

Franz Willnauer

Mahlers Mozart

Gustav Mahler als Mozart-Interpret – Dramaturg, Regisseur, Dirigent

Eröffnungsvortrag des 16. Toblacher Mahler-Protokolls

Toblach, 21. Juli 2006, 17 Uhr

Er befreite Mozart von der Lüge der Zierlichkeit wie von der Langeweile akademischer Trockenheit, gab ihm seinen dramatischen Ernst, seine Wahrhaftigkeit und seine Lebendigkeit. Er verwandelte durch seine Tat den bisher leblosen Respekt des Publikums vor den Mozart'schen Opern in eine Begeisterung, die das Haus mit ihren Demonstrationen erschütterte und sogar das Herz des Theaterkassierers zu nie gekannten Wonnen mitriß.

Mahlers Mozart, dem Bruno Walter, Gustav Mahlers enger Mitarbeiter, Schüler und Freund, in seinem Erinnerungsbuch „Thema und Variationen“ diese knappen, aber anschaulichen Sätze gewidmet hat, wurde in der Mahler-Literatur bisher recht stiefmütterlich behandelt. Mozarts Wiedergewinnung für das Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts ist jedoch in meinen Augen zentraler Bestandteil der Erneuerung des Musiktheaters, die Mahler in seiner zehnjährigen Tätigkeit als Wiener Hofoperndirektor zustande gebracht hat – auch wenn sie in den Augen seiner Zeitgenossen wie der Nachwelt hinter der Neudeutung des Wagner'schen Musikdramas gemeinhin zurücktritt oder in der pauschalen und meist inhaltslosen Bewunderung für die legendäre, mit dem Namen Alfred Roller verbundene „Opernreform“ vollends untergeht. Ich bin deshalb den Toblacher Mahler-Wochen und speziell dem Mahler-Protokoll für die Möglichkeit, im Mozart-Jubiläum den einzigartigen Beitrag Mahlers zum Mozartbild des 20. und 21. Jahrhunderts darstellen zu dürfen, außerordentlich dankbar.

Zunächst möchte ich wenigstens in Umrissen die Aufführungspraxis Mozart'scher Werke am Ende des 19. Jahrhunderts darstellen, um daraus den Ansatz für Mahlers keineswegs unumstrittene, oft sogar als revolutionär empfundene, heute

gleichwohl als stilbildend angesehene Mozart-Interpretationen zu entwickeln. Daran soll sich, gleichfalls sehr verknüpft, eine Übersicht über die musikhistorisch faßbare Leistung der – man darf wohl sagen: lebenslangen – Beschäftigung Mahlers mit Mozart anschließen, die fast ausschließlich eine Auseinandersetzung mit dem Musikdramatiker Mozart gewesen ist. Im Mittelpunkt meines Referats wird der Wiener Mozart-Zyklus der Spielzeit 1905/06 stehen, mit dem die Hofoper des 150. Geburtstages von Mozart gedachte. Es soll gezeigt werden, daß sich Mahlers nachschöpferische Dreifachbegabung – als Dirigent, Regisseur und Dramaturg – in den Inszenierungen der fünf Hauptwerke Mozarts von der „Entführung aus dem Serail“ über „Figaros Hochzeit“, „Don Juan / Don Giovanni“ (über den Doppeltitel wird noch zu sprechen sein) und „Così fan tutte“ bis zur „Zauberflöte“ geradezu modellhaft verwirklicht hat.

Abschließend möchte ich den Innovationswert von Mahlers Mozart-Interpretationen für das Theater des 20. Jahrhunderts einerseits, ihr Verhaftetsein in die Traditionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts andererseits gegenüberstellen und so zum Schluß eine Antwort auf die Frage versuchen, welchen Wert „Mahlers Mozart“ für unser heutiges ästhetisches Empfinden, für den Mozartstil „hundert Jahre danach“ besitzt.

Teil I

Am 6. September 1885 schreibt der 25jährige Mahler in einem Brief an die Eltern aus Prag, wohin ihn der berühmte Impresario und Theaterdirektor Angelo Neumann für eine Spielzeit verpflichtet hatte:

Heute abend dirigiere ich Don Juan, und ist dies ein Zeichen des besonderen Vertrauens von Neumann, daß er mir gerade diese Oper übergibt, weil dieselbe für Prag von großer Bedeutung ist, denn sie ist von Mozart für Prag selbst componirt, und von ihm selbst hier einstudirt und dirigirt worden. Die Prager machen gerade da die größten Ansprüche. Die Zeitungen hauptsächlich das Tageblatt werden voraussichtlich über mich herfallen, denn das sage ich schon voraus, daß sie alle schreien werden: Wehe! Wehe! Die ‚Tradition‘ ist beim Teufel! Mit diesem Worte bezeichnet man nämlich die langjährige Gepflogenheit (resp. Schlendrian) an einer

Bühne[,] ein Werk aufzuführen. Ich habe mich um Nichts gekümmert, und werde heute abend ruhig meine Bahnen gehen.

Ein prophetisches Wort. Mahler ist, gerade als Mozart-Interpret, fast dreißig Jahre lang „ruhig seine Bahnen gegangen“. Von jenem ersten Dirigat des „Don Juan“ am 6. September 1885 an (das übrigens nicht, wie in der Mahler-Literatur immer noch fälschlich behauptet, an der Uraufführungsstätte der Oper, dem Tyl-Theater, stattfand, sondern in dem riesigen Holzbau des Neustädtischen Theaters, das 3.000 Besucher fassen konnte) bis zu seinem letzten Dirigat des „Figaro“ in der New Yorker Produktion vom Frühjahr 1909, mit der die Metropolitan Opera sogar eine Europa-Tournee plante, die aber nicht zustande kam, galt Mahlers künstlerischer Ehrgeiz als Mozart-Interpret konsequent und unbeirrbar der als Hauptziel seiner Bemühungen um die Opernbühne erkannten Forderung: der Durchsetzung von Genauigkeit, Deutlichkeit und Glaubwürdigkeit.

Um Mahlers kritische Einstellung, ja Ideosynkrasie gegenüber der zeitgenössischen Praxis von Mozart-Aufführungen an den Opernbühnen der k. u. k. Monarchie und im Deutschen Reich zu verstehen, muß man sich das bedauernswerte Schicksal der Mozart'schen Opernwerke nach dem frühen Tod des Komponisten vor Augen führen. Von den sieben Hauptwerken, die wir heute zum Kanon seines Schaffens für die Opernbühne zählen, waren eigentlich nur drei populär, die zwei da Ponte-Opern „Figaro“ und „Don Juan“ (so hieß Mozarts originaler „Don Giovanni“ das ganze 19. Jahrhundert hindurch auf den deutschen Bühnen) sowie das Mozart-Schikaneder-sche Gemeinschaftswerk, die „Zauberflöte“. Die „Entführung aus dem Serail“ war zum Possenspiel herabgewürdigt und gehörte zum festen Repertoire wandernder Operntruppen. „Idomeneo“ und „La clemenza di Tito“ kamen in den Spielplänen so gut wie nicht vor, Mozarts Jugendopern waren auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts unbekannt, und „Così fan tutte“ wurde, wenn es nicht wegen seiner „unmoralischen“ Handlung gänzlich verteufelt wurde, dann in verballhornten und das erotische Vexierspiel verharmlosenden Eindeutschungen und Bearbeitungen gespielt.

Aber auch die Mozart-Favoriten des 19. Jahrhunderts blieben nicht unbeschädigt. „Le nozze di Figaro“, 1786 im italienischen Original in Wien uraufgeführt, wurde schon zu Mozarts Lebzeiten als „Singspiel“ deutsch aufgeführt und auch gedruckt.

Die Rezitative wurden in den meisten Aufführungen vom Beginn des 19. Jahrhunderts an durch gesprochene Dialoge ersetzt – ein Brauch, der sich auf deutschen Bühnen bis in Mahlers Zeiten erhalten hatte. An dem Schicksal, das der „Don Giovanni“ auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts nahm, ist Mozart selbst in gewisser Weise nicht unschuldig. Die „Wiener Fassung“, die er für die Erstaufführung ein Jahr nach der Prager Uraufführung, 1787, durch Änderungen und nachkomponierte Musiknummern herstellte, ist, wie die Herausgeber der Neuen Mozart Ausgabe betonen, „nichts weniger als eindeutig zu nennen ... Weit davon entfernt, eine Fassung ‚letzter Hand‘ zu sein, läßt sie noch nicht einmal Mozarts künstlerische Absichten hinreichend klar erkennen.“ Grund genug für ein Jahrhundert, dem der Begriff des Urheberrechts und das Interesse an dessen Schutz ohnedies bis zuletzt fremd blieb, sich das Werk in oberflächlichen Übersetzungen, mit eigenmächtigen Kürzungen und Umstellungen von einzelnen Arien oder ganzen Szenen und vor allem durch gesprochene, mit komischen Extempores ausgeschmückte Dialoge anstelle der originalen Rezitative zu eigen zu machen.

