

## Gustav Mahlers 10. Sinfonie

### I

Gustav Mahler starb am 18. Mai 1911. Er hinterließ zwei vollendete Werke, die er nicht mehr – wie sämtliche seiner früheren – zur Uraufführung bringen konnte: *Das Lied von der Erde* und die *9. Sinfonie*. Außerdem enthielt der Nachlaß Fragmente und Entwürfe zu einer *10. Sinfonie*, die Mahler noch in den letzten Lebenstagen beschäftigten. Den Vorarbeiten nach sollte die Sinfonie fünf Sätze umfassen, die sich möglicherweise zu einer Art „Bogenform“ gruppieren – zwei Ecksätze in langsamem Grundtempo umschließen drei schnellere, pyramidenhaft angeordnete Sätze: Satz 2 und 4 sind Scherzi, der 3. als „Drehpunkt“ ein intermezzoartiges Charakterstück, dem Mahler den Titel *Purgatorio* („Fegefeuer“) gab. Doch die Satzfolge – dies zeigen gleich mehrere, auch widersprüchliche Umnummerierungen auf den Titelblättern der Fragmente – könnte am Ende auch um einiges anders gewesen sein. Die späteren Versuche, eine spielbare Werkvorlage herzustellen, suggerieren in jedem Fall, daß Mahler zu einer definitiven Satzfolge gelangt sei und unterdrücken dabei selbst alle offen ins Auge fallenden Unsicherheiten, Unentschlossenheiten oder auch nur als vorläufig zu verstehenden Festlegungen. Doch davon später mehr. Hier geht es zunächst nur um die Beschreibung des Materials, das aus Mahlers Hand auf uns gekommen ist.

Die Sätze 1 und 2 sowie die ersten 30 Takte des *Purgatorio* liegen im Partiturentwurf vor, d.h. in jenem Stadium, dem sich eine erste Partiturreinschrift angeschlossen hätte, welche dann als „Erstfassung“ für die Aufführung bzw. Drucklegung bestimmt gewesen wäre. Man muß diese „Stadien“ so genau und mithin etwas umständlich beschreiben, da insbesondere der letztere Schritt stets zu erheblichen, über Detailkorrekturen oftmals weit hinausgehenden Änderungen geführt hat – und die auch zweifellos bei der *10. Sinfonie* vorgenommen worden wären. Am Rande sei nur vermerkt, daß dies

ebenfalls, wenn auch aufgrund der vorliegenden Partiturreinschriften wohl in etwas geringerem Maß, für die unaufgeführten, doch als „vollendet“ geltenden Spätwerke, *Das Lied von der Erde* und die *9. Sinfonie*, zutrifft. Überlegungen darüber, welche Änderungen Mahler hier noch vorgenommen hätte, bleiben freilich müßige Spekulation.

Immerhin vermitteln jene Teile der *10. Sinfonie*, die bis zu Partiturentwürfen gelangt sind, zumindest einen plastischen Eindruck von Intention und Verlauf des Werkes. Neben den Partiturentwürfen gibt es zu den ersten beiden Sätzen noch Particell-Fassungen, d.h., auf vier bis fünf Notenzeilen niedergeschriebene Verlaufsskizzen, die vor allem die Struktur umreißen, Harmonik, Rhythmik, Klang und Dynamik jedoch – wenn überhaupt – nur in flüchtigen Andeutungen festhalten. Mit dem 30. Takt des 3. Satzes endet der Partiturentwurf. Alles weitere bis zum Schluß des 5. Satzes liegt lediglich im Particell vor, das außerdem und im Unterschied zu Satz 1 und 2 über weite Strecken nur noch in Andeutungen den Verlauf, die motivische Abfolge und/oder die rhythmische Organisation erkennen läßt. Instrumentatorische Angaben finden sich nur vereinzelt und, dies das wohl Entscheidende, die durch Variantentechnik gesteuerte Entfaltung des motivisch-thematischen Materials und mithin dessen kompositorische „Tiefenperspektive“ bleiben noch gänzlich ausgespart.

## II

Dem Konvolut von Vorarbeiten zur *10. Sinfonie*, die Mahler im Mai 1910 begonnen hatte, war ein wechselvolles Schicksal beschieden. Eine Reihe von verbalen Eintragungen in das Material wie „Du allein weißt, was es bedeutet. Ach! Ach! Ach! Leb' wol mein Saitenspiel! Leb wol. Leb wol. Leb wol“ (im 4. Satz) oder: „für dich leben! für dich sterben! Almschi!“ (5. Satz) werden in der Mahler-Literatur, soweit ich sehe ohne Ausnahme, als Echo einer latenten Ehekrise gedeutet, die Mahlers letzte Lebensjahre überschatte-

te. Alma Mahler glaubte wohl nicht zu unrecht, auch im Sinne ihres Mannes zu handeln, wenn sie nach dessen Tod den intimen Konflikt vor der Öffentlichkeit zu verbergen und deshalb auch jedem Außenstehenden die Einsicht in das fragmentarisch hinterlassene Werk zu verweigern suchte. In einem Brief an Walter Gropius vom 9. Juli 1911, also nur rund zwei Monate nach Mahlers Tod, berichtete Alma, daß sie „diese Symphonie [...] vernichten soll – ich habe es noch nicht gethan. Nicht einmal gewagt – sie anzuschauen. Ich werde sie nicht vernichten, wohl aber verfügen, daß sie nach meinem Tod vernichtet werde.“<sup>1</sup> Freilich hielt sie sich nicht konsequent an diesen Entschluß, gewährte sie doch einigen Freunden Einblick, so daß bereits kurze Zeit nach Mahlers Tod die merkwürdigsten Gerüchte über die posthume, von geheimnisvollen programmatischen Anspielungen durchwobene Sinfonie in Umlauf kamen.

