

Bernd Harbeck-Pingel¹

Interreligiöses Hören

Mahlers Zweite Symphonie als Referenzpunkt der Verständigung über Sinn und Bedeutung

Das Entsetzen, das den Dirigenten Hans von Bülow ergriff, jedenfalls nach Mahlers Darstellung, als er den ersten Satz von dessen zweiter Symphonie hörte, muss heute niemanden mehr packen.² Mahler ist gut integriert in den Konzertbetrieb, seine *Zweite* zumal. Ohne den ästhetischen Rang des Werkes infrage stellen zu wollen – seither ist viel komponiert und aufgeführt worden, das sich weit jenseits der Funktionstonalität bewegt und zur Dauerstörung und den mitlaufenden Rezeptionsattitüden wirkungsvoller beiträgt als ein Trauermarsch in c-moll. Das einzige Befremden mag sich einstellen, indem die Konzertbesucher mit der menschlichen Stimme in einer Symphonie konfrontiert werden und dann noch mit Reflexionen über das Leben in der zukünftigen Welt. Dieser Effekt kann aber auch gesucht und bei Mahler dann verlässlich angetroffen werden. Dass im Modus des Gesamtkunstwerks auch vollständige Interpretationen der Position des Menschen auf der Welt im *bundle* zu haben sind, ist ebenso zu erhoffen wie die routinetafliche Verlagerung religiöser Erbauung in den Konzertsaal, aus dem Grund, dass sie woanders nicht mehr erwartet, gesucht oder gefunden wird.³

Neu wird die Begegnung mit der Zweiten Symphonie erst dadurch, dass die geänderten Rezeptionsbedingungen auch ein Gemeinsames an Zerstreung und Konzentration bieten. Schon die audiovisuelle Speicherung von Musik ermöglicht die öffentlich vorgetragene Subjektivierung des vierten und fünften Satzes ins Privatissimum des Kopfhörers. Die Zugänglichkeit von Musik übers Internet macht in wünschenswerter Weise auch fernab diverser Musikzentren Mahler bekannt;



Gustav Mahler (1860 – 1911),
Porträt von 1892.

wie alles andere, vertraute und ungewohnte dort, wird es zu Weltmusik. Was zunächst Anlass für interkulturelle Reflexionen bietet, wird zum interreligiösen Ereignis nicht durch gemeinsames Musizieren, sondern durch perspektivische Aneignung.⁴ Da es bekanntlich keine interreligiösen Personen gibt, wäre zu erproben, ob Mahlers zweite Symphonie nicht in mehrdeutiger Weise ein interreligiöses Gelände ausmisst.

Dabei ist eine methodische Vorbemerkung unerlässlich: Die theologische Arbeit reduziert geradezu sträflich das Feld möglicher Interpretationen, indem sie den Klang außen vorlässt, und deshalb werden auch die zahlreichen Werkanalysen zur Zweiten im Weiteren nur gestreift. Im Umgang mit Mahlers Werk ist seine Neigung zur Selbstkundgabe, wie sie in seinen Briefen und den

1 Dr. Bernd Harbeck-Pingel ist Dekan an der Evangelischen Hochschule Freiburg und Professor für Bildungs- und Diakoniewissenschaft. Er ist außerdem Ethikbeauftragter und Ombudsmann zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis. Er widmet den Text Anja und Benedikt Hämmerl.
2 Mahler, Gustav an Löhr, Friedrich [28.11.1891] 118, in: Blaukopf, Herta (Hg.) (1996): Gustav Mahler. Briefe, Wien. »Als ich ihm meine Totenfeier vorspielte, geriet er in nervöses Entsetzen und erklärte, daß Tristan gegen mein Stück eine

Haydn'sche Symphonie ist, und gebärdete sich wie ein Verrückter.«

3 Vgl. die Beobachtungen zum Lyrischen und Narrativen in diesem Text.
4 Vgl. über die Musikrezeption hinausgehende facettenreiche Darstellung von: Grüter, Verena (2019): Musik in interreligiösen Begegnungen. Religionstheologie und ästhetische Wende, in: Bernhardt, Reinhold; Grüter, Verena (Hg.): Musik in interreligiösen Begegnungen, Zürich, S. 13–40.

