

## Gustav Mahler: Symphonie No. 9

*Lieber Freund!*

Toblach<sup>1</sup>, 20. Juni 1909

Ich bin gegenwärtig Strohwitwer. Alma ist mit Gucki<sup>2</sup> zur Kur in Levico. Während sich mein Gesundheitszustand im letzten Winter etwas gebessert hat, erlebte Alma hingegen eine Phase gesundheitlicher Labilität, wozu auch reichlicher Alkoholgenuß beigetragen haben mag. Zudem hatte sie eine Fehlgeburt<sup>3</sup> hinter sich gebracht. Ihr Arzt empfahl ihr deshalb eine Kur in Levico in der Nähe von Trient. Wie Du Dir denken kannst, möchte ich gerade jetzt etwas von Dir wissen. Denn da ich Deine psychische Konstitution kenne, bin ich überzeugt, 1. daß Du in absehbarer Zeit den Hungertod erwartest, 2. in "solcher" Stimmung zu Mitteilungen ganz ungeneigt - gerade im Moment, wo man einen Freund am notwendigsten braucht. - Abgesehen davon, möchte ich nun unbedingt wissen, wie es um dich steht, wie sich die beruflichen Angelegenheiten entwickelt haben, und welche Aussichten, welche Pläne Du für die Zukunft gefaßt hast. Ich bin mutterseelenallein in einem großen Hause, das unzählige Zimmer und Betten umfaßt. Wie schade, daß alle Sommerpläne so verfahren sind. Vor allem: Wann kommst Du zu uns? Ein gutes Bett in einem angenehmen Zimmer und wundervolle Bücher, die Dir ganz neu sein werden, findest Du zu jeder Zeit. - Für die Stunden mit Selbstmordgedanken wird denkbarste Ungestörtheit - soweit es in meiner Macht steht - garantiert, denn entweder flüstern die Bauern, daß die Fenster klirren oder sie gehen auf den Fußspitzen, daß das Haus wackelt. Der Hund läßt mich auch wieder fühlen, daß ich „ein Mensch unter Menschen bin“ und bellt täglich von Anbruch der Dämmerung bis in die süßen Träume hinein. Das Stilleben der beiden Nachkommen da unten beginnt mir unausstehlich zu werden. Der Kindermord von Bethlehem ist rein gar nichts und die Centauerschlacht ein Kinderspiel. O! O! O! Wenn es mir nur einmal im Leben vergönnt wäre, ungestört zu sein! Die Menschen machen einen Lärm! Ist es nicht das Richtige für

---

<sup>1</sup>1908 bis 1910 mietete die Familie Mahler eine Sommerwohnung in einem einsamen Gasthaus zwischen Toblach und Altschluderbach an der Bahnstrecke von Wien nach München. **Mahler bewohnte mit seinem Haushalt das obere Stockwerk des weitläufigen Gebäudes aus dem 15. Jahrhundert.** In einiger Entfernung vom Haus stand mitten im Wald eine einfache Hütte, wo Mahler Ruhe zum Komponieren fand. Es sollten seine letzten Sommer-Aufenthalte werden: Es entstanden „Das Lied von der Erde“, die Neunte und Ideen zur Zehnten Sinfonie. Toblach war auch der Schauplatz der großen Krise der Ehe. siehe Foto Seite.....

<sup>2</sup> Spitzname für die zweite Tochter Anna Justine

<sup>3</sup> oder Abtreibung

einen Künstler, von der Masse der Mitwelt ignoriert und in Ruhe gelassen zu werden? Ob nicht eigentlich nur solche Künstler groß werden können? Und ob nicht der wirkliche Künstler geradezu nur den einen Wunsch hat, seinem Werk leben zu können, in Ruhe gelassen, nicht behelligt zu werden von dem Schwindel des Alltags und der Mode? Wachsen nicht in solcher Schöpfereinsamkeit Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner? Hätte sie nicht vielleicht Liszt oft notgetan? Wäre ohne Schumanns Prophetie vielleicht Brahms länger ohne Clique geblieben, einsamer noch und größer geworden?

Aber ich wollte Dich ja nicht abschrecken, sondern zu uns einladen. Also: Nachmittage und Abende werden plaudernd, essend und spazierend verbracht. Für Butterbrot und gute Stiefel garantiere ich. Sogar auf Schinken soll es mir nie ankommen. Also: Kopf hoch!

Jedenfalls Brust heraus (dann muß der Bauch hinein und faßt weniger)!

Hier ist es doch wunderherrlich und repariert ganz sicher Leib und Seele<sup>4</sup>. Der Ort und mein „Häusl“ sind für mich von sakraler, jenseitsverlockender Bedeutung, auch wenn der Mensch Sonne und Wärme braucht. - Manchmal schaudert´s mich bei dem Gedanken an meine verschiedenen Komponierhäuschen; obwohl ich dort die schönsten Stunden meines Lebens verbringe, so habe ich sie wahrscheinlich mit meiner Gesundheit bezahlen müssen.

Bitte, schreib mir ein Wort, wie es Dir geht und wann Du kommst! In der Einsamkeit meines Sommers spüre ich jetzt deutlicher als anderswo, was in meinem Physischen nicht in Ordnung ist, und ich wünsche zum erstenmal in meinem Leben, daß meine Ferien zu Ende wären. Ich altere täglich um Jahrzehnte. Du würdest es sehen, wenn Du kämest. Würdest Du es mir als guter Freund auch sagen? Oft liege ich weltverloren auf meiner Wiese und wenn

---

<sup>4</sup> Die Tochter der Wirtsleute Marianne Trenker berichtet: „Drei Klaviere kamen jedes Frühjahr und mußten ins Häuschen geschafft werden [sic; da im Komponierhäuschen allenfalls für einen Diwan, einen Tisch mit Stuhl und ein Klavier Platz war, sind die anderen Klaviere vermutlich in Mahlers Zimmer im Haupthaus aufgestellt worden]. Dort verbrachte er den größten Teil des Tages und durfte von niemanden, selbst von seiner Frau nicht, gestört werden. Schon frühmorgens mußten die Sachen zum Frühstück bereit gestellt werden: also Tee, Kaffee, Butter, Honig, Eier, Gebäck, Obst und Geflügel.

Direktor Mahler ging schon um sechs Uhr früh an die Arbeit. Ein Ofen vervollständigte die Einrichtung des Häuschens, den er selber anfeuerte und sich das Frühstück bereitete. Das Häuschen mußte in einem Umkreis von 1 km (sic; wahrscheinlich ist ein Durchmesser gemeint) von einem 1 und 1/2 m hohen Zaun umgeben sein. Nun stiegen trotzdem einmal zwei Handwerksburschen über den Zaun und belästigten den berühmten Komponisten mit Betteln. Nun mußte der Zaun noch mit Spitzendraht versehen werden. Einmal verfolgte ein Geier einen Raben und der flog schutzsuchend in das Arbeitskabinett Mahlers. Der Herr Direktor kam ganz aufgeregt zum alten Trenker, Besitzer von Altschluderbach, und beklagte sich bitter über den frechen Eindringling. Herr Trenker lachte ihm ins Gesicht und nun mußte Gustav Mahler mitlachen. Ein anderes Mal brachte ihn der Haushahn aus der Fassung, weil er ihn mit seinem Kikeriki aus dem Morgenschlummer weckte. „Wie könnte man es dem Hahn beibringen, daß er am Morgen nicht kräht?“ fragte der Herr Direktor. O ja, sagte darauf Herr Trenker, man dreht ihm einfach den Kragen um; doch davon wollte Gustav Mahler nichts wissen. Im Verkehr mit den Leuten war er herzensgut und recht gemütlich. Oft erzählte er uns, wie er als Kind in einer armen kinderreichen Familie beim Studium tagelang nur von einem Stück Brot lebte, damit er die Kosten aufbrachte. Arme Handwerksburschen sammelte er auf der Straße, kleidete sie und versorgte sie mit Geld, damit sie leichter eine Arbeit fanden.

ich da so liege, bin ich gar nicht mehr ich selbst. Meine Seele geht von mir ab und schwebt über einem armen, alten Körper, der nun bald zu Staub wird. Es deprimiert mich, daß ich jetzt am Schreibtisch sitzen soll, ohne daß meine innere Bewegung mit der äußeren korrespondiert, und ich habe einfach mit einem Schlage alles an Klarheit und Beruhigung verloren, was ich mir je errungen, und muß nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen.

Herzlichst in Eile

Dein alter

*Gustav*

*Lieber Freund!*

Toblach, August 1909

Nie darfst Du glauben, daß ich Dir oder sogar einem anderen etwas übel genommen hätte. Wäre ich aber auch so beschränkt, so hätte ich doch nach Deinem lieben und schönen Brief nicht den leisesten Anhalt zu einer Ursache. Ganz im Gegenteil hat er mich innigst erfreut. Du hast für mein Stillschweigen den richtigen Grund erraten. Ich war sehr fleißig und lege eben die letzte Hand an eine neue Symphonie. Leider gehen auch meine Ferien zu Ende - und ich bin in der dummen Lage - wie seit jeher - auch wieder diesmal, noch ganz atemlos, vom Papier weg in die Stadt und in die Arbeit zu müssen. Das Werk selbst (soweit ich es erkenne, denn ich habe bis jetzt nur blind drauflosgeschrieben und kenne jetzt - wo ich den letzten Satz eben zu instrumentieren beginne, - den ersten nicht mehr) ist eine sehr günstige Bereicherung meiner kleinen Familie. Es ist da etwas gesagt, was ich seit längerer Zeit auf den Lippen habe - vielleicht (als Ganzes) am ehesten der IV. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.<sup>5</sup>) Du mußt Dir vorstellen, daß ich im Schaffensprozeß für einen Augenblick in mindestens sieben Dimensionen lebte. Sie eröffneten sich mir wie in einem Zustand von Trance. Ich habe für einige Minuten etwas erlebt, was ich nicht darstellen kann, was aber mein ganzes Leben verändern wird. Ich weiß jetzt, daß ich nur ein winziges, ein kleines Rädchen im Getriebe des Weltgefüges bin, aber immerhin doch so bedeutsam, daß auf dieses Rädchen nicht verzichtet werden kann. Ohne dieses Rädchen, also ohne mich, würde der Ablauf der Musik stehenbleiben. Mit Dr. Fraenkel habe ich diese jenseitigen Erfahrungen besprochen. Er warnte mich, in meiner Musik solch pathologische Ideen zu verwerten. Er sagte zu mir: „Die Menschheit wird es nicht begreifen, wenn Sie derlei in Töne umsetzen. Bleiben Sie auf dem Boden der Realität, hüten Sie sich vor solcher Art von Traum-Dämonismus, dem Sie allmählich ganz zu unterliegen drohen.“

---

<sup>5</sup> Diese Bemerkung bezieht sich vor allem auf die Übereinstimmung des langsamen Satzes der Vierten und des Adagios der Neunten. Beide enden „morendo“. In der Vierten bezieht es sich nur auf den Schluß des Satzes und in der Neunten auf den ganzen Satz: Ein auskomponiertes „morendo“ in dem insgesamt dreimal die Bezeichnung „ersterbend“, fünfmal „morendo“ und einmal „verklingend“ vorkommt.

