

# Gustav Mahler, Des Knaben Wunderhorn, Lieder für eine Singstimme und Orchester Informationen und didaktische Hinweise

Gerhard Meyer, Moll-Gymnasium, Mannheim

## 1. Zur Entstehung der Wunderhorn-Lieder

Mahler schrieb insgesamt 46 Lieder, größtenteils mit Klavier *und* mit Orchester, den meisten davon liegen Wunderhorn-Texte bzw. auch dem "Wunderhorn" nachempfundene eigene Texte ("Lieder eines fahrenden Gesellen") zugrunde. Er beschäftigte sich im Zusammenhang mit seinem Lied- und seinem sinfonischen Schaffen über 13 Jahre, von etwa 1888 bis 1901, fast ausschließlich mit Wunderhorn-Texten<sup>1</sup>, danach wandte er sich vor allem Friedrich Rückert zu, von dem er 10 Gedichte vertonte. Mit der Wahl der Wunderhorn-Texte unterschied sich Mahler von seinen Vorgängern. Für Schumann war die literarische Qualität eines Gedichts wesentlich für die Qualität der dazu komponierten Musik, also vertonte er Goethe, Eichendorff usw. Aber auch von Brahms, der nicht nur an die 100 Volks- und Kinderlieder bearbeitete, sondern auch in seinen eigenen über 200 Liedern häufig auf Volksliedelemente zurückgriff, setzte sich Mahler durch die Art des Umgangs mit dem Volksliedmaterial ab. Während Brahms noch im Sinne eines romantischen Ideals vom reinen Volkslied alles Banale und Häßliche in Text und Musik mied, suchte Mahler geradezu das "Sentimentale, Rohe, die Gewöhnlichkeit des Lebens auf der einen, das Leiden, den Schmerz, die Brutalität des Daseins auf der anderen Seite."<sup>2</sup> Musikalisch arbeitet Mahler mit dem, "was allen in den Ohren liegt, Melodieresten der großen Musik, schalen volkstümlichen Gesängen, Gassenhauern und Schlagern."<sup>3</sup> Allerdings geht er bei der Verarbeitung dieses Rohmaterials höchst raffiniert vor, auch bei den textlich harmlosesten Liedern treffen wir auf eine vielschichtige kompositorische Gestaltung, bei den Orchesterliedern auf eine extreme klangfarbliche Differenzierung.

Mahler war sich der Unterschiede zu allen bisherigen Liedtraditionen bewußt und schrieb hinsichtlich seiner ungewöhnlichen und einseitigen Bevorzugung der Wunderhorn-Gedichte: "Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder anderen 'Literaturpoesie' wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben - also die Quellen aller Kunst - als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haaren<verschrieben habe>. Und daß ich, der lange hindurch wegen meiner Textwahl verhöhnt wurde - schließlich den Anstoß zu dieser Mode gegeben habe, ist außer Zweifel."<sup>4</sup>

Charakteristische Themen in den "Wunderhorn"-Liedern Mahlers:

- Krieg, Militär, Verfolgung: Lied des Verfolgten im Turm, Der Schildwache Nachtlied, Wo die schönen Trompeten blasen, Revelge, Der Tambourg'sell
- Ausweglosigkeit, Schicksalhaftigkeit auch außerhalb von Krieg und Soldatenleben: Das irdische Leben
- Vergeblichkeit, Dummheit, ironisch-sarkastisch dargestellt: Lob des hohen Verstandes, Des Antonius von Padua Fischpredigt
- Abschied, Trennung, humorvoll dargestellt: Trost im Unglück, Verlorne Müh
- Liebe ohne problematischen Kontext: Rheinlegendchen

---

<sup>1</sup> 9 Lieder und Gesänge aus "Des Knaben Wunderhorn" für Singstimme und Klavier, 1892  
15 Lieder, Humoresken und Balladen aus "Des Knaben Wunderhorn" für Singstimme und Klavier, 1892-1905, davon 5 Humoresken 1892 fertiggestellt

