

**Mahler - Symphonie No. 2**

*Lieber Freund!*

Hamburg, Dezember 1891

Bülow, der von allen hochverehrte Dirigent und Leiter der Philharmonischen Konzerte, ist hier ansässig, und ich besuche jedes seiner Konzerte; es ist komisch, wie er in seiner abstrusen Manier mich bei jeder Gelegenheit in aufsehenerregender Weise coram publico "auszeichnet". Er kokettiert mit mir (ich sitze in der ersten Reihe) bei jeder schönen Stelle. - Er reicht mir vom Pult die Partituren der unbekanntenen Werke, damit ich während der Aufführung mitlesen kann. - So wie er meiner ansichtig wird, macht er mir ostentativ eine tiefe Verbeugung! Manchmal spricht er mich auch vom Podium herab an etc. - Trotzdem mißglückte mir der Versuch, von ihm eines meiner Werke aufgeführt zu sehen. - Als ich ihm meine „Totenfeier“ (diesen Titel habe ich in Anlehnung an das gleichnamige Epos von Adam Mickiewicz, welches mein Freund Lipiner 1887 in seiner Übersetzung veröffentlichte) vorspielte, geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, daß „Tristan“ gegen mein Stück eine Haydnsche Symphonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter. Brahms hat mich nach Durchsicht der Partitur als "König der Revolutionäre" bezeichnet. Du siehst, ich beginne bereits selbst zu glauben: Entweder sind meine Sachen abstruser Unsinn - oder - na! ergänze Dir's und wähle selbst! Ich bin dessen schon müde!

Dein einsamer  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Steinbach am Attersee, Juli 1894

Melde hiermit die glückliche Ankunft eines gesunden, kräftigen, letzten Satzes der II.. Vater und Kind befinden sich den Umständen angemessen; letzteres ist noch nicht außer Gefahr. Es erhielt in der heiligen Taufe den Namen: "Lux lucet in tenebris". Um stilles Beileid wird gebeten, Kranzspenden dankend abgelehnt. Andere Geschenke werden jedoch angenommen. - Spaß beiseite: Dies ist die triftige Entschuldigung für meine Nachlässigkeit, Dir nicht zu schreiben: Ich habe in diesen Wochen den letzten Satz meiner 2. Symphonie vollendet. Es ist das Bedeutendste, was ich bis jetzt gemacht habe. Man wird mit Keulen zu Boden geschlagen und dann auf Engelsfittichen zu den höchsten Höhen gehoben. Die höchste Glut der freudigsten Lebenskraft und die verzehrendste Todessehnsucht: Beide thronen abwechselnd in meinem Herzen; ja oft wechseln sie mit der Stunde - eines weiß ich: So kann es nicht mehr fortgehen! Meinem Freund Josef B. Foerster<sup>1</sup> habe ich den ersten Satz der Symphonie am Klavier vorgespielt. Er war schon von dem ersten ungestümen und ekstatischen Thema tief beeindruckt und - wie ich fühlte - es steigerte sich dieser starke Einruck bis zur Hingerissenheit. Als ich erschöpft den zu gewaltiger Breite gediehenen Satz schloß, drückte er mir, keines Wortes fähig, warm seine Hand. Ich war ihm sehr dankbar für dieses stille Einverständnis. Ich hoffe sehr, daß das Werk auch Dein Einverständnis findet. Wenn Du diese Symphonie hörst, wirst Du begreifen, daß ich jetzt andere Dinge tun mußte, als meine abgestreifte Haut zu verbessern: es ist mir eine neue und passendere gewachsen. In der Tat verhält sich mein neues Werk zu dem Dir bekannten, wie ein Mann zu einem Säugling. Es liegen ja auch 7 Jahre dazwischen. Das will etwas heißen in unserem Alter. Ich bin natürlich mitten im Arbeiten. Der 5. Satz ist grandios und schließt mit einem Chorgesang, dessen Dichtung der letzten sechs Strophen von mir herrührt: Das Jenseits ist das Alpha und Omega meines Lebens und meiner Kunst<sup>2</sup>, die an drei Strophen von Klopstock anschließen. Bleibt strengstens unter uns (die ganze Mitteilung). Die Skizzierung ist bis in die kleinste Einzelheit

---

<sup>1</sup> Mahler lernte Foerster durch dessen Frau, die Sängerin am Theater war, in Hamburg kennen.

<sup>2</sup> Der von Mahler übernommene Kerngedanke "Sterben werd' ich, um zu leben" ist gedanklich dem Korintherbrief (1.Kor. 15,36) entnommen: "Du Narr, was du säest, wird nicht lebendig, es sterbe denn."

vollendet, und eben bin ich daran, die Partitur auszuführen. - Ein kühnes Stück von mächtigstem Aufbau. Die Schlußsteigerung ist kolossal.

Dein Freund  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Steinbach, 25. Juli 1894

Der letzte Satz der Partiturreinschrift der zweiten Symphonie ist fertig!

Dein erlöster  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Hamburg, Dezember 1894

Du fragst, woher ich meine künstlerischen Eindrücke habe? Ich denke, es so erklären zu können: Bei mir werden im künstlerischen Schaffen fast ausschließlich jene Eindrücke endgültig fruchtbar und entscheidend, die in das Alter vom 4. bis zum 11. Jahr fallen, also bis vor dem Einsetzen des Stimmwechsels. Alle späteren werden nur ganz selten zum Kunstwerk. So erklärt sich auch meine Neigung zur "Soldaten - Romantik". Im mährischen Iglau, wo ich meine Kindheit verbrachte, war eine österreichische Garnison stationiert. Von den Soldaten lernte ich als Junge hunderte von Volks - und Soldatenliedern, ja, man erfuhr meine musikalische Veranlagung dadurch, daß ich als Vierjähriger mehr als zweihundert solcher Lieder singen konnte. Man muß meinem Vater<sup>3</sup> zugute halten, daß er die musikalische Frühbegabung seines ältesten Sohnes erkannte und sie förderte.

Bei der Konzeption meiner Werke war es mir nie um Detaillierung eines Vorganges, sondern höchstens einer Empfindung zu tun. Daß ich hinterher oft bei verschiedenen einzelnen Partien einen realen Vorgang sozusagen vor mir sich dramatisch abspielen sehe, ist aus dem Wesen der Musik leicht zu begreifen. Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist. Durchaus aber verlange ich nicht, daß mir jeder darin folge, sondern gern überlasse ich die Auffassung der Details der individuellen Anschauungskraft des Einzelnen.

Meine beiden Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen. Und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen. So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahinflösse, ich, dünkt mich, nichts Rechtes mehr machen könnte.

Von wo kommen wir? Wohin führt unser Weg? Habe ich wirklich, wie Schopenhauer meint, dies Leben gewollt, bevor ich noch gezeugt war? Warum glaube ich frei zu sein und bin doch in meinen Charakter gezwängt wie in ein Gefängnis? Was ist der Zweck der Mühe und des Leides? Wie verstehe ich die Grausamkeit und Bosheit in der Schöpfung eines gütigen Gottes? Wird der Sinn des Lebens durch den Tod endlich enthüllt werden? Das "Wozu" bleibt die quälende Grundfrage meiner Seele. Aus ihr entsprangen die stärksten seelischen Impulse zu meinem Schaffen, jedes meiner Werke ist ein neuer Versuch zu einer Antwort.

Ich habe schon so lange darüber nachgedacht, wie ich meine neue Symphonie nennen soll, um durch den Titel nur etwas auf den Inhalt hinzuweisen und - mit einem Worte wenigstens - meine Absicht zu kommentieren. Aber mag sie immer "Symphonie" heißen und nichts weiter! Denn Benennungen wie "symphonische Dichtung" oder "symphonisches Gedicht" werden angebracht, ohne daß sie etwas Rechtes sagten, und man denkt dabei an Liszt'sche Kompositionen, wo ohne

---

<sup>3</sup> Bernhard Mahler, Schnapsbrenner und Besitzer einer kleinen Gastwirtschaft

tieferen Zusammenhang jeder Satz für sich etwas malt. Vielleicht nennt man sie später einmal Auferstehungssymphonie, was ja ihre wesentliche Aussage angeben würde.

Besonders die langwierige Entstehungsgeschichte der Zweiten Symphonie dokumentiert, wie intensiv ich mehrere Jahre lang um die Beantwortung der existentiellen Fragen nach dem Sinn des Lebens und des Todes gerungen habe, die mich intensiv beschäftigen.

Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunklen Empfindungen walten, an der Pforte, die in die 'andere Welt' hineinführt - die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.

Entsprechend erwarte ich von meinen Hörern, daß sie Ohren und ein Herz mitbringen und nicht zuletzt sich willig dem Rhapsoden hingeben. Ein Rest Mysterium bleibt immer, selbst für den Schöpfer.

Ich möchte nicht, daß es sich rächt, wenn man nicht immer absolut ehrlich ist und jemandem zuliebe auch nur die mindesten Konzessionen macht! Da nimm mich nun beim Wort und ich stehe wie ein Verfechter von Strauss und seiner Programmusik da, die ich aufs offenste und schärfste bekämpfen muß.

Ich halte das Beginnen, Musik nach einem Programm zu schreiben, für die größte musikalische und künstlerische Verirrung. Einer, der das kann, ist kein Künstler! Etwas anderes ist es, wenn die Komposition eines Meisters einem so anschaulich und lebendig wird, daß man unwillkürlich einen Vorgang, ein Ereignis darin zu erleben glaubt oder wenn der Schaffende nachträglich, wie es mir immer ergeht, unter diesem oder jenem Bilde sein Werk sich selbst zu deuten sucht; endlich, wenn sein Inhalt sich zu solcher Höhe erhebt und solche Formen annimmt, daß der Komponist mit den Tönen allein nicht mehr auskommt und nach jenem höchsten Ausdruck ringt, den er nur in der Vereinigung mit der menschlichen Stimme und dem artikulierten, poetischen Worte gewinnt, wie es in der Neunten Beethovens und auch in meiner Zweiten Symphonie der Fall ist. Das alles hat nicht das mindeste zu tun mit jenem platten, irrigen Beginnen, sich einen begrenzten, eng umrissenen Vorgang zu wählen und ihn programmatisch, Schritt für Schritt, zu verfolgen.

Dies vorausgeschickt, will ich doch etwas zum Programm sagen, weil Du mich batest, für einen oberflächlicheren und unbehülflichen Menschen aus Deinem Bekanntenkreis eine Gedankenstütze zu geben, die aber nur manches Äußerliche - die reine Oberfläche - der Sache wiedergibt, wie schließlich jedes Programm zu einem musikalischen Kunstwerk. Nun gar erst dieses Werk, das so einheitlich geschlossen und verbunden ist, und das man ebenso wenig erklären kann wie die Welt. - Ich bin nämlich überzeugt, wenn Gott aufgefordert würde, sein Programm zur "Welt", die er geschaffen hat, darzustellen, er es ebensowenig könnte. - Höchstens gäbe es dann so eine "Offenbarung", die vom Wesen Gottes und des Lebens so viel weiß, wie mein Elaborat von meiner Zweiten Symphonie. Ja, geradezu führt dies - wie alle Offenbarungs-Religionen - zum direkten Mißverständnis, zum Unverständnis, zur Verplattung, Vergrößerung und schließlich zur Entstellung bis zur Unkenntlichkeit des Werkes und vornehmlich seines Schöpfers. Die Werke müssen für sich selbst sprechen. Was einem an Höchstem, Allgemeinem dabei vorschwebt, das teilt sich, wie in den Worten am Schluß der Zweiten, schon mit. Auch wird es immer mehr, besonders wenn einer tot ist, durchsickern, was - in größten Umrissen - darunter zu verstehen ist. Vor allem aber sollen sie es als Musik, und nur als solche, nehmen!

Über die Zweite Symphonie Dir nun etwas zu sagen, nachdem ich mich wie oben erklärt, hat für mich, wie Du verstehen wirst, etwas Mißliches. Was hierauf folgt, ist Dir ja klar! - - -

Also: eigentlich knüpft meine II. Symphonie direkt an die Erste an!

#### **1.Satz<sup>4</sup>**

Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen, unserem Helden aus der Ersten Symphonie. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen, das titanenhafte Ringen eines in der Welt noch befangenen kolossalen Menschen mit dem Geschick, dem er immer wieder unterliegt, zieht noch einmal, zum letzten Male, an unserem geistigen Auge vorüber. - Und nun in diesem ernsten und im Tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen, greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden

---

<sup>4</sup> siehe Mahlers Autograph, Seite .....

Treiben des Tages stets überhören: Was nun? Was ist dieses Leben - und dieser Tod, dieses Beil des Nichts? Gibt es für uns eine Fortdauer?

