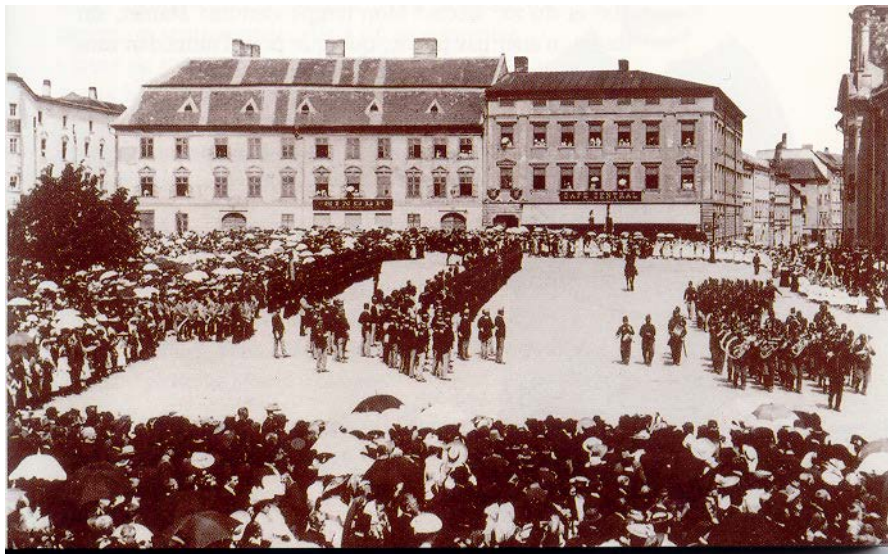


## Mahlers Soldatenlieder



Die Abbildung zeigt eine Militärparade in Mahlers Heimatstadt Iglau zur Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie. Ob wir Mahler selbst auf diesem Bild sehen oder nicht: Die biographischen Dokumente weisen darauf hin, dass Gustav Mahler als Kind dabei war. Seine Faszination für Militärmusik ist eindeutig bezeugt. Diese Faszination hat sich in seinem Werk niedergeschlagen, z.B. in den Parademärschen und Trauermärschen in seinen Symphonien, etwa in der 2., 3., 5. und 6. Symphonie. Auch seine Lieder sind von der Erfahrung des Militärs geprägt, allerdings ausschließlich die Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn“. In den anderen, den Kindertotenliedern, den Rückert-Liedern, den Liedern eines Fahrenden Gesellen und dem Lied von der Erde kommt der Soldat nicht vor. Von den etwa 50 Liedern Mahlers gehen 24 auf die Wunderhorn-Sammlung zurück. In 10 dieser 24 Wunderhorn-Lieder spielt der Soldat eine Rolle. Fünf davon lassen sich direkt als Kriegslieder bezeichnen, und zwar „Revelge“, „Der Schildwache Nachtlied“, „Zu Straßburg auf der Schanz“ und „Der Tamboursg'sell“, ferner das „Lied des Verfolgten im Thurm“ das einen politisch Verfolgten behandelt, der in Gefangenschaft ist. In weiteren fünf wird der Protagonist durch den Krieg aus seiner Lebensumgebung gerissen, von seiner Liebsten getrennt.

Hierzu gehören „Troost im Unglück“, „Scheiden und Meiden“, „Aus! Aus!“, „Nicht wiedersehen!“ und „Wo die schönen Trompeten blasen“.

Der große Zustrom zu der abgebildeten Militärparade spiegelt das positive Bild des Militärs wieder, das man sowohl im deutschen Kaiserreich als auch in der k.u.k.-Monarchie Österreich-Ungarns zu evozieren suchte. An solchen sonn- und feiertäglichen Platzkonzerten der Militärkapellen, auf denen sich die Soldaten mit schwungvoller Musik in herausgeputzter Uniform präsentierten, sollte sich die städtische Bevölkerung erfreuen. Diese Auftritte trugen zur Glorifizierung von Militär und Soldatentum bei. Ziel war, die Menschen positiv für einen Krieg einzustimmen, was auch verbreitet erreicht wurde, wie man aus der Kriegsbegeisterung am Beginn des Ersten Weltkrieges erkennen kann.

Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass der Soldat in allen zehn Soldaten-Liedern Mahlers eine unglückliche, geschlagene und verzweifelte Figur darstellt. Durchweg zeigt er sich mit seiner Situation, der er unentrinnbar ausgeliefert ist, fundamental unzufrieden, leidet daran und droht an ihr zu Grunde zu gehen. Mit diesem ausschließlich negativen Soldatenbild steht Mahler in denkbar größtem Gegensatz zu seiner Zeit. Das betrifft nicht nur die Gesellschaft der Jahrhundertwende, sondern auch die kompositorischen Sujets seiner Komponistenkollegen. Niemand hat auch nur annähernd so häufig auf das Soldatentum zurückgegriffen und es so ausschließlich negativ dargestellt wie Mahler. Weder bei Brahms noch bei Strauss und Reger – um bei den Liederkomponisten zu bleiben – findet sich eine so verbreitet und eindeutig negative Beleuchtung des Soldaten.

Besonders die Figur des Deserteurs hat bei Mahler ein besonderes Interesse hervorgerufen. Zwei der fünf zentralen Soldatenlieder behandeln den Fahnenflüchtigen, der gefangen wurde und den die Todesstrafe erwartet. Zwischen beiden Textvorlagen – „Zu Straßburg auf der Schanz“ und „Der Tamboursg’sell“

– hatte schon Goethe eine Beziehung hergestellt.<sup>1</sup> Zum letzteren soll Mahler selbst bemerkt haben, der Inhalt sei so furchtbar traurig, die Welt tue ihm leid, die das Lied einmal hören müsse.<sup>2</sup> Daraus lässt sich schließen, dass Humor und Ironie bei diesem Lied jedenfalls nicht im Vordergrund stehen. Noch nach der Komposition des „Tamboursg’sell“ 1901 kam Mahler auf seine Klavierversion des frühen Straßburg-Liedes zurück und skizzierte eine Orchesterfassung.<sup>3</sup> Dass Mahlers Kunst grundsätzlich Bekenntnischarakter hat, ist in der Mahler-Forschung kaum strittig. Indem Mahler das Schicksal des Deserteurs wiederholt beklagt, scheint er sich also damit in gewisser Weise zu identifizieren.

Was führte Mahler zu dieser ebenso singulären wie in seiner Ausrichtung eindeutigen Darstellung des Soldaten? Lässt sich darin eine Kritik am Militarismus seiner Zeit erkennen, die er im Kunstwerk niedergelegt hat? Was genau steht im Fokus seiner zum Ausdruck gebrachten Position? Gibt es andere Verstehensmöglichkeiten dieser Soldatenlieder?

Der Begriff „Soldatenlieder“ ist verbreitet erst in der jüngeren Mahler-Forschung zu finden. Adorno verwendet ihn in seinem Mahler-Buch von 1960 nicht. Er behandelt die Wunderhorn-Lieder und ihre Texte nur ganz am Rande, sie werden allein als Materials substanz für die Symphonien ernst genommen, sind als Werke an sich im Rahmen seiner Mahler-Interpretation eigentlich aber kaum existent. Allerdings hatte er schon 1936 geäußert, der Held der gesamten Symphonik Mahlers sei der Deserteur<sup>4</sup>. Ausführlicher macht er 1960 die Protagonisten der Soldatenlieder zu den Sprechern, Repräsentanten und Protagonisten des gesamten Mahlerschen Schaffens, indem er seine Mahler-Monographie mit folgenden Worten schließt:

---

<sup>1</sup> Des Knaben Wunderhorn, Studienausgabe in neun Bänden, hg. v. Heinz Rölleke, Stuttgart 1979, Bd. 4, S. 286.

<sup>2</sup> Natalie Bauer Lechner: Erinnerungen an Gustav Mahler, hg. v. Herbert Killian, mit Anmerkungen und Erklärungen Knut Martners. Revidierte und erweiterte Auflage. Hamburg 1984, S. 193.

<sup>3</sup> Renate Hilmar-Voit: Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900, Tutzing 1988, S. 231.

<sup>4</sup> Zit. nach Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 18, Frankfurt/M. 1984, S. 240.

