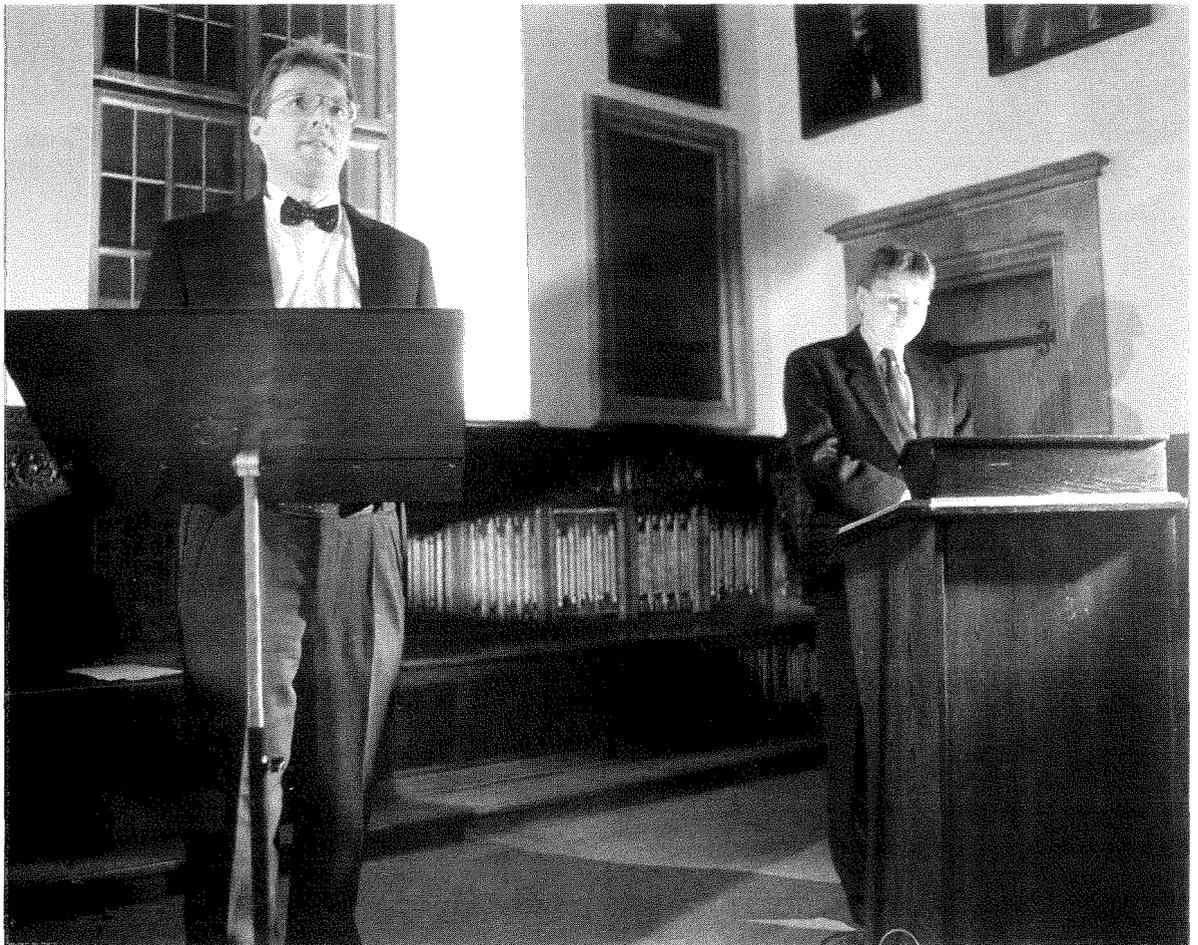


*Osnabrücker Jahrbuch*  
*Frieden und Wissenschaft*

**I/1994**

**Dialog**  
**Wissenschaft – Gesellschaft – Politik – Kultur**

**Universitätsverlag Rasch Osnabrück**



»musica pro pace«: Thomas Jesatko, Baßbariton, und Dr. Stefan Hanheide, Kommentar, im Friedenssaal des Rathauses

Photo: E. Scholz

# **musica pro pace\***

24. Oktober 1993  
(zum Osnabrücker Friedenstag)

Ausführende:

**Thomas Jesatko**, Baßbariton  
**Peter Starke**, Klavier  
**Dr. Stefan Hanheide**, Kommentar

**musica pro pace** ist eine kulturelle/kulturwissenschaftliche Komponente der *Osnabrücker Friedensgespräche*, die Kompositionen beleuchten will, welche die Verderbnis des Krieges und die Sehnsucht der Menschen nach Frieden musikalisch zum Ausdruck bringen. Die große Anzahl solcher Werke innerhalb der Musikgeschichte ist bis heute weitgehend unbekannt und wartet darauf, in ihrer spezifischen Eigenart erkannt und gehört zu werden. Die Wiedergabe derartiger Kompositionen und ein analysierender wissenschaftlicher Kommentar bilden eine Einheit, in der die Zuhörenden die emotionale Wirkung der Musik und Aspekte ihres Aussagegehalts innerhalb des historischen Kontextes zugleich erfahren können.

---

\* 1993 in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt Osnabrück durchgeführt unter dem Titel »musica pro pace/Klingendes Rathaus«

Stefan Hanheide

## Das Schicksal des Soldaten in Gustav Mahlers Liedern nach *Des Knaben Wunderhorn*<sup>1</sup>

Robert Schumann:

*Die beiden Grenadiere* (Heine)

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',  
Die waren in Rußland gefangen.  
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,  
Sie ließen die Köpfe hangen.

Da hörten sie beide die traurige Mär:  
Daß Frankreich verloren gegangen,  
Besiegt und geschlagen das tapfere Heer,  
Und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

Da weinten zusammen die Grenadier'  
Wohl ob der kläglichen Kunde.  
Der eine sprach: »Wie weh wird mir,  
Wie brennt meine alte Wunde!«

Der andre sprach: »Das Lied ist aus,  
Auch ich möcht' mit dir sterben,  
Doch hab ich Weib und Kind zu Haus,  
Die ohne mich verderben.«

»Was schert mich Weib, was schert mich Kind,  
Ich trage weit besser Verlangen;  
Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind -  
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!

Gewähr mir, Bruder, eine Bitt':  
Wenn ich jetzt sterben werde,  
So nimm meine Leiche nach Frankreich mit,  
Begrab mich in Frankreichs Erde.

Das Ehrenkreuz am roten Band  
Sollst Du aufs Herz mir legen;  
Die Flinte gib mir in die Hand,  
Und gürt' mir um den Degen.

