

## The Road Not Taken: Mahler's Rübezahl

---

(übersetzt von: Kirsten Bischof, 7. September 2009)

Seit fast fünfzehn Jahren besitzt die Osborn Sammlung der Beinecke Bibliothek einen großen Bestand an frühen Arbeiten Gustav Mahlers. Zwei seiner jugendlichen Kompositionen galten lange Zeit als verschollen – „Waldmärchen“ aus der Kantate „Das klagende Lied“ (1880) und „Blumine“, das Andante aus der 1. Symphonie (1888), wurden in den späten 60er Jahren erworben, und beide Manuskripte haben unsere Perspektive auf Mahlers Entwicklung als Künstler beträchtlich erweitert. Es ist ein sehr glücklicher, einzigartiger Zufall, dass diese wichtigen Quellen nun ergänzt werden konnten durch eine dritte, weniger bekannte Handschrift: das Libretto von „Rübezahl“, Mahlers unvollendet gebliebener Oper, mit der er sich beinahe ein Jahrzehnt lang beschäftigte. Auch nach Alma Mahlers Tod im Jahre 1964 war das Manuskript ausschließlich in privatem Besitz. Mahlers Biograph Henry-Louis de la Grange bietet eine nützliche Zusammenfassung der Geschichte des Librettos, aber einer genaueren Untersuchung wurde es bislang nicht unterzogen.

Rübezahl ist ein legendärer Berggeist des Riesengebirges in Schlesien, im heutigen Grenzgebiet zwischen Tschechien und Polen. Volkssagen von Rübezahl waren lange vor dem siebzehnten Jahrhundert verbreitet, aber es waren die vier Sammlungen des Johannes Praetorius, die als frühester detailreicher Nachweis der Berichte über Rübezahl gelten. Es sind nicht weniger als 241 Geschichten. In diesen tritt er als dämonischer Bauernfänger auf, der den Menschen in Gestalt eines Riesen, eines Mönchs oder eines Tieres entgegentritt. Er bringt Reisende vom Wege ab, sendet Unwetter, wenn sie sich verirrt haben; und er bewacht die Schätze der Berge. Nur in einzelnen Fällen teilt er auch einmal seine wertvollen Erze mit den Armen. Im Allgemeinen ist er jedoch angsteinflößend und wird sogar oft mit dem Teufel in Verbindung gebracht.

Im neunzehnten Jahrhundert wurde ein weniger schreckliches Bild des Berggeistes in Schlesien überliefert, und zwar in den „Volsmärchen der Deutschen“ (erschieden 1782 – 87) von Johann Karl August Musäus. Diese Sammlung, welche fünf Rübezahl-Legenden enthält, erschien in zahlreichen Ausgaben und wurde für Kinder häufig gekürzt. Musäus' Rübezahl ist gleichzeitig gerecht und mitfühlend; seine wilden Gefilde haben sich in eine kultivierte und bewunderte Plantage verwandelt, wie Karl de Wyl beobachtet. Einige bildliche Darstellungen des geheimnisvollen Geistes aus dieser Zeit zeigen jedoch einen eher groben, untersetzten Typen mit einem auffallend vollen Bart, in ein schweres Gewand gekleidet. Der hier reproduzierte Holzschnitt von Ludwig Richter (1803 – 1884) stammt aus einer sehenswerten Ausgabe der „Volsmärchen“ Musäus' von 1842. Wir sehen Rübezahl, wie er einen Berg oberhalb seines unterirdischen Zwergenreiches überschreitet.

Mahler, der in Böhmen geboren wurde, weniger als 100 Meilen vom Riesengebirge entfernt, dürfte seit seiner Kindheit sehr vertraut gewesen sein mit den Rübezahlgeschichten; wir wissen es jedoch nicht genau. Es ist aber hochwahrscheinlich, dass die erste von Musäus' „Legenden von Rübezahl“ die

wichtigste Quelle für sein Libretto war. Nach Ansicht von Volkskundlern fällt diese Legende in die Klasse der „Geschichten von dümmlichen Ungeheuern“: Rübezahl hat eine Jungfrau entführt; sie verlangt, dass er alle Rüben auf seinem Feld zählt als Beweis seiner Liebe; und während er zählt, flüchtet sie.

Mahlers Liebe zu deutscher Folklore kennt man von den 24 Liedern nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“, die er zwischen 1888 und 1901 komponierte. Aber der Grundstein für dieses Interesse wurde wahrscheinlich in seinen frühen Wiener Jahren gelegt, als er eine enge Beziehung zu einer Gemeinschaft junger sozialistischer Idealisten hatte, bekannt als „Pernerstorfer Kreis“. Diese locker organisierte Gruppe wuchs in den späten 1860ern aus einer Schülerverbindung des Schottengymnasiums; zu dieser Zeit gehörte Victor Adler (1852 – 1918) dazu, der später die erste erfolgreiche sozialistische Partei gründete; des Weiteren Engelbert Pernerstorfer (1850 – 1918), sozialistischer Theoretiker, Journalist und Politiker sowie Heinrich Friedjung (1851 – 1920), ein späterer Historiker. Die gemeinsamen Anschauungen dieser jungen Menschen bezogen sich auf Misstrauen in die österreichische liberale Politik, den Wunsch nach einer Vereinigung mit Deutschland und den Glauben an die Bedeutung der Volkskultur – besonders solcher Werke wie „Das Nibelungenlied“ – für das soziale Bewusstsein. Möglicherweise gehörten auch weitere von Mahlers engsten Freunden zum Kreis einschließlich Fritz Löhr, Albert Spiegler, Hugo Wolf, Siegfried Lipiner und Richard von Kralik. Schopenhauer, der frühe Nietzsche und Wagner waren ihre Idole und sie beriefen sich auf Wagners Aussagen in „Religion und Kunst“ (1880), dass Gesundheit und Erneuerung der Kultur erreicht werden können auf dem Wege der Wiederentdeckung von Wahrheiten, die in den alten Volksmythen begraben sind.

Diese Mitglieder des Pernerstorfer Kreises deren Interesse mehr den Künsten als der Politik galt – einschließlich Mahler – gründeten 1881 eine weitere Gemeinschaft: die „Sagengesellschaft“. Ihr Ziel war, wie Mahlers Freund Kralik es formulierte, „zu leben, zu denken und zu arbeiten in Mythen, Göttern und Helden ... Eine neue Weltsicht sollte wachsen, eine künstlerische, poetische, im Gegensatz zur modernen, wissenschaftsbetonten.“ Wie es der Poet Siegfried Lipiner sagte, „ist für uns das Königreich der Formen nicht länger ein Märchenland, in das wir vor dem Leben fliehen. Für uns ist es entweder real oder nicht.“

In dieser Periode schrieb Mahler „Das klagende Lied“, sein „Märchenspiel ... ein wahres Kind der Sorge“, das auf dem Thema des Wettstreits um die Liebe basierte, welcher in Brudermord endet. Das Gedicht, dessen Ursprung im Märchen der Brüder Grimm „Der singende Knochen“ liegt, wurde im März 1878 vervollständigt. Aber scheinbar setzte Mahler den Text von „Rübezahl“ fort und schickte ihn an Freunde mit der Bitte um Kritik, ehe er die Musik zu „Das klagende Lied“ im November 1880 beendete. Er schreibt am 21. Juni des Jahres an Albert Spiegler:

„Wo ist Lipiner? Es ist rücksichtslos von ihm durch die Welt zu gondeln mit 'Rübezahl' in seiner Tasche und mir nicht zu liefern, worauf ich warte, nicht ein einziges Lebenszeichen ... denn das ist die einzige Fassung des Textes, die es gibt.“