Einer der ersten, vielleicht der erste, der von Alma in die Sachlage eingeweiht wurde, war Bruno Walter. Er dürfte es gewesen sein, der die Witwe zunächst freilich in dem Entschluß bestärkte, die Fragmente unter Verschuß zu halten. Walter schrieb, allerdings Jahrzehnte später, 1961, an eine hier nicht weiter interessierende dritte Person:

„Ich habe von jeher eine heftige Ablehnung gegen jeden Versuch empfunden, unvollendete Werke großer schöpferischer Menschen vollenden zu wollen oder sie der Öffentlichkeit in irgendeiner Form bekannt zu machen. Im Falle von Gustav Mahler ist es mir besonders schmerzlich, weil das Originalmanuskript unzweideutig die Merkmale des Allerpersönlichsten trägt, die eine Veröffentlichung hätten ausschließen sollen.“<sup>2</sup>

Doch bereits im Mai 1912, in einer *Gedenkrede* über Mahler, erwähnte Arnold Schönberg das Werk in diesem Sinne und mit geradezu befremdlich mystifizierendem Unterton:

---

<sup>1</sup> Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*, Frankfurt a.M. 2003, S. 205.

<sup>2</sup> Ebd., S. 206.

„Was seine Zehnte, zu der, wie auch bei Beethoven, Skizzen vorliegen, sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren wie bei Beethoven und Bruckner. Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es sieht so aus, als ob uns in der Zehnten etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die Zehnte schriebe. Und das soll wohl nicht so sein. Wir sollen noch weiter in dem Dunkel bleiben, das nur gelegentlich durch das Licht des Genies erleuchtet wird. Wir sollen noch weiter kämpfen und ringen, sehnen und wünschen.“<sup>3</sup>

Und Richard Specht äußerte in der 1913 erschienen 1. Auflage seiner Mahler-Monographie die bemerkenswerte Erkenntnis:

„Dieses Werk, das jetzt die Zehnte Sinfonie heißen müßte, wird niemals zum Erklingen gelangen. Mahler forderte, daß es nach seinem Tode verbrannt werde. Dazu konnte sich seine Witwe nicht entschließen; aber es mag völlig unmöglich gelten, daß aus seinen stummen Zeichen ein anderer – und wäre er noch so innig vertraut mit Mahlers Geist und Wissen – die Partitur gestalte. Es wird ruhen bleiben – und manchem ein seltsames Gefühl geben, daß irgendwo, gleichsam lebendig begraben, vollkommen zum Dasein gerüstet und doch zum Nichterwachen verdammt, ein ganz ausgetragenes Werk von Mahlers Hand in der Welt sei; in Siegeln, die wohl zu entziffern, aber von keinem mehr zu sprechendem Ausdruck zu lösen sind“.<sup>4</sup>

Der Erste Weltkrieg und die ihm folgenden politischen und kulturellen Umwälzungen ließen Mahlers fragmentarisches Werk zunächst wieder in Vergessenheit geraten. Der Abdruck von zwei faksimilierten Seiten des Particells zum 4. Satz in dem Mahler gewidmeten Heft der Zeitschrift *Anbruch*, das 1920 anlässlich des Amsterdamer Mahlerfestes erschien, blieb offensichtlich ohne weiteres Echo. Erst um die Mitte der zwanziger Jahre regte

---

<sup>3</sup> Arnold Schönberg: *Mahler*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 23 f.

<sup>4</sup> Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin 1913, S.355 f.

sich neues Interesse, erneut ausgelöst durch Alma Mahler selbst, die 1924 einen Großteil der Manuskripte – übrigens in drucktechnisch nicht nur für die damalige Zeit glänzender Form – als Faksimile veröffentlichte. Den Anstoß zu diesem Unternehmen gaben wohl nicht zuletzt finanzielle Überlegungen. Es war die Zeit der Inflation, in der Alma, wie sie im Oktober 1923 an Willem Mengelberg schrieb, „durch alle Symphonien zusammen nicht so viele Einnahmen [hatte], um nur einen Monat leben zu können.“<sup>5</sup>

Zugleich wandte sie sich, möglicherweise auch gedrängt von der Universal-Edition, an Ernst Krenek mit der Bitte, den nunmehr vorliegenden „vollständigen Entwurf“, wie es stets heißt, zu ergänzen und eine aufführbare Partiturfassung der Sinfonie herzustellen. Krenek empfand dieses Ansinnen, wie er später in seinen Erinnerungen festhielt, „damals schon widerwärtig“<sup>6</sup>, übernahm sie nach einigem Zögern aber dann doch. Ob für diese Entscheidung der Ehrgeiz eines jungen, aufstrebenden Komponisten eine Rolle spielte oder auch nur die Folgsamkeit des künftigen Schwiegersohnes von Alma Mahler oder beides zusammen, bleibe dahingestellt. Um größere Risiken zu vermeiden, beschränkte Krenek seine Übertragung und die dabei erforderlichen Eingriffe in den Text im wesentlichen auf den ersten, das *Adagio*, und den dritten Satz. Als Dirigenten für die Erstaufführung gewann Alma den Wiener Hofkapellmeister und damit einen der Nachfolger Gustav Mahlers, Franz Schalk, bemühte sich aber zugleich um eine Aufführung in Holland durch Mengelberg, was nicht ohne Verstimmungen und Animositäten blieb, die denn auch mehrere geplante Aufführungstermine verhinderten. Außerdem kritisierte Schalk die Arbeit von Krenek, wodurch er sich veranlaßt sah, selbst als Bearbeiter einzugreifen. Schließlich zog Alma Alban Berg gewissermaßen als Gutachter heran, der das bis dahin Erarbeitete unter dem Titel *Fehler in Kreneks Abschrift, Behandlung zweifelhafter Lesarten* schriftlich beurteilte. Doch alle diese Eingriffe und Korrekturen, an denen sich danach

---

<sup>5</sup> Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, ebd., S. 207.

