

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 2 c-moll „Auferstehungssinfonie“

**Handreichung zum Konzert des RSO Stuttgart des SWR
am 6. und 7. 7. 2006, erstellt von Schülerinnen und
Schülern des Musikprofils der Klasse 11 des
Theodor-Heuss-Gymnasiums Esslingen**

Redaktion: Tilman Heiland



Gustav Mahler in Wien 1898

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|---|----------|
| Biografie Gustav Mahlers | Seite 2 |
| Mahlers Situation als Jude | Seite 3 |
| Entstehungsgeschichte der zweiten Sinfonie | Seite 4 |
| Literarische Vorlagen und Mahlers Bearbeitung | Seite 6 |
| Stimmen zu Mahlers zweiter Sinfonie | Seite 8 |
| 1. Satz (Allegro maestoso): die „Todtenfeier“ | Seite 9 |
| 2. Satz (Andante moderato) | Seite 11 |
| 3. Satz (In ruhig fließender Bewegung) | Seite 13 |
| 4. Satz „Urlicht“ (Sehr feierlich, aber schlicht) | Seite 15 |
| 5. Satz (Im Tempo des Scherzo) | Seite 16 |

Biografie Gustav Mahlers von Eva Beutel

Gustav Mahler, geboren am 17 Juli 1860, stammte aus einer jüdischen Familie. Sein Vater, ein reisender Kaufmann, und seine Mutter, die aus der Familie eines Seifenfabrikanten stammte, zogen schon vor Mahlers Geburt, in die mährische Stadt Iglau. Dort verbrachte Mahler den überwiegenden Teil seiner Jugend. Er hatte dreizehn Geschwister, von denen sechs frühzeitig starben. Er war der zweitälteste unter den Kindern.

Mit vier Jahren begann Gustav mit seiner musikalischen Ausbildung auf dem Akkordeon. Kurz darauf bekam er seinen ersten Klavierunterricht, und mit sechs Jahren komponierte er bereits selbst einige Stücke, die allerdings nicht mehr erhalten sind. Er besuchte die Grundschule und später das Gymnasium. Die Musik, die er in diesen jungen Jahren hörte, prägten seine späteren Werke. Bereits mit 10 Jahren trat er als Komponist auf und mit zwölf trug er anspruchsvolle Stücke von List und Thalberg vor. Als Mahler 15 Jahren alt war, starb sein 13jähriger Bruder. Von dessen Tod zutiefst getroffen, ging er dennoch kurz darauf auf Empfehlung eines Freundes ans Konservatorium in Wien und studierte Klavier und Komposition. In beiden Fächern gewann er erste Preise. Den verpassten Schulstoff des Gymnasiums holte er selbstständig nach und machte 1877 die Abschlussprüfung des Gymnasiums in Iglau – er schaffte sie aber erst auf den zweiten Anlauf.

In seinen Konservatoriumsjahren arbeitete Mahler an zwei Opern, die er aber nie zu Ende komponierte: „Die Argonauten“ und „Rübezahl“. 1877 wurde er beauftragt, einen vierhändigen Klavierauszug zu Anton Bruckners dritter Sinfonie zu erstellen. Im folgenden Jahr schrieb er den Text für das „Klagende Lied“, nach einem Märchen in der Bechsteinsammlung. Er beendete das Kompositionsstudium mit dem Diplom und gewann mit einem Klavierquintett den ersten Preis. Während der Studienjahre an der Universität Wien gehörte Mahler zu dem philosophischen und literarischen Freundeskreis um Engelbert Pernerstorfer, woraus Lebensfreundschaften entstanden. 1880 erhielt er schließlich sein erstes Engagement als Kapellmeister im Sommertheater in Bad Hall. Im November dieses Jahres vollendete er das „Klagende Lied“.

Es folgten verschiedene Kapellmeisterstellen, an denen er hauptsächlich Opern zu dirigieren hatte. Hiermit konnte er reichlich Erfahrungen sammeln. Während dieser Zeit machte Mahler Bekanntschaft mit bedeutenden Komponisten, wie z.B. Tschaikowsky und Richard Strauss. Im Oktober 1888 wurde er königlicher Operndirektor in Budapest. Brahms besuchte eine Vorstellung des Don Giovanni, die von Mahler dirigiert wurde und war sehr beeindruckt.

Mahlers Eltern starben, als er noch keine 30 Jahre alt war. Daraufhin fühlte er sich verpflichtet, für seine jüngeren Geschwister zu sorgen. Er nahm seine Schwester Justine zu sich, die ihm viele Jahre den Haushalt führte. Von 1891 – 1897 war Mahler erster Kapellmeister am Stadttheater Hamburg. Inzwischen gehörte er zu den besten und anerkanntesten Dirigenten Europas. Er dirigierte so häufig, wie es heute kein Dirigent mehr tun würde. Im 1895 komponierte er die vor mehreren Jahren in den Sommerferien begonnene zweite Sinfonie zu Ende.

1897 wird Mahler schließlich Direktor der Wiener Hofoper – einer der wichtigsten Posten der damaligen Musikwelt, aber auch wegen der hausinternen Intrigen einer

der anstrengendsten. Außerdem wird Mahler wegen seiner jüdischen Herkunft oft angefeindet, obwohl er mittlerweile zum katholischen Glauben konvertiert war.

1901 lernen sich Mahler und die junge Alma Schindler, Tochter eines bekannten Wiener Malers, kennen. Alma war von Mahler als Persönlichkeit und Dirigent fasziniert, konnte jedoch mit seiner Musik – sie hatte bei Zemlinsky selbst Komposition studiert – zunächst wenig anfangen. Im März 1902 heiratete Mahler Alma Schindler und bestand darauf, dass sie nicht weiterkomponierte, da sie ihre Aufgaben als Ehefrau und Mutter wahrnehmen sollte. Mahler fühlte sich als ihr Lehrer in Bezug auf Weltanschauung und das Leben. Sie bekamen zwei Kinder: Maria Anna und Anna Justina.

Das Jahr 1907 bedeutete für ihn eine Lebenswende. Die Zeit als Operndirektor in Wien ging zu Ende und er hatte einen Kontrakt mit der Metropolitan Opera in New York unterschrieben. Plötzlich starb seine Tochter Maria im Juni an Diphtherie. Alma und Mahler waren sehr getroffen. Mahler dirigierte dennoch engagiert weiter und trieb viel Sport, bis eine Herzkrankheit diagnostiziert wurde. Er glaubte am Abgrund zu stehen, ahnte aber nicht, wie wenige Jahre im tatsächlich noch blieben. Er nahm seine Arbeit wieder auf und verarbeitete in der neunten Sinfonie das Thema von Leben und Abschied nehmen. Im Jahre 1910 machte ihm die Affäre seiner Frau mit Walter Gropius sehr zu schaffen, da er sie heiß und innig liebte. Im Februar dirigierte er in New York sein letztes Konzert und wurde krank. Er starb am 18. Mai 1911 in Wien an einer bakteriellen Herzkrankheit, da die Ärzte nichts mehr für ihn tun konnten, und wurde auf dem Grinzinger Friedhof beigesetzt.

