Schumann aufgegriffen und auch in die musikalisch-kompositorische Zyklusbildung eingebunden wird: Diese stützt sich eben nicht mehr nur auf rein musikalische Verbindungen, geht also nicht etwa in Tonartenbezügen auf, sondern bindet immer auch das Dichterisch-Semantische ein und bezieht sich damit zyklusbildend auf die spezifische Weise der Geschehensvermittlung des auf Heine und natürlich auf Wilhelm Müller gekommenen Petrarca. Es handelt sich hier um die für Schubert, Schumann wie Mahler hochbedeutsame Bezüglichkeit der Musik zu dichterischen Vorwürfen oder auch zu »poetischen Ideen«,²⁰ die

²⁰ Dies fordert, in dieser Hinsicht vergleichbar mit Mahler, Richard Strauss in seinem Brief vom 24. August 1888 an von Bülow, in: Briefwechsel Richard Strauss und Hans von Bülow (Hg. Willy Schuh und Franz Trenner), Strauss-Jahrbuch 1954, Bonn 1953 [sic!], S. 7–88, hier: S. 69ff.

Schubert wie Mahler geradezu forderten, um eine Komposition zu entwerfen.²¹

Den Hinweis auf diese spezifische Zyklusstruktur, die man bei Heine wie Wilhelm Müller und Lenau, aber auch später bei Schumann und Mahler findet, gibt der Text, den Heinrich Heine als Vorlesung in Bonn gehört hat, nämlich August Wilhelm Schlegels »Geschichte der romantischen Literatur«; dort heißt es über Petrarca »Canzoniere«:

Die Stellung und Anordnung ohne Zweifel von Petrarca selbst und chronologisch. Hierin die Natur bessere Künstlerin als die Absicht. Die Liebe bildet das Leben rhapsodisch. Die unausgefüllten Zwischenräume von einem Seelenzustande zum anderen geben *échappées de vue* ins Unendliche. [...] Knüpft entfernte Momente unmittelbar zusammen, wenn das dazwischen Liegende sie nicht betrifft. Wo die Gedichte sich auf äußere Umstände beziehen, zum Teil leicht zu erraten, zum Teil in einem so verklärten Widerscheine, daß nur eine gleichgestimmte Fantasie das Recht hat, sie zu ergänzen. Manches soll Rätsel bleiben. Reiz des Geheimnisses. Laura nie genannt. Die höhere Liebe bleibt den Ungeweihten immer Geheimnis. [...] Petrarca's Sammlung ein wahrer und vollständiger lyrischer Roman. [...] Eröffnung des Ganzen mit der Entstehung der Liebe, [...] Schluß: an die klagende Nachtigall, gleichsam Schwanengesang.²²

Das Wort »Schwanengesang« fällt also vor Schubert schon in August Wilhelm Schlegels »Geschichte der romantischen Literatur«, einem Schlüsseltext für die Romantik in Deutschland, von dem sich allerdings später Heinrich Heine entschieden abwandte. Worauf es in diesem Wort Schlegels ankommt, ist die in den Gedichten selbst ausgesparte Schilderung des Geschehens, die vielmehr die Folgen des zwischen den Gedichten sich ereignenden Vorgängigen vergegenwärtigen und damit nur implizit ein Geschehen im emotionalen Reflex auf das Geschehen vorstellen. Dies wiederum ist insgesamt im Petrarkismus jener Zeit ein zyklusbildendes Prinzip etwa um 1800 geworden und hält sich bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, umfaßt also die Epoche der Romantik in Literatur und Musik, und ist damit ein diese ganze Epoche – und in der Literatur auch die des sogenannten »Vormärz« – charakterisierendes

²¹ In seinen Briefen spricht Mahler davon, daß er das Wort als Träger seiner »musikalischen Idee« heranziehen muß. In: Gustav Mahler, Briefe. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien und Hamburg 1982, S. 200.

²² August Wilhelm Schlegel, Geschichte der romantischen Literatur. In: Ders., Kritische Schriften und Briefe in sechs Bänden. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1965, Bd. 4, S. 182f.

Prinzip, das sich keineswegs als ein spezifisch nur bei Wilhelm Müller und Schubert vorfindliches beschreiben läßt.

Das »Doppelgänger«-Gedicht ist in den »Schwanengesang« Schuberts gestellt und damit in eine neue und dennoch nah verwandte Zyklusstruktur eingebunden. Das Gedicht, nimmt man es allein wahr, bietet eine um zwei mögliche Kontexte beraubte Version: Es fehlen die Umgebungsgedichte Heines und diejenigen Umgebungslieder aus dem gleichfalls in der zyklischen Struktur durchaus genau und bedacht entworfenen »Schwanengesang« Schuberts: Dies ist stets zu berücksichtigen, wenn man sich weitere Züge des Gedichtes vergegenwärtigt und dann die Art des Umgangs mit diesem Text in der Vertonung Schuberts in den Blick nimmt.

Im Schmerz an die unerreichbare Geliebte vergegenwärtigt sich das schmerzerfüllte lyrische Ich das Haus in der Stadt, in der die Geliebte wohnte. Sie hat längst den Ort verlassen, aber die Stadt und das Haus stehen noch an der Stelle, an die sich der Leidende zurückimaginiert.