Sowohl Natalie Bauer-Lechner (Mahlers Bewunderin und Vertraute vor seiner Heirat) als auch Alma Mahler berichten, dass das Rübezahl-Projekt zum Bruch einer weiteren Freundschaft Mahlers mit einem begnadeten jungen Komponisten des Pernerstorfer Kreises führte: Hugo Wolf. Alma schreibt:

„Eines Tages, als sie sich unterhielten, hatte Hugo Wolf die Idee, eine Märchenoper zu schreiben. Das war lange vor Humperdinck (‘Hänsel und Gretel’, 1893) und ohne Zweifel ein origineller Gedanke. Sie zogen viele Themen in Betracht und favorisierten am Ende ‘Rübezahl’. Mahler war jung und impulsiv und er begann noch in derselben Nacht mit dem Libretto, das er am nächsten Tag beendete. Ohne Gewissensbisse trug er es zu Wolf, um es ihm zu zeigen. Aber Wolf hatte auch bereits einen Anfang gemacht und fühlte sich daher von Mahler übergangen, und zwar so sehr, dass er das ganze Projekt verwarf und ihm nie verzieh. Nach außen gaben sie sich kameradschaftlich, aber im Inneren versuchte jeder, die Gesellschaft des anderen zu meiden.“

Wolf und Mahler waren jedoch nicht die ersten, die an eine Märchenoper über den Berggeist dachten; nicht weniger als vierzehn Werke mit dem Titel „Rübezahl“ gingen ihrer Idee voraus. Der berühmteste Komponist unter ihnen war Friedrich Flotow (1812 – 1883), aber es ist belegt, dass sein Librettist Putlitz seinen Text auf einer anderen Version der Legende basieren ließ als Mahler. Nicht vergessen werden sollte, dass im November 1878 ein „Kinderspiel“ auf der Grundlage von „Rübezahl“ mit Musik von Adolf Müller im Wiener Ring-Theater aufgeführt wurde. Leider ist darüber derzeit keine genauere Information zu finden.

Mahler erzählte Natalie Bauer-Lechner, dass er Musik für „Rübezahl“ komponierte, bevor er im September 1881 eine Dirigenten-Stelle in Laibach antrat. Nach Angaben von Fritz Löhr setzte er die Arbeit an der Oper „mit großer Freude und glücklicher Inspiration“ fort noch vor seinem Engagement in Kassel (August 1883 – Juli 1885). Im Herbst 1882 kehrte Mahler für ca. drei Monate nach Wien zurück, und im zeitigen Januar des Jahres 1883 schreibt er an seinen Freund Anton Krisper, dass „ich hoffe den ersten Akt von Rübezahl zu beenden. Übrigens hat das Gedicht seine Form geändert, seit du es gesehen hast. Vieles davon ist nicht schlechter geworden.“ Aber seine anstrengenden Aktivitäten als Dirigent unter dem harten Regime der Kasseler Oper scheinen ihm keine Zeit gelassen zu haben für „Rübezahl“, und haben möglicherweise auch den Fluss der Inspiration versiegen lassen. Am 10. Oktober 1883 schreibt er an Löhr: „Berggeister wollen derzeit nicht zu mir kommen, weil sie wüssten, dass ich sie gleich wieder fortschicken würde.“ Offensichtlich hatte Mahler 1890 noch einmal Pläne, die Oper zu vervollständigen, als er seine Schwester Justine in einem Brief bittet, ihm das Libretto nach Budapest zu schicken. Leider gibt es jedoch keinerlei Belege für ein intensives Arbeiten an dem Projekt nach 1882 – 83.

Die Geschichte von „Rübezahl“ zeigt, dass eine nicht unwesentliche Menge Musik für den ersten Akt bereits skizziert worden sein muss. Nichts von all diesem Material hat überlebt bis auf ein Lied: „Maitanz im Grünen“, was wohl dazu dienen sollte, innerhalb der Oper mehrfach als Motiv Verwendung zu finden. Dieser lebendige, volkstümliche Ländler ist das letzte von drei Liedern die Anfang 1880 fertiggestellt und Josephine Poisl gewidmet waren, der Tochter des Postmasters in Mahlers Heimatort, zu der er sich damals sehr hingezogen fühlte. Das erste dieser Lieder „Im Lenz“ wurde teilweise eingearbeitet in „Das klagende Lied“ und es überrascht nicht, dass Mahler eine weitere Version in „Rübezahl“ plante. „Maitanz im Grünen“ ist das früheste Lied, das der Komponist für eine Veröffentlichung vorsah; 1892 erschien es scheinbar unverändert als „Hans und Grete“.

Es ist schwer zu sagen, welches Stadium der Entwicklung des Librettos mit dem Osborn Manuskript repräsentiert ist. Der größere Teil der ersten beiden Akte ist als relativ akkurate Kopie geschrieben, aber das Ende des zweiten Aktes enthält eine Anzahl Korrekturen. Akt 3 ist unnummeriert zu Akt 4, so als hätte Mahler darüber nachgedacht, einen kompletten neuen Akt einzuschieben. Die Überreste des Originals beinhalten zahlreiche Korrekturen und eine große zweiseitige Beilage. Am Ende des Manuskripts gibt es drei Seiten aus grobem, derbem Material, reichlich versehen mit dekorativen

Kritzeleien und Schreibkunstübungen, die auch in verschiedenen früheren Handschriften Mahlers zu finden sind. Dies könnten Skizzen zum neuen dritten Akt sein, aber nichts im Manuskript weist konkret darauf hin. De la Grange hat vorgeschlagen, dass dieses Libretto als Original von 1879-80 gesehen werden muss und nicht als jene geänderte Version von 1882-83, die Mahler im oben zitierten Brief an Krisper erwähnt. Es ist jedoch auch möglich, dass die besonders auffallenden Änderungen in der vorliegenden Handschrift jene im Brief erwähnten Korrekturen sind und dass Mahler niemals weitere Versionen angefertigt hat. Am 10. Januar 1883 trat er eine Dirigentenstelle in Olmütz an und es scheint, dass er sehr wenig Zeit hatte für eigene Arbeiten zwischen dieser Stelle und seinem vorherigen Engagement in Kassel.

### **Vorspiel und erster Akt**

Die erste von Musäus' Legenden beginnt mit einer Beschreibung von Rübezahls Existenz als Herrscher über ein unterirdisches Reich, das von Scharen von Zwergen bevölkert ist. In Urzeiten kam er gelegentlich aus der Tiefe herauf und amüsierte sich, indem er das Wild quälte. Müde von solchen Aktionen blieb er für ein paar Jahrhunderte aber ganz in seinen Gefilden, bis er eines Tages doch wieder den Wunsch verspürte, sich von der Außenwelt einen Überblick zu verschaffen. Zu seiner Überraschung war ein großer Teil des Waldes in Ackerland verwandelt worden und auch ein Dorf befand sich nun in der Ferne. Diese Neuigkeiten erfreuten ihn und er beschloss, sich mit der Welt der Menschen vertraut zu machen. Nach ein paar missglückten Versuchen als Ackerbauer, Schäfer und Helfer bei Gericht war er überzeugt davon, dass die Menschen in nicht tolerierbarer Weise hinterhältig und widerwärtig seien.

Nichtsdestotrotz wollte er einen weiteren Versuch wagen, die Menschen zu studieren. Dafür versteckte er sich in einem Tal nahe bei einem Wasserfall; hier wollte er Emma auflauern, der Tochter des Königs von Schlesien, die dort im Fluss badete, begleitet von den jungen Damen ihres Hofes. Augenblicklich verzückt von der wunderschönen Prinzessin begann er, ihre Badestelle regelmäßig aufzusuchen. Eines Tages nun verzauberte er diese Badestelle in eine exquisite Rokoko-Anlage mit Blüten, in welchen das Wasser von Stufe zu Stufe rann und sich dann in einem großen Marmorbecken sammelte. Emma und ihre Begleiterinnen kamen und waren erfreut über diese Verwandlung. Die Prinzessin konnte nicht widerstehen, im Becken zu baden, aber wie erschrak sie, als sie plötzlich immer tiefer sank und endlich ganz in des Wassers Tiefe verschwand. Ihre beste Freundin, Brinhild, sprang ihr nach – aber sie erreichte sie nicht mehr. So mussten sie die traurige Nachricht dem König überbringen. Emma aber fand sich im unterirdischen Palast des Berggeistes wieder.