"Des Knaben Wunderhorn", Gesänge für Singstimme und Orchester, 1892-1901 (nicht als Zyklus komponiert, deshalb auch sehr unterschiedliche Orchesterbesetzungen)

<sup>2</sup> Peter Revers: Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer. München 2000 (aus der Taschenbuchreihe C.H.Beck Wissen), S. 41

<sup>3</sup> Adorno, zitiert in Revers, S. 41

<sup>4</sup> 1905 an Ludwig Karpath, vgl. Revers, S.13

Mahlers Umgang mit den "Wunderhorn"-Texten war sehr frei. Die Gedichte stellten eine Art Steinbruch für sein eigenes Schaffen dar. Er änderte nicht nur einzelne Textstellen, sondern stellte sich auch aus unterschiedlichen Liedern neue Vorlagen für seine Kompositionen zusammen mit dem Ziel, die von ihm gewünschte jeweilige Textaussage zuzuspitzen. Ida Dehmel schrieb in ihrem Tagebuch 1905: "Es käme ihm auch wie Barbarei vor, wenn Musiker es unternähmen, vollendet schöne Gedichte in Musik zu setzen. Das sei so, als wenn ein Meister eine Marmorstatue gemeißelt habe, und irgend ein Maler wollte Farbe darauf setzen. Er, Mahler, habe sich nur einiges aus dem Wunderhorn zu eigen gemacht; zu diesem Buch stehe er seit frühester Kindheit in einem besonderen Verhältnis. Das seien keine vollendeten Gedichte, sondern Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe."<sup>5</sup> Da die Wunderhorn-Lieder zum Themenkreis "Soldatenleben" zu den eindrucksvollsten gehören, sollen zwei dieser Lieder im folgenden genauer betrachtet werden.

## 2. "Revelge"

Das umfangreiche Lied entstand 1899 und gibt, nach Mahlers eigenen Worten, die Essenz des ersten Satzes der Dritten Symphonie wieder, wobei diesmal nicht das Lied Vorstudie zur Symphonie war, sondern umgekehrt die Symphonie Bedingung für das Lied darstellte. "Dem Rhythmus dieses Liedes mußte nichts weniger als der 1. Satz meiner III. als eine Studie vorausgehen; ich hätte es ohne das nicht machen können."<sup>6</sup>

"Revelge" oder "Reveille" bedeutet militärischer Weckruf. Allerdings bezieht sich der Hinweis auf das militärische Zeremoniell in diesem Lied nicht nur auf die reale Situation der Soldaten, die "des Morgens zwischen drei'n und viere'n" durch die Stadt marschieren, sondern auch auf das "Wecken" der toten Kameraden, die am Schluß des Liedes als Gebeine vor dem Haus der Geliebten erscheinen. Dazwischen spielt sich grausame, trostlose Kriegswirklichkeit ab: Ein Soldat wird von einer Kugel getroffen, er fleht seine Kameraden an, ihn mitzunehmen, sie lassen ihn liegen; im Alptraum, im Wahnsinn, im Sterben, im Tod entschließt er sich, selbst wieder die Trommel zu rühren, die toten Kameraden zu wecken und mit ihnen weiterzumarschieren.

Die Vortragsanweisung zu "Revelge" lautet: "Marschierend. In einem fort". In der Tat wird das ganze Lied von einem durchgehenden Marschrhythmus bestimmt, der seinen Charakter je nach Textinhalt verändert. Dem Marschrhythmus entspricht die Instrumentierung mit militärischem Schlagwerk, darunter "Becken, an der großen Trommel befestigt" und "von Einem geschlagen". Eine Konstante ist auch das im Text selbst bei der grausigsten Handlung immer wiederkehrende "Trallali", das ebenfalls je nach Situation kompositorisch unterschiedlich beleuchtet wird.

