

Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910

Von Jörg Rothkamm, Hamburg

Im Dezember 1999 erschien der erste Versuch einer umfassenden Würdigung der Komponistin Alma Mahler-Werfel, die bis dahin im Rahmen von Monographien vor allem als Ehefrau und Muse berühmter Künstler betrachtet wurde.¹ Als Grundlage dienten der Autorin Susanne Rode-Breymann die Tagebücher Alma Schindlers aus den Jahren vor ihrer Heirat mit Gustav Mahler, in denen Alma mehrere Lieder und (inzwischen verschollene) Klavierwerke komponierte.² Als Mahler seiner zukünftigen Frau Ende 1901 seine Vorstellungen von einer Ehe brieflich ausbreitete, formulierte er darin auch ein seither vielgescholtenes ‚Komponierverbot‘.³ Anhand der Tagebücher macht Rode-Breymann jedoch deutlich, dass Alma durchaus vor einer Alternative stand und sich Mahlers Wunsch erstaunlicherweise bedingungslos und völlig ohne Widerstand (zunächst) gefügt hat.⁴ Als Grund kommen vor allem die herrschenden sozialen Bedingungen der Zeit in Frage, nach denen weder Mahlers Wunsch – der sicher auch von seiner nicht ganz unbegründeten Eifersucht auf Almas Kompositionslehrer Alexander Zemlinsky geleitet war – noch Almas Fügung in irgendeiner Weise ungewöhnlich erscheinen.⁵ Alma war mit der Vorstellung aufgewachsen, dass sie als Frau kaum eine Chance haben würde, künstlerisch anerkannt zu werden und zweifelte überdies immer wieder auch an ihrem musikalischen Talent.⁶ Immerhin erwähnt sie allein in dem Zeitraum ihres Tagebuchs von Anfang 1898 bis Anfang 1902 siebenundvierzigmal eigene Liedkompositionen, woraus Rode-Breymann schließt, dass mindestens ebenso viele einmal existierten.⁷ Da uns nur 14 Lieder überliefert sind⁸ und die Nennungen im Tagebuch vielfach ohne Titel erfolgen, sei eine gewisse Einschränkung insbesondere bei eng aufeinanderfolgenden Nennungen, die möglicherweise dasselbe Lied meinen, er-

¹ Susanne Rode-Breymann, *Die Komponistin Alma Mahler-Werfel* (= Prinzenstraße Doppelheft 10), Hannover 1999. Die Komponistin wird in diesem Aufsatz wie ebd. aus Gründen der Einfachheit im Folgenden lediglich mit ihrem Vornamen bezeichnet.

² Alma Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann, Frankfurt 1997.

³ Brief vom 19. Dezember 1901, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*, hrsg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiss, Berlin 1995, S. 104–111.

⁴ Rode-Breymann, S. 104.

⁵ Vgl. ebd., S. 105–112.

⁶ Vgl. ebd. sowie Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, 14. Januar 1899 und 21. April 1901, S. 175 f. bzw. 661.

⁷ Rode-Breymann, S. 136–139. Alma behauptete rückblickend sogar, dass es sich um „hundert“ Lieder gehandelt habe (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen*, Frankfurt 1940, 1991, S. 96).

⁸ Alma Maria Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder [für mittlere Stimme und Klavier]*, Wien (UE 18016) o. J. Zwei weitere unpublizierte Lieder sollen außerdem erhalten sein, wie Edward F. Kravitt, „The Lieder of Alma Maria Schindler-Mahler“, in: *MR* 49 (1988), S. 190–204, Anm. 24, berichtet. Eines der beiden Lieder, *Meine Nächte*, erwähnte Alma in ihrem Tagebuch am 19. März 1900 [Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, S. 138], was auf eine Entstehung in dieser Zeit hindeutet. Susan M. Filler, *Gustav and Alma Mahler. A Guide to Research*, New York / London 1989, S. xlviii, datiert auch das zweite Lied vor Almas Eheschließung, da es mit „Alma M. Schindler“ überschrieben sei. Allerdings sind die Autographe bisher nicht aufgetaucht. Offenbar erarbeitete Filler ihre bislang ungedruckten Aufführungsfassungen beider Lieder aufgrund einer Fotokopie der Autographe (vgl. ebd., S. 1).

laubt. Aber selbst bei vorsichtigerer Zählung ergibt sich ein beachtliches Œuvre der jungen Alma, das wenigstens 30 Kompositionen nach Gedichten von Goethe, Rilke, Heine, Mörike und anderen umfasst haben dürfte. Rode-Breymann erhellt den Hintergrund der Entstehung dieser Lieder, indem sie systematisch Almas künstlerischen Erfahrungshorizont im Wien der Jahrhundertwende anhand der Tagebücher und zusätzlicher Informationen beleuchtet. Dank der Tagebucheintragungen gelingt auch die Datierung der Erstkonzeption jener vier überlieferten Lieder, die eindeutig in diesem Zeitraum entworfen wurden.⁹ Bei den übrigen Liedern stellt Rode-Breymann zwar Vermutungen zur Entstehung an, kann sie jedoch (außer in einem Fall, den Alma in ihrer Autobiographie angibt) nicht beweisen. Dies gilt insbesondere für den Zeitraum, als Alma ihre Komponiertätigkeit wieder aufnahm, auf dem Höhepunkt ihrer Ehekrise mit Mahler im Sommer 1910. Gerade diese Phase ihres Lebens nämlich hat Alma in ihren eigenen Publikationen stilisiert, wie sie überhaupt über ihre kompositorische Arbeit entsprechend ihrer Selbstzweifel kaum berichtete.¹⁰ Dennoch können wir über die Periode, in der sie wieder anfang zu komponieren, (und rückblickend auch über ihren Verzicht während der Ehe)¹¹ vieles erfahren, da etliche von Almas damaligen Briefen erhalten sind. Zusammen mit Manuskriptvergleichen enthüllen sie vor allem manches über die Autorschaft der schließlich 1910, 1915 und 1924 unter Almas Namen publizierten insgesamt 14 Lieder.

Im selben Monat, in dem Rode-Breymanns Buch erschien, wies ich in einem Aufsatz über Mahlers *Zehnte Symphonie* auf die Bedeutung dieser überwiegend unveröffentlichten Briefe hin.¹² Es handelt sich um den etwa tausend Schreiben umfassenden Briefwechsel, den Alma seit 1910 mit Walter Gropius geführt hat und der inzwischen im Bauhaus-Archiv in Berlin aufbewahrt wird.¹³ Da bereits für die damalige Aufgabe die überwiegend undatierte und unsortierte Korrespondenz in die richtige Reihenfolge gebracht wurde, ist es nun möglich, die für die Komponistin Alma relevanten Informationen daraus Stück für Stück zu entnehmen. Diese Informationen erlauben zwar kein lückenloses und auch kein objektives Bild der Jahre 1910 und folgende, modifizieren jedoch die Ausführungen von Rode-Breymann in einigen wesentlichen Punkten. Dies

⁹ Rode-Breymann, S. 132.

¹⁰ Vgl. Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 203–211, dies., *And the Bridge is Love*, London 1959, S. 52–55, sowie dies., *Mein Leben*, Frankfurt 1960, 1986, S. 48, mit Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 100–105.

¹¹ Rode-Breymann hat anhand bislang unbekannter Briefe Alexander Zemlinskys auf S. 129 f. erstmals zeigen können, dass Alma zwischen Frühjahr 1904 und Dezember 1906 wieder einige wenige „Musikstunde[n]“ (so Zemlinsky) bei ihrem früheren Lehrer genommen hat (vgl. dazu auch Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 89). Im Jahre 1905 spielte Alma eigenen Angaben zufolge auch Hans Pfitzner einige ihrer Lieder vor (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 103). Ob und wieviel Alma aber in diesem Zeitraum neu komponierte, lässt sich an den bei Rode-Breymann zitierten Briefstellen nicht ablesen.