<sup>6</sup> Ebd.

auch noch Alexander von Zemlinsky beteiligte, wurden letztlich – außer denen von Schalk selbst – denn doch nicht in jener „Fassung“ berücksichtigt, die als *10. Sinfonie* am 12., 13. und 14. Oktober 1924 in Wien unter der Leitung Franz Schalks aufgeführt wurde.

### III

Für weitere Aufführungen richtete sich Alma Mahlers Interesse naheliegender Weise auf den alten Freund und Mahler-Enthusiasten Willem Mengelberg. Und so ging unmittelbar nach der Wiener Aufführung die Schalk-Partitur nach Amsterdam ab. Jörg Rothkamm, dessen dokumentarische Forschungen ich hier heranziehe, hat eine Reihe interessanter Fakten zusammengetragen. Er schreibt:

„Tatsächlich nahm Mengelberg einer weitergehende Bearbeitung vor als Schalk. So fügte er Metronomangaben und zahlreiche verbale Zusätze hinzu, die etwa die einzelnen Formteile im Purgatorio durch unterschiedliche Tempi voneinander absetzen.<sup>7</sup> Er differenzierte die Dynamik, verdeutlichte die Harmonik klanglich und ergänzte die Instrumentation, insbesondere im Bereich des Schlagzeugs. So fügte er beispielsweise im Adagio große Trommel, Tamtam und Becken ein, im Purgatorio Rute, Triangel und Glockenspiel. Im Purgatorio bereicherte der den Tonsatz gar durch neue Stimmen, welche Zäsuren überbrücken sollen. Insofern verwundert es nicht, daß Alma Mahler an Mengelberg schrieb: ‘Leute, die Deine und die Wiener Aufführung gehört haben, versicherten mir, sie hätten die Sätze nicht wiedererkannt, so herrlich klangen sie unter Dir.’ Mengelberg hatte –

---

<sup>7</sup> In diesem Punkt ist allerdings einschränkend gegenüber Rothkamm zu sagen, daß es zu Mengelbergs Gewohnheiten gehörte, alle von ihm dirigierte Musik mit solchen subjektiven Bemerkungen zu Dynamik, Ausdruck und auch zu dem, was er für „Inhalt“ hielt, zu versehen. Mahlersche Partituren entzündeten dabei besonders Mengelbergs Phantasie, so daß seine Einzeichnungen geradezu wie Übermalungen erscheinen. Siehe z.B. den von Rudolf Stephan herausgegeben Düsseldorfer Ausstellungskatalog *Gustav Mahler. Werk und Interpretation* mit Abbildungen von Partiturseiten aus der 5. und 6. Sinfonie (Köln 1979, S. 86 f. und 89 f.).

vermutlich aus dramaturgischen Gründen – zudem das Purgatorio vor dem Adagio gespielt.“<sup>8</sup>

Allerdings vermochte Alma nicht durchzusetzen, daß diese Bearbeitung – wie sie Mengelberg noch vor dessen Aufführungen im November und Dezember 1924 euphorisch wissen ließ – „Befehl und Tradition für alle anderen Dirigenten der Welt“ sein solle. Denn nun setzte sich fort, was den Fragmenten bis heute und wohl in alle Zukunft hinein beschieden ist: die Dirigenten fügen ihre eigenen Varianten, Zusätze u.a. hinzu, wobei sie sich gedeckt fühlen sowohl durch die defizitäre Beschaffenheit des originalen Materials wie durch die Versicherung, die nicht selten in beschwörendem Ton gegeben wird, stets nur etwas Unvollkommenes, Vorläufiges und wie die quasi rechtfertigenden bis entschuldigenden Formulierungen lauten, bieten zu wollen und zu können. So führte Zemlinsky ebenfalls noch im Dezember 1924 die beiden Sätze nach einer Partiturskopie Franz Schalks auf, die Mengelbergs Eingriffe nicht enthielt, dafür jedoch eine ganze Reihe eigener. Dem schloß sich – noch immer ist dieser Dezember nicht vorüber – Otto Klemperer mit den Philharmonikern in Berlin an, wobei allerdings über die verwendete Partitur bislang wohl keine näheren Angaben gemacht werden können. Und es folgten 1925 Hermann Abendroth mit dem Kölner Gürzenichorchester und ab 1926 Hermann Scherchen, dessen Dirigierpartitur erhalten ist. Scherchen hat allerdings in den Notentext nicht eingegriffen und ausschließlich dynamische Konkretisierungen sowie eine Analyse der Taktgruppen vorgenommen.

Bei ihrer abenteuerlichen Flucht vor den deutschen Okkupanten über die Pyrenäen nach Lissabon und schließlich in die USA gelang es Alma Mahler, das gesamte Material zur *10. Sinfonie*, über das sie verfügte, mitzunehmen. Allerdings sind Aufführungen der bearbeiteten Teile, die ihr neuer Schwiegersohn Fritz Mahler leitete, erst ab 1949 zu verzeichnen. 1951 veröffent-

---

<sup>8</sup> Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, ebd., S. 214.

lichte Alma, nicht zuletzt wohl auf Anraten ihrer Tochter Anna, die beiden Sätze im Verlag *Associated Music Publishers*. Die Grundlage bildete die Partitur mit den Einfügungen von Krenek, Schalk und Zemlinsky, die freilich nicht kenntlich gemacht wurden. Statt dessen gab es außerdem weitere, in Klammern gesetzte Einfügungen eines nicht namentlich genannten Herausgebers. Diese Partitur nun, in der das *Purgatorio* kommentarlos als „2. Satz“ aufgeführt wird, wollte Alma Mahler als „endgültige Fassung“ verstanden und anerkannt wissen.