Die Form des Liedes ist übersichtlich: "Exposition" A A' B B' / "Steigerungsabschnitt" C D D / "Reprise" A". Zunächst wird im A-Teil (mit Wiederholung) die Ausgangssituation exponiert: Die Soldaten marschieren, einer wird getroffen und bittet um Hilfe. Im B-Teil (mit Wiederholung) geht es um die Reaktionen auf diese Situation: Hilfe wird abgelehnt und allmählich versteht der verwundete Soldat, daß er dem Tod geweiht ist. Mit der 5. Strophe, in der der Soldat beschließt, zusammen mit den toten Kameraden weiterzumachen, tritt die Wende ein: Die Musik steigert sich in den Abschnitten C und D immer mehr zum irren, überdrehten Marsch. Mit der Tonart es-Moll entfernt sich Mahler weit von der Ausgangstonart d-Moll. Harmonik (bzw. fehlende harmonische Grundierung und Überbetonung des Rhythmischen), Dynamik (von "sehr laut" bis "geschrieen") und die entsprechende militärische Instrumentierung unterstützen den Prozeß. Nach diesem Steigerungsteil beruhigt sich das Ganze wieder. Scheinbar kehrt Mahler wieder zur Anfangssituation zurück (vgl. auch die textlichen Ähnlichkeiten zwischen 1. und 8. Strophe). Die "Reprise" des A-Teils stellt jedoch gerade in ihrer dynamischen Zurückgenommenheit zusammen mit instrumentalen Effekten (Streicher *col legno*, Hörner *con sordino*) und harmonischen Verfremdungen eine besonders böse, gespenstige Fortführung des im Zwischenteil begonnenen "Totentanzes" dar.

---

<sup>5</sup> vgl. Revers, S. 15

<sup>6</sup> vgl. Revers, S.90

Strophe	Formteil	Tonart	Text	Musikalische Details
Vorspiel		d-Moll		Einführung des Marschrhythmus, der das ganze Lied "in einem fort" durchzieht: Auftaktsquarte der Streicher + d-Moll-Dreiklang der Trompeten, p
1	A	d-Moll	Soldat I als Erzähler: Wir Soldaten marschieren, Geliebte schaut zu	Fortsetzung des Marsches als Begleitung; weit ausschwingende Gesangsmelodie (Akkordbrechungen im Anklang an militärische Signale); Störfaktoren: Stillstehen auf Moll-Tonika, Tritonus-Melodik ("das Gäßlein"), dennoch: fröhliches "Trallali" in B-Dur
2	A'	g-Moll	Soldat I: Ich bin von einer Kugel getroffen worden, nehmt mich mit	wie A, auch das "Trallali" bleibt noch gleich
3	B	B-Dur	Soldat II: Ich kann dich nicht mitnehmen, ich muß weiterkämpfen bis in den Tod	neue volksliedhafte Melodie, nicht instrumental wie in A; "mit Ausdruck", "singend"; "warmherziger" Gesang zu einer unmenschlichen Aussage; "Trallali" jetzt gepreßt in Halbtonschritten
Zwischen-spiel		G-Dur		Anfangsrhythmus auf der Stelle tretend, "leer", "hohl"
4	B'	G-Dur	Soldat I: stellt fest, daß alle an ihm vorüberziehen	wie B
5	C	D-Dur	Soldat I: beschließt, selbst weiter zu trommeln	"fröhliches" Marschlied in Dur (etwa wie "Wem Gott will rechte Gunst erweisen", aber mit ostinatem Quartbaß auf der Stelle tretend, ohne "harmonische Füllung", hohl, leer; "Trallali" "fröhlich" schmetternd im Stil des Marschliedes; "fröhliche" Trillerfigur in Holzbläsern; Tp erstmals forte; Gesang "sehr laut"; starke harmonische Reibung bei "Die Brüder dick gesät": Es-Dur-Dreiklang Baß auf d; bei "sie liegen wie gemäht" Fanfare aufwärts und von a" nach d' wieder abwärts
Zw		Modulation von D-Dur nach es-Moll		Steigerung: neues rhythmisches Ostinato (Viertelnoten mit Vorschlägen), fff, stärkerer Einsatz von militärischen Instrumenten (Trommel) und Signalen (Bläser), Zurücktreten der Harmonik, rhythmisches Feld mit Signalen
6	D	es-Moll	Erzähler: Der tote Soldat weckt seine toten Kameraden, Aufmarsch der Toten	Fortsetzung des ostinaten Rhythmus, dazu "überdrehte" Marschlied-Melodie, auch beim "Trallali" (teils große Sprünge, teils Chromatik), ohne harmonische Grundierung, "leer", "hohl"; Singstimme "sehr laut"
7	D	es-Moll, fis-Moll	Erzähler: Sie ziehen vor das Haus der Geliebten	wie 6. Strophe; am Schluß "Trallali" "geschrieen"
Zw		fis-		Anweisung: "Sich merklich mäßigend":