Ist dies alles nur ein wüster Traum, oder haben dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? - Diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen<sup>5</sup>. -

Der Trauermarsch straft den Jubel, das Entkommen des Höllenrachens am Ende der 1. Symphonie Lügen. Es war ein kurzer Triumph, wie er sich mit der Scheincoda schon ankündigte. Du wirst Töne hören, die bluten würden, wenn man sie aufschneiden könnte.

Ich habe den ersten Satz "Todtenfeier" genannt, und es ist der Held meiner D - Dur Symphonie, den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange<sup>6</sup>. Zugleich ist es die große Frage: Warum hast du gelebt? Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß? Zu furchtbar geht mir das Leid der Kreatur zu Herzen; der Mord in der Tierwelt; das Böse, das die Menschen sich gegenseitig zufügen, die Anfälligkeit des Körpers für Krankheiten, die ständigen Drohungen des Schicksals – all das erschüttert immer wieder die Sicherheit meines Glaubens, und immer bewußter wird das Problem meines Lebens, wie das Weltleid und das Weltböse mit der göttlichen Güte und Allmacht zu vereinigen seien. - Wir müssen diese Frage auf irgend eine Weise lösen, wenn wir weiterleben sollen - ja sogar wenn wir nur weitersterben sollen! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist - der muß eine Antwort geben; und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.

In meiner geistigen Welt nimmt die Todesproblematik einen großen Raum ein. Ich setzte mich oft mit der Aporie<sup>7</sup> des Todes auseinander, Todesgedanken verfolgen mich seit meiner Jugend. Man versteht dies besser, wenn man bedenkt, daß Trauerfälle in meiner Familie erschreckend häufig waren. Von meinen dreizehn Geschwistern überlebten nur fünf das Kindesalter.

Deswegen habe ich oft Todesvisionen, und der Tod ist ein oft wiederkehrendes Sujet in meiner Musik. Als ich im Januar 1888 in Leipzig am Kopfsatz der Zweiten Symphonie arbeitete, sah ich mich unter Kränzen und Blumen<sup>8</sup> tot aufgebahrt liegen. Auch meine Schwester Justine hatte diese Gedanken und Gefühle: Als Kind klebte sie einmal Wachskerzen rings auf den Bettrand. Dann legte sie sich ins Bett, zündete die Lichter an, glaubte nun selber ganz fest, daß sie tot sei. -

Der Inhalt all meiner Stücke ist - der Hauptsache nach - ein so tief schmerzlicher, daß einer ganz zerschmettert sein muß, der dies gehört hat. Das ist mir aber wiederum nicht recht, denn als Ziel der Kunst erscheint mir zuletzt doch immer Befreiung und Erhebung vom Leid. Die bleibt nun auch in meiner Zweiten nicht aus, aber freilich erlangt sie erst im Tode meines ringenden Titanen den Sieg, der, so oft er früher - und das überwindende und überweltliche Motiv mit ihm - sein Haupt über die Lebenswogen erhebt, immer wieder vom Schicksal einen Schlag auf den Kopf bekommt und von neuem versinkt. Das Jenseits ist das Alpha und Omega meines Lebens und meiner Kunst. Ich denke, daß der Widerhall allen Bangens, aller Hoffnung und aller Zweifel in jedem Menschen leben und deshalb hoffe ich auch, daß mein Werk verstanden wird. Du erinnerst Dich, daß ich oft sagte, daß ich das Bild des Mönches von Giorgione, das so lange in meinem Arbeitszimmer hing, immer wieder komponieren könnte. Ich denke, er hat den ersten Satz der c-moll-Symphonie komponiert.

Die Exposition<sup>9</sup> dieses Satzes ist ein Trauermarsch<sup>10</sup> in Beethovens Schicksalstonart c-moll. Das Seitenthema<sup>11</sup> moduliere ich kühn von E-Dur nach es-moll. Nachdem das Anfangsthema mit seiner Erschütterung zurückgekehrt ist<sup>12</sup>, erscheint ein dritter Themenkomplex<sup>13</sup>, der harmonisch

---

<sup>5</sup> siehe Mahlers handschriftliche Inhaltsangabe, Seite.....

<sup>6</sup> Mahler legt auch neben direkten Zitaten aus der 1.Sinfonie durch das dominierende Intervall der Quarte (I, Takt 5 ff) die Verbindung zu seinen früheren Werken (Das klagende Lied, 1.Sinfonie), die im Wesentlichen auf der Quarte basiert sind. Gleichzeitig setzt er damit Grundelemente aus seiner Lieblingsoper "Die Meistersinger" von R.Wagner fort, die ebenfalls die Quarte als Grundbaustein besitzt und bereitet die spätere Atonalität vor, die sich ja - den Terzaufbau der tonalen Harmonie meidend - auf die Quarte stützt. (siehe auch den Anfang von Schönbergs Kammermusik Op. 9)

<sup>7</sup> Ausweglosigkeit, Denkschwierigkeit, Unmöglichkeit, eine in sich widerspruchsvolle Sache zu lösen.

<sup>8</sup> Die Blumen und Kränze waren ihm für die erfolgreiche Aufführung seiner Vollendung von C.M.von Webers "Die drei Pintos" an der Leipziger Oper geschenkt worden.

<sup>9</sup> I, Takt 1-112

<sup>10</sup> I, Takt 1-42

auf anderer Ebene den gleichen Weg wie das Seitenthema beschreibt: Es geht von As-Dur nach g-moll.

Der Tod zieht uns - scheinbar - hinab, doch das Kreuz<sup>14</sup> Christi führt uns hinauf.

Eine der größten Durchführungen folgt<sup>15</sup>, und Du wirst hören, daß ich hier schon die Grundgedanken des Finales versuche anklingen zu lassen. Das dies irae-Motiv erscheint<sup>16</sup> als musikalisches Zeichen des Jüngsten Gerichts, und das Kreuzmotiv<sup>17</sup> führt konsequent in das Auferstehungsmotiv<sup>18</sup>.

Die Coda hatte ich ursprünglich als "Im Tempo eines Trauermarsches" bezeichnet, bei dem ich wiederum<sup>19</sup> das chromatische Motiv aus meiner 1.Symphonie zitiere, um deutlich zu machen, daß es der Held der 1. Symphonie ist, der zu Grabe getragen wird. Wie ich oben sagte, habe ich Sorge, daß meine Programmanweisungen meine Musik zudecken, und so habe ich die Anweisung "Tempo sostenuto" daraus gemacht.

Nach dem 1. Satz müßte eine ausgiebige Sammlungspause eintreten, weil der 2. Satz nicht als Gegensatz, sondern als bloße Diskrepanz nach dem 1. wirkt. Es ist dies meine Schuld und nicht mangelndes Verständnis des Zuhörers. Vielleicht hast Du dies schon empfunden, wenn Du die beiden Sätze hintereinander gelesen hast.

Die nächsten drei Sätze sind als Intermezzo gedacht, wovon der 2. und 3. Satz ein Interludium mit Episoden aus dem Leben des gefallenen Helden darstellen. Oft habe ich darüber nachgedacht, daß ich mir das Andante, als zu verschieden in der Stimmung, an anderer Stelle wünsche. Ich dachte schon daran, das Scherzo nach dem ersten Satz und darauf das Andante vor dem Urlicht folgen zu lassen. Aber das vertrug die Ökonomie des Werkes nicht, weil Andante und Urlicht, die bei dieser Anordnung unmittelbar hintereinander kämen, nicht genug gegensätzlich in der Stimmung sind. Auch wären dann die Tonarten in ihrer Folge zu verwandt gewesen, während jetzt darin das richtige Verhältnis besteht. Trotzdem bleibt nun der zu scharfe (unkünstlerische) Gegensatz, den das Andante mit seinem heiteren Tanzrhythmus zum ersten Satz bildet. Das kommt daher, daß ich beide Sätze unabhängig voneinander und ohne den Gedanken, den einen an den andern zu fügen, entwarf. Sonst hätte ich das Andante wenigstens mit dem Gesange der Celli beginnen und darauf erst den jetzigen Anfang folgen lassen können. Es heute aber noch umzuarbeiten, das geht nicht mehr.

## Der 2.Satz

ist ein - vom reduzierten Orchester getragenes - anmutig bewegtes Andante<sup>20</sup>, im vorwiegend heiteren Charakter eines österreichischen Ländlers, eine Erinnerung, die Liebe des Titanen! Über den ersten Teil des Satzes scheint Haydn seine segnende Hand gelegt zu haben und über den zweiten Bach. Ein Sonnenblick, rein und ungetrübt, aus dem Leben dieses Helden. Es ist wie ein Nachklang längst vergangener Tage aus dem Leben desjenigen, den wir im 1. Satz zu Grabe getragen, da ihm noch die Sonne gelacht. Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses teuren Toten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld<sup>21</sup>.

---

<sup>11</sup> I, Takt 48-62

<sup>12</sup> I, 63-73

<sup>13</sup> I, Takt 74-96. I, 129 im Englisch-Horn und später I,143 im Violoncello, sowie nach I,384 erscheint als musikalisches Zeichen der alles vernichtenden Kraft des Feuers das "Waberlohe-Motiv" aus Richard Wagners "Walküre", welches vor allem in "Wotans Abschied" eine dominierende Rolle spielt.

<sup>14</sup> Das Seitenthema basiert auf Liszts "tonischem Symbol des Kreuzes". Mahler bringt dieses aufsteigende Motiv hier in der Trompete. Siehe auch später T. 175

<sup>15</sup> 211 Takte lang

<sup>16</sup> I, Takt 270ff

<sup>17</sup> siehe Anmerkung 9

<sup>18</sup> I, Takt 282 mit Auftakt, dieser Themen-Beginn ist sicher nicht zufällig identisch mit Schumanns Dritter Sinfonie im 5.Satz Takt 255ff

<sup>19</sup> erstmalig erscheint es in der 2.Sinfonie bereits I, 97

<sup>20</sup> II, Takt 1 ff bzw. Takt 91 ff ist verwandt mit R.Schumanns Sinfonie Nr. 3, 3.Satz, Takt 6 ff bzw. Takt 36 ff.

<sup>21</sup> siehe Mahlers handschriftliche Inhaltsangabe auf Seite ....

Es ist Dir doch schon begegnet, daß Du einen lieben Menschen zu Grabe getragen hast und dann - vielleicht auf dem Rückweg - erstand plötzlich das Bild einer längst vergangenen Stunde des Glücks, das sich Dir nun wie ein Sonnenstrahl in die Seele legt. Durch nichts verdüstert. Beinahe kannst Du vergessen, was eben geschehen! Das ist der 2. Satz!

Noch absoluter musikalisch als der erste ist dieser Satz .

Ich habe hier zwei wunderschöne Themen verarbeitet, die ich aus der Skizze nahm, die auf zwei Blättchen standen, auf denen sie noch von Leipzig her geschrieben waren, als ich die „Die drei Pintos“ dort dirigierte. Sie taten mir immer so leid, und wie ich sehe, nicht mit Unrecht. Denn in vollem, breitem Strome ergießt sich die Melodie darin: die eine umspielt von der andern und immer neue Arme um sich breitend, in unerschöpflichem Reichtum und Wechsel, zu den mannigfachsten Verschlingungen führend. Und wie fein und kostbar der Schatz aus der eigenen Fülle verarbeitet ist – wenn Du das verfolgen könntest, Du hättest deine Freude daran! Und nur so, in vollen Zügen, läßt sich's richtig schaffen. Das ist nichts, wenn einer mit einem armseligen Ding von Thema sich herumschlägt, das er variiert und fugiert und mit dem er - weiß Gott, wie lange - haushalten muß, um einen Satz hindurch auszukommen. Ich kann das Sparsystem nicht leiden: es muß alles im Überfluß da sein und ohne Unterlaß quellen, wenn es etwas heißen soll.

Freilich, ob mein Satz so gut ist, wie ich jetzt glaube, das weiß Gott. Es stellt sich einem bei der Arbeit, wo alles unmittelbar aus der Seele fließt, vielleicht ganz anders und besser dar – und nachher bin ich unzufrieden, und mich packt der Katzenjammer, daß es mir doch nicht gelungen ist, wie ich mochte. Ich bin aber nicht grundsätzlich gegen das Variieren: Die Musik der ersten beiden Abschnitte<sup>22</sup> wird von mir in den nachfolgenden drei Abschnitten<sup>23</sup> kunstvoll variiert bzw. durchgeführt. Dabei ist mein Variationsstil weniger streng als der von Brahms. Es sind bei mir mehr Ausschmückungen, Umspielungen und Umwindungen als ein subtiles Verfolgen und Verarbeiten des gleichen Notenzirkels.

Während der 1., 3., 4. und 5. Satz thematisch und stimmungsinhaltlich zusammenhängen, steht das 2. Stück für sich selbst da und unterbricht in gewissem Sinn den strengen, herben Gang der Ereignisse. Vielleicht ist dies eine Schwäche der Disposition, deren Absicht Dir aber durch obige Andeutung gewiß klar geworden ist.