So will ich liegen und horchen still,  
Wie eine Schildwach', im Grabe,  
Bis ich einst höre Kanonengebrüll  
Und wiehernder Rosse Getrabe.

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,  
Viel Schwerter klirren und blitzen;  
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab  
Den Kaiser, den Kaiser zu schützen!«

Gustav Mahler:

*Revelge*

Des Morgens zwischen drei'n und viere,  
Da müssen wir Soldaten marschieren  
Das Gäßlein auf und ab;  
Trallali, trallalei, trallalera,  
Mein Schätzel sieht herab.

»Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen,  
Die Kugel hat mich schwer getroffen,  
Trag mich in mein Quartier.  
Trallali, trallalei, trallalera,  
Es ist nicht weit von hier.«

»Ach, Bruder, ich kann dich nicht tragen,  
Die Feinde haben uns geschlagen,  
Helf' dir der liebe Gott;  
Trallali, trallalei, trallalera,  
Ich muß marschieren bis in den Tod.«

»Ach, Brüder, ihr geht ja mir vorüber,  
Als wär's mit mir vorbei  
Trallali, trallalei, trallalera,  
Ihr tretet mir zu nah.

1 Um den Charakter der Veranstaltung *musica pro pace* auch in Form einer schriftlichen Veröffentlichung möglichst weitgehend beizubehalten, werden die Texte der vorgetragenen Kompositionen hier an ihrer jeweiligen Stelle abgedruckt. Der Leser kann sich die Musik bei Bedarf mittels Tonträger vergegenwärtigen.

Ich muß wohl meine Trommel rühren,  
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,  
Sonst werd' ich mich verlieren,  
Trallali, trallalei, trallara,  
Die Brüder, dick gesät,  
Sie liegen wie gemäht.«

Er schlägt die Trommel auf und nieder,  
Er wecket seine stillen Brüder,  
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,  
Sie schlagen ihren Feind,  
Trallali, trallalei, trallaleralala,  
Ein Schrecken schlägt den Feind.

Er schlägt die Trommel auf und nieder,  
Da sind sie vor dem Nachtquartier schon wieder,  
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,  
Ins Gäßlein hell hinaus,  
Sie zieh'n vor Schätzleins Haus,  
Trallali, trallalei, trallalera.

Des Morgens stehen da die Gebeine  
In Reih' und Glied, sie steh'n wie Leichensteine  
Die Trommel steht voran,  
Daß sie ihn sehen kann,  
Trallali, trallalei, trallalera.

## I. Der Soldat als Sujet des Kunstliedes

Kaum gegensätzlicher als in diesen beiden Liedern kann das Soldatentum beschrieben werden: Was bei Schumann nach bedingungsloser Treue zum Kaiser klingt, daraus könnte man gar preußisch-wilhelminische Tugend hören, wäre da nicht der falsche Kaiser und die falsche Hymne. Aber die Aussage ist klar: Die soldatische Treue steht weit über der Sorge um Frau und Kind. Genauso heißt es im Text der deutschen Kaiserhymne *Heil dir im Siegerkranz*: »wir kämpfen und bluten gern für Thron und Reich«.

Mahlers Lied erscheint zu Schumanns Komposition fast wie eine negierende Antwort, wie ein offener Widerspruch. Der Krieg zeigt sich in veränderter Gestalt: solidarische Traurigkeit bei Schumann (»Besiegt und geschlagen das tapfere Heer«), bei Mahler dagegen rücksichtslose Drastik (»die Brüder, dick gesät./Sie liegen wie gemäht«). Ebenso wie bei Schumann treten bei Mahler zwei Soldaten in einen Dialog, und ebenso bildet das Erstehen aus dem Grabe nach dem Soldatentod das Ziel der Aussage. Schumanns Soldat jedoch steht gewaffnet auf, bei Mahler erstehen nur noch die Gebeine. Die zwei Soldaten reden sich in beiden Texten mit »Bruder« an. Schumanns Brüder erscheinen in kameradschaftlicher Eintracht, Mahlers Bruder hilft seinem verwundeten Kameraden nicht. Der unerbittliche Zwang des Marschierenmüssens verfolgt Mahlers Soldaten über den Tod hinaus.<sup>2</sup>

Die Negation aller soldatischen Werte, die in Mahlers Lied zum Ausdruck kommt, steht in vollständigem Gegensatz zu Schumanns positiver Konnotation. Jenes Lied weist voraus auf Antikriegs-Haltungen im Expressionismus und bei Bertolt Brecht. Auch in dessen *Legende vom toten Soldaten*, die Kurt Weill vertonte, überwindet der gefallene Soldat den Tod. Er wird von einer militärischen Kommission zum Leben erweckt und k.v. erklärt – man sagt, er drücke sich ja nur – und wieder in die vorwärts Marschierenden eingereiht.

---

2 Das berühmte Gedicht *Die Grenadiere* des jungen Heinrich Heine aus dem Jahre 1819 bringt seine Verehrung für den frühen Napoleon Bonaparte, den aufgestiegenen Helden und Ersten Konsul zum Ausdruck, der trotz aller späteren Eroberungspolitik und aristokratischer Allüre für ihn weiterhin die Ideale der Französischen Revolution verkörpert (vgl. Walter Grab, *Heinrich Heine als politischer Dichter*. Frankfurt/M: Büchergilde Gutenberg, 1992, 35–38). Schumanns Vertonung des Gedichts aus dem Jahre 1840 unterstreicht diese Idee durch den Einbau der Marseillaise, die ab 1792 eine Hymne der Französischen Revolution war, nach Napoleons Krönung zum Kaiser 1804 aber keine Verwendung mehr fand und erst 1879 zur offiziellen Nationalhymne wurde (vgl. D. und M. Frémy, *Quid 1989*. Paris: Editions Robert Laffont, 1988, 669). Sie ist also Hymne der Französischen Revolution, der I. Republik und des Konsulats, nicht aber mehr des I. Kaiserreiches unter Napoleon und auch nicht der nachfolgenden Zeit! Die positive Darstellung des soldatischen Kämpfens und Sterbens für den Helden und dessen Ideale ist weder bei Heine noch bei Schumann hinterfragt.

