

Gustav Mahlers Wirken am Hamburger Stadttheater

VON IRMGARD SCHARBERTH, HAMBURG

In seinen Aphorismen zur Musik-Dokumentation, die in die Gedenkschrift für Hans Albrecht¹ aufgenommen wurden, berichtet Wolfgang Schmieder einleitend von einer Aussprache über Fragen der Musikdokumentation, die durch einen Einwurf Hans Albrechts um einen neuen Gesichtspunkt erweitert worden sei. Albrecht habe gefragt, ob nicht zur Musikdokumentation auch das Sammeln von Konzert- und Opernprogrammen gehöre. Handelte es sich in dieser Diskussion um die Erarbeitung sowohl des Begriffes der Musikdokumentation als auch der Methoden ihrer praktischen Handhabung, um Zukünftiges also, so soll in der vorliegenden Studie in Verfolg des Gedankens Hans Albrechts versucht werden, auf Grund der erhaltenen Programmzettel von Operaufführungen am Hamburger Stadttheater sowie der hierüber erschienenen Berichte in Hamburger Tageszeitungen ein Bild über jene Spielzeiten zu gewinnen, in denen Gustav Mahler als 1. Kapellmeister, d. h. als musikalischer Oberleiter hier wirkte. In dem Schrifttum über Mahler erfährt die Zeit seines Wirkens an der Wiener Hofoper, die seiner Hamburger Tätigkeit folgte, als eine unübertroffene Glanzzeit deutschen Opernlebens mit Recht die größte Würdigung. Jene zehn Jahre von 1897 bis 1907 haben an vöribildlicher Geltung auch für das heutige Musiktheater nichts eingebüßt. Wie eng verknüpft mit dieser Zeit aber die vorangegangene Epoche Mahlers an der Hamburger Oper war und welche Bedeutung sein Wirken für dieses Institut gehabt hat, dürfte bisher nicht in der gleichen Weise gewürdigt worden sein. Heinrich Chevalley betont in seiner Chronologie *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*², „die Persönlichkeit und das Wirken Mahlers“ hätten dem Hamburger Institut „um jene Zeit ein Ansehen nach innen und nach außen verliehen und diesem Unternehmen einen Ruf verschafft, der so bedeutend war, daß man der Hamburger Oper damals den führenden Rang unter allen deutschen Operntheatern zuerkennen mußte“.

Das Hamburger Stadt-Theater, seit 1827 im nach Carl Friedrich Schinkels Entwürfen erbauten Hause auf dem Kalkhofe an der Dammtorstraße, stand seit seinem Umbau und der Renovierung des Zuschauerraums im Jahre 1874 unter der Direktion von Welt-Format³ dem Institut zu einem bis dahin nicht erreichten Aufschwung verholfen hatte. Neben seinem Gespür für große Sänger-Begabungen, die er in den entlegensten deutschen Theatern entdeckte und für sich zu gewinnen wußte, wird vor allem auch seine Findigkeit und sichere Witterung gerühmt, die ihn mit Erstaufführungen neuer oder unbekannter Werke nicht zögern ließ, obgleich Erfolge

¹ *Hans Albrecht in Memoriam*, Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern, hrsg. von W. Brennecke und H. Haase, Kassel 1962, S. 285.

² *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater* von H. Chevalley, hrsg. von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft Hamburg, Hamburg 1927, S. 130.

³ Pollini war zeitweilig Direktor der Opernhäuser in Moskau, Petersburg und Breslau, des Altonaer Stadttheaters und später auch des Hamburger Thalia-Theaters. Um die großen Unkosten decken zu können, die Krisen und Neuanschaffungen verursachten, verwandte er beispielsweise einen in Petersburg und Moskau erzielten Nettoüberschuß von 110 000 Franken für das Hamburger Stadttheater. Durch die Personalunion mit dem Altonaer Stadttheater und ein gleiches Repertoire wurden dort gute Überschüsse verbucht, die dann ebenfalls dem Hamburger Stadttheater zugute kamen.