### 3.Satz

Wenn Du dann aus diesem wehmütigen Traum aufwachst, und in das wirre Leben zurückmußt, so kann es Dir leicht geschehen, daß Dir dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird - ein grausiges Perpetuum mobile des Lebens, dessen Sinn wir nicht verstehen können. Dieser Satz markiert die Peripetie<sup>24</sup> des Werkes.

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich meines Helden bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt; er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung<sup>25</sup>.

Ursprünglich war dieser Satz als zweiter gedacht, und wie ich jetzt feststelle, habe ich sogar vergessen, die Studienziffern zu korrigieren, die nach dem ersten Satz im jetzigen dritten weiterzählen. Das ist aber ein Fehler, der die Musik nicht stört, da er nicht hörbar wird. Dieser Satz ist aus einer unheimlichen Seelenverfassung entstanden - wie wenn uns plötzlich das wirre Durcheinander des Lebens unreal und gespenstisch erscheint. Es ist ein Scherzo voll phantastischen Lebens, mit seinem unheimlichen Fließen, auf dem ein skurriler Humor mit aufblitzenden Lichtern spielt, der naturhaften Klage, die daraus singt, kann kein bestimmter Begriff

---

<sup>22</sup> II, Takt 1-38 (Ländler) und II, Takt 39 - 85 (Scherzo) mit einem Zitat aus dem zweiten Satz aus Beethovens 9.Sinfonie. Auch Schubert-Anklänge finden wir hier: II, Takt 68-71 ist verwandt mit Schuberts Sinfonie in h-moll II, Takt 84-92 (1.Oboe)

<sup>23</sup> II, Takt 86-132 mit seiner gesanglichen Gegenmelodie der Violoncelli ist eine Variation des 1.Abschnittes, II, Takt 133-209 ist mit einer großen Steigerung zum Höhepunkt des Satzes eine Variation des 2.Abschnittes und II, Takt 210-285 eine weitere, fast schattenhafte Variation des ersten Abschnittes.

<sup>24</sup> Im griechischen Drama wird die entscheidende Wendung im Schicksal des Helden als Peripetie bezeichnet.

<sup>25</sup> siehe Mahlers handschriftliche Inhaltsangabe, Seite ....

oder Gedanke zugrunde liegen - es ist aus einer Stimmung des Grauens geboren. Es ist die Grauenhaftigkeit eines unaufhörlich bewegten, nie ruhenden, nie verständlichen Getriebes des Lebens. Ein Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Du aus dunkler Nacht hineinblickst - aus so weiter Entfernung, daß Du die Musik von drinnen nicht mehr hören kannst. So erscheint Dir Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da Dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So muß Du Dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel verkehrt und wahnsinnig erscheint. - Mit dem furchtbaren Aufschrei der so gemarterten Seele endet das Scherzo. Sinnlos wird Dir da das Leben - ein grauenhafter Spuk, - aus dem Du vielleicht mit diesem Schrei des Ekels auffährst<sup>26</sup>!

Übrigens habe ich nahezu zeitgleich das Lied "Des Antonius von Padua Fischpredigt" geschrieben. Ich weiß selbst nicht mehr, was hier das Huhn und das Ei war.

Wie im zweiten Satz folge ich auch hier einer fünfteiligen Form<sup>27</sup>. Wobei ich im 1., 3. und 5. Abschnitt mein Fischpredigt-Wunderhorn-Lied mit seinem süßsauren Humor<sup>28</sup> verwende und die Zwischenteile neu komponiert habe. Im Scherzo ist der schönste Passus, das ruhige Thema des Mittelsatzes<sup>29</sup> zwischen der wogenden Brandung dieses Stückes, nur einmal und nicht wiederkommend, was im ersten Augenblick wie eine unbegreifliche Verschwendung erscheint. Und in der Tat hätte es sich nicht leicht einer entgehen lassen, das schöne, frische Motiv auszunützen und in anderer Tonart oder abweichender Fassung wieder zu bringen. Das wäre aber wider das Wesen dieser Stelle gegangen, welche nur in der einzigen Blüte - der Aloe vergleichbar - sich entfalten durfte.

Wenn ich mir heute das Scherzo meiner Zweiten Symphonie mit einigem zeitlichen Abstand ansehe, bin ich doch ganz überrascht davon. Ist das ein merkwürdiges, ein schauerlich großes Stück! Ich hatte es während des Komponierens nicht dafür gehalten. —

Das Schaffen und die Entstehung eines Werkes sind mystisch von Anfang bis zum Ende, da man, sich selbst unbewußt, wie durch fremde Eingebung etwas machen muß, von dem man nachher kaum begreift, wie es geworden ist. Ich komme mir dabei oft vor wie die blinde Henne, die ein Diamantkorn gefunden hat.

Aber seltsamer als bei einem ganzen Satz oder Werk tritt diese unbewußte, geheimnisvolle Kraft bei einzelnen Stellen zutage, und gerade bei den allerschwierigsten und bedeutsamsten. Meistens sind es solche, an die ich nicht recht heran will, um die ich mich herumdrücken möchte und die mich doch festhalten und sich schließlich ihren Ausdruck erzwingen.

Es ist ein seltsamer Vorgang! Ohne daß man anfangs weiß, wohin es führt, fühlt man sich immer weiter und weiter über die ursprüngliche Form hinaus getrieben, deren reicher Gehalt doch, wie die Pflanze im Samenkorn, unbewußt in ihr verborgen lag. Daher, scheint mir, könnte ich mich nur schwer in den festgesetzten Grenzen halten, wie sie ein Operntext (es müßte denn ein selbstgemachter sein) oder auch nur das Vorspiel zu einem fremden Werke einem auferlegen. Etwas anderes ist es bei Liedern, aber nur darum, weil man da mit der Musik doch viel mehr ausdrücken kann, als die Worte unmittelbar sagen oder man wieder sein eigener Dichter wird. Der Text bildet eigentlich nur die Andeutung des tieferen Gehaltes, der herauszuholen ist, des Schatzes, der zu heben ist.

In der Fischpredigt predigt der heilige Antonius den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und das alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel: die Aale und Karpfen und die spitzgosedeten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hinaufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaftig zu sehen glaubte, daß ich laut lachen mußte. Und schwebte einem ein solcher Vorgang nicht in der allerunmittelbarsten Anschauung vor, er könnte, glaube ich, nie gelingen; denn in jeder Kunst kommt es vor allem auf die Anschauung an. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach allen Seiten davon

---

<sup>26</sup> III, Takt 464ff

<sup>27</sup> III, Einleitung Takt 1-12, Takt 13-189, Takt 190-347, Takt 348-440, Takt 441-544, Takt 545-581

<sup>28</sup> III, Takt 48-59, Takt 87-98 und Takt 148-158 hat Mahler dreimal die wellenförmigen Klarinetten-Stellen mit der Anweisung "Mit Humor" und "Mit Parodie" als Sprache der Fische verstanden wissen wollen. Im Lied lassen sich bewußt falsche Wortbetonungen finden, die den Sarkasmus Mahlers deutlich ausdrücken.

<sup>29</sup> III, Ziffer 40

schwimmt: "Die Predigt hat g'fallen"! Und sie sind nicht um ein Jota klüger geworden, obwohl der Heilige ihnen aufgepielt hat! – Die Satire (der Satz ist eben nicht nur eine Humoreske) auf das Menschenvolk werden mir aber die wenigsten verstehen.

In viele meiner Sachen ist die böhmische Musik meiner Kindheitsheimat mit eingegangen. In der ‚Fischpredigt‘ ist mir’s besonders gefallen. Das nationale Moment, welches darin steckt, läßt sich in seinen rohesten Grundzügen aus dem Gedudel der böhmischen Musikanten heraushören.

Was mir daran verloren geht, daß ich meine Sachen nicht in der lebendigen Ausführung prüfen kann! Wie viel könnte ich da nicht bei meiner eigensten Orchesterbehandlung lernen: wie nötig wäre mir das! Im Instrumentieren z.B. trage ich vielleicht manches zu stark auf, aus Furcht, es könnte verloren gehen oder zu dünn erscheinen.

Das Scherzo ist ein verdammter Satz! Der wird eine lange Leidensgeschichte haben! Was sind da für harte Nüsse zu knacken! Was man mir dazu sagen wird, wenn man es überhaupt je zu hören kriegt. Ja, hören! Könnte ich es selbst nur einmal hören, endlich die Probe auf die Rechnung machen, um zu sehen, ob ich mich nicht verrenne, ob das, was für mich tief und bedeutend ist, es auch für andere ist. Denn wenn ich nicht auf die anderen – wenn auch nur in einzelnen, auf die der Künstler immer nur zählen kann – denselben Vorgang erzeuge und denselben Inhalt wachrufe, der aus mir heraus mein Werk schuf, so habe ich es umsonst geschaffen. Die Dirigenten werden diesen Satz 50 Jahre lang zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, oder er wird mir, obwohl "Mit ruhig fließender Bewegung" überschrieben, langweilig und langsam wie eine Etüde heruntergespielt. Man wird doch nur mißverstanden und verkehrt interpretiert und ausgeführt. Dann erst das Publikum - o Himmel - was soll es zu diesem Chaos, das ewig aufs Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht - zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen veratmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen? Was kann eine Schafherde zu einem Brudersphären - Wettgesang anderes sagen als blöken!?! O selig, o selig, ein Schneider zu sein! Oh, wäre ich ein Baritonist und am Opernhaus angestellt! Oh, könnt ich meine Symphonien 50 Jahre nach meinem Tode aufführen! Oh, wäre ich ein Kölner Stadtverordneter, und hätte meine Loge im Stadttheater und im Gürzenich, und könnte die ganze moderne Musik verachten!

Kennst Du eigentlich den ganzen Text zu meinem Lied "Des Antonius von Padua Fischpredigt"? Ich denke, ich werde es Dir schicken, dann verstehst Du diesen Satz als Satire auf das Menschenvolk sofort. Er schildert die Erfolglosigkeit von guten Absichten. Die Photographie einer unbekanntenen Zeichnung "Der heilige Antonius von Padua predigt den Fischen" hast Du ja in meinem Hamburger Arbeitszimmer gesehen. Sie hat mich einen ganzen Teil meines Lebens begleitet.

Vorab hier der Text:

Des Antonius von Padua Fischpredigt

Antonius zur Predigt  
die Kirche find't ledig!  
Er geht zu den Flüssen  
und predigt den Fischen!  
Sie schlag'n mit den Schwänzen!  
Im Sonnenschein glänzen!

Die Karpfen mit Rogen  
sind all' hierher zogen,  
hab'n d'Mäuler aufrissen,  
sich Zuhör'ns beflissen!

Kein Predigt niemals  
den Fischen so g'fallen!

Spitzgöschete Hechte,

die immerzu fechten,  
sind eilends herschwommen,  
zu hören den Frommen!  
Auch jene Phantasten,  
die immerzu fasten:  
die Stockfisch ich meine,  
zur Predigt erscheinen.

Kein Predigt niemalsen  
den Stockfisch so g'fallen!

Gut Aale und Hausen,  
die vornehme schmausen,  
die selbst sich bequemen,  
die Predigt vernehmen!  
Auch Krebse, Schildkroten,  
sonst langsame Boten,  
steigen eilig vom Grund,  
zu hören diesen Mund!

Kein Predigt niemalsen  
den Stockfisch so g'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine,  
vornehm und gemeine,  
erheben die Köpfe  
wie verständ'ge Geschöpfe!  
Auf Gottes Begehren  
die Predigt anhören!

Die Predigt geendet,  
ein jeder sich wendet.  
Die Hechte bleiben Diebe,  
die Aale viel lieben;  
Die Predigt hat g'fallen,  
sie bleiben wie Allen!

Die Krebs geh'n zurücke;  
die Stockfisch' bleib'n dikke,  
die Karpfen viel fressen,  
die Predigt vergessen!

Die Predigt hat g'fallen,  
sie bleiben wie Allen<sup>30</sup>!