Es sind aber weder Dämonen noch Engel, die mich zu den neuen Aussagen verleiten. Mir ist lediglich die Gnade zuteil geworden, weit zu sehen. Vor uns liegen Epochen, in denen all das auf den Kopf gestellt wird, was wir heute noch für endlich, für unumstößlich, für wahr halten. Es wird eine neue Wahrheit kommen: in der Kunst, in der Wissenschaft. Das, was ich von dieser Wahrheit, dieser neuen Realität bereits voraussehe und vorausfühle, das investiere ich in meiner Musik. Den Inhalt meiner Lebensauffassung kann ich nun in Töne fassen. Die Partitur dieser neuen Wahrheits-Symphonie ist bei der wahnsinnigen Eile recht schleuderhaft und für fremde Augen wohl ganz unleserlich. Und so möchte ich es sehnlichst wünschen, daß es mir heuer im Winter gegönnt sein möge, eine Reinpartitur herzustellen. Alma habe ich Mitte Juli an der Bahnstation Niederdorf, wenige Kilometer von Toblach entfernt, abgeholt. Während der noch verbleibenden Ferienzeit mußte ich mich auch auf die kommende Saison in New York vorbereiten. Es galt, die neuen Partituren zu studieren, die ich auf die Programme der New York Philharmonic gesetzt habe. Trotz aller Arbeit hätte ich Dich aber gern hier gehabt, da es Dinge gibt, die man nicht schreiben kann.

Dein  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

September 1909

Nach Deinem Brief komme ich auf Alma zu sprechen, der Du mit Deinen Ansichten und Äußerungen über ihre Treuebrüche ein großes Unrecht zugefügt hast<sup>6</sup>, auch wenn ich Dir

---

<sup>6</sup> Mahler verteidigte seine Frau auch gegenüber seinen engsten Freunden. Dabei blieben die Liebesabenteuer von Alma ihm durchaus nicht verborgen. Die Depressionen Mahlers steckten Alma an; zudem war sie körperlich unerfüllt. Sie war eine Frau von noch nicht einmal dreißig Jahren, an einen verfallenden, übersensiblen Mann gekettet. Sie sah das „Notwendige“ keineswegs als Betrug an: Mit Herz und Verstand war sie ihrem Heiland Gustav zu eigen, das „andere“ waren „Begleitumstände von neutralisierendem Effekte“. Die einzigen, die von Almas Eskapaden wußten, waren ihre Mutter, der Arzt Dr. Fraenkel und Bruno Walter. Die Mutter erklärte ihrer Tochter: „Das ist gesund!“, Dr. Fraenkel warnte vor der Spitzfindigkeit des Gatten, „der irgendwann hinter alle Dinge kommt“, und Walter bemerkte: „Ab und an schaltet sie das grelle Licht des Heiligenscheins aus, ist Mensch und stillt das Verlangen, das man als Heilige nicht stillen darf.“

Mahler wurde Augenzeuge einer Szene, die ihn tief verletzte, als er Alma und seinen Getreuen, den russischen Pianisten Ossip Gabrilowitsch (siehe auch Band 8, Symphonie No.6 Seite 26) sich küssend überraschte. Diese Beziehung dauerte von 1907 bis 1909. Kurz darauf lernte Alma während ihrer Kur in Tobelbad 1910 den Architekten Walter Gropius, damals 27 Jahre jung, kennen und beide verliebten sich ineinander. Erst durch die Gropius-Biographie von Reginald R. Isaacs wurde der Nachweis erbracht, daß Alma von dem Zeitpunkt, als sie Gropius kennenlernte, hinsichtlich ihrer Gefühle und Empfindungen bis zum Tod Mahlers ein konsequentes Doppelleben geführt hat. Alma berichtete: „Nach acht Tagen ungefähr kommt ein Brief von diesem jungen Mann, in dem er mir schreibt, daß er ohne mich nicht leben könne, und daß ich, wenn ich nur das geringste Gefühl für ihn hätte, alles verlassen und zu ihm kommen möge. Dieser Brief, der an mich gerichtet war, trug auf dem Kuvert deutlich die Anschrift ‚An Herrn Direktor Mahler‘.“ Niemals ist aufgeklärt worden, ob der Jüngling

---

in vollständiger Verwirrung gehandelt hatte oder ob es unbewußt sein Wunsch gewesen war, diesen Brief direkt an Mahler selbst gelangen zu lassen.

In einem Brief an Gropius beschreibt Alma die nun entstandene Situation: „Da es quasi durch Zufall herausgekommen ist u. nicht durch ein offenes Geständnis von meiner Seite - hat er jedes Vertrauen, jeden Glauben an mich verloren.“ Alma bat Gropius, unter keinen Umständen nach Toblach zu kommen, was dieser jedoch mißachtete. Alma schreibt: „Auf einer Spazierfahrt sah ich verborgen unter einer Brücke den jungen X..., der, wie ich nachher von ihm hörte, schon lange in der Gegend weilte, um mich irgendwo zufällig zu treffen und so die Antwort auf seinen Brief zu erzwingen. Mein Herz blieb stehen, nur vor Schreck, nicht vor Freude. Ich sagte es sofort Mahler, und er sagte: ‚Ich selber hole ihn her.‘ Er ging augenblicklich nach Toblach hinunter, fand ihn sofort und sagte: ‚Kommen Sie!‘ Weiter wurde nichts gesprochen. Es war unterdessen Nacht geworden. Wortlos gingen sie den weiteren Weg, Mahler mit einer Laterne voraus, der andere hinterdrein. Pechschwarze Nacht. Ich war in meinem Zimmer geblieben. Mahler kam sehr ernst zu mir herein. Nach langem Zögern ging ich zu X... Die kurze Unterredung, die ich mit ihm hatte, unterbrach ich nach wenigen Minuten, weil ich plötzlich Angst um Mahler bekommen hatte. Mahler ging im Zimmer auf und ab. Zwei Kerzen brannten auf seinem Tisch. Er las in der Heiligen Schrift. Er sagte: ‚Was du tust, wird recht getan sein. Entscheide dich!‘ Aber ich hatte ja keine Wahl! (...) War ich oft in den letzten Jahren verzweifelt gewesen über mein verfließendes Leben, so hätte ich mir doch ein Leben ohne Mahler nie und nimmer vorstellen können. Am wenigsten mit einem anderen Manne. (...) Mahler war und blieb mir der Zentralpunkt meines Daseins.“ Mit dieser Haltung hatte sich Alma zwar entschieden, an der Seite Mahlers zu bleiben, andererseits aber war sie auch fest entschlossen, Gropius nicht aufzugeben. Zunächst hatte sie an ihn geschrieben: „Ich bin nun gezwungen, mich zu entscheiden. - Ich erlebe etwas an meiner Seite, das ich nicht für möglich gehalten hätte. Nämlich, daß Liebe so grenzlos ist, - daß mein Bleiben – trotz allem, was geschehen ist - ihm Leben - und mein Scheiden - ihm (...) Tod sein wird (...) Gustav ist wie eine krankes, herrliches Kind.“

Almas Überlegungen liefen wohl darauf hinaus, daß nach Jahren „erzwungener Askese“ der junge und hübsche Walter Gropius für sie künftig unverzichtbar geworden war.

Als Gropius damals das Haus zu nächtlicher Stunde verließ, begleitete ihn Mahler bis zur Grenze des Grundstücks. Noch vor seiner Abreise von Toblach schrieb der junge Architekt an Mahler: „Wir hatten uns leider eben ja nur so wenig zu sagen - es schmerzt mich, daß ich Ihnen nur weh tun kann. Lassen Sie mich wenigstens noch danken für die Noblesse, mit der Sie mir entgegenkamen, und Ihnen ein letztes Mal die Hand drücken.“

Alma setzte ihre Briefwechsel mit Gropius heimlich fort mit der Bitte, seine künftigen Schreiben entweder an das Postamt Toblach oder an ihre Mutter zu schicken. Es scheint, daß Anna Moll, die immer ein enges Verhältnis zu ihrem Schwiegersohn pflegte, andererseits keine Bedenken hatte, die Rolle einer Zwischenträgerin zu übernehmen. Almas Briefe an Gropius glühen vor Leidenschaft: „Wann wird die Zeit kommen, wo Du nackt an meinem Leib liegst, wo uns nichts trennen kann - als höchstens Schlaf? (...) Ich weiß, daß ich nur für die Zeit lebe, wenn ich ganz und gar die Deine werden kann (...)“

Sie unterschreibt „Dein Weib“ und möchte, wie früher von Zemlinsky und Mahler, nun ein Kind – und will es hegen und pflegen – „bis der Tag erscheint, an dem wir ohne Reue mit Sicherheit und Ruhe - uns lächelnd und für immer in die Arme sinken.“

Die Briefe von Gropius - er bewahrte Kopien auf - sind ebenfalls leidenschaftlich, im ganzen aber kontrollierter als die der Partnerin. Ob Mahler jemals ahnte, was da vor ihm geheimgehalten wurde, ist eine Frage, die wohl für immer unbeantwortet bleiben wird. Es scheint so, daß er zwar eine solche Situation für möglich gehalten hat, zugegeben hat er dies aber niemals. Schicksalhaft erscheint die Tatsache, daß Mahlers Sterbetag und Gropius Geburtstag auf den gleichen Tag fielen.

