

Franz Willnauer

„Warum hast Du mich blind gemacht?“

Gustav Mahlers Beziehung zu Anna von Mildenburg im Spiegel seiner Briefe

Vortrag im Rahmen des 15. Toblacher Mahler-Protokolls am 17. Juli 2005
Überarbeitete Druckfassung (Internet-Version)

„Hochverehrte Frau!

Fräulein von Mildenburg berechtigt allerdings zu den höchsten Erwartungen. Ihre Stimme ist ein in allen Lagen ausgeglichener Sopran von seltener Schönheit und Kraft; sie ist ungewöhnlich hoch gewachsen, ihr Gesicht jedes Ausdrucks fähig – des heiter kindlichen, und des dämonisch erregten. Wenn ich noch hinzufüge, daß ihr Darstellungstalent, ihr Eifer und Ernst gleichen Schritt mit ihren anderen Vorzügen hält, so ist damit zur Genüge ausgesprochen, welche Hoffnungen ich auf diese noch sehr junge, und unverbildete Künstlerin setze, die derzeit nur noch von Wenigen nach ihrer ganzen Bedeutung erkannt ist. Sie ist erst seit einem Jahre bei der Bühne, und hat in dieser kurzen Zeit so unglaubliche Fortschritte gemacht, daß sie sogar die Übelgesinnten in Erstaunen versetzt hat. – Ich wüßte Niemanden, den ich für würdiger halten möchte, von Ihnen, hochverehrte Frau, zu der hohen Aufgabe erwählt und geleitet zu werden. – Wenn es gelänge, sie wenigstens für die Zeit ihrer Anfängerschaft den verderblichen Strömungen des Theaterwirrwarrs zu entreißen, und ihre erste Entwicklung unter Ihren Schutz und Führung zu stellen, so wäre vielleicht für Bayreuth eine feste Säule gewonnen; und es erscheint mir gerade in diesem Moment, wo durch Ihren Sohn ungeahnter Weise eine so herrliche Gewähr für die Zukunft „unserer Sache“ erstanden ist, bedeutungsvoll, daß dem Unternehmen eine so unberührte ungeschwächte Kraft zugeführt werden könnte.“

Mit diesen Zeilen, geschrieben in Hamburg am 24. Oktober 1896 an die „Herrin von Bayreuth“, Cosima Wagner, öffnete Gustav Mahler seiner Favoritsängerin und Geliebten Anna von Mildenburg die Tür zur Karriere. Der Brief, mit dem er der Leiterin der Bayreuther Festspiele vorschlägt, das 24jährige Ensemblemitglied von Bernhard Pollinis Hamburger Stadt-Theater zu einem Vorsingen einzuladen, verrät ebenso viel professionelles Urteil des Opernpraktikers wie Anerkennung und (kaum unterdrückte) Sympathie für seinen Schützling. Vor allem aber zeigt er, ein echter Mahler-Brief, diplomatisches Geschick und psychologisches Einfühlungsvermögen in die Gepflogenheiten des Hauses Wahnfried,

indem er seine Empfehlung der für Cosima Wagner zweifellos interessanten Sängerin mit der gebotenen Devotion vorbringt und gleichzeitig an ihre Einflußmöglichkeiten appelliert:

„Aber – nun kommt leider das Aber! Sie ist noch auf 3 ½ Jahre an Pollini gebunden! Und ich glaube, es giebt kein Mittel sie von ihm in Güte loszubekommen. – Nicht einmal, wie ich fürchte, zu einem kurzen Urlaube nach Bayreuth. – Beinahe möchte es mir scheinen, daß ein direktes Ansuchen von Ihrer Seite, gnädige Frau, zweckmäßiger wäre; denn mir wird er es wol rundweg abschlagen, wenn er nicht gerade in sehr rosiger Laune ist. – Ich bitte mir zu schreiben, ob Ihnen dieser Vorschlag genehm ist, oder ob Sie es vorziehen, daß ich mein Glück versuche.“

Dramaturgisch geschickt spielt Mahlers Brief den elenden Theateralltag an Pollinis Hamburger Bühne gegen die idealen Verhältnisse aus, wie sie nach Mahlers Kenntnis – und er hatte gerade zwei Monate zuvor den gesamten „Ring des Nibelungen“ unter Siegfried Wagners Leitung in Bayreuth erlebt – bei den Bayreuther Festspielen herrschten; gleichzeitig liefert er ein „Leistungsverzeichnis“ der jungen Sängerin, das selbst in Bayreuth Eindruck machen mußte:

„Welche Sorgen hat es mir schon gemacht, wenn ich mit gebundenen Händen zusehen muß, wie dieses junge, geniale Geschöpf unrettbar dem Schlendrian und der gewöhnlich[en] Theaterroutine – mit einem Worte, allen bösen Geistern des Handwerks überliefert wird – Schritt für Schritt – mit sehenden Augen in den Abgrund. Sie muß eine „Partie“ nach der anderen „fertig stellen“, und mit ganz ungenügenden Proben singen; und bisher war ich mit wenigen Ausnahmen noch nicht einmal im Stande, mit ihr eine Rolle zu Ende zu studiren. Unausgereift muß sie immer wieder vor die Rampe. – So hat sie im Laufe des letzten Jahr[s] die Senta, die Ortrud, Elisabeth, Venus, und die 3 Brünnhilden auswendig gelernt, (anders kann man es nicht nennen) und mit 1, höchstens 2 Bühnenproben gesungen. – Sie selbst weiß das Alles sehr gut, und Niemand leidet mehr darunter, als sie. – Wäre sie frei, so weiß ich, daß sie schon morgen in Bayreuth vor Ihnen stände, und sich gänzlich in Ihre Hände geben würde. – Mein Rath geht nun dahin, daß alle Mittel versucht werden müssen, damit sie von Ihnen, hochverehrte Frau gehört und beurtheilt werden kann.“

Nun kommt Mahler endlich zum eigentlichen Anliegen seines Briefes:

„Wenn Sie sich Ihre Meinung über sie gebildet haben, und dieselbe ebenso günstig ausfällt, als ich es zuversichtlich hoffe, so könnten ja zunächst die heurigen Ferienmonate (Juni, Juli, August) zu einem Aufenthalte und Studium in Bayreuth benützt werden. – Ich würde bis

dahin, diejenigen Aufgaben, für die Sie sie ausersehen, musikalisch fertig stellen. – Im Verlaufe dieser Zeit wird es sich zeigen, ob sie von Ihnen nicht nur auserwählt sondern auch berufen werden soll. Ist sie diejenige, welche in Bayreuth nöthig ist, so könnte im schlimmsten Falle dann auch ein ‚heroischer‘ Ausweg gesucht werden.“

Nun, es war kein „heroischer Ausweg“ erforderlich – Mahler meinte wohl einen Vertragsbruch bei Pollini –; Cosima Wagner erreichte vielmehr mit einem persönlichen Schreiben an Pollini die Beurlaubung der Mildenburg, die schon Anfang Dezember zu einem Vorsingen nach Bayreuth reisen durfte. Und so schreibt ihr Mahler am 3. Dezember 1896 dorthin einen Brief, den sie wie einen Schutzschild empfunden haben mag:

„Sei mir begrüßt in Bayreuth! Bald stehst Du in dem Raum, in dem einer der herrlichsten Geister gewaltet hat, die unter den Menschen gewandelt. Dieses Gefühl muß Dich über alle Befangenheit hinausheben, die Dich etwa beim Eintritt unter die gegenwärtigen Bewohner anwandeln könnte. – Denke nur immer daran: Er wäre mit Dir zufrieden; denn er schaut in Dein Herz, und weiß Alles, was Du kannst und willst. Nun, Du trittst Deinen Weg gerüstet an, wie selten Eine! Dessen sei getrost!“

Mahlers behielt recht mit seiner Prophezeiung: Anna von Mildenburg bestand glanzvoll das Vorsingen vor Cosima, wurde wenige Wochen später zur Erarbeitung ihrer ersten Bayreuther Rolle in das Haus Wahnfried eingeladen und sang bei den Bayreuther Festspielen 1897, noch nicht 25jährig, die Kundry im „Parsifal“. „Heute weiß ich, daß mich damals mein Schicksal unter vielen bevorzugt und meiner Kunst ein königliches Geleite auf ihren Weg mitgegeben hat: Gustav Mahler und Cosima Wagner“, schreibt die Sängerin Jahrzehnte später ein wenig pathetisch in ihren „Erinnerungen“.

Anna war wie ein Elementarereignis in die ausschließlich von Theaterarbeit bestimmte, im Privaten fast kleinbürgerlich geordnete Welt des 12 Jahre älteren Mahler eingebrochen. Schon die erste Begegnung der beiden hatte im Zeichen Richard Wagners gestanden. Anna von Mildenburg, frisch vom Konservatorium der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde nach Hamburg engagiert, wo Mahler schon seit März 1891 als Erster Kapellmeister wirkte, trat ihr Engagement im September 1895 eigentlich als „Jugendlich-Dramatische“ an. Kurz zuvor war eines der wichtigsten Ensemblemitglieder Pollinis, die beliebte Sopranistin Katharina Klafsky, vertragsbrüchig geworden und hatte zusammen mit ihrem Mann, dem Opernkapellmeister Otto Lohse, Hamburg Hals über Kopf verlassen, um ein Engagement an der New Yorker Metropolitan Opera anzunehmen. Damit war das „hochdramatische“ Rollenfach am gerade für seine Wagner-Aufführungen europaweit geschätzten Hamburger Theater überraschend

vakant geworden und mußte von der blutjungen Wienerin übernommen werden. Anna von Mildenburg, wenn auch mit außergewöhnlichen Stimmitteln begabt und von Rosa Papier hervorragend ausgebildet, war also eine absolute Anfängerin auf der Opernbühne, als sie am 11. September 1895 unter Mahlers Leitung als Brünnhilde in Wagners „Walküre“ debütierte, was Pollini gebührend als Sensation ausschlachtete.

Die Begeisterung des Hamburger Publikums gab ihm recht, und so übertrug ihr der geschäftstüchtige Pollini binnen kürzester Zeit die größten und schwierigsten Partien aus beiden Fächern – schon am 16. September sang sie erstmals die „Fidelio“-Leonore, nur zwei Tage später, am 18. September, die „Tannhäuser“-Elisabeth, dann am 7. und 25. Oktober die „Siegfried“- und „Götterdämmerung“-Brünnhilden. In den dreieinhalb Monaten bis zum Jahresende 1895 hatte Anna von Mildenburg bereits 19 Vorstellungen gesungen und sich dabei den Hamburgern in vier weiteren Rollen präsentiert: als Senta im „Fliegenden Holländer“, als Aida, als Rezia in Webers „Oberon“ und als Gräfin in Mozarts „Figaro“. Nach heutigen Maßstäben würde man sagen, daß Pollini sein neues Ensemblemitglied regelrecht „verheizt“ habe.

