

Italia

Gustav Mahler Komitee  
Romstraße 21  
I-39034 Toblach

Prof. Dr. Dr. h. c. Hans H. Eggebrecht  
Märzenstraße 2  
7801 Ehrenkirchen 2  
Telefon 07633/82933

Anfang August 1990

Betr.: Druckfassung des Vortrags "Wo die schönen Trompeten  
blasen"

Sehr geehrte Damen und Herren,

beiliegend sende ich Ihnen die Druckfassung des Vortrags, den  
ich in diesem Jahr während der Mahler-Woche gehalten habe.  
Bitte benutzen Sie **n i c h t** die Redefassung, die Ihnen bis-  
her vorlag, denn dort fehlen die Musikbeispiele. Sondern  
nehmen Sie diese **D r u c k f a s s u n g**, in der die Notenbeispiele re-  
duziert und als Druckvorlage beigegeben sind.

Ich bitte Sie freundlich, den Empfang dieser Sendung zu  
bestätigen.

In der Hoffnung, daß die diesjährige Mahler-Woche wiederum  
ein voller Erfolg war,  
verbleibe ich mit freundlichen Grüßen

Hans H. Eggebrecht.

Hans Heinrich Eggebrecht

„Wo die schönen Trompeten blasen“

Über die Musik Gustav Mahlers

~ Kurbis

Wo die schönen Trompeten blasen ist der Titel eines der Wunderhorn-Lieder Gustav Mahlers, das heißt: eines der insgesamt vierundzwanzig Lieder, die Mahler nach Gedichten aus der von Achim von Arnim und Clemens Brentano 1806 bis 1808 herausgegebenen Sammlung Des Knaben Wunderhorn in der Zeit zwischen 1883 und 1901 komponiert hat. Es ist ein Soldatenlied: ein Kriegslied, ein Lied über die Erschrecken, die Anormalität, die - wie wir heute denken und sagen - Absurdität des Krieges. Sechs, also ein Viertel der Wunderhorn-Lieder Mahlers, gehören zu diesem soldatisch-kriegerischen Bereich. Und bevor wir uns dem Lied über „die schönen Trompeten“ zuwenden, wollen wir zunächst zwei andere dieser Soldatenlieder betrachten und dabei immer wieder die gleichen Fragen stellen: Warum hat Mahler für sein Komponieren solche Gedichte gewählt? Wie versteht er die Gedichte? Was will er mit diesen Liedkompositionen zu verstehen geben? Auf diese Weise wollen wir uns Schritt für Schritt dem Prinzip dieser Lieder nähern, ihrer prinzipiellen Aussage, die - so die These dieses Vortrags - das Prinzip der Musik Mahlers überhaupt umschreibt.

Das Fundament, auf dem sich auf der Suche nach dem Prinzip unsere Schritte bewegen werden, benenne ich schon jetzt, um es dann, wenn wir die Schritte tätigen, immer wieder erneut anzusprechen und zu verdeutlichen. Das Fundament wird sicht-

bar, wenn wir uns - auch eingedenk des Sprachgebrauchs in der Mahler-Literatur - entscheiden müssen, wie wir jene Lieder nennen wollen: Soldatenlieder oder Kriegslieder oder - allgemeiner - Lieder über Entsetzliches? Ich nenne sie abgekürzt Soldatenlieder. Denn im Begriff, in der Existenz des Soldaten ist der Krieg und im Begriff, dem Geschehnis des Krieges ist das Entsetzliche mit eingeschlossen. - Die Soldatenexistenz nenne ich eine Form der Normalexistenz. Soldaten marschieren durchs Städtchen, in schmucken Uniformen, das Gewehr über, mit Musik, der Tambour vornweg, die Leute schauen zu, und aus dem Fenster winkt das Schätzel herab. Aber in der Normalexistenz des Soldaten ist - von ihr untrennbar - der Krieg angelegt und in ihm das Erschießen und Erschoßensein. - So wohnt der Soldat in seiner Normalexistenz und obwohl er und alle Leute um ihn nur sie als solche wissen und denken, auf einer Grenze - und ein Schritt neben dieser Grenze wohnt das Entsetzliche. In diesem Sinne spreche ich im Blick auf das Soldatendasein von einer Grenzsituation, einer Existenz auf der Grenze. Mahlers Soldatenlieder allesamt schlagen - indem sie die Wunderhorn-Gedichte kompositorisch beleuchten, zum Reden bringen und interpretieren <sup>brechen</sup> - die Normalexistenz <sup>auf</sup> entzwei und weisen auf das ihr Innewohnende, auf das in der scheinbaren Normalität angesiedelte Entsetzliche. - Mahler aber meint - und damit haben wir das Fundament abgesteckt - nicht den Soldaten, wo er von ihm spricht, nicht ihn und seine Welt, sondern er meint den Menschen schlechthin und die Welt überhaupt.