Gropius selbst erlebte 1918 eine vergleichbare Situation später mit Alma, als diese sich in Franz Werfel verliebte und sich von Gropius trennte. Dazwischen liegt noch die andauernde, mehrfach unterbrochene Beziehung zum Maler Oskar Kokoschka, der Alma als „Die Windsbraut“ portraitierte.

vielleicht mit meinen Andeutungen Anlaß dazu gegeben habe. Du kannst es mir aufs Wort glauben, daß sie nichts anderes im Auge hat als mein Wohl. Und wie sie acht Jahre lang in Wien an meiner Seite sich weder von dem Äußeren Glanz meiner Stellung blenden ließ, noch je trotz der Verlockungen, die das Wiener Leben und die „guten Freunde“ daselbst (die alle über ihre Verhältnisse leben), sich zu irgendwelchem, selbst unserer sozialen Stellung gemäßen Luxus verleiten ließ; so ist auch jetzt nichts anderes ihr ernstes Bestreben, als meinen Anstrengungen (die übrigens, ich wiederhole es, keine Überanstrengungen sind wie in Wien) für meine Unabhängigkeit, die mir das Schaffen erst recht ermöglichen soll, ein baldiges Ziel zu setzen. Du kennst sie ja doch zur Genüge! Wann hast Du bei ihr Verschwendungssucht oder Egoismus bemerkt? Glaubst Du wirklich, daß sie in der letzten Zeit, in der Du mit ihr nicht mehr zusammengekommen bist, sich so urplötzlich verändert hat? Und sind wir vielleicht verpflichtet, in einer Dachkammer in Wien das Gnadenbrot der Wiener Hofoper zu essen? Soll ich mir nicht, da es mir geboten wird, in kurzer Zeit in ehrlicher künstlerischer Arbeit ein Vermögen verdienen<sup>7</sup>? Nochmals versichere ich Dir, daß mir meine Frau nicht nur tapferer, an allem Geistigen teilnehmender treuer Genosse, sondern auch - eine seltene Verbindung - ein kluger, besonnener Hausverwalter ist, die mir trotz aller Behaglichkeit der leiblichen Existenz sparen hilft, und dem ich im eigentlichen Sinne Wohlstand und Ordnung verdanke. Ich könnte Dir das alles in Ziffern ausführen. Aber ich denke, es ist unnötig, Du wirst bei einigem guten Willen (und Erinnerung an eigene Eindrücke) Dir alles selbst sagen können.

Dein  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

New York, Herbst 1909

**Wie Du siehst, beeile ich mich recht sehr. Hier geht es recht amerikanisch trubelhaft zu. Ich habe täglich Proben und Konzerte. Muß mit meiner Kraft sehr haushalten, und gehe gewöhnlich nach der Probe ins Bett, wo ich mein Mittagmahl (man nennt hier den abscheulichen Fraß Lunch) einnehme. - Wenn ich diese 2 Jahre glimpflich überstehe - dann,**

---

<sup>7</sup> In Künstlerkreisen war man sich in den Vorurteilen gegenüber Amerika weitgehend einig: das Land des allmächtigen Dollars und der philiströsen Millionäre, ein Land, in dem Kultur weder Tradition besaß, noch als Notwendigkeit erschien; ein Land, in dem „making money“ an oberster Stelle stand und Kunst nur ein schmückendes Beiwerk der führenden Gesellschaftskreise war. Tatsächlich erhielt Mahler für vier Monate Arbeit eine circa vierfach höhere Gage als in Wien für die ganze Saison. Neu war für ihn, daß er in New York keinerlei administrative Kompetenzen mehr besaß und sich mancher unangenehmen Entscheidung der Verwaltung unterordnen mußte.

hoffentlich, darf ich mich auch einmal zum Genießen und vielleicht auch zum Schaffen „con amore“ hinsetzen. Es wäre beinahe gar nicht stilvoll. Denn eigentlich müßte ich irgendwo in einer Dachkammer mit meiner Familie verhungern und erfrieren. Wahrscheinlich entspräche dies dem Idealbild Hirschfelds<sup>8</sup> und Tutti quanti. Aber leider plagt mich mein Heimweh die ganze Zeit und verwandelt sich in jenes gewisse erregte Sehnen, das Du gewiß kennst. Leider bleibe ich im Gegensatz zu meiner Frau, die am liebsten ganz hier bliebe, ein eingefleischter Wiener.

- Ich durchlebe jetzt so unendlich viel, kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen<sup>9</sup>! Ich sehe alles in einem so neuen Lichte - bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene.) Ich bin lebensdurstiger als je und finde die "Gewohnheiten des Daseins" süßer als je. Diese Lebenstage sind eben wie die Sibyllinischen Bücher.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

New York, 1. April 1910

Die Reinpartitur<sup>10</sup> meiner neuen Symphonie<sup>11</sup> ist trotz durchschnittlich zehn Konzerte monatlich, die ich hier dirigieren muß, fertig. Ich könnte den Titel des letzten Gesanges aus dem „Lied von der Erde“ über diese Symphonie setzen: „Der Abschied“. Habe ich dort

---

<sup>8</sup> Robert Hirschfeld(1858-1914), Musikkritiker

<sup>9</sup> vergleiche Fußnote 6

<sup>10</sup> Die Neunte ist, so wie sie uns in der Partiturreinschrift überliefert ist, kein fertiges Werk im Sinne Mahlers. Denn er ließ nicht ab, jeden Takt, jede Stimme wieder und wieder zu prüfen, bis alles dem inneren Bild gemäß war, das er von seiner neuen Schöpfung in sich trug; seine Verleger hatten es nicht leicht mit ihm. Nach jeder Probe trug er neue Änderungen in die Partitur ein, ruhte nicht, bis volle Deutlichkeit, volles Gleichgewicht und volle Farbe des Klanges da war, setzte Instrumente hinzu, verdoppelte Stimmen, ließ andere weg; und nicht etwa nur vor der ersten Aufführung. So souverän er die Orchesterpalette beherrschte, so oft kam es doch vor, daß, bei vollkommen richtiger Kombination der Klangfarben, doch auf den ersten Anhieb die haarscharf genaue innerliche gehörte noch nicht ganz getroffen war; und so sicher er der rechten Mischung die rechten Zeichen gab, konnte es ihm doch oft geschehen, daß er sich in der richtigen "Dosierung" vergriff und erst nach längerem Versuchen das Richtige traf. In einem Brief aus Amerika lobt er die Kontinuität des Konzertdirigierens ohne Theaterpraxis, weil er aus den symphonischen Orchesteraufführungen so viel für sein eigenes Schaffen lernen könne, und klagt über die Unzulänglichkeiten seiner Instrumentation, die viel zu sehr durch die ganz anders gearteten akustischen Verhältnisse des ewigen Theatermusizierens beeinflußt worden sei. Sicher ist, daß sich seine Instrumentierung, seitdem er vom Theater weg war, in auffallender Weise geändert hat; in der Neunten Symphonie, mehr noch als im „Lied von der Erde“, ist sein Orchester noch viel intimer, durchscheinender, reicher an subtilen Abschattierungen. Und all das wäre ganz gewiß noch anders sublimiert worden, wenn er diese Werke hätte hören können und auch ihnen die letzte Durchbildung des Orchesterklangs gegeben hätte.

<sup>11</sup> Mahler scheute sich, die Sinfonie als die Neunte zu bezeichnen. Vgl. Band 11, „Das Lied von der Erde“, Seite 10

Abschied vom Menschen genommen, so ist es hier der Abschied von allen, die ich liebe<sup>12</sup>, und von allem, was ich liebe: Die Welt, meine Kunst, mein Leben, meine Musik.

Alles in diesem Werk ist ungewöhnlich. Das beginnt mit der Anordnung der Sätze: In schärfstem Kontrast zu den zwei bewegten Mittelsätzen stehen die beiden umrahmenden langsamen Sätze. Dabei denke ich, daß ich wohl erstmalig einen vollständigen langsamen Satz als Einleitungssatz geschrieben habe. Und jeder Satz steht in einer anderen Tonart<sup>13</sup>. Die konventionelle Gesetzmäßigkeit ist aufgehoben, der Begriff Symphonie zu höherer Ordnung zerschlagen.

Ungewöhnlich, neuartig handhabe ich die Harmonik, die Klangmontagen. Es gibt noch vorgeschriebene Tonarten, aber ich nutze sie nicht mehr im traditionellen Sinn. Tonarten benutze ich jetzt als Farbwerte, als Kontrastwerte, ohne Rücksicht auf dissonante Überschneidungen. Ich habe hier nicht mehr harmonische oder melodische Ideen komponiert, sondern mich auf die Konstituierung eines horizontalen Klangprozesses verlegt.

Sicher wirkt meine Symphonie neben den Orchesterstücken meines Freundes Arnold Schönberg, die ich gerade gesehen habe, altmodisch. Man hat das Gefühl, als vermittele ich unversehrt ein Stück Tradition. Aber der Schein trügt. Ich benutze „Traditionsblöcke“, um sie nach völlig eigenen Gesetzen neben- oder übereinanderzusetzen. Der „Block“ an sich ist traditionell, nicht aber die Art und Weise, wie er an den nächsten angefügt wird.