¹² Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie? Ein Beitrag zur Biographie und Werkdeutung“, in: *Gustav Mahler. Durchgesetzt!* (= Musik-Konzepte 106), München 1999, S. 100–122. Die Angabe der Datierung und die Zitierweise der Briefe erfolgt hier ebenso wie dort: In doppelten Anführungsstrichen finden sich Almas Angaben, außerhalb der Anführungszeichen die Angaben des Poststempels (soweit lesbar) und in eckigen Klammern meine Ergänzungen, originale Unterstreichungen im Text werden kursiv wiedergegeben, die Verdopplung von Konsonanten mittels Querstrich aufgelöst. Die bei Isaacs, S. 100–105 bzw. 447 f. angegebenen Datierungen teilweise derselben Briefe sind vielfach falsch bzw. unvollständig. Isaacs sah zwar als erster den gesamten Briefwechsel ein, wertete ihn jedoch nur im Hinblick auf seine Gropius-Biographie aus, wobei er sich für Alma als Komponistin überhaupt nicht interessierte.

¹³ Ich danke dem Archiv erneut für die Genehmigung des auszugsweisen Abdrucks sowie Frau Dr. Annemarie Jaeggi für ihre freundliche Hilfe bei der Entzifferung einiger Briefstellen und mancherlei Rat darüber hinaus.

gilt insbesondere für ihre enthusiastische Beurteilung der kompositorischen Leistung Almas.¹⁴

Zunächst einmal bestätigen die Brieffunde die Schilderung Almas in ihren Publikationen, Mahler habe sie dazu motiviert, ihre Lieder wieder hervorzunehmen,¹⁵ und liefern sogar das genaue Datum dieses Vorgangs. So schrieb Alma am 10. August 1910:¹⁶

„Gustav bat mich gestern, ihm Lieder von mir vorzuspielen – ich that es – sie gefielen ihm so gut, dass er mir sofort einige wertvolle Dinge als Lehrer sagte u. mir vorschlug, dass er ein Heft zusammenstellen wird und der Universal-Edition in Wien übergeben (zum Druck)“.¹⁷

Anlass für diesen Vorgang war mit Sicherheit die Aufdeckung der Liaison Almas mit Walter Gropius,¹⁸ die Mahler wenige Tage zuvor in tiefste Verzweiflung gestürzt und ihn motiviert hatte, seiner Frau besondere Zuneigung zu zeigen. Unter diesem Gesichtspunkt ist seine Rolle „als Lehrer“ psychologisch interessant, da eine solche Mahler zwar fachlich fraglos zustand, ihn aber darüber hinaus zugleich Almas früherem Lehrer – und vormaligen Rivalen Mahlers um die Gunst Almas – gleichstellte. Bemerkenswert ist jedoch vor allem, dass Mahler überhaupt Almas frühe Lieder verbesserte, d. h. dass es seiner Meinung nach – trotz der vorherigen Durchsicht durch Zemlinsky – überhaupt noch etwas zu ‚verbessern‘ gab. Um die Bereinigung satztechnischer Fehler¹⁹ dürfte es sich kaum gehandelt haben, eher um die Bemühung Mahlers, die formal und stilistisch noch unausgereiften Lieder seinen künstlerischen Vorstellungen anzunähern. Wenngleich Alma in ihren Publikationen später behauptete, sie hätte auf Mahlers Wunsch die Lieder überarbeitet,²⁰ legen weitere bislang unbekannte Briefstellen nahe, dass auch Mahler an den Liedern Veränderungen vornahm. In ihrem folgenden Brief an Gropius schrieb Alma nämlich, Mahler würde sein „strenges Musikerdasein“ aufgeben, um nur für sie zu leben: „Jetzt erst werde ich wirklich etwas von G.[ustav] haben – er will mit mir schwere Werke lesen – musiz[e]ren thut er schon“.²¹ Ähnlich heißt es einen Tag später: „Der *sehnlichste* Wunsch meines Lebens wurde mir wieder sichtbar[.] G.[ustav] will sein Leben drauf verwenden – mich zu fördern“.²²

Diese bei Mahlers bisherigem Schaffensdrang unglaublich klingenden Pläne gewinnen Plausibilität, wenn man bedenkt, wie existentiell sich Mahler von dem Verlust der Zuneigung seiner Frau bedroht sah.²³ Insofern ist es nachvollziehbar, dass Mahler alles versuchte, die Liebe seiner Frau wiederzugewinnen. Dass er mit seinem Angebot, sie musikalisch zu fördern, einen wunden Punkt ihrer Beziehung traf, belegt Almas Tagebucheintrag nach dem ‚Komponierverbot‘. Damals hatte sie geschrieben: „Ich habe

¹⁴ Vgl. Rode-Breyman, S. 8 ff.

¹⁵ Alma Mahler, *Erinnerungen* (wie Anm. 7), S. 207 und dies., *Mein Leben* (wie Anm. 10), S. 48.

¹⁶ Und nicht erst nach Mahlers Unterredung mit Sigmund Freud, wie Alma in *Erinnerungen*, S. 207 suggerierte.

¹⁷ Alma Mahler an Walter Gropius, Toblach, „Mittwoch“, den 10. [August] 1910.

¹⁸ Am 30. Juli; vgl. Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“ (wie Anm. 12), S. 108.

¹⁹ Allerdings konnte Alma Zemlinsky zufolge noch 1901 keine „korrekte[n] Harmonien schreiben“ (zit. n. Rode-Breyman, S. 99).

²⁰ Vgl. Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 207, wo es nur heißt: „Ich mußte mich sofort hinsetzen und daran arbeiten, wo es fehlte [...]!“

²¹ Alma an Gropius, Toblach, „Sonntag“, den [14]. August 1910.

²² Alma an Gropius, [Toblach], „Montag“, den [15. August 1910].

²³ Vgl. allein die in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (wie Anm. 3) wiedergegebenen Mitteilungen Mahlers an seine Frau Nr. 322 bis 329, S. 446–449.

das Gefühl, als hätte man mir mit kalter Faust das Herz aus der Brust genommen. [...] Einen ewigen Stachel wird das zurücklassen.“²⁴ Selbst wenn Alma sich während ihrer Ehe mit ihrer Situation offiziell arrangiert haben sollte,²⁵ so hatte sie ihren Hoffnungen als junge Komponistin doch insgeheim weiter nachgetrauert. Dies geht jedenfalls aus dem folgenden Brief hervor, den Alma nach zwei weiteren Tagen der erneuten kompositorischen Beschäftigung im August 1910 an Gropius schrieb:

„Meine Freude ist jetzt die Liebe und Verehrung, die G.[ustav] meiner Musik zollt. Sein zukünft.[iges] Leben will er dem allein widmen, und ich, die ich an einem solchen Glück schon verzweifelt hatte, kann es kaum noch fassen. Er spielt den ganzen Tag nichts anderes und sagt, dass sie einfach – genial sind. – Nun ehrlich gestanden – ich wusste, dass meine Sachen ‚gut‘ seien – und wenn ich durch 8 Jahre meine Kinder heimlich in der Welt herum geschleppt habe – so wusste ich doch, dass sie gelungen waren – und glaubte einfach – es sei der Frau Loos (!) – all diesem Glück mit der Ehe zu entsagen.“²⁶

Diese Briefstelle belegt Rode-Breymanns Einschätzung von Almas zeitgeprägtem Ehebegriff, widerspricht allerdings der (eigentlich gut begründeten) Vermutung der Autorin, dass Alma zwischen 1902 und 1910 trotz ihrer offiziellen Befolgung des ‚Verbots‘ zumindest zeitweise wieder versucht habe zu komponieren.²⁷ In jedem Fall wird Almas Freude über die späte Anerkennung ihres Werks durch Mahler überdeutlich. Diese Freude dürfte – neben ihrer Scheu vor der öffentlichen Reaktion und den finanziellen Folgen – ein entscheidender Grund dafür gewesen sein, dass Alma ihren Mann nicht Hals über Kopf zugunsten von Gropius verließ, sondern sich für ein offizielles Leben an der Seite von Mahler entschied – freilich verbunden mit der Möglichkeit weiterer heimlicher Treffen mit dem jungen Gropius.²⁸ Dass die Beziehung der Eheleute jedenfalls auf musikalischer Ebene wieder harmonierte, zeigt der folgende, wiederum zwei Tage später geschriebene Brief Almas, in dem es heißt:

„Für mich ist es jetzt eine Brücke zum Leben. Plötzlich gefällt mir die Welt wieder. [...] Gustav lebt für diese Lieder – seine ganze Produktion ist ihm ‚wurst‘ – er spielt sie sich allein sowie ich aus der Thür bin und findet mein Wesen darin klarer, als wenn er mit mir spricht.“²⁹

Bereits diese Beschreibung deutet darauf hin, dass Mahler nicht tatenlos zusah, während Alma ihre Lieder überarbeitete, sondern sich selbst aktiv mit ihnen auseinandersetzte. Da es Mahlers Naturell und seiner künstlerischen Einstellung entsprach, beständig eigene und fremde Musik zu revidieren, dürfte er sich auch bei Almas Lieder nicht zurückgehalten haben, selbst Modifikationen an den Liedern vorzunehmen. Noch im selben Brief gibt uns Alma die detailliertesten Angaben zur Art der ‚Überarbeitung‘ ihrer frühen Lieder:

²⁴ Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* (wie Anm. 2), 20. Dezember 1901, S. 745.

