

Zu Deryck Cookes Ausgabe der X. Symphonie Gustav Mahlers*

von Wolfgang Dömling, Hamburg

Nach Gustav Mahlers Tod kursierten über die X. Symphonie zunächst nur diverse Gerüchte; wahrscheinlich hat keiner von denen, die sich darüber äußerten, das Manuskript einer näheren Prüfung unterziehen können (oder wollen). Arnold Schönbergs Ausführungen (in seiner „Prager Rede“ von 1912) erwecken unmißverständlich den Eindruck, als sei von Mahlers Zehnter genauso wenig Greifbares vorhanden wie von einer Zehnten Beethovens (ob dabei Schönbergs Zahlenaberglaube die Darstellung bestimmt hat, sei dahingestellt): *„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 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“*. Noch 1920 schrieb Paul Bekker in ähnlichem Sinne: *„Mahler stirbt, ein letztes Wort, seine Zehnte, auf den Lippen, unvernünftig, es noch auszusprechen“*. Richard Specht andererseits meinte 1913 in seinem Mahler-Buch, Mahlers *„elfte symphonische Schöpfung“* sei *„vollständig in der Partizelle niedergeschrieben, (...) gleichsam lebendig begraben, vollkommen zum Dasein gerüstet und doch zum Nichterwachen verdammt, ein ganz ausgetragenes Werk von Mahlers Hand“*. Aber auch diese Aussage – die der Wahrheit freilich näher kommt als Schönbergs Orakelwort – beruht offenbar auf Informationen aus zweiter Hand (vgl. etwa den Passus: *„Man sagt, daß auf diesen Blättern ergreifende und seltsame Ausrufe zwischen den Notenköpfen stehen ...“*).

Das *Lied von der Erde* und die IX. Symphonie waren zu Mahlers Lebzeiten ebenfalls weder aufgeführt noch gedruckt worden, daher fehlt für diese Werke das Stadium der Retuschen, wie sie Mahler auf Grund der ersten Aufführungen einer Komposition jeweils vorzunehmen pflegte. Jedoch liegen immerhin die Partitur-Reinschriften vor (sowie die Stichvorlagen mit einer weiteren Korrekturschicht); beide Werke sind im Kompositionsvorgang eindeutig abgeschlossen. Anders im Fall der X. Symphonie. Mit ihrer Komposition begann Mahler im Sommer 1910, kam jedoch nicht sehr weit, u. a. wegen der Vorbereitungen für die Uraufführung der Achten, September 1910 in München. Mahler ging dann zum letzten Mal nach Amerika. Alma Mahler-Werfel 1940: *„Er kollationierte immer im Winter seine Sommerarbeiten; diesmal war es noch immer die Neunte, denn die Zehnte war nicht fertig, und er hatte eine Art Scheu sich damit zu befassen“*. Die Zehnte befindet sich also in dem Zustand, wie die Arbeit durch die wiederaufgenommene Revision der Neunten unterbrochen wurde (und dann durch Mahlers Krankheit und Tod endgültig abgebrochen), nämlich etwa auf halbem Wege in der Ausarbeitung des Particells (im folgenden Pc) zu einem Partitur-Entwurf (PE) oder einer Partitur-Skizze, die das Vorstadium für die (bei der Zehnten eben nicht mehr erreichte) Partitur-Reinschrift gebildet hätte. (Vereinfacht dargestellt, ist die Aufeinanderfolge der Kompositions- und Niederschriftsstadien bei Mahler: Skizzen – Particell – Partiturentwurf – Partiturreinschrift. Das Verhältnis Partiturentwurf – Partiturreinschrift läßt sich beispielsweise gut anhand des 1971 von Erwin Ratz herausgegebenen Partiturentwurfs der IX. Symphonie studieren¹.)

* Gustav Mahler: *A performing version of the draft of the Tenth Symphony*, prepared by Deryck Cooke in collaboration with Berthold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. New York: Associated Music Publishers, Inc. und London: Faber Music Ltd. (1976). XLII, 193 S.

¹ Vgl. dazu P. Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse*, Wiesbaden 1976.

