

Joseph Horowitz

Die Mahlers in New York

Roman

Aus dem Amerikanischen
von Christian Much

wolke

Originalausgabe: The Marriage. The Mahlers in New York. A Novel
Blackwater Press 2023

Deutsche Erstausgabe 2024

© 2023 by Joseph Horowitz

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag, Hofheim

Gesetzt in der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Montage aus einer Fotografie von der Kreuzung 5th Avenue und Broadway,
New York City, ca. 1910, collagiert mit einem Foto Gustav Mahlers, 1909

ISBN 978-3-95593-264-0

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
1. Kapitel – <i>Dezember 1907</i>	17
2. Kapitel – <i>Dezember 1907 bis Januar 1908</i>	35
3. Kapitel – <i>Januar bis Februar 1908</i>	51
4. Kapitel – <i>März bis April 1908</i>	65
5. Kapitel – <i>Dezember 1908</i>	83
6. Kapitel – <i>Februar bis April 1909</i>	95
7. Kapitel – <i>Oktober 1909 bis Februar 1910</i>	111
8. Kapitel – <i>Januar bis April 1910</i>	125
9. Kapitel – <i>Toblach, Juli und August 1910</i>	137
10. Kapitel – <i>Leiden und München, August bis September 1910</i>	149
11. Kapitel – <i>Januar 1911</i>	165
12. Kapitel – <i>Januar bis Februar 1911</i>	181
13. Kapitel – <i>Februar 1911</i>	195
14. Kapitel – <i>Februar bis Mai 1911</i>	203
Nachwort – <i>Mahler und die neue Welt – eine gemischte Bilanz</i>	215
Glossar	239
Hör-Empfehlungen	251
Lesetipps	253
Über den Autor	254



Am Pragser Wildsee (Südtirol).
Mit Alma Mahler, Anna Justine Mahler (Gucki, vorne), 1910

Gustav Mahler war für Amerika nicht bestimmt. Fernab seines gewohnten Ambientes wirft Mahlers holprige New Yorker Karriere – an der Metropolitan Opera und bei den New Yorker Philharmonikern (1907–1911) – ein überdeutliches Schlaglicht auf seine Eigenheiten. Über den Menschen Mahler lernt man in Manhattan Dinge, die in Wien oder Budapest nicht so leicht zu beobachten waren. Das ist meine erste Prämisse.

Meine zweite: Ich habe herausgefunden, dass ich Manches über Mahler nur – oder am besten – sagen kann, wenn ich es in Form eines historischen Romans erzähle. Ich bin in der Tat überzeugt, dass dieses Buch ein guter Nachweis dafür ist, wie sehr historische Romane dazu taugen, Kulturgeschichte lebendig werden zu lassen.

Unter den zahlreichen bemerkenswerten Musiker-Persönlichkeiten, die das New York des *fin de siècle* in eine herausragende musikalische Hochburg verwandelten, gibt es zwei mit einem besonderen Bezug zu Mahler: Anton Seidl und Henry Krehbiel. Seidl, ein messianischer Dirigent, der mehr als jeder andere von Richard Wagner protegiert wurde, war Mahlers vorzüglichster Vorgänger sowohl an der Metropolitan Opera als auch bei den Philharmonikern. Krehbiel, der Papst der New Yorker Musikkritiker, war Mahlers größter Gegenspieler in der Neuen Welt. In Mahlers Unfähigkeit, die Bedeutung und die Leistungen beider Männer anzuerkennen, offenbart sich eine arrogant anmutende Selbstbezogenheit. Zuhause gab es keine Seidls oder Krehbiels. Gleichzeitig fällt auf, dass Mahler in New York nicht weniger Kontroversen auslöste als anderswo. Die Anfeindungen, denen Mahler in Wien ausgesetzt war, werden üblicherweise dem Antisemitismus angelastet; dass dieser in Mahlers New York weitgehend fehlte, lässt diese Deutung in einem neuen Licht erscheinen.