Auffallend nun und für Heine ganz typisch ist die sich hier vorstellende Verzweiflung, die nicht eigentlich das Du der Geliebten und die vergebliche Liebe zu ihr in den Mittelpunkt stellt, sondern in einer Art Selbstbespiegelung das romantische und auch volkstümliche Motiv des Doppelgängers beruft. Der Verzweifelte begegnet sich, im Wissen darum, daß nichts vergeht oder gar folgenlos vergangen oder auf immer verschwunden ist, selbst im Zeichen der dauerhaften Vergegenwärtigung des Vergangenen und Abwesenden, steht sich selbst gegenüber, schaut sich gleichsam selbst zu, wird vom Vergangenen geradezu überschwemmt und erkennt in dem anderen, früheren sich selbst, dem er dann in einer erstaunlich rationalen Weise erkennend und aktiv begegnet: Er wirft dem Doppelgänger, dem eigenen früheren Ich vor, ihn im Jetzt im »Liebesleid« nachzu»äffen«. Dies ist ein Erkennungsakt mit innewohnender Rationalität. In typisch Heinescher Gebrochenheit und beinahe klarsichtigem Schmerz wird oxymorisch das Gegenüber als das Selbst des Vergangenen erkannt. Das Ich im Jetzt scheint geradezu seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten zu vergessen und wendet sich eher empört gegen das eigene Ich von früher, das seinen Augenblicksschmerz nachzuäffen scheint. Die ganze Situation ist in einer bei Heine häufig begegnenden Hintergründigkeit weniger eine schmerzintensive Trauer über den Verlust oder die Unerreichbarkeit der Gelieb-

ten, sondern es ist eher eine Selbstauseinandersetzung eines zerrissenen Ich, das dem eigenen früheren Ichzustand geradezu argwöhnisch und anklagend in einem Alleinstellungsanspruch beinahe beleidigt begegnet. Heine offenbart hier einen Zerrissenen zwischen Früher und Jetzt, Rationalität und Emotion, Schmerz und Erkenntnis, Rolle und Identität, Abhängigkeit und Autonomie, – ein Zerrissener, der in sich entzweit sich selbst begegnet und dabei ein merkwürdiges Zugleich von Gegensätzen offenbart: eine Gleichzeitigkeit von Exstasik – in der Emotion und dem erregt wie rational zugleich angesprochenen früheren Ich – und Statik, denn alles steht und nichts bewegt sich in auffallender nach rückwärts gerichteter Erstarrung.

Zugleich ist in diesem Gedicht die innere Erregung in der Unregelmäßigkeit der Versfüße, des Wechsels zwischen auftaktigen und nichtauftaktigen Versen und in den spannungssteigernden Enjambements gegenwärtig; dennoch wirkt das Gedicht einfach, regelmäßig in der an das Volkslied und den Gedichten aus »Des Knaben Wunderhorn« erinnernden konsequenten Vierhebigkeit und dem ostinat durchgehaltenen Kreuzreim. Auch im Formalen zeichnet sich also dieses Zugleich von Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, von Rationalem und Empfundener ab: eine oxymorische Struktur also, die auf allen Ebenen prägend und nachweisbar ist.

Schubert hat dieses Gedicht in seinem Todesjahr in einer Weise vertont, die im Blick auf das Wesen des Schubert-Liedes exemplarisch genannt werden kann. Auffallend ist zunächst die von Schubert veränderte Kontextualität im Zyklischen: Zwar stammen alle sechs Heine-Vertonungen des »Schwanengesangs« aus dem Kapitel »Die Heimkehr« im »Buch der Lieder«, doch hat Schubert – wie später Schumann beim »Lyrischen Intermezzo« – keineswegs alle Heimkehr-Gedichte vertont und diejenigen, die er vertont hat, finden im Zyklischen des Liederkreises eine andere Reihenfolge als im Gedichtzyklus. Schubert gestaltet also den Kontext um, ordnet die Lieder anders an und verändert damit natürlich in seiner durchaus bedacht und bewußt gewählten Abfolge – das zeigen die Handschriften – die Vorlage Heines. Das ist keineswegs ein Vorwurf gegenüber Schubert, sondern nur der Hinweis auf eine sicherlich legitime Uminterpretation der Vorlage, die ja in der Vertonung, dem neuen autonomen und intermedialen Gebilde aus zwei Künsten, keineswegs allein der Maßstab für das Legitime oder Illegitime des Liedes sein kann.

Schon ein Blick auf die konstitutive Funktion des Einsatzes für die gesamte Komposition führt sodann auf eine umfassendere Metaebene. Von dort öffnet sich der Weg zu einer vergleichenden Betrachtung von Mahlers »Lied des Verfolgten im Turm«.

Es läßt sich, sichtbar im Instrumentalpart, ein »Erfindungskern«²³ des Liedes ausmachen, der sich in den ersten acht Takten dieser Vertonung im Dreivierteltakt offenbart, wobei, eigentlich ganz der traditionellen Periodik gemäß, diese acht Takte aus zweimal vier Takten bestehen. Auffallend dabei ist nun, daß die zweite Hälfte der acht Takte beim ersten Erscheinen identisch ist mit den ersten vier Takten, später aber zumindest in enger Verwandtschaft zu den ersten vier Takten steht. D. h. also, daß der Erfindungskern sich eigentlich in den ersten vier Takten im Baß des Ostinato als »h-ais-d-cis« offenbart, aus dem letzten Endes alles Folgende ableitbar ist. Insgesamt erscheint dieser viertaktige Vordersatz sechsmal im Lied, während der Nachsatz leicht im Melodischen, einschließlich der melodischen Umkehrung des Sekundschrilles, und Klanglichen variiert wird. Auffallend ist die harmonische Gestaltung dieses Erfindungskerns in den ersten vier Takten. Faßt man den ersten Akkord des h-moll-Liedes als Tonika, dann fehlt hier die Terz; in der Dominante fehlt die Quinte, dafür aber ist die Terz verdreifacht; versteht man den dritten Akkord wiederum als Tonika, dann fehlt hier der Grundton. Die Dominante erscheint dann ohne Terz als Quartsextakkord.²⁴