Die wirklich traditionelle Musik ist unvereinbar geworden mit einem Zustand der Menschen, die keiner verpflichtenden Erfahrung solchen positiven Sinnes ihrer Existenz mehr mächtig sind.

Eine eherne Gelassenheit, eine Weltferne jenseits von Lust und Leid, ein Abschied ohne Bitternis, mein Orchester spricht ihn.

Zitate sind bei mir nie wörtlich - als wäre keine Zeit verstrichen -, sondern eher um das Vergangene zu beschwören oder Angelegtes oder Gefragtes zu erfüllen oder zu beantworten. Tatsächlich klingt meine Musik oft so, als hätte man sie schon gehört. Meine Kompositionsweise muß aber auch so offen sein, daß Zitate einzubinden sind, ohne den Zusammenhang zu zerstören, und da ich denke, ein Meister der Vorbereitung zu sein, sind die Übergänge fließend.

Wiederkehrendes ist eher Erinnerung als Wiedererkennung. Ich gewinne damit die Tiefe der Perspektive von Zeit. Gleichzeitig schaffe ich mir damit die Möglichkeit, mich durch Zitate selbst zu erklären. Deshalb ist es auch legitim, aus meiner Verwendung von Zitaten auf konkretere Inhalte zu schließen. Sie sind wie Schlüssel zu meiner Welt. Den einen oder anderen werde ich Dir wieder in den weiteren Erläuterungen geben, denn Du bist mir als Freund so nah, wie es bei unserem Altersunterschied nur möglich ist, und ich weiß, daß Dir meine romantische und dämonische Seite sehr nahe steht. Du weißt auch, daß ich wieder versuche, Gott auf einem neuen Weg zu finden. Ich verschlinge hier die Abhandlungen jener Wissenschaftler, die hier von den Konservativen als Umstürzler, Saboteure und Handlanger

---

<sup>12</sup> Im Partiturentwurf steht im 1. Satz: „O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte“

<sup>13</sup> Bemerkenswert ist, daß das Werk in D-Dur beginnt und in Des-Dur endet, während seine anderen Sinfonien, die nicht in der gleichen Tonart enden, sich nach oben entwickeln.

des Kommunismus abgestempelt werden. Was ich da erfahre, muß ich - Stück für Stück - sehr langsam verdauen. Eine neue Welt des Diesseits, eine neue Erfahrung des Jenseits. Das erstere wird aufgewertet, das letztere abgewertet.

Nun habe ich aber bereits seit vielen Jahren meine klaren, eigenen Vorstellungen vom Jenseits, die durch nichts zu zertrümmern sind. Das Jenseits der modernen Wissenschaft wird konfrontiert mit meinem Jenseits. Keine Richtung siegt. Das Wahre kommt in mir auf, es ist ganz klar, beweist sich wie von selbst, es bedarf keines äußeren Zutuns. Es ist alles da, unumstößlich, wohl für den Außenstehenden wenig faßbar. Ich erkenne sogar, daß in den modernen Vorstellungen sehr viel Wahrheit liegt. Atheismus zum Beispiel ist nicht gleich Atheismus. Das Wichtige der neuen Strömung: Man leugnet nicht den Kern der Erfahrungen, man leugnet das Gewand, in den dieser Kern seit Jahrhunderten gekleidet war. Nun ist dieses Gewand in unserer Zeit abgetragen, zerschlissen. Der kleine große Kern liegt bloß, man muß ihn neu gewanden. Ich tu's auf meine Art, auch wenn sie nicht die ist, die der Wissenschaftler von heute verlangt.

Ich bin eben in mir selbst ganz fertig, ganz abgeschlossen, losgelöst, jedes Bannes frei, kann tun und fühlen, was ich will, ohne daß ich damit jemandem Schaden oder Leid zufüge. Fast möchte ich sagen: Ich befinde mich in einem idealen Zustand.

Vom Tode berührt, gibt meine Hand die Materialmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin - Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden - sind ihr Werk.

Meine jetzigen Kompositionen sind auch - aber anders als die früheren Werke - durch Heterogenität gekennzeichnet. Man könnte auch von der Polyphonie musiksprachlicher Ebenen sprechen. Stil besteht nur im einzelnen Satz. Bestandteile überkommener Musik geraten durcheinander, und dieses Material läßt keine Subjektivität mehr hören. Erst dann wird deutlich, was er beinhaltet. Das bedeutet nicht, daß es keine Zusammenhänge zwischen den Sätzen gibt. Die „ewig“-Sekunde z.B. aus dem „Lied von der Erde“ ist in allen Sätzen wiederzufinden. Über das Doppelschlagmotiv wird an anderer Stelle noch zu sprechen sein. Überhaupt gilt auch hier, daß die jeweils „neue“ Symphonie ihre Vorbereitung in den früheren findet. So gibt es neben dem direkten Anschluß an das „Lied von der Erde“<sup>14</sup> weitere Beispiele von eigenen Zitaten: Aus der 1. Symphonie<sup>15</sup>, aus der 2. Symphonie<sup>16</sup>, aus der 5. Symphonie<sup>17</sup>, aus der 6. Symphonie das Doppelschlagmotiv<sup>18</sup> und aus der 7. Symphonie<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Das „ewig-Motiv“ aus dem „Abschied“ ist beherrschend in der Neunten Sinfonie, aber auch andere Beispiele, wie das Zitat von „Du mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold“ (i, Takt 74 mit Auftakt ff) sind semantisch von größter Wichtigkeit, um die Sinfonie richtig zu verstehen.

<sup>15</sup> aus dem 1. Satz, Ziff. 2, das Trompetensignal findet sich im Takt 168 im 1. Satz der 9. Sinfonie wieder

<sup>16</sup> aus dem 3. Satz, Ziff. 35, findet sich im Takt 203 im 2. Satz der 9. Sinfonie wieder

<sup>17</sup> der Anfang des 2. Satzes findet sich im 2. und 3. Takt des 2. Satzes der 9. Sinfonie wieder und wird von einem Motiv aus der 1. Sinfonie abgelöst, welches im 1. Satz bei Ziff. 22 dort auftaucht.

<sup>18</sup> aus dem 3. Satz, Takt 165, ist uns das Doppelschlagmotiv „Immer mit bewegter Empfindung“ bekannt.

<sup>19</sup> Das Auftaktmotiv des 2. Satzes befindet sich bereits im Finale der 7. Sinfonie bei Takt 257 ff, auch der „Meistersinger-Frohsinn“ aus dem Finale der 7. Sinfonie klingt an: I, Takt 172-173 in der Pauke und den Trillerketten.

Ein Andante von reichem Bau ist der **erste Satz**<sup>20</sup> der Symphonie.

Es ist vielleicht das Allerherrlichste, was ich geschrieben habe. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen - bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung, auf Abschied von Frau und Kind gestellt. Immer wieder meldet sich die Todesahnung. Alles Irdisch-Verträumte gipfelt darin, am stärksten natürlich bei der ungeheuren Stelle, wo diese Todesahnung Gewißheit wird, wo mitten hinein in die tiefste, schmerzvollste Lebenslust „mit höchster Kraft“ der Tod sich anmeldet<sup>21</sup>. In diesem Satz geschieht soviel wie in einer der früheren Sinfonien. Ich beschwöre die Sphäre des Liedes herauf, wie eine lange Geschichte. Das reine D-Dur, welches erst im 26. Takt durch ein „b“ gestört wird, klingt wie Zerfallenes, was sich in der Erinnerung zusammensetzt. Es ist zunächst ein Thema, was aus „Dauern“ besteht, Tonlängen auf dem Ton „a“. Durch die Wiederholung im zweiten Takt überlagern sie sich. Der dritte Takt nimmt dieses Strukturprinzip des Rhythmus als motivisches Prinzip in der Harfe (später mächtig in der Pauke zurückkommend<sup>22</sup>) auf - hier gleichzeitig an „Das Lied von der Erde“ anknüpfend<sup>23</sup> - zwei neben- (über)-einander liegende Töne und ein überspringender. Eigentlich ein serielles Prinzip, das schon - wie große Teile der Symphonie - auf ein neues Kompositionsprinzip hinweist und den Eindruck des „Zerfallenen“ technisch erklären kann. Später im Satz gewinnt dieser Anfangsrhythmus an Bedeutung, weil er bei den katastrophenartigen Stellen<sup>24</sup> wiederkehrt. Langsam beginnt sich Musik zu konstituieren. Sie läßt aber offen, ob sie endlos so weitergeht oder abbrechen wird. Komponierte Zerbrechlichkeit und Hinfälligkeit des Menschen. Hochorganisiertes schlägt um in Unordnung, Bewegtes in Stillstand<sup>25</sup>. Es taucht ein Lied in den Violinen auf<sup>26</sup>, welches durch viele Pausen atemlos wirkt, beredt und stammelnd zugleich. Es beinhaltet aber, in direktem Anschluß an das „Lied von der Erde“, das „ewig“ und „leb wohl“. Hier hat es allerdings noch eine im Horn aufstrebende Gegenstimme. Am Schluß des Satzes wird auch diese kleine Hoffnung verschwinden. Später<sup>27</sup> erhält es durch rhythmische Auflösung seinen nostalgischen Charakter. Was früher einmal „Durchführung“ hieß, wird nun „Auflösung“. Die Tonalität wird undeutlich<sup>28</sup> oder der Rhythmus wird unscharf<sup>29</sup>.

---

<sup>20</sup> Die Form dieses Satzes ist schwierig eindeutig zu analysieren: Exposition, Takt 1-107; fünfteilige Durchführung, Takt 108-346; Reprise, 347-371; Koda, Takt 406-454

<sup>21</sup> I, Takt 308, auch hier wird die Gewißheit des Todes mit einem Doppelschlagmotiv eingeleitet: Also geht es in erster Linie um den Tod seiner Liebe. (siehe auch Seite ..... Fußnote.....)