Auch der zeitlich erste der Briefe, die Gustav Mahler an sie gerichtet hat und die Anna Bahr-Mildenburg (wie sie sich nach ihrer Verheiratung mit Hermann Bahr 1909 nannte) lebenslang aufbewahrt hat, hatte Richard Wagner zum Thema. Ihr eine Ausgabe von Wagners Gesammelten Schriften zu empfehlen und zu schenken, ist ihm nicht nur Herzensbedürfnis, sondern offensichtlich auch ein willkommener Anknüpfungspunkt. „Da ich so glücklich bin, Sie auf einem anderen Gebiete in den Geist Wagners einzuführen“, schreibt er ihr Anfang September 1895, „so wird dieses Buch ein willkommener Bundesgenosse für mich werden – oder vielmehr, es wird mich ganz und gar entbehrlich machen, (hoffentlich nicht ganz überflüssig).“

Wagners Schriften haben Mahler bei Anna von Mildenburg ganz und gar nicht „überflüssig“ gemacht, im Gegenteil. Nicht nur als Dirigent bei nahezu all ihren Auftritten, mehr noch als künstlerischer Mentor wurde Gustav Mahler, der ihr in intensiven Proben seine Erfahrungen, seine Ansprüche und seine Ideale vermittelte, rasch zu Annas wichtigstem Partner. Dank ihrer musikalischen und darstellerischen Intelligenz, die ihre – hinsichtlich Größe, Strahlkraft und Ausdrucksstärke – ungewöhnliche stimmliche Begabung auf schönste ergänzte, vermochte Anna von Mildenburg sich die Intentionen ihres despotischen „Chefs“ rasch zu eigen zu machen. Mahler seinerseits fand endlich eine Künstlerin, die seinem Genauigkeitsfanatismus ebenso gerecht wurde wie seiner Forderung nach dem emotionalen Tiefgang jeder musikdramatischen Interpretation.

Bald waren der Erste Kapellmeister des Hamburger Stadt-Theaters und sein neues Ensemblemitglied durch mehr miteinander verbunden als durch unablässige Proben und ungezählte Opernvorstellungen. Noch diente das damals gerade 20 Jahre alte Telephon nicht als Instrument üblicher und alltäglicher Kommunikation, sodaß Mahler seine Nachrichten, Botschaften und schließlich seine Gefühle der Briefpost anvertraute – eine Gewohnheit, die er auch bei allen übrigen Partnern bis an sein Lebensende beibehielt; Mahlerforscher und Biographen wissen es ihm zu danken. So stammen nahezu zwei Drittel der über 200 Briefe, die Mahler an Anna von Mildenburg geschrieben hat, aus den ersten achtzehn Monaten ihrer Beziehung; das restliche Drittel erstreckt sich über die zehn Jahre bis zu seinem Abgang aus Wien.

Wie häufig Anna ihm zurückgeschrieben hat und ob man ursprünglich von einem richtigen Brief„wechsel“ zwischen den beiden hätte sprechen können, wissen wir nicht. In seinen eigenen Briefen erwähnt Mahler Annas Antworten nur selten, und wir müssen davon ausgehen, daß er alle Briefe, die sie ihm geschrieben hat, zunächst vor seiner Schwester Justine, die ihm in Hamburg und später in Wien den Haushalt führte, verborgen – und sie schließlich, vor seiner Verheiratung mit Alma Maria Schindler 1902, vernichtet hat. Lediglich die Briefe, die sie als Mitglied der Wiener Hofoper an ihren Direktor gerichtet hat – damals war der Liebesbund längst erloschen und die Beziehung der beiden auf rein dienstliche Angelegenheiten beschränkt –, haben sich im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv erhalten.

Zunächst beschränken sich Mahlers Briefe an das „verehrte Fräulein“ auf besorgte Nachfragen, fürsorgliche Ratschläge und anerkennende Fachurteile. Doch rasch wird der Ton freundschaftlicher und, im Fall eines ersten, nicht aufzuklärenden Krisengeschehens, auch intimer. So entspinnt sich, vor dem Argwohn der Kollegen und den Nachstellungen des Theaterpersonals sorgfältig verborgen, eine rege, überwiegend wohl einseitige Korrespondenz, der Mahler bald mehr anvertraut als seine kritischen oder lobenden Bemerkungen zu Annas Rollengestaltungen und sängerischen Leistungen, wie er sie auch anderen Sängern in der Pause oder am Ende der Aufführungen üblicherweise zukommen läßt.

Schnell wird aus dem Sie ein Du: eine Liebesgeschichte beginnt, deren emotionale Höhen und Tiefen Mahlers Briefe fortan akribisch genau protokollieren. Daraus läßt sich unschwer ablesen, daß das kein bloß schwärmerisches „Theaterverhältnis“ zwischen einem erfolgreichen Kapellmeister und einem aufsteigenden Sängerstar war, sondern – dank der Verschiedenartigkeit ihrer Charaktere, die wohl nur bei der Affizierbarkeit durch die Musik im

Gleichklang waren, dank *ihrer* maßlosen Selbstsucht und *seines* maßlosen Besitzanspruchs – eine „grande passion“. Auch der mit Mahlers Biographie Vertraute wird anhand dieser Briefe neue, mitunter bestürzende Züge in Mahlers seelischer wie künstlerischer Physiognomie ausmachen.

So zeigen ihn zwei Briefe vom 6. und 7. Februar 1896, geschrieben wenige Tage vor der „Dalibor“-Premiere des Hamburger Stadt-Theaters, die Mahler dirigierte und in der Anna die Milada sang, am Rand der Verzweiflung, taumelnd zwischen Leidenschaft und Selbstanklage, das unabwendbar geglaubte Ende der Beziehung vor Augen. Diese Beziehung war damals gerade fünf Monate alt, das Liebesverhältnis sogar noch zwei Monate jünger. Es scheint, als habe Anna Gleichgültigkeit geheuchelt und von Trennung gesprochen. Auch ohne den Anlaß für die Beziehungskrise rekonstruieren zu können, erschauern wir vor der Unmittelbarkeit und Gewalt von Mahlers emotionalen Ausbrüchen, die – nicht nur durch das zweimalige Zitat des „glühenden Messers“ – die Gefühlswelt der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ zu evozieren scheinen (in Klammern gefragt: Ist es Zufall, daß Mahler gerade zu dieser Zeit die Partitur dieser Lieder für die bevorstehende Berliner Erstaufführung der Orchesterfassung revidiert hat?).

Mahlers Biograph Henri-Louis de La Grange hat auch das Rätsel dieser beiden Briefe zu lösen versucht. Er unterstellt, daß Anna von Mildenburg mit dieser Taktik versucht habe, Mahlers Liebe stärker anzustacheln, da sie ihrerseits gar nicht daran gedacht hätte, Mahler aufzugeben. Wenn man dem Ton der wenig später geschriebenen Briefe Mahlers nachhört, dann ist Annas Taktik aufgegangen. Das frühere Verhältnis ist wiederhergestellt und, von Mahlers Seite, noch herzlicher geworden; die Theaterkünstlerin beherrscht nun auch die Bühne seines Herzens. Die Krise vom Februar 1896 wird zwischen den beiden nie wieder erwähnt.

*

Wer war die Frau, die zweifellos einmal Gustav Mahlers „ganz große Liebe“ gewesen ist, die er „mein innigstgeliebtes Annerl“ oder „meine geliebte, theuere Anna“ anredet und bald darauf „garstiges Annerl“, „Fratz“ und „Kindskopf“ titulierte, die ihn „das Fürchten“ lehrt und deren Gestalt doch in keine einzige seiner Kompositionen eingegangen ist? Jens Malte Fischer nennt sie in seiner Mahler-Biographie „eine starke und wilde Persönlichkeit“ und vergleicht sie mit der Schauspielerin Adele Sandrock, „die als junge Frau, ebenfalls keineswegs nach landläufigem Begriff schön, mit Arthur Schnitzler eine aufreibende Liaison einging und den erfahrenen Strategen der bindingslosen Erotik durch ihr eruptives

Temperament in Atem hielt“. Auch über Anna von Mildenburg halten sich, genährt durch die Hinweise in den „Erinnerungen“ Almas, Berichte über dramatische Szenen, die sie ihm in aller Öffentlichkeit gemacht haben soll. Dennoch lassen seine Briefe keinen Zweifel, daß Mahler, wie Fischer schreibt, „wahrscheinlich zum ersten Mal in seinem Leben und vielleicht auch, das gegenüber Alma brutale Wort sei gestattet, zum letzten Mal in seinem Leben eine Frau liebte und von einer Frau geliebt wurde, die ihn auf Grund ihrer eigenen Begabung als Künstler, als Musiker, als musikalischen Schöpfer verstand“.

Anna Bellschan von Mildenburg wurde am 29. November 1872 in der Lissagasse Nr. 2 im dritten Wiener Gemeindebezirk geboren und, wie das Geburts- und Taufbuch des k. k. Wiener Garnisons-Spitals am Rennweg ausweist, am 22. Dezember 1872 „dasselbst“ auf die Namen Marie Anna Wilhelmine Elisabeth getauft. Anna wurde in eine Offiziersfamilie hineingeboren. Schon ihr Großvater väterlicherseits, Karl Belschan (der Name noch mit einem „l“ geschrieben), als Sohn eines Schmiedemeisters in Böhmen geboren, hatte dem Kaiser lebenslang als Soldat gedient. Als 16jähriger im Jahre 1800 freiwillig in die k.u.k. Armee eingetreten, wurde er 1853 „nach zurückgelegter 53jähriger Dienstzeit mit dem Character und der Pension eines Obrist-Lieutenants in den wohlverdienten Ruhestand versetzt“. Im Jahr zuvor war er vom Kaiser wegen vielfach erwiesener Tapferkeit in den Napoleonischen Kriegen in den Adelsstand erhoben worden. Das Adelsprädikat „von Mildenburg“ hatte sich Karl Bellschan – der Überlieferung zufolge, die sich in Annas Familie erhalten hat – vom Kaiser erbeten in Erinnerung an die Burg des Ortes Miltenberg am Main (und wohl mehr noch an die Burgherrin), bei der er auf dem Rückmarsch von Frankreich 1814 Halt gemacht hatte.

Das älteste seiner drei Kinder, sein Sohn Theodor, Annas Vater also, war 1826 in Theresienstadt auf die Welt gekommen und 1840, als halbes Kind von 14 Jahren, „beim Artillerieregiment als Tambour ohne Entgelt auf 14 Jahre assentiert“ worden. Auch seine Laufbahn führte, wenn auch rascher als beim Vater und unter Absolvierung der „höheren Artillerie-Schulen“, bis zum Oberleutnant. 1863 übernahm er eine neue Aufgabe „als Kontrollor der Militär-Verpflegungs-Magazine zu Udine und Klagenfurt“, und in Klagenfurt lernte er bald auch die elf Jahre jüngere Maria Anna Butsch aus Ellwangen kennen, die dort ihre Verwandten besucht hatte. Ein Jahr später, mit 38 Jahren, heiratete er Anna Butsch, 1866 und 1868 wurden zwei Söhne, Theodor und Albert, geboren, denen selbstverständlich ebenfalls der Dienst in der kaiserlichen Armee vorgezeichnet war. Ein im Italienkrieg 1866 erworbenes Rückenleiden nötigte Theodor Bellschan, eine leichte Verwaltungstätigkeit am Garnisons-Spital in Wien zu übernehmen und bald danach, zurück in Klagenfurt, den Dienst zu quittieren.