Lebenserinnerungen Dritter gegenwärtig ist, ein Problem besonderer Art, wenn die Symphonik als Externalisierung mentaler Ereignisse gelesen und damit ziemlich schnell erledigt wird. In seiner Widersprüchlichkeit ist das (auto-)biographische Werk indes ein guter Ausgangspunkt für das hier verfolgte Verstehensinteresse.

Das Verhältnis der fünf Sätze zueinander wird zunächst zu bestimmen sein. Eine beinahe liturgische Aufwertung erfährt der erste, wenn er von Mahler und seinen Interpreten als »Totden-feier« apostrophiert wird.⁵ Während der vierte Satz die Weltverneinung eines lyrischen Ichs zum Ausdruck bringt, bleibt im Klopstock-Teil des fünften Satzes zweideutig, ob eine Person sich selbst oder jemand anderem Mut zuspricht. In Mahlers Erweiterung (ab Strophe 3) wird dies zu einem Selbstgespräch hin vereinfacht. Als Requiem des Subjekts wären diese Anordnungen bereits in Form gegossen, wenn nicht der Sub-Text des dritten Satzes ein ganz eigenes Gewicht erhielte. Der mahlerkundige Zuhörer identifiziert die Fischpredigt des Antonius, instrumental; entsprechende Textkenntnis vorausgesetzt, arbeitet sich der dritte Satz wortlos an der Wirkungslosigkeit der Verkündigung ab.⁶ Diese Anreicherung der religiösen Thematik steht einer Gesamtdeutung der Symphonie entgegen, die in ihr eine kleine Eschatologie erkennt, aber Mahlers Talent zur Ironie nicht inkalkuliert.

Die mehrfach mit der Vortragsbezeichnung »mit Humor«⁷ versehenen Zwischenspiele imitieren Redefluss, Gewässer und die Routine des Sender-Empfänger-Modells: »Nach Gottes Begehren« erscheinen die Fische, wenn schon nicht die Ge-

meinde des Heiligen Antonius; sie vollziehen aber ein bekanntes kommunikatives Muster: die Predigt kommt gut an, bleibt aber ohne Wirkung. Was der Erzähler als Palette ausgebliebener Effekte ausmalt, listet sich gleichwohl wie ein schlichter Lasterkatalog, der für jede Religion, aber auch für jede kausale Verkettung Verkündigung – moralische Erbauung – Verhaltensänderung zur Karikatur wird. Letzteres könnte als Kurzschluss und falsches Predigtprogramm kritisiert werden; das Naheliegende aber wird nicht in Misskredit gebracht: dass jede religiöse Äußerung auf irgendeine Wirkung zielt. Offenbar hat Mahler selbst das Verständnis des Zuhörers für die Fischpredigt unterschätzt: »Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen.«⁸

Dennoch wäre eine Verrechnung der Nichtbotschaft des dritten Satzes mit der Subjektivierung des vierten nicht angezeigt. Denn die einfache Frage *Wie kommt das lyrische Ich darauf?* präsupponiert ein kulturelles Wissen über vorbeikommende Engelein ebenso wie über kulturell geprägte Vorstellungen bezüglich des Lebens in der zukünftigen Welt. Das in der Fischpredigt leerlaufende kommunikative Format droht gleichwohl auf die emphatischen Äußerungen des vierten und fünften Satzes überzugreifen, da die Wirkungslosigkeit von Aufmunterung und Selbstgespräch auch einem Stereotyp anzulasten ist, nämlich der Art und Weise, wie über die Gottsuche und die Auferstehung von den Toten Diskurse gebildet werden. Sie könnten sich als hilflos erweisen. Auch wer nicht umsonst gelebt haben möchte, hat faktisch vielleicht doch umsonst gelebt. Erst recht nützt es nichts, sich in den Himmel zu wünschen.

5 Vgl. Mahler, Gustav (2010): *Symphonie Nr. 2, nach dem Text der Neuen Kritischen Gesamtausgabe*. Vorgelegt von Renate Stark-Voit und Gilbert Kaplan, Wien, IX, vgl. Anm. 2.

6 Das ist etwas mehr als nur eine »Vorbereitung« des 4. Satzes. Haller, Silja (2012): *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam, S. 96.