<sup>22</sup> I, Takt 111 ff, 120 ff, 204 ff, 317 ff, 327 ff, schließlich auch mit dem Glockensymbol I, Takt 337 ff,

<sup>23</sup> im „Lied von der Erde“ a, g – e und hier die Umkehrung ges, b, c

<sup>24</sup> I, Takt 108 und 314

<sup>25</sup> I, Takt 102-110

<sup>26</sup> I, Takt 18 ff

<sup>27</sup> I, Takt 267

<sup>28</sup> I, Takt 129 ff

Die scheinbar merkwürdigsten Kombinationen von Zitaten (oder besser Anklängen) kannst Du finden: In den 1. Violinen hörst Du Beethovens „Les Adieux“, Op. 81a<sup>30</sup>, während Du darunter in der zweiten Violine Johann Strauß' Walzer „Freut euch des Lebens“, Op. 340, hörst. Eine Kombination, die sich für Dich selbst erklärt.

Das Symbol für die Liebe, der Doppelschlag, taucht hier in seiner vier- und fünfteiligen Form erstmals auf<sup>31</sup>. Es wird später das Werk beherrschen. Hier wird es aber bereits zum Hauptgedanken exponiert, indem ich es mit der Bezeichnung „Höchste Kraft“ und „Pesante“ zum Höhepunkt des ganzen Satzes mache<sup>32</sup>.

Der Naturlaut, der sich schon ab „Klagendem Lied“ durch mein gesamtes symphonisches Schaffen zieht, findet auch Eingang in diese Sinfonie: Kurz vor Schluß des Satzes<sup>33</sup> hörst Du Vogelstimmen. Nur werden sie hier, anders als z.B. in der Zweiten Symphonie, durch die vollständige Unabhängigkeit der drei Stimmen zum Symbol des Jenseits.

Ein einzigartiges Schweben zwischen Abschiedswehmut und Ahnung des himmlischen Lichts - und nicht ein Schweben der Phantasie, sondern des unmittelbaren Gefühls - hebt den Satz in eine Atmosphäre höchster Verklärtheit.

Am Schluß spielt die „ewig“-Sekunde<sup>34</sup>, auf die ich Dich schon aufmerksam gemacht habe, eine große Rolle. Es ist die „Abgesangsgestalt“ der abfallenden Sekunde, die bereits in der Liebeserklärung des Adagiettos der V. Symphonie vorhanden ist, im „Lied von der Erde“ zur Schlußgestaltung führt und am Ende des ersten Satzes auch das Ende der Liebe bedeutet.<sup>35</sup> Du kannst hier auch eine konkrete persönliche Aussage herauslesen, denn es sind plötzlich zwei Stimmen<sup>36</sup>, die Abschied von der einsamen, noch immer mit „schmeichelnd“ überschriebenen Solovioline<sup>37</sup> nehmen.

**Der zweite Satz<sup>38</sup>, rondoartig zwischen Ländler und Walzer schwankend, dem man den Titel „Du mußt in´s Grab hinein<sup>39</sup>“ geben könnte, lebt sich in wiederum neuer Gestaltung der innig**

---

<sup>29</sup> I, Takt 308 ff

<sup>30</sup> I, Takt 148 ff, der fallende Sekundschritt, der hier durch das Zitat sozusagen in seinem Inhalt erklärt wird, wird bei Mahlers Partiturentwurf im I, Takt 52, durch die hinzugefügten Worte „Leb woll!“ in gleicher semantischer Absicht durch Mahler selbst erklärt.

<sup>31</sup> I, Takt 288, 304

<sup>32</sup> I, Takt 308

<sup>33</sup> I, Takt 376 ff

<sup>34</sup> 1901 ist das Motiv in dem letzten der „Rückert-Lieder“ bereits ausgeprägt: „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Im „Lied von der Erde“ nach dem „Ich geh, und wandre in die Berge“ ist es das Abwärtsschreiten der Sekunde im „ewig“ seiner eigenen, Bethges Dichtung zugefügten Worte, welches auch den ersten Satz der Neunten Sinfonie abschließt. Es ist das Verstummen, - ein Ersterben in die schöne Verheißung ohne Trauer, aber in unendlicher Einsamkeit.

Mit dem „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ meinte Mahler aber auch sein Verhältnis zu Alma, welches in dem Jahr des oben zitierten Rückert-Liedes begann.

<sup>35</sup> Schlußzitat aus „Lied von der Erde“, absteigende Sekunde (Oboe)

<sup>36</sup> I, Takt 436 ff, die Klarinetten als das Liebespaar Alma und Walter Gropius

<sup>37</sup> Gustav Mahler, der sich immer noch - wie er selbst sagt - wie ein Gymnasiast um Alma bemüht

vertrauten Idee des Scherzo - diesmal mit breitem Haupttempo - in reichsten Varianten aus; ein tragischer Unterton klingt durch die Lust; man fühlt, daß du vergehst, indem du lebst: ein letzter Totentanz. Archaisches, wie Walzer, Ländler und wüst Vulgäres oder Stellen, die meinem Freund Schönberg gut zu Gesicht stehen würden<sup>40</sup>, stehen nebeneinander.

Der Satz beginnt, als würde ein Ländler exponiert, ein Vordersatz, bestehend aus einem wiederholten Motiv, und ein Nachsatz aus einem sequenzierten Gegenmotiv bilden einen symmetrisch gegliederten Viertakter. Dieser Nachsatz ist dem deutschen Volkslied „Bald gras´ ich am Neckar“ entlehnt, und so wirst Du mich fragen, warum ich mich deutlich an dieses Lied anlehne. Die Zeilen „bald hab ich ein Schätzel, bald bin ich allein“ und „was nützt mich mein Schätzel, wenn´s bei mir nicht bleibt“ dürften den Inhalt des ganzen Satzes in seinem ganzen Sarkasmus wiedergeben, der nur noch dadurch überboten wird, daß sich aus dem Spottlied „O du lieber Augustin“ die Verszeile „Alles ist hin“<sup>41</sup> als irreguläres Gegenmotiv anschließt. Die Auflösung drängt schon in die Exposition. Es klingt wie komponierte Ruinen. Richtungslos schwankende<sup>42</sup>, dynamisch gerichtete<sup>43</sup> und quasi stillstehende Zeitverläufe<sup>44</sup> bilden den Formprozeß dieses Satzes. Die drei unterschiedlichen Tempi des Satzes verselbständigen sich und wirken insofern verwirrend, als die verschiedenen Tanzthemen auch mit dem „falschen“ Tempo verwendet werden. Es entsteht aus diesem falschen Timing (so heißt das hier in Amerika) meine grimmige Lustigkeit<sup>45</sup>. In meinen Skizzen stand noch der Titel „Menuetto infinito“, den ich aber in der Reinschrift wegließ, weil es mir doch wieder zu direkt war. Dieser Titel bestätigt aber die Idee des Satzes als einen irrealen Tanz, wie ich oben schon schrieb. Es ist das Panoptikum der Welt, welches ich zur Musik werden lasse. Beim genauen Studium meiner Spielanweisungen wird dies noch deutlicher; jedoch fürchte ich, daß es wieder von flüchtigen Dirigenten nicht ernstgenommen und demzufolge nicht realisiert wird. Meine Bogenstrichanweisungen sind über große Strecken gegen die normale Strichführung bei diesen Tanzsätzen angegeben. Wenn man sich der schwierigen Aufgabe unterzieht, diese Anweisungen ernstzunehmen, ergibt sich für die Streicher eine komplizierte Aufgabe; doch

---

<sup>38</sup> Die Ursprungsform dieses Satzes war etwas länger. (siehe Peter Andraschke, Gustav Mahlers IX. Symphonie, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XIV, Wiesbaden 1976, Seite 59-70.)

II, Ländler, Takt 1-89; Walzer, Takt 90-167; Walzer mit Ländler-Elementen, Takt 168-217; langsamer Ländler, Takt 218- 229; Einschub mit Elementen des 1.Ländlers, Takt 230-251; Fortsetzung des langsamen Ländlers, Takt 252-260; Walzer, Takt 261-312; Walzer, Takt 313-332; langsamer Ländler, Takt 333-368, Ländler, Takt 369-404, Übergang zum Walzer, Takt 405-422; Walzer, Takt 423-485; schneller Walzer, Takt 486-515; Erinnerungen an die beiden Ländler, Takt 516-522; Ländler mit Elementen der anderen Tänze, Takt 523-621

<sup>39</sup> Verszeile aus dem Lied „O du lieber Augustin“. Siehe auch Fußnote 41

<sup>40</sup> II, Takt 445 ff

<sup>41</sup> II, Takt 6-7

<sup>42</sup> II, Anfang

<sup>43</sup> II, Takt 90 ff

<sup>44</sup> II, Takt 209 ff

<sup>45</sup> diese wird auch wieder durch ein Zitat deutlich: II, Takt 576-578, bringt Mahler die Textzeile „Die Krebs geh'n zurücke“ aus der „Fischpredigt“. Im Zusammenhang mit den Erläuterungen zur Zweiten Sinfonie wird deutlich, daß es sich um die Hoffnungslosigkeit des Nichtverstandenseins dreht.

das klangliche Ergebnis wird den oben beschriebenen Charakter unterstreichen. Da werden Auftakte mit einem betonten Abstrich gespielt, schwere Taktzeiten mit einem leichteren Aufstrich und Tonfolgen mit schwierigsten Abstrich-Folgen. Artikulationen stehen damit in den Stricharten festgeschrieben. So habe ich eine schwierige Notation entwickelt: Ich schreibe Tenuto-Zeichen<sup>46</sup>, welche aber nur im Zusammenhang mit dem weiteren folgenden Abstrich zu begreifen sind. Niemand sollte diesen Strich aus Bequemlichkeit oder aus falsch verstandenem Schönklang ändern, denn dann wäre das Ergebnis konträr zu meinen zerrissenen Klangvorstellungen. Eigentlich heißt meine Notation nur, daß die entsprechende Note vor dem folgenden Abstrich nur so lange wie möglich gespielt werden soll. Durch den natürlichen Vorgang von zwei aufeinanderfolgenden Abstrichen ist die Note zwangsläufig kürzer als der Wert der Note. Würde der Strich zu einem Auf- und Abstrich geändert, erklänge diese Tenuto-Note plötzlich wirklich breit, was absolut nicht meine Idee ist. Ich schreibe Dir das so ausführlich, weil Du mich bei einer Stelle in der Achten nach meiner Klangvorstellung diesbezüglich gefragt hast. Du wirst mir helfen, das zu verwirklichen.

