

Teilschritt Beispiel 3

Handwritten musical score for 'Teilschritt Beispiel 3'. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Staves 1-2):

- Staff 1 (Treble clef): Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- Staff 2 (Bass clef): Contains a bass line with notes and rests.

System 2 (Staves 3-4):

- Staff 3 (Treble clef): Features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p* (piano).
- Staff 4 (Bass clef): Contains a bass line with notes and rests.

System 3 (Staves 5-6):

- Staff 5 (Treble clef): Contains a melodic line with notes and rests.
- Staff 6 (Bass clef): Contains a bass line with notes and rests.

The score concludes with double bar lines and repeat signs on the final staves.

Bei dem Lied Wo die schönen Trompeten blasen (komponiert 1898) bietet sich die Möglichkeit, zu beobachten, wie Mahler sich einen Text für seine Vertonung präpariert, zusammengestellt hat, und diese Textzubereitung bestätigt - wie mir scheint in eindrucksvoller Weise - unsere bisherige, aufs Prinzipielle gerichtete Interpretation.

Mahler hat den Text hier so gewonnen, daß er zwei miteinander verwandte Wunderhorn-Gedichte in ein Gedicht zusammeng gezogen hat. Das eine der beiden Gedichte, es heißt Unbeschreibliche Freude, handelt in seinen vier Dialog- und Erzählstropfen von einem Knaben, der des nachts sein Mädchen besucht. Mit Soldatenleben und Krieg hat dieses Gedicht nichts zu tun. Das andere Gedicht, Mahlers primäre Vorlage, heißt Bildchen; es umfaßt neun Strophen, von denen drei mit dem zuvor genannten Gedicht fast identisch sind. Es malt die Szene des nächtlichen Besuchs weitläufiger aus und endet mit einer Strophe, die den Skopus, das Ziel der Aussage des Gedichts, darstellt und ihm den Titel gab, indem die besagt, daß sich der Knabe ein Bildchen seines Mädchens malen lassen will, um es auf seinem Herzen zu tragen. Eingefügt ist in dieses Gedicht an vorletzter Stelle eine Soldaten-Strophe; der Knabe sagt:

Ich zieh in Krieg auf grüne Haid,
Grüne Haid die liegt von hier so weit,
Allwo die schönen Trompeten blasen;
Da ist mein Haus von grünem Rasen.

Man hat den Eindruck, der Überdies von literaturkundlicher Seite bestätigt wird, daß diese Strophe, die hier wie ein Fremdkörper wirkt, aus einem anderen Zusammenhang in das Bildchen-Gedicht verpflanzt sein könnte.

Bei der letzten Zeile dieser Strophe wird das schlicht-schöne Singen durch die Streicherbegleitung schmerzlich eingetrübt und geht bei dem Wort „weinen“ über in eine lang ausgehaltene Sforzato-Dissonanz (Beispiel 4). Ich werde sie - abgekürzt - die Weinens-Dissonanz dieses Liedes nennen. Warum weint das Mädchen? Die Gedichtvorlagen sagen es uns nicht. Mahlers Musik aber sagt es: Unmittelbar anschließend an das Weinen erklingen in den Bläsern (acht Takte lang) Signale, das Signalum des Soldaten, des Krieges - leise und gedämpft, wie von ferne oder wie ganz innerlich. In Mahlers Lied ist der Knabe Soldat, und das Mädchen weiß, er wird in den Krieg ziehen und fallen.

4. Beispiel 4.

Im Weinen des Mädchens ist - inmitten der Normalität und seinem Schönen - das Andere gegenwärtig, und Mahlers Musik zeigt darauf im Idiom der Trompetensignale, die das Weinen verursachen.