Mahlers Situation als Jude von Sabrina Henschke

„Ich bin dreifach heimatlos, als Böhme in Österreich, als Österreicher unter Deutschen und als Jude überall.“

1897 war Mahler mit seiner Karriere am angestrebten Ziel. Er hatte die in Europa angesehenste Stellung eines ersten Kapellmeisters und Hofoperndirektors in Wien. Diese Stellung wurde ihm aber nicht ohne Weiteres verliehen – es gab eine große Hürde zu bewältigen: seine jüdische Konfession. Mahler war sich bewusst, dass sein Judentum ihm *„wie die Sachen jetzt in der Welt stehen, den Eintritt in jedes Hoftheater verwehrt“*. In anderen Worten: als Jude wollte man ihn in Wien nicht haben. Was also tun?

Mahler beschloss, zum katholischen Glauben zu konvertieren. Man sagte, dass er dem jüdischen Glauben ohnehin nicht besonders nahe stand, seine Weltanschauung war eher eine naturreligiöse und philosophische. Zusätzlich befasste er sich intensiv mit dem Auferstehungs- und Erlösungsgedanken des Christentums. Allerdings ist man sich nicht sicher, ob diese Entscheidung wirklich nur auf seine Bewerbung in Wien zurückzuführen ist. Seine damalige Beziehung zu der Sängerin Anna von Mildenburg könnte hierbei auch eine Rolle gespielt haben. Eines aber kann man mit Sicherheit sagen: Mahler empfand seine Herkunft als belastend aber sah in ihr aber auch einen gewissen Ansporn. Das hört man aus folgendem Zitat heraus: *„Wie wenn ein Mensch mit einem zu kurzen Arm auf die Welt kommt: da muss der andere Arm*

desto mehr vollbringen lernen und leistet schließlich vielleicht Dinge, die beide gesunde Arme nicht fertig gebracht hätten.“

Wie es das Schicksal aber so wollte, holte ihn seine jüdische Abstammung trotz der Konvertierung immer wieder ein. Mehrere gegen ihn gerichtete Pressekampagnen mit antisemitischen Tendenzen fanden statt – der Antisemitismus war längst nicht mehr nur religiös, sondern auch rassistisch begründet. Dies war einer der Hauptgründe, warum er schließlich 1907 von seinem Amt als Direktor der Wiener Hofoper zurücktrat.

Sein Rang als Komponist war trotz seiner Erfolge zu Lebzeiten nach seinem Tod sehr lange umstritten. Es bildete sich zwar schnell eine Gemeinde enthusiastischer Anhänger, aber in der musikinteressierten Öffentlichkeit trafen seine Schöpfungen lange Zeit überwiegend auf Desinteresse, Unverständnis oder Ablehnung. Ursache dieser Reaktionen war auch hier wieder seine jüdische Abstammung. Während der Nazidiktatur war sein Werk schließlich vollkommen verpönt – erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde Gustav Mahler als Komponist wieder entdeckt.



Mahler-Karikatur von Oscar Garvens

Entstehungsgeschichte der zweiten Sinfonie von Lisa Albrecht

„Eigentlich knüpft meine Zweite Symphonie direkt an die Erste an“, schrieb Gustav Mahler in einem Brief an den Komponisten und Musikkritiker Max Marschalk. Die erste Sinfonie war noch nicht vollendet, als Gustav Mahler die Komposition eines neuen großen sinfonischen Werkes ins Auge fasste und mit dem ersten Satz seiner 2. Sinfonie im Jahr 1888 begann. Mahler komponierte viele seiner Sinfonien in einem zweijährigen Rhythmus. Für die zweite Sinfonie jedoch benötigte er sieben Jahre.

Gustav Mahler war ein Mensch mit starken religiösen und metaphysischen Bedürfnissen. Jenseits und Unsterblichkeit standen im Mittelpunkt seines Denkens. Eine sehr gründliche Quelle für Mahlers Gedanken, Vorstellungen und viele Erlebnisse wurden die ausführlichen Tagebücher der Geigerin Nathalie Bauer, die ihn sehr liebte. So berichtet sie zum Beispiel über Mahlers starke Einbildungskraft und Feinfühligkeit: Er sah sich, als er am Trauermarsch schrieb, „*unter Kränzen und Blumen aufgebahrt tot liegen*“, bis ihm seine Wirtin rasch alle Blumen entfernte.

Im September 1888 war die Instrumentierung des ersten Satzes, der zu diesem Zeitpunkt den Titel „Totenfeier“ trug, bereits abgeschlossen. Nach dessen Vollendung gab Mahler jedoch zunächst den Plan auf, den Satz durch die Komposition weiterer Sätze zu einer Sinfonie auszubauen, statt dessen ließ er ihn als eigenständige sinfonische Dichtung stehen. Offenbar kam Mahler durch den Antritt der Stelle des Opernchefs in Budapest und seinen daran anschließenden Umzug nach Hamburg nicht zur weiteren Arbeit an der Sinfonie. Doch es mögen auch innere Gründe denkbar gewesen sein, denn eine Fortsetzung des Werks musste sich der einmal aufgeworfenen Frage „Warum hast du gelebt?“ stellen und eine Antwort anbieten – inhaltlich wie musikalisch.

Erst im Jahre 1893, während seinen Sommerferien in Steinbach am Attersee, nahm er die Arbeit an der Sinfonie wieder auf. Er schrieb die Partituren der Wunderhorn-Lieder „Urlicht“ und „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ und vollendete den Partiturentwurf des Scherzos und des Andantes. Die Frage des ersten Satzes blieb aber vorerst unbeantwortet. Mahler verschob dies auf ein bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht konzipiertes Finale.

