GUSTAV MAHLER.

Von Julius Stern.

Als Richard Wagner im Jahre 1863 seinen bekannten Aufsatz über die Wiener Hof-Opernbühne schrieb — in welchem er unter anderen phantastischen Vorschlägen auch den machte, die italienische und die leichtere französische Spiel-Oper aus dem Repertoire des Hof-Operntheaters auszuscheiden und die Concession für deren Aufführung auf irgend ein Wiener Privattheater zu übertragen — machte er, wie bei seinem genialen, durchdringenden Geiste auch gar nicht anders zu erwarten stand, auch einige treffende, ausserordentlich heilsame Bemerkungen über die deutsche Opernbühne überhaupt. Er tadelte die Zerfahrenheit, die bei der Einstudirung eines neuen Werkes auf einer deutschen Opernbühne herrsche, wo die grösste Verantwortung auf den Capellmeistern laste, »einer Gattung von Musikern, die ganz abseits vom Theater eine specifisch musikalische Ausbildung gewonnen, von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber keinen Begriff haben«. Er wies auf die Pariser Oper hin, wo der Chef du chant, der Chef d'orchestre und der Regisseur einander so wunderbar in die Hände arbeiten, und schlug demgemäss vor, nach dem Pariser Muster die Capellmeister verschwinden zu lassen und an deren Stelle einen Gesangsdirector und einen Orchesterdirector anzustellen, vor Allem aber für die Bestellung eines wirklichen Regisseurs oder Bühnendirigenten Sorge zu tragen — eine Sache, auf die viel mehr Sorgfalt zu legen wäre als bisher. Dieser Regisseur müsste den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite stehen und in dieser Stellung gemeinschaftlich mit ihnen wirken. Die Aufgabe des eigentlichen Directors würde es sein, den Erfolg der gemeinschaftlichen Leistungen dieser drei Factoren zu prüfen; es müsste ein Mann sein, der eine der drei Hauptfunctionen früher selbst verwaltet und dabei Verständniss auch für die beiden anderen Arbeiten bewiesen hätte.

Vor fünfunddreissig Jahren war dieser Rathschlag Meister Wagner's ebenso berechtigt als werthvoll. Heute allerdings haben sich die Verhältnisse bedeutend gebessert. Der deutsche Capellmeister ist nicht mehr so theaterfremd wie früher; ja, aus den deutschen Capellmeistern — auch die von Wagner getadelte Benennung ist geblieben — gehen die besten Operndirectoren hervor. Dazu hat wohl die dramatische Entwicklung und Ausbildung der Oper sehr viel beigetragen, somit also auch Richard Wagner selbst. Orchester und Bühne sind heutzutage nicht mehr getrennte Welten, der deutsche Musiker hat sie überbrückt, er beherrscht sie beide und weiss nebstbei noch in der complicirten finanziellen Verwaltung vernünftig mitzureden.

Man kann die erfreulich fortschreitende Erziehung der deutschen Operndirectoren verfolgen, wenn man die Reihe der Persönlichkeiten betrachtet, welche in den letzten fünfzig Jahren an der Spitze des Wiener Hof-Operntheaters standen. Fast immer entspricht der kommende Director den Forderungen Wagner's, welche die Forderungen der Zeit sind, in höherem Masse als der scheidende. Zieht man die Summe ihrer Eigenschaften und Fähigkeiten, so war der Hauptrichtung nach

Franz von Holbein....Administrativ-Director.
Julius Cornet... ....Regisseur.
Carl Eckert .....Dirigent.
Matteo Salvi.....Gesangsmeister.
Franz von Dingelstedt Regisseur.
Johann von Herbeck . Dirigent und Gesangsdirector.
Franz von Jauner.....Regisseur.
Wilhelm Jahn..... Dirigent, Regisseur und Gesangsdirector.
Gustav Mahler. .....Dirigent, Regisseur und Gesangsdirector.