Vor dem Hintergrund des typischen Schicksals einer altösterreichischen Offiziersfamilie nimmt sich der rasante künstlerische Aufstieg von Anna von Mildenburg zur gefeierten Sängerin mehr als ungewöhnlich aus. Die musische Begabung freilich fiel nicht vom Himmel, sie hatte sich vielmehr vom Großvater *mütterlicherseits* auf Anna vererbt. Fidelis Butsch war zwar zum Zeitpunkt von Annas Geburt, wie das Taufbuch ausweist, „Privatier“, aber das verrät weder etwas über seine musische Ader noch über seine merkantilen Fähigkeiten. Butsch betrieb damals in Augsburg zusammen mit seiner Frau ein großes, laut Anna „später weltberühmtes“ Buchantiquariat. Die Beschäftigung mit den schönen Künsten hatte ihn jedoch nicht gehindert, 1864 die von dem Augsburger Fabriksbesitzer Riedinger vier Jahre zuvor privat errichtete „Stadtgaserzeugungsanlage“ in Klagenfurt „mit allen Rechten und Verbindlichkeiten“ zu erwerben. Damit müssen regelmäßige Aufenthalte der Eltern Butsch in Klagenfurt verbunden gewesen sein, und so erklärt sich wohl auch, daß ihre Tochter, Annas Mutter, bei einem „Verwandtenbesuch“ in Klagenfurt ihren künftigen Ehemann Theodor Bellschan kennengelernt und später geheiratet hat. Dort lebte die Familie, von dem kurzen Zwischenspiel in Wien abgesehen, das dadurch zu Annas Geburtsstadt wurde, bis 1889. Mit dem 1870 geborenen dritten Sohn Eugen und der 1875 geborenen Tochter Ernestine war die Zahl der Bellschan-Kinder auf fünf angewachsen.

1889 – Anna war 17 Jahre alt – übersiedelten die Bellschans, „meines Vaters Gesundheit wegen“, wie Anna schreibt, nach Görz, eine nahe Triest gelegene Provinzstadt, die damals zum „Küstenland“ gehörte, einem der 16 Kronländer der k. u. k. Monarchie, und heute italienische Grenzstadt zu Slowenien ist. Dort starb Annas Vater, nach seiner endgültigen Pensionierung 1886, am 21. März 1894 als „Major ad Honores d[es] R[uhestandes]“. Ihrer Jugendzeit in Görz, die erst durch die Aufnahme des Gesangsstudiums in Wien 1892 beendet wurde, hat Anna von Mildenburg in ihren „Erinnerungen“ ein anrührendes Denkmal gesetzt.

Wir dürfen annehmen, daß eine ehrgeizige, wenn auch noch unsichere und wenig selbständige junge Frau in Hamburg aus dem Zug stieg, als sie ihr Engagement antrat. Dafür spricht auch, daß sie von ihrer Mutter begleitet wurde, die sie einige Wochen lang umsorgte und auch später immer wieder nach Hamburg kam, wenn wichtige Premieren anstanden. Anna war damals schon eine auffällige Erscheinung, „übergroß gewachsen, ... knochig und kräftig, ohne je beleibt zu wirken“ (Jens Malte Fischer). Ob ihrem Äußeren auch ein ähnlich kompaktes Selbstbewußtsein entsprach, dürfen wir bezweifeln. Die Neuerwerbung des Hamburger Theaterdirektors Pollini bezeichnet sich selbst in ihrem Feuilleton „Meine ersten Proben mit Gustav Mahler“ als „halbes Kind“, das „in verzweifelter Hilflosigkeit und

Bangigkeit vor all dem mir Neuen und Unbegreiflichen des Theaters“ in dem zwölf Jahre älteren Gustav Mahler eine Stütze suchte und fand.

Es ist aus mehreren Gründen nicht einfach, ein zutreffendes Bild der jungen Sängerin zu zeichnen, die wie über Nacht zu Gustav Mahlers großer Liebe geworden ist. Anna von Mildenburg hat zeit ihres Lebens ihr Denken, Fühlen und Tun beobachtet und akribisch festgehalten, in Tagebüchern, Briefen und, nach 1910, in Zeitungsaufsätzen, denen freilich die stilisierende Hand ihres Ehemannes, des Schriftstellers Hermann Bahr, anzumerken ist. Bedauerlicherweise fehlen in der Serie ihrer von 1888 bis zum Todesjahr 1947 lückenlos geführten Tagebücher, die das Wiener Theatermuseum aufbewahrt, gerade die Jahrgänge zwischen 1889 und 1906. So müssen fast ausschließlich die Briefe Mahlers als Spiegel für das Persönlichkeitsbild der jungen Frau dienen – Zeugnisse eines als Künstler wie als Liebender zutiefst subjektiven Betrachters also. Aus Mahlers Äußerungen und den wenigen überlieferten Beschreibungen von Freunden, Bekannten und – Konkurrentinnen müssen wir auf eine reizbare, sprunghafte, im Gewähren wie Verweigern von Gefühlen unberechenbare Frau schließen, deren Stimmungen jäh umschlagen können, die ständig Launen ausgeliefert ist, deren Naivität oftmals etwas Gespieltes hat. Sie saugt Mahlers Gefühle aus und genießt den Triumph der Unterwerfung des Mannes; sie ihrerseits unterwirft sich als Künstlerin seinem Rat und bedient sich seiner Protektion, läßt ihn gleichzeitig aber als Liebhaber zappeln.

Ob die Abwehr der – auch geistigen – Bedürfnisse ihres Partners und der Mangel an Gefühl, unter denen Mahler in der Hamburger Zeit besonders gelitten hat, weiblicher Berechnung entsprangen, ob sie der Belastung durch ihren Sängerberuf geschuldet waren oder in einer echten neurotischen Störung ihre Ursache hatten, ist schwer zu entwirren und dürfte kaum mehr zu klären sein. Aber ebenso stark kommen im Spiegel seiner Briefe auch Charakterzüge und Eigenschaften zum Vorschein, die Mahler fasziniert und gefesselt haben: ihr künstlerischer Ehrgeiz, ihr im Privatleben wie auf der Bühne stark theatralischer Gestus, ihr Spiel mit dem Sich-Verweigern, ihre erotische Ausstrahlung, all das unterstützt von ihrer ungewöhnlichen Erscheinung. Keine Frage, Mahler ist dieser wesentlich jüngeren Frau in der ersten Zeit ihrer Beziehung verfallen gewesen. Seine Briefe freilich bleiben diskret. Küsse werden kaum je ausgesprochen, sondern meist mit einem Kreis angedeutet, Intimitäten werden sorgsam vermieden, sexuelle Erfüllung wird, wenn überhaupt, nur verschlüsselt erwähnt.

Wenn auch Mahlers Briefe nicht immer ganz frei sind von Elementen gönnerhafter Unverbindlichkeit oder sogar egoistischer Ranküne – für die einfühlsame, bei aller kritischen Wachheit unendlich verständnisvolle und motivierende Begleitung und Beurteilung ihrer

sängerischen, künstlerischen Tätigkeit findet er stets Worte aufrichtiger Bewunderung, wie wir auch dem zu Anfang zitierten Brief an Cosima Wagner entnehmen konnten. Und aus einem Brief vom 8. März 1897 aus Berlin erfährt Anna selbst seine geradezu hymnisch gesteigerte Anerkennung: „Du gottbegnadetes Mädel! Du unter Millionen Auserwähltes!“

*

In den ersten Wochen und Monaten ihrer Beziehung schrieb Mahler so gut wie täglich an die Geliebte, ungeachtet ihrer ständigen Begegnungen im Theater und ihrer abendlichen Zweisamkeiten. Zwei Ereignisse unterbrachen das tägliche Miteinander, beide waren wichtige Stationen auf dem Erfolgsweg des Komponisten Gustav Mahler, und beide fanden in Berlin statt: Am 13. Dezember 1895 erklang Mahlers Zweite Symphonie zum ersten Mal vollständig in einem Konzert, und am 16. März 1896 brachte Mahler, wiederum auf eigene Kosten und wiederum aufgeführt vom Berliner Philharmonischen Orchester, die Neufassung seiner Ersten Symphonie und die Orchesterfassung seiner „Gesellen“-Lieder zur Erstaufführung. Beide Male verweigerte Bernhard Pollini Anna von Mildenburg den erbetenen Urlaub, sodaß wir durch Mahlers tägliche Briefe an sie über den Probenverlauf, die Erfolge bzw. Mißerfolge der Konzerte bei Publikum und Kritikern und vor allem über Mahlers wechselnde Stimmungen und Einschätzungen genau unterrichtet sind.

Allmählich neigte sich die erste gemeinsame Spielzeit am Hamburger Stadt-Theater dem Ende zu. Der Name Mildenburg stand weiterhin zweimal, manchmal dreimal pro Woche auf dem Theaterzettel. Neben ihren Wagner-Partien sang sie, alle Fachgrenzen überschreitend, aber Erfolg an Erfolg reihend, bald die Aida, bald die Gräfin in Mozarts „Figaro“ und die Donna Anna in Mozarts (deutsch gesungenem) „Don Juan“, bald die Milada in Smetanas „Dalibor“ und die Rezia in Webers „Oberon“, bald die Valentine in Meyerbeers „Hugenotten“. Mahler selbst leistete mit 151 Auftritten als Opern- und Konzertdirigent in dieser Saison schier Übermenschliches. So hatte er an den 31 Tagen des Monat Mai 1896 nicht weniger als 24 Vorstellungen zu dirigieren, darunter den kompletten „Ring des Nibelungen“ und weitere fünf Opern allein an den neun Abenden zwischen 18. und 26. Mai. Direktor Pollini beutete seinen Ersten Kapellmeister noch einmal bis zur physischen Erschöpfung aus, ehe dieser die Spielzeit mit einer Aufführung der „Fledermaus“ beenden konnte.

Nun warteten drei Monate Theaterferien auf den Dirigenten und seine Sängerin, die gleichzeitig die erste lange Trennung des Liebespaares bedeuteten. Es gibt Hinweise, daß die beiden sich knapp vorher verlobt haben, und es hat fast den Anschein, als würde gerade diese Verlobung den Anfang vom Ende ihrer Beziehung eingeläutet haben. Zunächst jedoch steht das Positive der Veränderung im Vordergrund. „Heute ist es das 3. mal, daß ich, von

Dir getrennt, in Berlin bin. – So lange hat es aber die ersten beiden Male nicht gedauert, als es dießmal dauern wird“, schreibt er ihr von der ersten Station seiner Reise in die Ferien und fährt fort: „Aber trotzdem, Du, Du, Du, Du, ziehe ich die jetzige Situation der vorigen vor“, um dann zu fragen: „Du auch?“

Mahler zog sich zum Komponieren nach Steinbach am Attersee (Oberösterreich) zurück, Anna kehrte zu ihrer Familie ins heimatliche Görz zurück, um von dort aus für mehrere Wochen in die „Sommerfrische“ nach Malborghet (damals in Kärnten, heute in Südtirol gelegen) zu reisen. Am 11. Juni 1896 traf Mahler, aus Wien kommend, in Steinbach ein, wo er wie in den Vorjahren im Gasthof „Zum Höllengebirge“ Quartier nahm. In dem „Komponierhäuschen“, das er sich zwei Jahre zuvor direkt am Seeufer hatte erbauen lassen, waren im Sommer 1895 fünf Sätze seiner Dritten Symphonie entstanden; für die vor ihm liegenden Sommerwochen hatte er sich als Arbeitspensum die Fertigstellung des einzigen noch unvollendeten, nur skizzierten ersten Satzes vorgenommen.