Im Winter dieses Jahres erzählte Mahler seinem Freund Josef B. Foerster, er habe eine neue Sinfonie begonnen. Der zweite, langsame Satz und der dritte Satz, ein lebhaftes Scherzo, waren zu dieser Zeit schon vollendet. Mahler entwickelte den dritten Satz aus dem Material der bereits genannten und unmittelbar zuvor entstandenen „Fischpredigt“. Den vierten Satz mit Alt-Solo bildet im Wesentlichen das Lied „Urlicht“. Bei der Suche nach der Lösung der Frage des ersten Satzes, war Mahler vorerst erfolglos geblieben. Dann jedoch starb der bedeutende Dirigent Hans von Bülow. Während der Trauerfeier für von Bülow entschloss sich Mahler, die Zweite Sinfonie mit einem Chorfinale zu schließen. In dem berühmten Brief an Dr. Arthur Seidl schilderte er die näheren Umstände:

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

Mahler hatte also die Antwort auf die Frage, die er sich so lange gestellt hatte, gefunden! Er übernahm die Worte Klopstocks aber nicht ganz, sondern begann sie durchgreifend umzuarbeiten: er machte den Text zu seinem eigenen. Schon am Nachmittag nach der Trauerfeier begann Gustav Mahler mit der Arbeit am Finalsatz. Am

29. Juni 1894 beendete er das Finale und schrieb einem Freund: „Melde hiermit die glückliche Ankunft eines gesunden, kräftigen letzten Satzes der 2. Symphonie.“

Am 13. Dezember 1895 fand die Uraufführung der 2. Sinfonie unter Mahlers Leitung in Berlin statt. Die Musikkritik beschwerte sich über die Formlosigkeit, Maßlosigkeit der Mittel und den übertriebenen Modernismus. Erst eine Aufführung im Jahre 1900 in München brachte Gustav Mahler den durchschlagenden Erfolg. Damit erreichte er die ersehnte Anerkennung als Komponist.

Literarische Vorlagen und Mahlers Bearbeitung von Simone Turowski

Als Vorlagen für seine Texte benutzte Mahler die von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebene Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ (erschienen 1806), eine Sammlung älterer deutscher (Volks-)Lieder, teilweise stark bearbeitet und „romantisiert“. Die Lieder stammten aus Gesangbüchern und Gedichtsammlungen berühmter Dichter wie z. B. Goethe. Auch von den Gebrüdern Grimm und Ludwig Uhland wurden Überlieferungen und Texte in „Des Knaben Wunderhorn“ veröffentlicht. Diese Lieder und Texte boten den Menschen, ob alt oder jung, die Möglichkeit, sich in die eigene Kindheit zurückzudenken und sich über die Religion und die eigene Entwicklung der Persönlichkeit Gedanken zu machen. Gerade das war es, was Mahler mit seiner Musik erreichen wollte. Er verwendete in seiner 2. Sinfonie aus „Des Knaben Wunderhorn“ die Lieder „Urlicht“ und „Des Antonius von Padua Fischpredigt.“ Das Lied „Urlicht“ ließ er unverändert und verwendete es als Orchesterlied in seinem 4. Satz, dem dieser Text zu Grunde liegt:

4. Satz: Urlicht

Alt-Solo:

*O Röschen rot
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möchte ich im Himmel sein.
Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen.
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!*

In dem Lied kommt zum Ausdruck, dass es hier um die Hilflosigkeit des Menschen auf der Erde geht, aber das Gott der helfende Retter sein wird. (Z. 9-10 „Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben.“), und den Menschen durch den Tod zum ewig seligen Leben führt. Da das Gedicht sehr kindlich geschrieben ist, könnte man annehmen, dass Mahler mit der Musik zu diesem Text den „kindlichen“ Glauben hervorheben und beleben will.

Die „Fischpredigt“ verwendete Mahler lediglich als Vorlage für den 3. Satz, das Scherzo, wobei der Text nur die Andeutung des tieferen Sinnes ist: Es geht darum, dass der heilige Antonius den Fischen predigt. Seine Worte verwandeln sich in ihre Sprache und sie kommen taumelig (gespielt in den Klarinetten) angeschwommen. Die Fischpredigt endet mit den Worten:

*„Die Predigt hat g`fallen,
Sie bleiben wie alle.“*

Das Gedicht – und damit Mahlers Lied – vergleicht die Menschen mit den Fischen, die vom Predigen eines Heiligen nichts verstehen und danach so klug sind wie zuvor. Die Predigt hat ihnen zwar gefallen, aber sie können bzw. wollen nichts davon aufnehmen und behalten.

Im Finale der Sinfonie verwendete Mahler das Gedicht „Die Auferstehung“ von Friedrich Gottlieb Klopstock, der ein wichtiger Autor erbaulicher und geistlicher Lieder im 18. Jahrhundert war. Bei der Trauerfeier für den Dirigenten Hans von Bülow, Mahlers Freund, sang ein Knabenchor Klopstocks „Auferstehung“ – die Trauergäste waren gerührt und Mahler so beeindruckt, dass er den Text in das Finale seiner Sinfonie als krönenden Abschluss einbaute. Klopstocks Text bildet aber nur den Ausgangspunkt für Mahlers eigene Fantasie und seinem Drang nach individuellem Ausdruck. Er verwendete nur die ersten beiden Strophen des Textes, ließ die nachfolgenden aus und vervollständigte den Text selber. „Die Auferstehung“ wurde zur textlichen Grundlage der Kantate für Soli (Sopran und Alt), die das Finale bildet, und der Beantwortung der Fragen, die die vorigen Sätze aufgeworfen hatten: Warum habe ich gelebt? Gibt es ein Leben nach dem Tod? Der Text von Klopstock/Mahler „Die Auferstehung“ bringt die Klärung.

Hier nun die Gegenüberstellung von Klopstocks Original und Mahlers Bearbeitung:

| Klopstock: | Mahler: |
|--|---|
| <p>Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh', unsterblich's Leben wird, der dich schuf, dir geben. Halleluja!</p> <p>Wieder aufzublüh'n, wird' ich gesä't, der Herr der Erndte geht und sammelt Garben uns ein, die mit ihm starben. Halleluja!</p> <p>Tag des Dank's, der Freudenthränen Tag! Du meines Gottes Tag! Wenn ich im Grabe Genug geschlummert habe, erweckest du mich.</p> <p>Wie den Träumenden wirds dann uns seyn! mit Jesu gehn wir ein zu seinen Freuden! Der müden Pilger Leiden Sind dann nicht mehr</p> | <p><u>Sopran Solo und Chor:</u> Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh! Unsterblich Leben wird der dich rief dir geben.</p> <p>Wieder aufzublüh'n wirst du gesät! Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die starben!</p> <p><u>Alt Solo:</u> O glaube, mein Herz, o glaube: Es geht dir nichts verloren! Dein ist, was du gesehnt! Dein, was du geliebt, was du gestritten!</p> <p><u>Sopran Solo:</u> O glaube. Du warst nicht umsonst geboren! Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!</p> <p><u>Chor:</u> Was entstanden ist, das muss vergehen! Was vergangen, auferstehen!</p> |

Ach, ins Allerheiligste führt mich
Mein Mittler dann; lebt ich
Im Heilgthume,
zu seines Namens Ruhme!
Halleluja

Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

Solisten und Chor:

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heißem Liebesstreben,
werde ich entschweben
zum Licht, zu dem kein Aug` gedrunge!
Sterben werd` ich um zu leben!
Aufersteh`n, ja aufersteh`n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!