Der Wandel, der sich im Umgang mit dem Thema Krieg in den *Grenadieren* von 1840 und der *Revelge* von 1899 zeigt, weist hin auf eine markante Besonderheit in Mahlers Liedschaffen überhaupt. Mahler komponierte insgesamt 50 Lieder. Das ist gegenüber seinen Zeitgenossen vergleichsweise wenig. Die Texte von 24 dieser 50 Lieder stammen aus der Volksliedtextsammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Von diesen 24 Wunderhorn-Liedern behandeln zehn in mehr oder weniger direkter Form das Schicksal des Soldaten und dies mit ausschließlich negativem Tenor. Das sind also 20 Prozent von Mahlers gesamtem Liedschaffen. Diese Tendenz liegt weder in der Wunderhorn-Sammlung an sich beschlossen noch geht sie in irgendeiner Form mit dem Liedschaffen seiner Zeit konform. Im Gegenteil: Die Liederkomponisten um ihn herum – Richard Strauss, Hugo Wolf, Max Reger, Hans Pfitzner – thematisieren den Bereich Krieg und Soldat im Grunde überhaupt nicht, bei ihnen herrschen weiterhin die Themen Liebesfreud und Liebesleid vor, ferner die Natur in ihrer Wirkung auf den Menschen, die schon seit Schubert das romantische Kunstlied bestimmen. Und wenn in einem ihrer Lieder einmal ein Soldat vorkommt, dann wird dieser positiv gezeichnet, wie es sich hier bei Schumann gezeigt hat und wie es auch in Regers *Soldatenlied* noch hörbar ist.

Der Hintergrund für diese Verschiedenheit zwischen Mahler und seinen Zeitgenossen besteht in einer unterschiedlichen Haltung zu dem Text, der vertönt werden soll. In der Tradition des romantischen Kunstliedes wird ein Text danach ausgewählt, ob er Reize zur musikalischen Vertonung in sich birgt, d.h. ob der Text in seiner semantischen oder syntaktischen Qualität dem Komponisten musikalische Inspiration bietet. Dies können Sujets sein, ebenso Bilder, Gefühle, poetische Stimmungen usw. Sicherlich können auch biographische Gegebenheiten des Komponisten oder dessen Empfindungswelt die Textauswahl beeinflussen (bei Schuberts *Winterreise* zum Beispiel ist das offensichtlich); beim Liedschaffen eines Komponisten von einer komponierten Biographie oder einem Gefühls- oder Gesinnungs-Lebenslauf zu sprechen, wäre jedoch unangemessen. Max Reger zum Beispiel sah sich selbst nicht in der Lage, geeignete Liedertexte auszuwählen und ließ sie sich beständig von seinem Freund Karl Straube liefern. Ein weiteres Ziel der Komposition bestand darin, mit den Liedern auf der Höhe der zeitgenössischen Lyrik zu stehen, also Gedichte zu vertonen, die gerade erst der Feder des Dichters entsprungen waren. Man denke etwa an Schuberts Goethe-Vertonungen, Schumanns Heine-Lieder oder an die Gedichte von Dehmel und Liliencron bei Richard Strauss.

Anders bei Mahler: Er fand die Texte für den Großteil seiner Lieder in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, jener Vereinigung alter und nachbearbeiteter Volksliedertexte, die Achim von Arnim und Clemens Brentano zwischen 1806 und 1808 in vier Bänden herausgegeben hatten. Nach dieser *Wunderhorn*-Periode wählte Mahler lediglich noch einige Rückert-Gedichte zur Liedkomposition aus, wozu allenfalls noch Gedichte aus der *Chinesischen Flöte* kommen, jene Nachdichtungen chinesischer Lyrik von Hans Bethge, die Mahler für sein *Lied von der Erde* heranzog.

Er bezeichnete die Texte der *Wunderhorn*-Sammlung einmal als »Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe«<sup>3</sup>. Entsprechend verhielt er sich auch gegenüber diesen Texten: Ganz im Gegensatz zur Tradition des Kunstliedes ging er völlig frei mit den textlichen Vorgaben um, er kürzte ungeniert, fügte freigebig hinzu und verschmolz in dem Lied *Wo die schönen Trompeten blasen* gar zwei Vorlagen zu einer neuen. Der Unantastbarkeit der dichterischen Vorlage tritt hier also ein Nach- und Neuschöpfer entgegen. Während man beim traditionellen Kunstlied von einer »Interpretation von Kunst durch

---

3 Alma Mahler-Werfel. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Gustav Mahler. *Briefe an Alma Mahler*. Hg. v. Donald Mitchell. Frankfurt/M; Berlin: Propyläen, 1971, 121.

Kunst« (Eggebrecht) sprechen kann, hier bei uns der Interpretation Heines durch Schumann<sup>4</sup>, gibt es bei Mahler nur noch einen Dichter, der spricht: Mahler. Diese Tatsache wirft nun das entscheidende Licht auf ihn als Liedkomponisten: Nicht um die musikalische Interpretation zeitgenössischer Lyrik mit neuen, interessanten musikalischen Mitteln geht es ihm, sondern um die Mitteilung seines eigenen Denkens und Empfindens in seinen Liedern, also um eine musikalische Selbstdarstellung. Erst vor diesem Hintergrund, vor der Funktion des Liedes für Mahler, wird die Auswahl seiner Texte interessant.

Die *Wunderhorn*-Sammlung insgesamt bietet eine breite Palette von Themen an, die in den Liedern behandelt werden; das gesamte Leben und Erleben der Menschen des 16. bis 18. Jahrhunderts findet sich darin. Eine von Arnim erstellte Inhaltsübersicht unterteilt die Sammlung in Geistliche Lieder, Handwerkslieder, Historische Romanzen, Liebeslieder, Trink- und Kriegslieder. Die letzteren nehmen nur einen ganz geringen Teil ein, keineswegs vergleichbar mit dem großen Raum, den Mahler ihnen gewährt. Diese Kriegslieder beschreiben die Existenz des Soldaten etwa je zur Hälfte positiv und negativ. Auf der positiven Seite erscheint das Soldatenleben als lustig und abenteuerreich, das blutige Niederstrecken des Feindes bringt Erfolgserlebnis und Befriedigung. Gott selbst hilft dem Soldaten im Kampf, es heißt dort: »Gott selbst ist mit uns vorne dran, thut selber mit uns streiten«<sup>5</sup>. Auch patriotisches Denken spielt eine Rolle: »Ihr, die ihr noch mit deutschem Blut belebt, sucht große Taten.«<sup>6</sup> Mahler wählt ausschließlich Texte aus, in denen das Soldatenleben negativ erscheint: Der unvermeidliche Tod ist sein Los, ein Entkommen gibt es nicht. Des Soldaten Situation ist trostlos, die Konsequenz realistisch, die ewige Trennung wird von der Liebsten beweint.