Alle mir bekannten Mahler-Biographien sind aus europäischer Perspektive geschrieben. Nicht anders als Mahler selbst verraten auch sie, dass sie von der Neuen Welt – von Seidl, Krehbiel und dem regen Musikleben in Manhattan und Brooklyn – nur wenig verstanden haben. *Die Mahlers in New York* versteht sich auch als ein Korrektiv hierzu. Es

ist meines Wissens die erste Abhandlung in Buchlänge über Mahler in New York.

Eine weitere Motivation zum Schreiben geht auf meine ersten Erfahrungen mit historischen Romanen zurück. Mein Jugendbuch *Dvořák and America* (2003) baute auf einem früheren Roman auf: *Wagner Nights: An American History* (1994). Darin war es mir gelungen, Anton Seidl, der die Metropolitan Opera und die New Yorker Philharmoniker mit größerem Erfolg als Mahler geleitet hatte, der Vergessenheit zu entreißen. Ich fand zwei einschlägige Archive: eines an der Columbia University aus dem Nachlass von Seidls Witwe; das andere bei der Brooklyn Historical Society aus dem Nachlass von Laura Langford, der ehemaligen Vorsitzenden der Seidl-Gesellschaft. Keines der beiden Archive war jemals katalogisiert worden; bestenfalls fand ich chronologisch geordnete Kisten vor. Im Zuge meiner Recherchen sortierte ich viel Privates und entdeckte dabei rührende persönliche Briefe, eine Partitur mit persönlichen Anmerkungen, eine von Seidl handgeschriebene Komposition für Kinder. Einmal fand ich einen Brief, in dem Seidl Mrs. Langford erklärte, warum es seinem manchmal recht unberechenbaren Freund Dvořák gleichgültig sein könnte, eine Einladung nach Brooklyn anzunehmen. Ein anderes Mal stieß ich auf einen glühenden, sorgfältig mit Bleistift ausgearbeiteten Redeentwurf, in dem Seidl beschwor, wie wichtig es sei, den „guten Menschen“ Kunst darzubieten:

Es reicht nicht, den Armen in den Parks freie Musik anzubieten. Die Bands müssen zudem gute Musik spielen. Das Volk versteht sie zunächst nicht, wird sie aber später mit mehr Kraft und Schwung nachpfeifen als der Reiche, der in seiner Loge sitzt und plaudert, weil er die Musik nicht versteht.¹

Solche Entdeckungen machte ich völlig unvorbereitet. Ich erfuhr als Erster, dass dieser Brief oder jene Rede jemals geschrieben oder gehalten worden war. Es war ein Akt des Empfangens. Bei vielen anderen Gelegenheiten erfuhr ich, dass eine katalogisierte Bibliothek es einem nicht

1 A.d.Ü.: Das Redemanuskript in Seidls originalem, nicht ganz fehlerfreiem Englisch: »It is not only right, to give the poor free music at the different parks, but the Bands must play good music. The people not understand it first, but later he will whistle it with more dash and vigor, as the rich, who sits in his box and – chatter, because – he does not understand it.«

in gleichem Maße abverlangt, sich persönlich einzubringen. Heute, in Zeiten katalogisierter und digitalisierter Archive, erlebt man Forschung völlig anders. Die Auswirkungen auf die Wissenschaft und die Art der Bücher, die Wissenschaftler schreiben, sind meines Wissens noch nicht ausreichend betrachtet worden.

Im Gegensatz zur schlichten Informationssammlung lebt eine aufgeschriebene Geschichte vom Kontext, in den sie eingebettet wird: der Bildausschnitt, die Menge an erläuterndem Beiwerk. Wenn es um Empathie und Vorstellungskraft geht, ist das Talent eines Romanciers mehr als gefragt. Als ich *Wagner Nights* schrieb, bestand mein Material aus einer völlig vergessenen, aber umfangreich dokumentierten Story, detailreicher als ich es mir je hätte ausdenken können. Begeistert nahm ich auf, dass Seidl, um nur ein Beispiel zu nennen, im Sommer auf Coney Island vierzehnmals wöchentlich Konzerte dirigierte, die von Mrs. Langfords Seidl-Gesellschaft organisiert wurden – auf dem Gelände des Brighton Beach Hotels, im dreitausend Sitzplätze zählenden Musikpavillon am Ozean, unter den Sternen. An den Wagner-Abenden gab es nichts außer Wagner zu hören und der Pavillon war voll. Gestützt auf einen Ausschnitt aus dem *Brooklyn Daily Eagle* (und einem Blick auf den Wetterbericht) schrieb ich:

Dreitausend Menschen applaudierten. Zu den Klängen einer Fanfare des Orchesters verließ Anton Seidl die Bühne, um Mrs. Laura Langford zu holen und in die vorderste Reihe des Brighton Beach Musikpavillons zu geleiten. Daraufhin bestieg er das Pult und beschloss das Konzert – das letzte der Saison 1894 – mit einem von Mrs. Langfords Lieblingsstücken: Liszts *Les Préludes*. Während sie der entrückten Naturmusik von Seidls Orchester lauschte, schweifte ihr Blick über das hölzerne, restlos ausverkaufte Auditorium. Zu dessen beiden Seiten glitzerten im Mondlicht der Sand von Coney Island und im Hintergrund der Atlantik. Die Platzanweiserinnen, allesamt ernst dreinblickende Frauen, trugen silberne »S«-Broschen an ihren Kleidern. Ihre Aufgabe war es, für Ordnung unter den Rauchern, Plauderern und Spätankömmlingen zu sorgen. Doch die anrührende Musik, die Meeresbrise und das Flüstern der sich brechenden Wellen verbreiteten einen Zauber, der so stark war, dass sich das Bemühen um Einhaltung der Anstandsregeln erübrigte.

Zu Seidls Beerdigung drängten sich über viertausend Trauernde in die Metropolitan Opera, weit mehr als das Haus zu fassen vermochte. Etl-

che Frauen hatten sich entschlossen Zutritt verschafft – mit verschränkten Armen vorbei an den berittenen Polizisten. Unter den ausgewählten Musikstücken erklang auch Siegfrieds Trauermarsch. Daraus habe ich mit etwas Phantasie den Eröffnungsabschnitt meines Buches gestaltet:

Die gedämpften Paukenschläge und das angespannte, tragische Raunen der tiefen Streicher verwoben sich nahtlos mit der raumbeherrschenden Trauer, verschlangen und verwandelten sie. Über den stampfenden, schauernden Rhythmus von Siegfrieds Trauergesang stülpten sich heroische Erinnerungen an den Gegangenen: an seine legendäre Kraft, an seine naive Inbrunst, an die ungestüme Energie seiner dem Untergang geweihten Taten. Zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort hätte ein in derart donnernden Symbolen daherkommender Totenkult lächerlich gewirkt. Aber bei diesem Anlass schien er angemessen.

Wie bei so vielen um die Rekonstruktion der Vergangenheit bemühten Historikern verschwamm auch bei mir die Grenze zwischen Historie und Fiktion. Mein nachfolgendes Jugendbuch erkundete dann die Technik des erfundenen Dialogs. Ich beschloss, das Thema Dvořák und Amerika wie einen historischen Roman anzugehen, einfach weil ich dachte, dass die Geschichte dadurch für Schulen attraktiver wird (und tatsächlich wurde das Buch dort verwendet). Dabei hatte ich anfangs nicht geahnt, dass ich bei der Rekonstruktion eines Gesprächs zwischen Seidl und Dvořák einmal an den Punkt gelangen würde, an dem ich mich letztlich befand: Ich glaubte, die beiden Männer so gut zu kennen, dass ich mir ihr Gespräch mühelos vorstellen konnte. Ich ließ sie einfach drauflosreden, mit mir als Zaungast. Ich war erstaunt, wie viel ich auf diese Weise über die beiden erfuhr. Ihre Begegnungen in einen Roman zu verwandeln, wurde zu einem überraschenden neuen Forschungsinstrument. Geschichte wurde nicht nach-erzählt, sondern nach-erlebt. Manchmal überkam mich dabei ein ganz eigenartiger Schauer.