Mahlers „Rübezahl“ begann mit einem Vorspiel, von dem jedoch kein Text erhalten ist; ob er irgendwelche Beziehungen zu Musäus' Eingangsszenen hatte, ist nicht zu sagen. Von Bezugsstellen im Libretto (Seiten 12 und 25) wissen wir nur, dass sie Bühnenhandlungen beinhalteten sowie Elemente des Liedes „Maitanz im Grünen“ (= „Hans und Grete“). Der Text des Liedes bildet eindeutig eine bildhafte Zusammenfassung von wichtigen Szenen der Oper:

Ringel, ringel Reih'n!  
 Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!  
 Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!  
 Wer ein liebes Liebchen küsst,  
 Wie glücklich der ist!  
 Ei, Hänschen, du hast ja kein's!  
 So suche dir ein's!  
 Ein liebes Liebchen, das ist was Fein's.  
 Juch-he! Juch-he!  
 Ringel, ringel Reih'n!  
 Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?  
 Guckst doch hinüber zum Hänselein!  
 Und ist doch der Mai so grün!  
 Und die Lüfte, sie zieh'n!  
 Ei seht doch den dummen Hans!  
 Wie er rennet zum Tanz!  
 Er suchte ein Liebchen, Juch-he!  
 Er fand's! Juch-he!  
 Juch-he! Juch-he! Juch-he!  
 Ringel, ringel Reih'n!

Im ersten Akt verwendet Mahler nur ein Element der Musäus-Legende: die Entführung von Emma, welche jedoch unter ganz besonderen Umständen geschieht. Die Reste der Handlung geben Hinweis auf Mahlers Interpretation und seinen Hang zur Ironie. Der schlesische König betritt den Saal seines Palastes im Morgenrock. Nach der Berichterstattung seiner Minister über den Zustand seines Königreiches beginnt er eine Schimpfrede gegen Spuk und Geister:

Noch eins! Es ist mir kund worden,  
 dass in neuester Zeit wieder die Wald und  
 Bergeister in den Köpfen unseres Volkes  
 herumspuken. – Schlafen meine Naturforscher  
 und Gelehrten? – Ich wünsche, dass die  
 neuesten Resultate der Wissenschaft in allen  
 Theilen meines Reiches kundgemacht, und wenn  
 nöthig, sogar schriftlich vertheilt werden!  
 Aufklärung! Aufklärung!

Nachdem die Minister abgetreten sind, um des Königs Bitte zu erfüllen, kündigt der Zeremonienmeister die Ankunft dreier Prinzen an – Alpha, Beta und Gamma – welche um die Hand seiner Tochter Emma anhalten wollen. Nach ein paar skurrilen Reden über ihre Herkunft und den Zweck ihres Besuches, setzen sie sich. Der König versichert ihnen, dass das Herz seiner Tochter nichts von Männern wissen will. Da kommt Emma hereingestürmt. Sie und ihre Hofdamen waren im Wald gewesen und wollten – ah, oh, spazieren gehen (Es scheint, dass Mahler erwartete, einige Zuschauer im Publikum würden sich zuerst an die Badeszene mit den nackten Mädchen aus Musäus' Legende erinnern). Plötzlich hätten sie den Ruf des Bergeistes gehört und seien sofort aus dem Wald geflohen. Der König versucht, Emma zu erklären, dass es sich ganz sicher um Geräusche der Natur gehandelt haben muss – Wind vielleicht – aber sie besteht darauf, dass sie den wundersamen Geist gehört hat. Dann erblickt sie die königlichen Gäste und erfährt den Zweck ihres Besuchs, woraufhin sie ausruft: „O weh! Mir ist schon nicht geheuer!“

Sowohl Alpha als auch Beta präsentieren sich mit reich ausgeschmückten Reden und versuchen auf extravagante Weise, der Prinzessin den Hof zu machen. Während Alpha seine Heldentaten und männliche Kraft betont, wählt Beta einen anderen Ansatz:

Nicht der Feinde grünes Sterben!  
Nicht der Schwerter wüster Klang  
– Nicht in grünen Schlachtgesang  
will ich, Schönste, um dich werben.  
  
– Wo die Nachtigallen flöten  
und Zephyre flüsternd weh'n  
Ja, im Duft von Blumenbeeten  
will ich um Erhörung fleh'n!

Dies scheint eine Parodie auf „Ellens Gesang I“ von Schubert zu sein, der den Text von Scott „Lady of the Lake“ vertonte.

Nicht der Trommel wildes Rasen,  
nicht des Kriegs gebietend Wort,  
Nicht der Todeshörner Blasen  
scheuchen diesen Schlummer fort.  
  
Doch der Lerche Morgensänge  
wecken sanft dein schlummernd Ohr,  
und des Sumpffieders Klänge  
steigend aus Geschilf und Rohr.

Gamma ist „von Natur aus etwas schüchtern“, wie er dem König schon vorher mitgeteilt hat; seine Rede ist entsprechend kurz und hat „etwas Zögerndes“: „Mir wird's im Herzen schon ganz sündig / von Gefühlen, die d'rin toben!“ Emma verlacht mit Sarkasmus jeden der drei Besucher und will absolut nichts mehr mit ihnen zu tun haben:

Emma (stampft mit dem Fuß)  
Ei, so sollen sie doch bleiben  
daheim in ihrem Griechenland  
– Hab' ich denn um sie gesandt?!

An diesem Punkt (ungeachtet der neuesten Erkenntnisse der königlichen Wissenschaftler) betritt Rübezahl lärmend den Palast auf der Suche nach Emma. Mahlers Beschreibung des Berggeists zeigt große Ähnlichkeit mit den oben beschriebenen Bildern: ein langer, fuchsroter Bart; in der Kluft eines Bergmannes und einen Knüppel schwingend. Obwohl er sich mit Gewalt Zutritt zum Palast verschafft hat, ist sein erstes Annähern an Emma verhältnismäßig zivilisiert:

Da ist es ja, das flücht'ge Reh!  
nimmt ihre Hände  
O schönes Weib, willst du mit mir geh'n?!

Emma reagiert mit einem Schrei und fällt in Ohnmacht. Der Hof versucht, Rübezahl zu überwältigen, aber ein Schlag seines Knüppels lässt sie alle durch die Luft fliegen. Der König, wie Mahler bemerkt, fliegt am weitesten von allen. Nachdem er auch den letzten Protest abgewehrt hat, hebt Rübezahl Emma mit einem Arm vom Boden und verschwindet, während der Vorhang fällt.

Mahler hat Emmas Entführung natürlich zu einer dramatischen Sache gemacht die besser auf eine Opernbühne passt als Musäus' bodenloses Wasserbecken. Und Rübezahls kraftvolle Erscheinung

betont auch seine Verspottung von Wissenschaft und politischer Ineffektivität, die schon zu Beginn des ersten Aktes auftauchte. Obwohl sie sich hier leicht und transparent gibt, ist eine solche Satire völlig kongruent mit den Hauptideen des Pernerstorfer Kreises. Mahler war auch genauso raffiniert bei seiner Charakterisierung von Emma als widerspenstig und unabhängig und in der Andeutung von Rübezahls Schwäche.