Im Gegensatz zu Mahler kann man bei den Liederkomponisten seiner Zeit eine ähnliche gesellschaftsbezogene Aussage im Lied kaum feststellen. Dafür sollte man heute fast dankbar sein, denn im gesetzten Falle müßte man bei vielen seiner Zeitgenossen – bei Brahms und Strauss, bei Pfitzner und Reger – entsprechend ihrer Gesinnung nationalistische Hetzereien beklagen. Mahlers *Wunderhorn*-Lieder in ihrer ganz eigenen Stoffauswahl und Textredaktion zeigen dagegen erkennbare Züge eines Widerspruchs zum zeitgenössischen Bild des Soldaten, das von Glorifizierung und Verharmlosung gekennzeichnet war; davon redet das gleich folgende Lied Max Regers.

Als Einwand sei genannt, daß Mahlers *Wunderhorn*-Lieder innerhalb seines Gesamt-schaffens nicht an erster Stelle stehen. Er selbst richtete sein Hauptaugenmerk auf seine Sinfonien, und sowohl im heutigen Musikleben wie auch im Interesse der Musikwissenschaft stehen diese Sinfonien an erster Stelle. Bezogen auf Mahlers Lieder liegt die Gunst eher bei den *Kindertotenliedern* – verständlich, denn ein Konzertpublikum läßt sich eher mit der rührenden Trauer um den Tod eines Kindes unterhalten, als mit der ausweglosen Verzweiflung eines Soldaten. Bisweilen werden die *Wunderhorn*-Lieder sogar nur als Rohmaterial für Mahlers erste vier Sinfonien angesehen, in denen einige von ihnen verarbeitet sind. Allerdings klingt keines der Soldatenlieder dort wieder. Adornos Behauptung, daß zwischen dem Lied *Revelge* und der sechsten Sinfonie – Mahlers düstersten – die tiefsten Beziehungen walten<sup>7</sup>, wartet noch auf wissenschaftliche Absicherung. Trotz allem bleiben die Häufigkeit und Einseitigkeit der Soldatenthematik innerhalb dieser Lieder bemerkenswert.

4 Schumann übernahm die Gedichtvorlage Heines – mit ganz geringfügigen Ausnahmen – wortgetreu.

5 Achim von Arnim u. Clemens Brentano. *Des Knaben Wunderhorn: alte deutsche Lieder*. Studienausgabe in neun Bänden, Bd.1. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1979, 233.

6 *Des Knaben Wunderhorn*, Bd.1, 239.

7 Theodor W. Adorno. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1960, 17. Aufl. 1981, 226.

Die beiden nach Regers *Soldatenlied* folgenden Kompositionen Mahlers bilden den chronologischen Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Thema Soldat. *Zu Straßburg auf der Schanz*, vor 1889 komponiert, ist das erste, *Der Tamboursg'sell* von 1901 das letzte. Sie stellen eine Einheit insofern dar, als daß in beiden ein Deserteur die Hauptrolle spielt. Von einer Beziehung zwischen beiden Texten sprach schon Goethe in seiner *Wunderhorn*-Rezension von 1806: Er nannte das *Straßburg*-Lied »Sentimentaler, aber lange nicht so gut als der Tamboursgesell«<sup>8</sup>. Mahler scheint diese Thematik wohl nachhaltig interessiert zu haben, denn er griff noch nach 1900 erneut zum frühen *Straßburg*-Lied zurück, um es für Orchester zu instrumentieren, wovon Skizzen zeugen<sup>9</sup>. Von allen anderen hier vorgestellten Liedern schuf Mahler eine Klavier- und eine Orchesterfassung. Wenngleich er die Orchesterfassung wohl favorisierte, stellen die für Klavier doch keineswegs nur eine Ersatzfassung dar, sondern eine von Mahler selbst geschaffene und in Druck gegebene Alternativ-Version. Die Orchesterinstrumente, die das Klavier imitiert, sind an vielen Stellen hörbar.

Max Reger:  
*Soldatenlied* (Boelitz)

So ein rechter Soldat  
Fürcht' nicht Kugel und Streit,  
Und der Feind, wenn er naht,  
Find't ihn allzeit bereit.

Schlag' die Trommel, Kamerad,  
Trompeten blast an!  
So ein rechter Soldat  
Ist ein tapferer Mann.

Mit dem Säbel in der Hand,  
Auf der Schulter das Gewehr,  
Durch das ganze weite Land  
Zieht stolz er einher.

Gustav Mahler:  
*Zu Straßburg auf der Schanz*

Zu Straßburg auf der Schanz,  
Da ging mein Trauern an;  
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen  
Ins Vaterland müßt ich hinüberschwimmen,  
Das ging ja nicht an!

Frühmorgens um zehn Uhr  
Stellt man mich vors Regiment;  
Ich soll da bitten um Pardon,  
Und ich bekomm' doch meinen Lohn,  
Das weiß ich schon.

Ein Stund' in der Nacht,  
Sie haben mich gebracht,  
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,  
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf!  
Mit mir ist es aus!

Ihr Brüder allzumal,  
Heut' seht ihr mich zu letztenmal;  
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,  
Das Alphorn hat mir's angetan,  
Das klag ich an.

Gustav Mahler:  
*Der Tamboursg'sell*

Ich armer Tamboursg'sell!  
Man führt mich aus dem Gewölb.  
Wär' ich ein Tambour geblieben,  
Dürft' ich nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,  
Du siehst so furchtbar aus.  
Ich schau' dich nicht mehr an.  
Weil i weiß, daß i g'hör d'ran.

8 Zit. n.: *Des Knaben Wunderhorn*, Bd.4, 286.

9 Vgl. Renate Hilmar-Voit. *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900*. Tutzing: Schneider, 1988, 231.

Wenn Soldaten vorbeimarschier'n,  
Bei mir mit einquartier'n,  
Wenn sie fragen, wer i g'wesen bin:  
Tambour von der Leibkompanie!

Korporal' und Musketier'.  
Gute Nacht, ihr Offizier',  
Korporal' und Grenadier',

Gute Nacht, ihr Marmelstein',  
Ihr Berg' und Hügelein,  
Gute Nacht, ihr Offizier',

Ich schrei' mit heller Stimm',  
Von euch ich Urlaub nimm!  
Gute Nacht! Gute Nacht!

## II. Mahlers Bild des Soldaten

Die Welt, so sagte Mahler einmal, tue ihm leid, die dieses Lied einmal hören müsse, so traurig sei sein Inhalt<sup>10</sup>. Ähnlich äußerten sich auch die ausführenden Künstler dieses Abends: von diesen Liedern sei eines düsterer, schwärzer als das andere; das sei einem Publikum kaum zuzumuten.