²⁵ Auch sehr viel später schrieb sie rückblickend [Alma Mahler, *Erinnerungen* (wie Anm. 7), S. 36]: „Irgendwo brannte eine Wunde in mir, die niemals ganz verheilt ist.“ Vgl. o. Anm. 11.

²⁶ Alma an Gropius, Toblach, „Mittwoch“, den 17. [August] 1910. Auf das in diesem Brief wiedergegebene Lob Mahlers bezieht sich wahrscheinlich folgende Bemerkung Almas in ihren *Erinnerungen*, S. 207: „Ja, er verstieg sich zu Versprechungen und Ausrufen, die ich wegen ihrer Überschätzung meines Talents hier nicht aufschreibe.“

²⁷ Vgl. Rode-Breymann, S. 112 und 129 f.

²⁸ So schrieb Alma am „Mittwoch“, den 10. [August] 1910, aus Toblach an Gropius: „Ich muss nun sehen, ob ich dieses Leben, solange wenigstens ertragen kann – bis ich Dich – d. h. bis Du mich rufen wirst. Bis Du so fertig und selbststehend in der Welt bist, dass ich Dir mit allen Freuden folgen und Du ohne jede Angst mich heimführen kannst.“

²⁹ Alma an Gropius, Toblach, den 19. August 1910.

„[Der zu Besuch weilende Dirigent Oscar] Fried sitzt mir den ganzen Tag am Genick – und die wenige Zeit – wenn er weg ist – arbeite ich. Eines der Lieder arbeite ich so vollständig um, dass es fast neu wird. – Gestern haben wir 3 [Lieder] ausgesucht, an denen nicht *ein* Ton zu ändern ist – G.[ustav] ist rasend genau und streng und ich kann seinem Urtheil absolut trauen. [...] Wie freue ich mich, wenn Du dieses Heft Lieder in Händen halten wirst. – Du musst mir *ehlich* sagen – wie sie Dir gefallen – und welches Dir das Liebste ist. – Sie sind voll Melodik – *ich* fürchte mich nämlich *nicht* vor der Melodie.“³⁰

Dieser Äußerung zufolge hätten also drei der fünf 1910 bei der Universal Edition erschienenen Lieder tatsächlich ohne Mahlers Zutun ihre endgültige Fassung gefunden. Dagegen spricht jedoch schon Almas Bemerkung, Mahler sei „rasend genau und streng“, was kaum annehmen lässt, es sei „nicht *ein* Ton“ geändert worden. Obwohl über den Zustand dieser Lieder vor der Drucklegung nichts bekannt ist, deuten schon die vergleichsweise wenigen Korrekturen der Stichvorlage die Aufgabenverteilung an. Dort finden sich nämlich nur gelegentliche Änderungen von Almas Hand, aber zahlreiche Revisionen von Mahler, vor allem in Bezug auf Dynamik und Phrasierung.³¹ Ein Lied jedenfalls scheint – Almas oben zitiertem Brief zufolge – auf Mahlers Anraten noch vor der Drucklegung fast völlig neu geschrieben worden zu sein. Von dem fünften Lied ist nicht die Rede.

Genauere Angaben über die Datierung und Urheberschaft liegen uns dafür zu den vier 1915 erschienenen Liedern vor, die noch zu Mahlers Lebzeiten vollendet wurden. Am 23. November 1910 schrieb Alma, dass sie soeben das Lied *Licht in der Nacht* neu komponiert habe:³² „Ein neues *Lied* d. h. der Anfang ist alt, aber alles andere neu, habe ich vollendet, G.[ustav] schrieb es mir ab, weil er behauptet, dass meine Pfote niemand lesen könne.“ Weiterhin erwähnt Alma den Namen des Dichters Richard Dehmel, was darauf hindeutet, dass *Waldseligkeit* und *Ansturm* gerade überarbeitet wurden.³³ Dass die Vertonung von *Ansturm* überhaupt erst 1910 motiviert wurde, scheint sicher, da das Gedicht zu einer Liebeserklärung an Gropius speziell umgeformt ist.³⁴ Das *Erntelied* schließlich dürfte gemeint sein bei der folgenden Bemerkung aus selbigem Brief Almas: „Jetzt arbeite ich an einem großen Gesang. – (Falke)“.³⁵

Bereits bei der Wiederveröffentlichung sämtlicher Lieder wurde darauf hingewiesen, dass Mahler alle vier 1915 erschienenen Vertonungen abgeschrieben habe.³⁶ Edward F. Kravitt hat sich der Mühe unterzogen, diese Manuskripte einzusehen. Seinen Angaben nach sind nicht in allen Fällen vollständige Abschriften von Mahler (und von Alma)

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Ernst Hilmar, „Mahleriana in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek“, in: *Nachrichten zur Mahlerforschung* 5(1979), S. 3–18, hier S. 13.

³² Alma an Gropius, New York, „23 Nov“ [1910].

³³ Ebd. Merkwürdigerweise erfolgt die Nennung des Namens „Dehmel“ (nur durch einen Gedankenstrich getrennt) unmittelbar nach der Nennung des Liedes *Licht in der Nacht*, welchem aber ein Gedicht von Otto Julius Bierbaum zugrunde liegt.

³⁴ Diese Beobachtung, die bereits Kravitt, Anm. 21, andeutete, ist in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (wie Anm. 3), S. 465, ausgeführt.

³⁵ Alma an Gropius, New York, „23 Nov“ [1910]. Es ist unwahrscheinlich, dass Alma das einzig andere von ihr als Falke-Vertonung bekannte Lied, *Laue Sommernacht*, so kurz vor der Drucklegung im Dezember 1910 noch einmal überarbeitete. Das diesem Lied zugrunde liegende Gedicht wird neuerdings zudem Otto Julius Bierbaum zugeschrieben (vgl. Filler [wie Anm. 8], S. 153 und Rode-Breyman, S. 132 f.). Dass das *Erntelied* jedenfalls spätestens im Winter 1910/11 überarbeitet wurde, beweist schon allein Mahlers Abschrift (s. u.).

³⁶ Herta Blaukopf, „Alma Mahler als Komponistin“, in: Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder*, unpag. S. 1. Alma datierte Mahlers Abschriften dieser vier Lieder auf 1911 (Kravitt, Anm. 40). Dem oben zitierten Brief zufolge wurden sie aber schon 1910 begonnen. Die Überarbeitungen teilweise bewusst verschweigend sind die Angaben in der Erstauflage von 1915: Demnach seien *Licht in der Nacht* und *Erntelied* 1901, *Waldseligkeit* und *Ansturm* hingegen 1911 entstanden (vgl. die Wiedergabe bei Filler, S. xlix).

erhalten.³⁷ Am Beispiel des *Erntelieds* konnte Kravitt aber zeigen, dass umfassende Revisionen, die die gesamte Form des Liedes betreffen, durchgeführt wurden. Ganze fünf Takte wurden demnach eliminiert, der Schluss des Liedes (mit der Vokalisation auf „ah“) neu hinzugefügt, Melodik und Harmonik verändert.³⁸ Bereits Kravitt hat vermutet, dass Mahler für diese Änderungen verantwortlich war. Auf die bislang unbekanntem Briefzitate gestützt, kann man – unter Zuhilfenahme eines bei Kravitt publizierten Ausschnitts des *Erntelieds* in Mahlers Handschrift – diese Vermutung beweisen. In dieser unvollständigen Version des Liedes deutete Mahler nämlich nach der Vertonung des Wortes „Wanderflüge“ statt in Noten die Fortsetzung in Buchstaben an („a“, „b“).³⁹ Den „b“-Teil skizzierte er anschließend in groben Zügen und eiliger Schrift. Er ähnelt den Takten 20–22 dieser ersten Version.⁴⁰