Im Vorspiel des Liedes ist dies zur Devise erhoben: das unmittelbare Zu-einander-Hin des Soldaten-Idioms und des Weinens, die ursächliche Verknüpfung der Bezeichnung des Bedrohlichen und Erschreckenden mit dem Reflex des wissenden Subjekts. In den gedämpften Hörnern erklingt es pianissimo signalartig. Es folgt in den Holzbläsern in trauriger Schwere der Vorweggriff auf die Liedzeile „das Mädchen fing zu weinen an“ mit der Weinens-Dissonanz. Dann wieder ertönen die Signale in den Hörnern und in den Trompeten, mit einer Andeutung von Trommelfiguren in den tiefen Streichern. Die Signale lösen das Weinen aus, und das Weinen interpretiert die Signale.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and voice. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and tempo of 120. The instrumentation includes Corni, Trombe, Voca (Voice), Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello.

Tempo and Key: 120, D major (one sharp).

Instrumentation: Corni, Trombe, Voca, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello.

Lyrics: das Mäd-chen fing zu Wei- - - nen an.

Performance Instructions:

- Corn:** con sord. (con sordina)
- Trombe:** con sord. (con sordina)
- Violino I, Violino II, Viola, Violoncello:** mit Dämpfer (with mutes), pp (pianissimo), sf (sforzando), ppp (pianississimo).

Handwritten Notes:

- Violino I: mit Dämpfer (with mutes), pp, sf, ppp.
- Violino II: mit Dämpfer (with mutes), pp, sf, ppp.
- Viola: mit Dämpfer (with mutes), pp, sf, ppp.
- Violoncello: mit Dämpfer (with mutes), pp, sf, ppp.

Eine analoge Ambivalenz nun ist den Trompeten zu eigen. Einerseits sind sie Signalinstrumente: sie blasen die Signale in der Garnison und im Krieg. Sie signalisieren in Mahlers Soldatenliedern die soldatische Existenz, in der das kriegsmäßige Erschießen und Erschossenwerden enthalten ist. Besonders deutlich ist diese Seite des Trompetentons beim Übergang von der vorletzten Strophe („Ach weine nicht, du Liebste mein“) zur letzten Strophe. Die vorletzte Strophe schließt - wie soeben ausgeführt - mit den Worten „O Lieb' auf grüner Erden“, dann ertönen im Zwischenspiel die Signale der Trompeten und Hörner, und es folgt den Beginn der letzten Strophe: „Ich zieh' den Krieg auf grüne Haid...“

Aber die Trompeten sind doppelwertig: in ihnen gelangen - wie in den Worten „grüne Erde“ / „grüne Haide“ - zwei konträre Aspekte, die ein und dasselbe Dasein darbietet, zur Benennung durch ein und dasselbe. Die Trompeten sind Signalinstrumente im beschriebenen Sinn, und zugleich sind es „schöne“ Trompeten. Das heißt: in dem einen Instrument ist - seinem Instrumentendasein gemäß - die Grenzsituation präsent. Denn die Trompete ist als Gebrauchsinstrument beides zugleich: Signum des Schönen (so zur Normalexistenz gehörig wie die „Lieb' auf grüner Erden“) und Signum des Krieges (wie die „grüne Haid“). Sie kann ohne Verlust an Identität mit sich selbst beides dicht und unvermittelt nebeneinander sein, indem sie das eine aus dem anderen entläßt. Während der Knabe singt „Allwo dort die schönen Trompeten blasen“, macht sich der Trompetenton schön, indem er (als Hörnergesang

in Terzen) ein volksliedartiges Idiom erklingen läßt:

! 5 Beispiel 5

Einschub →

~~Dech~~ Indem der Knabe das Hausanspricht als „mein Haus von grünem Rasen“, kippt - zusammen mit der Wendung nach Moll und ins Pianissimo - der schöne Trompetenton um in den Signalton, der - wie das Trommeln in Zu Strassburg auf der Schanz und wie das Marschieren in Revelge - auch hier das letzte Wort behält.