Der beklemmende Ausdruck von Niedergeschlagenheit, der aus diesen beiden letzten Liedern klingt, bleibt schwerlich jemandem verborgen. Nur an einer Stelle im *Straßburg*-Lied, dort, wo vom Alphorn die Rede ist, das die Erinnerung ans Vaterland weckt, kehrt durch die Dur-Aufhellung und die Terzparallelen Licht in die sonst durchweg dunkle Atmosphäre. Ähnliche Positivierungen finden sich auch im *Tamboursg'sell* an Stellen, wo dieser an seine bessere Vergangenheit denkt. Überall sonst herrschen typische Elemente des Trauermarsches vor, die Mahler der Deutlichkeit halber verbal in den Notentext der Klavierfassung einträgt: Trommelwirbel, »mit Nachahmung einer Militärtrommel«, »in gemessenem Marschtempo«; schließlich die typischen Punktierungen auf zwei und vier. Die Trommelwirbel, musikalische Zeichen des Trauermarsches, wecken darüber hinaus Assoziationen an die Erschießungszeremonie. Ohne Sentimentalität sollen beide Lieder vorgetragen werden, äußerst rhythmisch, so fordert es Mahler.

Den emotionalen Gehalt dieser Lieder erhellt ein Vergleich mit den *Kindertotenliedern*. Vom Sujet her ähnlich – es geht um Tod, der betroffen macht –, klingen sie verglichen mit den *Deserteur*-Liedern fast lieblich. Mit leidenschaftlichem Ausdruck soll in jenen Rückert-Vertonungen musiziert werden, warm, schwermütig, klagend, zart, wie ein Wiegenlied. Die Instrumentation der Orchesterfassungen unterstreicht diesen Unterschied, besonders im Schlagwerk: Der *Tamboursg'sell* benötigt Militärtrommel und Große Trommel, beide gedämpft, die *Kindertotenlieder* fordern Glockenspiel und Glöckchen. Der musikalische Gehalt der *Deserteur*-Lieder ist klar: Die mißlungene Flucht vom Militär hat seine eiserne Konsequenz, für Sentimentalität ist keinerlei Platz, niemand weint oder zeigt auch nur irgendeine Empfindung, die Ausweglosigkeit ist komplett und brutal.

Zur Präzisierung seiner Aussage arbeitet Mahler in diesem Lied mit einer seiner ganz typischen Techniken, dem Verarbeiten schon bekannten musikalischen Materials. In diesem Fall ist es die Melodie des Volksliedes *Ich hatt' einen Kameraden*, die er in die Komposition einarbeitet, und zwar sowohl original als auch in der Moll-Verfremdung. Im Volkslied lautet es:

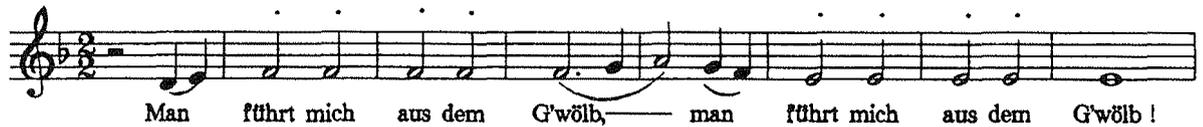


<sup>10</sup> Herbert Killian. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg: Wagner, 1984, 193.

Bei Mahler heißt es:



und in der Moll-Version:



Das Volkslied beschwört die Kameradschaft der Soldaten bis über den Tod hinaus. Und gerade dies ist es, was Mahler hinterfragt, indem er die Volksliedmelodie in einen ganz anderen inhaltlichen Kontext hineinstellt. Die Kameradschaft endet nämlich genau dann, wenn ein Soldat versucht, der soldatischen Zusammengehörigkeit zu entweichen. Dann ist er ein Ausgestoßener, bei ihm quartiert sich niemand mehr ein, sein Todesurteil wird von denselben Kameraden vollstreckt. Diese zweifelhafte Kameradschaft klagt Mahlers Soldat an. Es zeigt sich darin also ein weiteres Moment der Negation soldatischer Werte.

Auch Mahlers Textredaktion der Lieder gibt Aufschluß darüber, was er wollte und nicht wollte: Bei der Komposition des *Straßburg*-Liedes verzichtete er auf die abschließenden beiden Strophen der *Wunderhorn*-Vorlage, deren letzte lautet:

»O Himmelskönig Herr!  
Nimm du meine arme Seele dahin.  
Nimm sie zu dir in den Himmel ein.  
Laß sie ewig bey dir seyn.  
Und vergiß nicht mein.«

Dieser Text paßt ganz und gar nicht in Mahlers Bild vom Soldaten. Diesem Soldaten nämlich steht Gott beständig nicht bei. Gottverlassenheit ist sein Schicksal. Der Gedanke steht im Zentrum auch des folgenden Liedes. Der Text der *Wunderhorn*-Vorlage, den der Komponist nicht wesentlich verändert hat, ist nicht eindeutig zu verstehen. Erkennbar – nicht zuletzt durch die musikalische Umsetzung – ist aber die Auffassung des Soldaten, daß Gott zwar möglicherweise dem Kaiser hilft, ihm, dem traurigen Soldaten aber sicher nicht – wie es sich im Lied auch bestätigt.

Ein Dialog-Lied wie dieses ist auch das darauffolgende. Wiederum kommt dem weiblichen Part die positive Rolle zu, dergegenüber der Gefangene den pessimistischen Widerpart liefert. Deutlich wird seine seelische Verfassung, wenn man seine Melodie über den Text *Die Gedanken sind frei* mit der bekannten Volksliedmelodie vergleicht. Dem Volkslied glaubt man seinen Text; die frisch und sicher sich aufschwingende Melodie bringt die optimistische Grundhaltung der Gedankenfreiheit zum Ausdruck. Im Gesang von Mahlers Gefangenem hört man, das es nicht so ist. Jeglicher Optimismus ist verschwunden. Die Realität des Gefangenseins hat den Idealismus des Textes vertrieben.