Titelblatt der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“

Stimmen zu Mahlers zweiter Sinfonie von Carla Gedicke

Wie für die meisten seiner Werke, erntete Gustav Mahler auch für seine 2. Sinfonie harte Kritik. Man warf ihm Formlosigkeit, Maßlosigkeit der Mittel und zu moderne Klänge vor. Viele der damaligen Hörer konnten nichts anfangen mit der Zerrissenheit der Melodien und dem Gewaltigen, Brachialen seiner Musik.

Die Reaktion Hans von Bülows, als Mahler ihm den ersten Satz der Auferstehungs-sinfonie am Klavier vorspielte, beschrieb er wie folgt:

„Als ich ihm meine Todtenfeier vorspielte, geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, dass Tristan gegen mein Stück eine Haydnsche Symphonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter.“

Johannes Brahms bezeichnete Mahler aufgrund seiner zweiten Sinfonie als „König der Revolutionäre“. Es gab aber auch Zuspruch von Dirigenten und Komponisten wie Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Richard Strauss und Engelbert Humperdinck.

Die Uraufführung der gesamten zweiten Sinfonie am 4. März 1895 in Berlin unter der Leitung Mahlers musste von ihm selbst vorfinanziert werden, da der Erfolg des Werkes keinesfalls gesichert war (und sich zunächst auch nicht einstellte). Erst eine Aufführung der „Auferstehungs-Sinfonie“ im Jahre 1900 in München brachte Gustav Mahler den durchschlagenden Erfolg, mit welchem er die ersehnte Anerkennung als Komponist erreichte.

Die große „Renaissance“ erlebte Mahlers Musik in den 1960er Jahren. Theodor W. Adorno, dessen begeistertes Mahler-Buch gewiss die deutsche Mahler-Renaissance bestärkte, schrieb aber recht skeptisch über diese Sinfonie:

„Das Werk, an dem wohl die meisten Mahler lieben lernten, dürfte am raschesten verblassen [...] Nur der Pianissimo-Einsatz des Chors und dessen Thema bewahrt die suggestive Kraft.“

Der Kritiker Max Graf hingegen bezeichnete die zweite Sinfonie als „Gustav Mahlers repräsentativstes Werk“ und als „klassisches Werk seines Geistes“.

Für viele ist die 2. Sinfonie ein zentrales Werk des gesamten Schaffen Mahlers und außerdem eines seiner am meisten aufgeführten Werke. Möglicherweise ist die inständige und direkte „Botschaft“ einer der Gründe ihrer großen Popularität.

1. Satz (Allegro maestoso): die „Todtenfeier“ von Magdalena Keltsch

Todtenfeier – ein durchaus passender Titel für den ersten Satz von Gustav Mahlers zweiter Sinfonie, denn dieser Satz hat einen vorwiegend trauermarschartigen und requiemhaften Charakter. Und trotzdem stellt sich die Frage, warum Gustav Mahler seinen ersten Satz im Autograph so nannte. Siegfried Lipiner, der Übersetzer des Epos „Todtenfeier“ von Adam Mickiewicz war ein enger Freund Mahlers. Ließ sich Mahler also von Mickiewicz’ „Todtenfeier“ anregen? Der Name *Todtenfeier* bezieht sich auf einen alten slawischen Brauch zu Ehren der verstorbenen Ahnen. Und so schrieb Mahler am 26. März 1896 an Max Marschalk: *„Ich habe den ersten Satz „Todtenfeier“ genannt, und wenn sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner D-Dur-Symphonie, den ich da zu Grabe trage, ...“*. So bestehen zumindest in der Stimmung der beiden Werke Parallelen.

Der Kopfsatz der Zweiten Symphonie wurde von Richard Specht, einem österreichischen Lyriker, zu Recht als einer „der freiesten Symphoniesätze des Meisters“ bezeichnet. Zwar sehen viele Forscher in ihm den Grundriss der Sonatenform, doch die Ansichten darüber, wo der Seitensatz und die Durchführung beginnen, gehen oft auseinander. Zu solchen Diskussion führt zum Beispiel die Überlänge der Durchführung. Mit ihren 212 Takten ist sie fast doppelt so lang wie die Exposition (116 Takte) bzw. die Reprise (117 Takte). Aber auch sonst zeigt der Satz viele Besonderheiten.

Die folgende Übersicht soll einen Eindruck von seinem Aufbau und seinen musikalischen Charakteren vermitteln:

Exposition

| | | |
|------|------------|---|
| Takt | 1 bis 42 | Hauptsatz mit Trauermarschcharakter in c-moll |
| | 43 bis 47 | Überleitung |
| | 48 bis 62 | Seitenthema lyrisch-pathetischen Charakters in E-Dur beginnend und in es-Moll schließend |
| | 63 bis 73 | Hauptthema |
| | 74 bis 36 | dritter Themenkomplex (anfangs ein Kreuzsymbol) in As-Dur beginnend und nach g-Moll führend |
| | 97 bis 116 | Schlussgruppe in G-Moll: Exequienmusik auf einem Bass-ostinato mit Tamtam |

1. Durchführung

| | | |
|------|-------------|--|
| Takt | 117 bis 128 | Einleitung (an das Seitenthema anknüpfend) in C- Dur beginnend und nach E-Dur führend |
| | 129 bis 146 | Pastorale in E-Dur (mit einem neuen Motiv des Englischhorns einsetzend) |
| | 147 bis 174 | neuer Abschnitt vorwiegend in e-Moll, verschiedene Motive verarbeitend |
| | 175 bis 207 | Durchführung des dritten Themenkomplexes (anfangs wieder das Kreuzsymbol) |
| | 208 bis 225 | „Variante“ des Seitenthemas: Musik aus der Ferne (kammermusikalischen Charakter) |
| | 226 bis 243 | Marsch aus der Ferne in H-Dur |
| | 244 bis 253 | Rückgriff auf die Kopfmotive des Satzes, im dreifachen <i>forte</i> beginnend und <i>bis zur Unhörbarkeit</i> verklingend (Tamtam) |

2. Durchführung

| | | |
|------|-------------|---|
| Takt | 254 bis 269 | Wiederaufgreifen des Abschnitts T. 147ff., jetzt in es-Moll, anfangs Seufzermotive (Klagerufe) des Englischhorns |
| | 270 bis 294 | Vorgriff auf das Finale (T. 289-313): <i>Dies irae</i> -Thema, Hauptthemenmotive, Kreuzsymbol, Auferstehungsmotiv, Ewigkeitsmotiv, <i>Dies irae</i> -Motiv, Höhepunkt auf einer Dissonanz |
| | 295 bis 328 | Schlussabschnitt mit Sturzmotiv (T. 318-320) und erneutem katastrophenähnlichem Höhepunkt |

Reprise

| | | |
|------|-------------|------------------------------------|
| Takt | 329 bis 356 | Hauptsatz in c-Moll |
| | 357 bis 361 | Überleitung |
| | 362 bis 391 | Seitenthema und Pastorale in E-Dur |

