

MUSIKWOCHE

IN MEMORIAM

G U S T A V M A H L E R

Frau Prof. Herta Blaukopf

MAHLERS WERK IN MAHLERS BRIEFEN

Toblach, 23. 7. 1984

16.30 Uhr

MAHLERS WERK IN MAHLERS BRIEFEN

Gestatten Sie, daß ich mit einem persönlichen Erlebnis beginne! Ich hatte nach und nach 3 Bände mit Briefen von Gustav Mahler herausgebracht, und als der 3. erschienen war, lud mich der Österreichische Rundfunk zu einem Interview ein. Dieses Interview fand im Rahmen einer populären Sendereihe statt, deren Besonderheit ist, daß die Hörer während der Sendung anrufen und Fragen stellen können. Es gab viele Telefonanrufe, viele Fragen - da plötzlich meldete sich eine Frauenstimme, die mich sehr streng anfaßte: "Mit welchem Recht bringen Sie Briefe, die Mahler für seine vertrautesten Freunde und nicht für die Allgemeinheit bestimmt hat, an die Öffentlichkeit?"

Ich mußte sofort antworten und berief mich, etwas verunsichert, auf den formalrechtlichen Standpunkt: ich hätte die Einwilligung von Mahlers nächsten noch lebenden Anverwandten; die Öffentlichkeit hätte überdies auch gewisse Recht an einem Künstler, dessen Werk der Öffentlichkeit gehört, usw.usf., kurz und gut, ich zog mich irgendwie aus der Affäre. Erst nach der Sendung fiel mir eine bessere, die einzig richtige Antwort ein. Ich bin den Toblacher Mahler-Komitee dankbar, daß ich sie hier, in Gestalt dieses Vortrags, geben darf.

In einer kleinen Mahler-Biographie, die schon 1905 erschienen ist, machte der Autor, der Wiener Kritiker Richard Specht, eine überraschende Mitteilung. Er schrieb, daß Mahler, "dieser gekörnte Musiker während jenes dumpfen Gärungsprozesses des typischen jungen Künstlers ... durch lange Zeit den Gedanken an musikalisches Schaffen aufgegeben hatte und daran dachte, Dichter zu werden." Wir können dieser Behauptung - so unglaublich, wie klingen mag - Glauben schenken, denn Mahler hat Spechts Aufsatz vor dem Erscheinen gelesen und auch einiges korrigiert. Dieser Satz jedoch hat er nicht widersprochen. Es hat Mahler wirklich eine Zeitspanne gegeben, in denen Mahler zwischen seiner Berufung zur Musik und der Berufung zur Literatur schwankte. Wir wollen jetzt nicht sein musikalisches Genie, sondern sein sprachliches Talent ausspielen; wir wollen bloß festhalten, daß ihre Sprache auch als Ausdrucksmittel galt und nicht bloß als Verstandesmittel.

Wie wenig aber wissen wir von dem Schriftsteller Gustav Mahler! Gewiß, wir kennen einige Gedichte, die er vertont hat: "Das klagende Lied" und die "Lieder eines fahrenden Gesellen". Außerdem existieren etliche Gedichte, die er nicht vertont hat, und weiter hat sich ein Opernlibretto in Reimen erhalten mit dem Titel "Rübezahl", das ebenfalls unvertont blieb. Im übrigen aber gibt es keinerlei Schriften, die über ihn selbst, über seine Gedanken, sein Wollen und - was uns am wichtigsten wäre - über seine Musik Auskunft geben. Wenn wir ihn mit seinen komponierenden Zeitgenossen vergleichen, bildet er fast eine Ausnahme. Von Hugo Wolf besitzen wir streitbare Musikkritiken, von Richard Strauss einige Reden und Aufsätze, von Debussy eine Reihe von musikalischen Essays, von Arnold Schönberg neben kleineren Schriften die umfangreichen didaktischen Werke, nicht zu reden von Mahlers Jugend-Idol Richard Wagner, dessen Schriften, darunter eine Selbstbiographie, 12 Bände füllen. Und gerade Mahler, der daran dachte, Dichter zu werden, kennen wir nur aus seinem musikalischen Kosmos? Doch nein! Wir haben auch Zeugnisse, in denen er nicht in Tönen, sondern in Worten zu uns spricht, und das sind seine Briefe.

Mahler hat zeit seines Lebens viele Briefe geschrieben, von denen bisher nur ein Teil gedruckt wurde. Insgesamt mögen es mehrere 1000 Briefe sein: an seine Familie, an seine Frau, an Freunde, Mitarbeiter, Kollegen, an Kritiker, und dazu noch eine kaum abschätzbare Zahl von Briefen, sozusagen "Geschäftsbriefen", die er in seiner Eigenschaft als Direktor der Budapester Oper und später der Wiener Oper schrieb oder diktierte. Je nach Art der Mitteilung und des Adressaten können wir sehr unterschiedliche Briefstile feststellen. "Schöne Briefe", in denen er spürbar um verfeinerten Ausdruck rang, sachliche Werkstattbriefe, in denen er das Wesentliche durch energische Unterstreichungen hervorhob, eilige Mitteilungen, kaum leserlich, in den Wörtern verzeichnet sind oder gänzlich fehlen.

Ich möchte nun aus einem von Mahlers "schönen" Briefen lesen, aus dem Jahr 1879, als sein poetischer Ehrgeiz noch mit dem musikalischen im Wettkampf lag:

"Du kannst Dir gar nicht denken, lieber Albert wie es mich darnach zieht, wieder einmal Menschen zu sehen; und wie sehne ich mich, wieder einmal den Ton der Orgel und das Brausen der Glocken zu vernehmen. Mit Himmelsflügeln durchweht es mich, wenn ich das Volk geschmückt zur Kirche sehe: Vor dem Altare knien sie und beten, und preisend mischt sich ihr Lied in den Klang der Pauken und Trompeten.

Ach, für mich gibt es schon lange keinen Altar mehr, nur stumm und hoch steht über mir der Tempel Gottes, der weite Himmel. - Ich kann ja nicht hinauf und möchte so gerne beten.

Statt der Choräle und Hymnen brüllen Donner, und statt der Kerzen flattern Blitze. -

Vorbei, vorbei, euere Sprache verstehe ich nicht, ihr Elemente, und wenn ihr zu Gott jauchzt, so klingt es: . in meinem Menschenohr wie Grimm!"