Die Bedeutung diese Akkordfolge ist bemerkenswert und zugleich für Schubert höchst aufschlußreich: Hier fehlen, eine Wirkung des Schwelenden mit sich bringend, Strebungen und funktionale Beziehungen zwischen den Akkorden oder anders: Die traditionelle Harmonielehre, die ein System aus Funktionen und kausal geordneten Funktionsbezügen darstellt, kann diese von Schubert gestaltete Akkordfolge nicht erklären: Hier ist in einem übertragenen Sinne die Kausalität außer Kraft gesetzt worden – und genau das ist der Grund für den gegenüber Schubert in seiner Schaffenszeit und auch später oft erhobenen Vorwurf, er würde nicht mit dem Material »arbeiten«, nicht wirklich variieren und

²³ Einen solchen »Erfindungskern« nimmt Hans Heinrich Eggebrecht für eine große Zahl von Liedern Schuberts an, in: Ders., Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Archiv für Musikwissenschaft 27 (1970), S. 89–109, hier: S. 89.

²⁴ Vgl. dazu die ausführliche und präzise Analyse von Werner Thomas, Schubert-Studien. Frankfurt 1990, S. 115–135.

Der Doppelgänger

Heinrich Heine

aus „Schwanengesang“ DV 957

Sehr langsam

Still ist die Nacht, es ruhen die Gas-sen,
in die - sem Hau-se wohn - te mein Schatz; sie hat schon
längst die Stadt ver - las - sen, doch steht noch das Haus auf dem - sel - ben
Platz. Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö - he,

pp

> cresc. > poco a poco

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with sustained chords and some melodic movement in the right hand. The tempo is marked 'Sehr langsam' (Very slow). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and describe a scene of a man standing in a city at night, looking up at a house where a loved one once lived.

und ringt die Hän-de vor Schmer - zens - ge - walt; — mir - graust es,

wenn ich sein Ant-litz se - he — der Mond zeigt mir mei-ne eig - ne Ge - stalt. —

— Du Dop-pel - gän-ger, du blei-cher Ge - sel - le! was äfft du nach mein

Lie-bes-leid, das mich gequält auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

al - - - ter Zeit?

entwickeln wie gestalten. Diejenigen, die dieses Schubert vorwerfen, haben übersehen, daß er eine geradezu kopernikanische Wende in seinem Komponieren gestaltet und im Prinzip eine moderne Feldstruktur entwirft, die andere Bezüge im Blick hat. Werner Thomas hat das in seiner aufschlußreichen Studie über den »Doppelgänger« Schuberts präzise benannt, wenn er betont:

Eine sinnvolle Bindung aber wird durch ein anderes Mittel hergestellt. Die starren Klänge werden um einen Zentralton (fis mit seiner Unteroktav) in kleinsten Schritten mixturenhaf verschoben. Das fis fehlt in nur 6 von 63 Takten. Die Akkorde sind an der Zentralton-Oktaf gleichsam aufgehängt. Es entsteht der Eindruck eines monomanen Bohrens.²⁵

Nimmt man dann noch hinzu, daß sich fester Vorder- und variabler Nachsatz in vielfältigen Bezügen durch das Lied variieren und dabei geradezu ein Prinzip der Reihung verfolgen, das dennoch zugleich vielfältige Bezüge zueinander enthält, dann wird offenkundig, daß hier eine ganz andere als die tradierte funktionale und kausalbestimmte kompositorische Ordnung herrscht, sondern vielmehr ein Feldbezug, in dem alles mit allem in Verbindung steht. Unterstützt werden diese Bezüglichkeiten auch noch durch eine variable Dynamik, die präzise durchgestaltet ist und deshalb selbst wiederum Bezüge schafft, weil sie nicht nur bestimmte Stimmungslagen betont oder sich zurücknimmt, sondern auch Erinnerungsfunktionen gewinnt, Abwesendes vergegenwärtigt und Kommendes antizipiert.

Auffallend ist auch die Gestaltung der Singstimme, die in ihrem rezitativischen Charakter keine melodische Entfaltung erkennen läßt, sondern gleichfalls um jenes strukturierende »fis«, den Zentralton, kreist, gestisch immer wieder auf ihn zurückkommt (z. B. Takte 7/8, 9/10 et passim).

Erst sehr viel später setzt die Sanglichkeit ein. Diese ganze Art des Zusammenwirkens nichtfunktionaler Harmonik und deklamatorischer Singstimme, von neuen vielfältigen Bezüglichkeiten und später Sanglichkeit deutet auf das, was Franz Liszt dem Liedkomponisten Schubert bewundernd zusprach, »lyrische Inspiration im höchsten Grade zu dramatisieren«.²⁶ Dies wiederum ist eine Kennzeichnung, die für die Gat-

²⁵ Ebd., S. 117.

²⁶ Franz Liszt, Schubert's Alfons und Estrella. In: Ders., Sämtliche Schriften. Hg. Detlef Altenburg. Bd. 5: Dramaturgische Blätter. Hg. Dorothea Redepenning und Britta Schilling.

tung des Liedes in der Zeit Schuberts eher ein Widerspruch in sich war; zugleich aber deutet Liszt unbewußt auf eine Maxime der Romantiker, die sich hierin niederschlägt: die Gattungen in einem universalprogressiven Sinn zu vereinen, Lyrikes, Episches, Dramatisches zusammenzuführen.