(Ähnliches habe ich auch von Schauspielern gehört: dass sie eine unheimliche, unvorhersehbare Vertrautheit empfinden, wenn sie eine historische Rolle spielen oder in eine vergangene Zeit oder in die Gedanken einer anderen Person eintauchen).

Es gibt keine klare Trennlinie zwischen Fakten und Fiktion. Vielmehr handelt es sich um ein Kontinuum, an dessen einem Ende harte Fakten stehen (ein Datum, eine Tageszeit, ein Ort) und am anderen Ende die ungebremste Phantasie. Ohne subjektive Eingriffe des Autors kann

die Vergangenheit nicht im Entferntesten erzählt werden. Das ist mir nie so bewusst geworden wie beim Schreiben meiner letzten drei Bücher, in denen ich mich mit dem »Gilded Age« und dem New York von Dvořák, Seidl und Mahler beschäftigt habe. Ich beschrieb ein musikalisches Milieu von erstaunlicher Intensität und errichtete Seidl ein Denkmal, einem kulturellen Helden, der zu seiner Zeit noch überragender war als Toscanini oder Bernstein in späteren Jahren – und der doch vergessen wurde, selbst in den Institutionen, denen er einst zu Glanz und Ansehen verholfen hat (die Metropolitan Opera, die New Yorker Philharmoniker).

Je länger ich in den Archiven stöberte, desto klarer wurde mir, dass ich auf die Jahrzehnte gestoßen war, die den Höhepunkt der klassischen Musik in den USA darstellten; Jahrzehnte, in denen ein Wagner-Kult das amerikanische Kulturleben beherrschte und einheimische Komponisten versuchten, eine eigene, über die Grenzen ihrer Heimat hinaus gültige Stimme zu finden. Eine meiner Herausforderungen bestand darin, all dies von Grund auf zu erzählen und dabei so viel einschlägiges amerikanisches Material wie möglich einzubeziehen. Ein anderer Autor würde die Geschichte vermutlich ganz anders erzählen. Und keine der beiden Versionen wäre zutreffend oder gar endgültig.

Auf dieser Entdeckungsreise gelangte ich schließlich zu *The Marriage* [Originaltitel]. Alle Romanfiguren habe ich anhand mir vorliegender Quellen gestaltet. Und – anders als in einem üblichen historischen Roman – haben alle von mir beschriebenen Ereignisse tatsächlich stattgefunden, auch die privatesten: die Séance von Eusapia Palladino mit Otto Kahn und seiner Frau; Mahlers Diskussion mit den Untermyers über seinen Vertrag mit den Philharmonikern; das Brahms-Intermezzo, mit dem Ossip Gabrilowitsch Alma seine Zuneigung erklärt. Zu meinen wichtigsten Quellen gehören die Briefe von Gustav und Alma Mahler, Almas Tagebücher und Memoiren sowie Artikel und Kritiken in den New Yorker Zeitungen – und natürlich mein Wissen über Mahlers New York und, nicht zu allerletzt, über seine Musik, die oftmals für sich selbst spricht. Wenn ich Briefe oder Zeitungsausschnitte zitiere, dann oft wortwörtlich²; manchmal habe ich mir jedoch erlaubt, zu kürzen oder sinngemäß

2 A.d.Ü.: Die im Englischen übersetzungsbedingt verzerrten Briefpassagen wurden bei der Rückübertragung ins Deutsche so weit wie im jeweiligen Kontext geboten und mit geringfügigen sprachlichen Anpassungen an das Original zurückgeführt. Interessierte werden die Stellen in den Briefwechseln leicht ausfindig machen.