„Seit der unbeholfenen, vom Klavier begleiteten Jugendkomposition des Volkslieds ‚Zu Straßburg auf der Schanz‘ sympathisiert Mahlers Musik mit den Asozialen, die umsonst nach dem Kollektiv die Hände ausstrecken. »Ich soll dich bitten um Pardon, und ich bekomm' doch meinen Lohn! Das weiß ich schon.« Subjektiv ist Mahlers Musik nicht als sein Ausdruck, sondern indem er sie dem Deserteur in den Mund legt. Alles sind letzte Worte. Der gehenkt werden soll, schmettert heraus, was er noch zu sagen hätte, ohne daß einer es hört. Nur daß es gesagt wird. [...] Die aus der Reihe Gefallenen, Niedergetretenen allein, die verlorene Feldwacht, der bei den schönen Trompeten Begrabene, der arme Tambourg'sell, die ganz Unfreien verkörpern für Mahler die Freiheit. Ohne Verheißung sind seine Symphonien Balladen des Unterliegens, denn »Nacht ist jetzt schon bald«.<sup>5</sup>

Aus seiner Formulierung „die Menschen sind wider ihren Willen gepreßte Soldaten“<sup>6</sup> wird deutlich, dass mit den Soldaten nur die von der Gesellschaft an den Rand Gedrängten gemeint sind, die Asozialen<sup>7</sup>. Dieser Sichtweise folgt Hans Heinrich Eggebrecht, der insgesamt viel entschiedener als Adorno auf Mahlers Soldatenlieder und ihre Negativität eingeht, und zwar in seiner Musikgeschichte von 1991, weniger in seinem Mahler-Buch von 1982. Auch er bezieht die von Mahler thematisierte Soldatenproblematik jedoch nicht auf das Militär:

„Mahler aber meint [...] nicht den Soldaten, wo er von ihm spricht, nicht ihn und seine Welt, sondern er meint den Menschen schlechthin und die Welt überhaupt.“<sup>8</sup>

Leonard Bernstein hat 1985 für die BBC einen 90-minütigen Fernsehessay zu Mahler eingespielt, den er unter den Titel „The little Drummer Boy“<sup>9</sup> stellt, ü-

---

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt 1960, S. 216. Das von Adorno nicht nachgewiesene Zitat „Nacht ist jetzt schon bald“ entstammt dem „Lied vom achten Elefanten“ in „Shui Tas Tabakfabrik“ aus Bertolt Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ und wird dort in jeder der vier Strophen gebracht. Das Lied symbolisiert die Niederlage von aufständischen Arbeitern gegen den Aufseher.

<sup>6</sup> Ebd., S. 105

<sup>7</sup> Ebd., S. 226

<sup>8</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland, München 1991, S. 725 und 739.

bersetzt „Der Tamboursg’sell“. Im Zentrum seiner Gedankenführung steht Mahlers Zwiespalt zwischen Judentum und Christentum. Das Schicksal des Tambours steht dafür stellvertretend: er sei totgeweiht immer noch büßend für ein längst vergessenes Vergehen.

Die Frage lautet also, ob Mahler in seinen Soldatenliedern den Untergang des Menschen in der Gesellschaft zum Ausdruck bringt, seine Schuldgefühle im Zwiespalt zwischen Judentum und Christentum oder die Verderbnis des Menschen durch Soldatentum und Krieg.

Das größere und gewichtigere der beiden Deserteur-Lieder, jener „Tamboursg’sell“, hat bei Mahler folgenden Text:

Gustav Mahler: Der Tamboursg’sell

Ich armer Tamboursg’sell!  
Man führt mich aus dem G’wölb,  
man führt mich aus dem G’wölb!  
Wär ich ein Tambour blieben,  
dürft’ ich nicht gefangen liegen!

O Galgen, du hohes Haus,  
Du siehst so furchtbar aus!  
Ich schau dich nicht mehr an!  
Ich schau dich nicht mehr an!  
Weil i weiß, daß i g’hör dran,  
weil i weiß, daß i g’hör dran!

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

---

<sup>9</sup> DVD Deutsche Grammophon Gesellschaft 2007 (00440 073 4350)

Gute Nacht! Ihr Marmelstein!  
Ihr Berg' und Hügelein!  
Gute Nacht, ihr Offizier,  
Korporal und Musketier!  
Gute Nacht!  
Gute Nacht Ihr Offizier!  
Korporal und Grenadier!

Ich schrei mit lauter Stimm:  
von euch ich Urlaub nimm!  
Von euch ich Urlaub nimm!  
Gute Nacht, gute Nacht!

Bei einer Betrachtung der musikalischen Gestalt fällt frappierend sofort das Zitat eines anderen Liedes ins Ohr: Die zweite und dritte Textzeile der ersten und zweiten Strophe werden auf die Melodie eines Ausschnittes des Liedes „Ich hatt' einen Kameraden“ gesungen, das 1825 von Friedrich Silcher auf einen Text von Ludwig Uhland (1809) geschaffen worden war. Zu Grunde lag ein älteres soldatisches Volkslied mit dem Titel „Ein schwarzbraunes Mädchen hat ein'n Feldjäger lieb“. Große Popularität hat es aber vor allem mit dem Uhland-Text erreicht, wovon eine Fülle von zeitgenössischen Bildpostkarten zeugt. Der Deserteur oder die Fahnenflucht waren dagegen kein Thema für Bildpostkarten.



