

Gustav Mahler - Symphonie No. 4

Lieber Freund!

Maiernigg, Villa Antonia, 23. Juni 1900

Vor zwei Tagen kam ich, wohl etwas blaß aussehend, doch glücklich, Paris entronnen zu sein, am Wörthersee an. Noch denselben Abend bezog ich mein neues Komponier-Waldhäuschen. Ich bin wirklich entzückt darüber, obwohl ich noch nicht weiß, welchen Einfluß der Verlust meines Attersee-Häuschens¹ auf meine Arbeit und mich haben wird. Meine Vierte will ich im Wettlauf mit dem Bau meiner neuen Villa hier am See schreiben.

Aber, daß ich hier noch nicht zu Hause bin, zeigte sich heute auch bei einer Begebenheit auf einer meiner einsamen Nachdenk-Wanderungen: Ich wurde auf der Landstraße von einem Gendarmen angehalten: "Kamerad, wo geht die Reise hin?" So vagabundenmäßig sah ich offenbar mit meinem schwarzen Bartstoppelgesicht aus, dazu mein offenes Hemd, natürlich ohne Rock darüber, und den merkwürdigen langen Beinkleidern, ohne Hosenträger oder Gurt. Erst als ich antwortete, daß ich hier wohne, schien der Mann an meiner Sprache seinen Irrtum zu erkennen und entließ mich in Gnaden, ohne Visitation und ohne mich – ins Gefängnis zu werfen. Wir sind doch alle nur Wanderer auf dieser Welt für kurze Zeit!

Herzlich Dein

Gustav

Lieber Freund!

Maiernigg, 30. Juni 1900

Ich konnte in der ersten Woche meines Maiernigger Aufenthaltes nicht gleich zur Arbeit kommen wie sonst etwa im Steinbacher Häuschen, wo mich oft schon in den ersten vierundzwanzig Stunden meine Produktivität erfaßte. Ich bin darüber ganz verstimmt, ja verzweifelt. Vielleicht hat mich meine schöpferische Kraft verlassen? Jetzt habe ich mein eigenes Komponierhäuschen in der gewünschten Einsamkeit, und nun werde ich vielleicht nie mehr etwas machen und meine Furcht vor diesem Moment sehe ich plötzlich grausam verwirklicht. Den Wettlauf mit dem Hausbau werde ich wohl verlieren².

Dein todtrauriger

¹ Mahler mußte 1896 sein geliebtes Haus am Attersee nach der Beendigung der III. Sinfonie verlassen und beschloß nun, am Wörthersee eine Villa am See bauen zu lassen. Zunächst war aber nur das Komponierhäuschen mitten im Walde fertig, und er logierte in der Villa Antonia.

² siehe Abbildung Seite.....

Gustav

Lieber Freund!

Maiernigg, 2. Juli 1900

Ich fühle mich noch immer ganz erschöpft von Paris. Das Hineinleben in die vorjährigen Skizzen zur Vierten Symphonie will mir nicht gelingen. Die paar für niemanden zu entziffernden Skizzen packte ich im letzten Sommer in einer einzigen Rolle zusammen, warf sie in das unterste Fach meines Schreibtisches und sah sie nicht an, ja konnte nicht einmal daran denken, ohne den stechendsten Schmerz zu empfinden.

Nach dem jähen Abbruch am Ende der letztjährigen Ausseer Ferien sich jetzt wieder hineinzusetzen und die Arbeit im ursprünglichen Flusse fortzuführen ist vielleicht das Schwerste, was ich bis jetzt leisten mußte. Dabei fühle ich auf Schritt und Tritt noch immer die Störungen der "Ausseer Gäste", und ich sehnte mich nach "Häuschen" und Einsamkeit wie nie zuvor. Dort wurde mir bewußt, was Beethoven mit seiner göttlichen Taubheit geschenkt war, die ihm, wenn auch unter tausend Schmerzen, das ganze störende, zerstreute und leere Treiben der Welt verschloß. Nun ist mir im Vergleich zum Vorjahr zwar die Ruhe wieder geschenkt, aber sie ist noch (?) nicht wieder in meinem Herzen eingekehrt.

Ich hatte auch im letzten Jahr klein anfangen müssen und mir wieder ein Gedicht aus den „Wunderhorn-Liedern“ vorgenommen um überhaupt wieder ins Komponieren zu kommen. Es war damals „Revelge“.

Aber vielleicht ist es gar nicht nötig und nicht einmal das Richtige, daß ein Werk immer so aus der Stimmung, gleich einer Eruption, entspringt. Es muß vielmehr ein gleichmäßiges Können an ihre Stelle treten: die eigentliche Kunst, welche dem, der sie besitzt, immer zu Gebote steht und alle Schwierigkeiten, auch die des eigenen Übelbefindens, überwindet.

Dein

Gustav

Lieber Freund!

Maiernigg, 26. Juli 1900

Ich bin höchst erfrischt und gesundet aus dem Apozotal heimgekehrt, wo ich mich wie toll herumgetrieben und die paar Tage unglaublich ausgenützt habe. Seitdem arbeite ich in meinem Häuschen von 7 bis 12 und von 4 bis 7 Uhr. So bedrängt mich das gewaltige Pensum, das ich in meiner Vierten Symphonie zu bewältigen habe.

Aber Du müßtest auch die Lage sehen, ja nur den Weg zu meinem Häuschen! Von allen Wundern und allem Grauen des Waldes bin ich da umfassen. Das Gefühl, das mich hier ergreift, wenn ich meine beiden Gittertüre hinter mir zuschließe, kann niemand nachempfinden. Hier übertrifft es an Ruhe und Sicherheit und dionysischen Wundern und

Entzückungen bei weitem selbst das von mir so geliebte Steinbacher Wiesenhäuschen. Hier arbeite ich bei allen vier weit offenen Fenstern und atme so fortwährend die köstlichen Waldeslüfte und -düfte ein (indes ich in Steinbach nur hinter doppelten Türen und Fenstern die doch noch zudringlichen Laute abzuhalten vermochte). Ich habe noch niemals das Glück des Sommers, das Glück des Schaffens so genossen wie heuer. Dabei merke ich glücklich, wie vieles, was in mir schlummerte, wieder nach oben kommt.

Man weiß, daß unser zweites Ich im Schlaf tätig ist, das wächst und wird und hervorbringt, was das wahre Ich vergeblich suchte und wollte. Dafür hat besonders der Schaffende unzählige Beweise. Daß dieses zweite Ich aber über zehn Monate Winterschlafs (mit all den furchtbaren Träumen des Theatergetriebes) an meiner Vierten Symphonie gearbeitet hat, ist unglaublich!

Denn weiter und fertiger, als ich sie voriges Jahr in Aussee stehen lassen mußte, habe ich sie heuer wieder aufgegriffen, ohne mich auch nur einen Augenblick bewußt mit ihr befaßt zu haben. Mein eigentliches Ich aber hat sich wahrscheinlich bei diesem Scheinleben, das ich führe, gesagt: „Das alles ist dummes Zeug, davon lasse ich mich nicht berühren“, und hat sich in den letzten Winkel meiner Seele, zu sich selbst und seinem, also meinem eigenen höheren Leben geflüchtet. Die meisten Menschen haben ihr zweites Ich noch nicht einmal entdeckt und fliehen es oder schlagen es tot durch Verkehr und Gesellschaft; sie wissen nicht, daß im Alleinsein ihr Heil liegt, wo es sich sogleich einstellt und unbemerkt zu wirken und schaffen beginnt.

