

E. Folber

p. 1

GUSTAV MAHLER ALS DIRIGENT

Gustav Mahler war der einflussreichste Dirigent, der die Tradition der "Komponierenden-Kapellmeister" ins zwanzigste Jahrhundert erweiterte. Sein internationales Ansehen, wie auch Berlioz's, lag mehr in der Arbeit auf dem Podium, als in seiner Leistung als Komponist. Sogar sein Freund Richard Strauss, der seine Musik oft dirigierte, betrachtete ihn als einen "nicht wirklich grossen Komponisten, nur als einen ausserordentlichen Dirigenten."

Mahler war als überweltingender Interpret des Konzertrepertoires wie ein neue Carl Maria von Weber: ein weitsehender "homme du theatre." Als Musikdirektor der wichtigsten Opernhäuser: Budapest, Hamburg, Wien, und New York, wiederbelebte er für zwei Jahrzehnte den Sinn der Oper und Sinfonie. Während seiner ganzen Karriere als Dirigent verstärkte Mahler seine Rolle als Lehrer für das Orchester, die Sänger und das Publikum.

Von seiner Kindheit an war sein musikalisches Talent offensichtlich: niemand zweifelte daran, dass Mahler das Talent und die Gabe eines grossen Künstler hatte. Sein Talent wurde, wie das des Carl Maria von Weber, fortwährend gefördert. Im Alter von drei Jahren erhielt er ein Akkordeon auf dem er bekannte Märsche, Tänze und Lieder zu spielen lernte. Mit vier Jahren hatte er den ersten Unterricht und schon nach einem Jahr seinen ersten Auftritt. Im

selben Jahr schrieb er sein erstes Werk, eine Polka mit Trauermarsch als Einleitung, das, um es mit den Worten des Psychiatern E. Jones auszudrücken, seine Vorliebe für die Verbindung von Tragödie und leichter Unterhaltung zeigte.

Bernhard Mahler, der Vater, war mit sich und seinen Kindern ausserordentlich ehrgeizig. Kurz nach Mahler's Geburt übersiedelte die Familie in das Mährische Dorf Iglau. Nachdem Mahlers Vater dreizehn Jahre eine Schenke, Bierbrauerei und eine Bäckerei bewirtschaftete, erhielt er schliesslich das städtische Bürgerrecht, das normalerweise den Juden verwehrt war. Er war das erste Mitglied der "petit bourgeoisie" in Iglau, der eine klassische und moderne Bibliothek besass. Von ihm erbte Mahler die Freude am Lesen, die sich später in eine seiner leitenden Leidenschaften entwickelte.

Mahler besuchte das Gymnasium in Iglau und setzte ebenfalls sein Musikstudium fort. Später schrieb er sich ins Prager Gymnasium ein, dessen Lehrplan vielfältiger und anspruchsvoller war. Seine Ausbildung umfasste Latein, Griechisch, Deutsch, Geschichte, Geografie, Religion, Mathematik, Philosophie und Naturkunde.

Er war kein guter Schuler: Er wurde von seinen Lehrern als zerstreut, nachlässig, und widerständig betrachtet. Niemand dachte daran, dass er ein geistig hochstehender Mensch mit tiefem philosophischen, ästhetischen, literarischen und religiösen Wissen sein würde.

In der Musik aber waren seine Leistungen so beeindruckend, dass es ihm möglich war mit fünfzehn Jahren ins Wiener Konservatorium aufgenommen zu werden. Dort hatte er weit fortgeschrittenen Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, und Klavier.

Sein Klavierlehrer war ein vielseitiger Musiker und ein sehr naher Freund Brahms's. Julius Epstein war aber auch ein inbrünstiger Interpret Mozarts und behandelte die Ausgabe von den Schubert'schen Sonaten. Ein tiefes Gefühl "stummer Achtung und stummen Verstehens" entwickelte sich zwischen dem Lehrer und dem Schüler und blieb so lange Mahler lebte.

Mahler studierte drei Jahre lang am Wiener Konservatorium und bekam 1868 sein Diplom. 1880 bekam er mit Epsteins Hilfe seine erste Stelle als Dirigent in Bad Hall, wo das Orchester "nicht mehr als funfzehn Musiker zählte" und das ganze Repertoire aus bekannten Operetten bestand. Wie Berlioz, hatte er keine frühere Ausbildung als Dirigent, eine Unzulänglichkeit, wessen Schuld er dem Konservatorium zuschrieb: "Das Konservatorium ist ein Ort wo man alles lehrt ausser das Schwierigste, und zwar ein Orchester zu dirigieren. Das Ergebnis ist, dass sich der Neuling in die Arbeit hineinstürzen muss und sehen muss was geschieht."