Mahler bringt den melodischen Ausschnitt in seiner ersten Strophe in der Moll-Verfremdung. Gleich nachdem sich der Protagonist mit den Worten „Ich armer Tambourg'sell“ vorgestellt hat, singt er diesen Ausschnitt auf dem Folgetext. In der zweiten Strophe erscheint die Melodie dann im originalen Dur. Es ist ein typisches Merkmal der Mahlerschen Musik, Botschaften durch Liedzitate zu übermitteln. Im originalen Text der ersten Strophe des Silcherschen Liedes heißt es: „Die Trommel schlug zum Streite, er ging an meiner Seite“. Er spricht also exakt von der militärischen Tätigkeit des Tambourg'sells vor der Fahnenflucht. Mit der Montage eines weiteren Soldatenliedes verstärkt Mahler den Bezug zum Soldatentum und verringert somit die übertragene gesellschaftliche Bedeutung in der Tradition Adorno-Eggebrecht.

Dieses Lied-Zitat steht inmitten der vielen musikalischen Militärsignets, die das Werk durchziehen. Dazu gehören die permanenten Trommelwirbel und der polyphon zur Gesangsmelodie erklingende Trauermarsch. Man darf fast die Frage stellen, ob es möglich ist, noch mehr militärisches Klangidiom in einem Kunstlied zu platzieren, als Mahler es hier getan hat. Violinen, Viola und Trom-

peten fehlen in der Orchesterfassung gänzlich. Vor dem Hintergrund dieser realen Militärklänge erzählt der Tambourg'sell seine letzten Momente, die ihn an den Galgen führen. Durchweg ist die Stimmung verzweifelt, verlassen. Scharfe harmonische Inkongruenzen zwischen Melodie und Begleitung geben seinem Horror und seinem Wahnsinn Ausdruck. Sie bezeugen, wie wenig er mit seinem Schicksal eins ist. Bei dem Text der dritten Strophe „Wenn Soldaten bei mir einquartieren“ erscheinen reale, positive Marschklänge in der Begleitung. Daran anschließend schwingt sich der Tambour zu einer realen Marschmelodie auf, die in der Begleitung beißend verzerrt wird. Die vierte Strophe nimmt Abschied vom Militärsound und gelangt in eine melancholisch-romantische Klangwelt, die den Kindertotenliedern nahe kommt, den Liedern die gleichzeitig mit dem Tambourg'sell komponiert wurden. Die Melodik wird hier in der Orchesterfassung nicht mehr von den Militärinstrumenten geführt, sondern von den beiden colla parte gehenden Cello- und Englischhorn-Stimmen. Vor dem Abgesang treten die Klangidiome des Militärs wieder stärker hervor. Der Erzähler hebt an mit den Worten „Ich schrei mit heller Stimm“<sup>10</sup>, aber Mahler führt den Sänger in die tiefste Region des gesamten Liedes. Mit heller Stimme geschrien hatte er vorher die Worte „Tambour von der Leibkompanie“ und „I weiß, daß i g'hör d'ran“, was seine Situation zusammenfasst. Nach seinen Worten „Von Euch ich Urlaub nimm“<sup>10</sup> erscheint zweimal die Wendung eines Dur-Dreiklangs nach Moll, eine Wendung, die in der Sechsten Symphonie eine zentrale Rolle spielt – man hat von „Schicksalsmotiv“ gesprochen. Anschließend scheint das Todesurteil vollstreckt zu werden – der Paukenschlag im Fortissimo auf einer Quinte (T. 157f.) gibt den genauen Zeitpunkt an, danach verklingt die Stimme. Mit der zur Quinte notierten Spielangabe „rein gestimmt“ – also nicht temperiert, an die Orchesterstimmung angepasst<sup>10</sup> – gibt Mahler an, dass diese Quinte quasi als ausserhalb des Liedes erklingend zu verstehen ist.

---

<sup>10</sup> Im Manuskript der Ersten Fassung, das die Mahler-Ausgabe im Anhang mitteilt (Band XIV, Teilband 2, S. 271–289), ist diese Angabe sogar unterstrichen. In der Klavierversion fehlt sinngemäß diese Anweisung.