Die nahezu täglichen Briefe an Anna, die ihrerseits mit ihrer Familie in dem beliebten, zwischen Dolomiten, Karnischen und Julischen Alpen gelegenen Malborghet Urlaub machte, spiegeln das seelische Auf und Ab des Schaffensprozesses und den mühsamen Fortschritt der Komposition getreulich wider. Sie sind gleichzeitig auch sensibel registrierende Dokumente des allmählichen Wandels der seelischen Beziehung Mahlers zu seiner Geliebten: vom erotischen Verfallensein über eine tiefe, ihre Unerfülltheit aber immer stärker wahrnehmende Liebe bis zu einer von Routine nicht freien freundschaftlichen Zuwendung. Was die Veränderung in Mahlers Gefühlshaushalt bewirkt haben kann, darüber kann nur spekuliert werden; am ehesten vermag noch die Vermutung überzeugen, daß Mahler die feste Bindung an einen Menschen damals noch als eine nicht tragbare Last angesehen haben könnte; fünf Jahre später, als er Alma Schindler kennen lernte, war das wohl anders.

Knapp ein Drittel der rund 30 Briefe aus dem Sommer 1896 – und zwar dank ihrer geschickten Textredaktion und Kürzungen ausschließlich solche, die den wahren Charakter der Beziehung nicht verrieten – hat Anna Bahr-Mildenburg nach Mahlers Tod veröffentlicht und später Alma Mahler-Werfel für die Herausgabe des ersten Bandes mit Mahler-Briefen überlassen, der 1924 erschienen ist. Damit ist dieser Abschnitt aus dem Kapitel Mahler-Mildenburg immer schon der am besten dokumentierte und am meisten bekannte gewesen. Ich kann mich deshalb darauf beschränken, aus der Fülle dieser Briefe einen einzigen herauszugreifen, der bisher nicht publiziert war, gleichwohl für Mahlers Seelenlage aus dieser Zeit der „Ruhe vor dem Sturm“ überaus charakteristisch ist. Hier der wichtigste Abschnitt eines Briefes vom (vermutlich) 19. Juni 1896 an sein „innigstgeliebtes Annerl“:

„Glaubst Du denn, meine Geliebte, daß ich mich nur einen Moment über meine ‚Freiheit‘ freuen kann? Wie gerne gäbe ich sie für immer dahin, um von Deinen Armen gefesselt zu werden, wenn ich dadurch nur nicht einem Anderen das Leben zu einem Gefängniß machte. – Siehst, mein liebes Herz, dieß ist ja immer derselbe Schatten, der allen meinen Wünschen und Hoffnungen sich in den Weg stellt. Du kannst es nur vielleicht nicht nachfühlen, da Du noch nicht in einer ähnlichen Lage warst. – Es macht mir oft so furchtbare Sorgen, und noch sehe ich nicht den Ausweg aus diesem Conflict! – Ich weiß es, daß ich durch mein Glück das eines Andern (Du weißt, wer es ist) für immer zerstöre; ich halte mich immer so zurück, wenn ich bei Dir bin, oder Dir schreibe, denn es geht mir zu nahe, Dich traurig zu sehen! Aber unser Verhältniß ist ja jetzt ein so inniges und vertrautes geworden, daß ich Dir nichts mehr vorenthalten kann!“

Mit dem „Anderen“, dessen Glück Mahler durch sein eigenes „für immer zerstören“ würde, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit Mahlers Schwester Justine gemeint. Acht Jahre jünger als Mahler, war sie dank der Haushaltspflichten für ihren Bruder immer noch unverheiratet, und Mahler fürchtete wohl – wie wir wissen, unbegründet –, daß sie als Dreißigjährige keinen Mann mehr fände, wenn Mahler selbst heiraten würde.

Es gab aber noch eine zweite Frau, die Mahlers Liaison mit Anna von Mildenburg als gegen ihre eigenen Interessen und Wünsche gerichtet ansehen mußte: Natalie Bauer-Lechner. Mahlers ehemalige Studienkollegin am Wiener Konservatorium war zur Geigerin ausgebildet worden und wirkte als Bratschistin in dem ausschließlich aus Frauen bestehenden Soldat-Roeger-Quartett. 1875, mit siebzehn Jahren, hatte sie einen um 22 Jahre älteren Mann geheiratet, von dem sie sich zehn Jahre später wieder scheiden ließ. Zunächst mit einem Besuch bei Mahler in Budapest 1890, später als häufige Begleiterin auf seinen Reisen und Gastspielen, hatte sie konsequent an einer Vertiefung ihrer Jugendfreundschaft gearbeitet und verbrachte schließlich wie ein Familienmitglied wochenlange Aufenthalte im Hause Mahler in Hamburg und an seinen sommerlichen Urlaubsorten. Wir verdanken ihrem akribisch geführten Tagebuch die 1923 erschienenen und 1984 revidiert nachgedruckten „Erinnerungen an Gustav Mahler“, die in mancher Hinsicht ein einzigartiges Quellenwerk zu Mahlers Leben und Schaffen sind. Anna von Mildenburg jedoch mußte Natalie Bauer-Lechner, die ihre Freundschaft zu Mahler wohl nur schlecht verhüllt in der Hoffnung auf eine eheliche Verbindung pflegte, als Konkurrentin empfinden; undenkbar, daß Mahler mit dem „Anderen“, dessen Glück durch sein Glück „für immer zerstört“ würde, Natalie gemeint haben kann. Seine Scheu vor Annas Eifersucht ging so weit, ihr vier Wochen lang sorgsam zu

verheimlichen, daß die Freundin von Anfang an mit ihm und seinen Schwestern die Ferien in Steinbach verbrachte.

Mahlers zweieinhalb Monate währender Aufenthalt am Attersee galt ausschließlich seinem Schaffen und war daher in seinem Tagesablauf streng geregelt; verständlich, daß er in seinen fast täglichen Briefen an Anna kaum „Neuigkeiten“ zu berichten wußte – auch nicht aus dem Reich seiner schöpferischen Tätigkeit. Man spürt an den Belanglosigkeiten, die er für mitteilenswert hält, an der fast zwanghaft peniblen Registrierung des Laufs der Briefe zwischen den postalisch schwer erreichbaren Provinzorten Steinbach im Salzkammergut und Malborghet am Fuße der Dolomiten, wie gern sich Mahler durch Äußerlichkeiten von der geistigen Anstrengung des Komponierens ablenken ließ, wie schwer ihm der Einstieg in den Schaffensprozeß diesmal fiel.

Ein Besuch bei Johannes Brahms, dem mit einer gewissen Distanz verehrten älteren Meister, bringt die erwünschte Abwechslung in Mahlers tägliches Einerlei, und endlich kommt auch der schöpferische Prozeß in Gang und führt zu einem Mahler künstlerisch zutiefst befriedigenden Ergebnis: Der gewaltige erste Satz seiner Dritten Symphonie entsteht in einer ungeheuren seelischen und geistigen Anspannung, die er auch seiner Geliebten zu vermitteln versucht.

„Also, Lieb, Anna, um dieses großen Werks willen, an welchem Du und die Welt einst Freude erleben sollen: füge Dich in mein Wesen – und kränke Dich jetzt über nichts! Es sind furchtbare Geburtswehen, die der Schöpfer eines solchen Werkes erleidet, und bevor sich das alles in seinem Kopfe ordnet, aufbaut und ausbraust, muß viel Zerstreutheit, Insichversunkensein, für die Außenwelt Abgestorbensein vorhergehen“, schreibt er in einem Brief von Mitte Juli 1896.

Endlich hat Mahler den letzten fehlenden Baustein in die sechssätzliche Konstruktion dieser kolossalen, philosophisch grundierten Komposition gefügt, die sein bis dahin größtes symphonisches Werk darstellt. Am 1. August heißt es dann in einem längeren Brief:

„Also die Symphonie ist fertig, ich aber leider auch – d.h. ich bin furchtbar übermüdet, und muß mich wieder ein bisschen umhertummeln, um zu Kräften zu kommen. Ich werde, sowie es wieder hübsches Wetter wird, per Rad nach Berchtesgaden [fahren], wo ich einen alten Freund von mir aufsuchen will.“

Daß Natalie Bauer-Lechner ihn auch bei diesem Besuch seines Studienfreundes Siegfried Lipiner begleitet hat, verschweigt Mahler seiner Geliebten wohlweislich. Wenige Tage später reiste Mahler mit seiner Schwester Justine nach Bayreuth, um den seit der Uraufführung 1876 erstmals wieder aufgeführten, nun von Cosima Wagner inszenierten und von Siegfried Wagner dirigierten „Ring des Nibelungen“ zu sehen und zu hören. Damit endet eine der intensivsten und inhaltlich ergiebigsten zusammenhängenden Perioden nahezu täglicher Korrespondenz – nicht nur mit Anna von Mildenburg, sondern im Leben des Briefeschreibers Gustav Mahler überhaupt. Von nun an werden seine Briefe sporadischer und nüchterner; die allmähliche seelische Ablösung von Anna von Mildenburg nimmt ihren Anfang.

Der Sommerkomponist Mahler kehrt zurück in die „Tretmühle des Theaters“, wie er sein Hamburger Dirigentenamt einmal bezeichnet hat, und verliert dabei, wie es scheint, den letzten Freiraum für private Gefühle. Die ständigen Querelen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit Direktor Pollini eskalieren im Herbst 1896, nicht zuletzt durch das Neuengagement des mit Mahler befreundeten, von Pollini zu dessen Konkurrenten manipulierten Kapellmeisters Rudolf Krzyzanowski, bis aus der latenten beruflichen Krise der befreiende Eklat wird und Mahler seinen Vertrag mit dem Hamburger Stadttheater kündigt. Auf seine Beziehung zu Anna von Mildenburg sollte das krisenhafte Geschehen der neuen Spielzeit nicht ohne Wirkung bleiben. Anna wird davon sogar intensivst in Anspruch genommen, nicht aber nur als Vertraute und Gefährtin, sondern auch als Opfer: Mahlers Gefühle für sie erkalten zusehends, wie aus dem immer unpersönlicheren und floskelhafteren Ton seiner Briefe ersichtlich wird.