Wenn man beim Lied »Der Doppelgänger« auch keine direkte Textausdeutung einzelner Worte oder Wendungen in der Musik ausmachen kann, so fällt dennoch auf, daß Schubert ein geradezu virtuoses Spiel mit den »guten« und »schlechten« oder »betonten« und »unbetonten« Taktteilen entfaltet. Zumeist setzt die Singstimme eben nicht auf dem »guten«, nicht auf »1« ein, sondern auf dem unbetonten Taktteil (z. B. Takte 5, 7, 9 et passim). Daraus folgt eine genau bedachte Wirkung innerer Erregung, – eine mit eigenen musikalischen Möglichkeiten erzielte Emotionsgrundierung, die auf etwas Entscheidendes im Umgang mit dem Text verweist: Es geht Schubert nicht um eine sklavisch an den Text gebundene Detailauslegung, sondern die Vorstellungsdimensionen und emotionalen Lagen, die von Heines Text auf Schubert ausgehen, werden vom Komponisten mit musikalischen Mitteln neu verwirklicht.

Es lassen sich noch eine Fülle weiterer präzise bedachter und ausgeführter kompositorischer Details an diesem Liede ausmachen, die alle belegen, wie intensiv, aber eben nicht nur traditionell hier musikalische Möglichkeiten eingesetzt werden. Elmar Budde zeigt das Schubert charakterisierende Zugleich von Tradition und Innovation: Einerseits wird in der Abfolge der »Schwanengesang«-Lieder die – neben jenen anderen petrarkistischen Momenten – zykluskonstituierende Kraft der Tonartenbeziehungen in der Weise eingesetzt, daß das h-Moll des »Doppelgänger«-Liedes in den Heine-Liedern funktional in der Abfolge zu verstehen ist, weil dadurch die barocke »Figur der Trauer und der Passion«,²⁷ der *passus duriusculus*, erfüllt wird. Andererseits verlieren aber die harmonischen Beziehungen im Lied alle Strebungen und damit die traditionellen funktional-kausalen Bezüglichkeiten.

Knapp und sicherlich verkürzt zusammengefaßt und gefolgert, lassen sich der »Doppelgänger«-Vertonung einige als exemplarisch zu verstehende Charakteristika des Schubert-Liedes ablesen:

Wiesbaden 1989, S. 62–67, hier: S. 66.

²⁷ Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer. München 2003, S. 110.

- Schubert schreibt im Gegensatz zum Liedverständnis seiner Zeit gattungübergreifende dramatische Lyrik, die den romantischen Prinzipien des Progressiven und Universalen entspricht. Rezitatives und Melodisches werden zur Synthese gebracht, und im Verhältnis von Singstimme und Klavier entfaltet sich Szenisches.
- Mit musikalischen Mitteln wird der Vorstellungsgehalt der zugrundeliegenden Texte eigenständig neu entworfen, indem Worte mit einem autonom sich ausdrückenden, aber in fortwährender Bezüglichkeit zum Text stehenden Tongefüge konfrontiert werden.
- Traditionen werden bedacht (z. B. *passus duriusculus*) und völlig aufgebrochen (Preisgabe harmonischer Funktionalität und Kausalbezüglichkeit; zudem in vielen anderen Liedern der die Zeitgenossen verschreckend schnelle und nicht traditionell begründbare Tonarten- und Tongeschlechtwechsel). Dadurch aber entsteht eine musikalische Zeitlosigkeit oder Allzeitlichkeit, weil alle Zeiten in den Liedern von der barocken Tradition bis zu kommenden Epochen zur Synthese kommen.
- Aus diesen Grundzügen entbindet sich häufig die Wirkung des Uneindeutigen, Schwebenden, Offenen, bewußt verstärkt durch die Verunklärung von Rhythmik oder Metrik; Schubert beruft das Zwielfichtige, uneindeutig Multivalente.
- In allem waltet das Prinzip des Gegensatzes: Zugleich von Einfachheit (etwa Stimmführung) und Kalkül (Spiel mit den guten/schlechten Taktteilen), formale Schlichtheit und komplexe Melodik oder Rhythmik, Norm und Abweichung, Volkston und Artifizialität, Unmittelbarkeit (Wirkung) und Vermittlung (raffinierte Kompositionswege, Wirkung zu erzielen), fallende (harmonisch-klanglich) und steigende Gestik (Rezitation zunehmend); aber auch Ruhe und Bewegung, Wanderschaft und Ziellosigkeit, Tod und naturhaftes Einsseins sind gleichzeitig gegenwärtig.

Spätestens an dieser Stelle ist innezuhalten und zu fragen, warum diese Charakteristika über Schubert hinaus so vertraut erscheinen: Zwar muß man einerseits konzedieren, daß diese Wesenszüge fraglos individuelle Prägungen Schuberts bergen, aber zugleich sind es solche, die auf Grundprinzipien der Romantik überhaupt verweisen und deshalb modifiziert auch bei anderen Romantikern, zumal bei denjenigen, die der Pro-

grammatik der Frühromantik verpflichtet sind, gegenwärtig scheinen. Und genau hier liegt die Klammer zwischen Schubert als Romantiker und Gustav Mahler als Komponist der Moderne, der zeitlebens in der Romantik, und zwar nicht nur derjenigen von »Des Knaben Wunderhorn«, sondern auch Jean Pauls wie Schopenhauers seine Anregungen geholt und sich in die Moderne anverwandelt hat.