Muss man in Mahler mit diesem Lied einen Anhänger der Friedensbewegung erkennen, einen frühen Propagandisten der Kriegsdienstverweigerung? Die Friedensbewegung war gerade in Wien um die Jahrhundertwende sehr aktiv. Mit Mahler lebte in Wien gleichzeitig die aus Böhmen stammende, musikalisch gebildete Friedensaktivistin Bertha von Suttner. Sie hatte 1905 den Friedensnobelpreis erhalten, den Alfred Nobel zehn Jahre zuvor auf ihr Betreiben in sein Testament gesetzt hatte. Beide, Hofoperndirektor Mahler und Baronin von Suttner, gehörten zu den namhaften Vertretern des modernen Wien – die eine politisch, der andere musikalisch. Bertha von Suttner ist zwischen 1900 und 1906 mehrfach brieflich an Mahler mit der Bitte herangetreten, Sänger und Sängerinnen der Hofoper für Wohltätigkeitskonzerte frei zu geben. Es ging um insgesamt fünf Konzerte, die alle neben einer weiteren begünstigten Einrichtung auch der Österreichischen Friedensgesellschaft zugute kamen. Mahler gab dem Ansuchen statt, sofern die Belange des eigenen Hauses davon nicht berührt oder geschädigt wurden.<sup>11</sup> Beide werden darüber hinaus ihre Namen gegenseitig fortlaufend in der Presse gelesen und in der Öffentlichkeit gehört haben. Ein weiterführendes Interesse des Einen an der Arbeit des Anderen ist jedoch nicht belegt – sie kommen in der Biographik des jeweils Anderen, sofern sie dokumentiert ist, nicht weiter vor.

Mahler erlebte den Krieg im Sommer 1866, also mit sechs Jahren in Iglau, als die Preußen während des Krieges mit Österreich seine Heimatstadt sechzig Tage lang besetzten. 1868 wurde in Österreich die allgemeine Wehrpflicht beschlossen, die für die (männlichen) Staatsbürger mit dem 1. Januar des Jahres begann, in dem der Wehrpflichtige 20 Jahre alt wurde. Mahler war also 1880 dran, wurde aber zunächst als „schwach“ zurückgestellt, im folgenden Jahr dann wegen Kurzsichtigkeit aus der Datei gelöscht, also wegen Untauglichkeit ausgemustert. Anstelle des dreijährigen Militärdienstes, der ihm nun erspart blieb, musste er

---

<sup>11</sup> Ingeborg Birkin-Feichtinger: „Seien Sie gütig – ich hoffe noch.“ Bertha von Suttner und Gustav Mahler. In: Nachrichten zur Mahler-Forschung 55 (Frühling 2007), S. 33–60.

eine Militärtaxe zahlen, gegen deren Höhe, die nach dem Einkommen bemessen wurde, er Beschwerde einlegte.<sup>12</sup>

Welche Rolle spielte das Thema Desertieren zu Mahlers Zeit? Im Jahre 1901 – als der „Tamboursg’sell“ geschaffen wurde – gab es im deutschen Kaiserreich 728 Militärpersonen, die wegen Fahnenflucht verurteilt wurden, hinzu kamen 825 Personen, die sich wegen unerlaubter Entfernung strafbar gemacht hatten; 698 weitere Personen konnten nicht gefasst und bestraft werden. Bei einer Gesamtzahl von knapp 530.000 Militärpersonen waren das 4.3 Promille<sup>13</sup>, also eher wenig. Die Todesstrafe für dieses Vergehen, von dem die Wunderhorntexte sprechen und die geschichtlich bis in die Antike zu verfolgen ist, gab es schon lange nicht mehr. In Friedenszeiten, in denen Mahler lebte, gab es Gefängnisstrafen von sechs Monaten oder mehr; nur zu Kriegszeiten wurde die Fahnenflucht noch mit dem Tod bestraft.<sup>14</sup>

Die Bemühungen der europäischen Friedensbewegungen um die Jahrhundertwende dürfen in ihrer öffentlichen Wirkung nicht unterschätzt werden. Der Haager Friedenskonferenz von 1899 wurde in der Presse – auch in Wien – große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Berechtigung der allgemeinen Wehrpflicht und ihrer Verweigerung wurde in der Friedensbewegung dieser Zeit allerdings kaum Beachtung geschenkt; im Zentrum stand die Errichtung eines Schiedsgerichts für internationale Konflikte, die Begrenzung der Rüstung und die Ächtung bestimmter Kampfmittel.