Das früheste der Soldatenlieder Mahlers ist das Klavierlied Zu Strassburg auf der Schanz' (komponiert 1885/86). Ein Fahnenflüchtiger singt das Lied. Das Alphorn, das, vom Hirtenbub geblasen, aus seiner Heimat über den Fluß herübertönte, hatte es ihm angetan. Des Nachts schwamm er über den Fluß. Er wurde entdeckt und wird nun vor das Regiment gestellt, um erschossen zu werden.

Wie bei allen Soldatenliedern Mahlers spielen auch in diesem Lied die soldatischen und kriegerischen musikalischen Idiome eine große Rolle. Der Marsch (In gemessenem Marschtempo lautet die generelle Spielanweisung) erscheint hier als schweres, trauermarschartiges Schreiten, und die Trommelwirbel können als das akustische Signum der Erschießungszeremonie aufgefaßt werden. Als Beispiel für diese beiden Idiome sei hier das Nachspiel der dritten Strophe gewählt:

↓ 1 Holenbeispiel 1

Diesem Nachspiel stellen wir im folgenden Beispiel die letzten zwei Zeilen der vorhergehenden Strophe voran. Die Strophe insgesamt lautet:

Früh morgens um zehn Uhr  
 stellt man mich vor's Regiment!  
 Ich soll da bitten um Pardon!  
 Und ich bekomm' doch meinen Lohn!  
 Das weiß ich schon!

Und nun sehen (und hören) wir - und das zu verstehen, ist auf unserer Suche nach dem Prinzip sehr wichtig -, wie sich der Soldat mit seinem Singen (das heißt mit seinem Denken, seiner

4

35

pp

tr

tr

pp

ppp

tr

tr

8<sup>va</sup> bassa

ihm bewußten Befindlichkeit) hier und besonders beim letzten Vers: „Das weiß ich schon“ vollkommen identisch macht mit dem Marsch- und Trommelidiom der soldatisch-kriegerischen Existenz:

! 2 Holentempel 2

Das heißt: der Soldat kennt in Bezug auf sich selbst nichts anderes als sein soldatisches Dasein, das musikalisch aus Marsch und Trommeln besteht. Er leidet, aber er opponiert nicht, sondern er identifiziert sich mit diesem Dasein, von dem er weiß, daß, was nun geschieht, unentrinnbar in ihm enthalten ist: wer wegläuft, wird erschossen. Dieses Ineinandersein von Normalität und extremer Situation, die Behausung auf der Grenze, die Ambivalenz von ein und demselben, ist in den musikalischen Idiomen selbst enthalten: der Marsch ist das muntere Marschieren und variabel zum Trauermarsch und letzten Gang, und das Trommeln ist das forsche Getön des Tambours und variabel zum Signum der Erschießungszeremonie.

Nicht anders ist es mit dem Alphorn hier. Sein Ton ist das Schöne; mit ihm beginnt das Lied (Takt 1 - 4). Das Alphorn ist der Auslöser für das, was dem Soldaten geschehen ist und nun geschieht. Und der Soldat in der Gefangenschaft seines soldatischen Daseins klagt nicht dieses Dasein an, das in ihm Enthaltene, sondern er leitet die Anklage, die gegen ihn erhoben ist, weiter an das Schöne, das Alphorn:

Der Hirtenbub ist schuld daran!  
Das Alphorn hat mir's angetan!  
Das klag' ich an!

21

Handwritten musical score for voice and piano. The score is in 4/4 time and B-flat major. The vocal line starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *pp*. The lyrics are "und ich be- komm' doch mei-nen Lohn! Das weiss ich schon, das weiss ich schon!".