Nach dieser eher rudimentären Erfahrung in Bad Hall war der kaum einundzwanzigjährige Mahler bereits sehr zuversichtlich was seinen Fähigkeiten betraf. In seiner Bewerbung für eine Stelle als Dirigent für die Winter Saison legte er kategorisch dar, dass er "genügend Einsicht erwerbt hatte um zu wissen, dass er imstande war eine solche Stelle in jedem möglichen Theater besetzen zu können."

Im darauffolgenden Jahr erhielt er die Stelle an der Oper in Laibach, dessen Repertoire, trotz des kleinen Orchesters, sehr hochstrebend war. Hier hatte er die Möglichkeit wichtige Opern wie den Barbiere di Seviglia, Freischütz, Faust, Trovatore, und die

fünfzig Aufführungen, und die Kritiken waren fast immer zustimmend.

Darauf folgten immer wichtigere Aufgaben: die ersten vier waren von kurzer Dauer: Olmütz (bis 1883) wo er die erste Aufführung der Carmen dirigierte, Kassel (bis 1885), Prag (1885-86), was die erste wichtigere Stelle war und wo das Orchester gross genug war den Wagner Ring aufführen zu können, und Leipzig (1887-88), wo es ihm möglich war fast alle die grossen Werke des Repertoires zu dirigieren.

1888 unterschrieb Mahler einen einträglichen zehn-Jahresvertrag als Chefdirektor in der Königlichen Oper in Budapest. Hier war er die erste Zeit lang sein eigener Herr. Aber, umgeben von Feindseeligkeiten und Streit, kündigte Mahler nach nur drei Jahren. Er hatte ein verfallenes Theater zweiten Grades in ein blühendes und künstlerisch einwandfreies Opernhaus verwandelt, dessen hervorragende Leistungen nicht nur in Ungarn gepriesen wurden. Sein Abgang war eine "cause célèbre." Seine intime und vertraute Freunde Natalie Bauer-Lechner erklärte:

Mahler wirkte Wunder für die Leute in Budapest. Er führte ihnen nicht nur Muster-Aufführungen vor; er zog den hoffnungslos versunkenen Opern-Karren aus dem Schlamm heraus und verwandelte das beträchtliche Defizit in einen bedeutenden Überschuss. Dafür waren diese Leute alles nur nicht dankbar; Im Gegenteil, sie griffen ihn von allen Seiten an. Das galt hauptsächlich für das Opernpersonal, das er zu ungewohnter und vermehrter harter Arbeit gezwungen hatte. Unter dem Vorwand dass Mahler ihr Vaterland beleidigt hatte, kamen einige Chormitglieder so weit, ihn zu einem Duell aufzufordern Auf der Strasse war es unmöglich fünf Schritte zu gehen ohne dass nicht ein oder zwei Personen

Hals vorstrecken würde um seinen Anblick erhaschen zu können, so berühmt war er.

Alma Mahler erinnerte:

Er war so berühmt, dass die Leute in dem Augenblick, in dem sie uns auf der Strasse erkannten, stillstanden Sie lachten, nickten sich zu, drehten sich um und starrten uns an.

Otto Klemperer schreibt es anderen Gründen zu, dass Mahler "sofort erkennbar war: Er hatte einen ihm eigenen Gang, hielt von Zeit zu Zeit plötzlich im Gehen an und es hatte den Anschein, dass er einen Klumpfuss hatte." Alma Mahler bestätigte dass "sein Gang eigentümlich, unrythmisch, eilig und stolpernd war." Der Geiger Karl Flesch erinnert sich, dass er "eine, einen in Verlegenheit bringende Angewohnheit hatte, und zwar dass er öfters sein rechtes Bein wie eine Marionette forwärtsschwang, sogar wenn er ruhig stand." Er fügt hinzu: "Mahler kam mir immer sehr neurotisch vor."