Der schier unüberschaubaren Rezeptionsgeschichte der „Zauberflöte“ durch das 19. Jahrhundert hindurch nachzugehen, verbietet sich an dieser Stelle von selbst. Ihr „Doppelgesicht als Kinderoper und Mysterienspiel“, von dem der Archäologe Jan Assmann in seinem „Zauberflöten“-Buch spricht, hat zu unzähligen, mehr oder weniger klugen und tiefsinnigen, mehr oder weniger naiven und volkstümlichen Zurichtungen auf den Bühnen geführt. Die Tatsache, daß die für Mozart und Schikaneder zentrale Mysterienkonzeption der Handlung sehr bald nach dem Ende der Aufklärung in Vergessenheit geraten war, tat dabei, wie Assmann schreibt, „der geradezu triumphalen Wirkung und Strahlkraft der ‚Zauberflöte‘ nicht den geringsten Abbruch“. Wo immer auch Mahler tätig wurde, ob in Kassel, Leipzig, Hamburg oder Wien: die „Zauberflöte“ war eiserner Bestand des Opernrepertoires und hielt sich oft jahrzehntelang auf dem Spielplan, ohne daß die Notwendigkeit einer Neuinszenierung des unverwüstlichen Kassenstücks empfunden wurde.

Teil II

Vor diesem hier notgedrungen nur skizzenhaft umrissenen Hintergrund der Aufführungspraxis Mozart'scher Opern im 19. Jahrhundert muß die nahezu dreißig-jährige Beschäftigung Gustav Mahlers mit Mozart gesehen werden. Er ist – dies vorausgeschickt – keineswegs der einzige Dirigent an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, der vom Pult aus ein neues Mozart-Bild propagiert hat: Arthur Nikisch in Leipzig und später Berlin, Hermann Levi in München, Ernst von Schuch in Dresden und Richard Strauss zunächst in Weimar, dann in München, sie alle vermitteln ihrem Publikum eine neue Ahnung von der Größe Mozarts, vom tragischen Ernst und der sublimen Heiterkeit seiner Opernmusiken wie auch von den immer neuen Wundern seines symphonischen Werks.

Gustav Mahler hat sich fast ausschließlich des Musikdramatikers Mozart angenommen – ganze zwei Symphonien, die große g-moll-Symphonie KV 550 und die Jupiter-Symphonie KV 551, hat er in Hamburg, Wien und New York dirigiert, dazu in seiner Hamburger Zeit viermal das Requiem. Ein „Mozart-Dirigent“ im umfassenden Sinn, wie wir Bruno Walter, Karl Böhm oder Sándor Vegh kennen, ist Mahler also nicht gewesen; dennoch steht Mozart (neben Wagner), nicht nur zahlenmäßig, im Mittelpunkt seiner nachschöpferischen Tätigkeit. Mahler begreift seine Aufgabe in umfassenderem Sinne als seine Kollegen: als eine Verlebendigung des Mozart'schen Geistes nicht nur durch die Musik, sondern mit und auf der Bühne, auf der die diesem Geist entsprungenen Geschöpfe erst ihr Leben entfalten. Demgemäß fand Mahlers Credo auch und gerade bei Mozart seine Bestätigung: „Rein musikalische Erfolge sind auf dem Theater gar keine Erfolge.“

Mahler dirigierte seine erste Mozart-Oper, „Die Zauberflöte“, am Landschaftlichen Theater in Laibach am 27. Oktober 1881, also im Alter von 21 Jahren; 28 Jahre später und somit zwei Jahre vor seinem Tod, am 26. März 1909, seine letzte: den „Figaro“ in einem Gastspiel der Metropolitan Opera in Brooklyn. Dazwischen lag Mahlers Aufstieg zu einem der prominentesten Dirigenten seiner Zeit; seine Mozart-Interpretationen hatten wesentlichen Anteil daran: in Kassel, wo er sich die weiteren Zentralwerke des Mozart-Repertoires – „Don Juan“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Così fan tutte“ und „Figaros Hochzeit“ – erarbeiten konnte; in Prag, wo er neben

dem schon erwähnten „Don Juan“ auch Neuinszenierungen von „Entführung“ und „Così fan tutte“ übernehmen durfte, die Angelo Neumann zum 130. Mozart-Geburtstag herausbrachte; in Leipzig, wo er sein Mozart-Repertoire endlich von erstklassigen Musikern, dem Gewandhausorchester, zu hören bekam; in Budapest, wo ihm ein selbst von Johannes Brahms bewunderter „Don Juan“ gelang und er auch „Figaros Hochzeit“, die zuvor vor leeren Reihen über die Bühne gegangen war, zu einem bejubelten Erfolg führte, schließlich in Hamburg, wo er in sechs Jahren 28 Mal die „Zauberflöte“, 26 Mal den „Don Juan“, 20 Mal die „Hochzeit des Figaro“ und sogar zweimal „Bastien und Bastienne“ dirigierte. Spätestens von hier aus ging ihm der Ruf eines faszinierenden Mozart-Dirigenten voraus.

Die zehn Jahre seiner Direktionszeit an der Wiener Hofoper stellen zweifellos auch für den Mozart-Interpreten Mahler den Höhepunkt seiner Tätigkeit dar. In Wien trat Mahler nicht weniger als 132 Mal bei einer Mozart-Aufführung ans Pult. Er dirigierte die „Hochzeit des Figaro“ an 49 Abenden, die „Zauberflöte“ in 38 Vorstellungen. Damit nehmen diese beiden Opern die ersten zwei Ränge in den Mahler-Dirigaten an der Hofoper ein (erst an dritter Stelle kommt Wagners „Tristan“); es sind auch die einzigen Werke, die Mahler in jeder seiner zehn Wiener Spielzeiten aufgeführt hat. In der Erinnerung der Musikwelt ist über ein Jahrhundert hinweg vor allem der Mozart-Zyklus geblieben, mit dem Mahler – und sein kongenialer szenischer Partner Alfred Roller – den 150. Geburtstag Mozarts würdig, also durch Neuinszenierungen der fünf Hauptwerke des Salzburger Meisters, zu feiern gedachten.

Relativ unbekannt ist geblieben, daß Mahler schon zum Jahrhundertbeginn einen Mozart-Zyklus an der Wiener Hofoper plante. Das *Neue Wiener Tagblatt*, das in Max Kalbeck und Ludwig Karpath zwei mit Mahler befreundete und deshalb wohl auch gutinformierte Mitarbeiter hatte, bringt am 29. August 1900 folgenden Bericht:

Director Mahler denkt schon seit längerer Zeit daran, eine „Mozart-Bühne“ zu schaffen; das heißt, für die Aufführung von Mozart'schen Opern den Bühnenraum zu verengen, die Scene intim zu gestalten. Er hat bereits mehrere Projecte, die zu diesem Zweck ausgearbeitet wurden, geprüft, und schließlich einer Erfindung des neuen Maschinmeisters des Hofoperntheaters Herrn Bennier (welcher bis vor Kurzem am Prager Deutschen Landestheater thätig war) den Vorzug gegeben. Die

Neuerung, welche auch einen möglichst raschen Decorationswechsel ermöglichen soll, wird bereits am 4. October bei der Aufführung von „Così fan tutte“ eingeführt werden. Nebst den Mozart'schen Opern sollen auch andere Werke von intimer Charakter auf der kleinen Bühne zur Darstellung gelangen. Director Mahler beabsichtigt ferner, im Laufe der Saison sämtliche dem Spielplan angehörende Opern Mozart's neu einzustudiren und deren Vorführung derart umzugestalten, daß Alles in jenem Rococo sich abspielt, in dem diese Opern gedacht sind. Wenn diese Arbeit durchgeführt sein wird, dann soll – wahrscheinlich im Monat Mai – ein Mozart-Cyklus veranstaltet werden.

Diese Pläne haben sich offensichtlich zerschlagen; es gab keinen Mozart-Zyklus im Mai 1901. Geblieben war lediglich die Neuinszenierung der seit 1891 nicht mehr gespielten „Così fan tutte“, die am 4. Oktober – dem Namenstag des Kaisers und damit traditionellen Premierentag der Hofoper – des Jahres 1900 Premiere hatte. Die „Mozart-Bühne“ des Maschinmeisters Richard Bennier (heute würde ihm der Titel Technischer Direktor zukommen) war eine Weiterentwicklung der Drehbühne, die der königlich-bayerische Maschineriedirektor Carl Lautenschläger für das Münchner Cuvilliés-Theater (das damals Residenztheater genannt wurde) entwickelt hatte. Diese Drehbühne fand für einen Münchner Mozart-Zyklus Verwendung, den Intendant Ernst von Possart und Hofkapellmeister Hermann Levi durch muster-gültige, dank Levis Übersetzungen der da Ponte-Libretti nochmals aufgewertete Neuinszenierungen von 1896 an zu einer europaweit beachteten Attraktion machten.