7 Mahler, Gustav (1905): *Des Knaben Wunderhorn*, Wien, S. 100, 105 u.ö.

8 Kilian, Herbert (1984): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner revidierte und erweiterte Ausgabe. Hamburg, S. 28. Dort auch die Charakterisierung der böhmischen Musik als »Gedudel«.

Gerade weil das Streben zum Menschen gehört, kann dies zu einem religiösen oder ethischen Erschöpfungszustand führen.

Die Symphonie hat in ihrer Tendenz dieses labile Moment nicht. Der Nachdruck des chorischen Singens, mit dem durch die Syllabik Erhabenheit generiert wird und das Streben zu Gott ebenso wie die Hoffnung auf die Auferstehung von den Toten durch thematische und textliche Verdichtung bekräftigt werden, nimmt zumal in den Akzenten und mit den Ritardandi am Schluss überdeutliche Formen an.⁹ Wer möchte so laut und so langsam auferstehen? Den Interpreten wird hier einiges an gutem Geschmack abverlangt.¹⁰ So bewahrt sich zwar Adornos Vermutung nicht in der Rezeption von Mahlers Werk, in seiner Beurteilung hat er aber einiges treffend gesehen: »Das Werk, an dem wohl die meisten Mahler lieben lernten, die Zweite Symphonie, dürfte am raschesten verblassen, durch Redseligkeit im ersten Satz und im Scherzo, durch einige Primitivität des Auferstehungsfinals.«¹¹ Mit der passenden Nivität wird gemütvoller Religion daraus, so schreibt Natalie Bauer-Lechner in ihren Erinnerungen: »Mit dem Einsatz der Orgel und Glockenbegleitung aber war es wirklich, als ob der Himmel sich öffnete und Engelscharen einen ins Ewige emportrügen.«¹²

Das ist aber nicht die einzige Wirkung. Schon dass auf der klanglichen Ebene das Wort »leben« mit Dissonanzen gestaltet ist, eröffnet für die Deutung des Werkes eine Mehrdeutigkeit, die nicht auf die schlichte Polarität Tod – Leben, Verzweiflung – Erlösung, Streben – Erfüllung usw. zurückfällt.¹³

»Mahler war ein schlechter Jasager. Seine Stimme überschlägt sich, wie die Nietzsches, wenn er Werte verkündet, aus bloßer Gesinnung redet: wo er selbst jenen abscheulichen Begriff der Überwindung praktiziert, den dann die thematischen Analysen ausschachten, und musiziert, als wäre Freude schon in der Welt. Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es selber.«¹⁴ Diese subjektive Unfähigkeit zum happy end bei Mahler macht die Zweite Symphonie indes als interreligiösen Referenzpunkt interessant. Den Religionen gemeinsam ist die Wiederkehr paradigmatischer Probleme, zu denen das erste bereits mit dem Subjektbegriff bezeichnet ist.

Folgende Beschreibungsebenen sind dabei zu unterscheiden:

- 1 Im Mittelpunkt der religiösen Reflexionen des vierten und fünften Satzes steht ein schlichtes und naives Wissen von Religion. Die Ausgangstexte aus *Des Knaben Wunderhorn* und von Klopstock werden von Mahler verändert, im fünften Satz sogar ganz erheblich ergänzt. Der unterstellte Volkston, der Zustimmungsfähigkeit in elementarer Mythologie voraussetzt, ist ein Impuls, in unverwandelter Schlichkeit weiterzuschreiben, möglicherweise um den Preis der Trivialität.
- 2 Wie immer man Mahlers Qualitäten als Dichter einschätzt – die religiöse Intentionalität der Symphonik speist sich auch aus seiner intensiven Beschäftigung mit religiösen Fragen, so dass entgegen Festlegungsfragen bezüglich

9 Haller, Silja (2012): Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers, Potsdam, S. 98, 119, 121f.

10 Mahler, Gustav (2010): Symphonie Nr. 2, nach dem Text der Neuen Kritischen Gesamtausgabe. Vorgelegt von Renate Stark-Voit und Gilbert Kaplan. Wien, V, 712 ff., 708, 730.