Sie ließ auch nicht mehr von dem Gedanken ab, einen weiteren namhaften Komponisten zu gewinnen, um – zu ist zu vermuten – noch ausstehende Teile des Fragments spielbar zu machen, wenn möglich sogar dermaleinst eine „vollständige“ *10. Sinfonie*. präsentieren zu können. 1942, während des Weltkrieges, suchte sie durch Vermittlung des amerikanischen Musikologen Jack Diether Dmitri Schostakowitsch zu interessieren, der für den ehrenvollen Auftrag dankte, jedoch höflich, aber bestimmt ablehnte. 1949 war es dann Arnold Schönberg, dem Alma die Aufgabe anvertrauen wollte. Doch Schönberg, den Alter und Krankheit daran hinderten, eigene, vor Jahrzehnten bereits begonnene große Werke wie *Die Jakobsleiter* und *Moses und Aron* abzuschließen, sagte ebenfalls ab.

Führten diese Ansätze zu keinem Erfolg, so häuften sich andererseits vor allem seit den Mahler-Gedenkjahren 1960 und 1961 die Aufführungen der Fragmente, nun zumal des 1. Satzes, des *Adagio*. Es wurde bald zur Gewohnheit, das Werk unter dem Titel *10. Sinfonie – Adagio* in die Konzertprogramme aufzunehmen. Und dies hatte und hat noch immer fragwürdige Folgen. Denn nicht nur wird hier Sachkundigen suggeriert, daß Mahlers letztes Wort als Sinfoniker eine „einsätzig“ Sinfonie im geheimnisvoll-verklärenden Tempo „Adagio“ bildet, sondern auch und mehr noch, daß im Fragmentarischen gewissermaßen eine „höhere“ Form von Vollendung vernehmbar wird, die sich als eine Art künstlerisches Testament Mahlers deuten läßt. Dem nun entgegenzuwirken und die sich verdichtenden Schleier über



dem tatsächlich Vorhandenen zu lüften, war für den ersten Herausgeber der Mahler-Gesamtausgabe, Erwin Ratz, Grund genug, das *Adagio* im Rahmen dieser Ausgabe in – wie er meinte – korrekter, in Wirklichkeit jedoch wiederum fehlerhafter Übertragung des Autographs zu veröffentlichen. Das geschah 1964. Drei Jahre später gab Ratz außerdem das gesamte, ihm zur Verfügung stehende autographe Material als Faksimile heraus – eindeutig in der Absicht, den inzwischen geradezu wuchernden „ergänzten“ oder „rekonstruierten“ Fassungen das wirklich Überlieferte unverfälscht entgegenzusetzen.

#### IV

Seit den späteren fünfziger Jahren arbeiteten nämlich – weitgehend unabhängig voneinander und doch von einem verbindenden „Geist der Zeit“ geleitet – verschiedene Autoren an neuerlichen „Fassungen“: Joe Wheeler und Deryck Cooke in England, Clinton Carpenter und Remo Mazzetti in den USA und Hans Wollschläger in Deutschland. 1959 hatte Deryck Cooke damit begonnen, eine sogenannte *Konzertfassung des Entwurfs der 10. Sinfonie* anzufertigen – sie sollte die bislang erfolgreichste werden. Cookes „Konzertfassung“, die nahezu in jeder Hinsicht den Bemühungen von Alban Berg bis Erwin Ratz um Authentizität zuwiderläuft, wurde in mehreren Etappen erarbeitet. Die entscheidende war 1964 mit den Aufführungen durch das London Symphony Orchestra unter Leitung Berthold Goldschmidts und durch das Philadelphia Symphonic Orchestra unter Eugene Ormandy markiert. Ihnen schloß sich 1976 als Gemeinschaftspublikation der amerikanischen Associated Music Publishers und von Faber Music London die Veröffentlichung einer sogenannten „endgültigen Version“ an, deren „Endgültigkeit“ wohl nichts besser ausweisen kann als die Tatsache, daß diese Partitur seither als Grundlage für unzählige nachfolgende „Überarbeitungen“, „Verbesserungen“ usw. dient...

Alma Mahler nahm zunächst zu all diesen Unternehmungen eine skeptische bis ablehnende Haltung ein. Ausschlaggebend hierfür dürften die respektvollen, aber auch entschiedenen Absagen von Schostakowitsch und Schönberg gewesen sein. Zur Ablehnung veranlaßte Alma Mahler allerdings auch Anfertigungen von Aufführungsfassungen und sogar deren vermeintliche Ausführung, die ohne ihr Wissen und Einverständnis erfolgt waren oder von denen sie annahm, daß sie erfolgt seien. Das betraf die Fassungen von Joe Wheeler aus der Mitte der fünfziger Jahre und schließlich auch diejenige von Deryck Cooke und Berthold Goldschmidt, die Alma zum Anlaß nahm, den Freund und Vertrauten Bruno Walter um Rat zu fragen. Walter gab ihr die bereits zitierte Antwort, auf die später noch einmal zurückzukommen sein wird.

Cooke gelang es schließlich 1963 doch noch, Alma, die ein Jahr später starb, die Anerkennung seiner Bearbeitung abzurufen. Harold Byrns hatte ihr die Aufnahme unter Berthold Goldschmidt vorgespielt und sie damit überzeugen können. Sie gestattete zudem eine neuerliche Durchsicht der Fragmente, wobei 44 Seiten entdeckt wurden, die im Faksimiledruck von 1924 fehlten. Die Blätter enthalten u.a. das gesamte Particell des 2. Satzes. Sie wurden 1967 in der bereits erwähnten Faksimile-Ausgabe von Erwin Ratz veröffentlicht. Bei alledem kam allerdings auch zutage, daß Alma in den vergangenen Jahren eine Reihe von Blättern an gute Freunde verschenkt hatte, wobei sich bis heute nicht in jedem Fall klären ließ, wer die Adressaten waren und um welche Teile des Fragments es sich überhaupt handelte.

## V

Inzwischen hat die „Konzertfassung“ der *10. Sinfonie* weltweite Resonanz gefunden und es wäre sinnlos, sie nicht zur Kenntnis nehmen zu wollen. Doch es wäre gleichermaßen irreführend und unverantwortlich, wenn der bloße Erfolg vergessen machte, daß jede „Fassung“ des Werkes den Sinn,

den Mahler ihm als vollendete Komposition gegeben hätte, nur bedingt – und mithin in jedem Falle nur unzulänglich – zum Ausdruck bringen kann. (Rundweg zu behaupten, daß eine Fassung diesen „Sinn“ nicht zum Ausdruck bringt, verbietet sich billigerweise – denn das setzte ja voraus, daß derjenige selbst wüßte, worin dieser Sinn bestehe.)