Der gesamte Ms.-Bestand zur X. Symphonie, soweit bis jetzt bekannt und zugänglich, setzt sich wie folgt zusammen:

PE von Satz I (*Adagio*), II (*Scherzo*) sowie von den ersten 30 Takten von Satz III (*Purgatorio*); Pc von Satz I (lückenhaft), II, III, IV, V (*Finale*); schließlich insgesamt 58 Skizzenblätter (meist Pc) zu allen Sätzen.

Ernst Krenek, von Alma Mahler-Werfel hinsichtlich einer möglichen Vervollständigung des Manuskripts zu einer aufführbaren Partitur konsultiert, beschränkte sich darauf, eine Partitur der Sätze I und III anzufertigen. Diese wurden in Kreneks Fassung 1924 in Wien (unter Franz Schalk) und dann in Prag (unter Zemlinsky) aufgeführt. Im gleichen Jahr 1924 brachte der Wiener Zsolnay Verlag eine Faksimile-Ausgabe des Mahlerschen Manuskripts heraus, allerdings unvollständig (z. B. fehlte das ganze Pc des II. Satzes). 1951 erschien bei Associated Music Publishers Inc. (AMP), New York, unter dem Titel *Symphony No. 10 (Posthumous)* und ohne irgendwelche Erläuterungen und ohne Nennung eines Herausgebers eine Partitur der Sätze I und III, derselben also, die seinerzeit Krenek bearbeitet hatte. (Ernst Krenek lehnt jedoch die Verantwortung für diese Publikation ab.) In der Mahler-GA wurde (als Band XI^a) 1964 lediglich das *Adagio* der X. Symphonie publiziert (es „erschien uns unbedingt nötig, einen von allen fremden Zutaten und schwersten Lesefehlern gereinigten Text im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe vorzulegen“ [Vorwort]), 1968 in einer revidierten Neuauflage; denn inzwischen waren Erwin Ratz die 1924 nicht faksimilierten Skizzenblätter (im Besitz von Anna Mahler) zugänglich gemacht worden und hat Ratz auch eine neue, umfangreichere Faksimileausgabe veranstalten können².

Die Frage der Ergänzung des ganzen Symphonie-Manuskripts zu einer aufführungsfertigen Partitur – ein Problem, das eine editorische Rekonstruktionsarbeit, wie sie am *Adagio* noch möglich ist, wesentlich überschreitet – wurde nach Erscheinen der ersten Faksimileausgabe mehrfach diskutiert. Specht schrieb 1925 in einer Neuauflage seines Mahler-Buches: „Die vollkommen fertiggestellte Partiturskizze besteht aus fünf Sätzen. Von ihnen sind zwei zu aufführungsmöglicher Partiturgestalt gediehen (. . .) Die drei anderen scheinen in der Skizze durchaus vollendet, bedürfen aber offenbar doch klanglich und in der Führung von Gegen- und Mittelstimmen der Ergänzung durch die Hand eines hochstehenden, Mahlern in Liebe zugetanen und seinem Stil vertrauten Musikers, der durch den Vergleich der Skizzen und der ausgeführten Partituren früherer Werke sicherlich den rechten Wegweiser zum Ziel fände. (Solch ein Musiker wäre, allen anderen voraus, Arnold Schönberg, dessen ganzes Herz dem Meister gehört, der in seiner Atmosphäre heimisch ist und der die Meisterschaft und die Demut zu solcher Arbeit – die er vielleicht doch einmal vollbringt – sein eigen nennen darf.)“ Schönberg jedoch war an der Arbeit nicht interessiert; auch Berg, Webern, Schostakowitsch lehnten einen solchen Versuch ab. (Bruno Walter soll, einer Bemerkung von Ratz zufolge, sogar gegen Fertigstellung und Veröffentlichung des *Adagio* gewesen sein.)