Hermann Danuser wies 1991 darauf hin, daß sich „eine ethisch-politische Verwurzelung von Mahlers Kunst historisch nicht aufrecht erhalten“<sup>15</sup> lasse. Ähnlich hatte sich Ugo Duse schon 1967 geäußert und 1982 in Toblach wieder-

---

<sup>12</sup> Herta Blaukopf: Mahler unter den Soldaten. In: Nachrichten zur Mahler-Forschung 49 (Herbst 2003), S. 3–12.

<sup>13</sup> Ulrich Bröckling: Deserteure im Deutschen Kaiserreich vor 1914, in: Armeen und ihre Deserteure, hg. von Ulrich Bröckling und Michael Sikora, Göttingen 1998, S. 177f.

<sup>14</sup> Ewald Stier: Fahnenflucht und unerlaubte Entfernung. Eine psychologische, psychiatrische und militärrechtliche Studie, Halle a.S. 1905.

<sup>15</sup> Hermann Danuser, Gustav Mahler und seine Zeit, Laaber 1991, S. 293.

holt: „Mahler viveva i tempi che preparavano la catastrofe, ma mancano assolutamente le prove che egli ne avesse coscienza.“<sup>16</sup> Diese Aussagen muss man sowohl beachten als auch relativieren. Sicher war Mahler alles andere als ein politischer Aktivist, und die soeben genannten historischen Zusammenhänge machen es nicht gerade zwingend, die Soldatenlieder als Mahlers politische Botschaft gegen den Militärdienst zu erkennen. Der Schweizer Dichter Conrad Ferdinand Meyer hatte sich schon um 1890 offen zur Friedensbewegung bekannt; seine »Sympathieerklärung für die Friedensliga« wurde 1892 veröffentlicht.<sup>17</sup> Ein Gedicht aus dieser Zeit, „Friede auf Erden“ hat Arnold Schönberg 1907 vertont. Ein ähnliches politisches Bekenntnis ist von Mahler bisher nicht bekannt und auch kaum vorstellbar. Emma Adler, die Frau des sozialistischen Politikers Victor Adler, schreibt in ihrer unveröffentlichten Biographie ihres Mannes Folgendes:

„Gustav Mahler hat sich dem politischen Leben und allem Parteimäßigen ferngehalten. Daß er sozialistisch gefühlt hat, weiß jedermann, der mit ihm in Berührung kam.

Bei den Wahlen im Jahre 1901 gab er als k. k. Direktor der Staatsoper [es muß Hofoper heißen, A. d. V.], der er damals war, offen seinen Stimmzettel für den sozialistischen Kandidaten seines Wahlkreises.

Der Kandidat hieß Victor Adler.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ugo Duse: *Origini popolari del Canto Mahleriano*, on: Ders., *Musica e Cultura. Quattro Diagnosi*, Padova 1967, S. 58. Dt.: „Mahler lebte zwar in Zeiten, die die Katastrophe vorbereiteten, es fehlen aber in jeder Hinsicht Beweise, die für ein Bewußtsein seinerseits dafür zeugen.“ Der Toblacher Vortrag wurde abgedruckt als: Ugo Duse, *Der volkstümliche Ursprung des Mahlerschen Liedes*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler*, München 1989, S. 159-179, das Zitat S. 168. Der Bezug zum Toblacher Vortrag ergibt sich aus der Editorischen Nachbemerkung S. 362. Der dort angegebene Rückverweis auf Duses Mahler-Aufsatz von 1960-61 ist allerdings nicht richtig.

<sup>17</sup> Vgl. Stefan Hanheide, *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel u.a. 2007, S. 76f.

<sup>18</sup> Kurt Blaukopf: *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Wien 1976, S. 228.

Zentrale Mahler-Vertraute wie etwa Bruno Walter<sup>19</sup> und Richard Specht postulieren entschieden die ethische Ausrichtung der gesamten Musik Mahlers: „Mahlers Werk und seine Symphonik vor allem ist die musikalische Bergpredigt unserer Generation“<sup>20</sup>, so Richard Specht 1913. Wohlgemerkt nennen sie als Quelle für ihre Sichtweise Mahlers Werk, nicht biographische Zusammenhänge! Die erhaltenen Briefe Gustav Mahlers sind zum allergrößten Teil dem Alltagsgeschäft gewidmet. Nur in wenigen Passagen öffnet er seinem Briefpartner gegenüber seine Gedanken, etwa seine ästhetische Position in manchen Briefen an Kritiker. Wieviel mehr hätte man demgegenüber aus dem Briefwechsel mit Richard Strauss erwartet. Stattdessen reden die beiden größten Musiker der Jahrhundertwende fast ausschließlich über die banalsten musikpraktischen Fragen. In erster Linie hat Mahler sich gegenüber Natalie Bauer-Lechner etwas dezidierter über sein Denken und Empfinden geäußert, wenn man ihren Erinnerungen Glauben schenken darf.<sup>21</sup> Betrachtet man das Werk Mahlers und seine Interpretationsgeschichte, so scheint er in seinen Kompositionen sein Denken niedergelegt und offenbart zu haben, das er in Briefen und zumeist auch seinen Gesprächspartnern gegenüber verschwiegen hat. In einem Brief an Max Marschalk vom 26. März 1896 heißt es:

„Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. [...] Daran ändert die Tatsache nichts, daß die *Veranlassung* zu einem musikalischen Gebilde gewiß ein Erlebnis des Autors ist, also ein Tatsächliches, welches doch immerhin konkret genug wäre, um in Worte gekleidet werden zu können.“<sup>22</sup>

Mahlers Äußerungen über den Tod erreichen in seinen Briefen oder in den Erinnerungen seiner Vertrauten nicht annähernd den Rang, den die Thematik in

---

<sup>19</sup> Vgl. Bruno Walter: Gustav Mahler. Ein Portrait (1936), Taschenbuchausgabe Wilhelmshaven 1981, S. 97-113.

<sup>20</sup> Richard Specht: Gustav Mahler, Berlin und Leipzig 1913, S. 159, vgl. auch S. 158-162 und S. 45f.

<sup>21</sup> Zur Zuverlässigkeit der Erinnerungen Alma Mahlers vgl. Stefan Hanheide: Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder, Osnabrück 2004, S. 53f.

<sup>22</sup> Gustav Mahler: Briefe, erweiterte und revidierte Neuausgabe, hg. v. Herta Blaukopf. Wien-Hamburg 1982, S. 149. Die Kursive weisen auf Unterstreichungen Mahlers hin.

seinen Werken einnimmt, etwa in der Auferstehungssymphonie, den Kindertotenliedern oder im Lied von der Erde. Ähnlich ist es bei anderen Komponisten: Mozarts Haltung zu Aufklärung und Freimaurertum ist in seinem Werk, vor allem den Opern, erheblich besser zu erkennen als in seinem mageren Briefäußerungen dazu, und wie könnten wir Brahms' Glauben ermessen, ohne das Deutsche Requiem zu berücksichtigen. Wer wollte schließlich Beethovens gesellschaftspolitische Haltung umreißen, ohne die Neunte Symphonie und die Missa solemnis als entscheidende Dokumente heranzuziehen. So kann es auch für Mahlers politisch-ethische Haltung gelten. Die Soldatenlieder ließen sich, wie es sich in der jüngeren Mahler-Forschung niederschlägt, als eine in das Kunstwerk gefasste politische Aussage verstehen. Eine offene Kritik am politischen System hätte sich der Hofoperndirektor kaum leisten können. Während des Krieges hätte sie Gefängnisstrafe eingebracht, wie seiner langjährigen Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, die schon 1907 Anhängerin des Pazifismus war.<sup>23</sup> Von ihr konnte er Anregungen in dieser politischen Hinsicht erfahren haben, ebenso wie von seinem Wiener Freundeskreis mit den Sozialisten Victor Adler und Engelbert Pernersdorfer. In deren politischer Ausrichtung spielten pazifistische Gedanken eine wichtige Rolle, die sie u.a. aus Wagners späten Schriften schöpften.<sup>24</sup> Mahler hatte politische Gewalt, vor allem in Form von Antisemitismus, sein Leben lang erfahren, von Kassel über Budapest bis zu den Angriffen gegen seine Wiener Tätigkeit als Hofoperndirektor.<sup>25</sup> Mahlers ethisch-politische Position wurde schon in der frühen Mahler-Rezeption verbreitet auch in der Sechsten Symphonie erkannt.

Mahlers Äußerungen selbst geben Anlass, eine größere Bandbreite an Verstehensweisen seiner Musik zuzulassen. In einem undatierten Brief an Richard Batka schreibt er:

---

<sup>23</sup> Vgl. Stefan Hanheide, *Mahlers Visionen*, S. 32.

<sup>24</sup> Ebd., S. 26ff.

<sup>25</sup> Ebd. Kap. II.