Der **dritte Satz**<sup>47</sup>, eine Rondo-Burleske, folgt. **Im diesem trotzig bewegten Satz gebe ich mich ganz der kontrapunktischen Arbeit hin, in der ich mich nun wirklich sicher fühle. Deiner Bemerkung, daß Bach verstaubt sei, kann ich zustimmen**, aber das ändert an seiner Größe nichts. Jede Zeit hat ihren Ausdruck, und eine spätere Zeit kann die frühere nicht naiv genießen, sie muß die Bildung zu Hilfe nehmen, redet sich dann freilich oft ein, sie genieße naiv Bach! Die 200 Kantaten möchte ich aufführen, aber alles andere ...? Seine Arien sind zu lang, und überhaupt: Es fehlt bei ihm noch das Gesetz des Gegensatzes, wie es Haydn einführt. Haydn erfindet zwei Themen, ebenso Beethoven; nein Beethoven - zwei Welten! Die Musik ist noch sehr jung. In Bach hat sich die Polyphonie zur Höhe entwickelt, dann riß der Faden plötzlich ab. Die Volksmusik drang ein, Haydn und Beethoven öffneten ihr die Tür; aber sie waren, cum grano salis betrachtet, nicht solche Könner wie Bach. Das Ideal der Zukunft wären Künstler, die die Bachsche Polyphonie ebenso könnten<sup>48</sup>, wie sie Volksmusik sängen. Ich habe diese Kombination versucht. Ob es mir gelungen ist, müssen andere Generationen beurteilen. Der Satz ist ein Stück Galgenhumor -! Arbeit, Schaffen, alles vergebliches Bemühen, dem Tode zu entrinnen. Ein Stück ätzender Weltverachtung, ein Virtuosenstück der Verzweiflung! Ein Marsch mit Ausblick auf Polka und einem Chanson als Grabgesang. Während die Form des Rondos deutlich wird, fragt sich, was eigentlich die Burleske in diesem Satz ist. Ein Rondo ist an sich eine homophone Form, die hier von mir mit ungeheurer Verbissenheit als polyphone Form persifliert wird. Wichtiger ist aber, daß ich die Themen

---

<sup>46</sup> z.B. II, Takt 10, Viola usw.

<sup>47</sup> Hauptsatz, Takt 1-78; Fugato I (erste Durchführung), Takt 79-108; Seitensatz (vierstrophiges Lied), Takt 109-179; Hauptsatz, Takt 180-208; Fugato II, Takt 209-261; Seitensatz, Takt 262-310; Fugato III, Takt 311-346; Musik aus weitester Ferne, Takt 347-521; variierte Hauptsatz-Reprise, Takt 522-616; Koda, Takt 617-667

<sup>48</sup> Mahler verwendet im Fugato III die Form einer Zirkelfuge. Die gibt es sonst in dieser Zeit nur bei Brahms: Motetten, Op. 74, Tschaikowski: Sechste Sinfonie und Strauss: „Also sprach Zarathustra“.

des letzten Satzes persifliere. Dabei spielt ganz besonders das Doppelschlagmotiv<sup>49</sup> eine Rolle, welchem ich einen großen Abschnitt in dieser Burleske widme. Diese Figur des Doppelschlags ist als Zeichen der Liebe<sup>50</sup> wichtig bei dem „Wiedererkennungseffekt“. Zunächst taucht dieser Doppelschlag - anders als im ersten Satz - als unbedeutende Gegenmelodie auf<sup>51</sup>, später auch als Subjekt im Kontrapunkt<sup>52</sup> und schließlich als Trompetenthema in der cantabelsten und zauberhaftesten Episode des Satzes<sup>53</sup>. An diesem Beispiel wird mein Kompositionsprinzip deutlich, aus einer Begleitstimme langsam eine Hauptstimme wachsen zu lassen. Aufgabe des Dirigenten ist es, durch richtige Tempoverhältnisse den Zusammenhang zum letzten Satz herzustellen<sup>54</sup>. Der (Liebes-)Charakter des Doppelschlages wird durch die nachfolgende None vollständig verzerrt und in das Gegenteil seiner Aussage verkehrt. Das wird noch deutlicher, wenn ich den Doppelschlag plötzlich in dunklem Klanggewand nach g-moll stürzen lasse.<sup>55</sup> Meine Burleske verschmäh auch die boshafte Anspielung nicht: Ihr Seitenthema imitiert Lehár<sup>56</sup>: „Ja das Studium der Weiber ist schwer“. Es ist kein Zufall, daß genau dieses Thema im letzten Satz<sup>57</sup> in einer inhaltlich vollständig veränderten Variante wiederkehrt. Auch Johann Strauß läßt auf boshafte Weise grüßen<sup>58</sup>. Der Satz ist deshalb so grotesk - vielleicht sollte ich ihn besser Groteske nennen -, weil sein Verlauf durch die Instrumentation so unsinnig artikuliert wird. Meine Erfindung der Klangfarbenmelodie zeigt hier Umfärbungen in kleinsten Partikeln. Nicht nur in dieser Symphonie gibt es für mich das Sujet des Abstoßenden und Häßlichen. Ich denke, daß ich der erste Komponist bin, der die Gespaltenheit der Welt auszudrücken vermag und Teile unseres Lebens - die reale Welt, die Roheit, die Banalität - in meiner Musik aufnehme und verarbeite<sup>59</sup>. Dabei geht es mir nicht um naturalistische Häßlichkeit, sondern darum, daß Kunst die Fiktion des Häßlichen erzeugen soll, ohne selber häßlich zu sein. Das Chaos wird komponiert<sup>60</sup>. Aber - wie gesagt - ich drücke die Gespaltenheit zwischen der Realität und einer trivialen Umwelt und einer erträumten Welt aus, und so kommt in das Ordinaire für einen Augenblick

---

<sup>49</sup> vgl. Band 5 Symphonie No. 3, Seite 33

<sup>50</sup> siehe auch R.Wagner: Brünnhildes Liebesmotiv und zahlreiche andere symbolische Stellen in seinem Frühwerk, vgl. Band 2 „Das klagende Lied“, Seite.24, Beispiel 1a und später Band 11, „Das Lied von der Erde“ , Seite 28 ff

<sup>51</sup> III, Takt 61, 188, 275

<sup>52</sup> III, Takt 329-330

<sup>53</sup> III, Takt 352

<sup>54</sup> Ein halber Takt im 3. Satz entspricht den Achteln im letzten Satz.

<sup>55</sup> III, Takt 462, in einer Variante zu Mahlers Partiturentwurf zu Takt 482-511 steht Mahlers Bemerkung „wie ein Schatten“ oder nur „Schatten“.

<sup>56</sup> III, Takt 109 mit Auftakt

<sup>57</sup> IV, Takt 34

<sup>58</sup> III, Hörner Takt 186, Violinen und Holzbläser, Takt 635

<sup>59</sup> Nach Auffassung des Autors einer der wesentlichsten Gründe für die Beliebtheit der Mahlerschen Musik in unserer Zeit, da die Wiedererkennung der heutigen Menschheit in dieser Musik möglich ist.

<sup>60</sup> III, Takt 180ff

das Schöne<sup>61</sup>, welches sich aber unter dem Einfluß und in der Umgebung des Ordinären schrecklich verzerrt<sup>62</sup>.

Der **vierte Satz** ist ein Adagio<sup>63</sup>, ein Schwanengesang<sup>64</sup>, jedoch im ursprünglichen Sinne kein Finale - so bricht doch die mystische Bedeutung der Zahl Neun für die symphonische Musik wieder hervor<sup>65</sup>.

Insgesamt ist der Satz auf die extremsten Kontraste aufgebaut. Der satte Streicherklang des Anfangs wird plötzlich durch das Fagott mit einem Motiv unterbrochen<sup>66</sup>, dessen Charakter sich zu seiner Umgebung fremd verhält. Dieser archaische Charakter drängt sich vorläufig nur kurz dazwischen. Später<sup>67</sup> nehme ich diese extreme Lagen von zweistimmigen Sätzen auf, die bis zu fünf Oktaven auseinander liegen, und bringe vollständig neue Klangbilder, die sich aber mehr und mehr verdichten und wieder im Streicherklang münden und schließlich thematisch am Ende des Satzes miteinander verschmelzen<sup>68</sup>.

Die „beredten“ Phrasenstücke am Ende des Satzes müssen stets so gespielt werden, als könnte die Phrase fortgesponnen werden. Also die jeweiligen Schlüsse müssen offen gehalten werden.

Die in den früheren Sätzen bereits angekündigte Doppelschlag-Figur gewinnt im ersten Themenkomplex des letzten Satz die Bedeutung eines Hauptmotivs. Dieses Motiv kann Dir über den eigentlichen Inhalt der Symphonie Aufschluß geben und wird Dir auch meine Bemerkung in einem früheren Brief<sup>69</sup> erklären, da ich mit Worten dazu nicht fähig bin. Du weißt natürlich, daß der Doppelschlag schon seit dem 17. Jahrhundert ein Topos für die Liebe ist, der uns vor allem durch Wagners frühe Werke und später auch durch das Hauptmotiv der Vater- und Gattenliebe von Brünnhilde im „Ring“ bekannt ist; dann verstehst Du das Motiv und seine Zerstörung in dieser Symphonie als programmatische Bedeutung. Dabei schließt sich der Kreis in meinem Werk, denn wir finden das Motiv auch schon eher: Als

---

<sup>61</sup> III, Takt 352

<sup>62</sup> III, Takt 444-45 und Takt 454-55, wo das Doppelschlagmotiv plötzlich in einer gräßlichen fortissimo-Verzerrung erklingt.