## **Zweiter Akt**

Der zweite Akt von Mahlers Text ist noch näher dran an der literarischen Vorlage. In Musäus' Legende findet sich Emma auf einem bequemen Sofa wieder, ganz in Seide gehüllt, die von der Kleiderkammer der Venus gestohlen scheinen. Rübezahl sitzt zu ihren Füßen in der Gestalt eines stattlichen Jünglings und verwöhnt sie mit seiner Liebe. Er zeigt ihr den Reichtum seines Palastes und die Wiesen und Plantagen voller Obstbäume, die ihn umgeben. Die Prinzessin jedoch interessiert sich für all dies nicht. Da er vermutet, dass sie sich einsam fühlt, präsentiert Rübezahl ihr einen Korb mit verzauberten Rüben, die sie in alles verwandeln kann, was sie wünscht, allein durch einen Wink mit dem Zauberstab. Rasch zaubert sie sich Brinhild herbei und gemeinsam betrachten sie die luxuriöse Garderobe, die Rübezahl ihnen zum Geschenk gemacht hat. Dann verzaubert sie die restlichen Rüben in neun Diener, eine getigerte Katze und einen Affen. Ein paar Wochen lang genießt sie die Freuden ihres wiedergewonnenen Hofes, bis ihr auffällt, dass alles sehr schnell altert. Eines Morgens kommt sie in ihr Ankleidezimmer nach einer erholsamen Nacht und findet all ihre Hofdamen als torpelnde, asthmatische alte Frauen mit Spazierstöcken und Krücken wieder (siehe Richters Holzschnitt). Wütend fordert sie von Rübezahl, dass er sie wieder verjüngt. Er antwortet, dass, obwohl alle Kräfte der Natur unter seiner Herrschaft stehen, er ihre unveränderbaren Gesetze nicht beeinflussen kann: Rüben können nun mal vertrocknen. Er verspricht ihr, mehr Rüben auf einmal zu besorgen und sie im Korb im Garten zu lassen. Emma verwandelt daraufhin mit dem Zauberstab ihre alten Diener zurück in Rüben und trennt sich von ihnen.

Aber sie findet keinen Korb mit frischen Rüben im Garten. Nun wirft sie dem Riesen vor, er habe versucht, sie zu betrügen. Er aber erklärt mit unschuldiger Miene, dass seit dem Beginn des Winters auf der Erde alle Beete abgeerntet seien. Er bietet ihr an, innerhalb von drei Monden neue wachsen zu lassen; aber sie wendet sich voller Abscheu von ihm ab, ehe er ausgedet hat, und zieht sich in ihre Gemächer zurück. Rübezahl bestellt einen Acker mit Rüben und beauftragt einen seiner Zwerge, das Feuer neben dem Feld zu bewachen, welches helfen soll, die Rüben schneller wachsen zu lassen. Von der Gefühlskälte der Prinzessin will er sich nicht entmutigen lassen.

Was er jedoch nicht weiß, ist, dass Emma bereits über alles verliebt ist in Prinz Ratibor aus dem benachbarten Königreich am Ufer der Oder. Das Paar hatte gerade seine Verlobung geplant, als die Braut plötzlich verschwunden war. In seiner Verzweiflung hatte Ratibor seinen Palast verlassen und war ganz allein in die Wälder geflohen, klagte den Felsen sein Leid und tat so ziemlich alles, was was ein Held moderner Romane tut, wenn ihn Liebesqualen treiben.

Als der Frühling kam, reiften die Rüben und Emma Emma schmiedete Fluchtpläne. Sie sammelte jeden Tag ein paar Rüben und verwandelte sie in etwas Neues. Rübezahl glaubte, sie würde sich dabei amüsieren. Aber bald begann sie, Botschaften an Ratibor zu erschaffen. Eine Biene und ein Grashüpfer, die mit ihrer Nachricht versehen waren, wurden unglücklicherweise von Vögeln verspeist. Beim dritten Versuch jedoch zauberte sie eine Elster herbei, die erfolgreich davongflog, um den traurigen Prinzen zu finden.

Mahlers Version beginnt mit einer immer noch bewusstlosen Emma, die auf einem Bett voller Blumen in Rübezahls Palast liegt. Aber der unruhige Geist, der sie so grob aus ihres Vaters Palast entführte, klagt nun reumütig über ihren stillen Schlaf:

Warum macht sie wol die Augen zu?  
Die Lippen schliesst sie – o bittre Noth –  
So liegt sie da in grauser Ruh' –  
– ach – wäre sie todt –  
(Er kniet wieder)  
neben sie  
Ach – selig wär's ihr nachzusterben  
– so stum und blass sie zu erwerben!

Diese zarten Gefühle werden rasch abgelöst durch Emmas Erwachen, und ihr zänkisches Gemüt wird von dem übernatürlichen Fabelwesen kein bisschen gebremst. Bald wird klar, dass Rübezahl Butter in ihren Händen ist:

Emma

Verräther du! Und brachest doch  
du grüner Wolf in uns're Heerde  
– Was kamst du, Unhold, auf die Erde!  
Ha sag'! Was willst du deñ von mir!

Rübezahl (ohne Fassung)

Ich – was ich will – von dir!?  
– Das weiss ich wahrlich nicht zu sagen  
– Ja doch – (sehr schüchtern) Jetzt weiss' ich's =

Emma

O dummer Geist!  
Nun also sag's, wenn du es weis[s]t  
Muss ich deñ in'er zweimal fragen?

Rübezahl

Ich – ach – jetzt hab' ich's schon vergessen.

Emma

O Unhold! Bist du deñ so dum  
so bleibe wenigstens doch stum!

Die Prinzessin wirft sich weinend auf ihren Diwan und schreit laut nach ihren Gespielinnen. Rübezahl stürzt sofort davon, um ihr ein paar magische Rüben zu holen. Ein rosa Lichtschein senkt sich über die Szenerie und Emma fällt in den Schlaf, während ein Chor unsichtbarer Elfen von der Heilkraft des Schlummers singt. Eine Andeutung ihres Traumes ist im Hintergrund zu sehen: Ratibor liegt unter Bäumen im Wald, schaut durch die Blätter hindurch zum Himmel. Auch der Geliebte der Prinzessin wird nicht verschont von ihrer unsanften Art. Im Traum spricht sie zu ihm:



Wie weit er so schön in rosigem Licht!  
Hier bin ich – mein lieber Ratibor!  
So komm doch – siehst du mich denn nicht!  
Da unten – in der Schlucht  
– o wie der Dürre sucht –  
Da – unten – weiter – hier  
so komm – ich kann ja nicht zu dir!  
Siehst du denn nicht – ich bin in Fesseln –  
Hier weil ich unter Rosenketten!  
O komm! Willst du dich neben mich nicht betten?

Bald darauf erwacht sie durch die Rückkehr Rübezahls mit seinen Rüben: „Hier bin ich wieder zur Stell´! / Sag an! – war ich nicht schnell?“ Im nächsten Augenblick ergreift Emma den Zauberstab und befiehlt einer Rübe, sich in Brinhild zu verwandeln. Als ihre geliebte Schwester erscheint, ist sie für einen Moment dankbar und Rübezahl ist sich eines Sieges sicher:

Ach guter Geist – wie dank´ ich dir!  
Rübezahl  
Ich wüsste mir schon den Lohn!

Aber als die letzte der Hofdamen erschienen ist, weist Emma Rübezahl von sich und er tritt belämmert von der Bühne ab:

Emma (ganz ungeduldig)  
So geh´ doch, und lass´ uns so lange nicht harren!