Nun aber, wo diese Welt und das, was sie an lebendigen Kräften bot, versagt hat - was bleibt jetzt?  
Die Antwort muß der nächste Satz geben:

### **Urlicht**<sup>31</sup>

Der 4. Satz mit dem Text aus dem von mir geliebten "Des Knaben Wunderhorn", zunächst als retardierendes Moment wirkend, ist das Fragen und Ringen der Seele um Gott und ihre eigene

---

<sup>30</sup> III vergleiche den Schluß des Satzes (und der Fischpredigt) mit Schumanns Dichterliebe, Nr. IX, Schluß

<sup>31</sup> siehe Faksimile von Mahlers Autograph, Seite....

ewige Existenz, die unio mystica mit Gott. Der Satz ist eine Bereitschaft zum Glauben. Kein Glaubensbekenntnis. Denn in solchen Dingen, die an das Ursprüngliche – an das „Urlicht“ – grenzen, bleibt trotz aller rationalen Aufklärung ein unaufgelöster "Rest". Das plötzlich einfallende Altsolo wirft auf die ersten Sätze der Symphonie ein erhellendes Licht. Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an Dein Ohr<sup>32</sup>:

O Röschen roth!  
Der Mensch liegt in grösster Noth!  
Der Mensch liegt in grösster Pein!  
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!  
Da kam ich auf einen breiten Weg<sup>33</sup>;  
da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.  
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:  
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!  
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,  
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich ja von dem Schlag des Glöckleins an<sup>34</sup> die Seele im Himmel denke, wo sie im "Puppenstand" als Kind wieder anbeginnen muß.

Hast Du bemerkt, daß bei mir immer die Melodie vom Worte ausgeht, daß sich jene gleichsam schafft, nie umgekehrt? So ist es bei Beethoven und Wagner. Und nur so ist es aus einem Gusse, ist das, was man die Identität von Ton und Wort nennen möchte, vorhanden. Das Entgegengesetzte, wo irgendwelche Worte willkürlich zu einer Melodie sich fügen müssen, ist eine konventionelle Verbindung, aber keine organische Verschmelzung beider.

Ich möchte also die Hauptpause im Konzert zwischen 4. und 5. Satz (im Gegensatz zu meiner eigenen Angabe in der Partitur). Dort ist der naturgemäße Einschnitt im Werke, den ich erst nach Fertigstellung erkannt habe. Die Aufführungen werden mich in dieser Ansicht immer wieder aufs neue bestärken.

## 5.Satz

Ganz konsequent ist es, den Anfang des 5. Satzes als Anknüpfung an den ersten zu deuten, und durch die große Pause vor demselben wird dies auch dem Zuhörer deutlich werden.

Während die ersten drei Sätze erzählend sind, ist im letzten alles ein inneres Geschehen, das bereits mit dem Todesschrei am Ende des Scherzos begonnen hat. Der 5. Satz setzt dann mit dem Schrei der Verzweiflung<sup>35</sup> ein. Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen und der Stimmung am Ende des 1. Satzes. Und nun die Auflösung der Lebensfrage, die Erlösung<sup>36</sup>. Zunächst, wie Glaube und Kirche sie sich über dieses Leben hinaus schufen: der Tag des jüngsten Gerichts. Ein Beben geht über die Erde. Hör' Dir den Trommelwirbel an, und die Haare werden dir zu Berge stehen! Es ertönt die Stimme des Rufers<sup>37</sup>. Die alte dies irae - Intonation habe ich hier, wie schon in meinen früheren

---

<sup>32</sup> siehe Mahlers handschriftliche Inhaltsangabe, Seite.....

<sup>33</sup> Interessant ist, daß Mahler mit den sieben Schlägen des Glockenspiels hier die Ewigkeit einläutet (IV, Ziffer 3ff) und im 5.Satz (V,Takt 423 ff) zum Einläuten der Ewigkeit wiederholt.

<sup>34</sup> IV, Takt 36, Ziff. 3, Seite 130

<sup>35</sup> Die Verwandtschaft zu Beethovens IX. ist nicht nur durch das Hinzuziehen der Solisten und des Chores evident. Auch die Schreckensfanfare am Anfang dieses Satzes ist deutlich an den Beginn des 4. Satzes von Beethovens IX. Sinfonie angelehnt.

<sup>36</sup> V, Takt 27ff erklingen bereits vorsichtig Teile des Auferstehungsgedankens "Sterben werd ich, um zu leben"

<sup>37</sup> Mahler hat im Autograph den Titel „Der Rufer in der Wüste“, V Ziffer 3, Partitur Seite 140, selbst hinzugeschrieben, es jedoch für die Drucklegung wieder gestrichen. Diese Überschrift bezieht sich auf die Bibelstelle in Jesaja 40, 3-5: "Es ruft eine Stimme: In der Wüste bereitet dem Herrn den Weg, macht in der Steppe eine ebene Bahn unserem Gott! Alle Täler sollen erhöht werden und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden; und was uneben ist, soll gerade, und was hügelig ist, soll eben werden; denn die Herrlichkeit des Herrn soll offenbart werden,

Werken, wieder als musikalisches Symbol gewählt<sup>38</sup>. Der große Appell<sup>39</sup> ertönt; die Trompeten der Apokalypse rufen. (Als Aufstellung empfehle ich die 4 Hörner und die 4 Trompeten mit der Pauke in entgegengesetzter Richtung hinter der Szene, Große Trommel, 1. Flöte und Piccolo im Orchester.) Das Ende alles Lebendigen ist gekommen, das jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. Die Gräber springen auf<sup>40</sup>, und alle Kreatur ringt sich heulend und zähneklappernd von der Erde empor. Nun kommen sie alle aufmarschier<sup>41</sup> im gewaltigen Zuge: Bettler und Reiche, Volk und Könige, die ecclesia militans, die Päpste. Bei allen gleiche Angst, Schreien und Beben, denn vor Gott ist keiner gerecht. Der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr. Immer furchtbarer schreit es daher - alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet beim Herannahen des ewigen Geistes. Dazwischen immer wieder - wie aus einer anderen Welt - von jenseits der große Appell. Zuletzt, nachdem alle im ärgsten Durcheinander aufgeschrien, kommt nur noch die langhintönende Stimme des Totenvogels vom letzten Grabe her, die endlich auch erstirbt. Mitten in der grauenvollen Stille glauben wir ein ferne, ferne Nachtigall<sup>42</sup> zu vernehmen, wie einen letzten, zitternden Nachhall des Erdenlebens. Wie Du aus meinem Klagenden Lied und meiner Ersten weißt, spielen Naturlaute immer eine große Rolle in meinem eigenen Erleben und deshalb auch in meiner Musik. In Steinbach am Brenner hatte mich ein unermüdlich in eigentümlicher Modulation krähender Hahn schier zur Verzweiflung gebracht. So auch hatte sich mir vor zwei Jahren in Steinbach das nicht zu bannende Rabengeschrei in diesen Satz hineingestohlen. Ich habe immer mein Notenbüchlein mit, das ich oft aus der Tasche ziehe, um etwas, was mir eingefallen war, festzuhalten. So suchte ich einmal schon längere Zeit nach der Rhythmisierung eines Motivs aus diesem Finale. Auf einem Spaziergang flogen vor mir mit Gekreisch ein paar Krähen auf, und in dem Augenblick fiel mir die lang gewünschte Phrase ein. Aber auch das Brausen eines Wasserfalles, Glockengeläute, oder das melodische Knarren der Türe beachte ich stets. Wahrscheinlich empfangen wir die Urrhythmen und -themen alle aus der Natur, die sich schon in jedem Tierlaut in großer Prägnanz uns bietet. Wie ja der Mensch und der Künstler im besonderen jeden Stoff und jede Form der Welt, die ihn umgibt, entnimmt; freilich in ganz anderem, erweitertem Sinne. Sei es nun, daß er sich in harmonisch-glücklichem Einklange mit der Natur befindet oder sich zu ihr in schmerzvoll - leidenden oder feindlich - verneinenden Gegensatz stellt, sei es, daß er von überlegener Warte aus in Humor oder Ironie mit ihr fertig zu werden sucht: somit die Grundlagen zu dem schön-erhabenen, sentimental und tragischen und humoristisch-ironischen Kunststil im engsten Sinne gegeben sind. - Und nach dem Naturlaut nun kommt nichts von all dem Erwarteten; kein himmlisches Gericht, keine Begnadeten und keine Verdammten; kein Guter, kein Böser, kein Sünder, kein Gerechter, kein Großer, kein Kleiner, kein Richter, kein Gericht! Es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Alles hat aufgehört zu sein.

---

und alles Fleisch miteinander wird es sehen; denn des Herrn Mund hat´s geredet." Eine andere Quelle dürfte in seiner Lieblingssammlung „Des Knaben Wunderhorn“ zu suchen sein: „Vorbote des Jüngsten Gerichts“

<sup>38</sup> V, Takt 62. Später erweitert Mahler dieses Motiv zum Marsch (V, Takt 220-223) und benutzt es in variiert Form mit Quarte und Tritonus (V, Takt 210-213 und 214-217 und 277-280).

<sup>39</sup> Mahler hat im Autograph den Titel Der große Appell, V Ziffer 29, Partitur Seite 185 selbst hinzugeschrieben, es jedoch für die Drucklegung wieder gestrichen. Seine Anweisung, daß die Trompeten aus vier verschiedenen Richtungen klingen müssen, hat seine Bedeutung in der Bibelaussage, daß die Engel des Herrn bei der Apokalypse seine Auserwählten aus den vier Windrichtungen sammeln werden. (Matthäus 24,31)

<sup>40</sup> V, Takt 191-193 großes Schlagzeugcrescendo "die Erde bebt, die Gräber springen auf" (A.Mahler: Erinnerungen und Briefe, Amsterdam 1949, Seite 268)

<sup>41</sup> V, Takt 220ff "die Toten erheben sich und schreiten im endlosen Zuge daher" (siehe A. Mahler, a.o.a.O.) Dieser Marsch hat aber bereits auch den Triumph von "Der Tod ist bezwungen durch den Sieg" in sich. Also ein Totenmarsch, aber kein Trauermarsch. Die positive musikalische Aussage wird von Mahler noch durch das Zitat der Textzeile aus "O du fröhliche" unterstrichen, welches er durch die Trompeten V, 259ff ausführen läßt: " Welt ging verloren, Christ ist geboren" bzw. "Christ ist erschienen, uns zu versöhnen"

<sup>42</sup> V, Takt 459ff

Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit selbigem Wissen und Sein.<sup>43</sup> Und leise und schlicht erklingt im Chor der Heiligen und Himmlischen<sup>44</sup>:

Sopransolo, Chor a cappella  
(Gedicht von Klopstock) Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,  
mein Staub, nach kurzer Ruh!  
Unsterblich Leben  
wird der dich rief dir geben!  
Wieder aufzublüh'n wirst du gesä't!  
Der Herr der Ernte geht  
und sammelt Garben  
uns ein, die starben!

Altsolo  
(Gedicht von G. Mahler) O glaube, Mein Herz o glaube: Es geht dir nichts verloren!  
Dein ist, Dein, ja Dein, was du gesehnt!  
Dein, was du geliebt, was du gestritten!

Sopransolo O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!  
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Chor (A, T, B) Was entstanden ist, das muss vergehen!  
Was vergangen, auferstehen!

Altsolo und Chor Hör' auf zu beben!  
Bereite dich zu leben!

Sopransolo, Altsolo, Chor O Schmerz! Du Alldurchdringer!  
Dir bin ich entrungen!  
O Tod! Du Allbezwinger!  
Nun bist du bezwungen!  
Mit Flügeln, die ich mir errungen,  
in heissem Liebesstreben  
werd' ich entschweben  
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Chor Sterben werd' ich<sup>45</sup>, um zu leben!  
Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,  
mein Herz, in einem Nu!  
Was du geschlagen,  
zu Gott wird es dich tragen!

Diese Worte sind selbst der Kommentar. Damit ist die gedankliche Basis des Werkes deutlich ausgesprochen. Und mit keiner Silbe werde ich mich je mehr herbeilassen, eine Erklärung zu geben! Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz - alles ist stille und selig!

Mich beunruhigt die Frage, wie man eine unerträgliche Störung vermeiden kann, wenn sich die Chorsänger zu ihrem Einsatz erheben, wie dies gewöhnlich zu geschehen pflegt. Die Aufmerksamkeit wird durch die Trompetenfanfaren aufs höchste gespannt, und nun soll der mysteriöse Klang der menschlichen Stimmen (welche ppp wie aus weitester Ferne eintreten sollen)

---

<sup>43</sup> Mahler weicht mit dieser Sicht deutlich vom dogmatisch-konfessionellen Standpunkt ab. Das Weltgericht ist bei ihm nur eine Vision, vor dem man keine Angst haben muß. Siehe auch Mahlers handschriftliche Inhaltsangabe Seite....

<sup>44</sup> Einer der handgeschriebenen Entwürfe Mahlers zum Text findet sich auf Seite....

<sup>45</sup> Daß im 5.Satz Ziff. 47 (Chor) "Sterben werd' ich" und Takt 732 in der Tonfolge identisch ist mit Wagners Melodie der Brünnhilde in Siegfried, 3.Akt "Ewig war ich, ewig bin ich" dürfte kein Zufall sein.