Vorigen Winter war ich besonders unfroh und mußte eine Maske tragen, die euch dann manchmal wohl etwas sonderbar angrinste, da ich mein Werk, eben das ich heuer zu Ende bringe, mitten in den zartesten, wahrhaft embryonalen Anfängen im Stiche lassen mußte und ganz aufgegeben hatte. Aber, es ist eigentümlich: So wie ich mich in der Natur und mit mir selbst befinde, ist alles Kleine und Gemeine wie ausgelöscht und ohne Spur vergangen. ... Ich lebe jetzt in der Welt meiner IV. Sie ist so grundverschieden von meinen anderen Symphonien. Aber das muß sein; es wäre mir unmöglich, einen Zustand zu wiederholen. Und wie das Leben weiterrückt, so durchmesse ich in jedem neuen Werk neue Bahnen: Darum wird es am Anfang immer so schwer, ins Arbeiten hineinzukommen. Alle Routine, die man sich erworben, nutzt einem nichts. Man muß von neuem erst wieder lernen für das Neue. So bleibt man ewig Anfänger! Früher hat es mich geängstigt und mit Zweifeln an mir selbst erfüllt. Aber seitdem ich es so verstehe, ist es mir eine Gewähr für die Echtheit und Dauerhaftigkeit meiner Werke.

So sehe ich zum ersten Mal heuer der Zukunft ohne die bängsten Zweifel entgegen – obwohl ich es nicht wagen würde, zuversichtlich zu sein. Es ist und bleibt immer ein Gottesgeschenk, das man sich, wie jedes Geschenk der Liebe, nicht verdienen und nicht erbitten kann.

Dein glücklicher

Gustav

Lieber Freund!

Wien, 19. August 1900

Innigst gefreut haben mich Deine lieben, besorgten Zeilen. – Warum schreibst Du gar nicht, wie es Dir geht? Ob ich Natalie heirate? Natürlich ist es gesund und schafft Kräfte, sich an ein Weib zu verschwenden, und ich habe auch über eine Hochzeit nachgedacht, doch geht mir die Einsamkeit über alles; als schaffender Künstler bin ich unbedingt auf sie angewiesen. Meine zukünftige Frau müßte also einverstanden sein, daß ich fern von ihr wohne, etwa sie im ersten, ich im sechsten Raum mit besonderem Eingang. Sie müßte darauf eingehen, daß sie bei mir nur in einer bestimmten Zeit, stets geschmackvoll gekleidet und schön, erscheint. Endlich dürfte sie mir nicht verübeln und dürfte darin keine Abkehr oder Kühle und Herabsetzung erblicken, wenn ich manchmal keine Lust haben sollte, ihr zu begegnen. Kurz und gut, sie müßte Eigenschaften haben, die auch die beste und opferfähigste Frau vermissen läßt.

Aber nun zu Deiner anderen Frage. Richtig: Mit meiner IV. bin ich also fertig - nicht freudig erregt, sondern tief verstimmt, einen solchen Lebensinhalt zu verlieren.

Und im Winter mache ich die Reinschrift. Das wird meinem Leben mitten in dem Trubel³ einen Halt verleihen, der mir gerade in den letzten Jahren immer gefehlt hat. Man fühlt sich so gottverlassen, wenn man ohne sein Heiligtum weiterleben soll.

Dieser Sommer war so herrlich für mich, daß ich mich wahrhaft gerüstet fühle für diesen Winter. Wenn ich mir das für die Zukunft bewahren kann im Sommer zur inneren und äußeren Ruhe zu kommen, dann wird auch hier in Wien für mich eine menschliche Existenz möglich sein.

Den Wettlauf habe ich übrigens gewonnen. Meine Villa wird zeitigstens Ende des Sommers fertig, wenn ich schon lang wieder in der Opernklaverei bin.

Herzlich Dein

Gustav

Lieber Freund!

Wien, Dezember 1900

Ich arbeitete nun jeden Morgen und Abend ein paar Stunden an meiner Vierten. Das Scherzo restituerte ich nun mühsam aus den Ausseer Skizzen, so wie ich es ursprünglich entworfen hatte. In Maiernigg wäre es nur weiter ausgeführt und viel länger geworden und hätte in einer Tarantella geendet. Es zeigt sich immer wieder, daß die erste Intention, der erste Wurf das einzig Richtige und Brauchbare ist.

Die Mittel, derer sich dieser Satz und die ganze Vierte bedient, sind völlig verschieden von allen, die ich sonst gebrauchte. Das sind im Scherzo lauter Spinnweben oder ganz fein

³ Mahler war seit Oktober 1897 künstlerischer Direktor der Wiener Hofoper.

gearbeitete Wollschals, die in eine Nußschale gehen und, wenn man sie ausbreitet, sich ins Unendliche ziehen und das wundervollste, aus Fäden wie Haar gestrickte Design zeigen. Das Geigensolo des Scherzos änderte ich dahin ab, daß ich die Violine um einen Ton höher stimmen ließ und es statt in e-moll in d-moll schrieb, damit die Geige schreiend und roh klingt, als wenn der Tod aufspielt.

Vom zweiten Satz muß ich die Stimmen noch anders disponieren. Durch die Pause von Aussee bis Maiernigg ist er zu sehr ausgewachsen, überwachsen so wie Glieder Überbeine kriegen.

Du wirst kaum glauben, daß mir im ersten Satz die Instrumentierung des so kindhaft einfachen und seiner selbst ganz unbewußten Themas die größte Mühe gemacht hat, wie kaum der polyphonste Satz, an dessen komplizierte Wege und Verschlingungen ich viel mehr gewöhnt bin, da ich seltsamerweise von jeher nicht anders musikalisch denken konnte als polyphon. Hier aber fehlt mir wahrscheinlich heute noch der Kontrapunkt, der reine Satz, welcher da für jeden Schüler, der ihn geübt hat, spielend eingreifen müßte.

Herzlich, Dein

Gustav

Lieber Freund!

Abbazia, 6. April 1901

Mit meiner Schwester bin ich hier (Natalie kommt mich nach ihrer Quartett-Reise hier auch besuchen), um wieder etwas Kräfte zu erlangen. Natürlich arbeite ich hier weiter an den Feinheiten der Vierten.

Die Ausarbeitung des langsamen Satzes denke ich abgeschlossen zu haben. Jetzt bin ich daran, "Das himmlische Leben" verändert zu instrumentieren, da ich mich bei dem größeren Orchester, das mir durch die vorangehenden Sätze zur Verfügung steht, auf das bescheidene Orchester, wie ich es bei den Humoresken anwendete, nicht mehr zu beschränken brauche. Was ist in diesem Gedicht für eine Schelmerei mit dem tiefsten Mystizismus verbunden! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, als wenn du plötzlich auf jene abgewandte Seite des Mondes blicktest. Dabei erinnere ich mich eines Traumes: Die Mutter, mein Bruder Ernst und ich standen eines Abends am Fenster des Sitzzimmers, als Erstere rief: „Gott, was geschieht!“ Der Himmel war von gelben Dämpfen erfüllt; die Sterne bewegten sich, folgten oder verschlangen einander wie bei einem Weltuntergang. Plötzlich aber bin ich auf dem Marktplatz unten. Die feurigen Dünste verfolgen mich und aus ihnen sehe ich, als ich mich umschaue, eine ungeheure Gestalt – den ewigen Juden⁴ – sich erheben. Sein Mantel, vom Winde aufgebläht, ragt wie ein riesiger Höcker über seine Schultern; die Rechte hat er auf einen hohen Wanderstab gestützt, der in ein goldenes Kreuz ausläuft. Ich fliege in rasender Angst vor ihm her, aber mit wenigen

⁴ Natalie Bauer-Lechner gibt in ihrem Buch diesen Bericht Mahlers wieder.

Schritten hat er mich eingeholt und will mir seinen Stab (gleichsam das Symbol seiner ewig ruhelosen Wanderschaft) aufzwingen. Da erwache ich mit einem Schrei der schrecklichsten Angst.