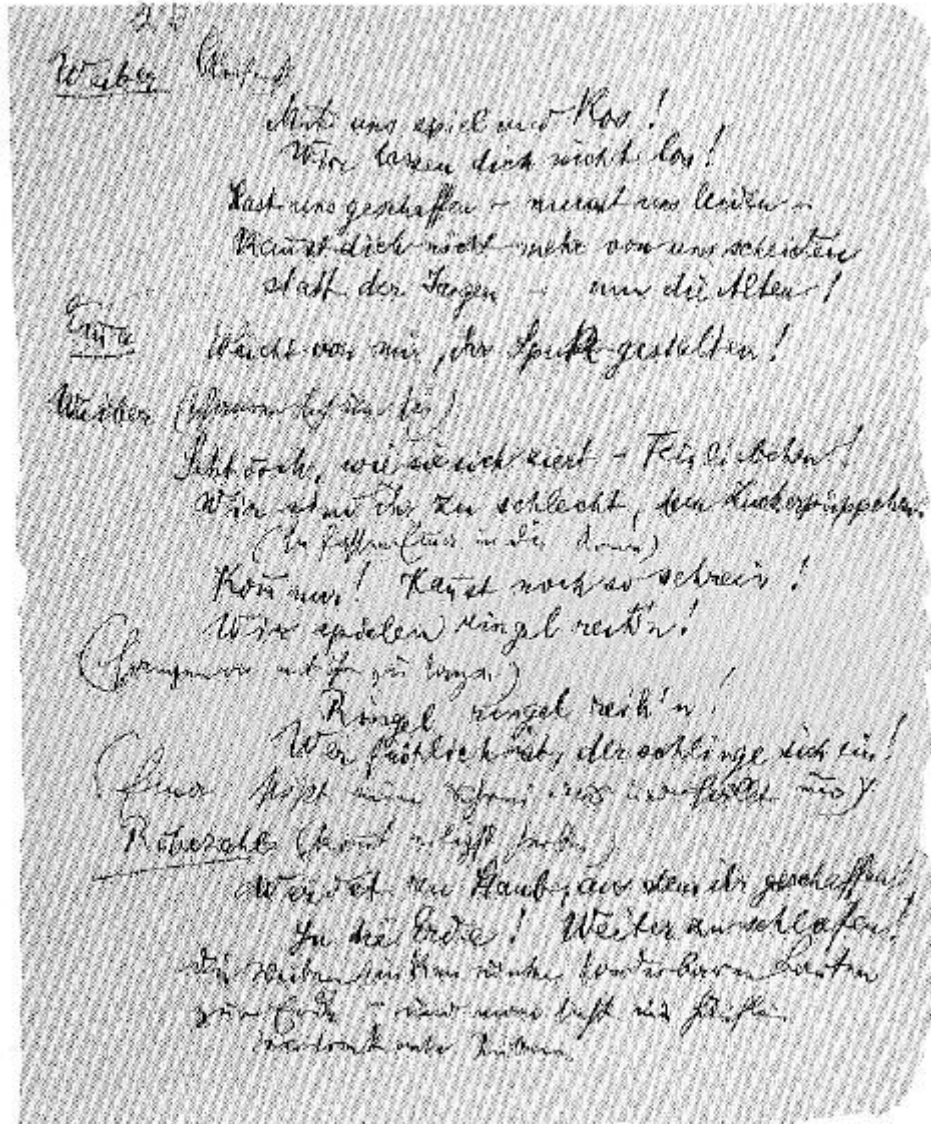
Rübezahl (seufzend)  
O Holde, verzeih´! In der Frauen Dienst  
Bin ich noch nicht so sehr erfahren!  
– Ich will´s nun lernen – wenn du es wünschst!  
(geht ab)

Im nun folgenden Gespräch mit den Hofdamen erfährt Emma, dass ihr Vater verkündet hat, dass derjenige, der sie errettet, ihr zum Bräutigam bestimmt sei. Schnell verwandelt sie eine Rübe in einen Habicht, der Ratibor die Nachricht bringen soll, dass sie erwartet, von ihm aus den Fesseln des Berggeistes befreit zu werden. Als der Vogel losfliegt, fassen sich alle Mädchen an den Händen, formen einen Kreis und singen voller Inbrunst „das Lied des Vorspiels“ – „Maitanz im Grünen“.

### Dritter Akt:

Was vom Text von Mahlers nächstem Akt erhalten ist, behält die Grundreihenfolge der Ereignisse aus Musäus´ Legende bei. Aber der Fortsetzung des Gedichts auf Seite 27 ist ein Blatt vorgeheftet (Seite 26), auf dem sich folgende Information findet: „dritter Akt“ korrigiert nach „vierter Akt“ sowie ein Hinweis darauf, dass der Ort der Handlung Rübezahls unterirdisches Reich sei und die Bühne zu Beginn leer; außerdem eine Notiz, dass die unsichtbaren Geister dabei sind zu singen. Der Rest des Blattes ist unbeschrieben. Wie oben notiert, kann man daraus schlussfolgern, dass Mahler plante, einen komplett neuen Teil in die Ursprungsfassung einzufügen und wahrscheinlich auch eine Überarbeitung des Teils, der ursprünglich den dritten Akt bildete.

Der Text, der auf Seite 27 folgt, hat nichts zu tun mit unsichtbaren Geistern, aber er ist einer der dramatischeren Momente des Werkes. Emma flieht mit Schrecken vor ihren Gespielinnen, die zu alten und deformierten Wesen geworden sind, genau wie in Musäus' Legende. Die Prinzessin ruft Rübezahl um Hilfe, aber die ausgezehrten alten Weiber bestehen darauf, den „Maitanz“ zu tanzen, den sie alle am Ende des zweiten Aktes genossen hatten, und deshalb beginnt sie zu singen (siehe Foto der Handschrift).



Rübezahl huscht herein und schnell verwandeln sich die furchteinflößenden Gestalten in harmlose Rüben. Emma erholt sich und tadelt Rübezahl mit Worten, die direkt von Musäus übernommen worden sind: „Boshafter Geist, du hast mich getäuscht!“ Einmal mehr schickt sie ihn ärgerlich fort – diesmal, um ihr mehr Blumen zu holen. Die Prinzessin legt sich wieder auf ihr Blütenbett und sehnt sich nach Ratibor. Die Musik wird „weich und verträumt“ und sie singt ein wenig aus „Maitanz“, während sie tief in Gedanken versunken ist:

“Und ist doch der Mai so grün  
 und die Lüfte, sie zieh'n –

“Wer ein liebes Liebchen küsst  
 wie glücklich der ist – [“]

Plötzlich kommt ihr der Gedanke, dass der Habicht auf seiner Mission ohne Erfolg gewesen sein muss. Unverzüglich verwandelt sie eine weitere Rübe in einen weißen Falken und sendet ihn zu Ratibor.

In Musäus' Legende tüfelt Emma ihren Fluchtplan mit List aus. Ganz langsam ändert sie ihr Verhalten gegenüber Rübezahl, wird warmherziger, bis es nach einer Weile scheint, als wolle sie einer Heirat mit ihm zustimmen. Dann aber, in einem genau kalkulierten Moment des Zweifels an ihrer gemeinsamen Zukunft verwickelt sie den Riesen in einen Test seiner Zuverlässigkeit: Er soll alle Rüben auf seinem Feld zählen und absolut sicher sein, dass die Zahl stimmt. Dafür braucht er viel Zeit. Emma aber verwandelt inzwischen eine große Rübe in ein tapferes Ross und flieht.