Eine eigensinnige persönliche Wesensart hatte sich schon in Mahlers Jugend bemerkbar gemacht und charakterisierte sein Verhalten während seine Karriere. Bauer-Lechner erinnert sich, dass er sich im Konservatorium "eher wie ein ungeschliffener Bengel benahm." Max Auer, ein anderer naher Freund Mahlers, beschrieb nicht sehr angenehme Charakterzüge: "Er konnte es auf keiner Art vertragen in den Schatten gestellt zu werden. Tyrannisch bis zur Grenze der Herzlosigkeit, trat er einfach über die Hindernisse, die sich in seinem Weg legten, hinweg. Und nur wenn man ihn in guter Laune vorfand, war er ansprechbar."

Zwei Wochen nach Mahlers gezwungener Kündigung in Budapest wurde er Chef-Dirigent der Hamburger Oper ernannt, ein, vom künstlerischen

Standpunkt aus, weitaus wichtigeres Theater. Hier beeindruckte er den dreissig Jahre älteren Hans von Bülow, der der wichtigste Dirigent der Stadt war.:

Hamburg hat in Gustav Mahler, dem gewissenhaften und energievollen Juden aus Budapest, einen erstklassigen Operndirigenten gewonnen, der, meiner Ansicht nach, sehr guten Dirigenten wie Mottl, Richter usw. nicht nachsteht. Erst vor kurzem habe ich unter seinen Leitung den Siegfried gehört. Ohne einer einzigen Probe war es ihm möglich diesen "Musikpöbel" nach seiner Pfeife tanzen zu lassen.

Mahler blieb sechs Jahre in Hamburg. Dort hatte er die Möglichkeit mit anspruchsvollen Sängern und mit einem erstklassigen Orchester zu arbeiten. Mit diesem Orchester dirigierte er eine einfallsreiche Aufführung des Ring, wo Theater und Musik genau mit Wagners Principien übereinstimmten. "Was er über die Aufführung einer Oper dachte, war eine weitere Entwicklung der Ideen Wagners," sagte Bruno Walter. "Das Ergebniss war die vollkommende Übereinstimmung von Drama und Musik."

Mahler identifizierte sich eindringlich mit der Musik seiner Zeitgenossen, und dirigierte die erste Aufführung von Tchaikowskys Eugen Onegin, Puccinis Manon Lescaut, Massenets Werther. Seine musikalische Berühmtheit sowie auch sein polemischer Ruf fingen an mit dem Rufe von Bülows wettzueifern. "Ein ausserordentlicher und schwieriger, erbarmungsloser und exzentrischer Dirigent," sagte Boulez. Seine Interpretationen, wie jene von Bülows, waren oft Ziele von Vorwürfen: Hamburgs Kritiker, die ihm immer mehr feindlich gesonnen waren, stempelten seine Interpretationen, auch wenn sie

widerstrebend die Leidenschaft und Genauigkeit seiner Aufführungen zugaben, als eigensinnig.

Mit sechsunddreissig Jahren wurde er ab 1897 zum Direktor der Wiener Staatsoper ernannt, dessen Ruf weit über die Grenzen Österreichs hinausging. Und das selbe galt für Mahler: er dirigierte in England, Frankreich, Holland, Italien, Scandinavien und Russland. Diese Ernennung wurde von vielen kritisiert. Obwohl er von der ganzen Welt als einer der stärksten Proseliten der Musik und der Aesthetik Wagners angesehen wurde, waren ihm Cosima Wagner wie auch Hans Richter weitaus feindlich gesinnt. Journalisten von zwei Zeitungen der Stadt, die ganz im Dienste des Antisemitismus standen, eine Ideologie die ihm öffentlichen Leben immer mächtiger wurde, unterstützten die Beiden.

Früher--in Hamburg--war Mahler dem katholischen Glauben übergetreten, aber dennoch blieb das Vorurteil bestehen. Max Graf, einer der wichtigsten Wiener Kritiker, erklärte:

Gustav Mahler war als Jude oft Ziel von antisemitischen Angriffen, auch wenn er mit all den Regeln des Spanischen Gerichtceremonials getauft worden war. Und unter diesen Umständen fühlte sich Mahler als Jude. Einst sagte er mir, dass ein Künstler, der Jude ist, zweimal soviel zu leisten hat als einer der kein Jude ist, genauso wie ein Schwimmer mit kurzen Beinen genau doppelt so viel Kraft braucht um sein Ziel zu erreichen. Ein grosser Teil des Opernorchesters war mit der antisemitischen Partei verbunden, so dass Mahler nach kurzer Zeit die Direktion der Philharmonischen Konzerte aufgab. Auch in den Zeitungen begannen die Feindseligkeiten. Ärgerliche Opernsänger suchten

und fanden Zeitungsverbindungen. Zwischenfälle wie sie in jedem Theater vorkommen, wurden veröffentlicht und von den Reportern umständlich verbreitet. Einmal sagte Mahler zu mir: "Ich habe keine Angst vor den Opern-Kritikern. Ich fürchte mich nur vor den Opern-Reportern."