Mahler hatte eigens eine „Così“-Vorstellung in München besucht, um das fest eingebaute Drehbühnen-System kennenzulernen, hatte sich dann aber für eine weniger kostspielige und flexiblere Lösung entschieden. Bennier entwarf eine zerlegbare Drehbühne aus 30 Holzteilen, die auf der normalen Bühne ohne Änderung des Bühnenbodens aufgebaut werden konnte. Der Durchmesser betrug 15 Meter, für den Auf- und Abbau benötigte man jeweils eine Stunde. Vor allem aber erlaubte diese Vorrichtung es, wie von Mahler gewünscht, den „Bühnenraum zu verengen“ und die „Szene intim zu gestalten“, darüber hinaus ermöglichte sie rasche Verwandlungen, wie sie Mozarts Opern insgesamt von ihrer Dramaturgie her verlangten.

Aber auch die Aufführung selbst, die auf dieser Drehbühne stattfand, atmete frischen Geist. Wohl hatte Antonio Brioschi, der seit Jahrzehnten bewährte Dekorationsmaler der Hofoper, die Bühnenbilder entworfen, doch die Kostüme stammten von dem neu engagierten Ausstattungschef Heinrich Lefler, einem künstlerisch vom berühmten „Hagenbund“ her kommenden Maler. Die kräftigsten Impulse gab Mahler dieser ersten echten Mozart-Neuinszenierung seiner Direktionszeit aber selbst in seiner Doppelrolle als Regisseur und Dirigent. Er überließ sie nicht dem „Arrangement“ eines der beiden Hausregisseure der Hofoper August Stoll oder Albert Stritt, sondern inszenierte das Werk selbst – und die Klatschspalten der Wiener Zeitungen waren voll mit Berichten und Anekdoten über Mahlers Regieführung.

Die stilistische Einheit des Mozartgesangs und die Delikatesse, Grazie und Pointiertheit des Orchesterklangs unter Mahlers Leitung wurden in den höchsten Tönen gelobt. Mahler hatte nicht nur Hermann Levis Münchner Übersetzung zugrunde gelegt, sondern auch eigene musikalische Änderungen vorgenommen. Den zweiten Akt begann er nicht mit der von Mozart vorgesehenen Rezitativ-Szene zwischen Fiordiligi, Dorabella und Despina, sondern mit einer instrumentalen Einleitung, dem Finale des Divertimento B-Dur KV 287. Danach waren die Arien der Despina Nr. 19 und des Ferrando Nr. 24 gestrichen. Dagegen füllte Mahler einige Pausen mit mehreren der Oper wohl entnommenen, von ihm aber arrangierten Überleitungen.

„Einen grundsätzlichen Bruch mit der Tradition“, so der Mozart-Forscher Robert Werba, „bedeutete die Verwendung der Secco-Rezitative anstelle der gewohnten Prosa. Mahler selbst begleitete sie vom Orchester aus am Klavier.“ Die Wiener Presse reagierte erstaunlich positiv: „Secco-Rezitative können von deutschen Sängern wohl nicht flüssiger, feiner, witziger ausgeführt werden. Mahler hat seinen Getreuen nicht allein die jeweilige Ausdrucksweise, sondern die *Empfindung* für das spezifisch italienische Secco-Rezitativ derart übermittelt, daß sie wie mit einer längst gewohnten Praxis wirkten“, schreibt Robert Hirschfeld in der *Wiener Zeitung*. Die Rückkehr zur völligen Originalgestalt des Werkes vollzog sich demnach in Raten. Erst bei der Neueinstudierung des Werkes zum Mozart-Zyklus 1905/06 verwendete Mahler dann das Cembalo und konnte bei seinem Kritiker Max Graf später lesen:

„Neu war das Spinett, auf dem Direktor Mahler die Rezitation begleitete, und die dünnen, zirpenden Klänge geben dem Bilde eine neue, reizvolle Farbe.“

„Zaide“, der Vorläufer der „Entführung aus dem Serail“, ein Singspiel, das Mozart unvollendet und ohne Dialogtexte hinterlassen hatte, war erstaunlicherweise die zweite echte Mozart-Produktion der Ära Mahler. Das Werk kam, „nach älteren Vorlagen neu bearbeitet“ von Robert Hirschfeld, am 4. Oktober 1902 auf die Bühne der Hofoper – freilich nur, um nach der dritten Aufführung am 17. Oktober wieder für immer vom Spielplan zu verschwinden. Die Akten im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv lassen mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Idee, dieses Jugendwerk Mozarts aufzuführen, nicht von Mahler ausging, sondern Hirschfeld dem Wiener Operndirektor, der dem Kritiker zunächst durchaus freundschaftlich verbunden war, seine fertige Bearbeitung zur Uraufführung angeboten hatte.

Doch nicht Mahler selbst, sondern sein junger, kurz davor verpflichteter Kapellmeister Bruno Walter übernahm die musikalische Leitung, Antonio Brioschi schuf die Kostüme, die als phantasie reich und geschmackvoll bezeichnet wurden, und August Stoll, ein ausgedienter Sänger, der in der Direktionsliste als Opernregisseur verzeichnet wurde, in Wahrheit aber wohl nur Abendspielleiter war, führte Regie. Kurzum, Mahlers Hand, die allein aus dieser Vorlage einen Erfolg hätte machen können, fehlte – er dirigierte lediglich den zweiten Teil des Abends, George Bizets Einakter „Djamileh“ –, und so nahm das Verhängnis seinen Lauf. Die Kritiker konnten mit dem Werk nichts anfangen, fanden Regie und musikalische Leitung unbedeutend und lobten einmütig nur die Leistungen des Gesangsensembles. „Nur eine durchaus vollendete Aufführung hätte über die Schwächen des Werkes hinweghelfen können“, resümierte Richard Wallaschek in der Wochenzeitschrift *Die Zeit*. Robert Hirschfeld, der Bearbeiter, gab Mahler die Schuld an dem Scheitern seines Geisteskindes – und wurde zum erbitterten Gegner des Hofoperndirektors.

Teil III

Ehe ich mich nun endlich dem Mozart-Zyklus der Spielzeit 1905/06 zuwende, ist ein kurzer Exkurs auf Mahlers einzigartige, in seiner Persönlichkeit angelegte und nur als Arbeitsprinzip isolierte Dreifachbegabung als Dirigent, Regisseur und Dramaturg vonnöten. Nirgendwo sonst zeigt sich die besondere Eigenart der nachschaffenden Kunstleistung Mahlers so deutlich und geradezu modellhaft klar wie an den fünf großen Mozart-Opern, die er aus dem gegebenen Anlaß zur Aufführung brachte. Hier sind die Erinnerungen der mitwirkenden Sänger besonders anschaulich, die aktuellen Zeitungskritiken besonders ausführlich, die Resümees und Bewertungen der Mahler-Biographen und -Exegeten von der ersten Stunde bis heute besonders aufschlußreich. Aus all diesen Äußerungen – und nur aus ihnen können wir Mahlers ästhetische Anschauungen und ihre Resultate ablesen, es gibt weder theoretische Äußerungen von ihm noch Tondokumente seiner Mozart-Interpretationen – wird eines deutlich: Das Mit- und Ineinander der Gabe musikalischer Verlebendigung mit der Begabung zur Umsetzung des Notentextes in glaubhafte Bühnenhandlung und schließlich mit der Befähigung und Kompetenz, alle Mittel des Theaters zur Erzielung von „Bühnenwahrheit“ einzusetzen, dieses Mit- und Ineinander ist das eigentliche Signum des nachschöpferischen Künstlers Gustav Mahler, ebenbürtig seiner schöpferischen Befähigung zum Komponisten.

„Zu den Besonderheiten der Künstlerpersönlichkeit Mahlers gehört die Einheit Dirigent – Regisseur“, schrieb der Felsenstein-Dramaturg Stephan Stompor in einem grundlegenden Essay schon vor vierzig Jahren, und weiter: „Dadurch zeigten seine Einstudierungen eine Verschmelzung und gegenseitige Durchdringung des Musikalischen mit dem Szenischen, die in ihrer Zeit ohne Beispiel war und als neue Qualität der Wiedergabe so unmittelbar wie beispielhaft wirkte.“ Alfred Roller bestätigt darüber hinaus, daß Mahler „eine so glänzende schauspielerische Begabung besaß, daß es ihm eine Kleinigkeit bedeutete, den Sängern die nötigen, der Szene angepaßten Spielanweisungen zu geben.“ Von einem Zeugen seiner Budapester Probenarbeit wissen wir, daß Mahler schon damals sich eine Treppe aus dem Orchestergraben auf die Bühne bauen ließ, um mit wenigen Schritten auf die Bühne kommen und den Sängern den geforderten dramatischen Ausdruck vorspielen zu können. So verfuhr er auch in Wien. In ihren anschaulichen

Probenerinnerungen haben Marie Gutheil-Schoder und Anna von Mildenburg, neben Selma Kurz die mit Mahlers Arbeit wohl vertrautesten Protagonistinnen seines Wiener Ensembles, diese den Darsteller im Sänger fordernde Regiearbeit Mahlers übereinstimmend beschrieben.