Mahlers Prinzessin legt den Grundstock für ihre Täuschung Rübezahls mit beeindruckendem Tempo. Gerade als sie den ersten Vogel zu Ratibor geschickt hat, kehrt Rübezahl mit einem übergroßen Strauß Blumen zurück und verspricht ihr noch mehr davon, falls sie das wünsche. Emma entreißt ihm den Strauß, verspottet dessen Größe und baut dem Riesen eine Falle:

— (zu sich) Jetzt, Weiberschlaueheit steh' mir bei! —  
laut) — Fürwahr — du zeigst mir grosse Treu!  
— ich sehe schon — so wird es geh'n.  
— doch soll ich erkennen — wie gross dein Lieben  
so musst du die zweite Probe besteh'n!  
Du sollst mir alle deine Rüben  
so viel du auch hast, auf den Feldern zählen  
— doch darf dir auch eine da nicht fehlen<sup>32</sup>

Hier gleicht sich Mahlers Wortwahl wiederum der von Musäus an: „Fräulein Emma hatte unterdessen mit weiblicher Schlaueheit alles vorbereitet, ihr Vorhaben auszuführen ... Gehe hin und zähl die Rüben all auf dem Acker ... aber hüte dich, mich zu täuschen, verzähl dich nicht um eine, denn das ist die Probe, woran ich deine Treue prüfen will.“

Als Rübezahl frohgemut abtritt, um die Aufgabe zu erfüllen, verwandelt Emma ihre letzte Rübe in ein geflügeltes Pferd und fliegt davon, um Ratibor zu finden.

## Fünfter Akt

Musäus erwähnt kurz, dass die Ankunft des Frühlings das Leiden Ratibors in seiner Waldeinsamkeit nur noch gesteigert hatte. Mahler plante, dieses Element für ein musikalisches „Pastorale“ zu nutzen, komplett mit Glocken, Schalmeien und Jagdhörnern. In Zeilen, die denen aus Mahlers drittem der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1884) sehr ähneln, beklagt Ratibor seine verloren geglaubte Liebe:

— Im Busch seh' ich ihr Haar nur weh'n  
— am Himmel ihr' blauen Augen steh'n  
und mag ich träumen oder wachen  
mir klinget in'er ihr silbern Lachen!<sup>33</sup>

Vgl. „Ich hab' ein glühend Messer“ aus den Gesellen-Liedern:

"Wenn ich in den Himmel seh',  
 Seh' ich zwei blaue Augen steh'n!  
 O weh! O weh!  
 Wenn ich im gelben Felde geh',  
 Seh' ich von Fern das blonde Haar  
 Im Winde weh'n!  
 O weh! O weh!  
 Wenn ich aus dem Traum auffahr'  
 Und höre klingen ihr silbern Lachen,  
 O weh! O weh! . . ."

Wie er so dasitzt unter einem Lindenbaum kommt ein Schäfer mit seiner Herde vorbei und sie tauschen Grüße. Die ganze Szene scheint Mahler aus seinen eigenen Erinnerungen gezeichnet zu haben, die er um den 18. Juni 1879 in einem langen Brief an Joseph Steiner beschreibt:

„Ich aß und trank, wachte und schlief, weinte und lachte, stand oben auf den Bergen, wo der Atem Gottes zu spüren ist, ich war in der Heide und das Klingeln der Glocken sang mich in den Traum ... Ich war auf Wiesen, saß da mit Fárkas, dem Schäfer und hörte ganz aus der Nähe den Klang seiner Schalmel. Ah, wie traurig klang es, aber auch wie leidenschaftlich, dieses Volkslied, das er spielte.“

Ratibors Traum wird unterbrochen von der Ankunft des weißen Falken. Wie auch in Musäus' Legende kann der Bote nur das mitteilen, was ihm die Prinzessin diktierte, und Mahler genoss sichtlich die Komik des papageienhaften Nachplapperns. Der junge Prinz ist hochofrenut, aber bevor er sich besinnt, erscheint Emma auf ihrem geflügelten Pferd. Ihrer beider Freude und Überraschung kommen zum Ausdruck in einer Salve leidenschaftlicher Ausrufe, die eindeutig eine Reminiszenz an das nächtliche Treffen der Liebenden im zweiten Akt von Wagners „Tristan und Isolde“ sein soll und an den „Liebestod“, mit dem dieses Werk endet:

<u>Emma</u>	Dem Himmel Dank! Da bin ich wieder!
<u>Rat</u>	Ich halte dich in meinen Armen
<u>Emma</u>	O lass mich an deiner Brust erwärmen
<u>Rat</u>	Meine Königin!
<u>Emma</u>	Mein süßes Gebieter!
<u>Rat</u>	– Ich kan's nicht glauben! Es ist ein Traum!
<u>Emma</u>	O lass uns träumen im Himmelsraum!
<u>Rat</u>	O möcht ich nimmermehr erwachen
<u>Emma</u>	Wie will ich über den Träumer lachen!
<u>Rat</u>	O Augen blau! O Wangen rund!
<u>Emma</u>	O Brust an Brust – und Mund an Mund!
<u>Ratibor</u>	Ach – lieblichstes Bild – ach – lass mich sterben!
<u>Emma</u>	Meine Küsse sollen dich wiederwecken! [etc.]

Der Schluss dieses Wechselgesangs ist jedoch sicher einer der satirischsten Momente des Textes. Es scheint so, dass Emma nicht in der Lage ist, Isoldes Überlegungen zu solch geheimnisvollen Dingen wie der Symbolik von Tag und Nacht zu teilen:

<u>Ratib</u>	. . . Mein liebstes Mädchen! Wie lieb' ich dich!
<u>Emma</u>	Bist du mein Liebster – so küsse mich!
<u>Rat</u>	Ja tausendmal in einem Nu!
<u>Emma</u>	Ich kaß es doch noch besser als du!

Musäus beendet seine Legende auf schnurgeradem, einfachem Weg nach Emmas Flucht. Rübezahl macht seinen Ärger Luft, indem er ihr ein großes Gewitter hinterherschickt, das einen Eichenbaum im Ganzen teilt. Nachdem er voller Sehnsucht jeden Ort in seinem Reich besucht hat, wo Emma spaziert

war oder geruht hatte, beschließt er, nie wieder etwas mit den Menschen zu tun haben zu wollen. Sein Palast verschwindet nach einem Stampfen seines Fußes und der Geist kehrt wütend ins Innere der Erde zurück. Der Prinz und die Prinzessin halten glücklich Hochzeit miteinander und „die Einwohner der umliegenden Gebiete, die nicht wussten, wie sie den Berggeist bei seinem Namen rufen sollten, gaben ihm einen Spitznamen und nannten ihn Rübenzähler oder, kurz, Rübezahl.“

Mahlers Schlusseiten sind dagegen komplexer. Emmas Vater platzt mitten in ihr Wiedersehen mit Ratibor. Er fordert jedermann auf, das Wunder mit eigenen Augen zu besehen und kündigt ein Hochzeitsfest an. An dieser Stelle hat Mahler später zwei Seiten eingefügt, in denen beschrieben wird, wie Emma drei volle Jahre vermisst worden ist, in denen ihr Vater alt und grau vor Angst geworden ist. Sie schildert ihm dann ihre Abenteuer in voller Länge. Die Originalskizze setzt nun fort mit der versammelten Gesellschaft, wo jeder jedem zuruft: „Ho, Rübezahl, wo ist deine Lady?“ „Zähl nur richtig, Herr Rübezahl!“ und so weiter, als plötzlich der Berggeist erscheint in seiner wahren Gestalt mitten in einem schrecklichen Sturm. Alle sinken auf die Knie, aber er versichert ihnen, dass sie nichts zu befürchten haben – er sei nur gekommen, um seine Vereinbarung mit Emma einzuhalten und richtet diese Worte an sie:

Nun höre mich, Weib! Nicht kom̄' ich zu rechten  
– Der Menschen Herz ist eng und klein!  
Nicht können mit Geistern das Band sie flechten  
– Ihr Sehnen ist schwach – ihr Leben – Schein!

– Unsterblichkeit – Jugend, wollt' ich dir geben  
du wähltest der Menschen ärmlich Leben  
Fahr hin! Du elend' thöricht Wesen! –  
Sei glücklich in deiner Armlichkeit!  
Kost' aus die Freuden, die du erlesen  
– und fühle nicht deine Erbärmlichkeit!