Seiner „Konzertfassung“ fügte Cooke ein Vorwort bei, in dem es heißt:

„Die vorliegende Partitur will in keiner Weise als eine 'Vollendung' oder 'Rekonstruktion' betrachtet werden. Erstens war im eigentlichen Sinne keine 'Vollendung' erforderlich, d.h. freie Komposition zur Ausfüllung von Lücken in der Struktur, wie etwa in Süßmayrs Bearbeitung von Mozarts Requiem. Mahlers Entwurf läuft ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende, wenn auch an einigen Stellen die Kontinuität nur spärlich gewahrt wird. Eine 'wahre Vollendung' ist aber letzten Endes unerreichbar. Mahler selbst hätte vor einer endgültigen Fassung seinen Entwurf revidiert und bereichert, hätte ihn in tausend Einzelheiten verfeinert und vervollkommenet; auch würde er zweifellos hie und da eine Phrase erweitert, verkürzt, umgestellt, hinzugefügt oder weggelassen haben [...]; und selbstverständlich hätte er schließlich das Ganze durch seine unvergleichliche Instrumentation eingekleidet. Alles in allem – nur er allein hätte dieses tun können und die Idee, irgendjemand sonst könne dieses Verfahren nachholen, bleibt reine Illusion“.<sup>9</sup>

In diesen Worten gehen Wahres und Falsches nahtlos ineinander über, begründet in dem Dilemma, daß ein „wahrer Inhalt“, wie Cooke im folgenden schreibt, daß eine gültige Aussage einem noch Ungültigen, Unfertigen gewissermaßen unterschoben wird. Einerseits sei es Illusion, eine „wahre Vollendung“ des Werkes erreichen zu wollen, andererseits vermittele die „Konzertfassung“ durchaus eine adäquate Vorstellung dessen, was Mahler darzustellen beabsichtigt hatte. Die Grundlage für Cookes Argumentation ist die Feststellung, daß Mahlers *10. Sinfonie* eine „in der Skizze ganz fertiggestellte Arbeit“ bilde, eine Äußerung, der um so größeres Gewicht beigemessen

---

<sup>9</sup> Deryck Cooke, *Gustav Mahler. A Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony*, London-New-York 1976, *The History of Mahlers Tenth Symphony*, S. XXXVIII.

wird, als sie von Mahler selbst stammen soll.<sup>10</sup> Doch dieser Satz wird zum Widerhaken in der Sache, wenn man ihn mit falscher Betonung liest: das entscheidende Wort ist nicht „fertiggestellt“, sondern „Skizze“. Denn dieses Wort zielt auf einen für Mahler umfangreichen und differenzierten Arbeitsvorgang, durch den die Projizierung des motivischen Materials, das in der Skizze gegeben ist, zur Kompositionsstruktur erfolgt – zu dem, woraus sich erst der musikalische Sprachcharakter, der „Ton“ von Mahlers Musik entfaltet. Oder anders: der Weg von der „Skizze“ zum „Werk“ verlangt kein geringeres Maß an Kompositionsarbeit, somit an gewissermaßen „ungehemmter“ Phantasietätigkeit, als von den ersten, oftmals sich überstürzenden Einfällen zu deren vorläufiger, flüchtiger Notierung – eben zur Skizze.

Die Ergänzungen von Cooke und der ihm folgenden, ihn aber auch „korrigierenden“ Musiker (in der Regel sind es bezeichnenderweise Dirigenten und Musikwissenschaftler) müssen sich, da der Kompositionsakt prinzipiell ausgeschlossen bleibt, mit Verstärkungen, mit Verdopplungen des gegebenen Skizzenmaterials begnügen. Sie „vervielfältigen“ das zu einer Partitur, was für den Autor lediglich Ausgangspunkt für die Entfaltung des Materials bedeutet hätte. Doch damit nicht genug: die „eindimensionalen“ Ergänzungen können nur auf dem aufbauen, was an kompositionstechnischen Ergebnissen in Mahlers vorausgegangenen Werken zu erfassen ist. D.h., es bleibt alles ausgeschlossen, wohin Mahlers musikalische Imagination in der vollendeten *10. Sinfonie* gelangt wäre. Wie läßt sich allein die Tatsache, daß nur „bewährte“ Mittel oder auch: daß nur Cookes und anderer Erfahrungen mit Mahler angewendet werden können, mit der Behauptung vereinbaren, die „Konzertfassung“ gäbe einen Einblick in den „wahren Inhalt“ des Werkes? Die „Konzertfassung“ beruht auf dem Irrtum, daß in der Skizze das Wesentliche bereits „gesagt“ sei und daß es nur einer „nachhelfenden“ Aufbereitung des Materials bedurfte, um ein gültiges Werk Mahlers zum Leben zu erwecken.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. XXXVII.

Nun sind die hier recht scharf vorgetragenen Konsequenzen zweifellos nicht von Deryck Cooke beabsichtigt – er versteht sich als ein treuer Sachwalter Mahlers, der sich mit Energie, Kenntnis und Einfühlung für die Verbreitung der *10. Sinfonie* eingesetzt hat. Die Konsequenzen der Bearbeitung sind deshalb auch eher objektiver Natur, Folge der unlösbaren Widersprüche, in die das Fragment solche Bemühungen verstrickt. Darin scheint auch der Grund dafür zu liegen, daß sich ohne Ausnahme die Komponisten (letztlich auch Krenek) dieser Aufgabe entzogen: die Notwendigkeit der Komposition, die das Material in vorliegendem Zustand erheischt und das prinzipielle Kompositionsverbot für die Bearbeitung, das ebenso unumgänglich ist, machte ihnen die Aufgabe unmöglich. Da sind eben die Dirigenten und Musikwissenschaftler offensichtlich freier. Sie sind in der Lage, eine solche Bearbeitung abseits kompositorischer Imagination vorzunehmen, die nicht ihre Sache ist. Komposition muß ihnen nicht, wie das schöne, tiefgründige Wort von Ernst Bloch lautet, das „Dunkel des gelebten Augenblicks“ sein.