V Mahlers Romantik- und Schubertbegegnung

Über die Hälfte aller Mahler-Lieder, nämlich 24, stützen sich auf Texte aus der für die Romantik exemplarischen Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«, und selbst die vier Gesellenlieder, zu denen Mahler die Texte selbst geschrieben hat, können ihre Herkunft aus der romantischen Sammlung nicht verleugnen. Mahlers dezidierte Neigung zu diesen Texten, die ihrerseits wiederum untrennbar mit der Tradition des Volksliedes verbunden sind und die in ihrer spezifischen Faktur und Präsentation geradezu paradigmatische Beispiele deutscher romantischer Literatur genannt zu werden verdienen, machen – neben den der Romantik nahestehenden Texten Rückerts, auf die auch Schubert zugegriffen hat – eines nachhaltig deutlich: Mahlers Hinwendung zu den »Wunderhorn«-Texten offenbart eine unübersehbare und zugleich unheimlich aufschlußreiche Nähe des Komponisten zur Gedankenwelt der Romantik, deren Wesenszüge er sich freilich im Umgang mit diesen Texten anverwandelt, in seine Zeit und Sichtweisen überträgt, in seiner Epoche lebendig werden läßt.

Die Herausgeber und Bearbeiter der »Wunderhorn«-Sammlung, Achim von Arnim und Clemens Brentano, machen in den dort publizierten, von Mahler bevorzugten Gedichten einen Zug zum Generellen, Gesetzhaften, Allgemeingültigen deutlich: nichts erschöpft sich im einzelnen Fall und nichts ist einfach in einem raum-zeitlichen Vorgang rational und kausal erklärbar. Die beiden Romantiker folgen hier dem für die Frühromantik zentralen Gedanken, daß die Anerkennung der einfachen Kausalität nur eine unzulässige Vereinfachung der Wirklichkeit ist: die Dinge hängen vielfältig und vielschichtig miteinander zusammen und selbst jede Chronologie als bloße Abfolge ist für sie eine Verfälschung des Feldcharakters der Wirklichkeit: Hier hängt alles mit

allem zusammen, alles steht mit allem in Beziehung zueinander – eine Vorstellung, die recht anschaulich durch die für die Romantik wichtige Figur der verschlungenen Arabeske sinnfällig wird: Die Texte vereinigen Mythologie und Geschichte, Elementares und Mythisches, brechen die Raumzeitlichkeit auf, stellen Grundbefindlichkeiten, Elementares vor und eignen sich das Vergangene in der Art der Romantik an, d.h. sie heben die Chronologie auf, berufen das Gleich-Zeitige, legen einer Gestalt des 13. Jahrhunderts die Problematik der eigenen Gegenwart zu. Genau das wird in vielen Bearbeitungen der »Wunderhorn«-Herausgeber und -Gestalter deutlich, wenn sie bewußt, die Mehrdeutigkeit der Lieder begünstigend, in vorgefundenen Texten kausale Bezüge verunklären und auflösen, die Wirklichkeit der Gedichte zu Wirklichkeitsfeldern weiten, in denen viele Bezüge und Wechselwirkungen walten – ganz im Sinne der angestrebten progressiven Universalpoesie, die Kunst und Leben umfaßt und sich in Allbezüglichkeit als fragmentarisches Universum vorstellt, das alle vereinfachenden Wenn-Dann-Folgen als unzulässige lebenserleichternde Formeln erkannt hat. Genau dies sagt auch von Arnims wichtige Bemerkung in seinem in den »Wunderhorn«-Texten veröffentlichten Aufsatz »Von Volksliedern«, wenn er auf das »Gewebe« hinweist, das mit diesen Volksliedern aufgespannt werden soll.²⁸ Es ist dies eine Passage, die im Grunde alle zentralen Begriffe der romantischen Epoche verdichtet benennt; sie legitimiert damit die Behauptung, daß die »Wunderhorn«-Texte geradezu synonym mit der Romantik genannt werden können und in dieser Eigenheit und Wesenhaftigkeit unmittelbar an das erinnern, was die Grundprinzipien von Liedern Schuberts ausmachen, der überdies, wie später Mahler, die Autoren der Romantik intensiv gelesen und studiert hat.

Die Aufhebung der kausalen Alleinherrschaft zugunsten eines Feldes, in dem alles mit allem verbunden ist, – dies ist eine der zentralen, wenn gleich schwierigen Forderungen der Frühromantik, die sich fraglos in den

²⁸ »[...] denn wir suchen alle etwas Höheres, das goldne Flies, das allen gehört, was der Reichthum unsres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod, Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeihungen und Melodien, wir wollen allen alles wiedergeben [...]« (Achim von Arnim, Von Volksliedern. In: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano. Hist.-krit. Ausgabe, 3 Bde., hg. von Heinz Rölleke [= Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Hist.-Krit. Ausgabe. Hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders; Bd. 6–8], Bd. 1, Stuttgart 1975, S. 406–443, hier: S. 441).

»Wunderhorn«-Texten niederschlägt und die zugleich die Grundstruktur der Lieder Schuberts charakterisieren. Und wenn es noch eines Beweises bedurft hätte zu zeigen, mit welcher genauer Kenntnis Mahler ausgestattet war und in welcher geistigen Nähe zu dieser das Heterogenste miteinander in Beziehung setzenden Romantik er sich befand, dann leistet dies eine Äußerung Mahlers: Über das »Wunderhorn«-Gedicht »Der Himmel hängt voll Geigen«, das von Mahler als »Das himmlische Leben« vertont wurde, später dann modifiziert als Schlußsatz der 4. Symphonie fungiert, äußert der Komponist: »Was für eine Schelmerei verbunden mit tiefstem Mystizismus, steckt darin! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest.«²⁹