Warum aber sollte Mahler eine unvollständige Version eines Liedes abschreiben, noch dazu mit Abkürzungsbuchstaben und schwer leserlichen, bloß skizzenhaft angedeuteten Takten? Diese Version wäre ein schlechter Ersatz für Almas wie unsauber auch immer geschriebene Vorlage. Mahler muss also selbst an einer neuen Version des Liedes gearbeitet haben. Auffällig ist nämlich auch die Art seiner Notierung der angedeuteten Fortsetzung ohne Schlüssel, Pausen und Vorzeichen. Derart flüchtig notiert keine Anfängerin. So schreibt nur ein professioneller Komponist, der sich den Großteil der Musik im Kopf vorstellen kann und nur ein Minimum an Aufzeichnung als Gedächtnisstütze benötigt. Ins Auge fällt die große Ähnlichkeit mit den vorläufigen Particellen zur *Zehnten Symphonie*, die Mahler wenige Monate zuvor gerade geschrieben hatte.⁴¹

Völlig unwahrscheinlich wird die Annahme, hier handele es sich um eine Abschrift von Almas seinerzeitigen Revisionsgedanken, dadurch, dass eine weitere vollständige Version des Liedes von Mahlers Hand existiert, in der die entsprechende Idee – stark modifiziert – ausgeführt ist.⁴² Mahler wird wohl kaum sklavisch Almas Kompositionsfortschritte kopiert haben. Vielmehr sind auch auf dem Weg zur Drucklegung noch so viele Änderungen (vor allem am Klavierpart) vorgenommen worden, dass man davon ausgehen muss, dass Mahler den Werken seiner Frau in seinen letzten Lebensmonaten tatsächlich mehr Zeit und Kreativität gewidmet haben muss als bisher angenommen. Der Brief, in dem Alma von Mahlers Abschriftstätigkeit berichtete, fällt jedenfalls in die Zeit seiner New Yorker Dirigierpflichtungen, die Mahler zwar weniger zeitlichen Freiraum als in den Sommermonaten ließen, ihn jedoch kaum mehr so in Anspruch genommen haben dürften wie noch in früheren Jahren.

Nach Mahlers Tod am 18. Mai 1911 schien sich Alma zunächst noch mehr als in ihrem letzten Ehejahr der Musik gewidmet zu haben, zumal sie Gropius weiterhin auf Distanz hielt. Am 15. Juli, also keine zwei Monate nach dem Tod Mahlers, schrieb sie:

³⁷ Kravitt, S. 197.

³⁸ Ebd., S. 198.

³⁹ Abbildung 2 bei Kravitt, S. 199.

⁴⁰ Abbildung 1 ebd., S. 198.

⁴¹ Vgl. Gustav Mahler, *X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift*, hrsg. von Erwin Ratz, München 1967.

⁴² Abbildung 3 bei Kravitt, S. 200. Um eine endgültige „Abschrift“ kann es sich jedoch auch hierbei nicht gehandelt haben, da erstens ein ganzer Takt in der Klavierbegleitung leer geblieben ist und zweitens diese Fassung noch in solch erheblichem Maße von der Druckfassung abweicht, dass die erfolgten Änderungen nicht allein in der Stichvorlage durchgeführt worden sein können.

„Gustav hat mein Leben in einer Weise aufgebraucht und beunruhigt – dass ich erst jetzt wieder langsam das Leben anfangen, dass [!] ich vor 9 Jahren beendet. Ich lebe vor mich hin – arbeite den *ganzen* Tag. Spiele Clavier – lese – gehe ein bis[s]chen – kurz habe *so viel*, was ich liebe und was mich interessiert – *nie* wird mir eine Stunde zu lang. – Durch Gustav und seine Lärmempfindlichkeit war ich fortwäh]rend in Angst vor irgend einer Störung – colossal vereinfacht ist mein Leben. Und doch habe ich ihn unendlich lieb gehabt. Aber mehr so – wie ein großes unbeholfenes Kind“.⁴³

Mit dem Wort „arbeiten“ meinte Alma bis dahin häufig ‚komponieren‘ (oder zumindest ‚überarbeiten‘).⁴⁴ Hier scheint diese Gleichsetzung zumindest problematisch, da Alma als Tätigkeiten auch Lesen und Spazieren angibt, also nicht „den *ganzen* Tag“ komponiert haben kann. Denkbar ist zwar, dass sie zunächst trotzdem zeitweise weiter an Vertonungen arbeitete. Von einer Wiederaufnahme des Unterrichts bei Zemlinsky, den Alma nun leichter wieder hätte einrichten können, ist aber nichts bekannt. Zwar schreibt sie in ihrer Autobiographie, dass sie noch 1915 ein Gedicht ihres späteren dritten Ehemanns Franz Werfel vertont habe (*Der Erkennende*).⁴⁵ Jedoch scheint sie sich in ihrer ‚Produktion‘ von Musik nach und nach auf die Verwaltung des Mahlerschen Œuvres beschränkt zu haben. Lediglich 1924 hat Alma noch einmal fünf eigene „Gesänge“ herausgegeben, von denen zwei aber nachweislich schon um die Jahrhundertwende entstanden waren.⁴⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch die anderen beiden außer dem *Erkennenden* dort veröffentlichten Gesänge bereits zu Mahlers Lebzeiten komponiert bzw. überarbeitet wurden. Denn bereits Anfang September 1910, also in der Zeit ihrer Überarbeitung früherer Lieder, schrieb Alma Textzeilen von Novalis für Gropius ab und schickte sie ihm mit der Bemerkung, es seien ihre „Lieblingsgedichte“, sie finde „einen solchen Zauber darin“, ja es „locke“ sie so.⁴⁷ Dabei handelt es sich um die von ihr unter den Titeln *Hymne* und *Hymne an die Nacht* vertonten, hier aber noch unbezeichneten Texte.⁴⁸ Ein Brief Mahlers von Januar oder Februar 1911 deutet darauf hin, dass Alma die beiden Lieder zu diesem Zeitpunkt bereits komponiert hatte.⁴⁹ Damit wären vier der fünf 1924 veröffentlichten Lieder spätestens Anfang 1911 entstanden bzw. überarbeitet worden. Diese Tatsache verwundert auch nicht, wenn man bedenkt, dass die Publikation nicht allein aus künstlerischen Gründen herausgebracht wurde, sondern vor allem durch finanzielle Schwierigkeiten veranlasst gewesen

⁴³ Alma an Gropius, Toblach, „15ten“ Juli 1911. Ähnlich schrieb sie bereits fünf Tage nach Mahlers Tod (Semmering, 23. Mai 1911): „An Dir liebe ich auch das[,] was mir beides *gefehlt* hat. Ich hatte ein großes – *wunderbares* zu[s]schützendes Kind – aber ich selbst war schutzlos. Ich glaube, wären wir von Räufern überfallen worden – ich hätte G.[ustav] erst weggestellt und wäre dann *selbst* auf sie losgegangen“.

⁴⁴ Vgl. Rode-Breymann, S. 79.

⁴⁵ Alma Mahler, *Mein Leben* (wie Anm. 10), S. 82. Vgl. auch Mahler Werfel, *And the Bridge is Love* (wie Anm. 10), S. 85, wo zusätzlich eine ausführlichere Variante dieser Episode dem gesamten Buch vorangestellt ist (ebd., S. 9).

⁴⁶ Vgl. Rode-Breymann, S. 132.

⁴⁷ Alma an Gropius, Toblach, „Montag“, [5. September 1910].

⁴⁸ In ihrer brieflichen Wiedergabe der *Hymne* macht Alma drei Auslassungen, von denen sie nur die mittlere gekennzeichnet hat. Sie lässt bereits hier den Schluss des Gedichts weg und endet – wie später auch ihre Vertonung – mit den Worten „von Ewigkeit zu Ewigkeit“; vgl. Novalis [d. i. Friedrich Freiherr von Hardenberg], „Hymnen an die Nacht“, in: *Werke in einem Band*, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke (= Bibliothek deutscher Klassiker), Berlin 1985, S. 25.