Hinter diesen Worten . des 19jährigen steckt bestimmt echtes Fühlen, aber auch unüberhörbar etwas Theaterdonner. Ich möchte behaupten, daß dieser Brief wenig über Mahler aussagt, aber sehr viel über seine damalige Lektüre. Worin bestand sie? Vor allem in den Dichtern der deutschen Romantik, die schon bei dem 1878 entstandenen Text des "Klagenden Lieds" Pate gestanden hatten: Brentano, die Brüder Grimm, Tieck, vor allem aber der große Roman-Poet Jean Paul, der viele Jahre lang zu den Lieblings-schriftstellern Mahlers und seiner Jugendfreunde zählte. Man könnte sogar sagen, daß der zitierte Brief ebensogut in einen der empfindsamen Romane von Jean Paul stehen könnte.

In reiferen Jahren hat sich Mahler über den Tonfall seiner Jugendbriefe recht kritisch geäußert. Aber da hatte er sich, zumindest vor sich selber, schon als Komponist bestätigt und dachte nicht mehr daran, Dichter zu werden. Am 8. Dezember 1895 schrieb er folgende Zeilen an die Sängerin Anna von Mildenburg:

"Wie freue ich mich, daß Du so einfach und ungeschränkt bist; nichts ist mir entsetzlicher als ein Mensch, der sich anders und besser macht, als er ist. Der junge Mensch hat es oft an sich, selbst der edelgeartete; so kann ich mich recht gut erinnern,

wie sorgsam ich früher meine Briefe stilisierte und wie sehr ich darauf bedacht war, sogenannte "schöne Briefe" zu schreiben. Aber wahrhaftig, es hing ganz damit zusammen, daß ich mich noch nicht gefunden hatte und daß mir der, an den ich schrieb, nur eine Gelegenheit war, meine Gedanken anzubringen..."

Im Laufe seines Lebens werden Mahlers Briefe immer sachlicher, selbst wenn er über subtile persönliche Gefühle spricht. Wir können auch keine literarischen Vorbilder mehr feststellen, hinter denen er sich verbirgt, sondern gewinnen unverstellt den Blick auf ihn selbst, auf den Komponisten Mahler, den Dirigenten Mahler, den Operndirektor und auf den Menschen. Und diese Möglichkeit des Einblicks in sein Denken, dieser Weg ihm näherzukommen, rechtfertigt, daß wir seine Briefe lesen, obwohl sie nicht für uns bestimmt waren.

Die Sachlichkeit von Mahlers Briefstil, nachdem er sich selbst gefunden hatte, bildete freilich kein Hindernis, daß er auch in seiner Reifezeit gelegentlich "schöne Briefe" schrieb, wenn der Empfänger einer solchen Bemühung wert war. Ich möchte Ihnen als Beispiel für einen solchen "schönen Brief" ein Schreiben von Mahler an den Dichter Gerhart Hauptmann aus dem Jahr 1904 vorlesen. Dieser noch unveröffentlichte Brief zeigt, daß Mahler auch in der Zeit, als er an seiner VI. Symphonie arbeitete, die Lust an gepflegtem Stil und treffenden Metaphern nicht eingebüßt hat.

Mahler an Gerhart Hauptmann

[ohne Datum. von fremder Hand/ 7.III.04.]

Mein lieber und hochverehrter Freund!

Mitten aus dem Wirbel einer zerstreuenden und abziehenden Thätigkeit, die mir nicht verstattet eines noch so tief berührenden Erlebnisses, wie es mir Ihre Worte waren, bewußt zu werden, noch weniger ihm Ausdruck zu verleihen, möchte ich Ihnen heute nur in wenigen Zeilen danken für Ihren lieben Brief, der mir ein Gottesgeschenk war und mich in diesen Tagen auf meinen Wegen begleitet hat.

Wir wollen es einander aussprechen, damit es uns nicht verloren geht im Lebenslauf, der uns leider für so lange Zeit auseinander-^vführt: daß wir zueinander gehören, und daß der Bund, der sich ohne unser Zuthun so schnell gefügt hat, mit unserem Wissen und Wollen bestehen bleiben soll. Sie müßten nur wissen, wie einsam und stumm ich hier dahinleben muß, um zu ermessen, wie sehr es mir in den wenigen Tagen zur lieben Gewohnheit geworden ist, mit Ihnen zusammenzukommen, und zu reden und zu denken über Alles, was sich im Laufe der Jahre in mir aufgehäuft hat. Und das war alles nur ein Anfang - nur ein erster Anlauf, sich über Empfindungen- und Ausdrucksweise zu verständigen; wie es 2 Menschen thun, die sich nach langer Meerfahrt auf der Küste zusammenfinden, und zu ihrer unaussprechlichen Freude entdecken, daß sie Heimathsgenossen sind. - Jeden Nachmittag war es mir in diesen Tagen, als müßte ich Sie aus dem Hotel Sacher zu einem Bummel abholen und wir gingen zusammen durch die Straßen und Plätze und genossen der Stunde und dächten nicht der nächsten.

Nun leben Sie wol und sein Sie nochmals bedankt für Ihren Brief; wenn wir uns nächstens wieder begegnen, wollen wir dort anfangen, so wir stehen geblieben sind; auch daran werden wir erkennen, daß wir Freunde sind!

Von meiner Frau, die Ihnen so herzlich ergeben ist, wie ich, und mit der ich täglich von Ihnen spreche, und von uns Beiden auch Ihrer Freundin die herzlichsten Grüße.

Ihr treu ergebener

Gustav Mahler

Kein anderer Brief von Mahler enthält eine solche Ballung von Konjunktiven! So drückte er sich ^{aus} aus, wenn der Leser ein berühmter deutscher Dichter war. Die Dramen Gerhart Hauptmanns, besonders die Romantischen, märchenhaften, scheinen Mahlers Wesen nähergestanden zu sein als die Werke des Wiener Dichterkreises. Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg, Bahr etc. zählten zwar zu Mahlers Bewunderern, besuchten seine Konzerte und gehörten 1907 zu den Mitunterzeichnern jener Adresse, die Mahlers Abgang von Wien verhindern wollte. Aber - die Bewunderung war durchaus einseitig. Mahlers literarischer Geschmack ist eher konservativ zu nennen. Man kann dies schon aus den Texten sehen, die er zur Vertonung gewählt hat: Verse aus "Des Knaben Wunderhorn", der großen Volksliedsammlung der Romantik, ein Gedicht aus Nietzsches "Zarathustra", Gedichte von Friedrich Rückert, einem Zeitgenossen der Romantiker, die Schlussszene aus "Faust", II. Teil, der Pfingsthymnus "Veni creator spiritus" und schließlich altchinesische Lyrik in der Nachdichtung von Hans Bethge, die Mahler im "Lied von der Bräe" allerdings sehr eigenwillig abgeändert und erweitert hat. Auch die von ihm bevorzugte Lektüre verrät diesen Konservatismus: Goethe und immer wieder Goethe gehörte dazu, Dostojewski begleitete ihn durch sein Leben, ein heute nahezu vergessener Schriftsteller wieder Niederländer Multatuli bewegte ihn, und es gab Tage, an denen er den steirischen Heimatdichter Peter Rosegger für den bedeutendsten Schriftsteller der Zeit hielt. Eine gemischte Gesellschaft, in der Mahler doch etwas ihn bewegendes Gemeinsames gefunden haben mag: die Integrität des Menschenbildes, Liebe zum Mitmenschen, Respekt vor seinen Rechten, ob es sich nun um Dostojewskis Erniedrigte und Beleidigte handelte oder um die von den Kolonialherren gedemütigten Javaner bei Multatuli. Denn Mahler war Moralist. Sein Streben nach ästhetischer Vollkommenheit diente der Frage nach den letzten Dingen. Die Korrekturen und Revisionen, denen er seine Symphonien immer wieder unterwarf, zeigen sein Ringen um Klarheit, Deutlichkeit, Verständlichkeit. Auch Mahlers Briefe tragen dazu bei, seine Absichten zu verdeutlichen.