Seine Angst war begründet. Er würde fortwährend lächerlich gemacht. "Seine Art zu dirigieren war eine Quelle armseliger Scherze," sagt Hausner, "er dirigierte wie ein galvanisierter Frosch," so Bauer-Lechner, und gab "den unheimlichen Eindruck eines wahnsinnigen Zwerges," sagt Lert. Noch dazu machte sein tyrannischer Charakter die Beziehung mit dem Orchester noch schärfer: "Er war ein fein-nerviger Künstler, der auf eine falsche Note reagierte als ob es ein Boxhieb in seinem Ohr wäre," erzählte Carl Flesch:

Er wütete, stampfte, suchte sich für seine Opfer besondere Züchtigungen aus, schrie das Orchester an, bis es widerwillig spielte und demonstrierte sogar, dass er inmitten einer Probe einfach davongehen konnte.

Bruno Walter sagt, dass "seine tyrannische Persönlichkeit die Musiker mit Einschüchterungen und leidenschaftlichen Antrieben anspornte."

Wegen seines despotischen Verhalten weigerten sich andere Orchester unter seiner Leitung zu spielen. Klemperer sagt: "Nachdem er in München den Konzertmeister entliess und ihn mit seinem Schwager Arnold Rosé ersetzte, stand das Orchester einstimmig auf und verliess die Bühne. Und wegen seiner beleidigenden Kritik an den Musikern, zu denen er sagte, dass er unsicher sei deren Benehmen als stupidità oder indolenza zu bezeichnen, sprangen in Rom die Musiker einstimmig

auf und verliessen die Halle."

Trotz dieses Widerstandes war es unverleugbar, dass seine Autorität die eines "bezaubernden Barbaren" war. Graf erinnert sich:

Von Gustav Mahlers dämonische Persönlichkeit gingen Ströme von Energie aus und überfluteten die Bühne, das Orchester und das Publikum. Seine Art zu dirigieren war ergreifend. Er liess seinen Taktstock plötzlich nach vorne schiessen, wie die Zunge einer giftigen Schlange. Er schien mit seiner rechten Hand die Musik aus dem Orchester wie aus der Tiefe einer Kommode herauszuziehen. Er liess seinen stechenden Blick auf einen

Musiker heften, der fern von ihm sass und der Mann würde beben. Er konnte in eine Richtung blicken um den Einsatz zu geben und in dem selben Augenblick in eine andere Richtung zeigen. Er würde auf die Bühne starren und flehende Gesten zu den Sängern machen. Er konnte vom Dirigentenpult aufspringen, als ob er gestochen worden wäre. Er war fortwährend in Bewegung wie eine brennende Fackel.

Marcel Prawy, ein folgender Chef-Direktor der Wiener Staatsoper, stimmte überein:

Mahlers Natur mitteilte sich dem Publikum und elektrisierte es . . . der Dirigent bezauberte die Menschen mit seinem wilden Schwung. Mit seinen ungestümen Schlägen, die einen an zischende Hiebe durch die Luft erinnerten.

Wie für Berlioz und Wagner ist es für Mahler kein Wunder, dass die Grafiker seiner Zeit seine Gesten und sein Aussehen als Thema wählten. Die Silhouetten von Otto Böhlér, die auf bemerkenswerter

Weise die Intensität seiner Bewegungen während des Dirigierens übermitteln, sind sehenswert. Die siebzehn Karikaturen von Hans Schliessmann, ein bekannter Mitarbeiter der Münchener "Fliegenden Blätter" sind noch schärfer und dynamischer. Vierzehn seiner Zeichnungen zeigen Mahler in Bewegung. Schliessmann spezifizierte nicht wen die Karikaturen betrafen, jedoch "jeder, der in Musik interessiert war, erkannte Mahler sofort wieder."