Angesichts des allgemeinen Bühnenbrauchs jener Zeit, die Repertoireoper in grob angelegten, routiniert ausgeführten und nur lasch kontrollierten szenischen Arrangements zu präsentieren, mußte Mahlers Verfahren, Opern in mehreren Stadien intensiver Proben aufführungsreif zu machen, geradezu revolutionär wirken. Zunächst vom Klavier aus in Solo- und Ensembleproben, dann vom Pult im Orchestergraben aus durch konkrete Regieführung auf der Bühne, die auch den Chor einbezog, schließlich – als in Alfred Roller endlich der kongeniale Partner gefunden war – in der schrittweisen Entwicklung einer alle Elemente einbeziehenden Konzeption schuf Mahler aus dem Geist der Musik die dramatische Wahrheit des Bühnenwerks. Nochmals sei Stephan Stompor zitiert: „Die Proben, zuvor höchst lässig betrieben, rückten in den Mittelpunkt; unerbittlich wurde hier um Sinn, Präzision und Deutlichkeit des musikdramatischen Geschehens gerungen und eine neue Generation von Sängern und Dirigenten erzogen.“

Ich resümiere: Neben die immer wieder gerühmte, in zahllosen Zeugnissen belegte geniale Fähigkeit des Dirigenten zur Ausdeutung der Partitur trat die Begabung des Regisseurs Mahler, den dramatischen Vorgang nach Sinn und Gesetz der Musik auf die Szene zu übertragen. Damit verband sich das Talent und die Machtvollkommenheit des Theaterdirektors Mahler, die optimalen Bedingungen herzustellen, um das innerlich erschaute Ideal des Kunstwerks mit den ihm anvertrauten Künstlern in die Realität der Bühne umzusetzen. Das gilt zunächst für rein äußerliche Bedingungen der Werkeinstudierung wie Probenzahl und Probenzeiten, Auswahl der Besetzung und Einrichtung der Studien- und Aufführungsmateriale. Die Sorgfalt der intellektuellen Vorbereitung, die Mahler für seine Opernproduktionen aufwendete, die Genauigkeit des Quellenstudiums, das er der raumzeitlichen Fixierung der Opernhandlung und der psycho-logischen Anlage der Rollen zugrunde legte, schließlich die Weite des Bildungshorizonts, die Mahler für die Konzepte seiner Inszenierungen zur Verfügung stand, erlauben es, für diese dritte Begabungsebene

den Begriff des „Dramaturgen“ zu verwenden, den es zu Mahlers Zeiten (noch) nicht gab und den er sicherlich auch für sich selbst nicht in Anspruch genommen hätte.

Unter diesem dreifachen Aspekt seiner nachschöpferischen Begabung also – als Dramaturg, Regisseur und Dirigent, denn in dieser Reihenfolge wird Mahlers Interpretationstätigkeit wirksam – sollen nun wenigstens drei der fünf Mozart-Opern betrachtet werden, die Mahler dem Spielplan der Wiener Hofoper anlässlich des Mozart-Jubiläums neu zugeführt hat: zum einen die sicherlich als Markstein und Höhepunkt der Ära Mahler anzusehende Neuinszenierung des „Don Giovanni“, der nun endgültig seinen originalen Titel zurückbekommen hat, ausgestattet von Alfred Roller, übersetzt und „für die deutsche Bühne neu bearbeitet“ von Max Kalbeck, zum anderen die Neuinszenierung der „Hochzeit des Figaro“ in einer „Bearbeitung des Wiener Hofoperntheaters“, ebenfalls „ins Deutsche übertragen von Max Kalbeck“.; und schließlich, wenn auch nur kurz, die weder als Neuinszenierung noch als Neueinstudierung gekennzeichnete „Die Zauberflöte“, mit der die Mozart-Serie im Juni 1906 endete.

Über „Così fan tutte“, als erste Premiere des Zyklus am 24. November 1905 herausgebracht, sind nicht mehr viele Worte zu verlieren. Abgesehen von zwei Umbesetzungen gegenüber der Premiere vom Oktober 1900 – anstelle von Frances Saville und Franz Naval, die das Opernhaus verlassen hatten, sangen Selma Kurz und Leo Slezak das Liebespaar Fiordiligi und Ferrando – und abgesehen von der Verwendung des Cembalo anstelle des Klaviers für die Secco-Rezitative war und blieb es Mahlers frühere Inszenierung, von der Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* konstatiert: „Es läßt sich kaum eine künstlerisch wertvollere, genußreichere Aufführung von ‚Così fan tutte‘ denken.“

Mozarts „Entführung aus dem Serail“ muß hier notgedrungen vernachlässigt werden. In der Neuinszenierung, die Mahler und Roller vier Wochen nach dem „Don Giovanni“, am 29. Jänner 1906, herausbrachten, wendete Roller den architektonischen Grundeinfall seiner „Don Giovanni“-Inszenierung gleich nochmals an, beschränkte seine orientalisierenden Entwürfe aber auf die Bühnenbilder, sodaß die Kostüme aus dem Atelier Brioschi geliefert wurden – eine Kompromißlösung, die die

Wiener Presse nur hinsichtlich der exzellenten Besetzung mit Selma Kurz als Konstanze und Leo Slezak als Belmonte an der Spitze voll befriedigte.

Umso ausführlicher muß vom „Don Giovanni“ die Rede sein. Die Neuinszenierung vom 21. Dezember 1905 beschäftigte wochenlang die Wiener Presse, und das nicht erst in den Kritiken, die von gewissenhaften Redaktionen nicht nur ihren Musikkritikern, sondern – da die Bühnengestaltung durch den „Secessionisten“ Alfred Roller auch in dieser Hinsicht Revolutionäres erwarten ließ – auch den Referenten für Bildende Kunst wie Ludwig Hevesi oder Berta Zuckermandl anvertraut wurden. Probenberichte und Spekulationen über die an Mozart begangenen „Traditionsverstöße“ füllten die Spalten der Boulevardzeitungen, und selbstverständlich bemächtigten sich auch die Karikaturisten des Themas.

So veröffentlichte ein unbekannter Karikaturist unter dem Titel „Mahler erneuert Mozarts Opern“ eine Zeichnung, auf der Mahler die Himmelswolke, auf der Mozart sitzt, mit einem Besen reinigt, indem er auf der Partitur des „Don Juan“ herumtritt, und der für seine spitze Feder bekannte Theodor Zasche zeichnete eine Karikatur „Mozart als steinerner Gast“ mit dem Untertitel „Er holt den Mahler, weil er sein Kind, den Don Juan, so vergewaltigt hat“.

Die „Vergewaltigung“ Mozarts begann in den Augen der Wiener Presse schon mit dem Titel, den Mozarts Oper nunmehr tragen sollte: „Don Giovanni“ statt des gängigen „Don Juan“. Ganz offensichtlich war die Rückverwandlung in den Originaltitel, so sonderbar dies zunächst klingt, von Kalbecks neuer Übersetzung bedingt. Das Auftreten des steinernen Gastes beim Mahl des Titelhelden erfolgt zu den Worten „Don Giovanni, a cenar teco m’invitasti, e son venuto“ („Don Giovanni, mit dir zu speisen ludst du mich ein, und ich bin gekommen“). Diese schaurige Anrede sollte, auch in ihrem musikalischen Silbenfall, mit Mahlers Billigung, vielleicht sogar auf seinen Wunsch hin erhalten bleiben, und da es die einzige Nennung seines Namens im ganzen Stück ist, mußte folgerichtig auch der Titel der Oper auf das Original zurückgeändert werden.

Aber Mahler räumte auch, als wahrer Operndramaturg, mit vielen Ungereimtheiten und Mozarts Willen ignorierenden musikalischen „Traditionen“ der in Wien gespielten

Bühnenfassung auf, vor allem im zweiten Akt der Oper. So war der große Strich vor Donna Annas Arie „Non mi dir, bel idol mio“ (Nr. 23 der Neuen Mozart-Ausgabe) endlich wieder aufgemacht, und Anna sang diese Arie nicht, wie bisher üblich, als „Briefarie“, sondern in Anwesenheit Don Ottavios. Leporellos Arie „Ah pietà, signori miei“ (Nr. 20) war wieder aufgenommen worden, dafür strich Mahler das von Mozart für die „Wiener Fassung“ der Oper nachkomponierte Duett Zerline - Leporello (Nr. 21 a) und legte die ebenfalls erst für Wien komponierte Arie der Donna Elvira „Mi tradi quell’ alma ingrata“ (Nr. 21 b) direkt hinter Don Ottavios „Il mio tesoro“; sie erhielt sogar, wie auch die „Champagner-Arie“ Don Giovannis, ein eigenes Bühnenbild. Das auf die Maskenfreiheit gemünzte „Viva la libertà!“, von da Ponte und Mozart nur Don Giovanni, Leporello und den drei zum Ball geladenen Edelleuten zugeordnet, hieß an der Wiener Oper „das Freiheitslied“ und wurde vom ganzen Chor gesungen – Mahler führte es wieder auf seinen ursprünglichen Sinn und die im Original dafür vorgesehenen fünf Solisten zurück.