		Moll		Rücknahme des Ausbruchs, Nachklänge aus dem Abschnitt zuvor (Trillermotiv, Oboenmotiv ff im p-Umfeld, "grell schreiend, Schalltrichter heben"), scheinbare Rückkehr zur Stimmung der ersten Strophe
8	A"	d-Moll	Erzähler: Die Soldaten marschieren als Gebeine vor das Haus der Geliebten, der Trommler (Soldat I) geht voran	vordergründig wie A, aber: <ul style="list-style-type: none"> <li>- VI col legno</li> <li>- Tr con sordino</li> <li>- Hörner con sordino</li> <li>- harmonische Verschärfung bei "Gebeine"</li> <li>- Kombination mit Trillerfigur aus den Zwischenstrophen</li> <li>- Rückgriff auf ff-Dreiklangssignal abwärts aus der 5. Strophe (bei "daß sie ihn sehen kann") und Viertelostinato mit Vorschlägen (bei "Trallali")</li> <li>- kurzes Aufklingen einer "schönen" Melodie in D-Dur bei "daß sie ihn sehen kann", dann Rückfall nach Moll (Anweisung für die Singstimme: "mit Verzweiflung")</li> <li>- "verzweifelte" Fanfare am Schluß</li> </ul>

### 3. Wo die schönen Trompeten blasen

Das Lied entstand 1898. Der Text handelt von zwei Liebenden, die sich zum letzten Mal treffen, bevor der Mann in die tödliche Schlacht zieht. Mahlers Textfassung ist aus zwei unterschiedlichen "Wunderhorn"-Gedichten zusammengesetzt, "Unbeschreibliche Freude und "Bildchen". In beiden Gedichten läßt das Mädchen den Geliebten ein, es weint, er kündigt an: "Aufs Jahr sollst du mein eigen sein". Allerdings endet das erste Gedicht harmlos mit einem Lob auf die Liebe: "Ich wollt, daß alle Felder wären Papier,/ Und alle Studenten schrieben hier,/ Sie schrieben ja hier die liebe lange Nacht,/ Sie schrieben uns beiden die Liebe doch nicht ab." Das zweite enthält zwar wie bei Mahler die Strophe "Ich zieh in Krieg auf grüne Heid,/ Grüne Heid, die liegt von hier so weit,/ Allwo die schönen Trompeten blasen,/ Das ist mein Haus von grünem Rasen." Danach folgt aber noch eine Strophe, die etwas über die Trennung hinwegtröstet, und die Mahler wegläßt, um seine Aussage zu verschärfen: "Ein Bildchen laß ich malen mir/ Auf meinem Herzen trag ich's hier,/ Darauf sollst du gemalt sein,/ Daß ich niemals vergesse dein." Mahlers eigene Fassung endet eben viel eindrucksvoller mit dem Todesbild ("Haus von grünem Rasen").

Im Gegensatz zu "Revelge" wird in diesem Lied die Sphäre des Militärischen nur gestreift, sie klingt sozusagen von ferne in das vertrauliche Treffen der beiden herein, wenn auch am Schluß wesentlich deutlicher und auf subtile Weise bedrohlicher als am Anfang des Liedes. Das Lied ist rondoartig angelegt, wobei auch die militärischen Motive immer wieder als Vor-, Zwischen- und Nachspiel auftauchen: A B A' C (A) (nur Signale) B' A". Wie in "Revelge" stellt der letzte A-Teil (A") eine inhaltlich wesentlich veränderte Variante von A dar, wenn auch auf wesentlich zurückhaltendere Weise als in "Revelge". Im Text ist zum ersten Mal vom bevorstehenden Tod die Rede ("Haus von grünem Rasen"), zeitlich ist die Trennung der Liebenden und der "Abmarsch" des Soldaten viel näher gerückt; dementsprechend wird die Präsenz der militärischen Signale auf unterschiedliche Weise verstärkt, ohne den still-traurigen Gesamtcharakter dieses Liedes zu zerstören (vgl. Analyse).