an anderen Bühnen noch nicht vorlagen⁴. Er tat alles, dem Risiko der Aufführung eines noch unbekanntes Werkes dadurch zu begegnen, daß er es mit erstklassigen Sängern besetzte und in hervorragender Ausstattung herausbrachte. So hatte er, auch wenn sich zeigte, daß sich ein solches Werk nicht im Repertoire halten konnte, doch immer das Verdienst des Wagnisses und der glanzvollen Erstaufführung auf seiner Seite, und zu regelrechten Mißerfolgen, d. h. zum Theater-Skandal, den er am meisten fürchtete, ist es auch nur ein einziges Mal während seiner 23jährigen Direktion gekommen⁵. Neben den zahlreichen Ur- und Erstaufführungen, zu denen vor dem Engagement Mahlers 1876 Verdis *Aida*, 1878 Wagners *Ring des Nibelungen*, 1880 Bizets *Carmen*, 1882 Saint-Saens' *Samson und Dalila* (vom Komponisten dirigiert) sowie Wagners *Tristan und Isolde* und 1888 die deutsche Erstaufführung von Verdis *Othello* gehörten, wußte Pollini aber auch durch Aufführungen an Erinnerungsdaten und durch zyklische Zusammenfassungen beliebter und erprobter Repertoire-Stücke diesen immer wieder ein besonderes Gewicht zu geben. So verzeichnet die Spielplanrückschau 1890/91 an „Bemerkenswerthen Daten“ dieser Art allein folgende Ehren- oder Gedenktage:

12. September

in Hamburg: zu Ehren des Deutschen Anwaltstages, bei festlich erleuchtetem Hause: *Tannhäuser*.

22. October

— Geburtstag I. M. der Deutschen Kaiserin — bei festlich erleuchtetem Hause — in Hamburg: Oper *Tell*; in Altona: *Herzog Ernst*.

25. October

— zur Feier des neunzigjährigen Geburtstages des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke (gest. 24. April 1891) — bei festlich erleuchtetem Hause — in Hamburg: *Lohengrin*; in Altona: *Die Quitzows*, hierauf Epilog von Adolf Philipp.

9. November

— zur Vorfeier von Schiller's Geburtstag — in Altona bei festlich erleucht. Hause: *Wilhelm Tell*.

17. December

zu Beethoven's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause — an beiden Bühnen: *Fidelio*.

18. December

— Weber's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause in Hamburg: *Der Freischütz*; in Altona: *Preciosa* mit der Weber'schen Musik.

5. Januar

zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Dichters Franz Grillparzer in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause: *Hero und Leander, oder: Des Meeres und der Liebe Wellen*.

2. Januar

— Lessing's Geburtstag — in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause: *Nathan der Weise*.

⁴ H. Chevalley, a. a. O., S. 76.

⁵ Bei der Uraufführung der Oper *Die fromme Helene* nach Wilhelm Busch von Adalbert von Goldschmidt, 1897.

7. Januar

zur Feier des Geburtstages Sr. M. des Deutschen Kaisers — in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause (am Geburtstage Mozart's): *Figaros Hochzeit*; in Altona: Prolog von Adolf Philipp, hierauf *Nathan der Weise*.

4. April

in Hamburg zur Saecularfeier der ersten Hamburger Aufführung von *Figaro's Hochzeit* (4. April 1791) bei festlich erleuchtetem Hause: Prolog von Ad. Philipp, hierauf *Figaro's Hochzeit*.