Mahler beschreibt den Soldaten durchgehend als gedrücktes, verzweifertes Wesen, das an seiner ausweglosen Situation zugrundegeht. Sein unweigerliches Los ist der Tod. Er ist fremdbestimmt, von fremden Mächten zum Dienst getrieben; seien diese Mächte nun äußerer Art in Form von bedingungslosem Gehorsam oder innerer Gestalt als Trieb hin zur Faszination Krieg. Mahler sieht nur den einzelnen Menschen, nirgends kommt eine politische Ebene ins Spiel. Sein Umgang mit dem Phänomen Krieg ist ein ganz anderer

als etwa bei Thomas Mann im *Zauberberg*, der etwa zur selben Zeit, vor dem Ersten Weltkrieg, spielt. Joachim Ziemßen, der Offizier in Kur, bemerkt darin: »Krieg ist notwendig. Ohne Kriege würde die Welt bald verfaulen, hat Moltke gesagt.«<sup>11</sup> Die darauf folgende Diskussion zwischen Naphta und Settembrini über den Krieg vollzieht sich auf einer völlig abgehobenen, aristokratischen Ebene. Selbst im Denken von Settembrini, der sich als Humanist bezeichnet und über den Fortschritt der Menschheit philosophiert, spielt der einzelne Soldat als Mensch keine Rolle. Mahler hingegen sieht nur diesen einzelnen Menschen in seiner Situation – Debatten um Politik, Humanität und Fortschritt finden in seinen Liedern keinen Platz.

Gustav Mahler:

*Der Schildwache Nachtlied*

»Ich kann und mag nicht fröhlich sein;  
Wenn alle Leute schlafen,  
So muß ich wachen,  
Muß traurig sein.«

»Lieb' Knabe, du mußt nicht traurig sein!  
Will deiner warten  
Im Rosengarten,  
Im grünen Klee.«

»Zum grünen Klee, da geh' ich nicht,  
Zum Waffengarten  
Voll Helleparten  
Bin ich gestellt.«

»Stehst du im Feld, so helf' dir Gott!  
An Gottes Segen  
Ist alles gelegen,  
Wer's glauben tut.«

»Wer's glauben tut, ist weit davon.  
Er ist ein König,  
Er ist ein Kaiser,  
Er führt den Krieg.

Halt! Wer da? Rund!  
Bleib mit vom Leib!«  
»Wer sang es hier? Wer sang zur Stund?  
Verlorne Feldwacht  
Sang es um Mitternacht.«

Gustav Mahler:

*Lied des Verfolgten im Turm*

DER GEFANGENE  
Die Gedanken sind frei,  
Wer kann sie erraten?  
Sie rauschen vorbei  
Wie nächtliche Schatten.  
Kein Mensch kann sie wissen,  
Kein Jäger sie schießen;  
Es bleibet dabei,  
Die Gedanken sind frei.

DAS MÄDCHEN  
Im Sommer ist gut lustig sein  
Auf hohen wilden Bergen.  
Dort findet man grün' Plätzelein,  
Mein herzverliebtes Schätzelein,  
Von dir mag ich nicht scheiden.

DER GEFANGENE  
Und sperrt man mich ein  
In finstere Kerker,  
Dies alles sind nur

Vergebliche Werke;  
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,  
Man hört da kein Kindergeschrei,  
Die Luft mag einem da werden.

DER GEFANGENE  
So sei's wie es sei,  
Und wenn es sich schicket,  
Nur alles sei in der Stille,  
Nur all's in der Still';  
Mein Wunsch und Begehren,  
Niemand kann's wehren,  
Es bleibet dabei,  
Die Gedanken sind frei.

11 Thomas Mann. *Der Zauberberg*. Frankfurt/M.: Fischer, 1960, 516.

#### 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 bleibet dabei,  
Die Gedanken sind frei.

### III. Politische Botschaft als Musik?

Mahlers Lieder spiegeln, wie bereits angesprochen, in stärkerem Maße die Persönlichkeit des Komponisten wider als diejenigen seiner Zeitgenossen. Entsprechend muß sich nun der Blick auf Mahler selbst richten, vor allem auf seine politische und gesellschaftliche Haltung, um von dort aus die hinter den Liedern stehende Absicht näher zu bestimmen.

Zunächst kannte Mahler das soldatische Milieu sehr genau. Er wuchs in der Garnisonsstadt Iglau in Böhmen auf, in der er ständig Soldaten begegnete. Die Militärmusik mit ihren Zeremonien habe ihn in seiner Kindheit fasziniert, berichtete er einmal.<sup>12</sup>

Mahler war – jedenfalls für einen Musiker – außerordentlich belesen, wobei sich sein Hauptinteresse auf Literatur mit philosophischem Einschlag richtete. Dostojewskis *Brüder Karamasow* gehörte zu seinen bevorzugten Büchern, woraus er den Leitsatz entnahm: »Wie kann man glücklich sein, wenn ein Geschöpf auf Erden noch leidet?« Auch habe Mahler oft von »Erniedrigten und Beleidigten«<sup>13</sup> gesprochen, wie seine Frau Alma berichtet. Entsprechend sah er auch sein Schaffen: »stets sei ihm nur aus Leid und schwerstem inneren Erleben ein Werk entsprossen«<sup>14</sup>, so berichtet er, »als Ziel der Kunst erscheine ihm zuletzt doch immer Befreiung und Erhebung vom Leid.«<sup>15</sup>

Aus den zahllosen Erinnerungen seiner Freunde und Zeitgenossen geht hervor, daß er Sympathie für die Unterdrückten, auch für die Arbeiterbewegung zeigte, nationalistischem Denken fernstand, die französischen Dreyfus-Verteidiger zu seinen engeren Freunden zählte und ein hoher Gerechtigkeitssinn ihm eigen war. Seine engste Vertraute während der sog. *Wunderhorn*-Jahre, Natalie Bauer-Lechner, stand dem Sozialismus nahe und kämpfte für die Befreiung der Frau; eine spätere Schrift gegen den Krieg brachte sie wegen Hochverrats längere Zeit ins Gefängnis.<sup>16</sup>

Wenn seine Grundhaltung also eher als fortschrittlich denn reaktionär bezeichnet werden kann, so war er doch sicher kein politischer Aktivist wie später Eisler oder Weill. Ein Kontakt gar zum aufkeimenden Pazifismus, etwa zu der gleichzeitig in Wien lebenden großen Pazifistin Bertha von Suttner, ist nicht erkennbar. Beide Lebenswege scheinen sich nicht gekreuzt zu haben. Immerhin sei aber bemerkt, daß das Lied *Revelge*, das man vielleicht als deutlichstes Antikriegslied Mahlers bezeichnen kann und das er einmal als sein wichtigstes bezeichnete<sup>17</sup>, genau zur Zeit der ersten Haager Friedenskonferenz entstand, nämlich im Sommer 1899.

Politische Äußerungen im eigentlichen Sinne lassen sich bei ihm kaum nachweisen. Staatskritische Gedanken eines Hofoperndirektors wären auch kaum geduldet worden.