Mahler hat sich über einige seiner Symphonien sehr ausführlich, über andere knapp und über die letzten - "Das Lied von der Erde", die Neunte und die Zehnte - leider gar nicht ausgesprochen. Wenn er sich brieflich über seine Kompositionen äußerte, geschah dies ja nicht in der Absicht, Musik mit außermusikalischen Mitteln zu interpretieren, sondern um grobe Mißverständnisse, denen er zeit seines Lebens ausgesetzt war, zu berichtigen. Sehr oft ging es ihm auch um konkrete Spielanweisungen. Beginnen wir nun mit der I. Symphonie, 1888 komponiert, 1889 uraufgeführt, 1893 revidiert - und dann noch einmal und wieder revidiert - bis zur Drucklegung 1889 und ein letztes Mal für die Herausgabe einer Studienpartitur.

Im März 1888 unmittelbar nach Abschluß der Komposition schrieb Mahler an seinen Freund Fritz Löhr:

"So! Mein Werk ist fertig! Jetzt möchte ich Dich neben meinem Klavier haben und es Dir vorspielen! Wahrscheinlich bist Du der einzige, dem darin an mir nichts neu sein wird; die anderen werden sich wohl über manches wundern! Es ist so übermächtig geworden - wie es aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr! Heuer im Sommer sollst Du hören! Wie mit einem Schlag sind alle Schleusen in mir geöffnet..."

Als entscheidender Satz erscheint mir hier: Wahrscheinlich bist Du der einzige, dem darin an mir nichts neu sein wird. Ich glaube nicht, daß Mahler mit diesen Worten an die in der I. Symphonie enthaltenen Zitate aus früheren Werken, vor allem an die "Lieder eines fahrenden Gesellen" anspielt. Er meint wohl, daß er seine Empfindungswelt in dieses Werk gelegt habe und daß sein damals liebster Freund Fritz Löhr als einziger diese Empfindungswelt kenne. Ein weiteres Briefzitat möge diese Deutung unterstützen. Dieses stammt aus einem Schreiben an den Musikwissenschaftler Ludwig Schiedermair und ist fast 13 Jahre später entstanden. Da heißt es: "Die I. hat überhaupt noch niemand kapiert als diejenigen, die mit mir gelebt!"

Die I. Symphonie blieb immer eine Art Schmerzenskind für Mahler. Eine schmerzhaftes Liebesgeschichte hatte - wie er selbst sich ausdrückte - "alle Schleußen" in ihm geöffnet. Bei der Uraufführung in Budapest war das Werk durchgefallen, und anlässlich einer Aufführung in Hamburg 1893 glaubte Mahler, das Verständnis des Publikums zu gewinnen, indem er der Symphonie und auch den einzelnen Sätzen literarische Titel voranstellte. Die I. Symphonie hieß damals "Titan" - dies ist der Titel eines Romans von Jean Paul - und der 1. Teil des damals noch 5sätzigen Werkes "Aus den Tagen der Jugend", Blumen-, Frucht- und Dornenstücke," was gleichfalls Jean Paul entlehnt war. Diese nachträglich erdachten Titel nützten dem Werk jedoch so wenig, daß Mahler sie bereits 3 Jahre später wieder wegließ.

In einem Brief an den Kritiker Max Marschall vom 20. März 1896 schrieb Mahler zur Frage der Titel:

"Mit dem Titel ('Titan') und dem Programm hat es seine Richtigkeit, d.h. seinerzeit bewogen mich meine Freunde, um das Verständnis der D-Dur zu erleichtern, eine Art Programm hierzu zu liefern. Ich hatte also nachträglich mir diese Titel und Erklärungen ausgesonnen. Daß ich sie diesmal"- Mahler meinte eine Aufführung in Berlin im März 1896 -"wegließ, hat nicht nur darin seinen Grund, daß ich sie dadurch für durchaus nicht erschöpfend - ja nicht einmal zutreffend charakterisiert glaube, sondern weil ich es erlebt habe, auf welch falsche Wege hiedurch das Publikum geriet. So ist es aber mit jedem Programm! Glauben Sie mir es, auch die Beethovenschen Symphonien haben ihr inneres Programm, und mit der genaueren Bekanntschaft wächst auch das Verständnis für den Ideen-richtigen Empfindungsengang. So wird es endlich auch bei meinen Werken sein. -

Beim 3. Satz (Marcia funebre) verhält es sich allerdings so, daß ^{ich} die äußere Anregung dazu durch das bekannte Kinderbild erhielt ('Des Jüngers Leichenbegängnis'). - An dieser Stelle ist es aber irrelevant, was dargestellt wird - es kommt nur auf die Stimmung an, welche zum Ausdruck gebracht werden soll, und aus der dann jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke, der 4. Satz springt. Es ist einfach der Aufschrei eines in Tiefsten verwundeten Herzens, dem eben die unheimlich und ironisch brütende

Schwüle des Trauermarsches vorhergeht."