Formteil	Tonart	Taktart	Textinhalt	MusikalischeDetails
Vorspiel	d-Moll	2/4		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vortagsanweisung: "Verträumt. Leise"</li> <li>- Signal in Hörnern con sordino, pp, Moll</li> <li>- "Klagemotiv" des Mädchens (erscheint später zum Text: "Das Mädchen fing zu weinen an") aus drei Spannungsakkorden</li> <li>- verschiedene Signale in Hrñ und Tr con sordino, stilisierter Trommelwirbel in tiefen Streichern, alles pp</li> </ul>
A	d-Moll	2/4	Mädchen: Wer weckt mich?	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gesangsstimme übernimmt Dreiklangsmotivik der Signale im Vordersatz, im Nachsatz dominiert die klagende kleine Sekunde a-b, vgl. auch den Baß des phrygischen Schlusses (b-a)</li> <li>- Begleitung des Vordersatzes mit Signalen in Holzbläsern, rhythmisch unabhängig von der Gesangsstimme</li> </ul>
Zw	d-Moll			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signale wie im Vorspiel</li> </ul>
B	D-Dur	3/4	Junge: will zu seiner Geliebten	<ul style="list-style-type: none"> <li>- volksliedartige Melodie, mit "kitschiger" Sextenbegleitung (Flöte, 1. Vl. espressivo), sonst keine Bläser, nur Streicher</li> </ul>
Zw	d-Moll	2/4		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signale in Kl und Tr con sordino pp</li> </ul>
A'	d-Moll	2/4	Erzähler: Das Mädchen läßt den Geliebten ein	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gesangsmelodie aus Nachsatz von A</li> <li>- "Klagemotiv"</li> </ul>
C	Ges-Dur fis-Moll	2/4	Mädchen: heißt den Geliebten willkommen Erzähler: Das Mädchen weint	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "triviale" Melodie mit parallelen Terzen und Sexten als Begleitung, Streicher und Holzbläser</li> <li>"Klagemotiv"</li> </ul>
Zw	fis-Moll, Fis-Dur	2/4		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signale in Hrñ und Tr con sordino und Holzbläsern, p, pp, ppp</li> </ul>
B'	D-Dur	3/4	Junge: tröstet das Mädchen ("Aufs Jahr sollst du mein Eigen sein...")	<ul style="list-style-type: none"> <li>- wie B</li> </ul>
Zw	D-Dur, d-moll	2/4		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signale in Hrñ und Tr senza sordino</li> </ul>
A''	d-Moll, D-Dur	2/4	Junge: kündigt an, daß er in den Krieg zieht und dort den Tod findet	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Melodie der Singstimme zunächst aus Nachsatz von A, geht dann nach Dur (Marschlied mit Triolen, punktierten Rhythmen, vgl. Signalmotive der Begleitung); am Schluß die klagende kleine Sekunde aus Teil A (a-b)</li> <li>- Verdichtung und dynamische Steigerung bei den Militärsignalen in Begleitung und Zwischenspiel</li> <li>- Signale weiterhin senza sordino</li> <li>- insgesamt: deutlichere Präsenz des Militärischen</li> </ul>
Nachspiel	d-Moll			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signale in Hrñ und Tr ohne Dämpfer, aber pp und ppp</li> </ul>

#### 4. Didaktische Hinweise

##### 4.1. Zu "Revelge":

- Umformulierung des Textes in eigene Worte, szenische Gestaltung, evtl. mit von den Schülern improvisierter Musik bzw. mit Musikcollagen
- eigene Gestaltung der ersten und letzten Strophe, Herausarbeitung der Entsprechungen und der Unterschiede
- Hören / Analyse: erste und letzte Strophe im Vergleich; was passiert dazwischen? Beschreibung der zunehmenden "Entmenschlichung und Pervertierung des Marsches"<sup>7</sup>