Nur die „ultima scena“ setzte auch Mahler nicht wieder in ihre Rechte ein. Die Weglassung des die Oper beschließenden Sextetts war im 19. Jahrhundert allgemeiner Bühnenbrauch; das Werk endete damals grundsätzlich mit der Höllenfahrt Don Juans. Daß dadurch nicht nur sechs der handelnden Personen „sang- und klanglos“ aus dem Stück verschwinden, sondern die sorgsam austarierte Balance zwischen tragischem Untergang des Frevlers und komödienhafter Wiederherstellung der Weltordnung nachhaltig zerstört ist, kümmerte und störte niemanden. Nicht nur Mahler selbst hielt bei all seinen Aufführungen dieses Werks vom Prager Debüt 1885 bis zur New Yorker Premiere 1908 daran fest; auch die Kritiker der Hofoperneuinszenierung 1905, die in vielen Details Widerspruch anmeldeten, nahmen *darin* keinen Anstoß.

Mahlers Neuinszenierung des „Don Giovanni“ ersetzte die seit der Eröffnung der Wiener Hofoper 1869 im Repertoire befindliche Aufführung mit den opulenten Bühnenbildern Carlo Brioschis, der aus dem für das kleindimensionierte Prager Tyl-Theater geschaffenen „dramma giocoso“ eine „Große Oper“ nach dem Geschmack des 19. Jahrhunderts gemacht hatte. Auf den Dimensionen der eher für Wagners „Meistersinger“ idealen Bühne bot sich nicht nur der Ballsaal des ersten Finales in imposanter Weite dar, sondern auch die Friedhofsszene des zweiten Akts. Die

Höllenfahrt des Frevlers war so gelöst, daß sich die Festsaaldekoration hob, in der Don Juan den steinernen Gast zum Mahl empfangen hatte, und zum Schluß noch einmal die Friedhofsdekoration sichtbar wurde.

Es hätte nahegelegen, daß Mahler, wie schon fünf Jahre früher beabsichtigt, die für „Così fan tutte“ gefundene Bühnenbildlösung mit der Drehbühne, die Intimität der Szene und rasche Verwandlung der Bilder erlaubte, auch auf den „Don Giovanni“ und die weiteren Opern angewendet hätte, um so dem ganzen Mozart-Zyklus ein einheitliches Inszenierungsprinzip zugrunde zu legen. Allein, Mahler hatte zwischenzeitlich den Jugendstil-Künstler Alfred Roller kennengelernt und zum Ausstattungslieferanten berufen, der für das gleiche Ziel völlig andere stilistische und technische Mittel vorschlug. Roller wollte der Bühne einen einheitlichen architektonischen Rahmen geben, der gleichfalls schnelle Verwandlungen wie auch die Anpassung der Raumdimensionen an die Erfordernisse der jeweiligen Szene erlaubte (in der Tat dauerte keine seiner Verwandlungen von Bild zu Bild länger als 20 bis 30 Sekunden).

Zu diesem Zweck entwarf Roller, ich zitiere nochmals Robert Werba, „sechs praktikable Säulen bzw. Türme, mit denen er das jeweilige Bild in der Tiefe und in der Breite eingrenzte. Diese variable Begrenzung gab jeder Szene die ihr entsprechende architektonische Form. Durch eine graue Einheitsfarbe erhielten die Türme (es wurden nicht alle in jeder Szene verwendet) neutralen Charakter, mit dem der jeweils in starken Farben gehaltene Prospekt wirkungsvoll kontrastierte.“ Wir können selbst heute noch den Schock gut nachvollziehen, den Rollers Bühnenkonzeption mit einem Einheitsgrundriß, die nur selten mit der vollen Tiefe und Breite der Bühne arbeitete, beim Wiener Publikum auslösen mußte, das den Pomp und das Gepränge der alten „Don Juan“-Inszenierung gewohnt war.

Der von Roller gezeichnete Bühnengrundriß, der die Positionen der sogenannten Türme und der übrigen Versatzstücke für jede Szene festlegt, sieht aus wie der Schaltplan einer elektrischen Anlage oder wie eine abstrakte, chiffrierte Spielanweisung. Roller faßt, unzweifelhaft nach den Vorgaben Mahlers für den musikalischen Ablauf der Oper, die 20 Szenen des ersten und die 15 Szenen des zweiten Aktes des Originallibrettos zu je fünf Szenenbildern, besser gesagt:

Bühnenraum-Situationen zusammen und schafft damit klare Symmetrien. In beiden Akten beschreibt die dramatische Handlung einen Bogen von der ersten zur letzten Szene mit der jeweils dritten Szene als Höhepunkt. Im ersten Akt ist dies die „Vor Don Giovannis Villa“ genannte Szene mit dem berühmten Quartett, in dem Don Giovanni mit Donna Anna und Donna Elvira als den irdischen Rache-Instanzen konfrontiert wird, im zweiten Akt ist es die Friedhofsszene mit der frevelhaften Ladung des Komturs aus dem Jenseits an Don Giovannis Tafel.

Innerhalb dieses strengen, nüchternen Rahmens der Türme versuchte Roller auf dem Hintergrund-Prospekt seine malerische Interpretation von Mozarts Musik. Er lieferte nicht immer das der dramaturgischen Situation entsprechende Bild mit den dazu passenden Farbtönen, sondern bot malerische Parallelen zum Stimmungsgehalt der Musik. So fand die Eröffnungsszene, Donna Annas Beinahe-Vergewaltigung und der Mord an ihrem Vater, für die da Ponte nur angegeben hatte „Garten. Nacht“, auf einer Terrasse des Komtupalastes, vor nachtblauem Himmel und schwarz aufragenden Zypressen statt; so öffnete sich für das zweite Bild (Originalangabe: „Nacht. Straße“) Rollers Szene zu einer Landstraße mit Gasthaus in der Nachmittagssonne; so sang Don Giovanni die sogenannte „Champagner-Arie“ vor leuchtend roten Rosenbeeten, deren greller Ton die überschäumende Lebensfülle der Arie unterstrich, mit Giovannis Garten und seinem Palast im Hintergrund. Das Finale des ersten Aktes, den Saal, in dem Don Giovanni zum Ball geladen hatte, tauchte Roller in die Signalfarben Rot und Gold, um mit dem 1. Bild des zweiten Aktes, „Straße vor Donna Elviras Haus“ genannt, das Schwarz, die Symbolfarbe des Todes, als stärksten Kontrast dazu und zugleich als Dominante der folgenden Szenen einzuführen. In strenger Analogie zu Kalbecks neuer Übersetzung, wo Leporello die „statua gentilissima“ mit „Herr Gouverneur zu Pferde, ich beuge mich zur Erde“ anredet, hatte Roller in die Mitte des Friedhofbildes eine Reiterstatue des Komturs gestellt, die ganz allein die Szene beherrschte; die Türme waren durch aufgebrachte Epitaphe zu Grabmälern ausgestaltet.