Wenige Tage danach scheint Mahler das Manuskript von Karschalks Rezension der I. Symphonie erhalten zu haben. Er antwortete dem Kritiker bereits am 26. März:

"Ihre Auffassung meines Werkes ist so einheitlich und von innen heraus, daß ich eigentlich nichts daran geändert haben möchte. Wenn ich mir eine Bemerkung erlauben darf, so ist es die, daß ich es betont wissen möchte, daß die Symphonie über die Liebes-affaire hinaus ansetzt; sie liegt ihr zugrunde - resp. sie ging im Empfindungsleben des Schaffenden voraus. Aber das Äußere Erlebnis wurde zum Anlaß und nicht zum Inhalt des Werkes..." Und dann heißt es weiter:

"Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Er^lebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. 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. - Ebenso, wie ich es als Platttheit empfinde, zu einem Programm Musik zu erfinden, so sehe ich es als unbefriedigend und unfruchtbar an, zu einem Musikwerk ein Programm geben zu wollen. Daran ändert die Tatsache nichts, daß die Veranlassung zu einem musikalischen Gebilde gewiß ein Erlebnis des Autors ist, also ein Tatsächliches, welches doch immerhin konkret genug wäre, um in Worte gekleidet werden zu können.-"

In diesen beiden Briefen an Max Karschalk stellt Mahler einige Probleme dar, die nicht nur die I. Symphonie betreffen, sondern in manchem Sinn auch alle seine späteren Werke, auch wenn er sich nie mehr so ausführlich und so deutlich darüber ausgesprochen hat. "Das Äußere Erlebnis wurde zum Anlaß und nicht zum Inhalt des Werkes." Dies mag für alle seine Symphonien gelten. Mit diesen Worten und noch weiteren grenzt sich Mahler von der sogenannten Programmusik ab, wie sie von der durch Liszt initiierten Neu-deutschen Schule vertreten wurde. Noch zu Beginn der 1890er Jahre hatte Mahler, von dem raschen Erfolg der sinfonischen Dichtungen eines Richard Strauss geblendet, selbst ein wenig mit der "Sinfonischen Dichtung" kokettiert. Demals gab er der

I. Symphonie die erwähnten literarischen Titel, die er später wieder verwarf. Denn gerade das Beispiel von Richard Strauss bestimmte ihn zu einer klaren Abgrenzung von der Programmmusik: "Ebenso, wie ich es als Platttheit empfinde, zu einem Programm Musik zu erfinden, so sehe ich es als unbefriedigend und unfruchtbar an, zu einem Musikwerk ein Programm geben zu wollen."

Richard Strauss, Mahlers Freund und Nebenbuhler in einer Gestalt, war es übrigens zu danken, daß die I. Symphonie im Juni 1894 bei einem Musikfest in Weimar vorgestellt wurde. Kurz vor der Aufführung schrieb Mahler an Strauss; der die ersten Proben übernommen hatte:

"Eine Bitte hätte ich immerhin: Nehmen Sie Bläser und Streicher jede für sich vor; ich war auch hier dazu gezwungen.--"

Und weiter fragte er:

"Verhält sich das wirklich so ... daß die Streicherbesetzung bloß 10 I. Vl. und 8 II. aufweist? Dies wäre sehr hart, denn da weiß ich in der Tat nicht, wie das klingen wird! Ließe sich da nichts tun, um eine ausreichende Verstärkung zu verschaffen? Mit Vergnügen würde ich einen Teil der Kosten dazu übernehmen."

Wir wissen leider nicht, wie stark die Streicherbesetzung, zu der Mahler aus eigener Tasche beitragen wollte, in Weimar wirklich gewesen ist. Uns ist bloß bekannt, daß die Aufführung ziemlich schwach war, was sich auch in den meist negativen Kritiken spiegelte. Strauss selbst scheint zu den wenigen gehört zu haben, die die Qualitäten des Werks erkannten. Dennoch machte auch er Einwände, die offenbar nur den letzten Satz betrafen, den er gekürzt wissen wollte. Der Brief von Strauss, in dem er diese Kürzung anregte, ist nicht erhalten. Wir können seinen Inhalt nur aus Mahlers entrüsteter Ablehnung erraten. Am 19. Juli 1894 schrieb Mahler von seinem Ferienort am Attersee an Strauss:

"Wie können Sie nur fragen, ob ich Ihnen Ihre Aufrichtigkeit übel nehme. Glauben Sie mir es, auch dann würde ich es nicht tun, wenn Sie Ihren Tadel in ein weit weniger schmeichelhaftes Gewand kleiden würden. -

In der Sache selbst kann ich mich nicht zu Ihnen bekennen; daß Sie an der von Ihnen bezeichneten Stelle den Beschluß und sozusagen die Zusammenfassung des Ganzen wünschen, beweist mir bloß, daß ich mich überhaupt nicht deutlich ausgedrückt, und dieß wäre allerdings übel genug. Wenn es Sie nicht langweilt, werde ich in Bayreuth darauf zurückkommen; und Ihnen auseinandersetzen, wie ich darüber denke. - Nur Eines heute: an der beregten Stelle ist die Lösung eine bloß scheinbare (das ganze in wahren Sinne des Wortes ein 'Trugschluß') und es bedarf einer Umkehr und Brechung des ganzen Wesens bevor ein wahrer 'Sieg' nach einem solchen Kampfe gefunden werden kann.

Ich beabsichtigte eben einen Kampf darzustellen, in welchem der Sieg den Kämpfer gerade immer dann am weitesten ist, wenn er ihn am nächsten glaubt. - Dies ist das Wesen jeden seelischen Kampfes. - Denn so einfach ist das da nicht, ein Held zu werden oder zu sein. -

Wenn ich aber auch in späterer Zeit (wenn ich also selbst über der Sache stünde) zur Überzeugung gelänge, daß ich meine wahrste Absicht nicht zum Tönen gebracht habe, so werde ich doch nichts mehr daran ändern. Und wissen Sie warum? Sie werden es sofort wissen, wenn Sie sich befragen, was Sie in einem solchen Falle täten: etwas Neues machen und das Ganze besser! Nicht wahr, darin verstehen wir uns!?"

Mahler hat an dem kompositorischen Bau der I. Symphonie tatsächlich nichts mehr geändert, obwohl das Werk erst 1899 gedruckt wurde. Er hat lediglich Retuschen an der Instrumentation vorgenommen und dies in Dienst einer Verdeutlichung des musikalischen Gedankens. Wenn auch gerade die I. Symphonie immer wieder auf Unverständnis stieß - in Wien und lange danach auch in New York - Mahler hielt seinem Jugendwerk die Treue. Als letztes Dokument zur I. Symphonie wollen wir darum einen Brief an Bruno Walter vom Dezember 1909 vornehmen, geschrieben in New York, wo Mahler am 16. und 17. Dezember seine I. Symphonie dirigiert hatte:

"Ich brachte vorgestern hier meine Erste! Wie es scheint, ohne besondere Resonanz. Dagegen war ich mit diesem Jugendwurf recht zufrieden. Sonderbar geht es mir mit allen diesen Werken, wenn ich sie dirigiere. Es kristallisiert sich eine brennend schmerzliche Empfindung: Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft. So was wie der Trauermarsch und der darauf ausbrechende Sturm erscheint mir wie eine brennende Anklage an den Schöpfer. Und in jedem neuen Werk von mir (wenigstens bis zu einer gewissen Periode) erhebt sich dieser Ruf von neuem: "daß du ihr Vater nicht, daß du ihr Zar!" - d.h. nur während des Dirigierens! Nachher ist alles gleich ausgewischt. (Sonst könnte man gar nicht weiterleben.)"