An den »Wunderhorn«-Texten läßt sich das Wesen jener Romantik ablesen, das sich, natürlich modifiziert, bei Schubert wie Mahler niederschlägt: Es handelt sich einerseits fraglos um Texte, die dem Volkstümlichen entstammen, die das Ursprüngliche, die Frische und den Reiz des Elementaren vorstellen und die andererseits dennoch zugleich in der Weise von Arnims³⁰ und Brentanos, und das bedeutet auch: im Sinne der Geisteswelt der Romantik, überarbeitet und partiell sogar erheblich umgestaltet worden sind. Das Ursprüngliche im Sinne eines urphänomenalen menschlichen In-der-Welt-Seins ist gleichsam eine vermittelte Ursprünglichkeit geworden, die volksliedhaften Sprünge und formalen Unregelmäßigkeiten werden mit einem präzisen, die Herausgeber wie die Epoche charakterisierenden Gestaltungswillen individuell nicht selten bewußt geformt, das Elementare ist kalkuliert modifiziert, im Sinne der romantischen Ironie konstruiert, verwandelt und vielleicht sogar – aus der Perspektive der Romantik – radikalisiert, weil generalisiert worden. Zudem versteht sich diese Sammlung auch als ein jugendlicher Aufbruch gegen das klassische Maß, und die Jugendlichkeit schlägt sich bereits im Titel nieder, wenn der »Knabe« berufen wird. Auch dies weist auf eine weitere Nähe zur Zeit Mahlers, zum Jugendstil, der mit der Neoromantik sowohl literarisch, im Bereich der Bildenden Kunst und auch in der Musik engste Bezüge unterhält, die in vieler Hinsicht auch für Mahler gelten.

²⁹ Bauer-Lechner (wie Anm. 9), S. 185.

³⁰ Das Interesse von Arnims ist auffallend auf den politischen Bereich gerichtet.

Aus diesen Hinweisen zum Wesen und zur Bedeutung der »Wunderhorn«-Texte läßt sich, begünstigt durch die vorgreiflichen Hinweise auf Mahler, recht leicht erschließen, warum der Komponist sich ausgerechnet der Romantik, die in der »Wunderhorn«-Sammlung exemplarisch gegenwärtig ist, derart extensiv und intensiv zugewandt hat. Die Gegensatzstruktur in der Synthese von Ursprünglichem und Romantischem, die die Herausgeber und Bearbeiter der »Wunderhorn«-Texte in ihrem Bemühen um eine Anverwandlung des Volksliedhaften in die geistige Welt ihrer Zeit erreichten, sprach den wahlverwandten Komponisten Mahler an, der diese Synthese wiederum sich und seiner Zeit anverwandelte. Mahler reagiert auf eine aus der volkstümlichen Tradition stammende romantische Textsammlung mit einem kompositorischen Zugleich von Unmittelbarkeit und Vermittlung, von Ursprünglichkeit des Volkstümlichen und Individuellem – und genau dies sind die aus dem »Doppelgänger« abgeleiteten Wesenszüge der Lieder Schuberts.

Mahler hat sich gerade und ausschließlich von dieser Volksliedsammlung ansprechen lassen, die in der Art der Bearbeitung geprägt ist von der Epoche der Romantik mit all ihren Gegensätzen, ihrem Feldcharakter, ihrem »Gewebe« und ihrer Vieldeutbarkeit. Daß die Wahl des Komponisten gerade durch die hier in besonderer Weise gegenwärtigen Epochenzüge bestimmt ist, läßt sich damit belegen, daß er eben nicht aus anderen Volksliedsammlungen seine Texte wählte, sich nicht auf Herder oder Percy bezogen hat, obwohl auch diese Herausgeber die Vorlagen bearbeitet haben und eine ähnliche vermittelte Urtümlichkeit gegenwärtig ist wie in den »Wunderhorn«-Texten. Der wesentliche Unterschied liegt in der im »Wunderhorn« anwesenden Welt des auch Schubert charakterisierenden Romantischen, die Mahler anzog, der er sich nahe fühlte und zu der seine Musik in vieler Hinsicht enge Bezüge unterhält.

Dies ist angesichts dessen, daß die Zeit der Jahrhundertwende bei allen Künsten mit der Romantik in Verbindung steht, keineswegs überraschend. Viele der bereits erwähnten spezifischen Wesenszüge, vom sich gegen die vereinfachende Kausalität wehrenden Feldcharakter bis zur die Chronologie und Finalität verhindernde Arabeske, von der Gleichzeitigkeit des Disparaten bis zur »unmöglichen Synthese« von Gegensätzen, die sich in ihrer Gegensatzstruktur als paradoxe Verhältnisse offenbaren,

vom Prinzip der Fläche bis zur Aufhebung der Grenzen, – all dies charakterisiert nicht nur die Romantik und in ihr Schubert in entscheidendem Maße, sondern auch etwa die Dichtungen des Neoromantikers und Jugendstil-Autors Hofmannsthal, die Malerei des Jugendstils selbst und auch die Musik Mahlers, die ja gerade ihren besonderen Reiz durch jene auch hier gegenwärtigen Wesenszüge gewinnt – Grundzüge zugleich, die bei Mahler gegenüber der eigentlichen Romantik eine Zuspitzung und Verdichtung, ja Radikalisierung erfahren. Dies zeigt sich etwa in Mahlers Vereinigung des Unvereinbaren, in seiner Art des Synkretismus, die – wie zuvor Schubert mit seinen Volkstönen und Ländlern – Elemente aus den unterschiedlichsten musikalischen Bereichen, von der Kunst-, Militär- bis zur Natur- und Volksmusik, ineinander blendet und damit Synthesen entwirft, die zugleich das für die Musik Mahlers konstitutive, dynamisch-erregende Paradoxe offenbart. Wie nahe sich Mahler der in Schubert kulminierenden romantischen Welt sieht und mit welchem sensiblen Verständnis er deren Wesenszüge, die in vieler Hinsicht die seinigen sind, durchschaut, verrät jener ungemein aufschlußreiche Satz über das »Himmlische Leben«, der in unüberbietbarer Genauigkeit das Aufheben der vereinfachenden Kausalität zugunsten einer Allverbundenheit hervorhebt.³¹

VI Gustav Mahler: »Lied des Verfolgten im Turm«

Exemplarisch kann Mahlers »Lied des Verfolgten im Turm« die in die Moderne gewendete Früh-Romantik, der auch Schubert angehört, zeigen.