Bauer-Lechner analysierte die Spontanität und Eigenart seiner Gesten: "Es ist oft unmöglich zu unterscheiden welchen Takt er gerade schlägt. Sein Taktschlag ist da um zu jeder Zeit einen besonders wichtigen melodischen und rythmischen Inhalt hervor zu heben. Und so gleitet er oft über den ersten Taktschlag hinweg und betont dafür den zweiten oder dritten oder wo immer die wichtigste Betonung sein sollte. Natürlich stellt diese Art des Takt-schlagens eine ganz andere Anforderung an die Musiker als die regelmässig geschlagenen "Eselbrücken" eines durchschnittlichen Dirigenten. "Sie müssen selbst mithelfen Musik zu machen, anstatt jemanden gedankenlos zu folgen und sich an ihn zu lehnen," sagte Mahler,

Und jeder, der nicht aufmerksam ist, ist verloren. Was es schwerer macht unter meiner Leitung zu spielen, und der Grund weshalb die Leute sich beklagen, ist, dass ich mich nicht dazu bringen kann jedesmal die gleichen Tempi zu wählen. Ich würde mich zu Tode langweilen, wenn ich ein Werk immer wieder in der selben monotonen und ausgetretenen Art dirigieren würde. Das hat aber einen guten Einfluss auf die Sänger und Musiker: sie können es sich einfach nicht erlauben faul oder nachlässig zu sein, sie müssen immer auf dem "qui vive" sein.

Mahlers Verhalten auf dem Podium veränderte sich drastisch nach 1907. Er wurde ruhiger und seine Bewegungen hatten die Schmalheit und Nüchternheit Berlioz's. Klemperer erklärte:

Mahlers Art zu dirigieren, die in seiner Jugend ziemlich ungestüm war, wurde immer kontrollierter. Ein Arzt sagte ihm dummerweise, dass er ein schwaches Herz hatte und von dort an mässigte Mahler seine Kraft. Er wollte leben, lange leben.

Hans Pfitzner, für dessen Musik sich Mahler einsetzte und der eine Meisterklasse in Dirigieren in der Berliner Akademie leitete, war beeindruckt, dass Mahler, das Urbild eines grossen Dirigenten, sich im Laufe seines Lebens zur tiefsten Ruhe am Podium beibrachte.

Die Kritiker fanden Mahlers sparsame Gesten so bezaubernd wie sein früheres so feuriges Verhalten auf dem Podium.

Paul Stefan, der Herausgeber der Wiener Musikzeitschrift "Musikblätter des Anbruch" und einer der wichtigsten Biographen Mahlers, war von der Wirkung seiner Zurückhaltung beeindruckt: "Anstatt der grossen Gesten, als bedeutsam und realistisch diese sein können, war eine schimmernde Genügsamkeit da, wie eine ruhige Geste, kurzum alles war reine Andeutung."

Und Gustav Adler, der bekannte Musikologe mit dem Mahler einen regen Briefwechsel führte, erklärte: "Mahlers Dirigieren wurde immer geistiger und sein Wille offenbarte sich sie durch elektrische Funken, die dem Zuhörer unsichtbar blieben."

1908 dirigierte er zum ersten Mal in Metropolitan, und ein Jahr später wurde er Musikdirektor der New York Philharmoniker.

Ein Journalist der "New York Times" kommentierte:

Kein Dirigent kümmert sich weniger darum welchen Eindruck sein

Aussehen und sein Verhalten auf das Publikum hinterlassen wird, und keiner ist mehr auf die Arbeit des Orchesters konzentriert . . . wenn er auf der Bühne steht, klein, ohne des Reizes seiner Figur oder seines Verhaltens, mit seiner linken Hand manchmal in seiner Manteltasche, hat er absolut keine der Zierden, keine der Posen und der gezierten und unwichtigen Gesten des "prima donna" Dirigenten."

Ein anderer New York Kritiker stimmt überein:

Wahrscheinlich nicht an letzter Stelle kam das Gefallen der Aufführung daher, dass das Verhalten des Dirigenten auf der Bühne so ruhig war. Er dirigierte ein Konzert um gehört zu werden, nicht um gesehen zu werden.

Diese Zurückhaltung aber vergrösserte seine innere Spannung.

Ernst Lert, ein Wiener Dirigent, der später ein wichtiger Pädagoge im Amerikanischen Konservatorium wurde, sagte: "Seine Unbeweglichkeit konnte alles sein nur nicht Leidenschaftslosigkeit."