Vielleicht darf man Mahler, der hier auf seine frühen Werke zurückblickt, mit Respekt widersprechen. Daß er in der I. Symphonie mit Gott gehadert hatte, der "kein Vater", sondern ein "Zar" - ein böses Wort in jener Zeit - ist nicht zu bezweifeln. Die III. Symphonie, von der wir jetzt sprechen wollen, stellt jedoch ein Preislied auf Gott und seine Schöpfung dar. Nie vorher und nie nachher war Mahler in Bezug auf sein Schaffen so mitteilksam wie in den Jahren 1895 und 1896, als er an seiner Dritten arbeitete. Der seelische Kampf der I. Symphonie hatte ausgetobt, auf die Frage nach dem Sinn des Lebens und Leidens hatte Mahler eine vorläufige Antwort gefunden im letzten Satz der II. Symphonie: "Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du mein Staub nach kurzer Ruh..."

Nach diesen Ringen mit Gott war sein Sinn frei, um die Wunder der Natur aufzunehmen und musikalisch zu verarbeiten. Die Jahre 1895 und 1896 markieren übrigens genau ^{die} Grenze von Mahlers Flirt mit der Programmusik und seinem späteren radikalen Absage an diese Richtung. So wurde die III. Symphonie noch mit Gesamttitel und einzelnen Satztiteln entworfen, jedoch ohne jede literarischen Hinweise gedruckt. Mahler mag dieser Entschluß umso leichter gefallen sein, als die III. im Gegensatz zur I. Symphonie in zwei von ihren sechs Sätzen das Wort einbezieht. Als 4. Satz hören wir im Alt-Solo ein Gedicht von Nietzsche, im 5. Satz ein fröhliches Lied aus "Des Knaben Wunderhorn".

Im Sommer 1895 hatte Mahler in seinem Komponierhäuschen in Steinbach am Attersee die gesamte III. Symphonie - bis auf den 1. Satz - entworfen und kompositorisch festgelegt. Am 17. August schrieb er darüber an seinen Freund Fritz Löhr:

"Leider kann ich nicht zu Dir kommen - ich muß schon morgen fort. Der Sommer brachte mir die III. - wahrscheinlich das Reifste und Eigenartigste, was ich bisher gemacht.

Den Titel sende ich auf eine 2. Korrespondenz-Karte. Es ist mir daran gelegen zu wissen, welchen ungefähren Eindruck das Lesen des bloßen Titels macht resp. ob es mir gelungen, den Leser auf die Straße zu setzen, auf der ich mit ihm reisen will. -"

Ganz ähnlich schrieb Mahler am selben Tag an zwei andere Freunde. Und von allen wollte er wissen, welchen Eindruck die bloßen Titel auf den Leser machten. Ein fast naives Verlangen, denn man kann sich beim Lesen dieser Titel alles Mögliche vorstellen, kaum aber die III. Symphonie. Schauen wir also, was Mahler den Freunden im August 1895 mitteilte. Ich zitiere aus dem Schreiben an Fritz Löhr, weil Mahler hier - im Gegensatz zu den anderen Briefen - einige der Titel mit Kommentaren versehen hat.

"Meine neue Symphonie wird circa 1 1/2 Stunden dauern - es ist alles in großer Symphonieform. -

Die Betonung meines persönlichen Empfindungslebens (also, was die Dinge mir erzählen) entspricht dem eigenartigen Gedankeninhalt. II - V. inklusive soll die Stufenreihe der Wesen ausdrücken, was ich demgemäß noch so ausdrücken werde

II. Was die Blumen mir erzählen

III. Was die Tiere mir erzählen

IV. Was die Nacht mir erzählt (der Mensch)

V. Was die Morgenglocken mir erzählen (die Engel)

letztere beide Nummern mit Text und Gesang.

VI. Was mir die Liebe erzählt, ist ein Zusammenfassen meiner Empfindung allen Wesen gegenüber, wobei es nicht ohne tief schmerzliche Seitenwege abgeht, welche sich aber allmählich in eine selige Zuversicht: 'die fröhliche Wissenschaft' - auflösen. Zum Schluß das himmlische Leben (VII), dem ich endgültig aber den Titel:

'Was mir das Kind erzählt'

gegeben habe.

Nro. I Der Sommer marschiert ein, soll den humoristisch-subjektiven Inhalt andeuten. Der Sommer ist als Sieger gedacht, - inmitten alles dessen, was da wächst und blüht, krecht und fleucht, wähnt und sehnt und schließlich, was wir ahnen. (Engel - Glocken - transzendental). -

Über alles hin webt in uns die ewige Liebe - wie die Strahlen in einem Brennpunkte zusammenfließen. Verstehst Du nun? -

Es ist mein eigenartigstes und reichstes Werk.

Nro. I ist noch nicht gemacht und muß späteren Zeiten vorbehalten bleiben. - Schreibe mir nun noch einige Zeilen darüber, ob Du mich jetzt aufgefaßt hast..."

Sie haben gewiß gemerkt, daß dieses Konzept nicht mit der definitiven Gestalt des Werks übereinstimmt. Die III. Symphonie hat nicht 7 Sätze, wie im Sommer 1895 geplant, sondern 6 und schließt mit dem "ruhevollen" "Was mir die Liebe erzählt". Das von Mahler als 7. Satz vorgesehene "Wunderhorn"-Lied "Das himmlische Leben" wurde aufgespart und erst Jahre später der IV. Symphonie angefügt, wo es den letzten Satz darstellt. Wenn Mahler in dem Brief an Löhr das Wort mir in den Titel betont wissen will, so kennzeichnet dies einmal mehr seine Reserve gegenüber dem musikalischen Programm. Es lag ihm nicht daran, in dem Menuett "Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" die Margeriten und Glockenblumen am Attersee musikalisch abzubilden, sondern seine eigene durch die blühende Wiese angeregte Stimmung. Auch hier wurde das "äußere Erlebnis zum Anlaß und nicht zum Inhalt des Werkes." Die erwähnten Satztitel wurden von Mahler übrigens mehrfach ungeschrieben und sind in mehreren Varianten erhalten.