Wie häufig auch Schubert, greift Mahler auf ein Rollengedicht zurück, dessen Text auf verschiedene Figuren verteilt ist. Der Titel impliziert ein politisches Thema: die Unfreiheit, der in krassem Gegensatz die Freiheit des Denkens gegenübersteht, die selbst niemals »verboten«, noch »abgeschossen« werden kann. Dem wiederum ist die individuelle Beziehung, die Liebe konfrontiert, aber die Freiheit des Denkens, die politische Dimensionen umgreift, ist dem Verfolgten trotz aller Unfreiheit lieber, da diese nur äußerlich ist.

Es ist dies eine Thematik, die in der »Wunderhorn«-Sammlung häufig begegnet, etwa in »Schildwaches Nachtlid«, aber auch in »Trost im

³¹ Vgl. o. Anm. 29.

Unglück«. Der Text ist im Grunde eine Neuschöpfung durch die beiden »Wunderhorn«-Herausgeber: Sie haben zwei Quellen Q_1 und Q_2 aus dem »Oberhasler Kühreihen« kontaminiert und dabei beide erheblich geändert.³² Auffallend wird durch die Bearbeitung das Denken als Gedichtthema aufgewertet, dessen Nachhaltigkeit und Macht verstärkt. Die Macht des Denkens offenbart sich im romantischen Sinne als unauslöschlich, steht für die Stetigkeit, Allgegenwart und die Konstanz im Wissen darum, daß nichts vergehen kann und allpräsent bleibt. Die Gestalt der Frau wird ebenfalls ausgebaut, zu einem Gegensatz, Gegengewicht verstärkt: sie stellt die »körperliche« Freiheit gegenüber der Gefangenschaft des Inhaftierten dar. Die Freiheit des Denkens steht demgegenüber in einem zeitübergreifenden Bezug mit der Antike.

Lied des Verfolgten im Turm

Der Gefangene, leidenschaftlich eigenwillig

Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten;
sie rauschen vorbei
wie nächtliche Schatten,
kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger sie schießen;
es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen, verzagt schmeichlerisch

Im Sommer ist gut lustig sein,
auf hohen, wilden Haiden.
Dort findet man grün' Plätzelein,
mein Herz verliebtes Schätzelein,
von dir mag ich nicht scheiden!

Der Gefangene

Und sperrt man mich ein
in finstere Kerker,
dies Alles sind nur
vergebliche Werke;

³² Die Details sind in der wunderbaren Rölleke-Ausgabe der »Wunderhorn«-Texte nachlesbar (wie Anm. 28), Bd. III, S. 76–80.

denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
und Mauern entzwei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Im Sommer ist gut lustig sein
auf hohen, wilden Bergen.
Man ist da ewig ganz allein
auf hohen, wilden Bergen,
man hört da gar kein Kindergeschrei.
Die Luft mag einem da werden,
die Luft mag einem werden.

Der Gefangene

So sei's, wie es will!
Und wenn es sich schicket,
nur Alles. Alles sei in der Stille, nur All's in der Still!
Mein Wunsch und Begehren, Niemand kann's wehren!
Es bleibt dabei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Mein Schatz, du singst so fröhlich hier, wie's Vögelein im Grase;
ich steh' so traurig bei Kerkertür,
wär' ich doch tot, wär ich bei dir,
ach muß ich immer denn klagen?

Der Gefangene

Und weil du so klagst,
der Lieb' ich entsage,
und ist es gewagt,
so kann mich Nichts plagen!

So kann ich im Herzen
stets lachen und scherzen;
es bleibt dabei:
Die Gedanken sind frei!

Die Gedanken sind frei!

Mahler hat seine Vertonung selbst als den heftigsten Ausdruck von Wut und Ärger charakterisiert.³³ Zwar halten sich des Komponisten Textveränderungen im Vergleich zu einigen anderen Vertonungen³⁴ in Grenzen,³⁵ doch diese zeigen deutlich eine Intensivierung des Ausdrucks, z. B. durch Wiederholungen in der 4. und 5. Strophe, und den Zug zu einer Generalisierung der Aussage etwa durch die Streichung des »mir« im 6. Vers der 5. Strophe (»Niemand kann's [mir] wehren«).

Wie alle seine Kriegs- und Militärlieder ist auch dieses von unmittelbarer Wirkung und zugleich von auffallender kompositorischer Dichte. Der Gegensatz der beiden expressiven Charaktere ist auf die Spitze getrieben: einerseits der Gefangene voller Leidenschaft (z. B. Takt 33–36) im Eintreten für die Gedankenfreiheit, andererseits das naiv-schmeichelnde Mädchen, ihre Freiheit bildhaft beschreibend, die zudem in der Art der musikalischen Gestik an Schubert erinnert (z. B. Takt 39–45).

33
Wer - ke; denn mei - ne Ge - dan - - - ken zer - reißen die

35
Schran - - - ken und Mauern ent-zwei, die Gedan - ken sind frei! Die Ge -

³³ Vgl. Bauer-Lechner (wie Anm. 9), S. 119.