Auffallend oder zurückhaltend dirigierte Mahler Aufführungen unvergleichbarer Grösse. Seine Interpretationen wurden für deren Leidenschaftlichkeit und Genauigkeit bewundert. "Der Inhalt jeder Wiedergabe ist Genauigkeit," sagte er.

In der Oper versuchte er die Sänger zu einer fast instrumentalen Genauigkeit zu bringen und zur gleichen Zeit versuchte er einen grossen dramatischen Ausdruck zu erzielen.

Wie Klemperer sagt, war er auf der fortwährenden Suche nach absoluter Einheit zwischen Idee und Ausführung, mit einer fast despotischen Beharrlichkeit an der architektonischen Struktur.

Jede Einzelheit einer Aufführung war im strikt logischen Sinn

Synfonie waren genau gemessen: "Ich bin überzeugt davon," sagte er, "dass jede Pause in direkten Zusammenhänge mit dem Taktschlag zu denken ist, und zwar zwei oder vier mal so lang."

Der berühmte Kritiker Edward Hanslik, dessen Aesthetik die klassischen Ideale von Ordnung und formeller Perfektion in sich trug, bewunderte Mahlers perfektes Verhalten als er eine Haydn Synfonie dirigierte. Wie Berlioz, der die Orchestermusik als eine plastische Ordnung von Klängen in einem Raum empfand, und der darunter litt jede Einzelheit in diese Ordnung einzufügen, bearbeitete Mahler fortwährend die Orchestration von Werken (anderer Komponisten oder wie Haydn von ihm selbst) aus akustischen oder dynamischen Gründen. Wie Klemperer sagt, schrieb er jede kleinste Änderung der Orchestration, der Dynamik und der Phrasierung von der Partitur direkt auf die Orchesterstimmen.

Er änderte die Instrumentation auch aus Gründen der Klarheit und der stylistischen Authentizität: "Er versuchte den wahren lebenden Sinn eines Werkes zu vermitteln," sagt Bauer-Lechner.

Er dirigierte Musik aus dem achtzehnten Jahrhundert mit verkleinertem Orchester. Als er Mozarts Symphonie N. 40 in g moll dirigierte, "halbierte er die Streicher [der New York Philharmoniker]." Prawy erzählt dass in der Wiener Oper die verzierten, improvisatorischen Ornamente, die sich im Figaro eingeschlichen hatten, prompt herausgeschnitten wurden.

Er begleitete das Recitativ der Oper Così fan tutte auf dem Cembalo. In der New York Tribune von 1907 ist zu lesen, dass er in der Aufführung seiner Bach-Suite, ein Arrangement von Sätzen aus der zweiten und dritten Suite, auf einem Steinway spielte, dessen

Hämmermechanismus verändert worden war um einen näselnden Ton hervorzubringen, der dem des Cembalo glich, aber grösser war.

Alma Mahler erzählt:

Er realisierte den numerierten Bass und spielte ihn wundervoll auf dem Cembalo, während er seinen Taktstock fest unter seinem Arm gesteckt hielt. Er änderte seine Realisation zu jeder Zeit wie es ihm gerade einfiel.

Seine Textverbesserungen in Beethovens Symphonien waren häufig, bezaubernd und gaben oft Anlass zu Polemiken. In der Neunten Symphonie fügte er ein drittes und viertes Horn, zwei Trompeten und ein Paar Timpani hinzu. Er verdoppelte die Bläser und schrieb die Trompetenstimme für die moderne Trompete um, was ermöglichte Noten zu spielen die sonst auf dem normalen Instrument unmöglich gewesen wären. "Es wäre eine Sünde das nicht zu tun, um dadurch die höchste Vollendung in Beethovens Werken zu erzielen," sagte er.

Im Finale der Fünften Symphonie verdoppelte er das Fagott mit dem Cello und transponierte die Piccolostimmen eine Oktave höher. Er änderte das Tempo im ersten Satz auf höchst ungewöhnlicher Weise. Henry Krehbiel, New Yorks meist bekannter Kritiker zu seiner Zeit, erzählt dass Mahler zwei Oboen eher als ein Soloinstrument in der Kadenz benutzte und das er diese Passage nicht im "expressiven Adagio" wie Beethoven es heisst dirigierte, sondern in einem strikten Andante.