Im selben Jahr der Erstaufführung des *Ring des Nibelungen*, 1878, wird auch die Saecularfeier zum 200jährigen Bestehen der Hamburger Oper mit einer historischen Opernwoche, die Händels *Almira*, Reinhard Keisers *Adonis*, Adam Hillers *Die Jagd* und Carl Ditters von Dittersdorfs *Apotheker und Doktor*, dazu *Belmonte und Constanze* von Mozart, Joseph Weigls *Adrian von Ostade* umfaßte, ferner mit Aufführungen von *Fidelio*, *Der Freischütz* und *Lohengrin* festlich begangen. Vom 17. bis 27. Januar 1881 brachte Pollini dann die erste Mozart-Woche mit *Belmonte und Constanze*, *Così fan tutte*, *Don Juan*, *Hochzeit des Figaro*, *Idomeneus*, *Der Schauspiel-Direktor*, *Titus* und *Die Zauberflöte*. Noch im gleichen Jahre folgte ein Weber-Zyklus mit *Der Freischütz*, *Euryanthe*, *Preziosa* und *Oberon*. Mit einem Wagner-Zyklus endlich, der bis auf *Das Liebesverbot* und *Parsifal* (ab 1882 auch *Tristan und Isolde*) alle Werke Wagners enthielt, ließ Pollini seit 1880 im Mai seine jeweilige Spielzeit ausklingen. Er konnte sich rühmen, über ein Sänger-Ensemble zu verfügen, das diesen enormen Aufgaben gewachsen war. Mochten die Sänger zunächst auch von dem Ruhm der Hamburger Oper angelockt worden sein, so verstand es Pollini doch im folgenden, indem er für die damalige Zeit außerordentlich hohe Gagen zahlte und sich in der Gewährung von Urlauben großzügig zeigte (sie wurden meistens für Gastverpflichtungen an anderen Bühnen verwandt), seine Sänger auch an seinem Theater zu halten. Mit viel Sinn für „Publicity“ wurden diese Umstände dann dem Publikum mitgeteilt. Da heißt es z. B. auf dem Theaterzettel einer *Siegfried*-Aufführung am 19. März 1892 zu dem Auftreten des Helden-Tenors: „*Erstes Wiederauftreten des Herrn Max Alvary nach seinem Urlaube*“ oder über den gleichen Sänger als Tannhäuser am 3. Dezember 1892 in fetter Schlagzeile: „*Letztes Auftreten des Herrn Max Alvary vor Antritt seines längerenurlaubes*“. Von einem Dramaturgen Pollinis, der über alle diese betrieblichen Einzelheiten wachte, ist nichts bekannt. So muß neben aller Umsicht und allem Theaterinstinkt auch eine große Organisationsgabe des Mannes bewundert werden, der in dieser Zeit drei Hamburger Theater zugleich leitete, von denen im Hamburger wie im Altonaer Stadt-Theater sowohl Opern als auch Schauspiele gegeben wurden.

Daß Pollini sich nach einem tüchtigen Musiker zur Bewältigung seiner vielseitigen Aufgaben auf dem Gebiete der Oper umsah und hierbei auf Gustav Mahler aufmerksam wurde, ist nicht verwunderlich. Mahlers Name hatte nach seinen Anfängen als Theaterkapellmeister in Hall (Österr.), Laibach, Olmütz, später am Hoftheater in Kassel, dann durch seine Tätigkeit unter Angelo Neumann am Deutschen Theater in Prag, ferner als zweiter Kapellmeister neben Arthur Nikisch am Stadt-Theater in Leipzig und schließlich als Dirigent der Königlichen Oper in Budapest einen vorzüglichen Klang. Über eine von ihm geleitete Aufführung von

Mozarts *Don Juan* (wie diese Oper damals auf den Theaterzetteln angekündigt wurde) im Januar 1891 hatte sich sogar Johannes Brahms positiv geäußert. Trotzdem muß Pollini gewußt haben, daß er sich in einer engeren Zusammenarbeit mit Mahler auch Schwierigkeiten aussetzen würde, denn gerade von den letzten Stationen Mahlers dürften „die Schwierigkeit seines Bülow-ähnlichen Naturells, die künstlerische Unbeugsamkeit seines Willens, die Energie und der Fanatismus seiner Arbeitsmethoden, die das Höchste und Letzte nicht nur von sich selbst, sondern von allen Mitarbeitern verlangten“⁶ zumindest Pollini bekannt gewesen sein. Dafür, daß Pollini solchen Kämpfen trotz seiner ähnlichen Erfahrungen mit Hans von Bülow in den Jahren 1886–88 entschlossen entgegensah, mochte er gewichtige Gründe gehabt haben.

Mahler dirigierte als erste Aufführung am Sonntag, dem 29. März 1891 *Tannhäuser*. Die Spielzeit, die jeweils neun Monate (vom 1. September bis 31. Mai) dauerte, war also bereits weit vorgeschritten. An musikalischen Neuheiten waren sieben Werke angekündigt, von denen nur Mascagnis *Cavalleria rusticana* als gelungener Griff bezeichnet werden dürfte (das Werk wurde am 3. Januar 1891 für Deutschland erstaufgeführt und erlebte trotz dieses vorgeschrittenen Premierentermins noch 13 Aufführungen in der Saison und hielt sich bis 1898 mit insgesamt zwölf Aufführungen). Die übrigen sechs Neuheiten, davon drei weitere deutsche Erstaufführungen, waren:

Santa Chiara, große romantische Oper mit Ballet in 3 Acten von Charl. Birch-Pfeiffer. Musik von Sr. H. dem Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha,

Die Ritter von Marienburg, große Oper in 3 Acten von Paul Geisler. Dichtung von Gustav Kleinau,

Der Pfeifer von Dusenbach, große romantische Oper mit Ballet in 3 Acten von Fr. W. Wulff und W. Wennhacker. Musik von Richard Kleinmichel,

Abenddämmerung (Un tramonto), musikalisches Idyll in 1 Act von Arrigo Boito. Aus dem Italienischen übersetzt von Dr. Siegmund Arkel. Musik von G. Coronaro,

Die Legende von der heiligen Elisabeth, Oratorium nach den Worten Otto Roquette. Componirt von Farnz Liszt. Scenisch dargestellt in einem Vorspiel, vier Bildern und einem Nachspiel,

Am Wörther See, Kärntnerisches Liederspiel mit Tanz in 1 Act von Thomas Koschat.