⁴⁹ Mahler schrieb damals an seine Schwiegermutter: „Von Almschl kann ich Dir diesmal das Allerschönste berichten. [...] Fleißig ist sie und hat ein paar neue *reizende* Lieder gemacht, die von einem großen Fortschritt zeugen.“ (Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien ²1996, S. 426).

sein dürfte.⁵⁰ Alma war – wie viele andere – Opfer der Inflation geworden. Deshalb brachte sie 1924 neben diesen *Fünf Gesängen* auch das Faksimile der *Zehnten Symphonie* Mahlers heraus und ließ zwei Sätze des Werkes aufführen.⁵¹

Insofern drängt sich der Verdacht auf, dass Alma das Komponieren aus freien Stücken schon 1911 (bis auf die erwähnte Ausnahme) aufgegeben hat.⁵² Jedenfalls finden sich in ihren späteren Briefen an Gropius keinerlei Hinweise mehr auf im Entstehen begriffene eigene Werke. Sollte Alma ihrem späteren Ehemann ihre kreativen Tätigkeiten bewusst verschwiegen haben? Diese Annahme passt schlecht zu Almas grundsätzlicher Mittelsamkeit über ihre eigenen Kompositionen, wie sie aus den Briefen des Jahres 1910 spricht. Außerdem gibt es auch in ihren autobiographischen Veröffentlichungen keinerlei Hinweis mehr auf weitere Werke außer dem *Erkennenden*. Auch in Almas Nachlass fanden sich außer den veröffentlichten Kompositionen nur mehr zwei weitere ältere Lieder.⁵³ Alma hat zwar behauptet, dass ihre eigenen Werke beim Brand ihres Hauses im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden seien.⁵⁴ Warum aber hat sie diese dann nicht gerettet wie etliche Manuskripte Mahlers, ihre eigenen Tagebücher und die Autographe ihrer vier 1915 veröffentlichten Lieder sowie der beiden älteren unpublizierten Lieder?

Alma hätte die besten Voraussetzungen gehabt, sich nach Mahlers Tod als Komponistin zu behaupten. Sie hätte ihre Neukompositionen den wichtigsten Komponisten ihrer Zeit vorstellen können, mit denen sie durchweg bekannt war. Auch hätte Alma – wenn sie sich denn hätte öffentlicher Kritik aussetzen wollen – bei ihrem musikalischen Freundeskreis Aufführungen ihrer Werke durchsetzen können – und sei es notfalls gegen die Vergabe der Uraufführungsrechte der letzten drei Symphonien Mahlers, die in ihren Händen lag. Außerdem erschiene es sonst verwunderlich, dass Alma bei der Einrichtung der beiden 1924 aufgeführten Sätze der *Zehnten Symphonie* fremde Komponisten um Hilfe bat. Wer sollte denn mit Mahlers Kompositionsprozess, mit seiner Handschrift und mit seinen instrumentalen Vorstellungen vertrauter gewesen sein als sie?⁵⁵ Warum verließ sich Alma auf die Hilfe des mit Mahlers Werk noch relativ wenig vertrauten Ernst Krenek?⁵⁶ Und warum gab sie dem von Mahler in verschiedenen künstlerischen Fragen kritisierten Franz Schalk das Recht, letzte Retu-

⁵⁰ Deshalb griff Alma auch den Vorschlag von Franz Werfel nicht auf, „noch ein oder das andere Lied“ für diese Edition neu zu schreiben (undatierter und als ganzes noch unveröffentlichter Brief Werfels an Alma, zit. n. Rode-Breymann, S. 135). Dass die beiden 1924 veröffentlichten Novalis-Gesänge „neu“ komponiert worden seien, wie Rode-Breymann ebd. behauptet, ist nicht bewiesen.

⁵¹ Vgl. Alma Mahler, *Mein Leben*, S. 161 f. und Jörg Rothkamm, *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler. Zur Entstehung von Deryck Cookes Konzertfassung der X. Symphonie*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Peter Petersen (= Musik im ‚Dritten Reich‘ und im Exil 6), Hamburg 2000, S. 18 und 22 ff. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Alma das Buch *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, ausgew. von Alfred Roller, Wien 1922, und einzelne Briefe des Komponisten veröffentlichen lassen.

⁵² Dazu passt auch, dass Alma nicht auf den Vorschlag von Franz Werfel einging, zu den fünf 1924 publizierten Gesängen noch weitere hinzu zu komponieren (vgl. Rode-Breymann, S. 135). Das ebd. referierte Projekt einer Symphonie hat Alma offenbar ebenfalls nie realisiert.

⁵³ Siehe oben Anm. 8.

⁵⁴ Mahler Werfel, *And the Bridge is Love* (wie Anm. 10), S. 274.

⁵⁵ Alma hatte eigenen Angaben zufolge bereits 1902 ihrem Mann bei der Arbeit geholfen und die *Fünfte Symphonie* ins Reine geschrieben (Alma Mahler, *Erinnerungen* [wie Anm. 7], S. 58 und 93, sowie dies., *Mein Leben*, S. 148).

⁵⁶ Zu einigen Umständen bei der Wahl Kreneks siehe Rothkamm, *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler* (wie Anm. 51), S. 18 ff.

schen an der Instrumentierung dieser beiden Sätze anzubringen, die Alma selbst doch sehr viel geschmackvoller hätte anbringen können?⁵⁷

Auf all diese Fragen dürfte es nur eine Antwort geben: Alma scheint als Komponistin zeitlebens keine handwerkliche Routine,⁵⁸ zumindest aber kein stilistisches Bewusstsein entwickelt zu haben. In jungen Jahren war sie vom Urteil ihrer Lehrer Josef Labor und Alexander Zemlinsky abhängig, 1910/11 dann von Gustav Mahler. Dazu passt auch, dass die beiden unpublizierten, nur in Almas Handschrift überlieferten Lieder folgendermaßen beschrieben werden: „They contain much attractive music but lack stylistic integrity. Their form tends to be flaccid, to amble and to consist of discrete passages.“ Und: „Passages of the *Lieder* are not of the maturity of Alma’s published songs.“⁵⁹ Alma war also offenbar auch in späteren Jahren nicht willens oder in der Lage, diese beiden Lieder selbständig zu überarbeiten. Nur so lässt sich jedenfalls erklären, dass Alma, die noch 1910 meinte, der „sehnlichste Wunsch“⁶⁰ ihres Lebens sei erhört worden, das Versäumte in den ihr noch verbliebenen 54 Lebensjahren nicht nachgeholt hat.⁶¹ Dazu passt, dass sie bereits eine Woche nach der Wiederaufnahme ihrer Kompositionstätigkeit, von Selbstzweifeln geplagt, an Gropius schrieb: „Ich glaube kaum mehr an mich“.⁶²

Alma hatte kompositorisches Talent. Das beweisen die veröffentlichten Lieder, deren wesentliche Ideen sie höchstwahrscheinlich selbst erfand. Fraglich bleibt aber, wie groß der Anteil Zemlinskys und Mahlers an den jeweiligen Endfassungen ist. Den Anteil Zemlinskys meint man unmittelbar herauszuhören; er dürfte auf den stilistischen Einfluss zurückgehen, den das eine Jahr seines Kompositionsunterrichts bei Alma hatte.⁶³ Eine Mitarbeit Mahlers muss nach Kenntnis der zitierten Briefe und der Manuskriptlage als bewiesen angenommen werden. Es spricht für den erfahrenen

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 20–24, insbesondere Anm. 46 und 69.