Im Zusammenhang mit der Symphonie erinnerte ich mich auch eines anderen Traumes, der sicher mein Scherzo beeinflusst hat: Ich befand mich inmitten einer großen Gesellschaft in hellerleuchtetem Saal, als - von den Gästen der letzte - ein großer Mann in steifer Haltung und tadellosem Gewande hereintrat. Er hatte die Allüren eines Lebemannes. Ich aber wußte: das ist der Tod. Und als ich mich vor dem heimlichen Gast zurückzog, immer weiter ans Ende des Zimmers entweichend, folgte mir jener, den keiner sonst zu erkennen schien, wie magnetisch mir nachgezogen, bis in den entferntesten Winkel des Raumes, hinter den Vorhang am Fenster. Hier faßte mich der Fremde mit eisernem Griff am Arm und sagte: "Du mußt mit mir!" Wie verzweifelt ich mich auch loszureißen suchte, ich konnte mich ihm nicht entwinden, bis ich mit dem Aufwand aller Kräfte den Alb des Traumes von mir warf.

Dein

Gustav

Lieber Freund!

Wien, Mai 1901

In meinen vier Symphonien offenbart sich ein bedeutender Teil meiner Seelengeschichte. Der Gewalt der seelischen Vorgänge entspricht die Macht der musikalischen Sprache. Die Wechselbeziehung zwischen der tönenden Welt und den Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen ist ihnen also gemeinsam. Während aber in der Ersten das subjektive Erlebnis mit seinem Gefühlssturm auf die Musik eingewirkt hat, sind es von der Zweiten an die metaphysischen Fragen, die sich in Musik beantworten und erlösen wollen. Dreimal habe ich geantwortet und jedesmal von einem neuen Standpunkt aus. In der Zweiten frage ich nach dem Sinn des tragischen Menschendaseins und werde seiner Rechtfertigung in der Unsterblichkeit (beinahe) sicher. In der Dritten blicke ich aus solchermaßen beruhigtem Gefühl auf die Natur, durchlaufe ihre Kreise und ende in dem beglückten Bewußtsein, daß es die allmächtige Liebe ist, die alles bildet, alles hegt. Schließlich versichere ich mich in der Vierten (mit der Narrenkappe⁵ auf dem Kopf) der Geborgenheit des erhaben-heiteren Traumes vom ewigen, himmlischen Leben, vom Leben nach dem Tode. Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat. Die Narrenschelle hat sogleich ihre kompositorische Konsequenz. Meine Märchensymphonie ist letztlich traurig. Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht. Dieser Traum von Empfindungen der von allen irdischen Fesseln befreiten Seele wird in G-Dur geträumt und dauert insgesamt kaum länger als der erste Satz der Dritten. Eigentlich

⁵ Mahler verwendet für dieses musikalische Bild die Schellen am Anfang des 1. Satzes und führt dieses Motiv auch später ohne Schellen weiter im 1. Satz durch.

wollte ich nur eine symphonische Humoreske schreiben, und da ist mir das normale Maß einer Symphonie daraus geworden – während früher, als ich dachte, daß es eine Symphonie werden sollte, es mir zur dreifachen Dauer – in meiner Zweiten und Dritten – wurde. Zu den drei Sätzen, welche ich im letzten Sommer konzipiert hatte, bildet “Das himmlische Leben” den Schlußsatz. Es ist die sich ganz verjüngende Spitze von dem Bau dieser Vierten Symphonie. Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen: Stell Dir das ununterschiedene Himmelsblau vor, das schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Farben. Dies ist die Grundstimmung des Ganzen.

“Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben”, habe ich in der Zweiten gesungen; dasselbe konnte ich, wenn auch in phantastischer Bedeutung, von meinem seelischen Erlebnis an der Dritten behaupten. Ich fand mich nun traumhaft emporgetragen und fühlte keinen Boden mehr unter den Füßen. Von solchem schwebenden Zustand berichtet die Musik der Vierten⁶. Nach den Werken des Pathos war eine Sehnsucht nach Heiterkeit oder - besser gesagt - nach Serenität in mir entstanden, und ich schuf das Idyll der Vierten, in welchem eine innige Frömmigkeit ihren Himmelstraum träumt. Denn traumhaft und unreal ist die Atmosphäre des Werkes – ein geheimnisvolles Lächeln, ein absonderlicher Humor verbirgt die Feierlichkeit, die sich in der Dritten offen ausgesprochen hatte. Das selige Lebensgefühl der Gehobenheit und Erdferne wirkt auf den allgemeinen Charakter der Musik ein. Nur manchmal verfinstert sie sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau. Nur uns wird er plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald⁷ oft ein panischer Schreck⁸ überfällt. Ich bezeuge in meiner Vierten Symphonie ausschließlich die Empfindungen der von allen irdischen Fesseln befreiten Seele in verschiedenen Auffassungen, entweder als kindliche oder mit der Narrenkappe (Du weißt schon: „Kinder und Narren...“). Es ist die überirdische Fröhlichkeit oder die höchste Ekstase, zu der die Mystiker aus früheren Zeiten in der Anschauung des Göttlichen aufstiegen.

Diese Symphonie steht im engen Zusammenhang mit den vorigen, die erst durch diese ihren Abschluß erhalten. (Du erinnerst Dich noch, daß ich ursprünglich den Plan hatte, für die Dritte noch einen siebenten Satz zu schreiben.) Stelle Dir nun die neue Sinfonie als diesen Satz vor. Alle vier Symphonien sind dem Inhalt und Aufbau nach eine durchaus geschlossene Tetralogie.

Dabei besteht ein besonders enges Verhältnis zwischen der Dritten und Vierten, da in der letzteren und in dem Satz aus der Dritten “Was mir die Engel erzählen” sogar gemeinsame Themen vorkommen.

⁶ Mahler zitiert auch im 3. Satz seiner Vierten (Takt 45-47, die Ursprünge dieses Zitates liegen aber schon ab Takt 17 im Kontrapunkt zum Hauptthema in den zweiten Violinen) die genannte Textzeile „Mit Flügeln, die ich mir errungen“ aus dem Finale der II. Sinfonie (Takt 679-682).

⁷ I, Takt 209 ff

⁸ I, Takt 221 ff

Man könnte sich im **1.Satz** den Menschen denken, der das himmlische Leben kennenlernt. Es waltet darin eine unerhörte Heiterkeit, eine unirdische Freude, die ebenso oft anzieht wie befremdet, ein erstaunliches Licht und eine erstaunliche Lust, der freilich auch menschliche und rührende Laute nicht fehlen. Vielleicht habe ich hier an alte Kindererzählungen gedacht, und dabei liegt über dem Ganzen ein Schimmer von "Wiener Lustigkeit" und die sprudelnde, singende Seligkeit, die wir auch von Schubert (z.B. aus dem Finale seiner C-Dur Symphonie) kennen.

Der Satz beginnt als ob er nicht bis drei zählen konnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet⁹. Dabei ist mir nicht wichtig, ob das Hauptthema des 1.Satzes¹⁰ auf das G-Dur Seitenthema des Schlußrondos von Schuberts D-Dur Sonate¹¹ weist, oder aus dem Nachsatz des Gesangsthemas im Allegro moderato von Schuberts Es-Dur Sonate¹² oder nur wie ein Haydn- oder Mozart-Zitat klingt. Das Eingangsthema soll eben altväterisch und simpel sein, wie ein nichtexistentes Kinderlied. Er ist der Ausgangspunkt für die Entwicklung. Es liegt bei seinem ersten Auftreten so unscheinbar da, wie der Tautropfen auf der Blume, ehe die Sonne hineinscheint. Fällt aber dann ihr Strahl hernieder, so bricht er sich in tausend Lichtern und Farben in jeder Tauperle, daß uns ein ganzes Strahlenmeer aus ihr entgegenleuchtet. Sechs weitere Themen folgen darauf¹³, die in der Durchführung teilweise¹⁴ verarbeitet sind. Ein solches Werk muß eine Fülle der Keime und ihre organische, reiche Entwicklung enthalten, sonst verdient es nicht den Namen Symphonie. Sie muß etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein, wenn sie ihres Namens nicht spotten soll. Und ihr Organismus muß eins sein, darf durch nichts Unorganisches, Flicker und Bänder getrennt sein.