Erst im nächsten Sommer konnte Mahler drangehen, den bereits durch Skizzen vorbereiteten I. Satz zu komponieren. Sein Kapellmeisterberuf hat ihm zeit seines Lebens nur die Ferienmonate für das eigene Schaffen übriggelassen. Der Arbeitsbeginn im Sommer 1896 stand unter keinem guten Stern. Mahler hatte die Skizzen zum 1. Satz in Hamburg vergessen und mußte einen seiner Freunde bitten, sie in seinem Schreibtisch zu suchen und ihn an den Attersee nachzusenden. Als die Skizzen eingelangt waren, gab es andere Umstände, die ihn abzulenken drohten, nämlich seine Beziehung zu der jungen Sängerin Anna von Mildenburg, die den

Urlaub im Friaul verbrachte. Mahler schrieb ihr fast täglich, am 28. Juni folgende Zeilen:

"Ich weiß, Du nimmst meine Briefe ungnädig - Du merkst, daß sie oft von einem zerstreuten Menschen herrühren - wie Du es oft gemerkt hast, wenn ich bei Dir war, daß meine Gedanken in der Ferne schweiften. Aber ich habe es Dir doch geschrieben, daß ich an einem großen Werke arbeite. Begreifst Du nicht, wie das den ganzen Menschen erfordert, und wie man da oft so tief drinsteckt, daß man für die Außenwelt wie abgestorben ist. - Erinnerung Dich nur, daß Dich ein so geringfügiges Vorhaben wie ein Probesingen in der Oper schon so abzog, daß Du in der Stunde des Abschieds zerstreut warst, und ich hätte mich auch darüber kränken können, wenn ich es aus mir heraus nicht so gut verstehen könnte. - Nun aber denke Dir so ein großes Werk, in welchem sich in der Tat die ganze Welt spiegelt - man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt..."

Ein schön formulierter Brief - doch ganz anders als die "schönen Briefe", die vorher zitiert wurden. Man spürt die Wahrhaftigkeit des Schreibenden. Besonders wichtig erscheint mir der zuletzt wiedergegebene Satz: "Man ist selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt." Wie viele schöpferische Persönlichkeiten empfand auch Mahler die künstlerische Intuition als etwas Außerpersönliches. Er deutete die aus dem Unbewußten - im Sinne Freuds - steigenden Gedanken als Kräfte des Universums, die sich seiner als Instrument bedienten. Wir können aus diesem Satz ein wenig den Zustand nachempfinden, in dem er sich beim Komponieren befunden hat.

In demselben Brief flehte er die Mildenburg, die in seinem Schaffen nicht mit Unrecht eine Nebenbuhlerin witterte, um Verständnis für sein Werk an:

"... ich bitte Dich, mein liebes Mädchen - unterstütze mich darin, und gib mir und erhalte mir meine Seelenruhe. Wenn ich es fertig habe, dann - dann wirst Du sehen, sollst Du wieder Deine Freude an mir haben, und ich an Dir. Verstehst Du mich? Auch für alle Zukunft? Eben bin ich daran, fertig zu stellen:

I. Was mir das Pol¹gebirge erzählt;

II. Der Sommer marschiert ein!"

Und daran schloß Mahler noch die Aufzählung aller übrigen Titel, die wir schon kennen. Trotz aller Beschwörungen scheint Anna von Mildenburg die Titel und damit das Gesamtkonzept der III. Symphonie mißverstanden zu haben, denn Mahler mußte ihr schon am 1. Juli 1896 eine Richtigstellung zusenden:

"'Was mir die Liebe erzählt' möchtest Du wissen? Liebes Annerl, die Liebe erzählt mir sehr schöne Dinge! Und wenn sie mir jetzt erzählt, so erzählt sie mir immer von Dir! - Aber in der Symphonie, liebes Anni, handelt es sich doch um eine andere Liebe, als Du vermutest. Das Motto zu diesem Satz (Nro.7) lautet:

'Vater, sieh an die Wunden mein!

Kein Wesen laß verloren sein!'

... Es soll damit die Spitze und die höchste Stufe bezeichnet werden, von der aus die Welt gesehen werden kann. Ungefähr könnte ich den Satz auch nennen 'Was mir Gott erzählt!' Und zwar eben in dem Sinne, als ja Gott nur als 'die Liebe' gefaßt werden kann."

Und so bildet mein Werk eine alle Stufen der Entwicklung in schrittweiser Steigerung umfassende musikalische Dichtung. - Es beginnt bei der leblosen Natur und steigert sich bis zur Liebe Gottes! Die Menschen werden einige Zeit an den Nüssen zu knacken haben, die ich ihnen da vom Baume schüttle..."

Gegenüber dem Konzept des Vorjahres hatte sich also einiges geändert. Mahler spricht von 7 Sätzen, weil er Anfang Juli 1896 noch dachte, dem bereits Komponierten 2 Sätze voranzustellen:

"Was mir das Felsgebirge erzählt" - und dann erst "Der Sommer marschiert ein". Kurz darauf änderte er wieder seine Absicht und faßte beide Themen in einem einzigen Satz von allerdings gewaltigem Ausmaß zusammen. Im August 1896 beschrieb er diesen 1. Satz mit folgenden Titeln: "Einleitung: Pan erwacht. Hr.I: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)."

Bereits in der Konzertsaison 1896-97 wurden einzelne Sätze aus der III. Symphonie, Instrumentalsätze, aufgeführt; der 2. Satz "Was mir die Blumen erzählen" sogar mehrmals. Das gesamte Werk jedoch blieb viele Jahre lang unaufgeführt. Zu groß war der Apparat, den Mahler vorschrieb: großes Orchester, Frauenchor,

Knabenchor, Alt-Solo. Und dazu noch die ungewöhnliche Dauer dieser Symphonie mit 6 Sätzen, deren 1. bereits so lang ist wie eine Mozart- Symphonie. Zu Beginn des Jahres 1901 schickte Mahler eine Partitur an Richard Strauss, und dieser begann sofort, eine Aufführung des Werks zu planen, konnte sie aber erst im Jahre 1902 verwirklichen.

Ein Jahr vorher, im Juli 1901, schrieb Mahler an Strauss:

"Was nun die III. anbetrifft, so muß ich darauf bestehen, daß die Aufführung meinen Intentionen durchaus entspricht. Die 6 Glocken sind durchaus nicht das Wichtigste - darauf kann man füglich verzichten; vielleicht sind 4 zu haben - das würde auch genügen. Aber die Akustik des Krollsaales soll schlecht sein! Ist das wahr? Dann, lieber Freund, machen Sie dort nichts von mir! Das Orchester muß prima sein. Die Proben müssen sehr ausgiebig sein und - mein Werk dauert 2 Stunden - es hat kein andere.. neben demselben im Programm Platz ...Nehmen Sie mir es nicht übel, daß ich Ihrem freundschaftlichen Wohlwollen zunächst nichts Anderes als Schwierigkeiten entgegenzusetzen habe. - Ich weiß bestimmt: wenn es in Ihrer Macht steht, werden Sie dieselben aus dem Wege räumen und ich bin zu Ihrer Verfügung mit tausend Freuden. Auch noch diesen Grund habe ich, für die III. zu plaidieren, weil ich momentan niemanden weiß als Sie, dieses Monstrum zu wagen..."