12 Norman Lebrecht. *Gustav Mahler, Erinnerungen der Zeitgenossen*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1993, 31.

13 Killian, 45.

14 Ebd., 33.

15 Ebd., 46.

16 Vgl. ebd., 12.

17 Ebd., 135.

Er habe, so sagte er einmal, »als Organ der Äußerung die Musik und nicht die Feder, die er schauderhaft ungeschickt und ungern handhabe.«<sup>18</sup> Politische Botschaften versteckt in musikalischen Werken zu äußern hat eine gewisse Tradition im 19. Jahrhundert gerade in Wien: Man denke etwa an Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* oder an Beethovens *Eroica*, die Gedankengut der Französischen Revolution enthalten. Aber selbst Musik wurde in Wien nicht bedenkenlos akzeptiert: Die Zensur verbot 1906 die Aufführung von Richard Strauss' *Salome* an der Wiener Hofoper aus »religiösen und sittlichen Gründen«<sup>19</sup>. Ähnlich erging es Gerhart Hauptmanns Stück *Die Weber* am Burgtheater. Die explizite Hinterfragung des Staates in einem Werk Mahlers hätte sicher entsprechende Konsequenzen gehabt. Als Jude war Mahler den Angriffen der rechten Hetzpresse ohnehin beständig ausgeliefert.

Dennoch ist die kritische Haltung empfunden worden. Adorno, der gewiß sensibler als andere für derartige Gehalte ist, äußerte über die *Wunderhorn*-Lieder: »Seinem [Mahlers] Mißtrauen gegen den Frieden der imperialistischen Ära ist Krieg der Normalzustand, die Menschen sind wider ihren Willen gepreßte Soldaten.«<sup>20</sup> Ob Mahler in diesen Liedern die Soldaten im engeren oder den geknechteten Menschen im weiteren Sinne meint, läßt sich nicht eindeutig beantworten, spielt auch für das Bild, das er vom Soldaten zeigt, eigentlich keine Rolle. Mahler wollte sein Schaffen auch so verstanden wissen, daß eine eindeutige Interpretation nicht möglich ist:

»Ein Werk, bei dem man die Grenzen sieht, riecht nach Sterblichkeit, was ich in der Kunst absolut nicht vertragen kann!«<sup>21</sup> »Was im Kunstwerk wirkt, wird vor allem immer das Geheimnisvolle, Inkommensurable sein. Übersiehst du ein Werk ganz, so hat es seinen Zauber, seine Anziehungskraft verloren [...]«<sup>22</sup>

Daß aber hier zum ersten Mal sozial-engagierte Thematik dieser Art innerhalb der abendländischen Musik behandelt wird, ist kaum zu bestreiten. Darin zeigt sich das Bahnbrechende an Mahlers *Wunderhorn*-Liedern. Hierin weisen sie auf Entwicklungen der 1920er Jahre voraus.

Der Musikschriftsteller Paul Bekker, der gewiß nicht dem nationalen Lager zuzurechnen ist, fragte 1919/20, warum die deutsche Musik nichts dazu habe beitragen können, den Ersten Weltkrieg zu verhindern, worauf er selbst folgende Antwort gab:

»Die große Erscheinung Wagners war trotz des Siegeszuges ihrer Kunst nicht geeignet, in der Weise der deutschen Klassiker, in der Weise Bachs einen Ausgleich anzubahnen, die Völker aus den Fesseln nationalistischer Denkart zur Erkenntnis tieferer Gemeinsamkeiten, zur Erfassung urmenschlicher Werte zu führen. Sie wirkte im Gegenteil aufreizend, sie stachelte die bis dahin latent gebliebenen nationalistischen Energien jeden Volkes zur äußersten Anspannung, zur Hervorkehrung ihres Eigenwertes, zur Besinnung auf schlummernde oder nur halb bewußte Innenkräfte: zum Kampf auf.«<sup>23</sup>

In Mahlers Tätigkeit als Opernkapellmeister, die sein Leben bestimmte, standen die Musikdramen Wagners an allererster Stelle. Eigentlich hielt er nur das Musiktheater Wagners und Mozarts für vollgültig. Obwohl Wagners Musik also Mahlers täglich Brot war, gibt es kaum Musik dieser Zeit, die jener ferner steht, als gerade Mahlers *Wunder-*

18 Ebd., 120.

19 Vgl. Franz Willnauer. *Gustav Mahler und die Wiener Oper*. Wien: Löcker, 1993, 189–209, hier 192.

20 Adorno, 67.

21 Killian, 190.

22 Ebd., 160.

23 Paul Bekker. *Die Weltgeltung der deutschen Musik*. Berlin: Schuster & Loeffler, o.J. [1920], 38f.

*horn*-Lieder. Das betrifft sowohl die textliche Aussage als auch die musikalische Faktur. Insofern hat sich also Mahler immerhin dem nationalistischen Zugriff Wagners entzogen. Ob Kunst in irgendeiner Form überhaupt in der Lage gewesen wäre, den Ersten Weltkrieg zu verhindern, wie Bekker für möglich hält, ist zweifelhaft und kann von heute aus kaum mehr entschieden werden. Es ist aber Bekkers Verdienst, die friedensstiftende Macht der Musik in einer Zeit des Völkerverhasses ausgesprochen und ihr für die Zukunft eine Rolle im Prozeß der Völkerverständigung zugewiesen zu haben.<sup>24</sup> Diese Aufgabe hat die Musik in den zwanziger Jahren allerdings nicht erfüllt. Bekker erkannte übrigens gerade in Mahlers Erscheinung die Substanz (im Gegensatz etwa zu Strauss), alle trennenden Schranken zu überwinden und der Anschauung zutiefst menschlicher Probleme Ausdruck zu verleihen<sup>25</sup>.

Die Distanz Mahlers zur Gedankenwelt Wagners zeigt sich auch im folgenden Liederblock. Dieser ist bestimmt von der Beziehung des Soldaten zu seiner Frau und umgekehrt. Der Komponist betreibt hier ein weiteres Mal die Negation eines überkommenen Topos des Soldatenmilieus: des Bildes der Soldatenfrau. Die tradierte Version der Frauenrolle beschreibt Schumann; ähnlich erfährt man sie in den Frauen von Wagners Helden. Das Empfinden der Ehefrau gegenüber ihrem Soldatenmann ist in dieser Tradition von Stolz gekennzeichnet, sie bewundert und verehrt ihn. Er ist tapfer und handelt richtig; er wird den Sieg nach Hause tragen. Andersherum will der Soldat der Frau oder Geliebten durch typische soldatische Merkmale gefallen: schnittiges Aussehen, flottes Marschieren und das Schlagen des Tambours. Durch dieses Bild zieht Mahler einen rigorosen Strich.