Unbewußt (?) - aber ich habe Dir ja über das zweite Ich geschrieben - sind mir auch zwei Anklänge hineingeraten, die ich zu spät bemerkte, um sie zu entfernen: der eine aus einer Symphonie von Brahms (der es aber selbst von Weber hat, den wir also beide bestohlen haben), der andere aus einem Klavierkonzert Beethovens.

⁹ Siehe Fußnote 12, in der die zahlreichen Motive und Themen, die in der Durchführung verarbeitet werden, aufgeführt werden.

¹⁰ I, Takt 4 mit Auftakt ff (Alle Bezeichnungen erfolgen nach der Erstausgabe der endgültigen Fassung in: Gustav Mahler, Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band IV, Herausgegeben von Erwin Ratz, universal Edition, Wien, 1963)

¹¹ D 850

¹² Opus 122 (D 568)

¹³ 2. Thema, I, Takt 8 mit Auftakt ff, 3. Thema, I, Takt 32 mit Auftakt ff, 4. Thema, I, Takt 38 mit Auftakt, welches deutliche Verwandtschaft zu Beethovens Klaviersonate in Es-Dur op. 27 Nr. 1, (1. Satz Takt 8-12) aufweist, 5. Thema, I, Takt 47 mit Auftakt, 6. Thema, I, Takt 58 ff, 7. Thema, I, Takt 91 mit Auftakt ff

¹⁴ Die Themen 1-3, sowie 7, das Schellenmotiv und das neu eingeführte - das Finale vorwegnehmende Thema der „himmlischen Freuden“ (I, Takt 126 ff) - so wie andere Anlehnungen an den Finalsatz werden in der Durchführung verarbeitet. Die anderen Themen tauchen erst in der Reprise wieder auf.

Wo die Verwirrung¹⁵ und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schlage wieder zur alten Ordnung: Der „kleine Appell“¹⁶ schließt die Durchführung ab. Er erinnert an den Ruf an die Toten, die sich zum jüngsten Gericht einfinden müssen. Wie kunstvoll diese Rückführung ist, darauf wird man erst später kommen¹⁷. (Hier dringt der Laut der österreichischen Militärmusik durch, die ich so sehr liebe. Man hat mir erzählt, daß mich eine Bedienerin, als ich zwei Jahre alt war, auf einem Kasernenhof allein ließ, um mit ihrem Soldaten-Geliebten zusammen zu sein – und ich hörte die ganze Zeit Trommeln und Trompetensignale und sah marschierende Soldaten.)

Dieser Satz ist trotz seiner Freiheit mit der größten, fast schulmäßigen Gesetzmäßigkeit aufgebaut. Überhaupt ist dieses Werk artistisch mein vollendetstes, und ich habe das Gefühl, daß ich damit endlich auf der Höhe meines Könnens angelangt bin und wirklich aus dem vollen schöpfe.

Gevatter Tod spielt im 2. Satz die entscheidende Rolle.

Dieser Satz ist geheimnisvoll aufregend und eigenartig. Es ist der einzige, der in der Art an Früheres von mir – an das Scherzo der Zweiten – erinnert und Neues in alter Form bringt. Das Scherzo und das anmutvolle Trio stehen in interessantem Kontrast zu den anderen Teilen der Symphonie, ohne den Ton der Leichtigkeit und des Geheimnisses zu verlassen.

Es ist das Horn, das am Anfang einen Ruf hören läßt, ein sehr einfaches, aus vier Noten bestehendes Motiv¹⁸, im Rhythmus verwandt mit einigen Scherzi aus Beethovens Streichquartetten¹⁹, welches von einem dem Schellenmotiv²⁰ des ersten Satzes verwandten Trillermotiv begleitet wird, das hier leise, aber böse - tonartlich unbestimmt – lacht. Darauf setzt eine Solovioline mit einem ländlerartigen Thema im Wiener Volksängerton ein, das in harmonischer Hinsicht ein eigenartiges Schweben zwischen c-moll und C-Dur aufzeigt. Es ist der Tod, der hier zum Tanz aufspielt²¹ und die Seelen in sein Reich locken will. Dabei muß Du Dir den Gevatter Tod janusköpfig vorstellen. Ein Gesicht ist sehr

¹⁵ I, Takt 221 ff, der „panische Schreck“ mit dem in die Tiefe stürzenden Motiv der „himmlischen Freuden“ relativiert das Märchen vom „himmlischen Leben“.

¹⁶ I, Takt 224 in der 2. und 3. Trompete. Siehe Mahlers II. Sinfonie, wo er im Schlußsatz den „großen Appell“ als Ruf zum jüngsten Gericht einsetzt.

¹⁷ Mahler verwendet den Schlußton des abstürzenden „himmlischen“ Trompetenmotivs als Anfangston des „kleinen Appells“ und führt somit in die Reprise.

¹⁸ II, Takt 1 mit Auftakt ff

¹⁹ Nr. 4 und 7

²⁰ II, Takt 3-4

²¹ Mahler verwendet hier mit Vorliebe das „teuflische“ Intervall, den Tritonus und die verminderte Quarte. Von den Farben werden die Streicher von Spielanweisungen wie pizzicato, col legno und con sordino beherrscht.

Ursprünglich wollte Mahler tiefe Akzente (II, Takt 153-54 und 185-190) von der Tuba verstärken lassen, hat es aber aus ökonomischen Gründen weggelassen, da er sonst Posaunen und Tuba nicht verwendet.

furchtbar und schrecklich und eines sehr freudig und gütig. So muß Du auch meine Anweisungen „lustig“²² verstehen.

Immer lieblicher werden die Gegenden, wohin er uns führt, immer verführender werden seine Töne. Die Tonart wechselt hier von c-moll nach F-Dur²³ in einer Art “Nachspiel”. Im Trio²⁴ führt uns der Tod über eine schöne Wiese. Hier läßt sich bald in den Holzbläsern eine Phrase hören²⁵, die wir später im vierten Satz bei den Worten “Caecilia und ihre Verwandten sind treffliche Hofmusikanten” vernehmen werden. Beim Abschluß dieses Abschnittes bringen die Bässe²⁶ eine Variation des Hornthemas, die ein ängstliches Zaudern, dem Tod zu folgen, ausdrückt. In D-Dur²⁷ erscheint eine wunderschöne Melodie in den Violinen, während gleichzeitig auch das Thema der „himmlischen Musik“ hier schon schrill und verzerrt in der Klarinette²⁸ klingt. Es wird wiederum von dem soeben genannten Baßmotiv abgeschlossen. In einem eigenartigen „clair obscur²⁹“ endet der Satz. Mystisch, verworren und unheimlich, eine Art unheimlicher Märchenepisode, ist das Scherzo, so daß Dir bei dem dämonischen Geigensolo³⁰ die Haare zu Berge stehen werden.

Doch wirst Du darauf im **3. Satz**, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so böse nicht gemeint war. (Und schließlich hast Du auch Schopenhauer gelesen³¹). In feierlich seliger Ruhe geht eine göttlich milde, heitere und tief traurige Melodie durch das Ganze³², daß Du dabei nur lachen und weinen wirst. Du wirst sehen, wohin der Tod uns geführt hat. Die Violoncelli heben den Gesang an. Die Melodie habe ich mit einem an Wagner³³ angelehnten Passacaglia-Baß unterlegt. Man könnte diesen Satz mit den Worten des Vergil³⁴ illustrieren:

*Kamen sie hin zu den Fluren der Wonn' und den grünenden Lustau'n.
Ewig seliger Hain' und den Wohnungen friedsamem Heiles.
Dort mit reinerem Hell' umschwebt die Gefilde der Aether.
Klarheit und eigene Sonne kennen sie, eigene Sterne.*

²² II, Takt 71, 128, 170

²³ II, Takt 64-68

²⁴ II, Takt 69 ff

²⁵ II, Takt 78-83 und 212-220

²⁶ II, Takt 246 ff

²⁷ II, Takt 254

²⁸ II, Takt 254 ff, vergleiche mit IV, Takt 124 ff

²⁹ hell-dunkel Malerei

³⁰ Mahler kannte sicher Saint-Saens' damals sehr bekannte symphonische Dichtung „Dans macabre“ (nach einem Gedicht von Henri Cazalis), die ebenfalls eine umgestimmte Solovioline vorschreibt und auch andere Verwandtschaft mit Mahlers Scherzo zeigt.