Strauss hat das "Monstrum" bei dem Musikfest 1902 in Krefeld gewagt. Es war vermutlich die wichtigste Aufführung in Mahlers Leben, denn der Erfolg der III. Symphonie verhalf ihm zu dem ersuchten Durchbruch als Komponist. Hatten ihn bisher viele bloß als komponierenden Kapellmeister (und deren gab es viele) angesehen, so fanden sich nach der Uraufführung der III. Symphonie immer mehr Dirigenten, die seine Werke aufs Programm setzten und sich zu ihnen bekannten. Ich könnte noch viele Briefstellen anführen, in denen sich Mahler zu seiner III. Symphonie äußert, denn es war das Werk, über das er sich am ungedungensten mitteilte. Wir wollen aber noch einen raschen Blick auf spätere Kompositionen werfen.

Mahlers Verdammung der Programme und programmatischen Titel, die er offiziell im Herbst 1900 ausgesprochen hatte, führte offenbar auch dazu, daß er selbst in Briefen an ihm nahestehende Menschen kaum über den Empfindungsgehalt seiner späteren Werke schrieb. Als er im August 1902 die V. Symphonie vollendet hatte, sandte er seinem Jugendfreund, dem Musikwissenschaftler Guido Adler, eine Ansichtskarte, auf die er einen römischen Fünfer mit Rufzeichen malte. Dazu setzte er noch: "Herzlichst M" Solche lapidare Ausdrucksweise darf aber nicht zu der Annahme verleiten, daß diese Symphonie einen geringeren Erlebnisgehalt aufweist als die I. oder die III. Man darf nicht einmal annehmen, daß dieser Erlebnisgehalt überhaupt nicht in Worten vermittelbar gewesen wäre. Mahler war offensichtlich nur behutsamer geworden, weil man seine Worte und damit sein Werk so oft mißverstanden hatte. Und noch eines: Der Mensch, der ihm von der V. Symphonie angefangen am nächsten stand, war seine Gattin Alma, und sie war in den Sommermonaten, wenn er komponierte, stets um ihn. So mag viel von dem, was er bei der Arbeit an der III. Symphonie in Briefen offenbarte, in direkte Gespräche mit seiner Frau eingegangen sein. Durch den Dirigenten Willem Mengelberg wissen wir beispielsweise, daß das berühmte Adagietto der V. Symphonie ein Liebeslied an Alma war. Mengelberg überliefert sogar einen Text zum Adagietto, den ich aber lieber nicht vorlesen will. Die darin enthaltenen "Sonne - Wonne"-Reime sind so trivial, daß man an Mahlers poetischer Gabe zweifeln müßte, wenn er wirklich der Autor war.

Glücklicherweise besitzen wir Briefe anderen Inhalts zur V. Symphonie, nämlich Mahlers Korrespondenz mit dem Verleger. Selbstverständlich haben diese Briefe einen anderen Charakter als die Briefe an Fritz Löhr oder Anna von Mildenburg; sie diskutieren auch keine grundsätzlichen Fragen über das Verhältnis von Erlebnis und Kunstwerk wie die Briefe an den Kritiker Max Marschall. Es geht vielmehr um den Druck der Symphonie und die damit verbundenen praktischen Fragen. Daß sich aber gerade die Korrespondenz mit dem Verleger der V. Symphonie erhalten hat, müssen wir als besonderen Glücksfall betrachten.

Denn kein anderes Werk seit der I. Symphonie hat Mahler so oft und so entscheidend revidiert, wie diese. Die V. Symphonie war ja die erste der großen Instrumentalsymphonien, in denen er auf das gesungene Wort verzichtete.

Zum Beginn ein kurzer Brief, der zur Gänze zitiert werden soll! Der Verlag Peters in Leipzig hatte angefragt, in welcher Tonart die V. Symphonie stehe. Man müsse auf dem Umschlag oder in den Katalogen doch irgendeine Tonart angeben. Mahler antwortete:

"Sehr geehrter Herr!

Es ist nach Disposition der Sätze (von denen der gewöhnliche I. Satz erst an 2. Stelle kommt) schwer möglich, von einer Tonart der "ganzen Symphonie" zu sprechen, und bleibt, um Mißverständnissen vorzubeugen, lieber eine solche besser unbezeichnet.

(Der Hauptsatz (Hro 2) ist in A-moll

- das Andante (Hro 1) ist in Cis-moll.)

Man nennt die Symphonie nach dem Hauptsatz - aber nur wenn er an erster Stelle steht, was bisher immer der Fall war - mit einziger Ausnahme dieses Werks.

Hochachtungsvoll Mahler."

Trotz aller formalen Neuerungen, die Mahler in die Symphonie eingebracht hatte, hielt er also an den überlieferten Kategorien fest. Hauptsatz, also nach dem Sonatenschema gebaut, ist nicht wie üblich der 1. Satz, der Trauermarsch, sondern der 2. Und Mahler stand so sehr in der Tradition, daß er sich weder für das A-moll des 2. Satzes noch für das Cis-moll des Trauermarschs entscheiden wollte. Nebenbei: es nützte ihm nichts. Die V. Symphonie wurde und wird allgemein nach dem Trauermarsch als cis-moll-Symphonie etikettiert.

Von allen Anfang an hatte Mahler mit dem Verlag vereinbart, daß vorerst nur eine Studienpartitur gedruckt werden solle. Die Dirigierpartitur und das Orchestermaterial durften erst nach der Uraufführung gedruckt werden, weil Mahler seine Klangerfahrungen noch berücksichtigen wollte. Noch vor der Uraufführung in Köln im Oktober 1904 spielte Mahler das Werk mit seinen Orchester, den Wiener Philharmonikern durch und schrieb dann an den Verlag Peters:

"Nach dieser ersten Lesung zu schließen, sind die beiden ersten Sätze schwer zu spielen und dürften auch dem Hörer verschiedene Nüsse zu knacken aufgeben. - Die beiden letzten Sätze scheinen fortreißend auch für den unvorbereiteten Hörer zu sein, so daß ich hoffe, daß wenigstens diese ihre Wirkung auf ein Premièrenpublikum nicht verfehlen werden. Daß ich die Symphonie hier einmal hören konnte, war ein Glück; denn abgesehen davon, daß noch immer eine große Anzahl von ... Fehlern in Stimmen und Partitur aufzufinden waren ... - war es doch nötig ab und zu ein wenig zu retuschieren. Besonders das Schlagwerk war etwas überladen, und hätte sicherlich den Eindruck gestört."