⁵⁸ Dies folgerte der Mitherausgeber Antony Beaumont bereits aus den in Almas Tagebüchern enthaltenen Notenbeispielen. Entsprechend vermutete er, dass Mahler ihr „eher aus Furcht vor Blamage als aus irgendeiner von Chauvinismus motivierten Konkurrenzangst“ zunächst das Komponieren verboten habe (Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* [wie Anm. 2], S. XIII). Obwohl Mahler Almas Kompositionen zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kannte (vgl. seinen Brief vom 19. Dezember 1901, *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* [wie Anm. 3], hier S. 109), dürfte er ihre „Unkenntnis der musiktheoretischen Grundsätze“ (Beaumont in Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, S. XIII) in der kurzen Zeit ihres Kennenlernens bereits bemerkt haben. Die Vermutung, dass Alma seinerzeit ein mangelhaftes musikalisches Gehör gehabt habe (Beaumont ebd.), wird auch bestätigt durch Almas Mitteilung, dass sie erst 1902 beim Abschreiben von Mahlers *Fünfter Symphonie* „Partitur lesen und schreibend hören“ gelernt habe (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 59). Noch 1906 machte sie allerdings bei einer aus der Erinnerung notierten Passage der Achten Symphonie Fehler (vgl. das Faksimile in *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, S. 290 und den Kommentar der Herausgeber ebd., S. 284: „Vergleicht man Almas Zitat mit Mahlers Original, so ist letztlich alles falsch notiert: die Notenwerte, Ton- und Taktart und auch der Text.“). Dass sich Alma noch 1911 über ihre musikalischen Unsicherheiten im Klaren war, beweist ihr resignierender Kommentar zu Mahlers Einstudierung eines ihrer Lieder (Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 222): „er wisse es ja ohnedies besser“. Vgl. jedoch auch Alma Mahler, *Mein Leben*, S. 336 f.

⁵⁹ Kravitt (wie Anm. 8), S. 199 f. Die als zweites zitierte Beurteilung stammt von Richard Weitach (ebd. wiedergegeben).

⁶⁰ Siehe oben Anm. 22.

⁶¹ Alma hatte zwar zeitlebens einem Haushalt vorzustehen und von 1902 bis 1935 mitunter mehrere Kinder gleichzeitig zu erziehen, verließ sich dabei jedoch weitgehend auf die Hilfe von Kindermädchen, Haushälterinnen und ihrer Mutter.

⁶² [Toblach], „Montag“, [15. August 1910].

⁶³ Darauf, dass es sich nur um ein Jahr handelte, verwies Rode-Breyman, S. 87 f., mit Nachdruck. Die Einflüsse, welche Alma in dieser Zeit empfangen hat, stellte bereits Kravitt, S. 195 f. zusammen. Er zeigte auch, dass Almas Lied *Waldseligkeit* Zemlinskys Vertonung desselben Gedichtes zum Vorbild hat (S. 199).

Komponisten, dass Mahler als Lehrer sensibel vorging und Alma seinen Stil nicht aufzwang. (Dieselbe Zurückhaltung bewies er übrigens schon einmal, als er 1887 Carl Maria von Webers Oper *Die drei Pintos* so stilsicher ‚vollendete‘, dass das Publikum nicht herausfand, welche Nummern von Mahler stammten und welche von Weber.⁶⁴) Doch kann man immerhin ein kleines Zitat in einer Liedpassage entdecken, die Mahler nachweislich umarbeitete. Im *Erntelied* findet sich eine sekundweise abwärts fallende Viertertonfolge von punktierter Viertelnote, Achtel und zwei Vierteln zu den Worten „Rosenhügeln“ und „Wanderflüge“ (bei dem ersten Wort in der Folge große-kleine-große Sekunde, bei dem zweiten Wort in der Folge dreier großer Sekunden, woran anschließend im Klavier die erste Version halbtaktig phrasiert im Rhythmus von zwei mal punktierter Viertel mit je anschließendem Achtel wiederholt wird).⁶⁵ Exakt diese beiden Intervallfolgen finden sich in derselben Phrasierung und der letztgenannten Rhythmik auch im *Purgatorio* der *Zehnten Symphonie* Mahlers und bilden – dort sogar in jeweils variiertem Wiederholung – die emotionalen Höhepunkte des Satzes (siehe Notenbeispiele).⁶⁶ Auch die Harmonik dieser Takte ist denen des *Erntelieds* erstaunlich ähnlich, lediglich um einige Dissonanzen erweitert im Sinne einer auch harmonischen Steigerung.⁶⁷ Mahler versah sogar die Wiederkehr dieser Passagen im Particell des *Purgatorio* jedesmal mit verbalen Ausrufen und ließ das Motiv auch in den beiden Folgesätzen nicht nur mehrfach variiert aufscheinen, sondern geradezu rhythmisch und melodisch vorherrschend werden.⁶⁸ Auffällig sind darüber hinaus die Ähnlichkeiten von Tonart (*Des-Dur* im *Erntelied*, *b-Moll* im *Purgatorio*), Tempo („Leicht bewegt“ bzw. „Allegretto moderato“), Begleitung (überwiegend gleichmäßige Achtel bzw. überwiegend gleichmäßige Sechzehntel) und Dynamik (jeweils viel *p* bzw. *pp* mit einzelnen Steigerungen und leise verklingendem Schluß) in der Gesamtanlage von *Erntelied* und *Purgatorio*. Für eine zufällige Allusion sind dies zu viele Gemeinsamkeiten. Zu fragen bleibt also, was das Zitat bedeutet, und davor erst einmal, wer hier eigentlich wen zitiert? Wurde die Passage vom *Erntelied* ins *Purgatorio* integriert oder vom *Purgatorio* ins *Erntelied*?

Für die letztere Alternative spräche zwar, dass das *Erntelied* im November 1910 umgearbeitet wurde, zu einem Zeitpunkt also, als Mahler die Arbeit an seiner *Zehnten*

⁶⁴ Vgl. den Brief Mahlers an seine Eltern vom Ende Januar 1888, in: Gustav Mahler, *Briefe* (wie Anm. 49), S. 91.

⁶⁵ Die Druckfassung weicht hier von der ersten Teilabschrift in Mahlers Handschrift ab, wo bei „Wanderflüge“ noch eine Folge von großer, kleiner und großer Sekunde notiert war. Bei der zweiten Abschrift scheinen die letzten beiden Vorzeichen ausradiert worden zu sein. Anhand der Oberstimme im Klavier kann man jedenfalls erkennen, dass Auflösungszeichen gemeint sind.

⁶⁶ Taktzählung nach Gustav Mahler, *A performing version of the draft for the Tenth Symphony*, hrsg. von Deryck Cooke u. a., London 1989.

⁶⁷ So scheinen die Takte 84 f. und 92 f. im *Purgatorio* dem T. 58 des *Erntelieds* durch ihre jeweils zwei Mollakkordfolgen verwandt: je einmal mit Sextvorhalt und zusätzlicher Dissonanz (auf *d* mit übermäßiger Quart erste Hälfte T. 58 im *Erntelied* bzw. auf *g* mit kleiner Sept T. 85 und 93 im *Purgatorio*) sowie je einmal mit Quart-Vorhalt (auf *dis* mit vermindertem Sept zweite Hälfte T. 58 im *Erntelied* bzw. auf *d* mit kleiner Sept und großer None T. 84 und 92 im *Purgatorio*). Die Bassfortschreitung der zweiten Hälfte von T. 93 ist dabei T. 85 anzugleichen, was auch der Revisionsbericht der bislang einzigen kritischen Ausgabe dieser Takte empfiehlt (vgl. Gustav Mahler, *Tenth Symphony*, S. 173 bzw. 188). Harmonisch noch näher sind die Takte 107f. des *Purgatorio* dem T. 57 des *Erntelieds* durch ihre Vorhaltsbildung bei einem Durakkord, jeweils ausgehend vom Tritonus hin zum Grundton – im *Erntelied* dem *F*, im *Purgatorio* dem *G* (Mahler reichert seinen Akkord zusätzlich noch mit großer Sexte, großer Sept und großer None an). Vergleichbare Vorhaltsbildung in einem Moll-Umfeld – jeweils mit liegenbleibender reiner Quart – lässt sich für die Takte 113 f. des *Purgatorio* auf *gis* und T. 19 des *Erntelieds* auf *fis* feststellen.

⁶⁸ Im vierten Satz u. a. T. 210 ff., 410 ff., 432 ff., 474 f., 486 ff., im fünften Satz u. a. T. 12 f., 22 f., 81 f., 90 f., 106 f., 114 f., 119 f., 125 f., 135 f., 145 f., 179 ff., 243 f., 259 ff., 267 ff., 395 ff. (dabei oft auf den formalen Höhepunkten).