überraschend wirken. Ich rate, den Chor (der bis dahin wohl gesessen hat), weiter sitzen bleiben zu lassen, und erst bei der Es-Dur-Stelle: "Mit Flügeln, die ich mir errungen" (Bässe) aufstehen zu lassen. Dies wird von erstaunlicher Wirkung sein. Sehr wichtig ist auch eine wohlherwogene Aufstellung der Hörner und Trompeten im großen Appell. Hörner und Paukenisten müssen zusammen und den Trompeten womöglich entgegengestellt und diese aber wieder voneinander weit entfernt erklingen, Flöte und Baßklarinette im Orchester so sicher und geschult fungieren, daß sie den Dirigenten kaum mehr brauchen, so daß niemand während der ganzen Passage Takt schlagen muß. Ich rate, für diese Stelle ein oder zwei eigene Proben zu halten, so daß die Herren im Orchester gar keines Taktes mehr bedürfen; ich halte sie für die schwierigste des ganzen Werkes. Die beiden Solostimmen "O Schmerz, du Alldurchdringer, o Tod, du Allbezwinger" müssen sehr stark über das Orchester dringen; dieses hat sich der größten Diskretion zu befleißigen, um die Sänger nicht zuzudecken.

Die Steigerung und der Aufschwung, der jetzt bis zum Schlusse folgt, ist ein so ungeheurer, daß ich selbst hinterher nicht weiß, wie ich dazu gelangen konnte. Es ist mir diesmal erst so recht zum Bewußtsein gekommen, welch ungeheure Tonwellen es sind, die sich da entfesseln und die einen erschlagen würden, wenn die Steigerung keine so allmähliche, immer von neuem anhebende und wenn sie nicht innerlich so gegründet wäre, daß sie das Ohr als höchste Befriedigung geradezu fordert. Wenn man jemanden sagte, die stärksten Stellen im ersten Satze seien nur ein schwaches Kind gegen jene im letzten, so würde er für sein Trommelfell fürchten. Von welcher Wichtigkeit ein weises Maßhalten bei einem solchen Werke ist, stellt sich nur derjenige vor, der Anordnung und Aufbau desselben übersieht. Welche Wirkung hätte ich mit Chor und Orgel erreichen können, wenn ich mit ihnen früher eingesetzt hätte! Aber ich wollte mir das für den Gipfelpunkt aufsparen und verzichtete lieber auf ihre Wirkung an anderer Stelle.

Mir ging es mit dem letzten Satz meiner II. einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden – und schließlich gezwungen war, meinen Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen, wobei ich mich von einem Gedicht eines Kapuzinerpaters, "Vorbote des jüngsten Gerichts", aus dem 17. Jahrhundert sicher beeinflussen ließ. Tief bezeichnend für das Wesen des künstlerischen Schaffens ist die Art, wie ich die Eingebung hierzu empfangen. –

Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern! Zu dieser Zeit starb Bülow, und ich wohnte seiner Totenfeier hier bei. – Die Stimmung, in der ich da saß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. – Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral „Auferstehn“<sup>46</sup>! – Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende, dies ist „die heilige Empfängnis“!

Was ich nun erlebte, hatte ich in Tönen zu erschaffen. – Und doch – hätte ich dieses Werk nicht schon mit mir getragen – wie hätte ich das erleben können? Saßen doch Tausende mit mir in jenem Momente in der Kirche, die nicht auf diese Idee kamen! – So geht es mir immer: Nur wenn ich erlebe, „tondichte“ ich – nur, wenn ich "tondichte", erlebe ich! – Ich weiß, Du verstehst mich, ohne daß ich dies breiter ausführe. Das Wesen eines Komponisten ist ja kaum in Worten auszudrücken. Es ließe sich eher sagen, was in ihm anders ist als bei anderen.

Ich brauche zu meiner Symphonie, wie Du weißt, am Ende des letzten Satzes Glockentöne<sup>47</sup>, welche durch kein musikalisches Instrument ausgeführt werden können.-

Ich dachte daher von vornherein an einen Glockengießer, der allein mir helfen könnte. Einen solchen fand ich nun endlich. Um seine Werkstatt zu erreichen, muß man in Berlin per Bahn ungefähr eine halbe Stunde vom Zentrum aus fahren. In der Gegend des Grunewalds liegt sie.

---

<sup>46</sup> Es ist musikalisch logisch, daß dieses Motiv angelehnt ist an das Kreuzmotiv und das Auferstehungsmotiv aus dem 1. Satz (Takt 282-285)

<sup>47</sup> Die musikalische Besonderheit dieser Töne liegt auch darin, daß die Glocken konsequent im Dreier-Takt spielen (V, Takt 733ff), während das ganze Orchester im Zweier-Takt spielt. Die Glocken sind losgelöst vom Irdischen.

Der Klang war geheimnisvoll mächtig. So etwas Ähnliches hatte ich mir für mein Werk gedacht. Aber die Zeiten sind noch fern, wo das Kostbarste und Bedeutendste gerade gut genug sein wird, um einem großen Kunstwerk zu dienen. Indessen suchte ich mir einige etwas bescheidenere, aber immerhin meinen Zwecken genügende Glocken aus und verabschiedete mich nach einem Aufenthalt von etwa 2 Stunden von dem lieben Alten.

Ich schließe den letzten Satz meiner Zweiten wider den Usus - ohne daß ich mir damals des Grundes bewußt gewesen wäre - mit Adagio, als mit der höheren gegen eine niedrigere Form. Im Adagio ist alles aufgelöst in Ruhe und Sein; das Ixionsrad<sup>48</sup> der Erscheinung ist endlich zum Stillstand gebracht.

In den schnellen Sätzen dagegen, im Menuett und Allegro (ja, selbst im Andante) ist alles Fluß, Bewegung, Werden. Es wird Dir sicher auffallen, daß ich das zweite Thema in diesem Schluß - Adagio auf die Quinte reduziert habe, die zu dem Wort "Sterben" gehört. Die Fortsetzung "um zu leben" habe ich weggelassen. Das habe ich - nachdem die Partitur bereits gedruckt war - noch verstärkt, in dem ich das Thema als zerfallenes noch einmal eingearbeitet habe<sup>49</sup>. Ich werde weiter nach dem Sinn des Lebens suchen. So endet das Werk mit "höchster Kraftentfaltung"<sup>50</sup>, wie ich in der Partitur schreibe, zu der ich aber mit einigen Diminuendi auch schon wieder meine Zweifel anmelde. Wie schrieb ich Dir am Anfang dieses so lang gewordenen Briefes?: Wird der Sinn des Lebens durch den Tod endlich enthüllt werden? Das "Wozu" bleibt die quälende Grundfrage meiner Seele.

Dein erschöpfter  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Januar 1895

Die Symphonie, die ich diesmal bringe, ist nicht die neue, von der ich Dir geschrieben habe, sondern vor der c-moll komponiert, also meine Erste.

Ich würde mich nicht getrauen, mein neuestes Werk vorzuführen. Zuerst müssen die Menschen meine älteren Werke verdaut haben, und daher beeile ich mich ein wenig, Dir dazu Gelegenheit zu geben. Schließlich möchte ich nicht, daß es mir mit diesem Werke ebenso ergeht, wie mit den früheren, die dort alle bei den Premieren blutrünstig abgeschlachtet und infolgedessen anderswo nicht mehr verlangt wurden. Was rätst Du?

Dein  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Hamburg, Januar 1895

Das Orchester-Material zu den ersten 3 Sätzen meiner Zweite Symphonie ist fertig<sup>51</sup> und bereits gespielt. - Es ist tadellos und sehr deutlich, und merkwürdigerweise viel leichter als meine erste Symphonie. - Wohin soll ich dasselbe absenden? Wann ist die erste Probe? Eventuell wäre ich gerne bereit, Dir diese abzunehmen und die Sachen für Dich "aus dem Rohen" herauszuarbeiten. In jedem Fall möchte ich zur ersten Probe in Berlin sein. Notfalls übernehme ich auch die Kosten für die vielen extra Instrumente.

---

<sup>48</sup> Der Lapithenkönig wurde zur Strafe im Totenreich an ein feuriges Flügelrad gebunden

<sup>49</sup> Partitur, Seite 208, Takte 744 - 51, hat Mahler erst später den Themenkopf des "Sterbens" (indem er den Hörnern noch Posaunen und Oboen hinzufügte) dynamisch über das letzte "Leben" der tiefen Instrumente gesetzt. Siehe Faksimile Seite .....

<sup>50</sup> siehe Faksimile Seite.....

<sup>51</sup> siehe Faksimile des Programmes der Uraufführung der ersten drei Sätze, Seite.....

Meine Winke mit den Zaunpfählen (aus meinem letzten Brief, den Du hoffentlich bekommen hast) werden vielleicht viel nützen und die Tempi werden nicht um die Hälfte zu schnell sein. Die Wirkung des Werkes ist eine unbeschreiblich starke! Mich über das große Opus auszusprechen, wie ich darüber denke, würde brieflich anmaßend klingen. - Aber daß der fundus instructus der Menschheit dadurch vergrößert ist, steht für mich außer Frage. Ich denke, daß es mir gelungen ist, das Wagnersche Musikdrama mit seinem Erlösungsmysterium auf die Symphonie zu übertragen.

Es klingt wie aus einer anderen Welt herüber, nicht aus unserer Welt als Stätte der Unvollkommenheit, der Ungerechtigkeit, des Leidens, der Sünde, der Vergänglichkeit, die mir in ihrer Existenz brüchig und entwertet erscheint. Musik muß immer ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus enthalten. Und ich denke, dieser Wirkung wird sich niemand entziehen können.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

Berlin, 14. Dezember 1895

Gestern haben wir nun die Zweite endlich in ihrer vollständige Aufführung in Berlin erlebt, und alles hat zum ersten Mal geklungen! So über alles Erwarten gelang alles. Die Mitwirkenden waren so begeistert und ergriffen, daß sie von selbst für alles den richtigen Ausdruck fanden. Alle Widerstände schienen vergessen.

Ich bin glücklich, daß Du miterleben konntest, wie groß und mächtig es klingt, wie man es noch nie vernommen. So konntest Du auch erleben, wie sich nach dem ersten Satz ein ungeheurer Applaus des ganzen, in atemloser Spannung folgenden Publikums erhob. Allerdings war - wie Du weißt - der Saal, da sich keinerlei zahlende Gäste hatten einfinden wollen, nahezu ausverschenkt, so daß er hauptsächlich mit Konservatoristen und Musikern, also der besten Zuhörerschaft gefüllt war.

Fandest Du nicht auch, daß der Erfolg noch mit jedem Satze wuchs? Eine solche Art von Begeisterung kann man kaum wieder erleben. Ich sah, daß Männer weinten und Jünglinge zum Schluß einander um den Hals fielen. Und bei der Stelle, da der Totenvogel auf den Gräbern seine letzten langgezogenen Töne schwirrt - und ich hatte selbst einen Augenblick Angst gehabt, daß die lange, lautlose Stille bei einem großen Publikum nicht in dem Grade, gleichsam mit verhaltenem Atem aller, möglich sei - , da herrschte eine solche Totenstille, daß keine Wimper zu zucken schien. Und als nachher der Chor einfiel, hörte ich ein schauerndes Aufatmen aus jeder Brust dringen. Machte es nicht einen unbeschreiblichen Eindruck? Kein Wunder, wenn die Aufführung meiner Zweiten Symphonie als eines der interessantesten neuen Ereignisse des Musiklebens die Gemüter in Spannung, Unruhe, Bewegung, Streit versetzt hat.

Ich möchte Dir einige ungenügende Worte des Dankes für die Wohltaten sagen, die Du mir erwiesen und die für mich von unermeßlicher Bedeutung sind. Die erste ist die Art, wie Du Dich anläßlich meines Debüts in Berlin zu meinem Werke gestellt und mit welchem Verständnis Du dasselbe beurteilt hast. - Wenn ich von diesem Momente an als Komponist auf einige Beachtung in musikalischen Kreisen rechnen darf, so ist es lediglich Dir zu danken. Übrigens: Strauss (richtig!) besteht noch immer darauf, daß ich eine Oper schreibe. Ich hätte dazu viel Talent.