*

Mit Wagners „Tannhäuser“ unter Mahlers Leitung als Eröffnungsvorstellung der Saison 1896/97 hatte am 1. September 1896 die letzte der sechs Spielzeiten begonnen, die Gustav Mahler am Hamburger Stadt-Theater verbrachte. Es war ein schwieriger Abend für ihn. Auch wenn das Venus-Debüt der Mildenburg von der Hamburger Kritik freundlich aufgenommen wurde – das Hamburger Publikum huldigte ihrer noch berühmteren und nach einjähriger Abwesenheit begeistert wieder aufgenommenen Kollegin Katharina Klafsky in der Rolle der Elisabeth. Dem Dirigenten Mahler, der die Oper ohne Orchesterprobe leiten und ein komplett neues Ensemble – Leopold Demuth sang seinen ersten Wolfram von Eschenbach – über die Runden bringen mußte, wurden Schwächen der Orchesterleistung vorgeworfen. Mahlers Stellung hatte auch nach außen hin an Bedeutung verloren. Viele der bisher ausschließlich Mahler vorbehaltenen Hauptwerke des Repertoires wurden nun von Krzyzanowski dirigiert, die Vorstellungen der Mildenburg wurden von Pollini zunehmend den anderen Kapell-

meistern übertragen, nur selten noch führte ein Opernabend Mahler und seine Geliebte wieder zu gemeinsamem Musizieren zusammen.

Auch die private Beziehung zwischen ihnen bietet nach der Rückkehr aus den Theaterferien ein völlig anderes Bild, zumal wenn man bedenkt, daß der nahezu tägliche briefliche Gedankenaustausch gerade erst vier Wochen zurückliegt. Ist das wirklich erst ein Jahr her, daß Mahler seiner Geliebten nicht von der Seite gewichen ist, daß künstlerische Unterweisung und menschliche Zuwendung der schier einzige Lebensinhalt für ihn waren, daß er seinen intimsten Gefühlen in seinen Briefbotschaften Ausdruck verliehen hat? Warum gibt es jetzt drei lange Herbstmonate hindurch, sieht man von den treu gelieferten Berichten über seine Reisen nach Leipzig und Dresden Mitte Dezember 1896 und Mitte Jänner 1897 ab, wo bescheidene, wenn auch wichtige Erfolge als Komponist eingefahren werden, keine Briefe an Anna?

Für die Zeit von Mitte September bis Mitte Oktober 1896 heißt der Grund wohl: Natalie Bauer-Lechner. Die nicht abzuschüttelnde Seelenfreundin Mahlers hatte „Steinbach und den heillosen Salzkammergutregen“ knapp eine Woche nach Mahler verlassen und war über Prag, Berlin und Lübeck nach Timmendorf an der Ostsee gereist, „um eine Wohnung für Mahlers und mich für den nächsten Sommer zu suchen“, wie sie ihren Erinnerungen anvertraut hat. Auf dem Rückweg blieb sie für mehr als vier Wochen „in Mahlers lieblichem Tusculum“ in der Bismarckstraße. Mit der Freundin aus alten Wiener Tagen also verbrachte er seine freien Nachmittage bei Spaziergängen und Radfahrten in die damals noch unbebaute Umgebung; daß das der Mildenburg nicht gefallen haben kann, liegt auf der Hand, zumal Natalie auf Mahler zweifellos einwirkte, Hamburg endlich mit Wien zu vertauschen, und, nach Wien zurückgekehrt, Anna bei ihren und seinen Wiener Freunden kräftig anschwärzte.

Aber auch keine „innigsten Herzenswünsche für das geliebte Leben“ läuten das Neue Jahr 1897 ein. So wenig es einen schriftlichen Glückwunsch zu Annas Geburtstag am 29. November gegeben hatte, so wenig schickte ihr Gustav diesmal einen Neujahrsgruß. Am Abend des 1. Jänner freilich waren beide wieder in ihrer Kunst vereint: Mahler dirigierte „Tannhäuser“, Anna von Mildenburg sang die Venus. Bald danach reiste Mahler nach Dresden, wo er anlässlich eines Konzerts der Hofkapelle ganz im Geheimen, eingefädelt von seinen Wiener Freunden, den Wiener Hofoperndirektor Wilhelm Jahn traf, um sich persönlich als Bewerber um eine Kapellmeisterstelle empfehlen zu können. „Ich habe sowol für Wien, als auch für Dresden günstige Chancen! Im letzten Orte ist es sehr günstig für mich, daß der

König und der Kronprinz von meinen Compositionen sehr eingenommen sind“, berichtet er Anna lakonisch am Tag seiner Rückkehr.

Schon zur Jahreswende 1894/95 hatte Mahler in einem Brief an den Jugendfreund Fritz Löhr geklagt: „Mein Judentum verwehrt mir, wie die Sachen jetzt in der Welt stehen, den Eintritt in jedes Hoftheater. – Nicht Wien, nicht Berlin, nicht Dresden, nicht München steht mir offen.“ Mit seinem Übertritt zum katholischen Glauben am 23. Februar 1897 schaffte Mahler das entscheidende Hindernis gegen ein Engagement an das Opernhaus eines katholischen Hofes, sei es nun Wien oder Dresden, aus der Welt. Auch Anna von Mildenburg sorgte in dieser Zeit für den Fortgang ihrer Karriere: sie war zu Gast im Hause Wahnfried, um sich auf ihr Debüt bei den Bayreuther Festspielen vorzubereiten. Mahlers Brief vom Ende Februar 1897 freilich klingt weit distanzierter und nüchterner als die emphatischen Zeilen zwei Monate zuvor. „Hoffentlich fühlst Du Dich jetzt schon wol, und hast von Frau Wagner schon die ersten Lobsprüche erhalten. Ich bin riesig gespannt, was Du mir mittheilen wirst.“ – ganze zwei Sätze verwendet er jetzt auf Annas Bayreuth-Abenteuer, das er selbst so massiv und vehement ins Werk gesetzt hatte.

Der Ruf von Mahlers Kunsttaten, der sich von Prag, Budapest und Hamburg aus allmählich europaweit verbreitet hatte, machte sein Auftreten in den großen mitteleuropäischen Musikzentren für die Konzertveranstalter zweifellos attraktiv. Mahler selbst war daran interessiert, die ersten, fast ausschließlich in Berlin erzielten Erfolge seiner Werke an anderen Orten zu wiederholen und sich als Komponist über Deutschland hinaus bekanntzumachen. So kam es zu einer Vereinbarung mit dem renommierten Berliner Konzertagenten Hermann Wolff, der Mahler zu Konzerten nach Moskau und Budapest verpflichtete. In letzter Minute kam noch eine Einladung des von Franz Kaim erst vier Jahre zuvor gegründeten Orchesters aus München hinzu. Vom 10. bis 31. März 1897 unternahm Gustav Mahler somit seine erste internationale Konzerttournee. Auf dem Rückweg von Budapest nach Hamburg plante er, in Wien die abschließenden Verhandlungen über sein Engagement an die dortige Hofoper zu führen. Doch was er in zwei, höchstens drei Tagen zu erledigen hoffte, zog sich über eine quälende Woche hin, bis er endlich am 7. April 1897 nachmittags um 4.15 Uhr folgendes Telegramm nach Hamburg aufgeben konnte:

„alles glücklich – besonders für mich – verlaufen vorderhand absolutes schweigen gegen jedermann komme morgen halb fünf dammthor tausend grüsse g.“

Zurück in Hamburg, betrieb Mahler mit aller Macht die sofortige Beendigung seines Engagements an Pollinis Stadt-Theater. Mit einem „Abschieds-Benefiz für Herrn

Kapellmeister Gustav Mahler“ am Samstag 24. April 1897 ging die „Ära Mahler“ am Hamburger Stadttheater zu Ende. Ohne von Anna noch einmal Abschied zu nehmen, bestieg Mahler am nächsten Morgen den Zug nach Wien, um sich auf seinen Engagementsantritt an der Hofoper vorzubereiten, den er mit der historischen Aufführung des „Lohengrin“ am 11. Mai 1897 krönen sollte.

*

„Deinen Briefen merke ich es noch immer an, daß Du mir gram bist! Warum? Wodurch habe ich es denn mir zugezogen?“ Mahlers Fragen in seinem Brief an Anna von Mildenburg vom letzten Tag der Spielzeit 1896/97, der das vorläufige Ende ihrer Gemeinsamkeit bedeutete – er folgte der Berufung an die Wiener Hofoper, sie war nach ihrem sommerlichen Bayreuth-Ausflug noch für eine weitere Spielzeit in Hamburg engagiert –, klingen nicht ganz ehrlich. Wir können nur vermuten, daß Annas Briefe von der Sorge um den Verlust des Geliebten durchzogen waren, und dürfen unterstellen, daß ihre Sorge begründet war.

Nach 16 Jahren zurück in Wien, nahm nicht nur die bevorstehende – und sich in kürzester Zeit zur Verantwortung für das höchste Amt ausweitende – große künstlerische Leitungsaufgabe an der Wiener Hofoper Mahlers Denken und Handeln restlos in Anspruch; er trat gleichzeitig auch wieder in den Kreis der Jugendfreunde und Weggefährten seiner Studienjahre ein und entfernte sich damit zweifellos in der seelischen Beziehung allmählich von der in Hamburg zurückgebliebenen Braut. Vor allem Natalie Bauer-Lechner, die sich selbst, wenn auch vergeblich, Hoffnungen auf Mahler gemacht hatte, dürfte ihren Einfluß und ihre Beziehungen dazu verwendet haben, Zweifel an der Richtigkeit seiner Partnerwahl in Mahler zu wecken.

Der Ton seiner Briefe bekommt etwas Joviales und Fürsorgliches, anders als in den Monaten zuvor ist daraus kaum mehr als eine „geschwisterliche“ Zuneigung zu der Geliebten und Verlobten herauszulesen. Seine Anteilnahme an ihrem Bayreuther Debüt bleibt oberflächlich, die ausführlichen Beschreibungen seines ferienhaften Alltags und die stereotypen Grüße an Annas Mutter wirken wie Ablenkungsmanöver, und in der Tat bleiben zwei wichtige Themen sorgfältig ausgespart: die ständige Nähe Mahlers zu Natalie, die auch diesen Sommer mit ihm und seinen Schwestern zu teilen entschlossen war, und Annas berufliche Zukunft nach seinem Abgang aus Hamburg. Wir dürfen unterstellen, daß Anna diese Frage in ihren Briefen aus Bayreuth angesprochen hat; war ihr doch der Gedanke an einen weiteren Verbleib an Pollinis Hamburger Stadt-Theater sicherlich ebenso unerträglich wie der Wunsch nach einem Engagement an Mahlers neue Wirkungsstätte unabweislich. Der

gerade beginnende Sommer 1897 sollte, wohl anders als Mahler dies geplant hatte, eine rasche Entscheidung bringen.