(mit tiefem Schmerz) – Ich will im Geisterreich genesen  
von der Wunde – die mich quält – der bösen  
– Lebt wol ihr Menschen, in Ewigkeit!

Mit dieser feierlichen Segnung verschwindet er. Nun kommt eine lange Pause, in der das Volk weiter auf den Knien verharrt. Dann verbindet der König die Hand von Emma mit der des Prinzen und die Prozession geht weiter in Richtung Dorf. Eine Gruppe Minnesänger tritt aus dem Wald heraus und es folgt ein langer Wechselgesang zwischen dem Chor der Bauern und Hochzeitsgäste, die sich auf die Hochzeit freuen und dem Chor der unsichtbaren Geister, die Emma verführen wollen, zu ihnen zurückzugehen. Der Vorhang fällt langsam, während die Geister ihre letzten Strophen anstimmen:

Wir wollen dich gar leis und lind  
mit sanfter Weis' umschweben:  
– Ach – zwischen Geist und Menschentum  
kan's keine Brücke geben.

– Das Menschen Herz ist dunkel – klein  
– der Geist ist klar wie Sonnenschein  
und voll vom ewigen Leben!

## Epilog

Die drei Seiten des Rohtextes am Ende des Manuskriptes beinhalten zahlreiche provisorische Anfänge von Strophen. Viele davon sind durchgestrichen und keine einzige ist komplett entwickelt worden. Im Allgemeinen besteht das Material aus den „Einen“ und den „Anderen“, wie sie durch den Wald tanzen und sich vergnügen. Es ist Sommer und sie sind fasziniert vom Spiel der Sonnenstrahlen auf den Zweigen und Blättern der Bäume. Eine der durchgestrichenen Zeilen geht so: „Ist das ein so gefährlicher Held?“ Die Fragmente auf der letzten Seite des Manuskripts wurden nachträglich zu einem separaten kurzen Gedicht verarbeitet: „Kam ein Sonnenstrahl“; unter den Versen, die sich im Rubezahl-Libretto finden, jedoch nicht in das spätere Gedicht eingefügt wurden, sind folgende:

Heia lieber Sonnenschein  
Ei, wann wird die Hochzeit sein?

Die wahrscheinlichste Schlussfolgerung, die aus diesen unzusammenhängenden Teilen gezogen werden kann, ist die, dass einige von Rubezahls Elfen in den Wald gegangen sein müssen, wo Ratibor seine verlorene Liebe beklagt. Die eingefügte Passage in Akt 5 sagt uns, dass dies drei Jahre lang dauerte. Vermutlich zeigte dann der neue dritte Akt das einsame Leben des Prinzen in den Wäldern. Er könnte gut beigetragen haben zur Entwicklung von Ratibor als Charakterrolle – denn dem sonstigen Texte nach ist er kaum mehr als ein Statist für die Geschichte. Wenn diese These mehr oder weniger stimmt, könnte Mahler begonnen haben, sein Libretto etwas kritischer zu betrachten unter den Aspekten dramatische Balance und Charakterentwicklung. Es würde „eine ganz neue Form“ darstellen, wie Mahler sie 1883 gegenüber Anton Krisper andeutete.

Musikhistoriker haben sich lange gefragt, warum Mahler „Rubezahl“ nie fertiggestellt hat – oder überhaupt eine Oper. 1883 besprach er „Rubezahl“ mit Natalie Bauer-Lechner und aus seinen Bemerkungen geht klar hervor, dass die Natur des Textes für ihn zu einem großen Hindernis geworden war. Er erzählt ihr davon, dass er ihn an seine Freunde geschickt habe mit der Bitte um Kritik (darunter der Dichter Lipiner, der Komponist Krisper und der Archäologe Löhr):

„Es fand nur teilweise ihre Zustimmung. Ich kann nicht genau wiedergeben, was sie darüber äußerten. Soweit ich mich heute erinnere, beinhaltete es zu viele unausgereifte und unvollständige Passagen, die ich überarbeitet und umgeformt hätte beim Vertonen. Jemand, der es fühlen kann, ob ein Text wirklich für eine Vertonung geeignet ist und nur Töne braucht, um zum Leben erweckt zu werden, könnte ein paar gute Ansätze gefunden haben, sogar in dieser nicht perfekten Version ... Aber ich könnte es heute nicht mehr vollenden. Ich habe mich zu weit entfernt von dem gedanklichen Bezugsrahmen, den ich damals hatte.“

Jetzt, wo das Libretto wieder ans Licht gekommen ist, können wir beginnen zu verstehen, was er gemeint hat. In vieler Hinsicht bilden die Texte von „Rubezahl“ und „Das klagende Lied“ ein Paar. Beide Gedichte basieren auf Volkslegenden; beide verwenden das Motiv des Kampfs um die Liebe, die bevorstehende Hochzeit einer stolzen königlichen Maid, die Einflussnahme übernatürlicher Kräfte auf diese menschlichen Angelegenheiten und den Konflikt treuer Liebe, die als höchstes Stadium menschlichen Glücks auf Erden gesehen wird, mit verlockenderen Kräften von Geistern. Und die Schlusszenen von beiden Werken verwenden Wechselgesänge, um diesen Konflikt zu betonen. Im „Hochzeitsstück“ des „Klagenden Liedes“ hört man fröhliche Musik für die Hochzeitszeremonie im Hintergrund, die in starkem Kontrast steht zu der grausamen Geschichte, die von Chor und Solisten dargestellt wird; in „Rubezahl“ ist es der Chor der Geister, der unsichtbar bleibt, während sich die Hochzeitsprozession ins Dorf bewegt.

Aber das Rubezahl-Libretto zeigt deutlich, dass der zwanzigjährige Dichter-Komponist scharf trennte zwischen den Genres der Kantate und der Oper. „Das klagende Lied“ ist eine vorwärtsstrebende Erzählung in der dritten Person ohne Dialoge und Entwicklung von Charakteren und auch kein abgebrochener Versuch einer Märchenoper, wie es viele Autoren gedeutet haben. „Rubezahl“ ist, wie wir gesehen haben, ein ganz anderes Werk. Außerdem sind die meisten poetischen Elemente, die es mit „Das klagende Lied“ gemeinsam hat, humoristisch verwendet, teilweise ironisch. Die königliche Maid ist eine verwöhnte Adoleszente, der „siegreiche“ Lover ein Schwächling. Als die Prinzessin von dem Wettstreit um ihre Hand erfährt, richtet sie alles so ein, dass es nach ihrem Wunsch ausgeht. Bis zu seinem letzten Auftritt ist Rubezahl, der übernatürliche Geist, eine liebeskranke Marionette, viel zu schnell bereit alles zu erdulden, was sein Liebchen sich ausgedacht hat.

Das Ende der Geschichte ist ein ziemlicher Schock. Der abrupte Wechsel von der unbeschwerten Burleske zu intensiven Reflektionen über die Untiefen des menschlichen Herzens, die durch die äußere Klarheit der Geister nicht ausgeglichen werden können, kommt völlig unvorhergesehen. Der Rauch von Rubezahls Gewitter hängt noch scher in der Atmosphäre, als das Stück endet, und es gibt auch keine Auflösung des Konflikts. Wir könnten recht sicher sein, dass Mahler diese unausgereiften und unvollständigen Passagen des Gedichtes sich noch einmal vorgenommen hätte um sie technisch so abzurunden wie in „Das klagende Lied“. Aber hätte er wirklich die Imbalance zwischen Parodie und Pathos beseitigen können? Es scheint unwahrscheinlich, dass irgendwer „Das klagende Lied“ als höchste Dichtkunst verteidigen würde; Franz Liszt zum Beispiel missbilligte es aus ganzem Herzen. Aber es ist in sich konsistent mit seiner sehr einfachen Art und seinem düsteren Ton – alles strebt in Richtung der dramatischen Auflösung im dritten Teil, in dem des Minnesängers knöcherne Flöte verrät, dass der junge Ritter, der die Königin heiraten soll, den Wettstreit um ihre Hand gewann durch die Ermordung seines Bruders. Ein solcher Text bereitet dem Komponisten weitaus weniger Probleme als „Rubezahl“.