Die zweite - für mich viel wichtigere - ist die Tatsache, daß ich überhaupt Teilnahme und Verständnis für meine Bestrebungen gefunden habe. Du kennst meinen Leidensweg als Autor wie ich seit 10 Jahren ewig wiederholende Zurückweisungen, Enttäuschungen, ja Demütigungen beobachten konnte - wie ich Werk auf Werk, sowie entstanden, in mein Pult verschließen mußte und, wenn es mir über alle Hindernisse hinaus gelungen, mich mitzuteilen, ich nur auf Mißverständnisse stoße - deswegen kannst Du es voll ermessen, wie innig ich meinen Dank gegen Dich empfinde. Ich habe Dir noch nicht gestanden, daß ich meine Zweite mit einer Migräne dirigierte, die jenen ärgsten Grad erreichte, bei dem ich sonst nicht einmal mehr liegen konnte, sondern, wäre es auch mitten in der Nacht, aufstehen mußte und nur durch unablässiges Hin- und Herlaufen der Zustand noch zu ertragen war. Und das, wie durch eine Tücke des Geschickes, gerade in dieser ersehnten Lebensstunde, da ich mein Werk hören konnte! Während sonst vor der Aufregung eines solchen Augenblicks die Schmerzen, wenigstens solange die Anspannung währte,

zu schwinden pflegten, verließ mich diesmal keine Minute das wahnsinnige Kopfweg, so daß ich mich kaum zu rühren wagte und ich mit einer beispiellosen Ruhe dirigierte, welche die Verwunderung derjenigen, die den Grund nicht kannten, und die Bewunderung aller darum Wissenden erregte. Auf den endlosen Jubel des Publikums, Orchesters und Chors war ich dann kaum imstande, mich zu verneigen, und ich sank daheim wie tot aufs Sofa. Eine halbe Stunde danach aber war der ganze Anfall vorüber.

Deine persönlich Frage über mein Stampfen mit dem Fuß, welches Dir aufgefallen war (Schulfreunde haben mich deswegen auch Zuckfuß genannt), will ich gern versuchen, Dir zu erklären, weil ich auch in diesen Dingen auf das Verständnis meiner Freunde rechne. Schon als Kind habe ich an unfreiwilligen Bewegungen der Extremitäten gelitten. Dieses besonders bei geistig regen Kindern gar nicht seltene Leiden kann, wenn es vernachlässigt wird, zum sogenannten Veitstanz ausarten, verschwindet aber bei richtiger körperlicher und geistiger Beeinflussung mit zunehmendem Wachstum des Körpers gewöhnlich restlos. Bei mir blieb leider das unfreiwillige Zucken des rechten Beines für Lebzeiten zurück. Du wirst verstehen, daß es mir peinlich ist, darüber zu sprechen. Aber Du hast gesehen, daß es sich beim Gehen in der Form von ein bis drei kurzen, aus dem Rhythmus fallenden Schritten äußerte, beim Stehen in einem leichten Aufstampfen, in einer Art Tretens auf dem Platz. Mein starker Wille hält diesen Reiz für gewöhnlich gebannt. Wenn der Wille aber irgendwie abgelenkt oder entspannt wird, dann stellt sich jedesmal dieses auffällige Gehabe des rechten Beines ein. Ob die Willensentspannung durch Überraschung, durch ein ärgerliches oder ein lustiges Vorkommnis verursacht war, blieb in der Wirkung ganz gleich. Es ist also unrichtig, wenn, wie dies oft geschah, dieses Stampfen für ein ausschließliches Zeichen der Ungeduld oder des aufsteigenden Argers gehalten wird. Es stellt sich ebenso und oft stärker beim Lachen ein. Und wie Du weißt, lache ich gern und herzlich wie ein Kind, so daß mir manchmal die Tränen aus den Augen laufen. Dann nehme ich die Brillen ab, um die trüb gewordenen Gläser zu putzen, und trampele dabei regelmäßig einen wahren Freudentanz auf dem Flecke, wo ich gerade stehe. - Ich hoffe, daß Du nun diese Erscheinung auch deuten kannst und rechne auf Dein freundschaftliches Verständnis.

Dein glücklicher  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

1896

Meine treue Freundin Natalie<sup>52</sup> hatte einen für mich ganz wichtigen Erfolg bei ihrem diesmaligen Hamburger Aufenthalt. Sie erreichte durch Werben bei einigen Hamburger Gönnern und Verehrern meiner Kunst den Druck der Partitur meiner Zweiten Symphonie. Sie schilderte Wilhelm Berkhan, einem Kaufmann aus Hamburg, als wir zu Mittag dort geladen waren (aber ich vor Migräne nicht hatte mitgehen können), durch den Sekt noch besonders begeistert, in anschaulicher und herzergreifender Weise die Sorge und Not, welche ich mit meinen ungedruckten Werken habe; wie ich auf der Sommerreise den schweren Notenkoffer immer mit mir schleppe und keinen Augenblick von mir zu lassen wage; daß ich keinen Ausflug unternehme, ohne für meine Manuskripte vor Feuers- und Wassergefahr oder Diebstahl zu zittern, und welche Erschwernis es vor allem für die Verbreitung und Aufführung meiner Sachen bedeute, daß ich die Partituren der Symphonien nicht nach verschiedenen Seiten hin versenden könne. Das alles leuchtete Berkhan so ein, daß er nicht nur seinen Hauptanteil an den Kosten des Druckes in hochherziger Weise sofort zusagte, sondern auch die Beschaffung eines Spenders der weiteren Summe in die Hand zu nehmen versprach. Nach einiger Zeit kam er selbst auch in mein Heim angertückt, mir feierlich, glücklich und voll Bescheidenheit – was diesen sonst so einfachen Menschen aufs lieblichste kleidet – die

---

<sup>52</sup> Natalie Bauer-Lechner, Bratscherin im ersten professionellen Frauenquartett, war bis zu Mahlers Heirat mit Alma seine engste Freundin und hat uns umfangreiche Informationen über Ihre Gespräche mit Gustav Mahler übermittelt.

Mitteilung vom glücklich zustande gekommenen Unternehmen des Druckes der c-moll-Symphonie zu machen<sup>53</sup>.

Ich war aus dem Häusel vor Freude, wenigstens dieses Lieblingskind versorgt und vor dem Untergange geborgen zu wissen. Überdies hatten Behn und Berkhan für die Dritte die liebe Aussicht eröffnet, daß sie auch diese im nächsten Jahre, wenn bis dahin noch kein Verleger sich finden sollte, im Druck nachfolgen lassen wollen.

Das wollte ich Dir unbedingt mitteilen. Ich bin glücklich über Menschen, die mir - so wie Du - helfen, mein Werk zu wahren und zu verbreiten.

Dein glücklicher  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

17. Juli 1896

In Bad Ischl war es famos. Brahms war diesmal besonders herzlich, und, was er noch nie tat, er bat mich, ich möchte ihm die Zweite Symphonie, die heuer gedruckt wird, zusenden, was ich morgen tun werde.

Dein  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Hamburg, 2. Januar 1897

Am 15. Jänner kommt übrigens in Dresden bei der königlichen Kapelle unter Schuch, der mich durchaus dabei haben möchte, ein sonderbares, buntgesprenkeltes Potpourri aus meinen Werken zur Aufführung, zu welchem soeben meine Sanktion eingeholt wurde, welche ich ebenso bereitwillig erteilte, als Marsyas, da er geschunden werden sollte. Was bleibt uns übrig! Also wird man dort aus der Zweiten den zweiten und dritten und vierter Satz und aus der Dritten den 2. Satz hören: die Rosinen aus den verschiedenen Kuchen. Und heute in Leipzig im Gewandhaus, das neue Blumenstück aus der Dritten! Aber immerhin geschieht wenigstens etwas.

Beim Kaufmann habe ich übrigens ein famos bayrisches Flaschenbier aufgetrieben, das ich mir jeden Abend munden lasse.

Herzlich

Dein  
*Gustav*

*Lieber Freund!*

Hamburg, 21. Januar 1897

Nimm meinen herzlichsten Dank - vor allem für den geistvollen Bericht über die Aufführung meines Werkes, aus welchem ich zu meiner größten Freude nicht nur eine für mich so schmeichelhafte Wertung meiner künstlerischen Persönlichkeit, sondern auch eine auf tiefstem Erfassen meiner Eigenart beruhende Zustimmung herauszulesen glaube. Zu dem Wertvollsten, was ich mir von Dresden heimgeholt, gehört dieses Bewußtsein für mich, und es kommt eigentlich alles andere kaum in Betracht. Wie kannst Du nur nach diesen drei Sätzen<sup>54</sup>, die eigentlich in dem ganzen Werke nur die Stellung eines "Interludiums" einnehmen, eine so umfassende und in allen

---

<sup>53</sup> Die Partitur erschien 1907 bei Hofmeister in Leipzig

<sup>54</sup> in Dresden wurden nur die drei mittleren Sätze der II. Sinfonie gespielt

Hauptsachen so richtige Erkenntnis meines Wesens gewinnen? - Ich muß annehmen - und dies wäre mir ein Geschenk - daß unsere innere Wahlverwandtschaft Dich dabei geleitet hat.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

München, 21. Oktober 1900

Das Orchester läßt sich mit den Wiener Philharmonikern nicht vergleichen, und so ist die Leistung weit hinter jener zurückgeblieben. Doch werdet ihr hier das Wichtigste hören: den Schluß, den ihr in Wien durch den elenden Chor und das Ausbleiben der Orgel (die man ja nicht vernehmen konnte) so gut wie nicht gehört habt. Ist hier also vielleicht die linke kleine Zehe oder die rechte Daumenspitze minder schön gewesen; so habt ihr dafür die Statue mit dem Kopfe, der in Wien gefehlt hat.

Walter, der zur Kollationierung seines Klavierauszuges meiner 2. Symphonie aus Preßburg gekommen war, konnte sich über die herrliche Aufführung vor Entzücken gar nicht fassen. Am Abend wollte er sich Aufklärung über dies und jenes, insbesondere über meine Orchesterbehandlung verschaffen. Betreffs der Tempi wunderte er sich, daß ich einen bestimmten Satz so langsam genommen und dadurch eine wunderbare Wirkung erzielt hatte. "Den hatte ich", erwiderte ich, "noch bei der letzten Probe rascher gemacht. Erst bei der Aufführung ergriff ich dieses Tempo. Wenn ich das Publikum hinter mir habe, dann weiß ich immer ganz bestimmt, wie es sein soll. Um Gewisses im Orchester herauszubringen, kann man den Takt, oder vielmehr, was ihn erfüllt, nur malen," und ich denke, daß ich damit den treffendsten Ausdruck für die alles angehende Lebhaftigkeit meines ganzen Dirigierens gefunden habe, das nun aus einem solchen bildnerischanschaulichen Vorgestalten des ganzen geistigen und sinnlichen Inhalts meines Werkes besteht. Alles ist Deutlichkeit in der Musik, das hat Richard Wagner längst mit tausend Zungen gepredigt. Ich komme immer mehr dahinter, daß alles, was man an Vortragszeichen macht, zu gewaltsam ist: das forte zu sehr forte, das piano zu sehr piano, die crescendi und diminuendi und accelerandi zu heftig, das largo zu langsam, das presto zu schnell.

Wie viel einfacher und maßvoller bin ich auch beim Dirigieren geworden gegen die früheren Jahre! Wenn man erlebt, wie sie einem selbst alles übertreiben und entstellen, dann geht einem auch auf, was die andern erleiden.

Beinahe wird man versucht, gar keine Tempi und keine dynamischen Ausdruckszeichen hinzuschreiben und es jedem selbst zu überlassen, was er bei näherem Befassen mit dem Werk herausliest und wie er es zum Ausdruck bringt. Endlich zeigte ich Walter in der Partitur, daß ich Stellen, die ich etwas langsamer gespielt haben wollte, nicht mit „ritardando“, das man mir gleich zu viel machen würde, sondern mit „nicht eilen“ bezeichnete, und umgekehrt, wo ich es acceleriert wünschte, bloß „nicht schleppen“ hinschrieb. Mit solcher List wollen die Musiker behandelt sein. Mit dem "Musiker" - im Sinne des guten Handwerkers - ist ohnehin alleine nicht gedient, wenn er alles Technische, wozu auch Taktfestigkeit gehört, noch so gut beherrscht. Es gehört ein voller und hochstehender *Mensch* dazu, der nachdenken, vor allem nachempfinden kann, was der Komponist dachte und empfand, als er sein Werk schuf.

Was man auch macht: So tüchtig machen, als man überhaupt kann! Das ist mein Leitspruch.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

Dezember 1901

Heute Abend geht es fort, und zwar leider auf länger, als ich gedacht. Ich muß nämlich auf dringendes Verlangen auch auf den Proben zu meiner Zweiten, welche für den 20. Dezember in Dresden angesetzt ist, assistieren. Du wirst Dich fragen, warum ich Dir das schreibe? Ich habe Alma

Schindler kennengelernt. Sie muß meine Frau werden, und nun werde ich sie also erst in vierzehn Tagen wiedersehen. Darf ich Dir gestehen, daß mir die Trennung sehr lange erscheint und sehr nahegeht, weil ich in dieser kurzen Zeit mich Ihr und Ihrer lieben Familie so vertraut und verbunden fühlen gelernt habe, und die Zeit der Entfernung von Ihr als eine Entbehrung empfinden werde? Ich spreche dies so offen aus, weil ich fühle, daß Du ein solches Bekenntnis so herzlich, wie es gemeint ist, aufnehmen wirst. Du wirst mir sicher alles Glück wünschen. Schöne und schwere Zeiten stehen mir bevor. Ob sie wohl alles für mich aufgibt?