In der Woche zwischen zwei Briefen Mahlers vom 20. und 27. Juni hat sich Entscheidendes ereignet, ausgelöst durch zwei Briefe von Rosa Papier, Annas ehemaliger Wiener Gesangslehrerin, die sie sicher mit Zustimmung des mit ihr befreundeten Kanzleidirektors der Hofoper Eduard Wlassack an Mahler gerichtet hat – Mahler nennt sie den „Regisseur“, ihn den „Kapellmeister“ seiner Berufung nach Wien. Das eine Schreiben enthielt offensichtlich eine massive Warnung an Mahler, sein Verhältnis mit der Mildenburg in der neuen Position aufrechtzuerhalten, das andere, nur wenige Tage später eintreffende aber die Weitergabe der vertraulichen Mitteilung, daß die Sängerin definitiv an die Hofoper engagiert werden soll. Es bedarf keiner großen Phantasie, sich den Zwiespalt vorzustellen, in den Mahler durch diese halb erwünschte, halb befürchtete Nachricht gestürzt wurde.

Ohne Zweifel hatte Mahler selbst dafür gesorgt, daß bei den Gesprächen über sein künftiges Wiener Ensemble der Name Mildenburg heller erstrahlte als alle anderen Sängernamen, die er der Hofoper ans Herz legen wollte; kein Zweifel auch, daß Rosa Papier ihre Verbindungen spielen ließ, um ihrer Schülerin, derzuliebe sie Mahlers Engagement nach Wien betrieben hatte, nun auch den Weg an seine Bühne zu öffnen. Gleichwohl besaß sie Theatererfahrung und Menschenkenntnis genug, um das Skandalrisiko einschätzen zu können, wenn der designierte Hofoperndirektor als erstes seine Hamburger Geliebte nach Wien holen würde. Mahlers Entgegnung an die „verehrte Freundin“ – „Das hieße wirklich viel verlangt, aus irgend welchen persönlichen Rücksichten das Engagement einer solchen Kraft wie die Mildenburg aufzugeben ... Überdies ist ja ein volles Jahr noch vor uns; und innerhalb dieser Zeit will ich zwischen mir und der Mildenburg die Hindernisse schon beseitigen, die gegenwärtig noch einem Zusammenwirken entgegenstehen“ – klingt wenig beruhigend und noch weniger überzeugend.

Mahler muß sich rasch darüber klar geworden sein, daß ihm keineswegs noch ein volles Jahr gegönnt sein würde, um – schon gar nicht auf eine konfliktfreie, auf frühere Gefühle Rücksicht nehmende Weise – die „Hindernisse“ zu beseitigen, die seinem Zusammenwirken mit der Mildenburg an der Wiener Hofoper entgegenstehen würden; und dieser Erkenntnis entsprang dann wohl auch der (von seiner Schwester und der Freundin an ihrer Seite sicherlich massiv beeinflusste) schmerzliche Entschluß, die Beziehung zu beenden. Die Frau indes, deren privates wie berufliches Schicksal in diesen Tagen verhandelt wurde, scheint von all dem nichts geahnt zu haben.

Erst als er nicht mehr länger zuwarten kann, ihr die längst gefallene Entscheidung über das Angebot der Hofoper mitzuteilen, deutet er erstmals die Schwierigkeiten an, die sich durch ihren privaten Umgang ergeben könnten. Wenn er sich dabei dennoch als die „treibende Kraft“ für ihr Wiener Engagement ausgibt, wird deutlich, wie recht Natalie Bauer-Lechner mit der Diagnose „seiner widerstandslosen, nie zu besiegenden Schwäche gegen sie“ hatte. Bis er endgültig Farbe bekennt, vergehen noch einmal vierzehn Tage. Nun ist er selbst davon überzeugt, daß sich ein „persönlicher Verkehr“ mit den Mitgliedern seines Hauses aufgrund seiner neuen Stellung zwangsläufig verbietet, und stellt sie, wenig ehrlich und fair, vor die Wahl zwischen dem Verzicht auf die intime Beziehung oder dem Verzicht auf den Karriereschritt. Wer Mahlers Charakterzug planmäßigen, ja strategischen Vorgehens kennt, kann schon aus dieser Frage die Ankündigung der bevorstehenden Trennung herauslesen. In einem nach Bayreuth gerichteten Brief, den Anna unmittelbar vor ihrem Kundry-Debüt erhalten hat, schreibt er:

„Ich habe in Wien für Dich alle Wege soweit geebnet, daß mit Einwilligung Pollinis demnächst von dort ein Engagementsantrag an Dich ergehen wird. Es ist aber für den Fall, daß Du ihn annimmst durchaus nöthig (nachdem ich die Verhältnisse jetzt ganz klar übersehe) daß wir dann unseren persönlichen Verkehr auf das Weitgehendste einschränken, um nicht uns Beiden das Leben wieder zur Pein zu gestalten. Schon jetzt ist das ganze Personal durch die Klatschereien von Hamburg aus allarmirt, und die Nachricht von Deinem Engagement würde wie eine Bombe hineinplatzen. Wenn wir dann nur den geringsten Anlaß zu Misstrauen etc. geben würde[n], so würde binnen kurzer Zeit meine Stellung eine unmögliche werden, und ich müßte wieder mein Bündel schnüren, wie in Hamburg. Auch Du hättest ebenso wieder darunter zu leiden, wenn auch bei Dir nicht die Existenzfrage in's Spiel käme.

Ich frage Dich nun, liebste Anna! Fühlst Du die Kraft in Dir, mit mir in Wien engagirt zu sein, und – wenigstens im ersten Jahre – einem persönlichen Verkehre und jeder Begünstigung von meiner Seite zu entsagen? Hoffentlich bist Du davon überzeugt, daß es mir nicht minder schwer fallen würde, als Dir, und daß nur die bitterste Nothwendigkeit mir diese Frage in den Mund legt. Aber es ist zu wichtig, und ich kann und darf Dir, wie mir, keine Illusionen darüber machen. Ich bitte Dich, meine liebe Anna – wenn Du von Deiner Aufgabe jetzt auch noch so sehr in Anspruch genommen bist – antworte mir in wenigen Zeilen, aber ganz aufrichtig und unverholen! – Der Antrag wird in kurzer Zeit an Dich erfolgen. Die Schwierigkeiten mit Pollini werden ohne Dein Zuthun gehoben [sic] werden. Aber jetzt, nachdem Alles beinahe in Ordnung ist, zittert mein Herz, und ich frage mich und Dich, was wir Beide auf uns nehmen würden.“

Mahlers Frage: „Fühlst Du die Kraft in Dir, mit mir in Wien engagiert zu sein, und – wenigstens im ersten Jahre – einem persönlichen Verkehre und jeder Begünstigung von meiner Seite zu entsagen?“ war keineswegs rhetorisch gemeint. Mahler beendete gleichzeitig mit der Verheißung gemeinsamen künstlerischen Wirkens an der bedeutendsten Opernbühne Europas unnachgiebig die – wahrscheinlich schon vorher erkaltete – Liebesbeziehung und setzte die Reduzierung auf ein zunächst kollegial-freundschaftliches, später rein „dienstlich“ bestimmtes Verhältnis rigoros durch, auch in der bald vollzogenen Rückkehr vom Du zum Sie.

Schon am ersten Tag der neuen Spielzeit, am 1. August 1897, stand Mahler am Pult der Wiener Hofoper und dirigierte erneut seinen umjubelten „Lohengrin“ (erst ab 1900 verlängerten sich die Theaterferien der Hofoper bis zum 10. August, und erst ab 1902 wurde der Spielzeitbeginn dann endgültig auf Kaisers Geburtstag, den 18. August, gelegt). Mit voller Macht brach die künstlerische Arbeit über den erst designierten Hofoperndirektor herein (sein Ernennungsdekret unterschrieb der Kaiser bekanntlich erst am 8. Oktober). Zusätzlich zu der Saisonplanung, die Mahler begreiflicherweise erst jetzt in Angriff nehmen konnte, lag fast die gesamte Last der Vorstellungen auf seinen Schultern: Kapellmeister Johann Nepomuk Fuchs befand sich noch im vertraglich zugesicherten Urlaub, „Kollege“ Hans Richter wurde wegen einer durch Schlechtwetter ausgelösten Überschwemmungskatastrophe der Donau in seinem niederösterreichischen Ferienort festgehalten, also dirigierte Mahler nahezu allabendlich bis hin zu seinem ersten Wiener „Ring des Nibelungen“, den er zwischen 25 und 29. August praktisch ohne Proben auf die Bühne brachte.

Anna von Mildenburg war in diesen Wochen scheinbar aus Mahlers Denken verbannt – kein Glückwunsch zum gelungenen Kundry-Debüt gelangte nach Bayreuth, mit keinem einzigen Brief unterrichtete der früher so mitteilsame Mahler seine Freundin vom Beginn seines neuen künstlerischen Lebens. Dafür aber war er im Untergrund für sie tätig. Und als hätte er sich mit seinem letzten Schreiben, das Anna vor die Wahl zwischen einer Karriere an seinem Opernhaus oder ein Leben an seiner Seite gestellt hatte, alle persönliche Anteilnahme von der Seele geschrieben, nahm Mahlers Diktion schon in seinem nächsten Brief einen sachlichen, ja steif bürokratischen Ton an. Ob Anna das Glück des Engagements an die Wiener Hofoper, das ihr das Schreiben vom 15. August 1897 verhieß, angesichts der formelhaften Wendungen, die Mahler dafür verwendet, empfinden konnte? Und ob Mahler selbst dieses Glücksgefühl mit ihr teilen mochte und konnte?

Tatsache ist, daß die Mildenburg schon bald zu einem Gastspiel „mit unterlegtem Vertrag“ für ein festes Engagement an der Hofoper eingeladen wurde. Dieses Gastspiel fand, nachdem das Hamburger Stadt-Theater dem Urlaub der Sängerin endlich zugestimmt hatte, zwischen dem 8. und dem 17. Dezember 1897 statt und präsentierte sie in ihren Hamburger Glanzrollen, der „Walküren“-Brünnhilde, der Ortrud im „Lohengrin“ und der Leonore im „Fidelio“. Anna von Mildenburg nutzte ihre großen Erfolge bei Presse und Publikum, um in dem vorgesehenen Vertrag bessere Bedingungen auszuhandeln. Mahler schickte ihr noch vor ihrer Rückkehr nach Hamburg einen Brief, der schon die Distanz signalisiert, die er künftig zwischen ihnen eingehalten wissen wollte; darin heißt es:

„Übrigens – für alle Zukunft sei es gesagt – ich werde sicherlich nie etwas misdeuten, was Du thust oder sagst, und sei aller Rücksicht und Nachsicht von meiner Seite sicher. –

Natürlich, wenn Du mir etwas zu schreiben hast, thu dies ohne alle Umschweife, wie es Dir gerade um's Herz ist.