Mahler hat die Wirkung der einzelnen Sätze übrigens ganz richtig eingeschätzt. Von den Proben zur Uraufführung schrieb er aus Köln an seine in Wien zurückgebliebene Frau:

"Das Scherzo ist ein verdammter Satz! Der wird eine lange Leidensgeschichte haben! Die Dirigenten werden ihn fünfzig Jahre lang zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, 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?"

Und 3 Tage danach schrieb Mahler wieder an seine Frau:

"Gestern Generalprobe sehr gut ausgefallen! Aufführung ausgezeichnet! Publikum riesig gespannt und aufmerksam - trotz aller Befremdung in den ersten Sätzen! Nach dem Scherzo sogar einige Zischer. Adagietto und Rondo scheinen durchgeschlagen zu haben."

Nach der Uraufführung, die Mahler aus der kleinen Studienpartitur dirigierte, überreichte er dem Verlag sein Exemplar mit zahlreichen Korrekturen. Erst dann wurden die große Partitur und die Stimmen gedruckt. Als jedoch Wilhelm Gericke die V. Symphonie in der Saison 1905/06 in Boston aufführen wollte, war die soeben gedruckte Partitur nicht mehr gültig. Mahler sandte ihm daher, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, seine

eigene Dirigierpartitur, in die er alle Retaschen eingetragen hatte, die ihm bei Aufführungen in Hamburg, Strassburg und Wien notwendig erschienen waren. Im März 1906 dirigierte Mahler die V. in Amsterdam und machte neue Änderungen in der Instrumentation, und so ging es weiter, bis er endlich im Jahr 1910 an den Verlag Peters herantrat und eine Neuauflage des gesamten Orchestermaterials vorschlug.

Verehrter Herr

Im Verlaufe der Zeit, da ich in verschiedenen Städten meine V. Symphonie dirigierte, hat sich für mich die Notwendigkeit ergeben, eine solche große Anzahl von Veränderungen in meiner Partitur vorzunehmen, daß ich es im Interesse meines Werkes für geboten erachte, eine Neuauflage desselben vorzunehmen. Es versteht sich von selbst, daß die Kosten dieser Neuauflage von mir allein bestritten werden soll. - Meiner ganz laienhaften Berechnung nach werden mindestens ein Drittel der Platten neu gestochen werden müssen. Das Wichtigste ist jedoch für mich zunächst, daß ich meine Bearbeitung zunächst einmal gelegentlich einer Aufführung in New York, die in nächster Saison bevorsteht, probiere. Zu diesem Behuf bitte ich Sie, mir freundlichst ein Orchestermaterial zur Verfügung zu stellen, in das ich alle neuen Veränderungen eintragen lasse. Dies soll natürlich ohne Schädigung der Rechte des Verlegers geschehen, so daß das betreffende Institut das Material käuflich erwerben und von Ihnen beziehen wird; ich aber in einer der Proben mein korrigiertes Material benützen und, wenn sich die Änderungen bewähren, auch der Aufführung zu Grunde legen werde"

Dieser in deutscher Sprache noch ungedruckte Brief gibt Einblick in Mahlers Arbeitswelt. Auch wenn ein Werk gedruckt und oftmals aufgeführt war, galt es ihm noch nicht als vollendet. Er verbesserte, veredelte daran, solange er atmete. Es war übrigens Mahler nicht gegönnt, die V. Symphonie in New York zu dirigieren. Alles, was von dem Vorhaben des Neudrucks blieb, war das von ihm korrigierte Orchestermaterial. Erst nach dem 2. Weltkrieg wurden diese Veränderungen in der Partitur der Gesamt-Ausgabe der Werke Gustav Mahlers berücksichtigt.

Gegenüber dem Dirigenten Georg Göhler hat sich Mahler in rührender Offenheit über die Schwierigkeiten geäußert, die ihm die Orchestrierung der V. Symphonie bereitet hatte.

"Die 5. habe ich fertig - sie mußte faktisch völlig um-instrumentiert werden.

Es ist unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte.

(Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen - da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)"

Diese Worte stammen vom Februar 1911. Sie wurden wenige Tage vor Ausbruch der schweren Krankheit geschrieben, die in Mai zu seinem Tod führte. Er war bis zuletzt ein unermüdlich an sich und seinem Werk Arbeitender, ein Unzufriedener mit sich selbst, der selbst das Gute noch verbesserte. Wäre er länger am Leben geblieben, er hätte alles, was wir als endgültig ansehen, noch einmal und noch einmal retuschiert.

Zum Abschluß noch einige Worte zu Mahlers Liedern, die ja unter allen seinen Werken hier in Toblach am stärksten ihre Heim- und Pflegestätte gefunden haben. Erwarten Sie, bitte, nicht, daß Mahler in seinen Briefen viel darüber gesprochen hätte. Die Lieder sprechen ja durch ihre Texte für sich selbst. Aber wie er sie aufgeführt wissen wollte, hat er mitgeteilt. Im Januar 1905 hatte Mahler in Wien die Uraufführung einer Reihe seiner Lieder veranstaltet: "Wunderhorn"-Lieder waren dabei, die "Kindertotenlieder" und die anderen Lieder nach Rückert-Texten. Alle diese Lieder wurden in Fassungen für Singstimme und Klavier und für Singstimme und Orchester komponiert. Mahler wählte für die Uraufführung verständlicherweise die Orchesterfassungen, jedoch nicht, wie es naheliegend schien, den Großen Musikvereinssaal als Stätte des Konzerts, sondern den bescheidenen, kleinen Brahms-Saal. Da das Interesse groß war, gab es eine öffentliche Generalprobe, das Uraufführungskonzert und einige Tage danach eine Wiederholung. Wir wissen heute, warum dies so geschah. Für die Aufführung seiner Werke verlangte Mahler nämlich nicht nur ein gutes Orchester, viele Proben und hervorragende Solisten. Auch der Raum, in dem ein

Konzert stattfand, mußte stimmen. Wenige Monate später wurden viele dieser Lieder bei einem Musikfest in Graz aufgeführt. Und Mahler schrieb in den Wochen der Vorbereitung an Richard Strauss:

"Lieber Freund! Nicht eine 'künstlerische Sonderstellung' wünsche ich! Das wäre ein großes Mißverständnis Ihrerseits. Nur einen kleinen Saal für meine im Kammermusikon gehaltenen Gesänge. ... Ich habe hier" - Mahler meint: in Wien - diese Lieder (trotz allen Drängens aus 'geschäftlichen' Gründen) aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt..."

Dieser Forderung Mahlers wurde zwar in Graz im Jahre 1905 entsprochen, in neuerer Zeit jedoch kaum jemals. Es ist schön, daß es hier in Toblach den kleinen Raum für die im Kammermusikon gehaltenen Gesänge gibt.