³⁴ Etwa in »Der Schildwache Nachtlied«; vgl. dazu Günter Schnitzler, Gustav Mahler und die Romantik in »Des Knaben Wunderhorn«. In: Ulrich Tadday (Hg.), Gustav Mahler: Lieder (= Musik-Konzepte NF Bd. 136), München 2007, S. 27–49, bes. S. 46–49.

³⁵ Deshalb wird hier nur Mahlers Gedichtversion abgedruckt.

Das Lied verkörpert in der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, in der Einfachheit des zitierten Volkstons wie des elementaren Rhythmus und dem Kalkül der raffinierten sich durchdringenden Schichtungen, Naturlaut und Subtilität, Leidenschaftlichkeit und eher lockend Zartem eine Fülle derjenigen Wesenszüge, die in der Romantik und bei Schubert als deren Vertreter sinnfällig werden. Dazu gehört natürlich auch die dem Rollenlied angemessene dramatische Szenerie, ein Wort-Ton-Verhältnis, in dem das Tongefüge sich, wie bei Schubert, autonom in seiner Bezüglichkeit zum Text ausdrückt oder, so Elisabeth Schmierer: Bei Mahler »wird der Text zur Funktion der Musik«. ³⁶ Mahler wählt zudem, wie Schubert, hier und auch sonst sehr häufig Texte, die sich als antithetisch offenbaren und die deshalb diese in der Romantik hauptsächlich beheimatete musikalische Gegensatzstruktur geradezu fordern.

Darüber hinaus weist die Vertonung Mahlers noch einen Zug auf, der auf den ersten Blick auch durchaus jenem romantischen Paradigma eines Schubert, alles mit allem zu verbinden, zu entstammen scheint, der sich aber nicht darauf beschränkt, sondern exemplarisch Mahlers Zugehörigkeit zur Moderne in der Weiterentwicklung der Romantik zeigt. Die Gegensätze zwischen der Freiheit des Denkens, die der Gefangene fordert und der Naivität des verzagt schmeichlerischen Mädchens weisen nämlich innere Verwandtschaften im Sinne jener *ego – alter ego* – Bezüglichkeit der Jahrhundertwende auf. Auch wenn sich in der Verwendung der musikalischen Vokabeln die Fanfaren und Signale des leidenschaftlichen Gefangenen und die rufartigen Jodleranklänge des Mädchens als Zeichen der Naivität gegensätzlich auszuschließen scheinen und in scharfem Kontrast zueinander stehen, so sind doch beide Parts motivisch und tonal verknüpft, etwa in der Gestaltung der Harmonik. ³⁷

Hier offenbart sich im Sinne der modernen Ichproblematik eine *ego – alter ego* – Beziehung: Jede der beiden Gestalten repräsentiert einen Teil des Ichs der anderen Gestalt. Dies kulminiert in den Takten 65–68: Der Knabe greift die Freiheitsvision des Mädchens, das Bild der hohen Berge aus den Takten 40–44 auf und intensiviert dies mit höchstem Ausdruck in der Fanfarenmotivik und einzigen Dur-Präsentation des Knaben im Lied, in dem das Mädchen nur in Dur-Tonarten singt: Es kommt also zu

³⁶ Elisabeth Schmierer, Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel u. a. 1991, S. 274.

³⁷ Dies weist überzeugend Peter Revers nach in: Mahlers Lieder (wie Anm. 4), S. 83.

Das Mädchen
wie vorhin *p*

38

Im

39

Som-mer ist gut lu - stig sein, gut lu - stig sein auf ho - hen, wil - den

grazioso

43

Ber - - - - - gen.

einer paradoxen Vereinigung der Gegensätze – und genau deshalb darf das Lied, im Gegensatz zu manchen Einspielungen, auch nur von einer Person gesungen werden.

Auch wenn man keinen direkten Bezug zwischen Werken Schuberts und Mahlers, keine Übernahme eines konkret von Schubert verwendeten Themas oder einer spezifischen Wendung in dessen Kompositionen oder gar ein Aufheben Schuberts in Mahlers Werken nachweisen kann, so steht doch zweifellos fest, daß es bei Mahler eine Nähe zu Schubert gibt, auch wenn diese nur als »schubertisch« oder »in Analogie zu Schubert« oder »es klingt wie bei Schubert« umschrieben werden kann: Mahlers Anknüpfen an Schubert ist kein nachweisbar konkretes, werkbezogenes, sondern ein idiomatisches, das sich auf musikalische wie geistige

Der Gefangene
wie vorhin *f*

61

den. So sei's, wie es

ff

65

will! *) Und wenn es sich schi - cket, nur Al - les,

ff

67

Al - les sei in der Stil-le, nur All's in der Still', All's in der Still'!

p ³ ³

Vorstellungen der Romantik bezieht. Dasjenige, was wie Schubert klingt und an Schubert erinnert, ist immer auch in Schubert kulminierende Romantik mit ihren spezifischen Zügen der Gegensätze, der Arabeske, des Schwebenden und des Aufbrechens von Überkommenem. Und das hat Mahler als Romantik-Kenner und »Wunderhorn«-Spezialist angezogen. Es ist in der Tat bei Mahlers Verhältnis zu Schubert so, wie es Zender gesehen hat: Schubert und Mahler nimmt man zusammen wahr, und es ist das Typische Schuberts und zugleich das Wesen der romantischen Epoche, das sich in Mahlers Werk dann, in die Moderne anverwandelt, niederschlägt, wenn es nach Schubert klingt.