Auch das Schöne ist ambivalent, wechselwertig. Es kann das das ihm Entgegengesetzte zur Folge haben, es auslösen. Daher ist in dem Entsetzlichen als dessen Auslöser auch das Schöne enthalten, und umgekehrt wohnt in dem Schönen, als dem Auslösenden, das Entsetzliche auch.

In Mahlers Liedvertonung bildet die Ambivalenz den Grundton. Nichts hat seinen Ort dort, wo er gesichert zu sein scheint. Die soldatische Existenz als Normalität wird aufgebrochen zu dem ihr Innewohnenden, dem Erschrecklichen, in dem das Subjekt gefangen ist, nur indem es existiert. Die Volksdichtung bietet das an: dieses unmittelbare und offenliegende, naiv erscheinende, aber durchaus nicht naiv seiende Bei- und Ineinandersein von Ambivalenzen, die jene Grenzsituationen umschreiben, aus denen es keine Auswege gibt. Mahler suchte dies für seine Musik, fand es in den volksmäßigen Soldatenliedern, greift es auf, kehrt es hervor im Einsatz der Idiome, vergrößert und verdeutlicht es durch seine Komposition.

Vortrag  
Kapitel über Mahler

Bevor wir uns dem Lied zuwenden, das diesem Vortrag den Titel gab, blenden wir noch ein zweites Soldatenlied ein, das Orchesterlied Revelge (komponiert 1899) - um nochmals und nun, wenn möglich, noch deutlicher und genauer das Prinzipielle dieser Soldatenlieder zu erfassen und das heißt, unserem Thema entsprechend, das Prinzipielle der Musik Mahlers überhaupt.

Der Text handelt von dem im Gefecht zu Tode verwundeten Regimentstrommler, den die in die Flucht geschlagenen Kameraden unbeachtet liegen lassen. Das Gedicht kann so aufgefaßt werden, daß der sterbende Trommler sein Soldatendasein Revue passieren läßt. Und nun beobachten wir zunächst, wie das Gedicht als Volkspoesie hochgradig dasjenige in sich enthält und anbietet, was Mahler für seine musikalische Aussage gesucht hat: das scheinbar naive, das sprunghaft assoziative, zeitlos ineinander geschobene Sich-Sagen von konträren Gedanken, Situationen und Befindlichkeiten ein und derselben Existenz; das Dasein auf der Grenze, wo die Ambivalenzen angesiedelt sind, auf dem Grat, von wo die Abstürze sich ereignen; und genauer: das Daseinsbewußtsein des Soldaten, des Menschen überhaupt, das eingebunden ist in eine Existenz, der das Erschreckliche innewohnt, das Aufbrechen des Daseins zu diesem ihm Innewohnenden hin und das Verweisen auf die Gefangenschaft des Subjekts, das heißt auf die Ausweglosigkeit, mit der sich das Bewußtsein mit dieser Existenz identifiziert.

Die erste Strophe umschreibt das normale Soldatendasein  
( - ich lese <sup>titiere</sup> die folgenden Texte in der Wunderhorn-Fassung - ):

Des Moregns zwischen dreyen und vieren  
Da müssen wir Soldaten marschieren  
Das Gäßlein auf und ab;  
Tralali, Tralaley, Tralala,  
Mein Schätzel sieht herab.

Inbegriff der Normalität, des Regelgemäßen, des scheinbaren In-Ordnung-Seins des Soldatendaseins ist hier - im Begriffsfeld von Marschieren, Gäßlein, Schätzel - das „Tralali, Tralaley, Tralala“. In der zweiten Strophe bricht - sprunghaft - das in dieser Normalität Enthaltene auf, wobei jedoch das Tralali, dieser Inbegriff der Normalität, beibehalten bleibt - da ja ganz besonders in diesem Inbegriff, dem Tralali, das Entsetzliche beschlossen liegt und umgekehrt dem Entsetzlichen das Tralali anhaftet, mit dem der Soldat identisch ist:

Ach Bruder jetzt bin ich geschossen,  
Die Kugel hat mich schwer getroffen,  
Trag mich in mein Quartier,  
Tralali, Tralaley, Tralala,  
Es ist nicht weit von hier.

In allen acht Strophen des Gedichts ist - unbeschadet ihrer Aussage - das Tralali präsent, so auch in der letzten Strophe, einer Vision des sterbenden Trommlers, in der er seine Trommlerexistenz mitsamt dem Schätzel in die Leichenschau der geschossenen Brüder projiziert:

Da stehen Morgens die Gebeine  
In Reih und Glied wie Leichensteine,  
Die Trommel steht voran,  
Tralali, Tralaley, Tralala,  
Daß sie ihn sehen kann.