Ja, wenn Richard Wagner die beiden letzten Leiter unserer Hofoper in ihrem Wirken hätte beobachten können, so wäre er zur Ueberzeugung gekommen, dass die drei künstlerischen Hauptfunctionen im Rahmen der Opernbühne nicht von drei verschiedenen Personen ausgeführt werden müssen, sondern dass ein wirklicher Bühnenleiter sie nicht nur überwacht, sondern selbst auszuüben im Stande ist.

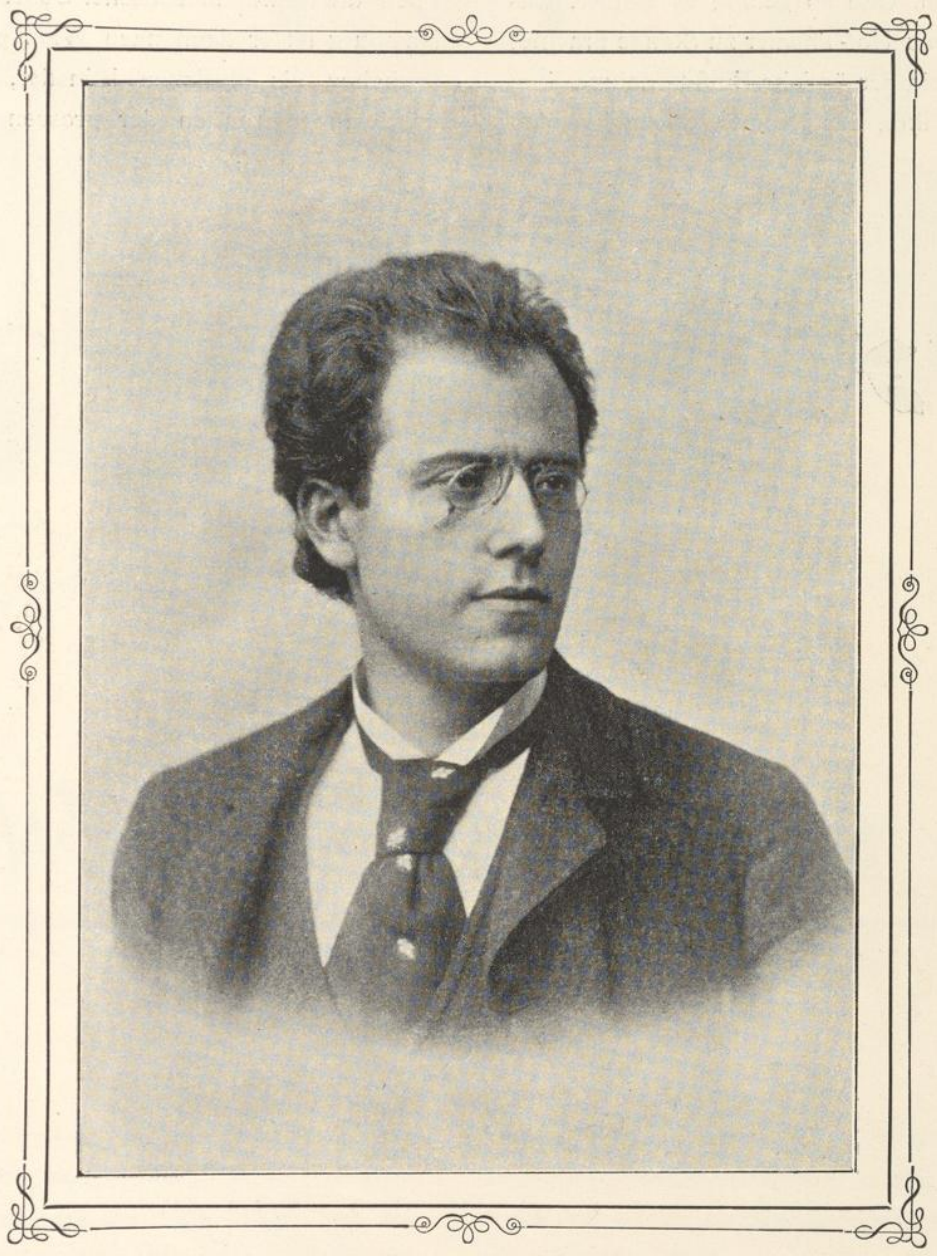
Gustav Mahler ist also ein solcher. Als im April des Jahres 1897 eine ganz kleine Notiz im halbamtlichen Blatte erschien, des Inhalts, Herr Gustav Mahler sei als Capellmeister des Hof-Operntheaters engagirt worden, da wussten Alle, die den Namen kannten, dass ein präsumtiver Director in das Haus eingezogen sei. Denn ein Mann mit dem impulsiven Thätigkeitsdrange, mit dem Theaterblut dieses Musikers konnte doch nicht Capellmeister bleiben; seine künstlerischen Pläne mussten doch weit über die Grenzen hinausgehen, die der Thätigkeit eines musikalischen Dirigenten gezogen sind. Es war ein Ereigniss, zu dem sich Alles drängte, als der neue Mann an einem schönen Maienabend zum ersten Male als Dirigent erschien, um eine »Lohengrin«-Aufführung zu leiten. Der schmächtige Mann mit dem grossen Kopf von schwarzer Haarfülle, mit dem glattrasirten Pastorengesicht, mit den kleinen, sprühenden dunklen Augen fiel zunächst durch Beweglichkeit auf. Er war solcherart in Allem und Jedem der stricte Gegensatz zu dem behäbigen Jahn, der mit der Ruhe der Statue am Dirigentenpulte sass. Die fast unheimliche Agilität Mahlers war aber nichts weniger als äusserlich. Wie sollte man auch einer so intuitiven, von künstlerischer Energie und Ehrlichkeit bis zum Rücksichtslosen entflammten Künstlernatur die Kleinlichkeit eines Spieles nach Aussen zumuthen! Man konnte schon an diesem ersten herrlichen »Lohengrin« - Abend sehen, dass man es mit einem Theater-Dirigenten zu thun hat. Der lebensvolle Mann hatte überall seine Augen, zum wenigsten auf der Partitur, denn diese brauchte er kaum. Hatte er sich bei den dynamischen Steigerungen mit dem ganzen Oberkörper den Blechinstrumenten zugewendet, um mit seinem Tactstock wie mit einem Fleurett gegen die Posaunisten auszustossen, so wendete er sich gleich darauf mit der ganzen Ausdrucksfähigkeit seines Wesens der Bühne zu, mit der Rechten den Tactstock schwingend, mit der Linken unwillkürlich Regie führend, indem er hier Chormassen nach dem Hintergrund der Bühne drängte, dort die Solisten mehr nach vorne treten liess u. s. w. Wohl mancher ging nach dieser prächtigen Vorstellung mit der Ueberzeugung nach Hause, in dem Dirigenten eine interessante Bekanntschaft gemacht zu haben, die ihn noch vielfach beschäftigen würde.