## VI

Besonders kritisch wird die Sachlage allerdings, sobald die lautere Intention des Bearbeiters, bewußt oder unbewußt, in Mystifikation umschlägt. Durch die praktischen Aufführungen gewinnt das Fragment den Schein der Vollendung, der Authentizität. Dieser falsche Eindruck entsteht vor allem dadurch, daß das Fragmentarische, wie bereits angedeutet, allmählich nicht länger mehr als solches aufgenommen wird; daß das aus biologischen Gründen von Mahler nicht mehr Geleistete – die Entfaltung kompositorischer Fülle und Substanz – zu weiser Beschränkung, zur Rückkehr zum Einfachen, Geradlinigen usw. stilisiert wird. Hier erfolge eine „harmonische“ Lösung dessen, was in der *9. Sinfonie* noch im Ungeschlichteten, im Gebrochenen verblieb. Dafür liefert Cooke selbst eine Interpretation, wenn er glaubt feststellen zu müssen, daß „Mahler in der X. die Hoffnungslosigkeit

überwunden hat, die aus der IX. spricht“. Er sei vom „Valedicere“, vom Abschiednehmen, zum „Benedicere“, zur ankommenden Bejahung und Verherrlichung gelangt; und

„es ist dieser seelische Aufschwung gewesen, welcher im letzten Satz zum Durchbruch gelangt, der ihn [Cooke] veranlaßt hat, die X. Sinfonie aus den Skizzen zu rekonstruieren, damit das Bild der künstlerischen Erscheinung Mahlers aus seinem Werk die endgültige Prägung erfährt“.<sup>11</sup>

Damit ist der eigentliche und am schwersten wiegende Grund dafür ausgesprochen, daß in der „Konzertfassung“ nicht der Geist waltet, den Mahler in einer durch ihn vollendeten *10. Sinfonie* zum Ausdruck gebracht hätte, sondern jener von wohlmeinenden Nachfahren, die letztlich doch als „Mahler“ ausgeben, was ihnen an den Fragmenten unter gänzlich andersgearteten individuellen und geschichtlichen Voraussetzungen aufgegangen ist. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß die Bemühungen um die Sinfonie vor 1960 relativ unauffällig blieben – daß man sich im Wesentlichen mit der Aufführung des 1. und 3. Satzes oder nur des 1. Satzes begnügte und das Konvolut von Entwürfen in den Faksimile-Ausgaben von 1924 bzw. 1967 studierte. Nach 1960, mit der sogenannten „Mahler-Renaissance“, änderte sich die Situation. Mahler avancierte in kurzer Zeit zum „Klassiker“ in jenem konservativ gestimmten Sinne, der sich immer auch als Gegenpol zur „gescheiterten Moderne“ glaubte artikulieren zu müssen. In Mahlers Musik, so resumierte dies Carl Dahlhaus 1977, treffen

„Fin de siècle und Mitte des 20. Jahrhunderts [...] jäh und überraschend, wie durch einen intellektuellen Handstreich, zusammen [...], so daß der Hörer einerseits zu Recht den Eindruck 'innerer Gleichzeitigkeit' mit Mahlers Musik hat, ohne sich andererseits von

---

<sup>11</sup> Deryck Cooke, *Gustav Mahler*, ebd., S. XXXVIII.

den musikalischen Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts [...] allzu abrupt trennen zu müssen“.<sup>12</sup>

Genau diesen Effekt machen sich die Bearbeiter der *10. Sinfonie* zunutze – sie setzen auf ein willkommenes „Benedicere“, das den Stürmen des Neuen widerstanden und nach den Sinnverlusten avantgardistischer Sackgassenverirrungen zu bewährter Verständlichkeit, gewissermaßen zur klassischen Schönlebigkeit zurückgefunden hätte.

## VII

Zu diesem Problemkreis möchte ich nun einige Beispiele geben. Und ich gehe dabei von der jüngst erschienenen „Bearbeitung“ des Fragments aus, die von Rudolf Barschai stammt. Diese „Rekonstruktion“, wie sie der russische Bratscher und Dirigent nannte, wurde am 12. September 2001 im Berliner Konzerthaus von der Jungen Deutschen Philharmonie unter seiner Leitung uraufgeführt. Das erste Beispiel bringt den Beginn des 4. Satzes, des *Scherzos*. In Barschais „Fassung“ wird etwas hörbar, was sich zwar auch bei den Vorgängern bemerkbar macht, doch nun geradezu ungehemmt oder auch ungefiltert zum Ausbruch kommt. Ich meine die mehr oder weniger bewußte Einbeziehung von kompositorischen Erfahrungen aus den letzten Jahrzehnten, zumal von solchen, die mit dem Begriff Postmoderne und mit den sich daran anschließenden Tendenzen von Neostilistik bzw. Polystilistik usw.usf. zu tun haben. Im gegebenen Fall ist die Beeindruckung Barschais durch einschlägige Kompositionen etwa von Alfred Schnittke kaum zu überhören. Und damit die Überzeugung des „Rekonstruktors“ Barschai, daß Schnittke gewissermaßen zu den legitimen Erben der Sinfonik Mahlers gehört, zu deren Sachwalter – und daß er sich somit auch als deren Fortsetzer verstehen

---

<sup>12</sup> Carl Dahlhaus, *Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler - Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik*, in: *Mahler - eine Herausforderung*. Ein Symposium, hrsg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 8.

darf. Deshalb aber, aus dieser vorausgesetzten Tatsache, erhebt auch eine solcherart orientierte „Rekonstruktion“ nicht nur Anspruch auf künstlerische Legitimation. Der Bearbeiter sieht sie in solcher historischen wie ästhetischen Konstellation unausweichlich, um nicht zu sagen: zwangsläufig als gegeben an.