Deryck Cooke begann 1959 mit seinen Ergänzungsarbeiten. Eine erste, noch unvollständige Version, 1960 von der BBC produziert, wurde nach langem Widerstreben von Alma Mahler-Werfel autorisiert. Sie schrieb im Mai 1963 an Cooke: „I expressed my desire to finally listen to the London BBC tape. I was so moved by this performance that I immediately asked Mr. Byrns to play the work a second time. I then realized the time had arrived when I must re-consider my previous decision not to permit the performance of this work. I have now decided once and for all to give you full permission to go ahead with performances in any part of the world“. (Wie man sich diese Anhörung bei der z. B. von Thilo Koch bezeugten Taubheit Alma Mahlers in ihren letzten Jahren vorstellen soll, ist allerdings eine Frage für sich.) Nach weiteren Überarbeitungen, vor allem auf Grund der ihm von Anna Mahler überlassenen bisher unbekanntem Skizzenblätter, schloß Cooke 1964 eine komplette Partitur der X. Symphonie ab, die in London aufgeführt wurde. Doch „auch diese Fassung“, so Cooke, „unterzog ich einer eingehenden Revision,

² Verlag Ricke, München 1967; vgl. dazu Rudolf Stephan in Mf 23, 1970, S. 115ff.

nachdem mich vielfaches Anhören von der Möglichkeit wesentlicher Verbesserungen überzeugt hatte“ (S. XXXIII). Das schließliche Resultat ist die 1972 in London erstaufgeführte und nunmehr im Druck vorliegende Partitur. (Die Fassung von 1964 ist auf Schallplatte bei CBS eingespielt [61447], die letzte Fassung bei Philips [6700067].)

Der Notentext dieser Partitur ist so gestaltet, daß – im Unterschied zur Edition des *Adagio* in der Mahler-Gesamtausgabe – im I. und II. Satz sowie in den ersten 30 Takten des III. Satzes alle nicht von Mahler stammenden Ergänzungen in Kleinstich wiedergegeben sind; von Takt 31 des III. Satzes an bis zum Schluß der Symphonie wird Cookes Partiturfassung in Normalstich gegeben und eine Transkription des Mahlerschen Particells in separaten Systemen in Kleinstich darunter. Der Band enthält ferner (in Englisch und in – unzulänglicher – deutscher Übersetzung) ein umfangreiches Vorwort, eine detaillierte Beschreibung des gesamten Skizzenmaterials (macht dadurch also das unkommentiert publizierte Ricke-Faksimile von 1967 erst benutzbar) und einen ausführlichen Revisions- bzw. Rechenschaftsbericht. Fünf weitere (bei Ricke nicht publizierte) Skizzenblätter sind in Faksimile wiedergegeben.

Über das Ziel seiner Arbeit läßt Cooke keine falschen Vorstellungen aufkommen. „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 (besonders im 2. Satz); 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 könnte dieses Verfahren nachholen, bleibt reine Illusion“ (S. XXXII). Wie immer man das Problem von „Lücken in der Struktur“ in diesem Fall beurteilt – als das genommen, was sie sein will, ist Cookes Arbeit, wie ich meine, allerdings eine künstlerische – und auch musikwissenschaftliche – Leistung ersten Ranges. Die in jahrelanger Bemühung hier schließlich erreichte Einfühlung in Mahlers „Stil“ (vor allem der VII. und IX. Symphonie) dürfte kaum zu übertreffen sein.

Cookes Partitur ist nicht zuletzt insofern interessant, als sie, nach der revidierten Ausgabe von Ratz (1968), einen weiteren Versuch einer Edition des *Adagio* darstellt, des einzigen Satzes der Symphonie, der (im üblichen Sinne) edierbar ist. Von Cookes teilweise erheblichen kompositorischen Zufügungen (sehr oft Verdoppelungen bzw. Kontrapunktstimmen in den Holzbläsern) soll hier nicht gesprochen werden (vgl. dazu treffend Stephan in *Mf* 23, 1970, S. 116 f.). (Cooke hat die Partitur auch mit zahlreichen agogischen Vorschriften versehen, auf deutsch, ganz in Mahlers Diktion; sie sind aber durch die Typographie – magere Kursive – deutlich als Zusätze gekennzeichnet.) Freilich ist im Fall des *Adagio* eine scharfe Grenze zwischen Textedition und Ergänzungskomponieren kaum zu ziehen, die beiden Probleme gehen ineinander über; denn der PE stellt eben noch keinen fertig ausgearbeiteten Text dar. (Ein Beispiel: In Takt 153 geht im PE Oboe mit Violine 2, bricht dann aber ab. Ratz' Entscheidung, diesen einen Oboe-Takt nicht in den Text aufzunehmen, ist, als die zurückhaltendere Lösung, vom editorischen Standpunkt vorzuziehen; vom musikalischen Standpunkt dürfte Cookes Fassung stärker überzeugen: Cooke interpretiert, im Zusammenhang mit den Posaunen-Akkorden Takt 159 ff. und dem folgenden *crescendo*, den fragmentarischen Oboe-Einsatz als einen Hinweis, dieses *crescendo* durch zunehmenden Einsatz weiterer Holzbläser im Kontext sinnfällig zu machen.)