Coda

| | | |
|------|-------------|---|
| Takt | 392 bis 438 | Synthese von Schlussgruppe und Hauptsatzpartien anfangs mit Tamtam: Trauermarsch/ Exequienmusik |
| | 439 bis 445 | Dur-Moll-Siegel, anschließend ein Sturzmotiv |

Durch die Tonartenverhältnisse in der Exposition lässt sich ein recht kühner Plan erkennen, für den man Parallelen nur aus Bruckners Symphonien heranziehen kann. Durch die ganzen Wechsel der Tonarten liegt ein Vier- oder Fünftönenplan vor. Die Abschnitte stehen in starkem Gegensatz zueinander. Otto Nodnagel erkannte im Hauptsatz einen „kompletten regelrechten Trauermarsch von 42 Takten Umfang“. Das Seitenthema, das in Takt 47 eine Aufhellung herbeiführt wird – ganz gegen jede Regel – vom erneuten Einsatz des Hauptthemas in Takt 62 vertrieben. Der dritte Themenkomplex, der in Takt 75 von einer feierlichern As-Dur-Stelle eingeleitet wird, ist substantiell mit dem Hauptsatz assoziiert. Die Schlussgruppe, auf einem Bassostinato aufgebaut, repräsentiert den Typus der Exequienmusik mit Tamtam.

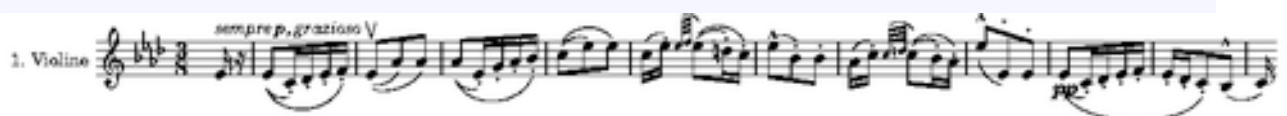
Die Durchführung zerfällt nun in zwei Teile, die sich so stark von einander abheben, dass Richard Specht als erster von zwei Durchführungen spricht. Beide stellen etwas völlig Neues dar, verarbeiten jedoch beide das Material der Exposition, das sie neu komponieren und schichten. Lehrreich ist in dieser Hinsicht zunächst das E-Dur-Pastoral mit liegendem Quintklang im Bass (T.129-146), das einen völlig neuen Ausdrucksbereich erschließt und in der Reprise (T. 392-438) mit dem Seitenthema vereinigt ist. So ließe sich der Abschnitt T.208-225 mit einigem Recht als „Variante“ des Seitenthemas bezeichnen. Mahler verleiht ihm jedoch etwas ganz eigenes mit der „Musik aus der Ferne“, für die er eine besondere Vorliebe hatte.

Unter dem Gesichtspunkt der Gestaltung dieser Abschnitte kann man Mahlers Kritik an der klassischen Durchführungstechnik verstehen. Und trotzdem ist seine „Dramaturgie“ der Durchführung auch nicht ganz ohne Vorbild entstanden. Bei Bruckner studierte er verschiedene Techniken, wie zum Beispiel das leise Eröffnen einer Durchführung (T.117-128).

In Mahlers Autograph findet man viele Skizzen, die tiefe Einblicke in den Kompositionsprozess gestatten. Zwar findet man dort auch gewöhnliche Stichworte wie „Hauptthema“, „Gesang“, „Schlusssatz“ etc., jedoch begegnet man auch Wörtern wie „Meeresstille“. So lässt sich erkennen, dass Mahler nicht nur in musikalischen Kategorien dachte. Es ist sogar denkbar, dass Mahler mit dem Wort *Meeresstille* eine Metapher für *Todesstille* aufzeigen wollte, ganz nach einem Gedicht Goethes.

Aus alledem ergibt sich, dass Mahlers *Todtenfeier* ihrem Namen alle Ehre macht. Der trauerhafte und requiemartige Charakter des Stückes, der immer wieder von hellen Stellen durchzogen wird, scheint perfekt für eine Totenfeier.

2. Satz (Andante moderato) von Martina Feigl



Der zweite Satz der Symphonie bildet zum Kopfsatz einen sehr starken Gegensatz. Der Kopfsatz ist eher kühn konzipiert und hat einen eher düsteren Grundcharakter, das Andante moderato ist hingegen in seinem Hauptteil idyllisch komponiert. Stellen-

weise hat es sogar einen heiteren Tanzcharakter, hält sich aber dennoch im gewohnten Rahmen.

Daher gibt es teils heftige Reaktionen und Äußerungen von einigen Zeitgenossen Mahlers: Im Winter 1891 spielte Mahler seine *Todtenfeier* Hans von Bülow vor, wobei dieser „in nervöses Entsetzen“ geriet. Für Claude Debussys, Paul Dukas' und Gabriel Piernés Geschmack war das Andante moderato allerdings „zu zahm“. Im April 1910 zeigten die Herren ihre Missbilligung, indem sie sich mitten in der Aufführung der Sinfonie von ihren Sitzen erhoben und den Saal verließen – ein Verhalten, welches Gustav Mahler sehr kränkte.

Trotz allem kann man den zweiten Satz nicht als ein konventionelles Stück bezeichnen. Denn wenn man genau hinhört, kann man den typisch Mahlerschen „Ton“ erkennen, und wenn man weiter analysiert, kann man weitere von Mahler bekannte Verfahrensweisen erkennen.

Der Satz ist in fünf Teile gegliedert, der sich nach folgendem Schema zusammenfügt:

| | | |
|------|-------------|--|
| Takt | 1 bis 38 | Teil A: <i>Andante moderato, Sehr gemächlich</i> in As-Dur |
| | 39 bis 85 | Teil B: <i>Nicht eilen, Sehr gemächlich</i> in gis-moll |
| | 86 bis 132 | Teil A': <i>Tempo 1</i> in As-Dur |
| | 133 bis 209 | Teil B': <i>Energisch bewegt</i> in gis-moll |
| | 210 bis 285 | Teil A'': <i>Tempo 1</i> in As-Dur |
| | 286 bis 299 | Coda in As-Dur |

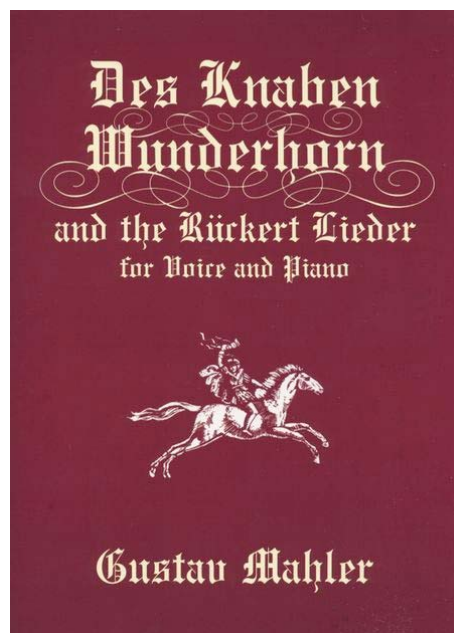
Die Musik der ersten beiden Teile wird in den drei folgenden Teilen kunstvoll variiert bzw. durchgeführt; deshalb konnte Mahler zu Recht von „*Variationen*“ sprechen. Er verwies allerdings auf den Unterschied zu Brahms' strengem Variationsstil und sagte über seine eigenen „*Variationen*“, dass sie „*mehr Ausschmückungen, Umspielungen und Umwindungen als ein subtiles Verfolgen und Verarbeiten des gleichen Notenzirkels*“ seien.