Abgesehen von ihrer Rahmenfunktion dienten die Roller'schen Türme auch Mahlers Regie und wurden somit in das Spiel einbezogen. Sie hatten Öffnungen, die als Fenster, Erker oder Balkone verwendet werden konnten und je nach Bedarf mit Teppichen ausgelegt oder mit Vorhängen verschlossen wurden. So lud etwa

Leporello im Finale 1 von dort die drei Masken zum Ballbesuch ein. Während des Balles sah man daraus maskierte Gesichter das bunte Treiben beobachten. Im Anfangsbild des zweiten Aktes sang Don Giovanni seine Canzonetta zu einer der Öffnungen hinauf. Wie flexibel das an sich starre System der verschiebbaren Türme gehandhabt werden konnte, demonstrierte Roller an den letzten zwei Bildern des zweiten Aktes. Bekam die Szene „In Donna Annas Haus“ durch die vier Kandelaber und das zentral aufgestellte Porträt des toten Komturs einen düsteren, fast rituellen Charakter, so sprühte der Speisesaal Don Giovannis mit den glühendroten Tapisserien und dem eine freizügige erotische Szene zeigenden Architrav darüber noch einmal die schrankenlose und unersättliche Lebenslust des „Burlador“, ehe die „alten Theaterbehelfe“, wie Bertha Zuckerhandl feststellt, wieder „in ihre Rechte traten“. Ludwig Hevesi berichtet, daß er (wohl auf den Proben) „noch als Hintergrund einen schwarzen Samtvorhang aus dem Boden steigen“ sah: „es waren mehrere solche geplant, von allen Seiten, als stiege die Finsternis der Hölle auf, um alles zu verschlingen. Davon ist man abgekommen. Es schlägt das gewohnte höllische Feuer aus dem Boden und verzehrt den Sünder.“

Mahler hatte mit dem neuen „Don Giovanni“ nichts Geringeres im Sinn als eine Modellaufführung, und visierte mit dem Mozart-Zyklus von 1905/06 insgesamt eine theatergeschichtliche Tat an, die sein Wirken überdauern sollte: „Ich ... glaube, Mozart wahrhaft zu ehren ..., wenn ich seine Werke bei uns in einer solchen Weise auf die Beine stelle, daß sie nun wieder auf unabsehbare Zeit *Gegenwart* und lebendig bleiben mögen“, schreibt er an die Sängerin Lilli Lehmann. Zumindest, so dürfen wir aus hundertjährigem Abstand feststellen, hat die „Don Giovanni“-Ausstattung Rollers in ihrer Strenge, Reinheit und Radikalität auf die Entwicklung der szenischen Künste stärker eingewirkt hat als viele andere innovatorische Versuche an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, und vollends Mahlers musikalische Interpretation gerade dieses Werks ist zum Vorbild für den Mozart-Stil einer ganzen Generation von damals jungen Musikern geworden – genannt seien nur Bruno Walter, Otto Klemperer, Oscar Fried oder Fritz Busch.

Wie umstritten die Inszenierungstat der Trias Mahler–Roller–Kalbeck zunächst jedoch war, davon geben die zeitgenössischen Kritiken in den Wiener Tageszeitungen und Wochenblättern einen Eindruck. Einigkeit besteht lediglich darin, daß

Mahler und seine Mitstreiter aus einer Mozart-Oper ein „Musikdrama“ gemacht haben; die Beurteilung dieser als ungewöhnlich erkannten Leistung jedoch fällt völlig kontrovers aus. So jubelt der Kritiker der *Arbeiter-Zeitung* David Josef Bach: „Der ‚Don Giovanni‘ ist das Ideal eines Musikdramas, auch wenn Mozart diesen Begriff noch nicht gekannt hat“, während Robert Hirschfeld in der *Wiener Abendpost* mißmutig konstatiert: „Im Ganzen hat Direktor Mahler, ein wahrhaft genialer, der beste Mozart-Dirigent von allen, die wir kennen, sich diesmal leider verleiten lassen, dem ‚Don Giovanni‘ den Charakter des Musikdramas zu geben.“

Gustav Mahler, so läßt sich vermuten, dürfte gegen diese Charakterisierung nichts einzuwenden gehabt haben. Seine Sicht auf Mozarts mythenbeschwerte Tragödie, deren komödienhaften Aspekt er sowieso von der Bühne verbannt hatte, mit dem Begriff zu umschreiben, der sich gerade für den Typus des Wagner'schen Operschaufens eingebürgert hatte, um dessen unauflösbare Verschränkung und wechselseitige Durchdringung von Wort und Ton, Drama und Musik, Gestik, Aktion und Klang anzudeuten: das dürfte ihm wie eine Bestätigung seines Bemühens erschienen sein, Musik und Szene zur Erzielung dramatischer „Wahrheit“ zur Einheit zu zwingen. Schon Paul Stefan, einer der frühesten Mahler-Biographen, sah die „Größe“ des Interpreten Mahler darin begründet, daß er „den Leitgedanken des Wagner'schen Musikdramas auch den Meisterwerken eines Gluck, Mozart, Beethoven und Weber“ zugute kommen“ ließ.

Was damit gemeint war, hat auch die Sängerin Marie Gutheil-Schoder wieder sehr anschaulich beschrieben, als sie in einem Aufsatz „Mahler bei der Arbeit“ dessen unterschiedlichen Inszenierungsansatz für „Don Giovanni“ und „Figaros Hochzeit“ – die nächste bedeutende Tat der drei Künstler – analysierte:

Für die unrealere, eher mystische und mythische Dichtung des ‚Don Juan‘ fand er die Realistik der Darstellung ebenso ungeeignet, wie die der Dekorationen. Daher auch der Einfall jener eigentümlichen Bühnenbilder, der grauen Seitentürme (die durch verschiedenartige Umstellungen eine gewisse einheitliche Stimmung hervorbrachten) – schwer und düster wirkender Trauergemächer, prangender, fast unzüchtig greller Gärten und phantastischer Schlösser. Lauter Bilder aus dem alten Spanien, bei denen dem Beschauer wohl Gedanken an wilde, zügellose Leidenschaften und ihre

unseligen Folgen erstehen können – und die somit ganz im Sinne und Geiste der geheimnisvoll-tragischen Figur und Dichtung des Don Juan sind. Auch in der Darstellung dieser Oper wollte Mahler alle Realistik vermieden wissen, und jede tiefere 'Wirkung sollte durch eine ruhigere, stilisiertere Linie im Agieren der handelnden Personen hervorgerufen werden.

In ganz entgegengesetzter Weise verfuhr Mahler mit „Figaros Hochzeit“. Dieses, dem vollen Leben und leichtester Lebensauffassung entwachsene, selig und froh hinschwebende Stück stattete er auch ‚lebenswahrer‘, realistischer aus. Unordentliche Dienerzimmer wechselten mit den gepflegtesten, reizenden Boudoirs, wundervoll gehaltene, langgestreckte Parkalleen mit den verstecktesten Kosewinkeln... Die Bewegungen der Darsteller erfuhren auch keinerlei Einschränkung im stilisierenden Sinn; sie sollten immer aus dem Charakter der handelnden Personen möglichst lebenswahr und ungezwungen hervorgehen. Eines stand für Mahler aber fest: Obgleich er seine Intentionen aus dem Kunstwerke entnahm und fürsorglich darüber wachte, daß kein Teil desselben vernachlässigt wurde – die Musik ging allem voran; in ihr lag für ihn alles andere vorausbestimmt und aus ihr wurde jede szenische Einzelheit geholt. Weshalb auch die minutiöseste Ausführung des musikalischen Teils das Primäre und der wichtigste Gegenstand seiner wundervollen Sorgfalt war... In der äußeren Ausgestaltung eines Werkes konnte ihn dessen Art oder die Zeit, in der es spielte, beeinflussen; der Geist der Musik aber war für ihn immer unverrückbar und der bestimmende Faktor.

Auch bei „Figaros Hochzeit“ ging Mahler zunächst als Dramaturg an die Regieaufgabe heran. Er beauftragte wiederum Max Kalbeck, den erfolgreichen „Don Giovanni“-Übersetzer, mit einer Übertragung des Librettos von da Ponte ins Deutsche. Im Herbst 1905, da hatte Kalbeck schon den größten Teil der Arbeit geleistet, schreibt Mahler an ihn:

...Ich habe das Ganze mir durchgearbeitet und akzeptiere mit Freuden Ihre wahrhaft inspirierte, ganz köstliche Übersetzung. Nur einige wenige Nummern möchte ich in der alten, gewohnten Fassung erhalten. Erstens solche, die durch ihre Popularität sich das Bürgerrecht erworben haben (wie wir es ja auch mit dem Don Juan gehalten haben) und ferner manche Einzelheiten, die mir in der alten Fassung zwar nicht so

poetisch, aber drastischer erscheinen, was für einen Lustspieltext sehr ins Gewicht fällt. Auch die Rezitative habe ich gründlich durchgefeilt. – Die endgültige Fassung wird natürlich wieder erst in den Proben entstehen...

Kalbeck revanchiert sich für das Lob ein halbes Jahr später mit einem „Widmungsbrief“, der dem inzwischen gedruckt erschienenen Textbuch beigelegt war:

Ihr Name, hochgeehrter Herr Direktor, gehörte von rechts wegen auf das erste Blatt dieses Buches, dem Sie mehr als ein treuer, unermüdlicher Mitarbeiter und eifriger Förderer waren. Von Ihnen ging der Gedanke aus, das Libretto da Pontes dem Lustspiele des Beaumarchais zu nähern, und Sie haben selbst mit Hand angelegt, um diesen Gedanken ausführen zu helfen.