Im Ganzen betrachtet ist „Rubezahl“ das frivolste, komischste Gedicht, das Mahler jemals schrieb oder zu vertonen versuchte. Selbst die sorglosesten Lieder aus dem „Wunderhorn“ beinhalten einige Elemente größerer Tiefe und einige sind verbunden mit einer Mischung aus „Schalk und tiefem Mystizismus“, was Mahler so ergreifend fand in „Das himmlische Leben“ (1892). Betrachtet man seine Werke aus dem Dutzend an Jahren zwischen der Skizzierung von „Rubezahl“ und seiner Diskussion über die enthaltenen Mängel mit Natalie, kann man sich sehr gut vorstellen, wie sehr sich sein gedanklicher Bezugsrahmen tatsächlich inzwischen geändert hatte. Sorgen, Terror, unterschwelliger Witz und bittersüße Ironie sind alle Teil seiner künstlerischen Welt; Albernheiten sind es nicht.

Eine interessante Episode in der späteren Geschichte von „Rubezahl“ ist, dass Mahler das Libretto einem anderen Komponisten anbot – Max Marschalk (1863 – 1940), der gleichzeitig ein wichtiger Berliner Musikkritiker war. Ein kürzlich veröffentlichter Brief von 1896 lässt keinen Zweifel daran, dass Mahler tatsächlich so weit ging, den Text an Marschalk zu schicken:

„Hiermit sende ich dir ein Märchen. In Ermangelung eines besseren, könnte es für dich möglich sein, einen musikalischen Eindruck zu gewinnen aus diesem Baby, das sich danach sehnt Musik zu werden. Wie du richtig erraten wirst, stammt es aus meiner Feder und wurde schon vor 12 Jahren begonnen, zu einer Zeit, als ich immer noch über das Theater nachdachte. Durch alle möglichen, unvorhergesehenen Umstände war ich bisher von der musikalischen Umsetzung abgehalten worden und hatte es schon fast vergessen. Als ich jedoch deine Musik zu ‚Lobetanz‘ kennenlernte, erinnerte ich mich spontan daran und nun übergebe ich es dir, da du dich vielleicht dafür interessieren könntest. Natürlich sollst du dich nicht unter Druck fühlen, es zu bearbeiten. Ich kann es schwer beurteilen, wie diese (sicher etwas naiv erscheinenden) Reime jemanden beeindrucken, der ohne Vorurteil ist.“

(„Lobetanz“ ist eine von Marschalks Opern, welche er Mahler nach Hamburg geschickt hatte mit der Bitte um Kritik und mögliche Aufführung.)

Marschalk übernahm den Auftrag nicht, aber er setzte die Korrespondenz mit Mahler fort und bat ihn, einige seiner Partituren zu kommentieren. Aus Mahlers Antworten geht hervor, dass er Marschalk als intelligenten und sympathischen Kollegen schätzte; als Komponisten hielt er ihn für etwas talentiert, aber unerfahren. Mahler kritisierte seine Orchesterwerke als „pianistisch“, womit er meinte, dass seinen Themen Flexibilität und Entwicklung fehlen würden, und er wies darauf hin, dass viele längere Passagen mehr Abwechslung und Kontrast nötig hätten. Dass Mahler es erlauben würde, das Rubezahl-Libretto von einem weniger bekannten Komponisten vertonen zu lassen, führt zu einer unumstößlichen Schlussfolgerung: im Jahr 1896 fand er den Text einfach nicht mehr passend zu seinem kompositorischen Stil und damit wertlos. Man spürt, dass dieses Urteil ihn eine Weile beschäftigt haben muss – ungeachtet „aller Arten von unvorhergesehenen Ereignissen“ hatte er es zwischen 1884 und 1888 geschafft, die „Gesellenlieder“, die 1. Symphonie, die „Todtenfeier“ der 2. Symphonie und die Vervollständigung von Webers Oper „Die drei Pintos“ zu komponieren.

Es war nicht nur das Schicksal von „Rubezahl“, das Mahler in diesen Jahren besiegelte; langsam kam er zu der Erkenntnis, welche Richtung seine Kreativität einschlagen musste. In diesen Briefen an Marschalk diskutiert Mahler viele wichtige Aspekte des Wesens der Musik, mit denen er sich auch in seinen Werken auseinandergesetzt hatte. Die folgende Passage ist dafür typisch:

„Wir stehen nun am Scheideweg, wo sich die unterschiedlichen Wege der sinfonischen und dramatischen Musik für immer trennen, was jedem klar sein muss, der das Wesen der Musik versteht. Sogar jetzt, wenn du eine Beethoven-Sinfonie mit einem Wagnerschen Tongebilde vergleichst, wirst du unschwer die Unterschiede zwischen beiden feststellen. Richtig, Wagner hat Ausdrucksmittel der sinfonischen Musik übernommen, so wie der sinfonische Komponist sicher auch bewusst die Vorteile der Ausdrucksweisen nutzt, die die Musik durch Wagners Bemühungen gewonnen hat.“

In einer Konversation mit Bauer-Lechner 1893 hat er dies noch aus einem etwas anderen Blickwinkel gesehen:

„... Wenn ich in schlechter Stimmung bin und an Wagner denke, kehrt mein Humor zurück. Die ganze Welt sollte auf diese Art erhellt werden! Das war ein feuriger Geist, ein Revolutionär und Reformers der Kunst wie kein Zweiter ... Späteren Generationen fällt keine leichte Aufgabe zu, in die Fußstapfen von solch großen Geistern wie Beethoven und Wagner zu treten. Denn die Ernte ist eingebracht und es sind nur noch wenige Körner aufzulesen. Glücklicherweise bleibt irgendwie immer noch etwas zu ernten ... so lasst uns nicht untätig sein!“

Die Ähren, die Lorbeeren, die Mahler mit steigender Produktivität und Erfolg erntete, wuchsen auf den Feldern der Sinfonien und Lieder, genährt durch die Wagnersche Erneuerung des expressiven Potential der musikalischen Sprache. Er begann außerdem, sein einzigartiges Talent der Kombination von Sinfonie und Lied zu entdecken, was im nächsten Jahrzehnt in zwei großen Meisterwerken resultieren sollte: der 4. Symphonie (1900) und dem „Lied von der Erde“ (1908). Obwohl es auf einer Legende basiert, ist das Rubezahl-Gedicht zu weit entfernt vom Wesen der Librettos Wagners, selbst in seiner durchscheinenden Parodie auf „Tristan und Isolde“. Als seine Fähigkeiten reiften, bewegte sich Mahler mit wachsender Sicherheit weg vom aktuellen Musiktheater, welches in seinen Augen mit Wagner seinen Höhepunkt der Perfektion bereits erreicht hatte. Neben der Vervollständigung von Webers „Drei Pintos“ kennt man von Mahler lediglich Überlegungen zu zwei weiteren Opern in seinen frühen Jahren, aber keine davon brachte er so weit wie „Rubezahl“. Aber wie auch andere seiner unvollendeten und überarbeiteten musikalischen Ansätze erhöht das Rubezahl-Libretto unser Verständnis für Mahler als Künstler dadurch, dass wir einen wichtigen Weg erkennen dürfen, den er für sich als Möglichkeit auslotete, aber letzten Ende doch nicht fortsetzte.