<sup>63</sup> bestehend aus 4 Teilen und einer Koda: 1. Teil, Takt 1-48; 2. Teil, Takt 49-107; 3. Teil, Takt 107-125; 4. Teil, Takt 126-158; Koda, Takt 159-185

<sup>64</sup> Willem Mengelberg schreibt: „Mahlers Lebenslied/Mahlers Seele singt ihren Abschied! Er singt sein ganzes Inneres. Seine Seele singt - singt - zum letzten Abschied: „Leb wohl“! Sein Leben, so voll und reich - ist jetzt bald beendet ! Er fühlt u. singt sein: Lebe wohl „Mein Saitenspiel“-

<sup>65</sup> es ist in einem höherem Sinne nicht ohne Beziehung, wenn das Wiener Musikfest, bei dem Walter im Juni 1912 die Sinfonie zum erstemal aufführen soll, dieses Werk zu Beethovens und Bruckners Neunter stellt.

<sup>66</sup> IV, Takt 11 und 12

<sup>67</sup> IV, Takt 28-48

<sup>68</sup> IV, Takt 159-161

<sup>69</sup> Herbst 1909, siehe Seite.....

„Verheißungsmotiv von der Freundlichkeit der Welt“ in der 5. Sinfonie<sup>70</sup>, als Schmerzensmotiv (als ich noch auf der Suche nach meiner Liebe war) im 2. Satz<sup>71</sup>, als Kontrapunkt bei der Wiederkehr des „Wie ich die liebe“-Themas aus dem Adagietto im letzten Satz<sup>72</sup>. Zum „Lied von der Erde“ schrieb ich Dir ausführlich darüber<sup>73</sup>. Dies betrachtend, hat die neue Symphonie nicht vornehmlich den Charakter einer Symphonie über den Tod, sondern den über den Tod einer Liebe, und das ist für meine Ängste noch schlimmer und bedeutet für mich, der ich so lange nach meiner Liebe gesucht hatte, auch den Abschied von der Welt und der Liebe. So muß Du auch meine Bemerkung in der Partitur des 1. Satzes „Leb´wol, leb´wol!“<sup>74</sup> und meine Andeutung eines Titels am Anfang dieses Briefes verstehen.

Um es noch deutlicher zu machen, was ich ohne Worte erzählen will, füge ich noch resignativ ein Zitat aus dem „Rosenkavalier“<sup>75</sup> mit einem unerwarteten Cello-Solo ein, welches einen deutlichen Verweis auf den großen Altersunterschied zwischen Alma und mir gibt. Vielleicht ist er doch der Grund für das Scheitern unserer Liebe. Du weißt, daß ich diese Bedenken schon im Adagietto der fünften Symphonie hören lasse.

Am Ende zitiere ich kurz vor Schluß eines meiner „Kindertotenlieder“ „Oft denk´ ich, sie sind nur ausgegangen“ mit der Zeile „im Sonnenschein“<sup>76</sup>! Der Tag ist schön auf jenen Höhen<sup>77</sup>.

In der vollständigen Verszeile geht es um die Hoffnung auf das Wiedersehen in einer anderen (besseren)Welt. Musikalisch verändere ich diese Motive bis zur Umkehrung, zur Auflösung ins Nichts; es wird die Komposition des Verstummens. Anders als in den „Kindertotenliedern“, wo das Schicksal von außen hereinbricht, ist es hier die selbst herbeigeführte und erreichte „andere Welt“ von der am Anfang die Rede war. Der Schluß gleicht dem Verfließen der Wolke in das Blau des Himmelsraumes<sup>78</sup>.

Was gibt es nun noch zu sagen?

Bitte vernichte diesen Brief, wenn Du ihn gelesen hast.

Dein alter

---

<sup>70</sup> Fünfte Sinfonie, 1. Satz, Takt 308 ff

<sup>71</sup> Fünfte Sinfonie, 2. Satz, Takt 84 ff

<sup>72</sup> Fünfte Sinfonie, Finale, Takt 666 ff

<sup>73</sup> siehe Band 11, „Das Lied von der Erde“, Seite 28 ff

<sup>74</sup> in Mahlers Partiturskizze I, Takt 437 ff

<sup>75</sup> IV, Takt 155-56

<sup>76</sup> IV, Takt 162 ff

<sup>77</sup> IV, Takt 166-171, dieses Zitat macht deutlich, daß Mahler auch hier noch an eine Fortdauer der Existenz nach dem Tode glaubte. (vgl. auch die Streichung des dritten Hammerschlages in der Sechsten Sinfonie und die philosophische Begründung des Chorales am Schluß, Band 8, Symphonie No. 6, Seite 21)

<sup>78</sup> Wenn man Mahlers Ausrufe auf zwei Blättern des Entwurfes zum Schluß der Sinfonie (siehe Seite.....) hintereinander in die richtige Reihenfolge legt, ergibt sich der tiefe Sinn der Sinfonie plötzlich wie von selbst „O Schönheit! Liebe! Lebt wol! Lebt wol!“.

## **Dokumente:**

Arnold Schönberg<sup>79</sup>:

„Mahlers Neunte ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloß als Sprachrohr benützt hat. Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten. Es bringt sozusagen objektive, fast leidenschaftslose Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem merkbar wird, der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger Kühle wohlfühlt.“

Berndt W. Wesseling<sup>80</sup>:

„Der Prinz Troubetzkoy wurde Mahler bei einem Empfang in New York vorgestellt. Man schwatzte, war guter Dinge, bis der Prinz feststellte, daß Mahler sich recht geistesabwesend ausdrückte. Troubetzkoy: „Das war also der berühmte Herr Mahler: Er benahm sich wie ein Pfau, der keine Federn mehr zu einem Rad hat, aber so tut, als schlüge er den schönsten Fächer der Welt. Was er sagte, klang hohl, war nichts als Konvention, wenn auch nicht ohne Wirkung. Ich merkte, daß diesem Menschen die Umgebung ganz gleichgültig war, daß er mit seinen Gedanken und Ideen in einer völlig anderen Sphäre weilte. Er sprach von den Juwelen einer bestimmten Dame der Aristokratie, seine Augen waren leer auf mich gerichtet, der Zeigefinger seiner Rechten taktierte (...). Während er mit mir Konversation machte, lebte er in seiner Musik. Ich war erstaunt, erschüttert und begeistert zugleich: Ich erlebte einen Menschen, der in der Tat zweigleisig denken und reagieren konnte.“  
Ähnliche Beobachtungen machte Poultney Bigelow - Freund Kaiser Wilhelms II. - der in New York wie ein Fürst residierte: „Es war zu der Zeit, da Mahler sich inständig mit seiner neunten Symphonie beschäftigte, als ich ihn mit seiner liebenswerten Gattin bei einem Lunch traf. Man kann sich kein Paar vorstellen, daß unterschiedlicher in jeder Hinsicht reagierte. Sie: dauernd bemüht, es ihm recht zu machen, ihn zu umturteln, ihn in den Mittelpunkt stellend; er: ein zerfahrener, fuchsschlauer E.T.A. Hoffmann, vor dem man auf der Hut sein mußte, weil er einem dauernd eine Falle stellte. Er redete teilweise und unter dem Einfluß von bestimmten Medikamenten ohne Unterlaß, ein Wasserfall, hemmungslos, aber ohne Direktiven, wobei ich den Eindruck hatte, daß er diese Art von Konversation wie einen Wandschirm benutzte, wie eine Barrikade, hinter der erst sein eigentliches Denken und Fühlen lag. Hier traf ich auf einen Menschen, der in sonderbarer Weise zweigeteilt war. Nicht schizophren, sondern in einen diesseitigen und einen jenseitigen Teil gespalten. Hier der

---

<sup>79</sup> 1913 in seiner „Prager Rede“:

<sup>80</sup> Berndt W. Wesseling: Gustav Mahler, „Ein prophetisches Leben“, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1974, Seite 274 ff

irdische, unbedeutende, konventionelle Mensch, dort der Künstler, allem irdischen Treiben voll und ganz entrückt.“

### **Zeittafel Gustav Mahler: Neunte Sinfonie**

1860	7. Juli	Gustav Mahler in Kalischt, Böhmen, geboren
1875	September	Eintritt ins Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
1877	September	Reifeprüfung in Iglau
1877/79		Inskription an der Universität Wien
1880	Sommer	1. Engagement als Kapellmeister in Hall, Österreich
	Oktober	Komposition des "Klagenden Liedes" (1. Fassung) abgeschlossen
	September	Engagement als Kapellmeister in Laibach (bis Ende März 1882)
1883	Januar-März	Engagement in Olmütz
	August	Engagement als 2. Kapellmeister in Kassel (bis Juni 1885)
1884		Entstehung der "Lieder eines fahrenden Gesellen"
1885/86		1. Kapellmeister am Deutschen Theater in Prag
1886	August	Engagement als 2. Kapellmeister am Stadttheater Leipzig (bis Mai 1888)
1887		Bearbeitung der Skizzen zu den "Drei Pintos" von Carl Maria von Weber Beginn der Arbeit an der Zweiten Sinfonie
1888	März	Vollendung der Ersten Sinfonie
	August	1. Niederschrift der "Totenfeier" (nunmehr 1. Satz der Zweiten Sinfonie)
	September	Direktor der Königlich Ungarischen Oper, Budapest
1889		Tod der Eltern. Muß für Geschwister aufkommen
1891	März	Demission in Budapest, Engagement als 1. Kapellmeister in Hamburg
1892		Zwölf Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" (bis 1885)
1893	Sommer	Komposition der Mittelsätze der Zweiten Sinfonie (Steinbach am Attersee)
1894	Sommer	Letzter Satz der Zweiten Sinfonie (Steinbach)
1895	Sommer	Sätze 2-6 der Dritten Sinfonie (Steinbach)
1896	Sommer	1, Satz der Dritten Sinfonie (Steinbach)
1897	April	Mahler verläßt Hamburg und wird Kapellmeister an der Wiener Hofoper
	Oktober	Ernennung zum artistischen Direktor der Hofoper
1898		Leitung der Philharmonischen Konzerte in der Nachfolge Hans Richters
1900	Sommer	Vollendung der Vierten Sinfonie (Maiernigg am Wörthersee)
1901	Sommer	Rückert-Lieder, Kindertotenlieder, Fünfte Sinfonie (Maiernigg)
1902	9. März	Eheschließung mit Alma Maria Schindler
	Sommer	Vollendung der Fünften Sinfonie

