

DIE VIER LIEDTYPEN

Kinderlieder – Tanzlieder – Spottlieder. Den Typus des Kinderlieds, auch in den Varianten als Tanz- oder Spottlied, finden wir vor allem in Mahlers früheren Klavierliedern, die anfangs tatsächlich für Kinder (nämlich jene von Marion von Weber in Leipzig) gedacht waren. Sehr bald jedoch zeigt eine bald verschmitzte, bald bissig-sarkastische Hintergründigkeit, dass nichts so naiv oder geradlinig gemeint ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Die volksliedhafte Anlage mancher dieser Lieder bildet nur die Basis, auf der humorvoll bis zur virtuosen Kunstfertigkeit gespielt wird.

Naturbilder – Fabeln und Parabeln. In der Romantik projiziert der betrachtende, fühlende Mensch seine eigenen Emotionen in die Natur – sie ist Objekt seiner Sehnsucht, verspricht ihm Flucht aus dem engen Alltag und wird mit der »blauen Blume« zum Symbol einer ganzen philosophischen Haltung. Mahler sieht in ihr hingegen einerseits ein »Instrument, auf dem das Universum spielt«, zum andern verwendet er die Bilder und Symbole, die Volkslied und Romantik an die Hand gegeben haben, um dem Menschen zu zeigen, wie er in der Natur einer Macht ausgeliefert ist, auf die er selbst keinen Einfluss hat, und die zugleich allgegenwärtig wie auch in sich unpersönlich, emotions- und mitleidslos sein kann.

»Dass diese Natur alles in sich birgt, was an Schauerlichem, Großem und auch Lieblichem ist . . . , davon erfährt natürlich niemand etwas. Mich berührt es ja immer seltsam, dass die meisten, wenn sie von »Natur« sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft etc. denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand.«

Diesseits und Jenseits. »Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich mir ja, vom Schlag des Glöckleins an, die Seele im Himmel denke, wo sie im »Puppenstand« als Kind wieder anbeginnen muss.« Dieser Satz Mahlers über seinen Symphoniesatz »Urlicht« enthält die Quintessenz dessen, was von Mahlers Beschäftigung mit Tod und Auferstehung, mit Wiedergeburt- und Transformationslehre und einem spezifischen naiven Kinderglauben sich in den *Wunderhornliedern* manifestiert. So sollte auch ein projektiertes Symphoniesatz einst heißen: »Was mir das Kind erzählt«. Mit »Puppenstand« ist außerdem der Bezug zu Goethes *Faust II* gegeben, womit das »Kindhafte« eine weitere philosophische Dimension erhält. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass gerade auch in diesen Liedern, die dem Kind in den Mund gelegt sind, eine Dimension des Spielerischen, eines schwerelosen Humors steckt.

Soldaten- und andere Schicksale. Innerhalb der vergleichsweise begrenzten Auswahl an Textquellen, die Mahler für seine Lieder verwendet hat, ist die Gruppe jener, die in der Welt der Soldaten spielen, quantitativ und qualitativ besonders stark vertreten. Die Begründung dafür wird häufig in Mahlers Herkunft gesehen, nämlich in seiner Prägung durch die Kasernenwelt Iglau, der kaiserlichen Kreisstadt in Mähren, in der er seine Kindheit und Jugend verbrachte.

Während aber »Soldatenlieder« – ob Gebrauchsmusik innerhalb des Militärs oder Volks- bzw. Kunstlieder, die das Militär thematisieren – noch weit ins 20. Jahrhundert hinein fast ausschließlich affirmativ, ja verherrlichend waren, fällt Mahler hier völlig aus der Rolle: Seine »Helden« sind entweder aufbegehrende Freigeister oder, in der Mehrzahl, Verlierer, Opfer, Deserteure, Verurteilte oder bereits Gefallene. Dem Mahler-Kenner unserer Zeit mag das längst selbstverständlich erscheinen, und niemand, der mit seiner Symphonik vertraut ist, würde den Komponisten, hätte er länger gelebt, unter den gar nicht wenigen Intellektuellen in der Monarchie vermuten, die 1914 als eine Befreiung empfanden. Wie sehr er aber auch mit der Wahl seiner Lieder im Widerspruch zu seiner Umgebung stand, verdient stets aufs Neue Erwähnung.

Dennoch bleibt die Frage offen, warum gerade er sich so nachhaltig sein Leben lang mit der Thematik von Leid, Trennung, Tod und Exekution in Kriegszeiten auseinandersetzte. Schließlich musste er selbst weder Militärdienst leisten noch war er oder eines seiner Familienmitglieder je direkt von Kriegshandlungen oder -auswirkungen betroffen. Die folgenschwere Schlacht von Königgrätz 1866, deren Begleitumstände in Iglau stark spürbar gewesen sein müssen, wird von Mahler nie als prägendes Kindheitserlebnis erwähnt. Es verstärkt sich daher der Eindruck, dass Mahler als Mensch und Künstler vielmehr geradezu visionär das neue Jahrhundert mit seinen furchtbaren Entwicklungen und Konflikten heraufkommen spürte. (Allerdings nahmen die Gräueltaten und Verbrechen, die Menschen einander anzutun im Stande sind, dann Ausmaße an, die sicherlich nicht erahnbar waren.) Mahler muss außerdem überzeugt gewesen sein, dass die individuellen Schicksale all jener Unschuldigen, die Opfer im Räderwerk der politischen Machthaber werden, auch in der »privatesten« musikalischen Form, dem Lied, einen tragfähigen Ausdruck suchen und finden können.

© Renate Stark-Voit und Thomas Hampson, 2010

Essay from the CD booklet of the 2011 Deutsche Grammophon recording of Gustav Mahler's
Des Knaben Wunderhorn with Thomas Hampson and the Wiener Virtuosen

Copyright 2011 / This project was funded by the Hampson Foundation