Man kann einiges Interessante bei den fünf Teilen des 2. Satzes feststellen: Mahler hatte eine besondere Vorliebe für den Typus des gemächlichen Ländlers – der erste Teil soll genau diesen repräsentieren. Der zweite Teil ist scherzartig gestaltet mit Bezügen zu Beethovens neunter Sinfonie: die Streicher führen ein staccato artikuliertes und stets im *più pianissimo* zu spielendes Thema durch. Die Originalität dieses Teils liegt bei der geheimnisvollen scherzartigen Musik der Streicher, die wie eine Art Klangteppich wirkt. Darüber spielen die Holzbläser gesangliche und legato artikuliert melodische Phrasen. Man könnte nun behaupten, dass Beethoven oder auch Schubert die „Bausteine“ dieser Musik vorgelegt haben, aber Mahler benutzt diese „Bausteine“ um etwas völlig Neues daraus zu machen, für das es keine Vorbilder gibt. Im dritten Satzteil haben die Violinen wieder den Ländler, aber es ihm wird ein gesanglicher Kontrapunkt der Violoncelli (*molto espressivo*) gegenüber gestellt. Man könnte hier auch von Doppelthematik sprechen, weil die Melodie der Violoncelli einen solch selbstständigen Eindruck macht, dass sie völlig unabhängig vom ländlerartigen Thema zu sein scheint. Von der anfänglichen Idylle entfernt sich die Musik im vierten Teil weit. Er wird dynamisch und agogisch zum Höhepunkt des zweiten Satzes gemacht, die ganze Zeit bleibt eine besondere Innenspannung der Musik erhalten. Es fließen hierbei Elemente ein, die eine unheimliche Wirkung haben, wie z.B. ostinate Paukenschläge (Takt 183ff.). Mahler war sich des starken Gegensatzes

zwischen dem ersten und dem zweiten Satz durchaus bewusst (er sprach geradezu von einer „Diskrepanz“) und schrieb daher vor, nach dem Kopfsatz vor eine Pause „von mindestens 5 Minuten“ zu machen. So äußerte er sich z.B. 1899: „Ein Fehler, den die C-Moll-Symphonie hat, ist der zu scharfe (unkünstlerische) Gegensatz, den das Andante mit seinem heiteren Tanzrhythmus zum ersten Satz bildet. Das kommt daher, das ich beide Sätze unabhängig von einander und ohne den Gedanken, den einen oder den anderen zu fügen, entwarf...“.

3. Satz (In ruhig fließender Bewegung) von Franziska Lendl

Der 3. Satz der Symphonie ist unüberhörbar mit dem Lied „Des Antonius zu Padua Fischpredigt“ verbunden. Teile des dritten Satzes liegen dem Lied aus den Wunderhornliedern zu Grunde, denn Mahler entwickelte den dritten Satz aus dem Material des unmittelbar zuvor entstandenen Wunderhorn-Liedes Des Antonius zu Padua Fischpredigt.



Titelblatt von Mahlers „Wunderhorn-“ und „Rückert-Liedern

Mahlers Deutung der „Fischpredigt“:

„Der heilige Antonius predigt den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und alles kommt daher geschwommen. [...]. Und wie die Versammlung dann, die Predigt aus, nach alles Seiten davon schwimmt: >Die Predigt hat g'fallen, / Sie bleiben wie alle< - und nicht um ein Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgespielt hat! – Die Satire auf das Menschevolk darin werden mit aber die wenigsten verstehen.“

Für seine Symphonie benötigte er einen scherzoartigen Satz und dafür eignete sich der satirische Charakter der „Fischpredigt“ geradezu an. Die „Fischpredigt“ war eine Art Parabel für die Sinnlosigkeit im Leben und hatte eine weitaus tiefere Bedeutung, die Mahler sehr zu Nutze kam.

Der Satz entstand nach dem Klavierlied, welches als Vorlage diente, jedoch vor der Orchesterfassung des Klavierliedes.

Eine weitere Idee Mahlers für das Scherzo ist die schreckliche und grauenvolle Erkenntnis, dass man den Sinn des Lebens nicht versteht und alles sozusagen sinnlos ist. Mahlers Programmtext drückt dies wie folgend aus:

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

Diese Idee der Sinnlosigkeit im Leben muss Mahler schon bei der Konzeption seines Satzes vorgeschwebt haben, denn sein Scherzo erreichte tatsächlich seinen Höhepunkt mit einem instrumentalen Aufschrei.

Der Aufbau der Komposition folgt ihren fünf Teilen nach diesem Schema:

| | | |
|------|-------------|------------|
| Takt | 1 bis 12 | Einleitung |
| | 13 bis 189 | Teil A |
| | 190 bis 347 | Teil B |
| | 348 bis 440 | Teil A' |
| | 441 bis 544 | Teil B' |
| | 545 bis 581 | Teil A'' |

Hierbei verwendete Mahler für die A-Teile Bestandteile der „Fischpredigt“, die B-Teile sind dagegen ganz neu komponiert worden.

Auffällig ist dabei auch, dass der Umfang der Teile immer kürzer wird:

- Teil A: 187 bzw. (ohne die Einleitung) 177 Takte
- Teil B: 158 Takte
- Teil A': 94 Takte
- Teil B': 93 Takte
- Teil A'': 36 Takte

Im Ausdrucksgefüge des dritten Satzes lassen sich mindestens vier verschiedene Bereiche unterscheiden: Das Humoristische, das Lyrische, das Unheimliche und das Feierliche.

Die humoristische Wirkung kommt von der Musik der „Fischpredigt“ (→ A-Teile) durch stilistische Merkmale und Besonderheiten wie rastlose Sechzehntelbewegungen, melodische Phrasen wie die der Es-Klarinette, parallele Terzen und Dreiklänge sowie staccato-Artikulationen des Fagotts und überraschende Wendungen wie die chromatischen Sturzmotive mit den Akzenten des Tam-Tams. Aus allen diesen Besonderheiten spricht das Humoristische, somit verwirklichte Mahler seine Idee vom „süß-sauren“ Humor der „Fischpredigt“.