In der Sechsten Symphonie verdoppelte er die Bläser und die Pauken. In der Egmont Overture benutzte er sechs Hörner und in der Vierten Symphonie verdoppelte er die Fagotte. In Smetanas Verkaufter

Stellen um. Er revidierte ebenfalls Schumanns Symphonien. Erich Leinsdorf sagt dazu:

Meherere Dirigenten wie auch ich, sind der Ansicht, dass wir diese Revisionen brauchen. Andere Dirigenten nicht geringeren Rufes sind überzeugt, dass es richtig ist genau die Partitur zu befolgen. Das einzige das ich mir dazu denken kann, ist, dass sie mit einem schlammigen Text zufrieden sind.

Die Puristen beschenken uns fortwährend mit frommen Warnungen, und verlangen strikte Adhärenz mit dem Original. Aber jeder erfahrene Dirigent macht Veränderungen im Interesse die Absicht des Komponisten zu verwirklichen. Ich ziehe es vor Mahlers extrem wertvolle Herausgabe zu benutzen, aber ohne die Veränderungen die er an die Komposition selbst machte. Z.B. liess er einen Takt in der Coda von Schumanns Zweiter Symphonie weg, und änderte die Noten in der Öffnungsfanfare der Ersten Symphonie. Solche Umänderungen sind ausserhalb der Grenzen einer brauchbaren Verbesserung und zeugen von unbrauchbarer Puscherei.

Mahler verlangte ebenso eine ungewöhnliche Disposition der Instrumente auf dem Podium. In seiner Aufführung des dritten Satzes der Eroica benutzte er sechs Hörner anstatt der drei die vom Komponisten angegeben waren. So wurde das Thema des Trios das erste Mal von drei Hörnern, die in der linken Ecke der Bühne standen, und das zweite Mal von den anderen drei Hörnern die in der Rechten Ecke der Bühne standen, gespielt.

Wenn er den sechs-achtel Marsch im Finale der Neunten dirigierte, verlangte er, dass das kleine Bläser-ensemble ausserhalb der Bühne

stand.

Seine flexiblen Tempi bezauberten nicht weniger. Richard Strauss bewunderte ihn "als einen der wenigen Dirigenten der sich der Flexibilität der Tempi bewusst war. Er hatte sehr gute Ideen, hauptsächlich für Wagners Tempi." Wie Walter sagt, "war diese Flexibilität dazu da, um einen so gross wie möglich dramatischen Ausdruck zu erzielen."

In der New York Times ist über die Pastorale die er mit den New York Philharmoniker aufführte, zu lesen:

Mahler hat von der Sechsten Symphonie eine besondere Auffassung, die diejenigen, die eine mehr traditionelle Interpretation gehört haben sollten, schockieren kann Er dirigierte den ersten Satz in einem fast metronomischen Stil, mit wenigen ritardandi oder accelerandi. Er zerstörte den fliessenden Rhythmus und den friedvollen Inhalt des zweiten Satzes mit einer, wenn auch liebvollen, Fechterei zwischen den Phrasen. Als für den Sturm ein grossartig realistischer Donner durch die Luft flog, mit rollenden Trommeln und mit all den laut aufschreienden shrillen Instrumenten, gab es ein so schreckliches Getöse, dass selbst Beethoven über den erreichten Effekt verblüfft gewesen wäre.

Walter glaubte dass Mahler nicht gewissenhaft und folgsam einem gewissen System folgte, sondern dass er sich von der Intuition und von dem Willen Neues zu versuchen leiten liess.

Lehrt ist anderer Meinung:

Mahler verwandelte in seinen Interpretationen den Rhythmus in ein höchst geistiges Element. Der Rhythmus war für ihn nicht nur der

Taktschlag einer Komposition, sondern eher eine rethorische Betonung des Inhalts eines Werkes. Sein Umgang mit dem Rhythmus war logisch, vielleicht psychologisch, aber sicherlich nicht instinktiv. Der Rhythmus war ein sehr heikles Thema für ihn. Mahler unterordnete den Rhythmus immer seinen thematischen Erwägungen. Sogar bei einer anscheinenden Starrheit gab es eine Welt von fast unfühlbaren Pulsschlägen, die offen mit dem normalen Taktschlag der Musik in Gegensatz standen. Mahler opferte den Sinn des normalen Taktschlages um den geistigen Inhalt der Musik zu verstärken. Der Umgang mit den Rhythmus war der selbe in den Werken Wagners und Beethovens wie in seinen eigenen. Da waren Freiheit und Flexibilität, überraschende Akzente and unregelmässige melodische Betonungen. In einem Wort, Mahlers Auffassung vom Rhythmus war hauptsächlich die einer Rhetorik, nicht etwa eines gleichmässigen Masses. Er zögerte nicht der Partitur nicht auf dem Buchstaben zu folgen, um dem Geiste der Musik näher zu kommen.