11 Adorno, Theodor W. (1960): Mahler. Eine musikalische Physiognomie, Frankfurt/Main, S. 179.

12 Kilian, Herbert (1984): Gustav Mahler, S. 170.

13 Schmierer, Elisabeth: Mahlers Zweite Symphonie im Kontext der Moderne, in: Jacobshagen, Arnold (Hg.) (2011): Gustav Mahler und die musikalische Moderne, Stuttgart, S. 35–46, hier S. 44f.

14 Adorno (1960): Mahler, S. 180 f.

Mahlers jüdischer oder christlicher Rechtgläubigkeit als Quellen vielmehr Lektüren von Goethe, Wagner und Nietzsche, insbesondere von Theodor Fechners Buch vom Tod und Leben auszumachen sind sowie der persönliche Kontakt zu Siegfried Lipiner als bedeutsam erschlossen worden ist. Diese eigentümliche Auswahl mündet in eine undogmatische Melange aus religiösen und weltanschaulichen Vorstellungen.¹⁵ Dass aber nur dasjenige, was das Subjekt als plausible Religion gelten lässt, akzeptable Religion ist, muss als eine möglicherweise zeittypische Haltung bei Mahler ernstgenommen werden.

- 3 Denn damit ist berechtigterweise gesehen worden, dass das religiöse Ich sich beim Glauben nicht durch andere vertreten lassen kann. Doch insofern es individuelle Religiosität ausprägt, gründet es noch nicht eine Privatreligion.
- 4 Wenn der Chor überhaupt einstimmen kann, setzt das die Zustimmungsfähigkeit und Kommunizierbarkeit derjenigen Vorstellungen voraus, die Alt- und Sopransolo vortragen. Der Wechsel zwischen Solo und Chor ist etwas anderes als durch die musikalische Form der Chor-Symphonik bestimmte Konvention. Der gemeinsame Nenner der eschatologischen Konzepte von Auferstehung, Lebensbilanz, Vereinigung mit Gott, Lohn, ermöglicht es, die Sprecherpositionen abzuwechseln, ungeachtet der Probleme, die die Kollektivierung religiöser Vorstellungen, zum Beispiel in der Predigt, mit sich bringt.

- 5 Die Haltung des lyrischen Ichs zu seinem Tod ist dominiert von einem Selbstgespräch, das die Mutlosigkeit durch Vergegenwärtigung des gelebten Lebens überwindet, und die Anstrengungen des Lebens und Entwicklung der eigenen Religiosität eröffnen den Zugang zur göttlichen Wirklichkeit, trotz der Abweisung durch einen Engel. Das Nebeneinander von Auferstehungsglaube, Selbsterlösungsgedanken, Selbstreferenzialitätsdiskurs und gängigem mythologischem Material gestattet nicht nur einen Einblick in Mahlers Arbeitsweise. Es legt auch das Informationsdefizit frei, das mit jeder Eschatologie einhergeht. Somit ist es schlüssig, dass sich das Ich etwas einredet.
- 6 Im Zusammenhang der Symphonie ist durch Äußerungen Mahlers der Gedanke entwickelt worden, dass das Werk einen narrativen Zusammenhang hat. Mahler befördert und unterläuft diese Deutung. Nun muss eine Symphonie nicht notwendigerweise als Programm verstanden werden; offenbar hat sich Mahler aber nicht entschließen können, auf das Erzählen einer Geschichte zusätzlich zur Expressivität des lyrischen Ichs und zum Subtext des dritten Satzes zu verzichten. Mahler scheint die Zugänglichkeit seiner Kompositionen verbessern zu wollen.¹⁶ Subjekttheoretisch ist wichtig, dass dem lyrischen Ich ein Held zur Seite gestellt wird, der als Figur der ersten Symphonie in der zweiten erneut im Hintergrund steht, und damit überraschende thematische Kohärenz zwischen beiden Werken herstellt.¹⁷ Der zweite und dritte Satz vergegenwärtigen das Leben des Helden¹⁸, die

¹⁵ Floros, Constantin (2017): Gustav Mahler über letzte Fragen, in: Ders., Odefey, Alexander (Hg.): Gustav Mahler und die Spiritualität, Mahler-Studien 3, Frankfurt, S. 9–18, hier S.11, 14.
 Kruse, Matthias (2011): Mahlers Traum von der Wiederkehr, in: Jung-Kaiser, Ute; Kruse, Matthias (Hg.): »Was mir die Engel erzählen ...« Mahlers traumhafte Gegenwelten, Wegzeichen Musik 6, Hildesheim, S. 59–102.