Mahler gab sich mit dieser „Annäherung“ an die Schauspielvorlage der Oper aber nicht zufrieden. Um den verwickelten Rechtshandel zwischen Figaro, Marzeline und Susanne verständlich zu machen und die Spannung auf den guten Ausgang zu erhöhen, fügte er in den dritten Akt die (in Beaumarchais' Schauspiel enthaltene, von da Ponte jedoch eliminierte) Gerichtsszene wieder ein und komponierte einen Dialog zwischen dem Grafen, Figaro, Bartolo und dem Richter Don Curzio kurzerhand selbst. Der stotternde Don Curzio befiehlt einem Gerichtsschreiber, den Anlaß der Verhandlung öffentlich bekanntzugeben (Mahler wünscht sich dafür Gerichtsdieners, Gerichtsschreiber, zwei Advokaten, Gerichtspersonal, Dienerschaft und Landleute auf der Bühne). Doktor Bartolo vertritt die Interessen Marzellinas und wird aufgefordert, ihre Klage gegen Figaro zu verlesen, der ihr ein Heiratsversprechen gegeben hat, falls er die geliehenen zweitausend Piaster nicht zurückzahlen könnte. Figaro beteuert, das Geld nicht zu haben, worauf Graf Almaviva, oberster Herr über seine Bediensteten auch in Rechtsangelegenheiten, den Richterspruch verkündet: „Bezahlen oder heiraten!“ Dann geht die Szene exakt dort weiter, wo Lorenzo da Ponte sie erst beginnen ließ, mit Bartolos erleichtertem Ausruf „Ein vollkommenes Urteil!“ Mahlers Einschub nimmt im Klavierauszug nicht mehr als zwei kleingedruckte Seiten ein – und stellt doch unser Bild von Mahler als dem kompromißlosen Verfechter der Werktreue auf den Kopf. Muß Mahlers Satz „Korrektheit ist die Seele einer Kunstleistung“ denn nicht auch hier gelten? Die Antwort wird uns gleich noch beschäftigen.

Mit einem Mozartensemble, wie nur das erste Opernhaus Europas es bieten konnte, studierte Mahler, Regisseur und Dirigent zu idealer Einheit verbindend, die Opera buffa nach seinen Vorstellungen vom Musiktheater als Einheit von Musik und Szene ein. „Unaufdringlich ist jede Lustspielpointe gehoben, keine Schönheit geht verloren“ rühmt Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* die Aufführung, und weiter: „Das feine Ineinanderspielen von rezitiertem Dialog und geschlossenen Musikstücken schafft neue Reize; die Sänger scheinen, wenn sie zu einer Arie, zu einem Duett einsetzen, nicht zu beginnen, sie fahren fort“ – ein Regieprinzip, das uns heute zur Selbstverständlichkeit geworden ist.

Auch Rollers Dekorationen – er verteilte den zweiten und dritten Akt auf drei verschiedene Bühnenbilder – gaben sich realistischer, konkreter im Zeitkolorit und, wenn man so will, konventioneller als sein „Don Giovanni“. Von den somit der Aufführung zugrunde liegenden fünf Bühnenbildern sind leider nur zwei Entwürfe erhalten: für den Beginn des zweiten Akts und für den vierten Akt. Das erste Bild machte aus Susannes Zimmer „eine Abstellkammer zur Aufbewahrung von Sätteln und Jagdrequisiten, wo die Tapetenfetzen von den Wänden hängen“. Im Kontrast dazu war das Zimmer der Gräfin prächtig gestaltet, ebenso der Saal des Schlosses, in dem die Gerichtsverhandlung stattfand. Das Gartenbild des vierten Aktes wurde durch zwei streng symmetrisch angeordnete Rokoko-Pavillons akzentuiert. Den Bühnenrahmen markierte Roller durch kolossale Säulen und kennzeichnete damit die Innenräume bewußt als *Theaterspielraum*. Die Verwandlungen wurden nun erstmals wieder, wie bei „Così fan tutte“, von der Drehbühne bewerkstelligt.

Nimmt man alles zusammen, die neue deutsche Übersetzung von Max Kalbeck, die Wiedereinführung der Gerichtsszene, die vielen kleinen Rezitativänderungen und -einschübe, die Mahler zur dramaturgischen Verdeutlichung in Mozarts Partitur hineinkomponiert hat – Sabrina Hölzer ist diesen Details in einer spannenden wissenschaftlichen Untersuchung nachgegangen –, dann wird deutlich, wie stark Mahler, über das Libretto da Pontes hinweg, auf Beaumarchais' Theaterstück zurückgreift, um die Oper Mozarts mit sozialer Glaubwürdigkeit und dramatischer Wahrheit zu erfüllen. Die Wiener Kritiker freilich schienen von diesem neuen „Figaro“ überfordert: „Ungemeiner Fleiß, erstaunliches Können, Neuerungssucht, daneben

wieder rein künstlerisches Walten – das war die Summe des mehr befremdlichen als befrei-enden Mozart-Abends“, heißt es in einer Premierenkritik, und an einer anderen Stelle: „Diese Mozart-Interpretation ist nicht historisch, sondern entspricht dem modernsten Charakter der Kunst: der Dekadenz.“

Schenkt man freilich dem *Illustrierten Wiener Extrablatt* Glauben, dann war dieser „Figaro“ „eine geniale Tat Gustav Mahlers, der Sänger, des Orchesters, eine Mozart-Feier wurde gestern begangen. Welcher Zug in Allem, welche Grazie!“ Jedenfalls sah Direktor Mahler seine Neuinszenierung für würdig an, die Wiener Hofoper bei dem Salzburger Mozartfest zu vertreten, das die Geburtsstadt dem Komponisten im August 1906 ausrichtete und das in gewisser Weise ein Vorläufer der fünfzehn Jahre später gegründeten Salzburger Festspiele geworden ist. Mahler unterbrach, wenn auch höchst unwillig, seinen Sommerurlaub und dirigierte am 18. und 20. August 1906 zwei Vorstellungen von „Figaros Hochzeit“ im mühsam für die Wiener Dekorationen adaptierten Salzburger Landestheater mit der Wiener Premierenbesetzung. Das Gastspiel war vom Kaiser persönlich angeordnet worden.

Die „Zauberflöte“, sollte man meinen, würde in Mahlers lebenslangem Bemühen um gültige Mozart-Interpretationen der Ziel-, End- und Höhepunkt gewesen sein – mitnichten. Die Aufführungspraxis der Wiener Hofoper hat es erst gar nicht erlaubt, daß die letzte Produktion des Mozart-Zyklus 1905/06 zu einer krönenden Demonstration der Zusammenarbeit von Mahler und Roller wurde (dies blieb Glucks „Iphigenie in Aulis“ vorbehalten, die ein Dreivierteljahr später Premiere hatte). Für eine echte „Neuinszenierung“ der „Zauberflöte“ fehlte sowohl Zeit wie Geld; die bevorstehende Neuinszenierung von Wagners „Nibelungenring“ (die freilich bis zu Mahlers Demission nur bis zur „Walküre“ gedieh) zwang die Generalintendanz zu äußerst strikten Sparvorgaben.

Vor allem aber hatte Mahler all die zehn Jahre seiner Direktionszeit hindurch, in denen er das Werk kontinuierlich ansetzte und immer wieder selbst dirigierte, an dessen szenischer Erscheinungsform ständig partielle Verbesserungen und Erneuerungen vorgenommen. So hatte er den drei Knaben, die Tamino und Papageno auf ihrem Weg zu Sarastro begleiten, schon im Oktober 1897 wieder ihren „Flugapparat“ verordnet, mit dem sie (wie von Schikaneder gewünscht) über die

Bühne schweben. Auch das „wilde Gethier, das sich im ersten Akte zum Ergetzen der großen und kleinen Kinder auf der Bühne tummelt“ war auf seine Veranlassung in diese frühe Neueinstudierung aufgenommen worden – beides bezeichnende Details, die Mahlers Sinn für das Märchenhafte des Opernstoffs und dessen Herkunft aus dem Volkstheater verraten.

Als unverwüstlich hatten sich dagegen die Dekorationen erwiesen, die der damals berühmte Maler Josef Hoffmann (nicht zu verwechseln mit dem Architekten und Jugendstil-Designer gleichen Namens) für die Eröffnungsvorstellung des Opernhauses am Ring 1869 geschaffen hatte; sie waren von Antonio Brioschi um 1890 lediglich um einige Dekorationsteile ergänzt worden. Auch Mahler und Roller wagten es nicht, die Bühnenbilder Hoffmanns, der immerhin Richard Wagners ersten „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth 1876 ausgestattet hatte, gänzlich zu verbannen. Roller hat einige von ihnen aufgefrischt oder übermalt und nur wenige Dekorationen neu geschaffen. Diese allerdings weisen eine gegenüber „Don Giovanni“ und „Figaro“ weiterentwickelte Handschrift auf und zeigen Roller auf dem Weg zur Stilbühne der Zwanzigerjahre, wie sie Adolph Appia in seinen theoretischen Schriften (die Roller unzweifelhaft kannte) gefordert hatte. Zwei der fünf Bühnenbild-Entwürfe Rollers zur „Zauberflöte“, die im Österreichischen Theatermuseum in Wien verwahrt werden, seien hier mit den Worten zeitgenössischer Kritiker kurz beschrieben.