Und dem war auch so. Bereits im August desselben Jahres wurde Mahler Director-Stellvertreter und einige Monate später als Nachfolger Jahn's Director des Hof-Operntheaters. Eine ganze Reihe von Thaten bezeichnet den Weg, den er seither im kaum drei Vierteljahren zurückgelegt hat. Wie viel künstlerische Vorurtheile, die gegen ihn genährt wurden, hat er widerlegt! Anfangs war er als extremer Wagnerianer verschrieen, was Viele nicht gerne hörten, denn ein künstlerischer Parteimann solle nicht an der Spitze des universellen Hof-Operntheaters stehen. Und in der That: Mahler's erstes Unternehmen war auch die strichfreie, vollkommen wagnergerechte Einstudirung der »Nibelungen«, wofür ihm aber alle Welt besten Dank wusste. Doch schon seine nächste That galt dem lieben, alten, grossen Mozart. »Figaro's Hochzeit« und »Die Zauberflöte« wurden auf das Stylvollste studirt und neuinscenirt; dann ging es mit gleicher Liebe an den gemüthvoll-heiteren, harmlosen Lortzing, dessen »Czar und Zimmermann« musterhaft vorgeführt wurde, dann kamen zwei slavische Componisten zum Worte: Smetana mit seinem classischen »Dalibor« und Tschaikowsky mit seinem »Onegin«; dann kam eine Menge interessanter Neubesetzungen alter Opern, ferner werthvolle Gastspiele und Engagements von Künstlern und Künstlerinnen, die das Operntheater dringend benöthigte; dann machte sich der Director zur Abwechslung an den genialen Verdi, dessen »Aïda« von Mahler mit herrlicher Entfaltung der packenden Ensemble-Dynamik herausgebracht wurde u. s. w. Kurzum, man sah: einen universelleren, objectiveren Director als diesen extremen Wagnerianer Mahler hatte unsere Oper nie gehabt!