¹⁶ Mahler, Briefe, 172: an Max Marschalk, 28.3.1896: Gut ist es deshalb immerhin, wenn für die erste Zeit, als meine Art noch befremdet, der Zuhörer einige Wegtafeln und Meilenzeiger mit auf die Reise erhält.«

¹⁷ Mahler, Briefe, 172.

Darstellungsmodi Dramatik, Epik, Lyrik ergänzen einander; die Parodie des dritten Satzes zeigt die Welt im »Hohlspiegel«.¹⁹

- 7 Die Erzählungen könnte man als redundant gegenüber dem symphonischen Werk ansehen, und Mahler hat sie selbst auch nicht als Voraussetzung für ein angemessenes Verständnis betrachtet. Allein er setzt konzeptionell ein Entsprechungsverhältnis von Kunstwerk und Leben voraus, sodass ein kommunizierbares emotionales Muster, eine Empfindung entsteht. »Bei der Konzeption des Werkes war es mir nie um Detaillierung eines *Vorganges*, sondern höchstens einer *Empfindung* zu tun. Die *gedankliche* Basis des Werkes ist deutlich in den Worten des Schlußchores ausgesprochen, und auf die ersten Sätze wirkt das plötzlich einfallende Altsolo ein erhellendes Licht. Daß ich hinterher oft bei verschiedenen einzelnen Partien einen realen Vorgang vor mir sich – sozusagen – dramatisch abspielen sehe, ist aus dem Wesen der Musik leicht zu begreifen. Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist. – Durchaus aber verlange ich nicht, daß mir jeder darin folge, sondern gerne überlasse [ich] die Auffassung der Details der individuellen Anschauungskraft des Einzelnen.«²⁰

Die Formen subjektivierender Arbeit in der Religion wie mit deren Themen sind weder eine Eigentümlichkeit von Mahler, der sich etwa mit der unkonventionellen Kombination religiösen und dichterischen Materials gleichsam zwischen alle Religionen gesetzt hätte, noch ein paradigmatisches Beispiel von Religion überhaupt. In Mahlers Zweiter Symphonie sind sie aber als Verstehens- und Verständigungsaufgabe objektiv. Und wiewohl es andere elaborierte eschatologische Konzepte geben mag und auch nicht sämtliche sozialen Dimensionen von Religion in den Blick gelangen, so kann immerhin ein Kriterium benannt werden für interreligiöses Hören.

Die je einzelne und gemeinsame Arbeit an Subjektivierungen von Religion geschieht in der Begegnung mit Mahlers Musik nicht als Anwendung eines Kriterienkatalogs, sondern in der Freilegung von Subjektivierung durch das Kunstwerk selbst. Die Themenliste leuchtet unmittelbar ein: Nachdenken über sein gelebtes Leben; Schmerz und Tod überwinden; Distanz zu negativen Erfahrungen entwickeln; auf sich selbst zurückgeworfen sein; Kritik an kommunikativen Konventionen; das Problem des Umgangs mit der eigenen Begrenztheit und Endlichkeit. Die Themen wird man auch andernorts finden, aber die Symphonie impliziert in ihrer Form Standards ihrer subjektiven Bearbeitungen und deren Kritik. Wenn sich auf diese Weise Sinn und Bedeutung als ästhetische Kategorien, die Zeit verbrauchen, einstellen, sind die darauf gerichteten Verstehensprozesse der Religionen genau die Verfahren, die sie für ihre eigenen Zwecke brauchen. Die Kunst ist aber der Ort, wo sie für alle da sind, brachliegen.