Dein aufgeregter  
Gustav

*Lieber Freund!*

Basel, Juni 1903

Die drei Proben wären also vorüber<sup>55</sup>. Alles ausgezeichnet vorbereitet, Chor wundervoll - ich hoffe auf eine befriedigende Aufführung. Die Kirche stimmungsvoll. Kittel ist schon angekommen, singt das Urlicht prachtvoll. Wie der Sopran (Marie Knüpfer-Egli) ist, weiß ich noch nicht. Schade, daß Du nicht hier bist. Arnold hatte einen viel schöneren Eindruck als in München. Das Orchester ist entschieden besser, und nimmt sich sehr zusammen, obwohl sie noch immer dumm dreinschauen. Von Bekannten ist noch niemand hier.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

12. Juni 1904

Mit Freude kann ich Dir berichten, daß ich im November in Amsterdam mit dem Concertgebouw Orchester meine II. und IV. dirigieren soll. Ich habe das um so mehr mit Freuden angenommen, als es mir eine sehr liebe Gelegenheit sein wird, mit Mengelberg und seiner verehrten Gemahlin wieder beisammen sein zu können und unsere Freundschaft aufs neue zu befestigen und zu kräftigen. Die Tage in Amsterdam gehören für mich zu den erfreulichsten, die ich in Gemeinschaft mit einem Kunstgenossen verlebte. Die Freunde hatten mir auch berichtet, daß über die Aufführung in Basel während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im vielgelesenen "Weekblad voor Muziek" eine absolut positive Betrachtung über meine Zweite erschienen ist; sie stammte von Henri Viottas Freund Baron J.A.H. van Zuylen van Nijvelt, der selbst auch ein begabter Dirigent sein soll und wohl die treibende Kraft hinter dem neugegründeten "Residentie Orkest" ist.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

Amsterdam, 24. Oktober 1904

Hier nutze ich neben den Proben jede Stunde aus. Mit Mengelberg und Diepenbrock wanderte ich von Hilversum nach Laren. Oft gehe ich dann allein und ohne Hut (das fällt hier auf) und geselle mich dann wieder zu den anderen auf dem herrlichen Weg in dieser Landschaft. Die holländische Weide – weit und breit von entzückenden (gepflasterten und bepflanzen) Wegen durchzogen und diese langen, beinahe schnurgeraden im Lichte silberglänzenden Kanäle, welche von allen Seiten ankommen, diese grünen Häuschen, darüber dieser graublau Wolkenhimmel mit unzähligen Vogelschwärmen! So herrlich - immer denke ich, wie Dir und vor allem Alma das gefallen würde!

---

<sup>55</sup> In Basel wurde die Zweite Sinfonie anlässlich des 34. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aufgeführt.

Die Menschen sind prachtvoll, seitdem ich sie näher kennen lerne und von anheimelnder Gastfreundlichkeit. Ich freue mich, daß ich bei Mengelbergs wohne. Dadurch nütze ich meine Zeit so gut aus, daß ich keine Stunde versäume. (Meine Alma ist als schöne Frau in ganz Holland berühmt und jeder möchte sie kennenlernen)

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

4. November 1904

Der Zweck meines heutigen Briefes ist vor allem, Dir zu sagen, wie glücklich ich mit den Aufführungen in Amsterdam war. Der wundervolle Chor<sup>56</sup> und das prachtvolle Orchester<sup>57</sup> haben Empfindungen umgesetzt. Was diese beiden Korporationen in jenen Tagen geleistet, kann nur ich beurteilen. Dieser einzige Elan, dieser tiefe Ernst waren es allein, denen ich eine geradezu mustergültige Aufführung des allerschwierigsten Werkes verdanke, und allen Beteiligten habe ich gesagt, daß ich ihren mich rührenden Eifer und ihren befeuernden Schwung nie vergessen werde. Vielleicht kommt nun doch langsam meine Zeit.

Nach der letzten Aufführung ging ich mit einigen Musikern ins Hotel American. Es war nicht gerade ein gelungenes Zusammensein, aber Alphons Diepenbrock redet doch noch einen Augenblick mit mir vertraulich über sein Werk und sagt u.a., daß er oft Motive, Melodien oder Reminiszenzen benutzt, völlig dessen bewußt, wo sie herkommen, daß er aber dagegen keine Bedenken hat, weil alle Musik mit der früheren zusammenhängt und es nur darauf ankommt, *was* man damit macht, ob das neu und persönlich ist. "Natürlich", sagte ich aus eigener Erfahrung und Überzeugung, und nahm ihn bei der Hand; "das ist doch kein Schaf und kein Ochs, das ist eben der Diepenbrock!"

Es gab - wie überall - auch Erlebnisse, die mich gestört haben: Da wurde während der Probe plötzlich vorsichtig eine Tür geöffnet und ein Trompeter versuchte, hinter den Choristen hereinschlüpfend, unbeachtet sein Pult zu erreichen. Aber wie Du weißt, entgeht mir nichts. Verärgert klopfte ich ab, es entstand eine Totenstille. "Ach so, mein Herr, kommen Sie auch noch einmal gucken, ja? Bitte, ich bin schon längst da!"

Die Probe ging weiter. Aber es ging nicht mehr gut vonstatten, die Musiker machten Fehler und klagten über die ungenügende Beleuchtung, die das Lesen der immerhin so schwierigen Stimmen erschwerte. Wiederum klopfte ich ab, und wiederum war es beängstigend still... Ich drehte mich um und richtete meine Brillengläser auf einen Schüler, der oben im Rang heimlich einsam in der Finsternis saß. "Bitte, können Sie kein Licht machen?" Natürlich konnte mir der Schüler nicht helfen, doch kam mir dann endlich der Administrateur zu Hilfe. Aber das sind nur kleine Dinge, die meine Freude nicht wirklich getrübt haben.

Es waren schöne festliche Tage, ebenso erfüllt von der herrlichen Musik und dem warmen freundschaftlichen Verhältnis.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

Wien, 6. Juni 1905

Ich verstehe Deine Sorge nicht. Vielleicht weil ich das einmal über die Fremde geschrieben habe? Der Mensch muß mit sich oft und intensiv allein sein. Wenn wir längere Zeit allein sind, so gelangen wir zu einer Einheit mit uns und der Natur, die allerdings eine bequemere "Umgebung" ist als die gewohnten Menschen. Dann werden wir positiv (statt, wie sonst in der Negation stecken zu bleiben) und schließlich produktiv. Dies ist der gewöhnliche Weg; daher führt uns das Alleinsein zu

---

<sup>56</sup> Toonkunstkoor Amsterdam

<sup>57</sup> Concertgebouworkest

uns selbst, und von uns zu Gott ist es nur ein Schritt. Deswegen brauche ich auch mein Komponierhäuschen in der Einsamkeit. Am liebsten an einem See, denn der See hat seine eigene Sprache, der See redet zu mir. Wenn ich dem See zuhören kann, dann komponiert es sich leichter, und die Kompositionen fließen dann förmlich aus meinem Kopf. Menschen, die mich beobachten, schütteln den Kopf, wenn sie sehen, daß ich mit dem See rede.<sup>58</sup> Es ist mir wie ein Gespräch mit Gott.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

1905

Bei der zweiten Berliner Aufführung scheint sich nun das Blatt für mich zu wenden. Wurde die erste Aufführung noch als "Geniesimultantum" bezeichnet, war es diesmal ein wirklicher Erfolg. Bei dieser Aufführung lernte ich auch einen jungen Dirigenten namens Otto Klemperer kennen. Er empfand es als Ehre, das Fernorchester darin zu dirigieren. Diese Stelle ist sehr schwierig, sie verlangt größte Aufmerksamkeit auf den ständigen Taktwechsel. Ich war bei der Generalprobe zugegen. Er kam zu mir und fragte mich, ob das Fernorchester richtig gewesen sei. Ich antwortete: "Nein, es war schrecklich. Viel zu laut!" Er sagte, da stände doch "sehr schmetternd". "Ja", antwortete ich, "aber in allergrößter Entfernung". Er ließ sich das gesagt sein und veranlaßte die Musiker, in der Aufführung ganz leise zu spielen (da das Fernorchester viel zu nahe stand). Wie gesagt, der Erfolg war beispiellos. Ich mußte mich unzählige Male verneigen und kam endlich ins Künstlerzimmer herunter. Als ich dort Klemperer wiedersah, gab ich ihm sofort die Hand und sagte: "Sehr gut." Er war überglücklich. Ich denke, ich habe einen wichtigen Dirigenten meiner Werke für die Zukunft gewonnen.

Mein junger Komponisten - Kollege Arnold Schönberg, den ich durch meinen Schwager Rosé vor etwa drei Jahren kennenlernte und der auch Mitglied des vor kurzer Zeit gegründeten Vereins der schaffenden Tonkünstler in Wien ist, war auch in diesem Konzert. Wir haben uns ausführlich darüber unterhalten. Er erzählte mir, daß er, insbesondere an gewissen Stellen, von einer Aufregung ergriffen wurde, die sich bei ihm sogar körperlich durch heftiges Herzklopfen äußerte. Trotzdem unterließ er es nicht, das Gehörte auf jene Anforderungen hin zu prüfen, die mir und ihm als Musiker bekannt waren, und denen, wie man ja glaubt, ein Kunstwerk unbedingt entsprechen müsse: Er untersuchte die Themen auf ihren Wert, auf ihre Originalität, prüfte Stimmführungs- und Harmonisierungsdetails, spürte vermeintlichen Formschwächen nach und fand schließlich, daß ihm das Ganze nicht gefalle, da ihm ja alle möglichen Details mißfielen. Ich entgegnete, daß er offensichtlich die wichtigste Tatsache aus dem Gedächtnis verloren hat, nämlich die, daß ihm ja das Werk einen unerhörten Eindruck gemacht hatte, da es ihn doch zu einer willenslosen Teilnahme hingerissen hatte: daß es ja keine höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung, die seinen Schöpfer durchtoste, so auf den Hörer überträgt, daß es auch in diesem tost und tobt; er war ja ergriffen; im höchsten Grade ergriffen! Er fuhr fort zu sinnieren: Der Verstand ist ungläubig; er traut dem Sinnlichen nicht und noch weniger dem Übersinnlichen. Ist man ergriffen, so behauptet der Verstand, es gäbe viele und unkünstlerische Mittel, die solche Ergriffenheit erzwingen; erinnert daran, daß keiner ohne aufs heftigste bewegt zu werden, einem tragischen Vorgang im Leben zusehen könne; erinnert an die Schauerdramatik, deren Wirkungen sich keiner zu entziehen vermag; daß es höhere und niedrigere Mittel gibt, künstlerische und unkünstlerische; daß realistische, drastische Vorgänge, die unfehlbar wirken, solche Mittel sind, die ein Künstler nicht verwenden soll, weil sie zu billig, weil sie jedem zugänglich sind. Und der Verstand vergißt, daß die Musik immer unreal ist. In der Musik wird nie jemand wirklich ungerecht umgebracht oder gefoltert, nie gibt es hier einen Vorgang, der an sich das Mitgefühl erwecken

---

<sup>58</sup> Um diesen Ausspruch zu verstehen, muß man wissen, daß er zu dieser Zeit sein Komponierhäusschen direkt am Attersee hatte. Siehe Seite.....

könnte, denn es gehen ja nur musikalische Angelegenheiten vor. Und nur wenn die Musik die Kraft hat, selbst zu sprechen, nur wenn dieser Wechsel von hohen und tiefen Tönen, schnellen und langsamen Rhythmen, lauten und schwachen Klängen vom Unrealsten spricht, das es gibt, werden wir zur höchsten Teilnahme bewegt. Allem anderen gegenüber bleibe der stumm, der einmal solche reine Wirkung gespürt hat. Es ist ganz ausgeschlossen, daß eine musikalische Ergriffenheit auf unlautere Mittel zurückzuführen ist; denn die Mittel der Musik sind unreal, und unlauter ist nur die Wirklichkeit! So sprechend, erklärte sich mein junger Freund die Wirkung meiner Musik und mir die Qualitäten meiner eigenen Musik.

Dein  
Gustav

*Lieber Freund!*

Petersburg, Oktober 1907

Wie zu einem Seelsorger kam eine reiche Russin zu mir; sie scheint sich vor dem Tod zu fürchten und möchte gerne erfahren, was nachher geschieht. Von meiner II. Symphonie erzählte sie, und daß sie sie eigentümlich gefunden habe, und daß sie ihr einen solchen Eindruck hinterlassen. Ich frug, ob sie sich an den Text nicht noch erinnere. Sie frug: Ist denn Text dabei? Ja, der Chor sang so, daß man den Text nicht verstehen konnte. Ich: Also lesen Sie das einmal nach, da finden Sie die Antwort auf Ihre Fragen. Sie: Den muß ich haben. Gleich darauf fuhr sie fort und ich bin überzeugt, zum Musikalienhändler, um sich ihn zu verschaffen.