Von diesen Werken hatte *Abenddämmerung* die höchste Aufführungsziffer mit sechs Aufführungen in Hamburg und zwei in Altona. — An Neuinszenierungen waren in der Spielzeit ebenfalls sieben Werke vorgesehen, und zwar C. M. v. Webers *Silvana*, Verdis *Aida* und *Ernani*, Gounods *Romeo und Julia*, Thomas' *Mignon*, ferner *Das goldene Kreuz* von Ignaz Brüll und *Johann von Paris* von Fr. A. Boieldieu. Von ihnen wurden *Mignon* dreizehnmal in Hamburg und viermal in Altona gegeben, *Aida* und *Romeo und Julia* je sechsmal, die anderen Werke höchstens dreimal. Bis auf *Mignon* und *Cavalleria rusticana* fehlte es den großen Bemühungen, die 14 Opern-Premieren neben 31 Schauspiel-Premieren in einer Saison bedeuten mußten, also an der rechten Durchschlagskraft. Hierin in der kommenden Saison unterstützt und beraten zu werden von einem tüchtigen Kapellmeister, der dazu noch Komponist war, selbst aber keine Ansprüche an Aufführungen eigener Werke

⁶ H. Chevalley, a. a. O., S. 130.

stellen konnte, da sein Schaffen — von anfänglichen Versuchen abgesehen — ausschließlich jenseits der Opernbühne lag, von einer solchen „Fachkraft“ durfte der in seine 18. Saison gehende und im 55. Lebensjahr stehende Pollini sich wohl einiges erhoffen. Hinzu kam, daß ein 67 Opern umfassendes Repertoire mit allein 48 Wagner-Abenden in der Spielzeit auch einen versierten Repertoire-Dirigenten erforderte. Und hier lag Mahlers erste und größte Aufgabe nach seinem Engagement. Nach seiner überaus erfolgreichen Eröffnungsaufführung im März 1891 finden wir seinen Namen bis zum Ende der Spielzeit, also an noch 63 Spieltagen, an 35 Abenden verzeichnet, d. h. er hatte nicht selten täglich zu dirigieren. Seine Stücke sind die größten und erfolgreichsten im Repertoire, die Opern Wagners: *Siegfried* (2 x), *Die Meistersinger* (3 x), *Lohengrin* (4 x), *Der fliegende Holländer* (2 x), *Götterdämmerung* (3 x), *Die Walküre* (2 x), *Cola Rienzi* (1 x), *Tannhäuser* (2 x), *Tristan und Isolde* (1 x), und *Das Rheingold* (1 x) — darunter die Aufführungen im üblichen Wagner-Zyklus ab 10. Mai fast täglich —, ferner die erst vor drei Monaten erstaufgeführte *Cavalleria rusticana*, Webers *Freischütz* und *Euryanthe*, Cherubinis *Wasserträger*, Mozarts *Zauberflöte* und *Don Juan*, Franchettis *Asrael* und Beethovens *Fidelio*. Daß bei einem solchen Arbeitspensum auf gar keinen Fall an genügende Probenmöglichkeiten für diese im ganzen 18 von Mahler neu übernommenen Werke zu denken war, versteht sich von selbst. Der neue erste Kapellmeister hatte also, wollte er künstlerisch befriedigende Leistungen erzielen, kaum mehr als die Kraft und Ausstrahlung seiner Persönlichkeit, worauf er sich am Abend der Aufführung verlassen durfte.