³¹ Arthur Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Band I, Viertes Buch § 68

³² III, 1-16 im Violoncello I

³³ vergleiche die Glocken im „Parsifal“ (Zeit und Raum)

³⁴ „Aeneis“ VI, 638-641

Als Seitensatz³⁵ läßt sich in der Oboe eine klagende Melodie hören. Nachdem diese durchgeführt worden ist, beginnen die Variationen über die beiden Themen. Ich habe hier meine ersten richtigen Variationen geschrieben, die sich ständig - auch im Tempo - steigern³⁶. Bisher waren es doch nur immer Varianten, die ich schrieb. (Die „Haydn-Variationen“ von Brahms bewundere ich von ganzem Herzen. Brahms hat in dieser Komposition die Idee der Variation sehr hoch gefaßt und er hat meine Meinung über Variationen damit auch verändert.)

Darauf erklingt wieder der klagende Seitensatz in veränderter Gestalt; nach zwei Höhepunkten endet er im *pp*, und dann setzt die zweite Variation ein (Andante 3/4). In den folgenden Variationen tritt der Tanzcharakter wieder in den Vordergrund, bis schließlich ein kurzes Allegro molto³⁷ in G-Dur - von ausgelassener Fröhlichkeit - zum Gipfel führt. Darauf kehrt die kontemplative Stimmung vom Anfang wieder zurück. Nach einer mächtigen Klimax in E-Dur mit strahlendem Trompetenklang der „himmlischen Musik“³⁸, wobei zugleich ein Thema in den Hörnern auftritt, das ich schon in veränderter Gestalt als Einleitung zum vierten Satz der Symphonie verwende und so die Sätze direkt miteinander verknüpfe, stirbt der Satz nach nochmaligem Zitat der Zweiten Symphonie „Mit Flügeln, die ich mir errungen“ im höchsten Register *pp* ab.

Ich habe für die tiefe Ruhe und Schönheit des Satzes die Vision eines der Kirchengräbmäler gehabt, wo das liegende Steinbild des Verstorbenen mit gekreuzten Armen im ewigen Schlaf dargestellt ist. Für mich trägt es die Gesichtszüge der heiligen Ursula (von der im „himmlischen Leben“ des vierten Satzes gesungen wird). Dabei muß ich sagen, daß ich eigentlich nichts über die Heilige weiß, außer, daß sie die Ernsteste der Heiligen ist und ihr Lachen darum etwas ganz Außergewöhnliches; aber gerade deswegen war ich imstande und in der Stimmung, mir ein so bestimmtes und herrliches Bild von ihr zu machen. Es ist das Lächeln der heiligen Ursula, daß mir aus meiner Kindheit wie das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz meiner Mutter vorschwebte, die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben hat.

Deswegen kommt in diesem Satz, wie in der ganzen Symphonie, entsprechend seinem Gegenstand, kein einziges Fortissimo vor – darüber werden sich die Herren, die immer behaupten, ich arbeite nur mit den stärksten Mitteln, wohl verwundern. Ja, in der ganzen Vierten fehlen die Posaunen. (Am Ende des Adagios hätte ich sie zu ein paar Takten gebraucht, doch wollte ich sie um derentwillen allein nicht hineinnehmen und behalf mich ohne sie.) Trotzdem ist es die größte Farbenmischung, die je da war. Sphärisch ist das Ausklingen zum Schluß, eine fast katholische Stimmung.

³⁵ III, Takt 62 ff

³⁶ III, Takt 222 ff Andante/Allegretto subito/Allegro subito/Allegro molto

³⁷ III, Takt 278

³⁸ III, Takt 320 ff vergleiche mit IV, Takt 48 ff

Im **4. Satz** (im "himmlischen Leben") erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört (mit kindlich heiterem Ausdruck und durchaus ohne Parodie soll es auch gesungen sein) dem verwunderten Menschen, wie alles gemeint sei.

*Wir geniessen die himmlischen Freuden,
d´rum thun wir das Irdische meiden.*

*Kein weltlich´ Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanftester Ruh´!*

*Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!*

*Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig´s,
unschuldig´s, geduldig´s,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!*

*Sanct Lucas den Ochsen thät schlachten
Ohn´ ´einig´s Bedenken und Achten,
der Wein kost kein Heller
im himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.*

*Gut´ Kräuter von allerhand Arten,
die wachsen im himmlischen Garten!
Gut´ Spargel, Fisolen
und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!*

*Gut´ Äpfel, gut´ Birn´ und gut´ Trauben!
die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
auf offener Strassen
sie laufen herbei!*

*Sollt ein Fasttag etwa kommen
alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher ein.
Sanct Martha die Köchin muss sein!*

*Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die uns´rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!*

*Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
ermuntern die Sinnen!
dass Alles für Freuden erwacht.*

Das Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“ mit dem Titel „Das himmlische Leben“ (wahrscheinlich von der Hand von Bettina Brentano), dessen Vertonung den letzten Satz bildet, schildert in Worten die Atmosphäre, aus der die Musik als Höchste der Freuden genannt wird. Der Ton des Humors geht sanft in den einer verklärten Feierlichkeit über. Es will mir scheinen, daß in meinem „himmlischen Leben“ die Ausführung dem Entwurfe ganz adäquat ist und sich in allem und jedem aufs glücklichste damit deckt, ja ihn in manchen Stücken noch übertrifft. Ich mußte die Erfahrung machen, daß das bei größeren Stücken oft nicht so ist, sondern die erste Idee die spätere Ausführung überragt und das gesetzte Ideal nicht erreichbar ist.

Der Satz läßt sich poetisch in eine größere Vision einordnen. Im „himmlischen Leben“ herrscht ein Laut possierlichen Humors wie im ersten Satz, und musikalisch verbinde ich die beiden Sätze miteinander³⁹. Die Anfangsfigur des ersten Satzes kommt in diesem vierten Satz wiederholt vor, um die verschiedenen Strophen des Liedes miteinander zu verbinden⁴⁰. Man sieht es diesem auf den ersten Blick unscheinbaren Motiv gar nicht an, was alles darin steckt. Und doch erkennt man den Wert eines solchen Keimes daran, ob er ein vielfältiges Leben in sich schließt, wie in diesem Satz.

Hier herrscht eine Auffassung vom „himmlischen Leben“, wie sie in Süddeutschland und Österreich im 18. Jahrhundert gang und gäbe war, und die man auch in den Messen von Haydn und Mozart, ja selbst noch in denen von Beethoven wiederfinden kann. Dies ist auch der Schlüssel zum Verständnis des vierten Satzes.

Im Frauenchor der Dritten Symphonie kommt eine Strophe vor, in der Jesus beim Abendmahl zu Petrus spricht:

*Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh‘, so weinst du mir!*

Worauf Petrus antwortet:

*Und sollt’ ich nicht weinen
du gütiger Gott,*

³⁹ das Schellenmotiv

⁴⁰ siehe Autograph Seite.....

*Ich hab' übertreten
die zehn Gebot'!
Ich gehe und weine ja bitterlich,
ach komm' und erbarme dich über mich.*

Es ist die Musik dieser Strophe, die den Zusammenhang zwischen meiner Dritten und Vierten bildet. Dieser Zusammenhang besteht in der Anwendung einer eigenartig harmonisierten und instrumentierten Phrase bei den Worten „Sanct Peter im Himmel sieht zu“ und den parallelen Stellen der anderen Strophen. Parallele Quinten und Oktaven geben dieser Phrase einen eigentümlich mittelalterlichen Charakter⁴¹.