Am Anfang des B-Teils wird ein neues und sehr wichtiges Thema in C-Dur vorgestellt. Durch die piano-Instrumentierung mit den Violoncelli, Kontrabässen und hinzukommenden Bläsern, wie Flöte und Piccoloflöte, entwickelt sich hier eine eigenartige, aber unvergessliche Stelle. Dazu kommt noch eine Fanfare der Bläser, die zunächst in D-Dur, später in E-Dur hereinbrechen und das o.g. Thema durchführen. Nach der E-Dur-Fanfare folgt die lyrische Stelle, die durch die Melodie der führenden Trompete gezeichnet ist.

Am Schluss des B-Teils folgt dann der komplett andere Ausdrucksbereich des Unheimlichen. Geprägt wird dieser Ausdruck mit scharfen Dissonanzen, durch die Instrumentierung mit Blech, Becken- und Paukenwirbel und einer chromatisch gleitenden Figur. Im B'-Teil erkennt man noch deutlicher, dass das Unheimliche in diesem Scherzo fest verankert ist. Der Abschnitt beginnt lärmend in C-Dur, trübt sich aber sofort nach moll ein und nimmt durch drängende Motive der Holzbläser und Signalmotive der Hörner und Trompeten turbulente und aufbrausende Züge an. Bedrohlich klingende chromatische Gänge in den tiefen Instrumenten erreichen einen Ausbruch einer schrillen Dissonanz. Diesen Ausbruch ist der von Mahler oft erwähnte instrumentale „Aufschrei“. Doch die Spannung löst sich kurz darauf und eine harmonisierte absinkende Leiter führt zu einem terzlosen C-Dur-Klang.

Darauf folgt der feierliche Charakter: Zwar ist diese Stelle noch immer auf einer sehr leisen pianissimo – Ebene, jedoch klingt es trotzdem feierlich: Die Trompeten stimmen ein leises Ruf-Motiv an. Dazu kommen die Violinen, die eine absteigende Linie spielen, aus der Mahler im Finale ein wichtiges Thema gewinnen wird.

Nach diesem bedeutungsvollen B'-Teil erfüllt der darauf folgende A''-Teil-Abschnitt die Funktion eines Epilogs. Der Übergang zum vierten Satz hat nach Mahlers Anweisung „ohne jede Unterbrechung“ zu erfolgen.

4. Satz „Urlicht“ (Sehr feierlich, aber schlicht) von Carla Gedicke

Der vierte Satz ist eine Vertonung des Textes *Urlicht* aus „Des Knaben Wunderhorn“ (s.o.) für Altstimme und Orchester. Er ist mit 68 Takten der bei weitem kürzeste Satz dieser Sinfonie. Im Gegensatz zum dritten Satz ist dieser aber nicht erst als Lied komponiert und dann in die Sinfonie übernommen worden, sondern war von Anfang an als Orchesterlied konzipiert und wurde als solches in die Sinfonie übernommen.

Das „Urlicht“ ist vom 3. und vom 5. Satz nur durch eine Fermate getrennt und hat die Funktion des langsamen Satzes einer klassischen Sinfonie, ist jedoch auch Ruhepunkt vor dem Finalsatz, „die Ruhe vor dem Sturm“. Die Grundstimmung ist ruhig und getragen, die Bezeichnung Mahlers lautet „sehr feierlich, aber schlicht“.

Auffallend ist die Geschlossenheit dieses Satzes. Die „choralartige“ Zeile der Bläser in den ersten Takten kehrt in der Mitte und am Ende des Satzes wieder und steht den volkstümlichen Elementen, wie z.B. dem Violinsolo mit Harfen- und Bläserbegleitung bei der „Engelszene“ im Mittelteil, dieses Satzes gegenüber.

Bemerkenswert ist auch der Umgang Mahlers mit dem Text des „Urlicht“, welchen er als „das Fragen und Ringen der Seele um Gott und ihre eigene ewige Existenz“ er-

läuterte (nach dem Tagebuch von Natalie Bauer-Lechner). Im Gegensatz zur „Auferstehung“ im letzten Satz und vielen Wunderhornliedern ließ Mahler den Text hier unverändert, er gliederte ihn lediglich in drei Strophen:

O Röschen rot !
Der Mensch liegt in größter Not !
Der Mensch liegt in größter Pein !
Je lieber möchte ich im Himmel sein !

Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen.
Ach nein ! Ich ließ mich nicht abweisen !

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

5. Satz (Im Tempo des Scherzo) von Simon Janssen

Das Finale von Mahlers 2. Sinfonie ist mit Sicherheit eines der mächtigsten überhaupt, die aus seiner Feder stammen. Es ist, man darf es ruhig so sagen, das deutliche Ziel der ersten 4 Sätze, man spürt, wie diese auf das Finale hindrängen. Das Finale hat sowohl semantisch als auch musikalisch eine tiefere Bedeutung, die zu beschreiben selbst Mahler Schwierigkeiten bereitet hat:

„Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das Wort als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muss. [...] So ähnlich muss es Beethoven bei seiner IX. gegangen sein; nur dass ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte.“

Der Zusammenhang zwischen diesem und dem Finale von Beethovens IX. erkennt man deutlich; so lassen beide ihren Satz rein symphonisch beginnen, und beziehen erst später das „Wort“, wie Mahler den Gesang nennt, mit ein. Weitere Parallele: die „Schreckensfanfare“, die er am Anfang dieses Satzes einbaut, erinnert stark an die Turbulenz am Beginn des Finales von Beethovens „Neunter“. Des Weiteren lässt sich vermuten, dass er sich Ideen von anderen Komponisten geholt hat, wie zum Beispiel Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz.

Sehr wichtig für dieses Stück ist auch die Tatsache, dass er sich so genannter Bühnenmusikalischer Stilmittel bedient, wie zum Beispiel die Blechbläser, die „in weitester Ferne“ aufgestellt werden sollen. Überhaupt erwartete, ja erhoffte sich Gustav Mahler zum Ende des Jahrhunderts eine Erneuerung der symphonischen Kunst, aus-gelöst durch die Ausdrucksmittel der Wagnerschen Musikdramatik.

Zur Form:

Das Stück ist aufgeteilt in drei Teile und Introduction, was den Vergleich mit der Sonatenhauptsatzform nahe legt. Wenn man nach dieser Methode untersucht, fällt einem schnell auf, dass diese Form im engeren Sinne nicht stimmt. So beginnt zum Beispiel die Exposition in f-moll, während die „Reprise“ in fis-moll beginnt. Die erste Choralzeile ist in Ges-dur, die ganze Symphonie schließt aber in Es-dur. Deshalb kann man also nur von einer sehr freien Sonatenhauptsatzform sprechen.