- 18 Mahler, Briefe, 302: an Buth, Julius, 25.03.1903: Vgl. »2. Satz (wie ein Nachklang längst vergangener Tage aus dem Leben desjenigen, den wir im 1. Satz zu Grabe getragen – ›da ihm noch die Sonne gelacht‹ –).« Mahler, Briefe, 173: »Warum hast du gelebt.«; »Interludium«. Kilian; Bauer-Lechner, S. 40: »Der erste Satz enthält das titanenhafte Ringen eines in der Welt noch befangenen kolossalen Menschen mit dem Leben und dem Geschick, dem er immer wieder unterliegt; sein Tod. [...] »Während die ersten Sätze erzählend sind, ist im letzten alles ein inneres Geschehen.[...] »Und leise und schlicht hebt an: ›Aufersteh' n, ja aufersteh' n ...‹, wozu die Worte selbst Kommentar sind. Und mit keiner Silbe werde ich mich je mehr herbeilassen, eine Erklärung zu geben!« rief Mahler. »Die Steigerung, der Aufschwung, der jetzt bis zum Schlusse folgt, ist ein so ungeheurer, daß ich selbst hinterher nicht weiß, wie ich dazu gelangen konnte.«

19 Kilian; Bauer-Lechner, S. 40.

20 Mahler, Briefe, 163: an Max Marschalk, 17.12.1895.

Anhang²¹**Texte***Des Antonius von Padua Fischpredigt*

Antonius zur Predigt
Die Kirche find't ledig!
Er geht zu den Flüssen
und predigt den Fischen!

Sie schlagen mit den Schwänzen!
Im Sonnenschein glänzen, sie glänzen!

Die Karpfen mit Rogen
Sind allhier gezogen,
Haben d' Mäuler aufrissen,
Sich Zuhörens beflissen!

Kein Predigt niemalen
Den Karpfen so g' fallen!

Spitzgöschete Hechte,
Die immerzu fechten,
Sind eilend herschwommen,
Zu hören den Frommen!

Auch jene Phantasten,
Die immerzu fasten;
Die Stockfisch ich meine,
Zur Predigt erscheinen!

Kein Predigt niemalen
Den Stockfisch so g' fallen!

Gut Aale und Hausen,
Die Vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen,
Die Predigt vernehmen!

Auch Krebse, Schildkroten,
Sonst langsame Boten,
Steigen eilig vom Grund,
Zu hören diesen Mund!

Kein Predigt niemalen
den Krebsen so g' fallen!

Fisch große, Fisch kleine,
Vornehm und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständge Geschöpfe!

Auf Gottes Begehren
Die Predigt anhören!

Die Predigt geendet,
Ein jeder sich wendet,
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben!

Die Predigt hat g' fallen.
Sie bleiben wie alle!

Die Krebs gehn zurücke,
Die Stockfisch bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen!

Die Predigt hat g'fallen.
Sie bleiben wie alle!

²¹ Gustav Mahler: Des Knaben Wunderhorn.
Wien 1905, 100-124.
Gustav Mahler. Symphonie Nr. 2, XVII-XIX.

4. Satz: »Urlicht«

Aus: *Des Knaben Wunderhorn*

O Röschen rot!

Der Mensch liegt in größter Not!
 Der Mensch liegt in größter Pein!
 Je lieber möcht' ich im Himmel sein!
 Je lieber möcht' 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!
 Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
 Ich bin von Gott und will wieder zu Gott,
 Der liebe Gott,
 der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
 wird leuchten mir bis in das ewig selig
 Leben!

V:

Auferstehn, ja, auferstehn wirst du,
 mein Staub, nach kurzer Ruh!
 Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
 wird, der dich rief, dir geben!

Wieder aufzublüh' n wirst du gesä' t.
 Der Herr der Ernte geht
 und sammelt Garben,
 uns ein, die starben.

O glaube, mein Herz, o glaube:
 Es geht dir nichts verloren!
 Dein ist, ja dein, was du gesehnt!
 Dein, was du geliebt, was du gestritten!

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

Was entstanden ist, das muß vergehen!
 Was vergangen, auferstehen!

Hör' auf zu beben!
 Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
 Dir bin ich entrungen!
 O Tod! Du Allbezwinger!
 Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
 In heißem Liebestreben
 Wird ich entschweben
 Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
 Wird ich entschweben!
 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!

The image shows a page of handwritten musical notation for the second movement of Gustav Mahler's Second Symphony. The score is written in ink on aged paper and includes a variety of staves for different instruments and voices. At the top left, the title "2. Satz" is written in a cursive hand. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation symbols. The instruments listed on the left side of the page include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Snare Drum (Tf.), and Cymbal (Z). The score is densely packed with musical symbols and notes, reflecting the intricate nature of Mahler's composition.

Original-Partiturseite des
2. Satzes der Zweiten Symphonie
von Gustav Mahler