Es ist ein gräßliches Leben, das In-der-Fremde-Herumsitzen! Auch wenn man noch so lieb aufgenommen ist - schließlich ist man auf allen Seiten geniert, und fühlt sich schließlich doch verlassen.

Dein  
Gustav

## **Zeittafel Gustav Mahler: 2. Symphonie**

|         |           |   |
|---------|-----------|---|
| 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. Mitglied des Akademischen Richard-Wagner-Vereins   |
| 1880    | Sommer    | 1. Engagement als Kapellmeister in Bad Hall, Österreich   |
|         | September | Engagement als Kapellmeister in Laibach (bis Ende März 1882)  |
| 1883    | Jan.-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)  |
|         |           | Assistent des berühmten Dirigenten Arthur Nikisch   |
| 1887    |           | Bearbeitung der Skizzen zu den "Drei Pintos" von Carl Maria von Weber   |
|         |           | <b>Beginn der Arbeit an der Zweiten Sinfonie</b>  |
| 1888    | März      | Vollendung der Ersten Sinfonie  |
|         | August    | <b>1. Niederschrift der "Todtenfeier" (später - wieder - 1. Satz der Zweiten Sinfonie).</b> Mahler hatte ursprünglich schon einmal "Symphonie in c-moll" als Überschrift gewählt, dann aber zu einem nicht mehr |

|      |                       |   |
|------|-----------------------|---|
|      |                       | nachzuweisenden Zeitpunkt, den Titel "Todtenfeier" darübersetzt. Später wurde es dann wieder der 1.Satz der "Symphonie in c-moll". Die erste Niederschrift trägt das Datum: Prag, am 10.September 1888  |
| 1889 | September<br>20. Nov. | Direktor der Königlich Ungarischen Oper, Budapest<br>Budapest: Uraufführung der Ersten Sinfonie<br>Tod der Eltern, muß für Geschwister aufkommen  |
| 1891 | März                  | Demission in Budapest, Engagement als 1. Kapellmeister in Hamburg (Direktor: Bernhard Pollini). Hans von Bülow ehrt ihn.  |
| 1892 |                       | Freundschaft mit Bruno Walter<br>Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" (bis 1902)  |
| 1893 | Sommer                | <b>Komposition der Mittelsätze der Zweiten Sinfonie (Steinbach am Attersee)</b> ( Am 16. Juli den Partiturentwurf des Scherzo, am 19. Juli wurde "Urlicht" fertiggestellt, was ursprünglich nur ein Klavierlied war und erst später in den Sinfonieplan aufgenommen wurde. Am 30. Juli wurde der Partiturentwurf des Andante fertiggestellt.) |
|      | <b>10.August</b>      | <b>Fertigstellung des Wunderhorn-Liedes "Des Antonius von Padua Fischpredigt", welches sehr nahe an das Scherzo der Zweiten Sinfonie angelehnt ist.</b>   |
| 1894 | <b>29.April</b>       | <b>Fertigstellung der Überarbeitung der Sätze 1 - 4 in der Instrumentation und Kürzung des 1. Satzes um 18 Takte</b>  |
|      | Sommer                | Von Bülow stirbt. Übernahme der Philharmonischen Konzerte.<br><b>Komposition des letzten Satzes der Zweiten Sinfonie</b>  |
| 1895 |                       | Begegnung mit Brahms in Bad Ischl<br>Selbstmord seines jüngeren Bruders Otto  |
| 1895 | 4.März                | <b>Uraufführung des 1. - 3. Satzes der Zweiten Sinfonie in Berlin unter Leitung des Komponisten</b> (die restlichen Werke dirigierte R. Strauss)  |
|      | Sommer                | Komposition der Sätze 2 - 6 der Dritten Sinfonie (Steinbach)  |
| 1896 | 13.Dezember           | <b>Uraufführung der vollständigen Zweiten Sinfonie in Berlin</b>  |
| 1896 | Sommer                | Komposition des ersten Satzes der Dritten Sinfonie (Steinbach)  |
|      | 14.Dezember           | <b>Mahler dirigiert den 1. und 2. Satz seiner Zweiten Sinfonie in Leipzig</b>   |
| 1897 | 15.Januar             | <b>Aufführung der drei Mittelsätze der Zweiten Sinfonie in Dresden unter Schuch mit Assistenz von Mahler</b><br>Mahler konvertiert zum katholischen Glauben   |
|      | 22.Januar             | <b>Mahler dirigiert die Zweite Sinfonie in Lüttich</b>  |
|      | 1.Februar             | <b>Die Partitur der Zweiten Sinfonie Gustav Mahlers wird bei Hofmeister (Leipzig) veröffentlicht.</b> (Der Verlag wird später von Weinberger übernommen.)   |
|      | April                 | Mahler verläßt Hamburg und wird Kapellmeister an der Wiener Hofoper.  |
|      | 11. Mai               | Mahler dirigiert erste Vorstellung an der Wiener Hofoper ("Lohengrin")  |
| 1898 | Oktober               | Ernennung zum artistischen Direktor der Hofoper<br>Leitung der Philharmonischen Konzerte in der Nachfolge Hans Richters   |
| 1898 | Januar                | <b>Bruno Walters Bearbeitung der Zweiten Sinfonie für Klavier zu vier Händen erscheint bei Weinberger.</b>  |
|      | 12.August             | <b>Mahler unterschreibt einen Vertrag zur Herausgabe der Sinfonien 1 - 3, Das klagende Lied und Wunderhorn-Lieder bei Waldheim-Eberle in Wien</b>   |
|      | Dezember              | <b>Bei Weinberger erscheint die Partitur der Zweiten Sinfonie</b>   |
| 1899 | 9. April              | <b>Mahler führt die Zweite Sinfonie mit den Wiener Philharmonikern auf.</b>   |
| 1900 | Sommer                | Vollendung der Vierten Sinfonie (Maiernigg am Wörthersee)   |
|      | 20. Oktober           | <b>Aufführung der Zweiten Sinfonie in München unter Mahler</b>  |
| 1901 | Sommer                | Rückert-Lieder, Kindertotenlieder, Fünfte Sinfonie  |

- (Mainernigg)
- 19.Dezember Mahler schreibt nach einer Probe zur **Zweiten** in Dresden seinen berühmten Forderungsbrief an Alma: "Du mußt Dich mir bedingungslos zu Eigen geben...und nichts dafür wünschen als meine Liebe."
- 20.Dezember **Aufführung der Zweiten Sinfonie in Dresden mit Assistenz von Mahler**
- 1902 9. März Eheschließung mit Alma Maria Schindler  
Verbindung zu Künstlern der "Secession" (Klimt, Moser, Moll, Orlik, Hoffmann u.a.)
- Sommer Vollendung der Fünften Sinfonie
- 3.November Geburt der Tochter Maria Anna
- 1903 Sommer Sechste Sinfonie (Maiernigg)
15. Juni **Aufführung der Zweiten Sinfonie während des 34. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Basel**
- 1904 Sommer Vollendung der Sechsten Sinfonie und Beginn der Siebenten Sinfonie, weitere Kindertotenlieder (Maiernigg)
- 26./27.Oktober **Aufführung der Zweiten Sinfonie unter Mahler in Amsterdam**  
Geburt der Tochter Anna Justine
- 1905 8.November **Aufführung der Zweiten Sinfonie in Berlin unter Oskar Fried<sup>59</sup> mit Otto Klemperer als Dirigent des Fernorchesters im Beisein Mahlers**
- 1906 Sommer Mahler arbeitet an der Achten Sinfonie. (Maiernigg)
- 1907 Demission als Direktor der Wiener Hofoper
12. Juli Tod von Mahlers älterer Tochter; bei ihm selbst wird ein Herzschaden festgestellt.
24. Nov. **Mahlers Abschiedskonzert von Wien mit der Zweiten Sinfonie<sup>60</sup>**
9. Dezember Abreise nach New York
- 1908 1. Januar Dirigentendebüt an der Metropolitan Opera, New York
- Sommer Das Lied von der Erde (Toblach/Südtirol)
8. Dezember **Mahler dirigiert die Zweite Sinfonie beim New York Symphony Orchestra**
- 1909 Sommer Neunte Sinfonie (Toblach)
- Herbst Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra
- 1910 17. April **Mahler dirigiert die Zweite Sinfonie in Paris**
- August Konsultation Sigmund Freuds in Leiden
- Sommer Vertrag mit der Universal-Edition, Wien
- 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
- April Rückkehr nach Europa. Ergebnislose Behandlung in Paris
- Mai Rückkehr nach Wien
18. Mai Mahler stirbt in Wien
- 1913 10.September **Aufführung des zweiten Satzes der Zweiten Sinfonie unter Willem Mengelberg in Amsterdam**
- 1915 24.April **Aufführung der vollständigen Zweiten Sinfonie unter Willem Mengelberg in Amsterdam**
- 1923 **Oskar Fried leitet die erste Einspielung der Zweiten Sinfonie für die Schallplatte<sup>61</sup>.**(Heute bei dem Label Pearl GEMM CDS 9929 erhältlich)

<sup>59</sup> siehe Foto Seite...

<sup>60</sup> Mahler setzte für diese Aufführung vier Solistinnen ein, die er beim Chor plazierte.

<sup>61</sup> Siehe Foto Seite....

**Fotoverzeichnis:**

- 1.) Gustav Mahlers eigenhändige Korrekturen der Takte 744 - 751 des letzten Satzes. Siehe auch Fußnote....Seite.....
- 2.) Gustav Mahlers humoristische Mitteilung an seinen Bruder Otto vom 30. Juni 1894  
Der Text wurde am Anfang des fiktiven Briefes vom Juli 1894 Seite....verwendet.
- 3.) Gustav Mahler im Alter von 32 Jahren in Hamburg, als er bereits den ersten Satz der zweiten Sinfonie geschrieben hatte und sich mit Gedanken für die Mittelsätze trug.
- 4.) Mahlers Komponierhäuschen in Steinbach am Attersee, in dem er im Sommer 1893 die Mittelsätze der Zweiten Sinfonie und das Wunderhorn-Lied „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ schuf.  
Vergleiche auch Mahlers Gefühl über das komponieren am Wasser, siehe Seite..... (im Brief unter dem Jahr 1906)
- 5.) Gustav Mahler hat mehrere Entwürfe für den Text des letzten Satzes geschrieben. Interessant ist, daß er zunächst in der Ich-Form geschrieben hat (z.B.: „werd' ich gesä't“). Im hier vorliegenden Entwurf aus dem Besitz von Bruno Walter findet sich dann die endgültigere Form (z.B.: „wirst du gesä't“). Dabei befindet sich bereits die allgemeine dynamische Einteilung der Komposition und Instrumentationsideen wie „mit Orgel und Glockenklang“.
- 6.) Takt 752 - 759 des Finales, in dem er abschließend seine musikalische Umsetzung des Wortes „sterben“ dominieren läßt, ohne „um zu leben“ hinzuzufügen. Ein Ausdruck seiner ewigen Zweifel.
- 7.) Eine von Mahlers Inhaltsbeschreibungen der Zweiten Sinfonie, die er für eine Berliner Aufführung im Dezember 1901 schrieb. (Achtung Hinweis unter Anne)
- 8.) Ankündigung der ersten Gesamtauführung von Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie in Berlin 1895
- 9.) Gustav Mahler und Oskar Fried, der Mahlers Zweite Sinfonie in Berlin u.a. 1905 dirigierte und 1923 die erste Einspielung eines Werkes von Mahler (Zweite Sinfonie) leitete.
- 10.) Das Programm der Uraufführung der ersten drei Sätze der Zweiten Sinfonie am 4. März 1895 in der Berliner Philharmonie. Gustav Mahler und Richard Strauss teilten sich das Programm.
- 11.) Die erste Seite des Reinschrift-Autographs von Mahlers Partitur der Zweiten Sinfonie mit der Ausdrucksbezeichnung: „Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck“ und der Anweisung für den Dirigenten zur schnellen Ausführung der Baßfiguren.
- 12.) Der Beginn des vierten Satzes „Urlicht“ in Mahlers Autograph mit der Anweisung, daß die Bläser möglichst entfernt im Saal aufgestellt werden sollten.
- 13.) Mahlers Skizze zum 2. Satz, Takt 39 - 65

14.) Ausschnitt aus Mahlers Partitur der „Todtenfeier“ von 1888, die Stelle entspricht in der späteren Fassung als 1.Satz der zweiten Sinfonie den Takten 325 - 330