Ich habe mich mit diesem Werk in das Denken und Empfinden längst vergangener Zeiten zurückversetzt. Das Werk ist wie ein schöner Traum, der am Ende im Nichts erstirbt.

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Wien, 12. Oktober 1901

Heute hielt ich mit den Philharmonikern eine Leseprobe meiner Vierten, die hier, in München und Berlin diesen Winter aufgeführt werden soll. Ich wollte mein Werk nur durchspielen, um vor der Drucklegung zu hören, ob keine Fehler darin seien, mehr aber noch, ob mir alles in der Ausarbeitung so gelungen, wie ich's mir vorgestellt hatte. Aus dem Lesen aber wurde gleich ein intensives Probieren vom ersten Takte an, zumal bei der völligen Neuheit und Schwierigkeit der Partitur selbst bei der Routine und Geschicklichkeit dieses glänzenden Orchesters besondere Hindernisse zu überwinden waren.

In der ersten Aufnahme aber, welches mein Werk hier bei den Musikern fand, sprach sich wieder – so gut sie ihre Sache auch machten – ein inneres Widerstreben aus, daß ich mich nach ihrem Verhalten und dem Ausdruck ihrer Gesichter eher von Hassern und Feinden als von Verehrern und Freunden umgeben fühlte. Auf diesem toten Schuttkegel muß ich nun eine blühende Welt erstehen lassen! Ich muß Dir allerdings gestehen, daß ich maßlos nervös und obendrein gegen die Philharmoniker durch das beständige Wühlen Einzelner voreingenommen bin. Ich tobte, spießte einzelne heraus, die ich abkanzerte, stampfte mit den Füßen und schrie so mit den Orchestermitgliedern, daß die Leute widerwillig spielten, ja daß sogar einige Miene machten, mitten in der Probe wegzulaufen. Vielleicht bin ich auch verwirrt durch die Gefühle, die ich für ein wunderschönes Mädchen⁴² empfinde, die hier in meinen Proben sitzt. Ich werde Dir noch davon berichten.

⁴¹ IV. Sinfonie, IV, Takt 36-39, Takt 72-75, Takt 106-114

⁴² Mahler hatte in diesen Tagen Alma Schindler kennengelernt. Die IV. Sinfonie war das erste Werk, was Alma näher kennenlernte. Sie konnte sich zu dieser Zeit – selbst Komponistin – mit Mahlers Werk nur schwierig anfreunden.

Beim Durchspielen machten mir die Geigen zum Anfang, wie auch später die Celli, die schönen Gesangsthemen zu massiv und stark – während ich den dithyrambischen Aufschwung desselben Gesanges zuletzt nicht kräftig und jubelnd genug bekommen konnte. So habe ich doch in das Stück wieder einige Fortissimo eingefügt, was ich ursprünglich nicht wollte. Im Scherzo klang mir die Stelle der – zur Erzielung eines besonders schrillen Klanges um einen Ton hinaufgestimmten – Sologeige noch nicht scharf genug. Ich beschloß daher, sie der Viola zu geben, die der Konzertmeister spielte. Gleich anfangs im Adagio machten mir die Streicher, besonders die Celli, die crescendi und diminuendi zu stark, und ich ließ die Zeichen entfernen. –

Die Instrumentation ist ja nicht dazu da, Klangeffekte zu erzielen, sondern deutlich zum Ausdruck zu bringen, was man zu sagen hat. In den Variationen strich ich an einer Stelle, die mir durch den zu großen Reichtum an Tönen verdunkelt schien, getragene Füllnoten weg, da ich sie hier nicht zur Harmoniebildung brauchte. Bei dieser feinen, der Miniaturmalerei ähnlichen Führung der Stimmen wird der Klang durch die verschlungenen Linien selbst erzielt, wie sie sich berühren und treffen.

Ich habe für diese Symphonie in der Orchestrierung ungemein viel von Verdi gelernt, der darin ganz neue Wege gegangen ist.

Schließlich habe ich Stellen, die ich etwas langsamer gespielt haben wollte, nicht mit “ritardando”, das man mir gleich zu viel machen würde, sondern mit “nicht eilen” bezeichnet, und umgekehrt, wo ich es accelleriert wünschte, bloß “nicht schleppen” hingeschrieben.

Ich habe auch noch Satzfehler (Oktavparallelen) entdeckt, über die ich selbst entsetzt war, wie sie mir unterlaufen konnten. Wenn einem so etwas in die Partitur hineinkommt, ist es, wie wenn jemand von hohem Adel in seinem Stammbaum plötzlich einen – Sauhirten entdeckte. Bei großen Komponisten, die viel schreiben, kann ich das akzeptieren, doch bei mir, der ich nur ein Werk im Jahr schreibe, darf das nicht sein.

Herzlich, Dein

Gustav

Lieber Freund!

München, 26 November 1901

Gestern war hier die erste Aufführung meiner Vierten. Sie erhielt den größten Widerspruch, den Du Dir denken kannst. Es war ein durch und durch unerfreuliches Ereignis. Es fing schon mit dem Orchester an, bei dem es, um die Symphonie aus dem Größten herauszubringen, der Arbeit bedurfte, die etwa ein Bildhauer von den ersten Meißelschlägen des unbehauenen Blocks bis zur Vollendung der Statue hat. Die Unzulänglichkeit der Spieler machte sich noch fühlbarer bei der subtilen Feinheit und Schwierigkeit dieses Werkes in allen Instrumenten. Ganz besonders schlecht war der Konzertmeister, dem es durchaus an Initiative und Impuls fehlte. Bläser und Schlagwerk und der Harfenist waren unter aller Kritik! Dazu wollte das

Unglück, daß der einzige glänzende Spieler, der erste Cellist, am Tage der Aufführung durch den Tod seines Vaters abberufen wurde. Ich hatte in Budapest, als die Nachricht vom Tode meiner Mutter kam, nicht die Gewissenlosigkeit, den "Lohengrin", den ich diesen Abend dirigieren sollte, im Stich zu lassen, sondern vergrub meinen Schmerz in mich und ließ von dem Schlage, der mich getroffen, niemand auch nur etwas erfahren.

So mußte ich also das Werk mit den mäßigsten Kräften machen, worunter nicht nur der Fluß und Glanz der Technik litt, sondern vor allem auch die Klangsönheit, welche durch Mischung und Anwendung der Instrumente so zauberisch, selbst im Vergleich mit meinen früheren Werken so unerhört ist.

Für den letzten Satz, "Das himmlische Leben", hatte ich mir zur Interpretin die Jüngste der Wiener Oper, Rita Michalek, ausgesucht, denn es kam mir auf die Person an, die mir hier in ihrer naiven Unmittelbarkeit und kindhaften Frische am besten dazu paßte. Durch ihre Anmut und durch den vermittelnden Text und Gesang trug der letzte Satz den größten Erfolg davon. Schon bei dem Erscheinen der lieblich jugendlichen Gestalt meiner Sängerin hat sich die bewegte und erregte Flut von Mißfallen und Widerspruch geglättet, als würde man Öl in die hochgehenden Wogen gießen. Bei den übrigen Sätzen war die Aufnahme umstritten. **Im ersten Satz wunderten sich schließlich die Hörer zuerst über die scheinbar zu große Einfachheit der Themen, da sie von mir etwas "Ausgefallenes" erwartet hatten. Dann aber, bei der Durchführung, waren sie doch ganz konsterniert, so wenig vermochten sie zu folgen; und der Schluß (nach dem Rückgang) führte nur eine teilweise Aussöhnung der aufgeregten Opposition herbei, die in Zischausbrüchen gegenüber einem starken Applaus sich geltend machte. Völlig befremdet war das Publikum durch den zweiten Satz, mit dem es gar nichts anzufangen wußte. Das Zischen wurde hier so stark, daß auch die große, für mich warm eintretende jugendliche Anhängerschaft Münchens, welche das Stehparterre des brechend vollen Saales in einem erdrückenden Gedränge füllte, es nicht zu überklatschen vermochte. Beim Adagio hatte man zwar auch nicht den Eindruck, daß sie seine Größe würdigen konnten; aber es wirkte doch nicht aggressiv auf sie, und ein ziemlicher Beifall lohnte es. Am meisten und widerspruchslos wurde der letzte Satz applaudiert, wobei ich mich aber lange zum Kommen bitten ließ, immer nur die Sängerin hinausschob und mehr mit Zorn als mit Freundlichkeit endlich dankte.**

Aufs deutlichste und schärfste kam die Stimmung heute in fast allen Zeitungen zum Ausdruck. Ich hatte es ja doch schon vorher gewußt, daß sie mir die Vierte mit der Zweiten totschiagen würden. Ach Gott, wie lange wird es dauern, bis die Menschen, das zu hören imstande sind. – Ich möchte am liebsten davonlaufen! Und doch steckt so ein Behagen, so eine Lust am Bleiben in dem Werk! Und eine Fülle von Liebe!