Sollte es aber irgendein Ansuchen sein, welches von mir ‚amtlich‘ gehandhabt werden muß, dann bitte, schließe auch ein offizielles Schreiben ein, welches ich immer den ‚Akten‘ beigeben muß. Nochmals: Du hast einen großen Erfolg, und gehst hier einer glänzenden Zukunft entgegen. ‚Für's Andere laßt Hans Sachs nur sorgen!‘ Hoffentlich weißt Du es, wie sehr sicher und getrost Du hierherkommen und leben kannst. Als ‚mein‘ Mitglied wirst Du es gut haben, wie im Hause des Vaters, oder Bruders! – und mehr als das!“

*

Die Jahre des Engagements der Mildenburg an der von Mahler geleiteten Wiener Hofoper, das Nebeneinander des jungen, rasch zum Publikumsliebbling avancierten Sängerstars und des umjubelten, angefeindeten und umkämpften Operndirektors fügen dem Bild, das wir aus Mahlers Briefen der Hamburger Zeit gewonnen haben, neue Züge hinzu – auch wenn wir diese aus den unpersönlich gewordenen, strikt auf das berufliche Tagesgeschäft beschränkten „Kanzleibriefen“ Mahlers erschließen müssen. Anna von Mildenburg scheint sich rasch zu einer „schwierigen“ Künstlerin entwickelt zu haben, die nach der von Mahler vollzogenen emotionalen Loslösung auch ihrerseits keine Sentimentalitäten kennt und bei ihrem Direktor einerseits kompromißlos ihre Rechte geltend macht, andererseits unterschwellig auf gewisse Vergünstigungen (bei Urlauben, Verlängerung der Theaterferien) spekuliert, die sie wohl durch ihre alte Beziehung als gerechtfertigt ansieht.

Mahler hält zwar, wie im persönlichen Umgang so auch in seinen Briefen, peinlich genau den selbstverordneten Abstand ein, weiß dennoch immer wieder freundliche, versöhnliche, begütigende Worte zu finden, um sich das Wohlwollen und die Friedfertigkeit der Künstlerin zu erhalten. Trotzdem bleibt der „Ton“ seiner Briefe die ganzen zehn Wiener Jahre hindurch – sieht man von einem bemüht „freundschaftlichen“ Brief ab, den er Anna am Tag seines Abschieds von der Hofoper schreibt – kühl und distanziert, bestenfalls kameradschaftlich. Von der Leidenschaft, die Mahler und Anna von Mildenburg in Hamburg verbunden hat, kann auch der eingeweihte Leser nichts mehr ahnen.

Bei der gemeinsamen Kunstausbübung freilich, bei den Aufführungen der Opernwerke, die Mahler am Pult und die Mildenburg auf der Bühne sahen, muß sich die „alte“, in den Hamburger Jahren erworbene Übereinstimmung zweier begnadeter Musiker immer wieder hergestellt haben. Welche Wirkung von ihrem Miteinander-Musizieren ausgegangen sein muß, wird aus den frühen kompetenten Würdigungen der Kunstleistung Mahlers deutlich, etwa aus dem Resümee, das Ludwig Karpath 1904 in der Zeitschrift „Bühne und Welt“ gezogen hat, oder aus der 1913 erschienenen Mahler-Biographie von Richard Specht.

Karpath nennt die Mildenburg „eine der bedeutendsten Erscheinungen der deutschen Bühne. Sie ist die Tragödin des Hauses. In ihren dramatischen Accenten ist sie von einer Wucht, die alles bezwingt. Voll Temperament und Lebendigkeit, übersteigt sie doch niemals die Grenzen einer edeln Linienführung.“ Und bei Specht heißt es: „Anna von Mildenburg war die erste, durch deren Künstlerschaft Mahler die großen Frauengestalten des Musikdramas in ihrer ganzen erschütternden Macht zeigen konnte: Brünnhilde und Isolde, Ortrud und Elisabeth, Fidelio, Glucks Klytemnästra und die Donna Anna; und auch Amneris und Amelia, die Milada des Dalibor, Pfitzners Minneleide und die Santuzza. Das Leid der Frau ist von keiner Schauspielerin, auch von der Duse nicht, in solcher Größe gestaltet worden wie von dieser Sängerin, in der alle dunklen Gewalten der Tragödie lebendig geworden sind. Unsere Zeit hat keine größere tragische Künstlerin gesehen als sie.“

Unzweifelhaft haben die stimmlichen Probleme, die sich bei ihr unüberhörbar einstellten, die Zusammenarbeit, vor allem gegen Ende der Ära Mahler, zunehmend belastet. Für manche Besetzungs-, ja sogar Vorstellungsänderung, die Anna von Mildenburg durch „Indisposition“ verursacht hatte, mußte sich Mahler von der Presse schelten lassen. Als sich Cosima Wagner im Juni 1905 zur Vorbereitung der Bayreuther Festspiele 1906 mit der Bitte um vertrauliche Auskünfte über ihre stimmliche Verfassung an Mahler wandte, muß seine Antwort – die leider im Bayreuther Richard Wagner-Archiv nicht erhalten ist – nicht eben positiv ausgefallen sein; jedenfalls sah sich Cosima daraufhin veranlaßt, für die Rolle der

Kundry im „Parsifal“ mehrere andere Sängerinnen vorzusehen. Anna selbst hat erst 1909 dort wieder gesungen – die Ortrud im „Lohengrin“.

Anna selbst hat die Gefahren, die ihrer Stimme aus der häufigen und fast ausschließlichen Beanspruchung durch die großen Wagner-Partien erwachsen, schon früh erkannt. In einem langen Brief vom 11. September 1901 an Nina Spiegler, die Ehefrau eines Jugendfreundes von Mahler, beklagt sie ihr Unglück, ausgerechnet zu Saisonbeginn infolge einer Erkältung absagen zu müssen, sieht aber deutlich die grundsätzliche Problematik ihrer sängerischen Zukunft:

„Sie können sich denken, liebste Frau Nina, wie sehr ich gerade jetzt im Anfange der Saison unter den Folgen dieses Katarrhs leide; ich bereite Director Mahler dadurch die grössten Unannehmlichkeiten denn es wird eben der ganze Wagnercyclus aufgeführt, in dem mir doch die grössten Aufgaben zugetheilt sind; allerdings wäre die Anstrengung für mich gleich am Anfange der Saison eine übergrosse gewesen; am 1. [September] Irene, 5. Venus, 7. Ortrud, 11. Walküre, 15. Götterdämmerung und 19. Isolde! Muss ich es nicht fast ein Glück nennen dass ich es nicht leisten konnte[?] Dieses beständige Arbeiten in Wagnerpartien muss einen Künstler zu Grunde richten; ich fühle es klar dass ich meine Kräfte auf keinen Fall noch einmal so wie vorige Saison überanstrengen darf. Ich kann Ihnen nicht sagen wie schrecklich es mir zu Muthe ist bei dem Gedanken, so fortarbeiten zu sollen. Das ausschliessliche Arbeiten in Wagner-Partien lässt eine Pflege des einzig die Stimme conservierenden Kunstgesanges nicht zu; die Stimmorgane sind lange Zeit nach Aufgaben wie Isolde, Brünnhilde, Ortrud u.s.w. in einer Verfassung, die ein Studium der Feinheiten der Gesangstechnik nicht zulässt. Darin liegt das Geheimnis der geradezu erschreckenden stimmlichen Degeneration. So erfreulich es einerseits ist dass sich auf dem Gebiete der Oper die Geschmacksrichtung vertieft u[nd] verfeinert hat so traurig sind anderseits die Consequenzen dieser neuen Richtung. Meiner Meinung nach ist es der Ruin der Gesangkunst u[nd] somit der Stimmen.

Und mit diesem Bewusstsein bin ich die Vertreterin der grössten bedeutungsvollsten dieser verhängnisvollen Partien.

Ich habe es in letzter Zeit wiederholt ernstlich erwogen, zum Schauspiel überzutreten. Gesanglich schwierige Aufgaben (italienische Opern u.s.w.) sind grösstentheils inhaltlich von so bodenloser Hohlheit u[nd] Flachheit dass mich dieser Mangel davor zurückschreckt, mich einzig u[nd] allein der Vertretung solcher Aufgaben zu widmen. Was bleibt mir also bei meiner Sehnsucht, in geistig höherstehenden Werken zu arbeiten, für eine Wahl? Entweder

auf Risiko meiner Stimme in der bisherigen Weise fortzuarbeiten od[er] einen neuen Weg einzuschlagen, der der En[t]faltung meiner Fähigkeiten u[nd] meines Strebens weniger enge Grenzen zieht?“

Wie wir wissen, hat Anna Bahr-Mildenburg mehrfach Ausflüge in das Sprechtheater unternommen, ohne freilich die Sängerin mit der Schauspielerin zu vertauschen. Vor allem in Theaterstücken ihres Mannes Hermann Bahr verkörperte sie während und nach dem Ersten Weltkrieg mehrere Rollen auf Gastspielen in Darmstadt, Berlin und Salzburg, spielte aber auch die Frau Alving in Ibsens „Gespensstern“ und die Wolfsgruberin in Karl Schönherr's Tragödie „Volk in Not“. Erst bei den Salzburger Festspielen erfüllte sich ihr Wunsch, als Schauspielerin wirken zu können, endlich in großem Stil. 1922, im dritten Jahr nach der Gründung der Festspiele, holte sie Max Reinhardt für seine Inszenierung von Hofmannsthal's „Salzburger Großem Welttheater“, an der so prominente „Kollegen“ wie Else Wohlgemuth, Helene Thimig, Alexander Moissi, Wilhelm Dieterle und Raoul Aslan mitwirkten. Die für die Kollegienkirche geschaffene Inszenierung wurde 1925 im neu erbauten Festspielhaus wiederholt; wieder verkörperte die Bahr-Mildenburg die Rolle der „Welt“.

Zurück ins Jahr 1902, das eine entscheidende Veränderung in Mahlers Leben brachte: Alma Maria Schindler hatte die Bühne seines Herzens betreten. Wie Anna von Mildenburg die zuerst als Gerücht, dann offiziell bekannt gewordene Verlobung der beiden aufgenommen hat, wissen wir nicht. Alma zufolge hat sie mit dramatischen Szenen versucht, Mahler von dieser Heirat abzubringen und sich selbst noch einmal seine Gunst zu erkämpfen. Die wenigen Briefe Mahlers aus dieser Zeit lassen annehmen, daß Anna ihm zur Hochzeit einen Brief geschickt hat, den er ungeöffnet zurücksandte, und – daß sie mit Krankheit auf die definitive Hinwendung Mahlers zu einer anderen Frau reagiert hat. Vom Jahresbeginn 1902 an verzeichnet der Spielplan der Hofoper ganze drei Auftritte von Anna von Mildenburg: Ortrud am 5. Jänner, Isolde am 13. Februar und wiederum Ortrud am 18. Februar. Dazwischen singt sie am 20. Jänner 1902, wie schon bei der Uraufführung des Werks ein Jahr zuvor, die Sopranpartie in Mahlers „Klagendem Lied“, das in einem „außerordentlichen Konzert der Wiener Sing-Akademie“ zusammen mit Mahlers neuer Vierter Symphonie aufgeführt wird. Danach steht ihr Name bis zum Spielzeitende am 22. Juni 1902 kein einziges Mal mehr auf dem Besetzungszettel.