##### 4.2. Zu "Wo die schönen Trompeten blasen"

- Vergleich der Originaltexte mit Mahlers eigener Textzusammenstellung unter dem Aspekt der Zuspitzung der Textaussage
- gemeinsames Singen des Liedes, evtl. in verteilten Rollen
- Höranalyse: Die Schüler schreiben neben den (vorstrukturierten) Liedtext ihre Höreindrücke (Text im Anhang II)
- Herausarbeiten der von Mahler verwendeten Musikvokabeln und -idiome in diesem Lied (Militärsignale, Klagemotive, populäres Lied)
- Vergleich der ersten Strophe mit der letzten: In welcher Weise bricht die Realität (Militär, Krieg) immer mehr in das Verhältnis der beiden Liebenden ein?
- Vergleich des Liedes mit weiteren Liedern zum Thema "Verlorene Liebe und Einsamkeit", evtl. zusammen mit "Wenn mein Schatz Hochzeit macht" aus den "Liedern eines fahrenden Gesellen"

##### 4.3. Zu beiden Liedern

- Zusammenstellung einer Unterrichtseinheit über Musik des Krieges und des Friedens, z.B. mit Werken von Schostakowitsch, Eisler, Dessau usw. oder auch alter Battaglien-Musik bis hin zu Beethoven "Wellingtons Sieg..."<sup>8</sup>
- Vergleich mit Lied Nr. 5 "Auf Wacht" aus der 14. Symphonie von Schostakowitsch, das das Sterben des Geliebten im Schützengraben zum Thema hat.<sup>9</sup>

#### 5. Anhang I: Mahler ("Wo die schönen Trompeten blasen") und Schostakowitsch ("Auf Wacht")

##### 5.1. Überblick über den 5. Satz der 14. Symphonie von Schostakowitsch ("Auf Wacht")

Form: Rondo A B A C A D A B'

Ziffer	Formteil	Textverteilung	Typische Stilmittel (Singstimme)	Typische Stilmittel (Orchester)
Z.65	A			Zwölftonreihe
T.9	B	1. Strophe (schmerzlich-ironische Ankündigung des	Motiv aus kleinen Sekunden (Seufzer)	dünne Zweistimmigkeit (Quarten, später Sexten); Zwölftonreihen

<sup>7</sup> vgl. Revers, S. 92

<sup>8</sup> vgl. Themenheft "Musik und Gesellschaft", Aus Politik und Zeitgeschichte, 11/2005

<sup>9</sup> Als Teil eines ehemaligen Sternchenwerks dürfte es noch leicht verfügbar sein (vgl. auch Anhang I)

		Soldatentodes)		
Z. 69	A			s.o.
4 T. vor Z.70	C	2. Strophe (Die Geliebte macht sich schön; Verschmelzung Liebe - Tod)	Drei melodische Phrasen aus Zwölftonreihen (die 2. Phrase ist mit der ersten identisch)	chromatische Läufe in kl. Sekundparallelen; Cluster
Z.73	A			s.o.
Z.74	D	3. Strophe; Zeile 1-4 (Bildhafte Darstellung von Liebe und Krieg)	ostinate Figur; wieder dünne Begleitung mit Liegetönen	expressive Melodik mit großen Sprüngen; Zwölfton-Melodie
Z.78	A			s.o.
Z.79	B'	3. Strophe, Zeile 5-6 (vgl. 1. Strophe, Zeile 1 - 2)	Motiv aus kleinen Sekunden (vgl. B)	

Für das 5. Lied hat Schostakowitsch eine einfache Form gewählt, eine Art Rondoform, in der er ein Fanfarenthema als Refrain A drei Mal wiederkehren läßt. Dazwischen sind die drei Strophen des Textes quasi als Couplets auf unterschiedliche Weise vertont (B, C, D). Nur die beiden letzten Zeilen der 3. Textstrophe, die mit den ersten beiden Zeilen der 1. Textstrophe identisch sind, werden an den letzten instrumentalen Refrain angehängt, so daß sich auch innerhalb der vokalen Teile eine Rahmenform mit der Reprise B' ergibt.