Hier, am Ende des 19. Jahrhunderts, beschreibt jemand die Rolle des Soldaten nicht mehr als die eines Hurra-Patrioten, der begeistert in den Krieg zieht, sondern als die eines Geschlagenen, Verlassenen, an seinem Beruf Zugrundegehenden. Mag sein, daß Mahler hier die Soldaten in den Kriegen unseres Jahrhunderts vorausgesehen hat, ob in Verdun oder Stalingrad. Eine seherische Kraft und Funktion ist der Kunst grundsätzlich wohl nicht abzusprechen.

Das allein wäre heute aber kaum noch erwähnenswert, wenn es nicht in einer Sprache geschähe, die heute gegenwärtig, ästhetisch gegenwärtig ist. Der Ton, in dem Mahlers Botschaft erklingt, erreicht den Menschen auch heute unmittelbar. Die Betroffenheit, die diese Musik auslöst, ist 1993 Gegenwart; Mahlers Lieder regen ein Nachdenken über heutige Entwicklungen und Entscheidungen an, etwa über den Auftrag deutscher Soldaten im Ausland. Sie beleuchten den, der in derartigen Diskussionen vernachlässigt wird, den Menschen als einzelnen. Deshalb müssen diese Lieder gesungen werden.

Lassen Sie mich gegen Schluß Hans Heinrich Eggebrecht zitieren, der wichtige Bausteine zum Verständnis der Musik Gustav Mahlers zusammengetragen hat. Am Ende des Mahler-Kapitels in seiner jüngsten Musikgeschichte beschreibt er verschiedene Arten, auf die Musik dieses Komponisten zu reagieren. Sie können gleichsam für jede Musik gelten, die den Krieg anklagt und den Frieden ersehnt:

»Die eine Art ist die Verweigerung: Man versperrt sich dieser Musik, mag sie nicht hören, läßt sie gar nicht erst an sich heran.

Eine andere, die verbreitetste Art ist die des Abgleitens: Betriebsam und geschäftig führt man die Musik auf, geht zu ihr hin und schreibt über sie, aber man läßt sie nicht in sich hinein; Filter sind aufgestellt, und die Haut ist geölt. [...]

24 «Gerade heute, wenn nämlich unsere Musik mehr sein soll als bloßes Unterhaltungsspiel, als Luxusware, als artistisches Amusement, wenn ihr wahrhaft die Kraft innewohnt, die Geister zu binden, an die Geheimnisse des Menschlichen in uns zu rühren, äußerliche Hemmungen des Lebens und seiner Mächte zu überwinden. Und dies alles erwarten wir doch von der Musik, sonst wäre sie ja nicht des hohen Einsatzes eines ganzen Menschen wert.» Ebd., 41.

25 Ebd., 49.

Eine letzte Art ist das Weinen: Weinen als Reaktion auf das, was die Musik zu erfahren gibt, so wie im Lied über die schönen Trompeten das Mädchen weint, weil es weiß, was ist – das innerliche Weinen, das nichts verändert und wodurch doch alles anders wird. Wohl dieser Art!«<sup>26</sup>

Innere Betroffenheit gehört dazu, wenn man sich um den Frieden bemüht. Sie wird durch Diskussionen, Debatten oder Vorträge nur selten ausgelöst. In diesem Sinne sei die Idee *musica pro pace* – Musik für den Frieden – verstanden.

Robert Schumann:  
*Soldatenbraut* (Mörrike)

Ach, wenn's nur der König auch wüßt',  
Wie wacker mein Schätzelein ist!  
Für den König, da ließ er sein Blut,  
Für mich aber eben so gut.

Es scheinen drei Sterne so hell  
Dort über Mariencapell;  
Da knüpft uns ein rosenrot Band,  
Und ein Hauskreuz ist auch bei der Hand!

Mein Schatz hat kein Band und kein' Stern,  
Kein Kreuz, wie die vornehmen Herrn,  
Mein Schatz wird auch kein General:  
Hätt er nur seinen Abschied einmal!

Gustav Mahler:  
*Trost im Unglück*

HUSAR  
Wohlan, die Zeit ist kommen,  
Mein Pferd, das muß gesattelt sein!  
Ich hab' mir's vorgenommen,  
Geritten muß es sein.  
Geh du nur hin, ich hab' mein Teil,  
Ich lieb' dich nur aus Narretei;  
Ohn' dich kann ich wohl leben,  
Ohn' dich kann ich wohl sein!  
So setz' ich mich aufs Pferdchen  
Und trink' ein Gläschen Wein  
Und schwör's bei meinem Bärtchen,  
Dir ewig treu zu sein.

Und auch der Angenehmste,  
Ist aber weit gefehlt!  
In meines Vaters Garten  
Wächst eine Blume drin,  
Solang' will ich noch warten,  
Bis die noch größer ist.  
Und geh du nur hin, ich hab' mein Teil,  
Ich lieb' dich nur aus Narretei;  
Ohn' dich kann ich wohl leben,  
Ohn' dich kann ich wohl sein.

MÄDCHEN  
Du glaubst, du bist der Schönste  
Wohl auf der ganzen weiten Welt

BEIDE  
Du glaubst, ich werd' dich nehmen,  
Das hab' ich lang noch nicht im Sinn,  
Ich muß mich deiner schämen,  
Wenn ich in Gesellschaft bin!

Gustav Mahler:  
*Wo die schönen Trompeten blasen*

»Wer ist denn draußen und wer klopft an,  
Der mich so leise wecken kann?«  
»Das ist der Herzallerliebste dein,  
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger steh'n?  
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,  
Die Morgenröt', zwei helle Stern',  
Bei meinem Schatz, da wär' ich gern!  
Bei meinem Herzallerlieble!«

26 Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik im Abendland*. München: Piper, 1991, 740.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein,  
Sie heißt ihn auch willkommen sein.  
»Willkommen lieber Knabe mein!  
So lang hast du gestanden!«

Sie reicht' ihm auch die schneeweiße Hand,  
Von ferne sang die Nachtigall,  
Das Mädchen fing zu weinen an.

»Ach, weine nicht, du Liebste mein!  
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.  
Mein eigen sollst du werden gewiß,  
Wie's keine sonst auf Erden ist!  
O Lieb' auf grüner Erden.

Ich zieh' in Krieg auf grüne Heid';  
Die grüne Heide, die ist so weit,  
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,  
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.«



»musica pro pace«: Der Pianist Peter Starke

Photo: E. Scholz