zusammenzufassen. Wenn ich Mahler zum Beispiel beim Dirigieren seiner Vierten Symphonie beobachte, dann entsprechen seine Anweisungen an das Orchester dem, was für Mahler anhand seiner Anmerkungen in den Partituren oder aufgrund ausführlicher Konzertkritiken als typisch gelten kann. Wenn Mahler einen Kontrabassisten zusammenstaucht, dann erwecke ich eine Anekdote zum Leben, die ein Orchestermusiker Jahrzehnte später erzählte (ohne sich auf eine bestimmte Stelle in einem bestimmten Stück zu beziehen). Einen am 4. Februar 1911 in *Musical America* erschienenen Artikel von Mary Sheldon zitiere ich zwar mit Kürzungen, aber ansonsten wortgetreu. Die Bausteine des auf den 19. Januar 1910 datierten Briefes von Mahler an Bruno Walter finden sich in einem Brief Mahlers an Walter vom 18. Dezember 1909 sowie in anderen Quellen, aus denen ich extrapoliert habe.³ Bei Henry Krehbiels Artikeln und Musikkritiken sind Inhalt und Ausdruck allerdings oft von mir erfunden, freilich im Bemühen, Krehbiels schwerfälligen, verschlungenen Stil nachzuahmen. Wo ich Geschichten aus Almas Memoiren verwerte, habe ich mir Ausschmückungen und Änderungen erlaubt; die Grundausgabe bleibt jedoch dieselbe.

Kurzum, durch die Einbettung meines Quellenmaterials in eine romanhafte Erzählung erscheint es in einem neuen Licht.

Im Nachwort versuche ich, einen Schritt zurück zu treten und die Welt meines Romans zu skizzieren. Ich fasse hier zusammen, welche Bedeutung Anton Seidl und Henry Krehbiel für New York hatten, und

3 Für diejenigen, die mehr wissen wollen: Ich folge hier hauptsächlich Mahlers tatsächlichem Brief an Walter, wobei ich »vor zwei Tagen« in »vor einem Monat« ändere, da Mahler seine Erste Symphonie am 16. und 17. Dezember 1909 dirigierte. Im vierten Absatz »meines« Briefes beginne ich, von Mahlers erfreulichen Erfahrungen mit Rachmaninoff und Busoni zu berichten (Philharmonische Konzerte im Anschluss an Mahlers Aufführungen seiner Ersten Symphonie). Mahlers Würdigung von Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 3 (»der erste Satz knüpft kompositorisch höchst originell an Liszts Konzerte an« usw.) stammt von mir und beruht auf Mahlers bekannter Bewunderung von Rachmaninoffs Drittem Konzert. Ich habe auch Mahlers Sätze der Bewunderung von Busonis Turandot und Busoni dem Menschen formuliert. Busoni selbst ist die Quelle der von ihm geschilderten amerikanischen Eindrücke, und es ist Busoni, der (in einem Brief vom 21. Juli 1915) von dem »merkwürdigen Vorfall« bei der Generalprobe berichtet. Mahlers Ansichten über MacDowell habe wiederum ich zusammengestellt. Ich kehre zu seinem Brief an Walter zurück mit der Bitte um Slezaks Transposition in der Pique Dame. Mein letzter Absatz (»Wenn Gott es will, in einem Jahr...«) basiert auf Aussagen von Mahler und Alma.

widme mich ausführlich einem von anderen Chronisten meist vernachlässigten Thema, nämlich was sich über den Klang und die Wirkung von Mahlers New Yorker Auftritten herausfinden lässt. Dabei vermitteln sowohl das Nachwort als auch der Roman Informationen, die sich im jeweils anderen Format nicht unterbringen ließen. Am Ende des Buches findet sich auch ein umfangreiches Personen-Glossar (bitte benutzen!).

Der Mahler-Forscher Charles Youmans schrieb: »Nachdem wir nun alle Mahler-Geschichten ein ums andere Mal gehört haben, scheint mir das Erzählen von Fakten (*creative nonfiction*) der beste nächste Schritt zu sein. Historische Phantasie, genauer gesagt: der Mut, sich der eigenen historischen Phantasie zu bedienen, kann uns viel lehren.« Das ist, in knappen Worten, auch meine Überzeugung.