„Wenn ich ein Werk geboren habe, so liebe ich es, zu erfahren, welche Saiten es im ‚Andern‘ zum Tönen bringt.“<sup>26</sup>

Und am 22. Juni 1909 teilt er Alma mit:

„Aber die Hauptsache ist doch das *künstlerische* Gebilde, das sich in dürren Worten nicht ausdeuten läßt. Die Wahrheit ist für jeden – und für jeden zu verschiedenen Epochen verschieden – anders geartet; sowie es mit den Symphonien Beethovens ist, die ja auch für jeden – und zu jeder Zeit – immer wieder etwas Anderes und Neues sind.“<sup>27</sup>

Mahler bringt hier zum Ausdruck, dass ein Kunstwerk zu jeder Zeit andere Wahrheiten verkünde! Er selbst ist außerordentlich interessiert an dem, was andere mit seiner Musik assoziieren. Das, was seine Musik in der Zukunft an Interpretationen auslöst, umfasst ihren eigentlichen Gehalt!

Diese Position lässt sich an der Rezeption der Soldatenlieder gut nachvollziehen. Die Soldatenthematik wurde in der ersten Generation der Mahler-Rezeption – Specht, Adler u.a. – zwar schon angesprochen, aber unter dem Begriff „Soldaten- oder Landsknechtsromantik“ bagatellisiert. In der zweiten Generation ist es besonders Hans Ferdinand Redlich, der 1930 erstmals Mahlers vorausahnende Sicht des Ersten Weltkrieges äußerte:

„Aus dem Rembrandtschen ‚clair obscure‘ der ‚Nachtmusiken‘, der *Revelge*, des *Tamboursell* leuchtet der Widerschein eines weiten aber gefährlichen Feuers. Die Angst vor dem Feuer, die Trauer um eine dem zerstörenden Brand geweihte Welt, – dies ist das Vermächtnis Gustav Mahlers an eine nahe Zukunft.“<sup>28</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es Georg Knepler, der 1952 die Beziehung der Lieder zum Krieg wieder aufgriff:

---

<sup>26</sup> Mahler, Briefe, S. 145.

<sup>27</sup> Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe, herausgegeben und erläutert von Henri-Louis de La Grange und Günther Weiß. Berlin 1995, S. 388.

<sup>28</sup> Hans Ferdinand Redlich: Mahlers Wirkung in Zeit und Raum, in: Anbruch 1930, S. 92-96.

„Nicht weniger als fünf Lieder sind es [...], die Militärdienst und Krieg als barbarisch und menschenvernichtend brandmarken.“<sup>29</sup>

Die Häufung der Klangidiome aus der Militärmusik, die diese Lieder prägen, lassen es nahe liegend erscheinen, dass diese Sphäre in den Liedern gemeint ist.<sup>30</sup> Wären andere Sphären gemeint – etwa die am Rande der Gesellschaft stehenden, das Judentum, der Katholizismus – hätten dazu je ihre eigenen musikalischen Klangidiome bereitgestanden: Gassenlieder, Arbeiterlieder, jüdisches oder christliches Melodiengut, womit Mahler in anderen Zusammenhängen arbeitet. Indem Mahler musikalisch hier das Militär heranzieht, muss dieser Bezug ernst genommen werden. Dass seine Soldatenlieder allesamt negativ ausgehen, daran kann kein Zweifel bestehen. Es ist somit eine vertretbare, ja nahe liegende Verstehensweise, in diesen Liedern eine im Kunstwerk niedergelegte Warnung zu erkennen, dass Soldatentum und Krieg den Menschen zugrunde richten.

---

<sup>29</sup> Georg Knepler: Gustav Mahler. Bild eines großen Musikers und großen Menschen, in: Musik und Gesellschaft 2 (1952), S. 39 und 42.

<sup>30</sup> Albrecht von Massow spricht in einer jüngeren Auseinandersetzung mit den Soldatenliedern und dem Tambourg'sell an, dass Mahlers Musik einerseits schonungslos soldatische Existenz kennzeichne. Er sieht in den Marschpartien dann aber musikalische Formen der Repräsentation gesellschaftlicher Verhältnisse und nähert sich damit wieder der Adorno/Eggebrechtschen Position einer allgemeinen Gesellschaftskritik an. (Albrecht von Massow, Romantik als Gesellschaftskritik. Mahlers Soldatenlieder, in: Von Volkston und Romantik. „des Knaben Wunderhorn“ in der Musik, hg. v. Antje Tumat, Heidelberg 2008, S. 141–156.)