Mahlers Brief – ohne Anrede, ohne Unterschrift und, wie üblich, ohne Orts- und Datumsangabe – dürfte Anfang März 1902, kurz vor der Hochzeit Mahlers, geschrieben sein:

„Ohne Groll, und ohne die Absicht, wehe zu thun, sende ich diesen Brief hiemit uneröffnet zurück. – Ich bitte, zu glauben, daß nur der Selbsterhaltungstrieb mich bewegen kann, dieß zu thun, und hoffe, daß Sie im Hinblick auf diesen Grund über das scheinbar Verletzende einer solchen Antwort hinwegkommen werden. –

Nochmals, mir steht jede Absicht, Sie zu verletzen, fern, und ohne Groll bitte ich Sie, mir diesen Brief für spätere Zeiten aufzu[be]wahren.“

Dem Wunsch Mahlers, ihm diesen Brief für spätere Zeiten aufzubewahren, hat Anna von Mildenburg nicht entsprochen. Zu tief ging offenbar der Schmerz, den er ihr zugefügt hatte. Der Bruch, den sie – wenn man Alma Mahlers Erinnerungen Glauben schenken will – mit allen Mitteln einer Frau, simulierte Ohnmacht eingeschlossen, zu verhindern getrachtet hatte, war endgültig. Zwischen den beiden Frauen entstand ein distanziertes Verhältnis, das zeitlebens bestehen blieb und nur durch die ihnen beiden anezogene Höflichkeit im gesellschaftlichen Umgang kaschiert wurde. Ausgelöst waren die gegenseitigen Animositäten durch ein Ereignis, das aus der Erinnerung beider Frauen sicherlich nicht leicht auszulöschen war: eine Abendgesellschaft in Mahlers Wohnung (am 3. Jänner 1902), bei der er Braut und künftige Schwiegereltern seinen alten Wiener Freunden vorstellen wollte, darunter Siegfried Lipiner, der nicht nur seine Ehefrau, sondern auch seine damalige Geliebte – Anna von Mildenburg mitgebracht hatte. Das Rencontre der Rivalinnen endete, wie es enden mußte: als Fiasko.

Für Anna von Mildenburg blieb fortan nur der Platz auf der Bühne der Hofoper, wo sie, selten genug, in Proben und Vorstellungen mit dem einstigen Geliebten, der nun nur noch der „Herr Direktor“ war für sie, zusammenarbeiten konnte. Demgemäß beschränkt sich der Briefwechsel – und endlich können auch Briefe aus der Feder Annas nachgewiesen werden, die sich erhalten haben – ausschließlich auf berufliche Probleme: Krankmeldungen, Urlaubswünsche, Besetzungsfragen. Der Ton seiner Briefe ist noch sachlicher, noch kühler geworden und auch ein wenig gereizt, wenn sie Sonderrechte für sich beansprucht oder, was allmählich zum bestimmenden Inhalt der Korrespondenz wird, wieder einmal gegen „Zugluft auf der Bühne“ protestiert, die sie und ihre Kollegen den Gefahren plötzlicher Indisposition und nachfolgender Erkrankung aussetzen würde.

*

Ab dem 1. Juni 1903 ist Alfred Roller, gleichzeitig beurlaubt von seiner Lehrtätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule, als Ausstattungsleiter an die Wiener Hofoper verpflichtet.

Damit hat Mahler endgültig den Partner gefunden, mit dem er dem Haus am Ring ein neues künstlerisches Gesicht geben konnte. Die jetzt anbrechende Spielzeit 1903/04 darf als Höhepunkt und Abschluß jener vier Jahre umfassenden Erneuerung angesehen werden, die – neben der Befreiung der Opernszene aus den Konventionen von Meinungerei und Hoftheaterpomp – sich Mahler zum Ziel seiner Arbeit als Direktor gesetzt hatte: Ablösung einer überalteten Sänger-Equipe durch ein junges Ensemble, das seinem Ideal des singenden Darstellers nahekommt; Gewinnung von Kapellmeistern – Franz Schalk und Bruno Walter –, die seine Intentionen verstehen und weitergeben können; schließlich Bildung von Repertoire-Schwerpunkten, die, nach Auswahl, Aufwand, Besetzung und Probenintensität, als Leistungsnachweis der Bühne gelten können. Mahlers künstlerischer Kraftakt ohnegleichen ist als „Opernreform“ in die Geschichte eingegangen. Nun kann Mahler die Ernte einfahren. Die glanzvollen Höhepunkte dieser Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geist des Wiener Jugendstils sind allesamt mit dem Namen Anna von Mildenburg verbunden: „Tristan und Isolde“ am 21. Februar 1903, „Fidelio“ am 7. Oktober 1904, Pfitzners „Rose vom Liebes-garten“ am 6. April 1905 (Anna singt die Partie der Minneleide darin wegen andauernder Erkrankung allerdings erst am 17. Mai unter der Leitung des Komponisten), Mozarts nun erstmals mit dem Originaltitel, allerdings in deutsch aufgeführter „Don Giovanni“ am 21. Dezember 1905, schließlich Wagners „Walküre“ und Glucks „Iphigenie in Aulis“ am 4. Februar und 18. März 1907.

Die Spielzeit 1906/07 sollte für Gustav Mahler, nach Jens Malte Fischer, zu einem „annus terribilis“ werden. Zunächst mußte er die Fortsetzung der Neuinszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen“ aufgrund der Sparvorgaben der Hoftheater-Intendanz verschieben (nur die neue „Walküre“ kam noch vor seiner Demission zustande); dann begann wegen angeblicher Vernachlässigung seiner Pflichten zum Jahresbeginn 1907 eine Pressekampagne gegen ihn, die seine zahlreichen Auslandsreisen zur Verbreitung seines kompositorischen Werks als Grund dafür ansah; im April unterbreitete Mahler, der Widerstände und Attacken müde geworden, dem Obersthofmeister seine Rücktrittsabsicht (und trat gleichzeitig in Verhandlungen mit dem Direktor der New Yorker Metropolitan Opera ein); im Juli starb seine ältere fünfjährige Tochter an Scharlach und Diphtherie; wenige Tage später wurde an Mahler selbst jene Herzerkrankung diagnostiziert, die letztlich vier Jahre später zu seinem Tod führen sollte. Am 15. Oktober 1907 stand Gustav Mahler im „Fidelio“ zum letzten Mal am Pult der Wiener Hofoper; Anna von Mildenburg sang die Leonore.

Noch einmal freilich sorgte Mahler für die Zukunft der einstigen Geliebten. Schon im März und dann wieder im Juni 1907 hatte er mit Annas Rechtsanwalt über eine Verlängerung ihres Vertrages verhandelt; gleich nach dem Beginn der Theaterferien, noch vor seiner Abreise an

seinen Sommerwohnsitz in Maiernigg am Wörthersee, bereitete er die „Eingabe“ an die General-Intendanz zwecks Genehmigung des unterschriftsreifen Vertrages vor, und unmittelbar nach Beginn der neuen Spielzeit, am 24. August 1907, legte er der Sängerin dann einen neuen Sechsjahres-Vertrag, „beginnend mit dem 1. August 1908, endend mit dem 31. Juli 1914, mit einem Gesamtjahresbezüge von 52000 K[ronen], eingetheilt in 18000 K Gage und 34000 K Funktionszulage“ zur Zustimmung vor. Die Unterschrift unter dieses Vertragsangebot gehörte zu den letzten Amtshandlungen Mahlers.

Zwei Tage vor seiner Abreise aus Wien, die ihn zum Engagementsantritt nach New York führen sollte, am 7. Dezember 1907, betrat Gustav Mahler ein letztes Mal sein Büro im Haus am Opernring, um einen Abschiedsbrief an die Mitglieder des Hauses niederzuschreiben, den er zuvor mit Alfred Rollers Hilfe formuliert hatte; erst als Mahler Wien verlassen hatte, wurde er am Schwarzen Brett ausgehängt. Doch Anna von Mildenburg war in diesen „Schreibebrief“ nicht eingeschlossen. Sie erhielt als einzige einige persönliche Zeilen, die ihrer beider Beziehung ein versöhnliches Ende setzen sollten, auch wenn Mahler mit keinem Wort die Tiefe der Empfindung heraufzurufen bereit war, die ihn zehn Jahre zuvor mit der Geliebten verbunden hatte. Danach ist uns keine Zeile von Gustav Mahler an Anna von Mildenburg mehr überliefert.

Mahler ging für die Winter 1907/08 bis 1910/11 nach Amerika und wählte für die Sommermonate 1908 bis 1910 Toblach als neues Feriendomizil, ohne freilich die Verbindung nach Wien völlig abzubrechen. Todkrank zurückgekehrt, starb er hier am 18. Mai 1911. Anna von Mildenburg heiratete im August 1909, 37jährig, den um neun Jahre älteren Hermann Bahr, mit dem sie schon seit 1904 liiert war. Ein halbes Jahr zuvor hatte sie ihren letzten großen Bühnenerfolg errungen mit der Rolle der Klytemnästra in der Wiener Erstaufführung der „Elektra“ von Richard Strauss. In dieser Rolle gastierte sie – ungeachtet der Tatsache, daß von 1920 an ihre „Darstellungskurse“, die Vermittlung der bei Cosima Wagner und Gustav Mahler erworbenen musikdramatischen Erkenntnisse und Überzeugungen an junge Sänger, ihr zentrales Berufsfeld wurden – in halb Europa bis zu ihrem endgültigen Abschied von der Bühne 1931.

„Ich werde immer in alter Anhänglichkeit und Sympathie Ihre Schritte verfolgen“, schreibt Mahler in seinem Abschiedsbrief, und „Jedenfalls wissen Sie, daß ich Ihnen auch in der Ferne ein Freund bleibe, auf den Sie zählen können“: Wenig ist geblieben von dem Gefühlsüberschwang, mit dem die Liebesgeschichte zwischen Gustav Mahler und Anna von Mildenburg zehn Jahre zuvor begonnen hatte. Nicht mit einem Wort erinnert der Ehemann Mahler die frühere Geliebte an die einstige Gemeinsamkeit, auch kein Wort des Bedauerns

über die Entfremdung kommt ihm in die Feder. Ich denke, wir sollten Anna von Mildenburg unseren Respekt dafür zollen, daß sie Mahlers Abwendung ein Leben lang akzeptiert und über ihre eigenen Gefühle geschwiegen hat. Die Mildenburg hat Gustav Mahler um 36 Jahre überlebt und ihre sängerische Karriere nach seinem Abgang von der Wiener Hofoper noch fast 25 Jahre lang fortgesetzt. Es ehrt sie, daß sie alle, selbst die unwichtigsten an sie gerichteten Briefe, Karten, Telegramme und sonstigen Schriftstücke Gustav Mahlers ebenso beharrlich wie taktvoll über ein halbes Jahrhundert hinweg aufbewahrt und dabei nicht nur der allzu verständlichen Neugier der Nachwelt, zuvörderst der Mahler-Witwe Alma, vorenthalten, sondern sie auch vor Konfiszierung durch die Nationalsozialisten und Vernichtung im Zweiten Weltkrieg bewahrt hat. Sie hat uns damit in die Lage versetzt, dem Bild, das sich die Nachwelt von Gustav Mahler macht, ein paar neue Züge hinzuzufügen.

Anmerkung: Die Briefe Gustav Mahlers an Anna von Mildenburg erscheinen, herausgegeben von Franz Willnauer, 2006 in Buchform im Paul Zsolnay Verlag in Wien.