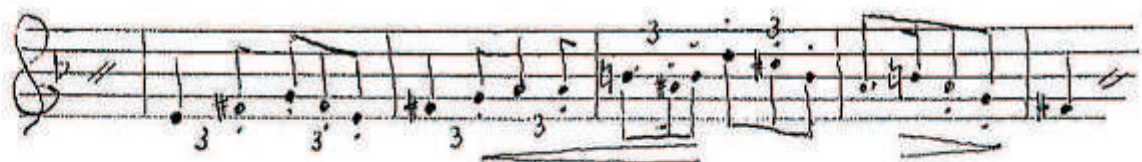
! 6 Beispiel 6

Lied der Grenzsituation; Komposition, die das scheinbar Normale, Behütete, das Selbstverständliche und Gewohnte, erfaßt und benennt und es zerschlägt, um zu zeigen, was darin enthalten ist; Musik, beständig auf der Grenze zwischen dem Entgegengesetzten, das in ein und demselben ist: Polyphonie der Ambivalenzen. Der Knabe ist beides: Knabe in den Armen des Mädchens und Soldat. Das Mädchen ist beides: Mädchen in den Armen des Knaben und das Weinen, das weiß, was ist. Das Lied ist beides von Anfang an und im Wechsel: Liebesmusik und Signalmusik. Die grüne Fläche ist beides: O Lieb' auf grüner Erden und Ich zieh' in Krieg auf grüne Haid. Die Trompeten sind beides in einem: schön und Signal. Und beides ist am gleichen Ort: Allwo die schönen Trompeten blasen / da ist mein Haus von grünem Rasen.

Die Hörner-Melodie, an die der Gesang des Knaben sich anpaßt, ist fast identisch mit der Liedzeile „Kann i gleich net allweil bei dir sein, han i doch mein Freud an dir“ des weit verbreiteten Schwäbischen Volkslieds „Muß i denn, muß i denn zum Städtele naus, und du mein Schatz bleibst hier“ (Erk/Böhme II, Nr. 785a), Niemals wird zu entscheiden sein, ob Mahler dieses Lied hier bewußt zitiert oder nur als Idiom vage erinnert. Als bewußtes Zitat würde das Lied - entsprechend der Aussage des Knaben „Ach weine nicht, du Liebste mein, aufs Jahr sollst du mein Eigen sein“ und ähnlich deutlich wie im Lied Revelge - die völlige, gleichsam ihm eingepflichtete Identifikation des Soldaten mit seiner scheinbar ungefährdeten „Normalexistenz“ bekunden, auch im instinktiv klaren, aber zur Normalität herabgesunkenen Bewußtsein seines Soldatentodes - denn die Fortsetzung jener zitierten oder vage erinnerten Volksliedzeile lautet: „wenn i komm, wenn i komm, wenn i wiederum komm, wiederum komm, kehr i ein, mein Schatz bei dir“. Mahler aber hat das so nicht stehengelassen.

5

5



180

Corn

Trumbe

Voce

Viola

Violoncello

Contrabasso

All. wo dort die Schönen Trom- pe- - ten bla-sen, da ist mein Haus, mein Haus von

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pp

=

155

190

Oboi

Cor.

Tr.

Voce

grü- nem Ra- sch.

pp

ppp

Aus diesem „Beides in Einem“ gibt es keine Auswege, kein Entrinnen vor dem, was in dem Einen als sein Anderes, sein Erschreckliches, enthalten ist: Die Signale haben das erste und das letzte Wort im Lied. Das Schöne der Trompeten ist nur vorübergehend. Der Knabe wird fallen als Soldat. Die grüne Erde ist jene, wo dies geschehen wird. Die schönen Trompeten, allwo sie blasen, orten diesen Ort. Und das Weinen, es verändert nichts - und ist doch das einzige, was bleibt.

*

Mahlers Soldatenlieder können im Prinzipiellen ihrer Art und Aussage als Exponenten seiner Musik überhaupt angesehen werden. Dabei ist das Komponieren mit musikalischen Vokabeln und Idiomen, die als solche Fähig sind, Wirklichkeit zu benennen und als Musik verstehbar zu machen, die Basis hier wie dort; nur daß in den Symphonien dieses Benennen in seinen Möglichkeiten und Verfahrensweisen noch um ein vielfaches bereichert und gesteigert ist und hier nun auch ohne einen Text zur Geltung gelangt.