Objectiv in jeder Art, wie in der Belebung und Ausgestaltung des Repertoires, so auch in der Förderung bereits engagirter Mitglieder und in der Gewinnung neuer Kräfte. Er suchte nicht nur nach Sängern und Sängerinnen, die seiner speciellen Richtung als Musiker behagen; alles Gute ist ihm willkommen, für jede Kunstgattung soll die von ihm geleitete Bühne die beste Kraft haben, die zu haben ist. Er trifft seine Engagements nicht als Wagner-Dirigent — der ja schliesslich doch der Herzenssache des Musikers Mahler waltet — sondern als Theater-Director, der für gute Vorstellungen zu sorgen und alle Componisten des Repertoires in seine Förderung zu nehmen hat. Schafft er sich durch Gewinnung und Heranbildung des ehemaligen Barytons Schmedes einen heldenhaften, Grosses versprechenden Lohengrin, Siegmund und Siegfried, so verpflichtet er sich gleichzeitig in dem lyrischen Tenor Naval einen ausgezeichneten Mozart-Sänger, einen weichen so recht gemüthvollen Werther — wie ihn Massenet und das Wiener Damenpublikum wollen. Aus Frau Sedelmair holt er alle musikalisch-gesanglichen und dramatischen Talente heraus. Brünhilde, Santuzza Selica, Senta, Donna Anna etc.; das Eine gelingt ihr ausgezeichnet, das Andere nicht. Jedenfalls hat das Publikum einen interessanten

Abend. Aber damit für Gegenwart und Zukunft sicher gesorgt sei, engagirt er eine imposante jugendlich dramatische Sängerin in Frl. v. Mildenburg. Dabei lässt er auch das Coloratur- und Soubrettenfach nicht aus dem Auge. Er ist fortwährend auf der Suche. Gastspiel folgt auf Gastspiel, manchmal ist die Hast gar zu gross. Das Ensemble kommt nicht zur Ruhe. Aber die Wiener und ihr Opern-Director sollen möglichst viele gute und sehr gute Sänger hören, damit sie die besten hier behalten können. Natürlich fühlt der Director als seine erste Aufgabe: möglichst glänzend herauszubringen, was unsere Oper an Talenten bereits besitzt. Was ist nicht Alles in einem Jahre aus der kleinen, lieblichen Conservatoristin Michalek geworden, die als Siebel debutirte; Mahler's Hand hat sie zu schönen Erfolgen geführt. Und so wie diese jugendliche Sängerin, so förderte der Director manche andere ältere Kraft, die der künstlerischen Führung bedurfte.