Erntelied

T. 19 Gesang



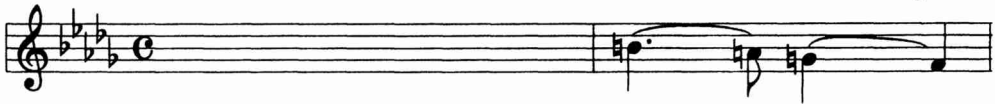
T. 57 Gesang

Ro - sen - hü - geln

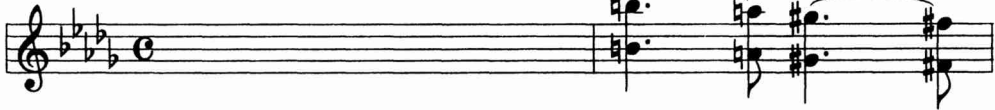


T. 57 Klavier r. H.

Wan - der - flü - ge



T. 58 Klavier r. H.

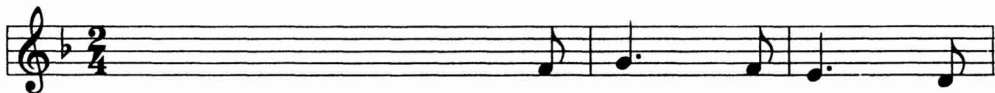


Zehnte Symphonie: Purgatorio

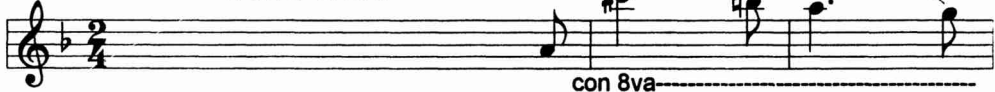
T. 84f. VI.



T. 92f. Oberstimme



T. 107f. VI I u II



con 8va-----

T. 113f. Oberstimme



con 8va-----

Zehnte Symphonie: Finale

T. 395ff. Oberstimme



A l m s c h i !

Symphonie schon abgebrochen hatte.⁶⁹ Es ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, dass Mahler eine zentrale Passage seiner *Symphonie* in bloß drei – noch dazu teilweise weit voneinander getrennte – Takte eines Liedes seiner Frau einarbeitete.

Die erstere Alternative erscheint wesentlich plausibler, da Mahler das *Erntelied* bereits im August 1910 neben den anderen früheren Liedern Almas kennengelernt haben wird.⁷⁰ Was hätte näher gelegen, als seiner Frau durch ein Zitat in seiner neuesten *Symphonie* eine subtile, aber – in Anbetracht der folgenden Bedeutung dieses Motivs in seinem Werk – gewichtige Liebeserklärung zu machen? Bereits früher wurde vermutet, dass biographische Hintergründe zur Entstehung des *Purgatorio* geführt hätten und dass dieser Satz der erste gewesen sei, den Mahler nach Ausbruch der Ehekrise komponierte.⁷¹ Dank der inzwischen ermittelten Datierung seiner Fortsetzung der Komposition an der *Zehnten Symphonie* (am 8. August)⁷² und der jetzt datierten Wiederentdeckung der Lieder (am 9. August) scheinen sich nun alle Fakten widerspruchsfrei zusammenzufügen. Auch die Entstehungsreihenfolge der einzelnen Sätze der *Symphonie* lässt sich nur so erklären.

Bisher wurde die Entstehungsreihenfolge vor allem philologisch untersucht.⁷³ Der bislang einzige Versuch, der – wenn auch lücken- und fehlerhaft – biographische, motivisch-analytische und gehaltliche Aspekte einbezog,⁷⁴ erneuerte die frühere Annahme, das *Scherzo* in e-Moll sei vor dem in *Fis-Dur* komponiert worden, wonach dann das *Purgatorio* gefolgt sei. Einig sind sich alle Autoren einzig darin, dass das *Adagio* an erster Stelle, das *Finale* hingegen an letzter komponiert wurde.⁷⁵

Wenn Mahler aber nun das *Purgatorio* wegen des *Erntelied*-Zitats nicht vor dem 9. August fertiggestellt haben kann, so muss dies auch für die beiden Folgesätze gelten, da diese motivisch mit dem *Purgatorio* verknüpft sind.⁷⁶ Dass Mahler nach dem 9. August erst die Folgesätze komponierte und dann das *Purgatorio*, ist unwahrscheinlich, da der spätere dritte Satz das motivische Material in dichtester und wenig veränderter Form enthält, während es erst im späteren vierten und fünften Satz ausgiebig variiert wird.⁷⁷ Dass Mahler aber mehr als diese drei Sätze nach dem 8. August komponiert haben soll, scheint in Anbetracht der knappen ihm verbliebenen Zeit unmöglich. Nach Almas Briefen hat er bereits am 14. August, spätestens aber am 21. August die Particellphase – bis auf kleinere Änderungen im *Adagio* und *Finale* – abgeschlossen.⁷⁸ Demnach müssen die ersten beiden Sätze vor der Unterbrechung der Komposition am 30. Juli entstanden sein. Dazu passt gut, dass diese beiden Sätze keine verbalen Eintragungen Mahlers enthalten, während alle drei folgenden mit Reaktionen auf die Ehekrise durchzo-

⁶⁹ Vgl. oben Anm. 33 und 35 sowie Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“ (wie Anm. 18), S. 117 f.

⁷⁰ Bereits Rode-Breyman vermutete, dass Alma zu diesem Lied schon 1902 inspiriert wurde (S. 133). Almas Bemerkung vom November 1910, sie „arbeite [...] an einem großen Gesang“ (s. o. Anm. 35), deutet auch darauf hin, dass bereits ein umfangreiches Lied zur Überarbeitung vorlag. Den besten Beleg dafür findet man jedoch im Erstdruck der vier Lieder, wo als Entstehungsdatum 1901 angegeben ist; vgl. die Wiedergabe bei Filler (wie Anm. 8), S. xlix.

⁷¹ Zuerst indirekt von Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 306, dann ausdrücklich von Henri [recte: Henry]-Louis de La Grange, „The Tenth Symphony: Purgatory or Catharsis?“, in: *Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986*, hrsg. von Paul Op de Coul, Rotterdam 1991, S. 162, und von Jan Jongbloed, „Mahler's Tenth Symphony. The Order of Composition of its Movements“, ebd., S. 151.

⁷² Vgl. Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 110.

⁷³ Vgl. Susan M. Filler, *Editorial problems in Symphonies of Gustav Mahler: A study of the sources of the Third and Tenth Symphonies*, Diss. Northwestern University, Evanston, Ill. 1977, S. 391 ff.; und Colin Matthews, „The Tenth Symphony and artistic morality“, in: *Muziek en Wetenschap* 5 (1996), S. 312 f.

⁷⁴ Jongbloed, S. 147 ff.

⁷⁵ Eine differenzierte Bestätigung dieser Annahme versuchte ich in „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 119–122.

⁷⁶ Vgl. dazu o. Anm. 68.

⁷⁷ Zu Mahlers Variantentechnik vgl. Rothkamm, „Kondukt' als Grundlage eines Formkonzepts. Eine Charakteranalyse des ersten Satzes der IX. Symphonie Gustav Mahlers“, in: *AfMw* 54 (1997), S. 269–283.

⁷⁸ Rothkamm, „Wann entstand Mahlers Zehnte Symphonie?“, S. 111 ff.

gen sind.⁷⁹ Diese Tatsache führte Henry-Louis de La Grange, der als einziger bisher für dieselbe Reihenfolge plädiert hat, als Argument an, was alleine nicht ausreicht.⁸⁰ Nach genauerer Begründung und Datierung kann es nun aber keinen Zweifel mehr daran geben, dass Mahler die Sätze in der Reihenfolge komponierte, in der er sie schließlich – nach mehreren Umstellungen, die sich seltsamerweise allein auf der Titelseite des *e-Moll-Scherzos* widerspiegeln – eindeutig bezeichnete. Die Diskrepanz, dass Mahler am 8. August mit dem *Purgatorio* begann, aber erst am 9. das *Erntelied* kennenlernte, wird dadurch hinfällig, dass die Motive zu Beginn des Satzes (T. 1–84) wenig mit dem Lied gemein hat und folglich am 8. komponiert worden sein kann.