Wichtig für die Analyse des Finales ist, dass man mit der programmatischen Zielrichtung des Stückes vertraut ist. Allerdings ist die Semantik auffällig deutlich und sie wird durch das Wort noch verstärkt. Die Semantik zu entschlüsseln fällt nicht schwer, da Mahler bei den vokalen Teilen das gleiche Material verwendet wie bei instrumentalen Teilen. Des Weiteren sind auch zwei Überschriften besonders wichtig, die in diversen Abschriften stehen, allerdings nicht in Mahlers Partitur:

- Der Rufer in der Wüste (Z.3)
- Der große Appell (Z.29)

Beide haben dieselbe Anfangsthematik, auch durch weitere Korrespondenzen verhalten sie sich wie Exposition und Reprise zu einander.

Doch nun zum genaueren Aufbau:

Das Finale schließt sich attacca an den vierten Satz, das „Urlicht“ an, „im Tempo des Scherzos – wild herausfahrend“, mit einem Klang, den Mahler selbst oft als „Todeschrei“ bezeichnet hat: b-moll über einem Orgelpunkt auf C. Da hinein schreibt er seine Schreckensfanfare (Takt 5 – 18). Über eine abführende Skala gelangt er zu einem ruhigen C-dur-Abschnitt, in den die Hörner das „Ewigkeits-“ und das „Entschwebungsmotiv“ hineinspielen, zwei Motive, die auch einzeln vorkommen:

- „sterben wird ich, um zu leben“ (Ziffer 47)
- „mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben“ (Ziffer 46)

Wie im „Urlicht“ leiten auch hier sieben Töne des Glockenspiels die Ewigkeit ein, wie im „Urlicht“.

Danach beginnt der erste Teil „Der Rufer in der Wüste“, in der er dann die Hörner „in weiter Ferne“ aufstellt. Er selbst dazu: *„Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen.“*

Die Quellen Mahlers sind hier nicht schwer auszumachen:

„Es ruft eine Stimme: In der Wüste bereitet dem Herrn den Weg, macht in der Steppe eine ebene Bahn unserm Gott! Alle Täler sollen erhöht werden und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden; und was hügelig ist, soll eben werden; denn die Herrlichkeit des Herrn soll offenbart werden, und alles Fleisch miteinander wird es sehen; denn des Herrn Mund hat's geredet.“ (Jes. 40, 3 – 5)

Nicht außer Acht zu lassen ist die Gedichtsammlung „Des Knaben Wunderhorn“, aus der Gustav wahrscheinlich die größten Anregungen zog. Denn auch in dem darin enthaltenen Gedicht „Vorbote des Jüngsten Gerichts“ geht es um die Ankündigung des Jüngsten Tages, die 15 Tage davor, die Veränderungen der Schöpfung usw.

Zur Semantik in der Musik im ersten Teil:

Der Rufer ruft zunächst leise, dann lauter, beide Male verkündet er vom Tage aller Tage und von der Auferstehung. Dazwischen suchen die verängstigten Menschen in der Selbstbeschwörung ihre Sicherheit wieder zu erlangen.

Musikalisch wird dies dargestellt durch Triolenmotive, die zur Rufertematik gehören, nach einer sehr reizvollen Akkordfolge (As-Dur – E-Dur – Des-Dur – A-Dur – F-Dur – D-Dur – B-Dur – Ges-Dur – C-Dur, T. 55 – 57) wird zu Beginn der wörtlichen Rede eine Generalpause als Doppelpunkt gesetzt. T. 62 – 67: ein Choral der Bläser; die sechzehntaktige Chormelodie, die teilweise von den Streichern triolisch pizzicato begleitet wird, setzt sich aus dem *Dies-irae*-Thema und dem Auferstehungsthema zusammen. Danach kommt wieder ein Abschnitt mit Rufermotiven, der zwar ähnlich

zum Ersten ist, sich jedoch deutlich in Details der Gestaltung unterscheidet. Hier wird auch wieder ein Teil des Entschwebensthemas verwendet.

Nach einem von Seufzermotiven geprägten Abschnitt folgt auf eine Generalpause die zweite Aussage des Rufes, die jedoch in tiefer und mittlerer Lage bestritten wird und bei der, der Choral voll harmonisiert ist.

Ohne Umschweife kommt der dritte Ruf im fortissimo und in neuen Kombinationen. Am Ende nimmt die Dynamik taktweise von fortissimo bis pianissimo ab. Daraufhin folgt das berühmte Schlagzeugcrescendo von *ppp* „sehr langsam und stetig bis zur höchsten Kraft anschwellend“, was von Maler als Erdbeben gedeutet wurde. Darauf folgt die Durchführung (ab Ziffer 14, T. 194).

Die Durchführung bildet die Vision des Schreckens vor dem Weltgericht. Sie enthält deutlich grelle Züge und ist auf Dramatik, Spannung und Steigerung konzipiert. Wichtig ist vor allem das *Dies-irae*-Motiv: Der größte Teil der Durchführung besteht aus entwickelter Variation dieses Motivs, welches oft auf Auferstehungsthemen trifft. Je nach semantischer Bedeutung (z.B. „die Gräber springen auf“) werden die einzelnen Motive variiert und kombiniert.

Die Reprise – man kann ihren Beginn sowohl in T. 402 als auch in T. 418 (Ziffer 27) ansetzen – besteht wieder hauptsächlich aus Motiven des ersten Teils. Auch ohne Text würde man verstehen, dass Mahler sich unter der Apokalypse nur die Botschaft der Wiederkunft vorstellt.

„Der große Appell“ fängt mit Rufermotiven an und verkündet dann die Apokalypse. Auffällig: die Regieanweisung „die vier Trompeten müssen aus entgegengesetzter Richtung her erklingen“ Darauf folgt „ein letzter, zitternder Nachhall des Erdenlebens“, dargestellt durch Flöte und Piccoloflöte als Nachtigalgesang.

Ein bevorzugtes Klangmittel Mahlers – Instrumente, die aus weiter Ferne näher kommen – wird auch hier zum Einsatz gebracht. Für den folgenden „kantatenartigen“ Teil gilt: Durch auffällige Dynamikkontraste bis zu extremen Werten (zwischen *ppp* und *fff*) wird die Schlusssteigerung vorbereitet: Dort, wo der Chor im *fff* einstimmt, wird sogar die Orgel mit einbezogen.

Das Nachspiel beinhaltet hauptsächlich das Ewigkeitsthema. Drei Glocken („Stahlstäbe von tiefem untereinander verschiedenem Klange ohne bestimmte Tonhöhe“) ertönen hier strikt im Dreierhythmus und verstoßen gegen den 4/4-Takt. Die zahlen-symbolische Semantik dieses Dreierhythmus ist offensichtlich.