Dein erschöpfter
Gustav

Lieber Freund!

Berlin, 17. Dezember 1901

Nach den schlechten Münchner Erfahrungen fuhr ich bange Herzens zur Berliner Aufführung, wo ich alle Proben sowie das Konzert mit dem zum Glück sehr befriedigenden

Strauss-Orchester leitete. Ich mußte deswegen am Dienstag den „Tristan“ absagen, noch konnte ich am Montag meinen jetzt schon so liebgewordenen Besuch bei Alma machen. Wenn die Töne, die Schallwellen so viel Kraft hätten, als mein Liebesstreben zu ihr, so müßte Sie es unentwegt klingen hören.

Die Aufnahme war hier eine wärmere und verständnisvollere als in München, wenngleich nicht widerspruchsfrei. Den größten Eindruck machte das Adagio, weniger diesmal der in München glänzend aufgenommene letzte Satz, was an der Unzulänglichkeit der dortigen Sängerin liegen mochte. Richard Strauss, dem das Werk von Probe zu Probe näher ging, zeigte sich zuletzt hingerissen, besonders vom dritten Satz, von dem er erklärte, ein solches Adagio könne er nicht machen. Auch sagte er mir nachher beim Zusammensein in größerer Gesellschaft, er habe von mir außerordentlich gelernt. Er will mir als Zeichen seiner Wertschätzung die Partituren seiner sämtlichen Werke schicken.

Aber die gesamte Berliner Kritik fiel wieder wütend über mich und mein Werk her und begoß mich mit der Jauche ihres Schimpfes, Spottes und Hohnes; ärger denn je.

An einem Laden blieb ich stehen. Der hatte die verheißungsvolle Aufschrift „Verkauf von Kunstgegenständen“. Ich mußte ordentlich in mich hineinlachen (ein bißchen auch mich ekeln). Das ist das Rechte! Ich wüßte nicht, wie man das besser ausdrücken könnte, was diese Philister in den Theatern, Concertsälen, Galerien suchen.

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Wien, 3. Januar 1902

Hier ist eben die gedruckte Partitur der Vierten angekommen⁴³. Nimm es hin, das zweite Exemplar! Das erste habe ich Alma verehrt. (Mit ihr habe ich schon den 5. und 6.Himmel erklommen. Ich hoffe nun auf den 7. ...)

Wie wünsche ich, daß es Dir zum Herzen tönt, wie es aus dem meinen geflossen.

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Wien, 12. September 1903

Ich habe im 1. Satz einige kleine, jedoch sehr wichtige Instrumentationsänderungen gemacht. Vielleicht wäre es am besten, wenn Du mir Deine Partitur zurücksendetest, damit ich jene darin gleich eintragen kann.

⁴³ siehe Zeittafel Seite....

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Wien, 5. Oktober 1904

Zugleich mit dieser Karte sende ich ein verändertes Exemplar der Partitur der 4. Symphonie an Dich ab, in welchem ich mit roter Tinte oder Bleistift einige Korrekturen vorgenommen habe, welche ich Dich bitte, in Deine Partitur zu übernehmen und auch in die Orchesterstimmen übertragen zu lassen. Bitte ferner freundlichst, den Solo-Violinpart im zweiten Satz in gewöhnliche Stimmung umschreiben zu lassen, da ich es gerne auf einer gewöhnlich gestimmten Geige versuchen möchte.

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Amsterdam, 21. Oktober 1904

Meine Frau konnte leider diesmal (ihres kleinen Babys wegen, das sie selbst nährt) doch nicht mitkommen.

Das Ehepaar Mengelberg hat mich am Bahnhof erwartet und nicht geruht, bis ich mit ihnen kam. – Da bin ich nun also wieder, wie voriges Jahr. Sehr liebe, anspruchslose Menschen! – Noch gestern Abend hatte ich Probe. Alles ist großartig vorbereitet.

Hier habe ich eine rechte Freude an den Leuten.

Denke Dir das Programm des Sonntag⁴⁴:

1. IV. Symphonie von G. Mahler

Pause

2. IV. Symphonie von G. Mahler

Wie gefällt Dir das? Sie haben mein Werk einfach zweimal auf das Programm gesetzt. – Nach der Pause fängt es noch einmal von vorne an! Ich halte das für das Ei des Kolumbus bei einem neuen Werk. Ich bin neugierig, ob das Publikum das zweite Mal wärmer sein wird. Es ist eine starke Belastungsprobe eines Amsterdamschen Magens, die leicht zu einer Indigestion führen kann. – Aber hier in Amsterdam ist ein starker Zug für meine Musik! Vielleicht ist meine innere Verwandtschaft mit den alten Niederländern daran schuld. Das Orchester spielt die IV., die ich heute probiert, mit entzückender Reinheit und ist sehr begeistert.

⁴⁴ siehe Abbildung des Programms Seite.....

Dein
Gustav

Lieber Freund!

Amsterdam, 25. Oktober 1904

Das war ein erstaunlicher Abend! Das Publikum ist vom Anfang an so aufmerksam und verständig gewesen und wurde von Satz zu Satz wärmer. – Das zweite Mal wuchs die Begeisterung, und nach dem Schluß gab es einen ähnlichen Erfolg wie in Krefeld⁴⁵. Die Sängerin hat das Solo mit schlichtem und rührendem Ausdruck gesungen und das Orchester hat sie begleitet wie Sonnenstrahlen. Es war ein Bild auf Goldgrund. – Ich glaube nun wirklich, daß ich in Amsterdam jene musikalische Heimat finde, die ich mir in diesem vertrottelten Köln erhofft hatte.

Beifolgend sende ich Dir eine Kritik aus der hiesigen ersten Zeitung von Frau Mengelberg schnell für Dich übersetzt. Daraus wirst Du ungefähr ein Bild haben, wie meine IV. hier aufgenommen wurde. Viel wärmer als meine Dritte.– Mengelberg hat sie bereits wieder auf sein nächstes Programm gesetzt und will sie noch einige Male wiederholen. Am stärksten hat wieder der letzte Satz mit dem Sopran-Solo gewirkt.