Henry Finck nennt Mahler "den grössten Dirigenten Beethovens," und schätzt ihn höher als Artur Nikisch für die Interpretation Wagners:

Einige denken, dass Nikisch grösser als Mahler ist. Es kann sein, dass er es in einigen Dingen ist; aber sogar Nikisch könnte einem nicht solchen Schauer über den Rücken jagen wie es Mahler in der Aufführung des anderen Abend möglich war. Er dirigierte die Einleitung und das Finale des Tristan, die Faust Overture mit der ihm eigenen grossartig starken, leidenschaftlichen und vibrierenden Verkündigung.

Seine Interpretation der Walküre 1908 in Metropolitan würde so

kommentiert:

Mahlers Tempi sind frei und voll von unzähligen winzigen Variationen. Sie sind zu dramatischem Leben und Kraft angespornt. Wie lieblich kann er über gewisse Passage mit aussergewöhnlicher Sensibilität verweilen und sie ausdrucksvoll und reich machen.

Ein andere Kritiker schrieb über Mahlers Siegfried Idyll: "Es handelt sich um eine aussergewöhnlich poetische Interpretation, die etwas der Freiheit der Improvisation in sich hat." Seine Interpretationen anderer Komponisten waren nicht weniger ansprechend. Er wurde für die Interpretationen von stylistisch weitaus verschiedenen Komponisten wie Schubert, Tchaikowsky, Debussy, Cherubini und Scharwenka ausgezeichnet.

Mahlers Vermächtnis an die Geschichte des Dirigierens ist weitreichend und weitverbreitet. Er zeigte dass eine Kollaboration zwischen Komponisten und Interpreten möglich war. Als Kapellmeister-Dirigent war er die vitalste Verbindung zwischen Komponisten-Dirigenten wie Wagner und den heutigen Komponisten-Dirigenten wie Pierre Boulez, Gunther Schuller, Lukas Foss, und Leonard Bernstein.

Im Orchestergraben war er Ende des neunzehnten Jahrhunderts die stärkste Figur um einer Oper in Zusammenhang mit dem Drama aufzuführen. Wie von Weber und Berlioz war er in der Lage das Drama mit dem Geist der Musik auszufüllen. Niemand seit Wagner war imstande zu zeigen, dass die Oper nicht nur Musik war, sondern dass es sich um ein Drama handelte, wo die Musik eine zusammenfügende Rolle spielte.

Sein ganzes Leben hindurch war er ein hingebungsvoller Lehrer. Als er als Musikdirektor die Verantwortung der New York Philharmonie annahm, sagte er zur New York Times: "Als ich Dirigent der Wiener Staatsoper war, war es mein Ziel das Publikum, meine Sänger und mein Orchester zu lehren. Das will auch in New York mein Vorsatz sein."

Aber das Ende seiner Tätigkeiten in Amerika--in der Tat das Ende seine Karriere--war dazu bestimmt sogar tragischer zu sein als es in Budapest oder Wien gewesen war: krank und erschöpft, hatte er wieder einmal mit der Verwaltung und der Presse zu verhandeln. Seine Beziehung mit der Verwaltung wurde widersächlich. Sogar nach seinem Tode erntete er Missbilligung. Krehbiel schrieb: "Er wurde als ein grosser Künstler angesehen, und möglicherweise war er es, aber es misslang ihm das Publikum von New York zu überzeugen."

Glücklicherweise gab es andere, Musiker wie Kritiker, die nicht mit Krehbiel übereinstimmten. Max Smith, ein Kritiker der New York Press, fasste sein Leben so zusammen: "Was immer seine Fehler als Künstler gewesen waren, Mahler war ein Meister in seinem Gebiet. Was immer seine Schwächen als Mensch gewesen waren, er litt grausam darunter."

Wie Cesar war er ein Genie des Beherrschen und fortwährend von Streit umgeben. Verehrt wie ein Gott oder wie ein tragische Hero, verfolgte er eine Karriere die sich mit der Unentweichlichkeit eines griechischen Dramas entfaltete. Seine Erungenschaften waren entscheidend, unter den genialsten in der Geschichte des Dirigierens.