Bsp 1: 10. Sinfonie, 4. Satz, T 1-135

Ein weiteres Beispiel aus dem Satz betrifft die Takte ab 255 bis etwa 320. Sie schließen eine merkwürdig „leere“ Passage ein, die Mahler kaum in der Gestalt belassen haben dürfte. Dieser Ansicht ist nicht nur Barschai, sondern bereits auch Cooke und Wheeler – und sie alle „komponieren“ hinzu, was nach eigenem Grundsatz ausgeschlossen sein müßte. Deryck Cooke kommentiert dies wie folgt:

„Es gibt sogar eine Stelle, wo ganz klar das Thema selbst oder thematische Phrasen fehlen: IV, 301-8. In diesen seltenen Fällen ist eine auf Mahlers eigenen thematischen Motiven konstruierte Nachahmung ein besserer Weg, als Teile einer verwaisten Schöpfung im Stich zu lassen. Das mag bedauerlich sein, sollte aber der Entstehung einer KF von Mahlers gewaltiger Konzeption nicht hinderlich sein“.<sup>13</sup>

Bsp 2: 10. Sinfonie, 4. Satz, T 255-320

Ebenfalls aus diesem Satz noch die Schlußpartie, die kennzeichnend ist für eine geradezu grimassenhaft zu nennende Überzeichnung des umrißhaft gegebenen Tonsatzes, eine Überzeichnung, die wohl charakteristisch für Schnittke sein könnte, in Mahlers Klangwelt allerdings in Gefahr gerät, ungebrochener Trivialität zu verfallen.

---

<sup>13</sup> Deryck Cooke, *Gustav Mahler*, ebd., S. XLVI.



## Bsp 3: 10. Sinfonie, 4. Satz, T 444-520

Ein letztes Beispiel ist dem Beginn des 5. Satzes entnommen. Es führt zu einer weit ausschwingenden Melodie, für deren Ausführung Mahler eine solistische Flöte vorsieht. Diese Passage dürfte zu jenen Stellen gehören, die Cooke und mit ihm zweifellos auch Barschai zum Anlaß genommen haben, in dem fragmentarischen Werk Mahlers den Vorstoß vom „Valedicere“ zum „Benedicere“ zu vernehmen. Also die Überwindung einer negativen Bewertung menschlichen Schicksals zugunsten der Erschließung eines Lebensgefühls, das nur in der Erfahrung des Leidens Tiefe und Intensität erlangt. Wird der Anlaß für solcherart Deutung, die Flötenmelodie, unkritisch gehört, d.h. ohne die fehlende Ausarbeitung der ganzen Passage zu bedenken, die ja noch einen gänzlich anderen Charakter hätte annehmen können, so fände man sich damit ab, daß Mahlers kompositorischer Weg mit der *10. Sinfonie* nicht in die „Moderne“, sondern geradenwegs in den Kitsch mündete.

## Bsp 4: 10. Sinfonie, 5. Satz, T 1-70

Der „Ton“ dieser dergestalt „rekonstruierten“ Musik enthält (für mich) etwas, das gewissermaßen an moralische Fragen rührt und die mit der Zurückhaltung, ja Scheu zu tun haben, die in den zitierten Worten Bruno Walters an Alma Mahlen anklingen. Was immer Gustav Mahler an intimen Gefühlen und Aussagen in dem Werk zu gestalten beabsichtigte – wir können es nicht über das hinaus erfahren, was uns die verbalen Einwürfe und der noch weitgehend ungestaltete Torso der Musik verraten. Jede „Bearbeitung“, „Rekonstruktion“ und wie die Behelfsbegriffe lauten, suggeriert aber auch im Hinblick auf diese subtilen Fragen eine geradezu peinlich wirkende Gewißheit – sie gibt noch in allen Bemühungen um Genauigkeit und Rücksichtnahme zu verstehen, daß man nun endlich wisse, wie die Geschichte

mit Mahler gelaufen sei. Die Peinlichkeit liegt eben vor allem in dem Umstand, daß das, worunter Mahler so sehr gelitten hat und was ihn zur Komposition motiviert haben könnte, durch die Eingriffe der Bearbeiter auf eine Ebene des Ausplauderns, des Tratsches gerät. Der große Wurf, zu dem Mahler in der *Zehnten* zweifellos ansetzte, den er aber nur noch in für jeden Außenstehenden nicht entzifferbaren Umrissen andeuten konnte, erfährt dergestalt eine Aufbauschung ins Bombastische, ins ungebrochen Folkloristische und/oder ins unecht Lyrische. In jedem Fall treibt es diese Umrisse beständig ins Triviale, wobei der substanzielle Ernst sich ins Grimassenhafte auflöst. Und der Hörer wird zum Voyeur gemacht – eine Passage wie die eben gehörte erscheint mir wie ein versehentlich geöffnetes Fenster eines Raumes, in welchem etwas geschieht, das wahrzunehmen eine Empfindung von Scham uns hindern sollte.