Ausschlaggebend ist aber nicht zuletzt das inhaltliche Argument: Das vertonte Gedicht beschwört die Kraft des Tages und der Natur, durch welche das lyrische Ich nach durchträumter Nacht „genesen soll“. Diese Metapher passt nur zu gut auf die Hoffnung Mahlers, nach der Krise möge alles besser werden, zumal der Tag „alter Liebe voll“ sei – der Liebe, die Mahler von seiner Frau so sehnlich wieder erlangen wollte. Keiner der von Alma vor 1910 vertonten Liedtexte jedenfalls käme für eine Anspielung Mahlers mehr in Frage als dieses.

Während die zitierten Passagen im Lied jedoch Worte mit positiven Energien ausdeuten („Rosenhügel“, „Wanderflüge“), überschrieb Mahler die entsprechenden Passagen im *Purgatorio* mit Ausrufen wie „Tod! Verk!“ „Erbarmen! O Gott! O Gott! Warum hast Du mich verlassen?“ und „Dein Wille geschehe!“. Außerdem wählte er als Titel für seinen Satz „Purgatorio oder *Inferno*“.⁸¹ Es müssen also noch andere programmatische Ideen eine Rolle gespielt haben,⁸² wenn es sich nicht um eine nachträgliche negative Umdeutung der Zitate handelt, die Mahler vornahm, nachdem er die Liebe seiner Frau endgültig für immer verloren glaubte. Immerhin belegte Mahler die gedehnteste und leidenschaftlichste Variante des Zitats am Schluß der Symphonie (T. 395 ff.) im Particell mit dem Kosenamen seiner Frau „Almschi!“ (siehe Notenbeispiel).

Dies spricht bereits dafür, dass die von Vladimir Karbusicky⁸³ und Alexander Odefey⁸⁴ vorgetragene Interpretation des Viertonmotivs nur Teilaspekte beleuchten. Insbesondere sprechen die Intervallverhältnisse gegen die Vermutungen, Mahler hätte hier Josef Suks „Liebessehnsucht“ aus dessen Klavierzyklus *Der Frühling* zitiert (Karbusicky) bzw. sein eigenes *Kindertotenlied* „Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n“ wiederaufgenommen (Odefey). Im ersten Fall besteht die Tonfolge aus großer Sekunde, kleiner Terz und großer Terz (T. 1 und 3) bzw. großer Sekunde, großer Terz und kleiner Terz (T. 5), im zweiten Fall aus kleiner Sekunde, großer Sekunde und großer Sekunde. Primärer Ausgangspunkt muss demnach das *Erntelied* gewesen sein.

Von ungleich größerem Ausmaß als diese Beeinflussung der letzten Mahlerschen Symphonie durch ein Lied Almas aber ist – wie gezeigt werden konnte – der Anteil Mahlers am veröffentlichten musikalischen Werk Almas. Deshalb muss man vor einer Überbewertung der Komponistin Alma warnen.⁸⁵ Auf Basis eines nur hypothetischen *Cœuvres* gesprochen wäre sie reine Spekulation. Allein die hinterlassenen Werke sollten Ausgangspunkt für eine gründliche Auseinandersetzung sein, die vor allem den Anteil

⁷⁹ Siehe Mahler, *X. Symphonie. Faksimile*.

⁸⁰ La Grange, S. 162.

⁸¹ Das letzte Wort ist wieder durchgestrichen; vgl. Mahler, *X. Symphonie. Faksimile*.

⁸² Vgl. dazu bereits Floros, S. 305 f., La Grange, S. 161 ff., Knud Martner, „Purgatorio: An Attempt for a New Interpretation“, in: *Fragment or Completion?*, S. 214–216, und David Matthews, „Mahler and Parsifal“, in: *Muziek en Wetenschap* 5 (1996), S. 385–404 sowie ders., „Wagner, Lipiner, and the ‚Purgatorio‘“, in: *The Mahler Companion*, hrsg. von Donald Mitchell und Andrew Nicholson, Oxford 1999, S. 508–516.

⁸³ Vladimir Karbusicky, *Mahler in Hamburg. Chronik einer Freundschaft*, Hamburg 1996, S. 141–148.

⁸⁴ Alexander Odefey, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder. Eine semantische Analyse*, Frankfurt 1999, S. 240 f.

⁸⁵ Der von Rode-Breyman, S. 8 und 96 ff. durchgeführte Vergleich der Vertonungen des Dehmel-Gedichtes *Ansturm* durch Alma (1910) und Zemlinsky (1907) ist in doppelter Hinsicht unfair: Erstens handelt es sich bei Zemlinskys Lied um ein Nachlasswerk, das der Komponist demnach selbst nicht für veröffentlichungsreif hielt, und zweitens ist die Autorschaft bei Almas Lied alles andere als eindeutig. Wer hier unvorsichtig vorgeht, vergleicht womöglich – ohne es zu wollen – den Spätstil des Bearbeiters Gustav Mahler mit einem Gelegenheitswerk Zemlinskys!

Almas zu ermitteln hätte.⁸⁶ Wegen der (zur Zeit)⁸⁷ unvollständigen Quellenlage kann nur eine gründliche kompositionstechnische Analyse stilistische Einflüsse aufdecken. Der gesamte, in Rode-Breymanns Buch zusammengestellte musikalische Bildungshorizont Almas könnte dafür in Betracht kommen. Man sollte jedoch vorsichtig sein, die in der Tat imponierende künstlerische Potenz der um Alma im Laufe ihres Lebens versammelten Menschen auf die Komponistin zu übertragen. Gewiss wurde sie inspiriert, wenn auch nicht in dem Maße, wie sie selbst Künstler inspiriert und unterstützt hat. Für ein Leben als Komponistin fehlten Alma vor allem der unnachgiebige Wille, der Zwang, komponieren zu müssen, und die Ausdauer, ein groß angelegtes Werk zu Ende zu bringen.⁸⁸ Einen größeren Unterschied hätte es in dieser Hinsicht kaum geben können als zu ihrem ersten Ehemann, der seinen gesamten Jahresurlaub zum Komponieren nutzte und jede freie Minute seiner Dirigiertätigkeiten zum Retuschieren und Reinschreiben seiner Werke. Dass Alma dieser Umstand sogar bewusst wurde, als sie 1910 plötzlich glaubte, ihren Lebenstraum verwirklichen zu können, verrät ein Satz, der – obwohl an ihren damaligen Liebhaber gerichtet – von ihr auf Mahler bezogen war: „alles[,] was er macht, macht er so *voll* – so *ganz* – an *dem* kann man wirklich lernen, wie man leben soll“⁸⁹.

⁸⁶ Die bisher veröffentlichten Arbeiten sind in dieser Hinsicht allesamt unbefriedigend: Warren Storey Smith, „The Songs of Alma Mahler“, in: *Chord and Discord* 2 (1950), S. 74–78, Robert Schollum, „Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler“, in: *ÖMZ* 34 (1979), S. 544–551 und Susan Filler, „A Composer's Wife as Composer: The Songs of Alma Mahler“, in: *Journal of Musicological Research* 4 (1983), S. 427–441. Die Diplom- bzw. Magisterarbeiten von Fiona Williams, *The songs of Alma Mahler: An unhappy leitmotif*, University of London, Goldsmiths' College 1987, Juliane Urban, *Die Lieder von Alma Mahler-Werfel, geb. Schindler (1879–1964)*, Freie Universität Berlin 1994, und Martina Uhl, *Alma Mahlers Lieder vor dem Hintergrund des Lieds am Ende des 19. Jahrhunderts*, Hochschule für Musik Würzburg 1997 scheinen bislang unveröffentlicht, die bei Kravitt in Anm. 23 angekündigte Dissertation von Birgit Meilchen aus Saarbrücken nicht fertig gestellt zu sein.

⁸⁷ Vielleicht finden sich in den Archiven der Universal-Edition noch Vorlagen für den Druck, die über die Abschriften Mahlers hinausgehen. Zumindest das Lied *Der Erkennende* müsste in Almas Handschrift vorliegen, wenn es 1915 komponiert worden ist.

⁸⁸ Bereits 1899 hatte sie in ihr Tagebuch geschrieben, dass ihr an der Veröffentlichung ihrer Lieder nichts liege [Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten* [wie Anm. 2], 19. Januar 1899, S. 177].

⁸⁹ Alma an Gropius, New York, „16. Nov“ 1910.