Typische Stilmittel, die auch in anderen Sätzen der Symphonie wiederzufinden sind:

- Motive aus kleinen Sekunden (Seufzer) in der Singstimme (Abschnitt B und B')
- Zwölftonreihen ohne weitere Verarbeitung in Singstimme und Orchester (A, B, C, D)
- Zweistimmige Begleitung in lang gehaltenen Quartan, Quinten, Sexten (B, D)
- Cluster- und Ostinatobildungen im Orchester (C, D)

## 5.2. Beschreibung des Xylophon-Themas T. 1-8

Das Thema besitzt den Gestus einer militärischen Fanfare, der aber schon durch die groteske Instrumentierung (Xylophon) von Anfang an in Frage gestellt wird. Marschmäßig bleibt allenfalls das rhythmische Gerüst des Themas mit seinen Auftakten und Punktierungen. Die Melodie gemahnt zunächst mit Quintrauftakt noch an das militärische Modell, nachdem sie aber mit einer zweiten Aufwärtsquinte den melodischen Bogen „überspannt“ hat, fällt sie über einen Halbton abwärts in Quartsprüngen nach unten; tonal landet sie in einem völlig fremden Bereich (etwa: von Es nach E). Auch im Nachsatz wird mit Quart und Quinte „gespielt“ und deren militärischer Effekt durch die Verschiebung um einen Halbton nach unten gleichzeitig zerstört. Die 12 Töne des Themas enthalten keine Tonwiederholungen (außer unmittelbaren), stellen also eine Zwölftonreihe dar, die aber im weiteren Verlauf des Satzes nicht (im Sinne der Gesetze der Zwölftonmusik) verarbeitet wird. Das Thema, forte und recht schnell gespielt, bereitet mit seinem grotesken, bitter-ironischen Ton auf den Text der 1. Strophe vor, in der die Erzählerin vom nahen Tod ihres geliebten „kleinen Sturmsoldaten“ spricht.

Im weiteren Verlauf des Satzes wird das Thema gliedernd als instrumentales Ritornell eingesetzt.

## 5.3. Mahler und Schostakowitsch im Vergleich

In beiden Liedern geht es um Soldatenliebe und -tod, um eine letzte Begegnung der Liebenden vor der todbringenden Schlacht. Die Sprache der Gedichte ist allerdings sehr unterschiedlich: Der naiven Volksliedsprache des Wunderhorn-Gedichts steht die raffinierte, von phantastischen Liebe-Tod-Metaphern und von Ironie und Sarkasmus durchzogene dichterische Sprache Apollinaires entgegen. Beide Lieder verwenden Militärsignale, sowohl instrumental als auch in der Singstimme. Bei beiden Komponisten erscheinen sie in verfremdeter Gestalt: bei Mahler als von Ferne in die intime Situation der Liebenden hereinklingende traurige Vorahnung des Todes; bei Schostakowitsch als grotesker, böser Tanz. In beiden Liedern kehren die Signalmotive rondoartig wieder. Beiden Liedern gemeinsam sind auch klagende Motive (kleine Sekunde b-a). Unterschiede finden sich vor allem im tonalen

Bereich: Während sich Mahler, der Dur-Moll-Tonalität verpflichtet, genau die Gegensätze von Dur und Moll zunutze macht, greift Schostakowitsch auf ein breites Repertoire an expressiven Mitteln zurück, das ihm das 20. Jahrhundert zur Verfügung stellt (Cluster, 12-Tonreihen usw.).

## 6. Anhang II: Text zu Gustav Mahler, „Wo die schönen Trompeten blasen“ (aus: Des Knaben Wunderhorn)

Wer ist denn draußen und wer klopft an,  
der mich so leise, 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 Herzallerliebsten!

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.

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, mein Haus von grünem Rasen!