## VIII

Solcher Voyeurismus findet auch sein publizistisches Echo, naheliegender Weise vor allem in journalistisch gefärbten Abhandlungen. Doch selbst ein im faktischen Bereich so gewissenhafter und kenntnisreicher Autor wie der bereits zitierte Jörg Rothmann gelangt in den Schlußfolgerungen seines informationsreichen Buches zu fragwürdigen Behauptungen. Nach der Zusammenfassung von kompositorischen Neuerungen, zu denen Mahler in dem Fragmentenkonvolut vorgestoßen sei, kommt Rothmann zu der Schlußfolgerung:

„Die Weiterentwicklung der musikalischen Sprache und die Hinwendung zur Moderne sind jedoch kein bloß kompositionstechnisches Experiment Mahlers. Durch die persönliche Krise während der Entstehungszeit wurde die Zehnte Symphonie für ihn einerseits zum Ausdruck seiner tiefsten Ängste und Wahnvorstellungen, andererseits aber auch zur uneingeschränkten Liebeserklärung an seine Frau. Dieser semantische Befund ist über

die verbalen Eintragungen im Manuskript hinaus wegen der musikalischen Rückverweise im Finale fast für die gesamte Symphonie gültig. Durch die Konfrontation mit Walter Gropius hatte Mahler erstmals in seinem Leben die begründete und für ihn existenzielle Sorge, die Liebe seiner Frau zu verlieren. Davon ist zunächst die Konzeption der letzten drei Sätze betroffen, welche Mahler erst nach dem Ausbruch der Krise schrieb. Nach dem Empfang des die Krise auslösenden Briefes, der auf den 29. Juli 1910 datiert werden kann, unterbrach Mahler die Komposition für acht Tage und schrieb dann zunächst den kurzen dritten Satz, das Purgatorio. Der Titel bezeichnet bereits die Höllenqualen, welche Mahler gelitten haben muß [...] Noch von Todesvorstellungen geplagt, begann Mahler die Komposition des Finales, das mit konduktartigen Passagen anhebt. Erst physische Krankheit zwang ihn, die Komposition zu unterbrechen, woran anschließend er Genesung durch ein Gespräch mit Sigmund Freud erhoffte. Tatsächlich scheint die Unterredung Mahlers Ängste gemildert zu haben, wobei er auf der Rückreise die Kraft fand, ein musikalisches Symbol für die extreme seelische Schmerzerfahrung zu entwickeln: den Neuntonklang. Mahler setzte ihn an die entsprechende Passage im Finale und fügte den Klang anschließend auch in den bereits im Particell fertig vorliegenden ersten Satz ein. Außerdem ergänzte er [...] für zehn Takte ein exponiertes a, welches den Vornamen seiner Frau symbolisiert. An den Schluß des Symphonie-Entwurfs stellte Mahler, unter Verwendung des Kosenamens seiner Gattin, die Worte: ‚Almschi! für dich leben! für dich sterben!‘<sup>14</sup>

Das ist genau der Umgang mit dem Fragment, vor dem Bruno Walter eindringlich, doch – wie nicht erst die hier zitierte Arbeit zeigt – vergeblich zu warnen suchte. Dabei steht gar nicht so sehr diese „Deutung“ zur Kritik, die in ihrer Vermengung von positivistisch sich gebendem Faktenfetischismus und hemmungsloser Courths-Mahler-Gefühligkeit auf sattem bekannte Weise an jenem Verständnis von Hermeneutik teilhat, das insbesondere in der Hamburger Musikwissenschaft seine schillernden Blüten treibt. Schwere wiegt, daß in all dem Geschwätz ja immer doch ein Körnchen Wahrheit enthalten ist, das aber eben auf diese gröbliche Weise in der Sache verloren

---

<sup>14</sup> Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie*, ebd., S. 300 f.

geht, andererseits aber eben durch rücksichtslose, ja schamlose Ausschachtung eine schimärische Plausibilität verbreitet. Und die findet (leider) allzu leicht Gehör und Glauben.

Ich möchte hier abschließend noch einen Gedanken anfügen, den so mancher als eine weitere Ketzerei empfinden könnte. Sie betrifft noch einmal das Verständnis der verbalen Eintragungen Mahlers in den 4. und 5. Satz. Mir will scheinen, daß diese beschwörenden Rufe, diese Not- und Hilfeschreie nicht allein Ausdruck der bedrückenden, peinigenden, hoffnungslosen Lebenssituation gewesen sind, in die der Komponist um 1910 geraten und die er nun im Begriffe gewesen sein könnte, in das umrissene Werk abzuleiten. Ich vernehme in diesen anrührenden, doch auch irgendwie merkwürdig stumm-gestikulierenden, interjektionsartigen Ausrufen die Rat- und Hilflosigkeit eines, der nicht oder nicht mehr weiß, wie er der ihn bestürmenden musikalischen Gedanken durch kompositorische Gestaltung Herr werden kann. Diese Ausrufe wirken immer auch wie Signale der Resignation, ähnlich den nichtssagenden Skizzen Schuberts für die Fortsetzung der beiden Sätze der *h-Moll-Sinfonie*. Von der *9. Sinfonie*, gewissermaßen Mahlers „Unvollendeter“, gingen Flugbahnen in weite Zukunft aus, welche noch bis heute Richtung und Orientierung für komponierende Nachfolger bereithalten. Daran zu Mahlers Zeit eine Fortführung anschließen zu wollen, mußte wohl alle Vorstellungs- und Gestaltungskraft überfordern. Sie flüchtete sich zum bloßen emphatischen Wort, das nur für den, der es zwischen die Notenzeilen hinwarf, einen Sinn haben mochte. Wir sollten Mahler damit allein lassen.

Wenn auch die „Konzertfassung“ ein – wie man so sagt – fester Bestandteil des Musiklebens werden konnte, so gilt es gerade deshalb unablässig davor zu warnen, in dieser „Fassung“ mehr erkennen zu wollen als die Nachbildung eines Torsos, von dem niemand mehr erfahren wird, was sein Schöpfer aus ihm herausgemeißelt hätte. Dieser Torso ist kein „letztes Wort“, das an die *9. Sinfonie* unmittelbar und gewissermaßen „klärend“ anschließt – das

„letzte Wort“ behält eben die *9. Sinfonie*. Die „Konzertfassung“ vermag dem Verständnis Mahlers nur zu dienen, wenn sie behutsame und flexible Überlegungen darüber anregt, welche Möglichkeiten, welche Perspektiven musikalischer Darstellung in einer *10. Sinfonie* für immer und jeden verschlossen sind.