Dein
Gustav

Zeittafel Gustav Mahler: Vierte Sinfonie

1860	7. Juli	Gustav Mahler in Kalischt, Böhmen, geboren
1875	September	Eintritt ins Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in 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
1887		Beginn der Arbeit an der Zweiten Sinfonie
1888	März	Vollendung der Ersten 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

⁴⁵ Bei der Uraufführung der 3. Sinfonie in Krefeld am 9. Juni 1902

- 1892 Zwölf Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" (bis 1885) darunter auch am
10. Februar die Klavierfassung des Liedes „Das himmlische Leben“, welches die Grundlage für das Finale der Vierten Sinfonie wird.
- 1893 Sommer Komposition der Mittelsätze der Zweiten Sinfonie
1894 Sommer Letzter Satz der Zweiten Sinfonie (Steinbach)
1895 Sommer Sätze 2-6 der Dritten Sinfonie (Steinbach)
13. Dezember Uraufführung der Zweiten Sinfonie in Berlin
- 1896 Sommer 1. Satz der Dritten Sinfonie (Steinbach)
1897 April Mahler verläßt Hamburg und wird Kapellmeister an der Wiener Hofoper und erhält im Oktober die Ernennung zum artistischen Direktor der Hofoper
- 1898 Leitung der Philharmonischen Konzerte in Wien
1899 **Sommer Beginn der Arbeit an der Vierten Sinfonie, er komponiert die ersten beiden Sätze der Sinfonie in Alt-Aussee**
- 1900 **5. August Vollendung der Vierten Sinfonie in Maiernigg am Wörthersee**
- 1901 17. Februar Uraufführung "Das klagende Lied" in Wien
Sommer „Rückert-Lieder“, „Kindertotenlieder“, Fünfte Sinfonie (Maiernigg)
12. Oktober Leseprobe der Vierten Sinfonie unter Mahler mit den Wiener Philharmonikern
25. November Uraufführung der Vierten Sinfonie in München unter Mahler
16. Dezember Aufführung der Vierten Sinfonie in Berlin unter Mahler ; die weiteren Werke dirigierte Richard Strauss)
- 1902 **Januar Veröffentlichung der Partitur der Vierten Sinfonie bei Ludwig Doblinger, Wien**
12. u. 20. Januar Aufführungen der Vierten Sinfonie in Wien unter Mahler
9. März Eheschließung mit Alma Maria Schindler
9. Juni 99 Uraufführung der Dritten Sinfonie in Krefeld
Sommer Vollendung der Fünften Sinfonie
3. November Geburt der Tochter Maria Anna
- 1903 **23. Januar Aufführung der Vierten Sinfonie in Wiesbaden unter Mahler**
Sommer Sechste Sinfonie (Maiernigg)
3. November Aufführung der Vierten Sinfonie in Düsseldorf unter Julius Buths
23. Okt. Aufführung der Dritten Sinfonie in Amsterdam unter Mahler
Beginn der Freundschaft mit Willem Mengelberg
- 1904 **23. März Aufführung der Vierten Sinfonie in Mainz unter Mahler**
15. Juni Geburt der Tochter Anna Justine
Sommer Vollendung der Sechsten Sinfonie, weitere „Kindertotenlieder“
18. Oktober Uraufführung der Fünften Sinfonie in Köln

- 23. Oktober** Aufführung der Vierten Sinfonie in Amsterdam unter Mahler, im gleichen Programm wiederholt⁴⁶
- 6. November** Aufführung der Vierten Sinfonie in New York unter Walter Damrosch
- 1905 29. Januar Uraufführung der "Kindertotenlieder" in Wien
- 15. u.16. Februar** Aufführung der Vierten Sinfonie in Den Haag und Amsterdam unter Willem Mengelberg
- Sommer Siebente Sinfonie (Maiernigg)
- 24. Oktober** Aufführung der Vierten Sinfonie in London unter Henry Wood
- 9. November** Mahler spielt auf dem Klavier den letzten Satzes der Vierten Sinfonie für Welte Mignon, Leipzig, ein.
- Aufführung der Vierten Sinfonie in Graz**
- 1906 **7. Januar** Aufführung der Vierten Sinfonie in Den Haag unter Henry Viotta
27. Mai Uraufführung der Sechsten Sinfonie in Essen
- Sommer Achte Sinfonie (Maiernigg)
- 1907 Demission als Direktor der Wiener Hofoper
- 18. Januar** Aufführung der Vierten Sinfonie in Frankfurt unter Mahler
- Aufführungen der Vierten Sinfonie in Hannover und Prag**
12. Juli Tod von Mahlers älterer Tochter; bei ihm selbst wird ein Herzschaden festgestellt.
9. Dezember Abreise nach New York
- 1908 1. Januar Dirigentendebüt an der Metropolitan Opera, New York
- 26. März** Aufführung der Vierten Sinfonie in Amsterdam unter Alphons Diepenbrock
- Aufführungen der Vierten Sinfonie in Dresden, Teplitz und Reichenberg**
- Sommer "Das Lied von der Erde" (Toblach/Südtirol)
19. September Uraufführung der Siebenten Sinfonie in Prag
- 1909 **19. Januar** Aufführung der Vierten Sinfonie Berlin unter Richard Strauss
- Aufführungen der Vierten Sinfonie in Wien, Aachen, Basel, Bückeburg, Baden-Baden, Gera, Hagen**
- Sommer Neunte Sinfonie (Toblach)
- Herbst Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra
- 1910 **Aufführungen der Vierten Sinfonie in Görlitz und Riga**
- August Konsultation Sigmund Freuds in Leiden
- Sommer Vertrag mit der Universal-Edition, Wien
- Sommer Entwürfe zur Zehnten Sinfonie, unvollendet (Toblach)
12. September Uraufführung der Achten Sinfonie in München
- 1911 **19. Januar** Beendet die Revisionen der Vierten Sinfonie (New York)

⁴⁶ siehe Abbildung Seite.....

- 20. Januar** **Aufführung der 4. Sinfonie in New York unter Mahler
(letzte Aufführung eines eigenen Werkes)
Aufführungen der Vierten Sinfonie in Leipzig, Paris, Brüssel ,Graz
München, Prag**
- 14. April** **Aufführung der Vierten Sinfonie in Amsterdam unter Alphons
Diepenbrock**
- April Rückkehr nach Europa. Ergebnislose Behandlung in Paris
- Mai Rückkehr nach Wien
18. Mai Mahler stirbt in Wien
- 1963** **Ausgabe der Partitur der Vierten Sinfonie mit Mahlers letzten
Korrekturen bei der Universal Edition Wien (Erwin Ratz)**

Fotoverzeichnis:

- 1.) Gustav Mahler im Jahre 1900 als er an der Vierten Sinfonie arbeitete.

- 2.) Gustav Mahler komponierte nach eigenen Worten seine Vierte Sinfonie im Wettlauf mit dem Bau seiner Villa am Wörthersee. Schließlich war – entgegen seiner eigenen Befürchtung - die Sinfonie doch eher fertig als das Haus.

- 3.) Autograph der Reinschrift-Partitur. Ausschnitt aus dem 4. Satz, Takt 35-40 mit der Bemerkung: „Hier muss dieses Tempo bewegter genommen werden als an den correspondierenden Stellen im ersten Satz.“

- 4.) Programm des Konzertes mit der zweimaligen Aufführung der Vierten Sinfonie im Concertgebouw 1904.

- 5.) Alma Schindler, die Tochter des Landschaftsmalers, begegnete Mahler erstmalig, als sie, 19 -jährig, Kompositionsschülerin bei und Geliebte von Alexander Zemlinsky war. Alma war 19 Jahre jünger als Mahler und fiel ihm bei seinem Sommeraufenthalt in Aussee, wo er den Entwurf für die Vierte Sinfonie schrieb auf, als Alma durch den Gesanglehrer Geiringer ihm vorgestellt wurde.
Alma hat sich nach ihrer Rückkunft schriftlich mit der Bitte um ein Autogramm an Mahler gewandt. Mahler schickte ihr eine Ansichtspostkarte nach Stambach, gestempelt am 5. Juli 1899 in Aussee. Erst im November 1901 wurde ihre neuerliche Begegnung schicksalhaft.

- 6.) Gustav Mahler bringt neuen Wind in die Hofoper

7.)Ausschnitt aus dem Particell des ersten Satzes der Vierten Sinfonie (Takt 77-101 und 341-349) Hier ist deutlich ersichtlich, daß Mahler erst Anfang und Schluß konzipierte und danach erst den Mittelteil ausarbeitete.

8.) Faksimile der 1.Seite des ersten Satzes. Partiturreinschrift mit Mahlers Korrekturen. Die ursprünglich vorgesehenen Oboen beim Schellenmotiv hat er wieder gestrichen.