		Geburt der Tochter Maria Anna
1903	Sommer	Sechste Sinfonie (Maiernigg)
1904	Sommer	Vollendung der Sechsten Sinfonie, weitere Kindertotenlieder (Maiernigg)
		Geburt der Tochter Anna Justine
1905	Sommer	Siebente Sinfonie (Maiernigg)
1906	Sommer	Achte Sinfonie (Maiernigg)
1907		Demission als Direktor der Wiener Hofoper
	12. Juli	Tod von Mahlers älterer Tochter; an ihm selbst wird ein Herzschaden festgestellt.
	15. Oktober	letzte Vorstellung in der Wiener Hofoper ("Fidelio")
	24. November	Abschiedskonzert von Wien mit der Zweiten Sinfonie
	9. Dezember	Abreise nach New York
1908	1. Januar	Dirigendebüt an der Metropolitan Opera, New York
	Sommer	"Das Lied von der Erde" (Toblach/Südtirol)
		<b>Skizzen zur Neunten Sinfonie</b>
1909		Konzerte in Paris (Auguste Rodin modelliert die Mahler-Büste <sup>81</sup> )
	<b>Sommer</b>	<b>Neunte Sinfonie (Toblach)</b> Der Partiturentwurf zum Finale der Symphonie ist am Schluß mit dem 2. September datiert.
	Herbst	Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra
1910	August	Konsultation Sigmund Freuds in Leiden
	<b>21. Mai</b>	<b>Vertrag mit der Universal-Edition, Wien, über die Drucklegung der Neunten Sinfonie und „Das Lied von der Erde“</b>
	Sommer	Entwürfe zur Zehnten Sinfonie, unvollendet (Toblach)
1911	20. Januar	letzte Aufführung eines eigenen Werkes (Vierte Sinfonie)
	21. Febr.	Mahler dirigiert zum letzten Mal in New York

---

<sup>81</sup> AMA MAHLER, NEUE WELT 1909:

„Carl Moll hatte eine ausgezeichnete Idee zur Ausführung gebracht. Er bestellte Mahlers Büste bei Rodin. Sophie Clemenceau aber mußte es so einrichten, als ob Rodin den Wunsch ausgesprochen hätte, Mahler modellieren zu wollen, weil ihn sein Kopf so interessiere. Mahler glaubte es - mit etwas Mißtrauen -, aber er sagte zu, was er unter anderen Umständen niemals getan hätte, und es begannen die wunderbarsten Sitzungen. Rodin verliebte sich in sein Modell, so daß er als wir abreisen mußten, ganz unglücklich war; er wollte noch lange an Mahler weiterarbeiten. Seine Art zu arbeiten war anders als die andere Bildhauer, denen ich Gelegenheit hatte zuzusehen. Er machte erst große Flächen in der beiläufigen Form seines Modells und trug dann kleine Lehmkugeln, die er beim Reden beständig wutzelte, auf. Er nahm also nicht aus dem großen Lehmklotz heraus, sondern er trug auf das kleiner Modell auf. Waren wir dann weggegangen, so glättete er die frisch entstandenen Unebenheiten. Und am nächsten Tag wurde wieder aufgetragen. Fast niemals habe ich ein Instrument in seiner Hand gesehen, Er sagte, Mahlers Kopf sei eine Mischung von Franklin, Friedrich dem Großen und Mozart. Infolge dieser Ähnlichkeit kam es zu dem Irrtum, daß irgendein Kustos des Musée Rodin in Paris die letzte Mahler-Plastik mit der Bezeichnung: „Mozart“ aufstellen konnte. Rodin zeigte mir nach dem Tode Mahlers den Marmorkopf und fragte mich, ob er nicht vollkommen ähnlich sei.“

	April	Rückkehr nach Europa. Ergebnislose medizinische Behandlung in Paris
	Mai	Rückkehr nach Wien
	18. Mai	Mahler stirbt in Wien
<b>1912</b>	<b>26. Juni</b>	<b>Uraufführung der Neunten Sinfonie unter Bruno Walter in Wien</b>
<b>1969</b>		<b>Ausgabe der Neunten Sinfonie im Rahmen der Gesamtausgabe in der Universal-Edition, Wien</b>
<b>1971</b>		<b>Faksimile-Ausgabe des Partiturentwurfes der ersten drei Sätze der Neunten Sinfonie bei der Universal Edition, Wien (UE 13508) Herausgeber Erwin Ratz</b>

### **Fotoverzeichnis.**

#### **(Porträt 1908 nr. 107)**

Trotz seiner Herzkrankheit versuchte Mahler 1909 seine einsamen Spaziergänge in den Bergen (hier Fischleinboden) fortzusetzen und dabei seine Gedanken für die Neunte Sinfonie zu fassen.

#### **(Porträt 1909 Nr. 110)**

Diese Foto wurde anlässlich seines Aufenthaltes in Amsterdam aufgenommen (oben rechts die Aufschrift: Amsterdam, Oktob. 1909, Uraufführung VII.Symph.). Seine Tochter Anna liebte dieses Foto besonders, da es nach Ihrer Aussage ihn so zeigt, wie sie sich an ihn erinnert.

#### **(Wessling nach 192)**

Mahlers Frau Alma Maria geb. Schindler ebenfalls im Jahr 1909 aufgenommen. (siehe auch Seite.....)

#### **(Toblach Mitchel S. 2.96)**

Mahlers Komponierhäuschen bei Alt-Schluderbach bei Toblach, in dem er die Neunte Sinfonie schrieb.

#### **(Rodin-Buete nr. 209 und Nr. 211) (evtl. nur 209, wenn kein Platz)(Text bleibt)**

Im Jahr der Entstehung der Neunten Sinfonie schuf Auguste Rodin in Paris eine Bronze-Büste. Rodin war von seinem Modell sehr fasziniert und hätte gern Mahler länger für Sitzungen gehabt (siehe Seite.....). Rodin schuf zwei Versionen der Büste in Bronze und später eine Marmorbüste.

#### **(Karrikatur von Caruso(!): Nr. 236 (Anzahl je nach Platz)**

Der berühmte Tenor Enrico Caruso lernte Mahler 1908 in New York kennen und zeichnete mehrere Karrikaturen.

#### **(Hotel Mengelberg: Mitchel S. 1.26)**

Als Mahler für die Aufführungen in Amsterdam und Den Haag der Siebenten Sinfonie im Oktober 1909 - dem Jahr der Entstehung der Neunten Sinfonie - in Amsterdam weilte, schrieb er als Dank an Mengelberg: Ich lob´ mir Hotel Mengelberg  
das sicher ist der Engel Werk  
damit ein armer Musikant  
findt´ manches Mal der Heimath Land.

Darunter schrieb er offensichtlich aus dem Kopf - denn es verbirgt sich hier ein kleiner rhythmischer Fehler - in Noten ein Zitat aus der Vierten Sinfonie (IV. Satz, Takt 142 ff) zu dem der Text gehört: „Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die uns´rer verglichen kann werden.“

**(Faksimile Mitchel S. 2.99) (kann bei Platzmangel wegfallen)**

Erste Seite (Takt 1-8) von Mahlers Partiturskizze der Neunten Sinfonie, die sich in vielen Details von der späteren Version unterscheidet.

**(Faksimile Mitchel 4.24.**

Mahlers Partiturskizze von Takt 426-443 des dritten Satzes der Neunten Sinfonie. Diese Seite zeigt Mahlers Arbeitsweise sehr deutlich. Erst entsteht das Gerüst der Streicher und dann fügt er die Farben der Bläser hinzu und fügt dabei in für den Partituraufbau unlogischer Folge immer neue Systeme hinzu. Dann streicht er alles durch und schreibt danach wieder „bleibt alles“. Die hier vorhandene Tempoanweisung „Etwas zurückhaltend“ erscheint in der späteren Partitur nicht mehr.

**Faksimile Mitchel 4.25 unbedingt beide Skizzen(!))**

2 Seiten von Mahlers Partiturskizzen für den Schluß des vierten Satzes der Neunten Sinfonie. Es handelt sich beim ersten Blatt um den Übergang zum Schluß Adagissimo (Takt 152-160) und um die nahezu letzten Takte (162-174) der später vollständig umgearbeiteten Fassung. Auf Mahlers Ausrufe wurde auf Seite.....hingewiesen.

**(Drei Zinnen Mitchel GM the WL S. 2.97) (evtl. weglassen)**

In der Nähe von Toblach gibt es ein Bergruppe die „Drei Zinnen“, die Mahler besonders faszinierten.

**(Haus in Wien 1907-10 Mitchel GM the WL S. 2.100)**

Gustav Mahler wohnte 1909 und 1910 in diesem Haus in Wien an der Hohen Warte

**(Alma/Kreidelitho, Quelle?)**

Der Maler Oskar Kokoschka, der eine heftige Affäre mit Alma Mahler hatte (siehe auch Seite.....) verewigte Alma in mehreren Bildern. In dieser Kreidelitographie von 1913 wird sie von ihren Verehrern bedrängt dargestellt.