Dabei dirigirte er Alles, was er studirt hatte, selbst, er gab seine Opern nicht weiter. Was er mit seinem Stabe berührt hatte, wurde zur Zugoper; seine treffliche Besetzung, seine feinsinnige Ciselirarbeit im Dirigiren liessen mit Recht Publikum und Kritik stets das Beste erwarten; er war mit Herz und Seele bei dem Werke, das er studirte. Selbst an Leoncavallo's rohgefügter »Bohême«, die ihm von allem Anfang an widerlich war, und von deren Aufführung er seinem Vorgänger abgerathen hatte, arbeitete er sich bei seiner musikalischen Inscenirung »warm«. Der Capellmeister Mahler ist eben der Ansicht, dass er die Pflicht habe, jedem aufzuführenden Componisten voll und ganz zu seinem Rechte zu verhelfen. Er will kein »persönlicher« Dirigent sein, der durch getüftelte Geistreicheleien oder Willkürlichkeiten nach Art gewisser junger Rubato-Dirigenten den Componisten »verdunkelt«; nur die Partitur soll gelten; deren Gebote aber mit grösster Strenge befolgt werden. Schreibt Wagner im ersten Act des »Lohengrin« das Gebet in Es-dur als Vocalsatz, so muss es von den Solisten so gesungen werden; die Orchesterbegleitung, die Hans Richter zur Vermeidung von Entgleisungen hier angebracht hat, bleibt weg. Die Künstler müssen unter allen Umständen dem Componisten folgen, nichts darf aus ihrem oder dem persönlichen Willen des Dirigenten geändert werden; mit aller Energie besteht Mahler gegenüber der Tradition einer laxen Bühnenpraxis und der Bequemlichkeit der ausübenden, darstellenden und technischen Organe auf den Rechten der Partitur, und in diesem Sinne hat es wohl nie einen unpersönlicheren Dirigenten gegeben, der mehr Persönlichkeit, d. h. Energie gehabt und für die Sache aufgewendet hätte, als Gustav Mahler.

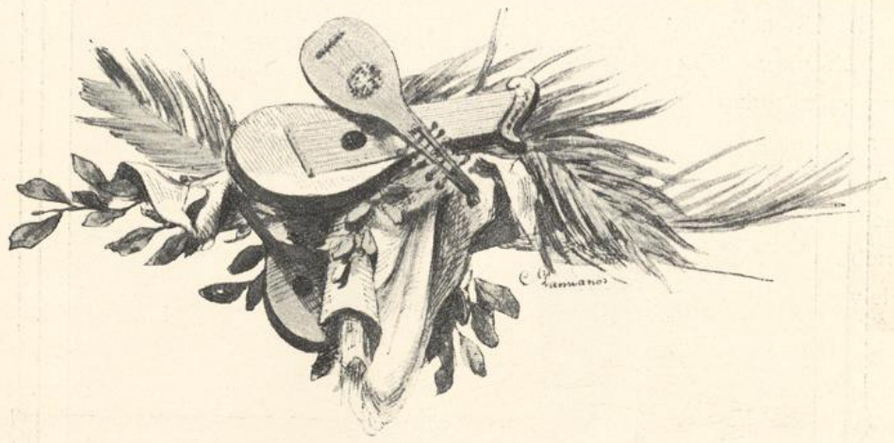


Gustav Mahler.

Diese Persönlichkeit hat man ihm allerdings oft zum Vorwurf gemacht; sie äussert sich nämlich mit der ganzen Energie und Ehrlichkeit, mit dem ganzen Uebereifer, der dieser Künstlernatur innewohnt, — gegen Jedermann, der im Kunstbereich in Frage kommt, gegen Darsteller, gegen Musiker und selbst gegen das — Publikum! Bei den grossen Wagner-Opern darf Niemand während der Ouverture oder der Acte eintreten. Drakonisch werden den Störern die Thüren verschlossen. Dann wird gegen andere Störungen vorgegangen. Die bezahlte Claque wird entfernt. Der Director nimmt jedem Künstler persönlich das Ehrenwort ab, dass er nie irgend welche Beziehungen zu Beifalls-Organisatoren aufrechterhalten werde; und er fügt hinzu: »Wer sein Ehrenwort bricht, den muss ich verachten.« Und als ihm trotzdem eine Enthusiasten-Claque täppisch in die Vorstellungen fährt, lässt er mit Hilfe der Intendanz die harmlosen Leute durch Polizisten verwarnen oder gar arretiren. Natürlich geht die öffentliche Meinung so weit nicht mit ihm, sie tadelt mit Recht und spottet über den Polizisten als Kunstwächter. Doch der Director fühlt sich ganz wohl in dem Bewusstsein, im Interesse der ungestörten Reinheit und Weihe seiner künstlerischen Vorführungen gehandelt zu haben.