Vom Text her gesehen ist das Tralali das Signum für den Soldaten, für seine Identität mit sich selbst, an die er geklammert, festgenagelt bleibt in allen Lagen, auch dort, wo er zu Tode geschossen und von den fliehenden Brüdern verlassen ist. Mahler in seiner Vertonung vergrößert das dem Gesang sich entgegenstreckende Tralali dynamisch durch forte- und fortissimo und sforzato-Anweisungen (das letzte Tralali, in der letzten Strophe, trägt die Vorschrift geschieen) und ab der dritten Strophe durch Wiederholungen des Tralali... bis zur zweifachen Länge gegenüber der Textvorlage.

erfolgt die Vergrößerung auch

Das Lied zeichnet sich nun aber insbesondere dadurch aus, daß Mahler neben dem „Tralali“ noch ein zweites Signum für die Soldatenexistenz einführt: den Marsch, den er auch hier wieder zum musikalischen Grundidiom der Vertonung des Gedichts erhebt. Marschierend. In einem fort ist als Spielanweisung vorgeschrieben. Das Ganze Lied, mitsamt dem Tralali, marschiert, von Trommelfiguren begleitet ( - wobei, dem analog, in der ersten Strophe, in der die Normalexistenz beschrieben wird: „...mein Schätzel sieht herab“, die zweite Strophe: „Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen...“, schon enthalten ist - und umgekehrt - und zwar insofern, als sich die beiden Strophen im Ton kaum voneinander unterscheiden).

So wie der Soldat aus dem Tralali nicht herausfindet, so auch nicht aus dem Marschieren. Was das Soldatendasein beinhaltet: Gäßle und Schätzle - Krieg und Geschossenwerden, das ist auch im Marsch enthalten, seiner Ambivalenz, seiner Variabilität: das forsche Marschieren „das Gäßlein auf und

ab" (zum Beispiel Takt 47 - 54), das auftrumpfende Marschieren (Takt 30 - 31), das kriegerische, mit Signalen gespickte „Marschieren bis in Tod" (Takt 90 - 96), das zurückgenommene, bedrohliche, trauermarschartige Marschieren, gleichsam in der Verinnerlichung nach dem Geschossensein (Takt 140 - 142). Das Marschieren in seiner Variabilität umgreift als Signum das Dasein des Soldaten mitsamt dem Signum des Tralali, indem es dieses Dasein aufbricht und auf das ihm Zugehörige weist - entsprechend dem Gedicht, doch so eindringlich und permanent, wie Sprache es nicht vermag. So wie der Marsch bei aller seiner Veränderlichkeit immer Marsch bleibt in beständiger Präsenz, so auch bleibt die soldatische Existenz in jeder ihrer Lage mit sich selbst identisch. Ins Marschieren ist das Subjekt genauso unentrinnbar gefangen, wie es ans harmlos erscheinende Tralali festgenagelt ist.

Im Vorspiel des Liedes sind - als dessen Extrakt und Devise - die beiden Signa zusammengestellt, nur sie und weiter nichts: das Marschieren in der Dumpfheit des Geschossenseins und das Tralali im Fortegetön, und zwar so zusammengestellt, daß das Marschieren das Tralali umschließt (Beispiel <sup>13</sup>). Im Nachspiel hat, eingeleitet von signalartigem Getön der Trompeten, der geballte Marschrhythmus im dreifachen forte das letzte Wort.

3

3

Marschierend. In einem fort

Flauti  
Oboi  
Clarinete

Fagotti  
Kontrafagotto

Corni

Trombe

Timpani

Tamburo  
militare

Violino I  
Violino II  
Viola

Violoncello  
e Contrabasso

The image shows a handwritten musical score for a marching band and orchestra. The score is written on ten staves, each with a different instrument or section label on the left. The top two staves are for woodwinds (Flauti, Oboi, Clarineti and Fagotti, Kontrafagotto). The next two staves are for brass (Corni and Trombe). The fifth staff is for Timpani, and the sixth is for Tamburo militare. The bottom four staves are for strings (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso). The music is in 4/4 time and features a marching tempo. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and slurs.