Was in den Liedern als Miniatur erscheint, ist in den Symphonien mächtig erweitert und vergrößert. Die Existenz des Soldaten, seine Welt, wird in den Symphonien zur Existenz des Menschen, zur Welt überhaupt. Ist in dem Dasein des Soldaten, dem Schätzchen und Liebchen, Trommeln und Marschieren, dem Tralali, unabdingbar das Andere enthalten, das Schießen und Erschossenwerden, so ist auch die Welt überhaupt, wenngleich auch sie nur als Normalität und Selbstverständlichkeit sich

kennt, voller Entsetzlichkeit: Banalität und Trott, Verlogenheit und Heuchelei, Häßlichkeit und Egoismus, Erschießen und Geschossenwerden der Seele.

Mahlers Soldatenlieder opponieren nicht, und wo eine Re-
gung des Subjekts sich zeigt, bleibt sie vergeblich. Mahlers
Symphonien opponieren - aber ebenfalls: immer vergeblich. In
Mahlers Soldatenliedern gibt es keine Apotheosen - in seinen
Symphonien gibt es sie, aber sie sind unglaublich geworden.
Mahlers Soldatenlieder kennen das Schöne, das Alphorn und das
Trompetenlied und die Liebesmusik, aber das Schöne ist der
Auslöser des Entsetzlichen oder es ist sein Gegenentwurf oder
die Ambivalenz von etwas in ein und demselben, nie reines
Schönes, sondern immer verstrickt. In Mahlers Symphonik ist
auch das Schöne mächtig vergrößert, aber entweder es ist
ausgespannt ins Episoden-Dasein oder es trägt seine Verur-
sachung, das Anti-Schöne, als Traurigkeit mit sich herum.

Mahlers Musik, ob Soldatenlied oder Symphonie, ist immer
Musik auf der Grenze, angesiedelt auf den Linien zwischen den
Bereichen, dem schmalen Grat, wo der Absturz droht. Indem
sie den Schein der Normalität, der Selbstverständlichkeit und
Sicherheit aufbricht und auf das darin Enthaltene zeigt, tut
sie dies - mit unentrinnbarer Deutlichkeit - stets in der
Weise, daß sie, was sie zeigt, selber ist als Musik: Trompe-
tenten und Trommelwirbel, Marsch und Weltlauf, Idiom und
Verzerrung, Banalität und Verlogenheit, Schrei und Zusammen-
bruch. Und dabei gibt es kein Verweilen, kein Ausruhen, keine
Befreiung. In der semantisch vieltönigen Sukzession und

Simultanität dieser Musik ist alles, was ist, immer auf dem Sprunge sein anderes zu sein: im Marschieren ist die Gefangenschaft des Subjekts angelegt, im Signal die Angst vor dem, was es ankündigt; in der Emphase des Schönen lauert dessen Zerschlagung und in der Trauer ihre Verhöhnung; im Gewohnten wohnt das Gewöhnliche und im Gewöhnlichen das Fratzenhafte; der Apotheose droht das Mißlingen und dem Befreiungsgestus der Niederschlag.

Es gibt heute, nachdem Mahler weltweit ins Kulturleben aufgenommen ist, verschiedene Weisen der Rezeption seiner Musik - des Reagierens aufs Beschriebene. Einige von ihnen seien hier genannt.

Die eine Art ist die der 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 Mahler auf, geht zu ihm hin und schreibt über ihn, aber man läßt ihn nicht in sich hinein; Filter sind aufgestellt, und die Haut ist geölt.

Eine dritte Art ist Agression: das unaufgelöst Ambivalente dieser Musik, ihre Behausung auf der Grenze wird vernommen und verstanden und bricht aus in Tätlichkeit.

Eine vierte Art ist das Weinen: weinen als Reaktion auf das, was Mahlers 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!