Ein künstlerischer Feuergeist waltet in der Oper, seitdem Gustav Mahler die Directionskanzlei bezogen hat. Er steckt überall, im Orchester, in der Bühnenregie, die er gleich souverän beherrscht, und inder Verwaltung. Vom frühen Vormittag bis zum späten Abend wirkt der Director im Hause. Aus der Kanzlei geht es in die Probesäle oder auf die Bühne oder ans Dirigentenpult. »Ich erhole mich bei der einen Arbeit von der anderen«, pflegt Mahler zu sagen, wenn er ganz erschöpft des Abends im Sorgenstuhl des Directors hinsinkt. Er bildet sich aber nur ein, dass er sich bei der ununterbrochenen Arbeit erhole. In der That nützt sie ihn zeitweilig ab und lässt dann die Schwächen seines Organismus hervortreten: eine gewisse Reizbarkeit, welche sich in allzu grosser Entschiedenheit in der Wahrung der künstlerischen Disciplin geltend macht. In solchen Momenten kennt Mahler keine Schonung für die Eitelkeit einer Künstlerin oder eines Künstlers, mit der doch der Theaterdirector rechnen muss. Er sagt, was er denkt, gerade heraus, dem Künstler ins Gesicht — ohne Rücksicht auf die »Affaire«, die sich etwa daraus in den Couloirs oder in den Theater-Rubriken der Zeitungen entwickeln mag. Derartige »Affairen«

gab es im ersten Jahre Mahler einige; und man sagte dann allgemein, Director Mahler mache sich in der Künstlerschaft zu viele Feinde. Das Merkwürdige an diesen Feindschaften aber war, dass die »beleidigten« oder »verletzten« Künstler bald darauf wieder mit der alten Wärme und Verehrung von ihrem Director sprachen. Sie verziehen im gerne, weil sie erkannten, dass Mahler höchstens in sachlichem Uebereifer, aber nicht in persönlicher Absicht gesprochen habe. Vor Allem aber zwang ihnen des Directors volle und ganze Hingabe an das Institut und an die Kunst Respect ab. Vor dem Verständniss und vor dem Pflichtensinn, den der führende Künstler des Opernhauses Tag für Tag und Stunde für Stunde bewies, mussten sich Alle beugen. Und so gelang es Mahler, was vor ihm noch kein Director unserer Hof-Theater zu Stande brachte: Er bewog die Künstler, durch rein persönliche Einflussnahme, ihm und dem Dienste zu Liebe auf ihre, das Repertoire schädigenden Winter-Urlaube, die sie alle schwarz auf weiss in ihren Contracten hatten, ohne jedes Aequivalent zu verzichten....

Das vermag wohl nur ein Director, der auch die persönliche Gesinnung der Mitglieder für sich hat. Und so kann man mit voller Objectivität Gustav Mahler als das Muster eines modernen Operndirectors bezeichnen. Der Freund der Wiener Opernbühne ist beruhigt, ist glücklich, das erste musikalische Institut des Reiches in solcher Leitung zu wissen. Man fühlt Befriedigung, dass es ein Oesterreicher ist, der solcherart das vollste Vertrauen der Kunstfreunde aus den verschiedensten Lagern besitzt.

Mahler ist ein gebürtiger Iglauer und als Musiker durchaus Wiener; im Conservatorium hat er seine musikalische Ausbildung genossen, und zwar bei Epstein die instrumentale, bei Robert Fuchs die contrapunctistische. Ueber die Provinz, über Budapest und Hamburg ist er dann nach Wien gekommen. Hier wollen wir ihn festhalten als ehrlichen Künstler, als berufensten, in jeder Art würdigen Interpreten der grossen Werke unserer Vergangenheit und Förderer einer künstlerischen modernen Production. Diese wird er uns gewiss nicht vorenthalten. Denn ein Gustav Mahler kann unter keinen Umständen ein Kunsthinderniss sein.