Nach Stichproben in einem Vergleich der beiden Ausgaben zu urteilen, gibt manchmal Cooke die bessere Lesart, manchmal Ratz. (Und keiner der beiden Revisionsberichte verfügt offensichtlich über die wünschenswerte Korrektheit und Klarheit. Ratz' Kommentar bietet überhaupt nur eine Auswahl.) Für die Takte 170–171 zum Beispiel folgt Cooke, was die scharf

dissonierenden Figuren der Violine 2 betrifft, mit dem – anfechtbaren – Argument des „Sinnvollen“ einer Version in den Skizzen (Pc-Fassung fehlt), von der die Niederschrift des PE unmißverständlich (und auf eine durch Abschreibefehler, wie Cooke es darstellt, schwer erklärable Weise) abweicht. – In Takt 182 sprechen Manuskript-Befund wie musikalischer Kontext für fes^3 (so bei Cooke) als drittem Ton in Violine 2. (AMP 1951: f^3 ; Ratz 1964: ges^3 ; Ratz 1968: f^3 . Ratz' Kommentar hierzu in der Fassung von 1968 ist ebenso umständlich wie tendenziös: Das „Zeichen“ vor der fraglichen Note ist eindeutig ein \flat und „kann“ nicht bloß als ein solches „gedeutet werden“. 1964 hingegen hatte Ratz geschrieben: „ ges^3 im Ms. undeutlich; man könnte die Note auch für ein fes halten“.) – Desgleichen dürfte in Takt 183, drittes Viertel, der tiefste Posaunen-Ton es lauten wie bei Cooke (Skizze: es ; PE: $eses$, wohl als Schreibfehler, wird von Ratz unkommentiert – unbemerkt? – übernommen). – Für die Takte 260–261 wiederum ist die Notierung von Klarinette und Violine 1 im PE keineswegs so unklar, daß Cookes Rückgriff auf eine frühere, offensichtlich aber eben anders rhythmisierte Fassung gerechtfertigt erschiene. Die spätere Fassung, bei Ratz rekonstruiert, ist auch die kompliziertere: In den Takten 260 und 261 geht Violine 1 nicht, wie in Takt 259, mit dem Anfangston der dreitönigen Figur von Violine 2 und Viola zusammen, sondern, in rhythmischem Gegensatz zu den Klarinetten, mit dem Endton.

Die Arbeit an der Edition des *Adagio* wird man also, auch nach Ratz und nach Cooke, immer noch nicht als abgeschlossen ansehen können.

Eine letzte Bemerkung. Cookes Grundsatz, selten versetzte Tonstufen und solche mit Doppelversetzungszeichen durch die einfacheren enharmonischen Äquivalente zu ersetzen (also c statt his zu schreiben, d statt $cisis$ usw.), ist als editorischer Grundsatz bei tonaler Musik von zweifelhaftem Wert. (Der Hinweis auf „Inkonsequenzen“ und häufige „Schreibfehler“ in Mahlers Notierung sticht nicht.) Eine Passage wie



(T. 162–173, Violine 1) liest sich bei Cooke so:



Mahlers – wenn auch verfremdete – Tonalität ist hier fast unkenntlich gemacht. (Inkonsequenterweise schreibt Cooke zweimal eis^1 , am Schluß jedoch f^3 .)