Für die Szene, in der Tamino und Papageno, von ihren Begleitern allein gelassen, voller Furcht den Prüfungen entgegensehen, die auf sie warten, hat Schikaneder nur „Nacht; der Donner rollt von weitem“ vorgeschrieben. Roller hat dafür ein atmosphärisch starkes Bühnenbild entworfen, bei dessen Beschreibung Max Kalbeck in seiner Premierenkritik in geradezu poetische Verzückerung gerät. Er spricht von einer „merkwürdig tief gestimmten Gewitternacht am Saume der Wüste“ und schreibt dann: „Im halbdunklen Vordergrund liegt eine riesige Sphinx auf ihr Postament hingestreckt. Streifen des zerfetzten Wolkenhimmels hängen an ihrem Löwenleibe, und um ihr Jungfrauenhaupt zucken bläuliche Blitze. Sie aber verharrt in steinerner Ruhe, ein Gleichnis ewig unabänderlicher Naturgewalten, ein stummes Rätsel, das den Fragen des Lebens das Schweigen des Todes entgegensetzt.“

„Sonnentempel“ schreibt Schikaneder als Szenenanweisung für das Finale vor, und

„förmlich im Zentrum der Sonne selbst“, so schreibt David Josef Bach in seiner Premierenkritik, „steht Sarastro mit seinen Priesterscharen, Tamino und Pamina, Papageno und Papagena. Und am Ende ist es gar nichts Besonderes, das diese wundervolle, erhebende Wirkung schafft; nichts als flimmerndes weißes Licht, an den Rändern des Gesichtsfeldes prismatisch gebrochen, eine staffelförmige Anordnung aller Personen, sonst nichts.“

Die Szene reflektiert in ihrer ritualhaften Statuarik zweifellos die Gralsszenen aus Cosima Wagners Bayreuther „Parsifal“-Inszenierung, die Mahler ja gesehen und deren Eindrücke er sicherlich auch Roller vermittelt hat; sie läßt aber ebenso schon von ferne das wenige Jahre später von Max Reinhardt entwickelte Monumentaltheater, etwa seinen Berliner „Jedermann“, erahnen. Der Verlust an Märchenleichtigkeit und Naivität, der von den Zeitgenossen beklagt wurde, wird aus heutiger Sicht freilich aufgewogen von der mythischen Tiefendimension, in die Roller mit seinen Bühnenbildern und Mahler mit seiner durchgeistigten, den Spätstil Mozarts betonenden musikalischen Interpretation vorgedrungen sind.

Teil IV

Der Weg, der uns durch Mahlers Mozart geführt hat, ist zu Ende. Vieles mußte unerwähnt bleiben, vieles konnte nur angedeutet werden. Mozart, das ist hoffentlich in dieser Stunde deutlich geworden, ist – neben Richard Wagner, aus dessen Bann gerade der nachschöpferische Musiker Gustav Mahler nie losgekommen ist – die zweite Zentralsonne über seinem Leben gewesen. Mahler hat sich der Interpretation des Mozart'schen Opernwerks mit einem Ernst und einer Hingabe gewidmet, die für alle Generationen danach zum Vorbild geworden ist. Er hat auch gewußt, wie „schwer“ Mozart ist. In einem Interview, das er einer New Yorker Zeitung gegeben hat und das die *Neue Freie Presse* in Wien im November 1909 zitiert, sagte er: „Ich bestreite durchaus, daß Wagners Werke im allgemeinen für den Musiker oder für den Zuhörer zu lang oder zu ermüdend sind. Für mich ist es eine weit größere Anstrengung, Mozart zu dirigieren, weil die Subtilitäten in dessen Werken eine größere Anspannung erfordern.“ Wir können es nur zutiefst bedauern, daß keine klingenden Zeugnisse dieser „Anstrengung, Mozart zu dirigieren“ auf uns gekommen sind.

Was ist geblieben von Mahlers Mozart-Interpretationen, was bleibt, ungeachtet des Flüchtigkeits-Charakters jeglicher Theaterarbeit, von Mahlers Mozart? Es sind keineswegs nur die Schilderungen seiner einzigartigen Kunst der Verlebendigung der Mozart'schen Partituren im Orchester und auf der Bühne, es sind die Wirkungen seiner dreifachen Tätigkeit als Dramaturg, Regisseur und Dirigent. Sie haben ganze Generationen von Mozart-Interpreten geprägt oder zumindest beeinflusst. Nie wieder konnte Mozart *nach* Mahler so gespielt, gesungen, inszeniert werden, wie es *vor* Mahler der Fall war. Von der einzigartigen Künstlergemeinschaft Mahler / Roller gehen Wirkungsströme zu Max Reinhardt ebenso wie zu Bertolt Brecht, zu Walter Felsenstein ebenso wie zu Wieland Wagner. Das Theater des 20. Jahrhunderts ist durch Mahlers Mozart reicher geworden.

Für die Mahler-Forschung sind vor allem drei Erkenntnisse festzuhalten, die unser Bild vom Interpreten Mahler zum Teil bestätigen, zum Teil bereichern, zum Teil allerdings auch irritieren und korrigieren.

1. Es gibt keinen einheitlichen Stil der Mozart-Interpretation Mahlers. Das Prinzip der Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit, dem jede seiner Inszenierungen verpflichtet war, sah er von Werk zu Werk unterschiedlich durch jeweils andere Stilmittel erreichbar an. Roller, der Mahlers Überlegenheit in diesen Fragen, wie Bruno Walter anmerkt, „willig anerkannte und dessen Führung freudig folgte“, gab diesen unterschiedlichen Stilmitteln mit seiner eigenen Kunst überzeugende Gestalt und lieferte sogar die theoretische Begründung; „Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierungen in sich.“
2. Werktreue und Deutungsfreiheit gehen bei Mahlers Mozart-Interpretationen eine einzigartige Verbindung ein. Mahlers schon zitierter Satz „Korrektheit ist die Seele einer Kunstleistung“ ist ebenso oberste Maxime für den dramaturgischen Ansatz seiner Mozart-Inszenierungen wie bedeutungslos für bestimmte Bereiche ihrer musikalischen Umsetzung. In Ausübung einer vorher unbekannten „Werktreue“ führte Mahler das traditionelle Mozart-Bild seiner Zeit in einigen Bereichen auf die originale Praxis der Mozart-Zeit zurück – genannt seien: reduzierte Orchesterbesetzungen, Rückkehr zu den Secco-

Rezitativen, Annäherung von Text und Handlungsablauf der Opern an das Original. In anderen Bereichen blieb er ein Kind des 19. Jahrhunderts und ließ Freiheiten zu oder nahm Eigenmächtigkeiten vor, die heute undenkbar wären. Beispiele: Mahlers völlig unhistorischer Umgang mit den sogenannten Appogiaturen, den Ver- und Auszierungen einer Gesangslinie, die Mahler schlicht aus seinem Musizieren eliminierte; oder Mahlers großzügige Handhabung der Originaltonarten von Arien, die sich die Sänger je nach ihrem stimmlichen Vermögen um einen Halb- oder gar Ganzton nach oben oder unten transponieren durften, wie diese Liste; oder kompositorische Zusätze und Einfügungen wie das Rezitativ in der Gerichtsszene des „Figaro“, die zwar ausschließlich der Verdeutlichung der szenischen Situation, der Erhöhung der Bühnen„wahrheit“ dienten, in den Augen unserer Generation jedoch, die das „authentische Musizieren“ auf ihre Fahnen geschrieben hat, ein Sakrileg darstellen.

3. Nicht Mahlers Mozart-Interpretationen selbst dürfen Modellcharakter beanspruchen, sondern Mahler als nachschöpferischer Künstler ist durch seine Fähigkeit, Musik und Szene zu einer Einheit zu verschmelzen, zum Modell geworden. Die von ihm angestrebte Musterhaftigkeit seiner Aufführungen wird getrübt, ja widerlegt durch die historische Bedingtheit der Mittel, mit denen er sie zu erreichen versucht. Seine Dreifachbegabung als Dirigent, Regisseur und Dramaturg dagegen steht einzigartig in der Theatergeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts, kongenial unterstützt und umgesetzt von dem Bühnenraumkünstler Alfred Roller.

Den letzten Blick auf Mahlers Mozart hat uns Alma Mahler werfen lassen. In ihren Erinnerungen beschreibt sie das herannahende Ende des Komponisten: „Mit irren Blicken lag Mahler da, seine Finger dirigierten auf der Bettdecke. Sein Mund lächelte und er sagte zweimal: „Mozart!“ Doch wir wollen den Mozart-Interpreten Mahler nicht in sentimentaler Erinnerung behalten, sondern uns vor der geistigen Kraft verneigen, der dieses von der Zeit nicht zerstörbare Werk gelungen ist.