Allerdings standen ihm in Pollinis Ensemble erstklassige Sänger zur Verfügung, bei denen wenigstens musikalisch mit einigen Voraussetzungen zu rechnen war. Diese Tatsache vor allem mag Mahler auch bewogen haben, Pollinis Angebot überhaupt anzunehmen. Sein künstlerisches Gewissen hatte es bisher nicht zugelassen, mit einer mangelhaften Besetzung Meisterwerke einzustudieren, und mit trockenem Humor hatte er einst aus Olmütz seinem Freunde Friedrich Löhr berichtet: „*Bis jetzt habe ich — Gott sei Dank — beinahe ausschließlich Meyerbeer und Verdi dirigiert. Wagner und Mozart habe ich standhaft aus dem Repertoire hinausintrigiert; — denn das könnte ich nicht ertragen, hier etwa den Lohengrin — oder Don Juan — herunterzutaktieren*“⁷. In Pollinis Institut brauchte er nicht zu befürchten, zu solch drastischen Maßnahmen greifen zu müssen. Und immerhin werden einige von den 278 Chorproben, 2105 Solo- und Ensembleproben, 195 Theaterproben und 242 Orchesterproben, die die Statistik des Hamburger Theaters am Ende der Spielzeit 1890/91 für den Spielbetrieb der Oper angibt, auch dem neuen Kapellmeister zugestanden worden sein.

Die erste vollständige Spielzeit seines neuen Engagements, 1891/92, brachte Mahler die vielfältigsten Aufgaben. Die Eröffnungsvorstellung, für die er sich *Fidelio* wählte, wurde auch deshalb zu einem besonders festlichen Ereignis, weil der Zuschauerraum während der Sommerpause völlig neu hergerichtet und erstmalig mit einer neuen Röhrenheizanlage sowie mit elektrischer Beleuchtung versehen worden war. Auch die Kritik lobt eingehend diese Neuerungen und stellt bewundernd fest: „*Mit einem Schlage erlöschen die zahlreichen Lampen, welche die*

7 Gustav Mahler, *Briefe, 1879—1911*, hrsg. von A. M. Mahler, Berlin—Wien—Leipzig 1924, S. 20.

drei unteren Ränge schmücken; desgleichen 150 von den 180 Lampen des großen Kronleuchters in dem Moment, wo sich der Vorhang hebt, so daß nur noch 30 derselben brennen bleiben, hell genug, um das ganze Haus zu beleuchten und um ein müheloses Nachlesen des Textes zu ermöglichen“⁸. Und über die Leistung des neuen Kapellmeisters heißt es, daß „wohl selten eine so in allen einzelnen Theilen fein ausgemeißelte, im Ganzen so wohl verlaufende Aufführung gehört wurde, wie die gestrige war. Einzelne kleine Aussetzungen und Meinungsverschiedenheiten, die wir äußern müssen, ändern an diesem Thatbestand Nichts, denn Herr Director Mahler ist ein Capellmeister von so feinen künstlerischen Intentionen, so reichem Wissen und Können und so reinem Streben, daß man vor ihm den Hut ziehen und auch da ihm Achtung zollen muß, wo man vielleicht nicht ganz seiner Ansicht ist“⁹. Die Einwendungen betreffen hauptsächlich Mahlers Tempi. Es heißt hierüber weiter: „Diese betreffen zunächst die große Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 während der Verwandlung des zweiten Actes und das Tempo des Gefangenen-Chores im ersten Act. Letzterer wurde vom Chor . . . ganz vorzüglich gesungen . . . ; im Ganzen aber war das Zeitmaß in dieser langsamen Bewegung entschieden verfehlt. Beethoven hat Allegro ma non troppo und Zweiviertel-Tact vorgeschrieben, der Text ‚O, welche Lust, in freier Luft den Athem leicht zu heben‘, wie die Musik weisen ganz unzweifelhaft auf ein schnelleres, leichteres Zeitmaß hin. Herr Mahler aber schlug vier Achtel und machte aus dem Stück ein Andante con moto. Desgleichen schien in der großen Leonoren-Ouvertüre diesmal Manches doch allzu langsam, hervorgegangen freilich vielfach aus dem Bestreben, Alles zur größten Deutlichkeit gelangen zu lassen, was an vielen anderen Stellen in der Oper . . . gut zu heißen ist“¹⁰. Eine andere kritische Stimme äußert sich ähnlich: „In der Leitung der ganzen Aufführung bewährte Herr Mahler seine bekannte Energie und seinen künstlerischen Eifer bis ins Kleinste, einen Eifer, der ihn nur zuweilen bis an die Grenze, wo sich Wahres und Gekünsteltes scheiden, führt; nur im Vorbeigehen eine und die andere nähere Andeutung: seinem Hang, langsame Tempi möglichst zu dehnen, giebt der Dirigent schon in den ersten Adagio-Tacten in der Einleitung zur E-dur-Ouvertüre allzu reichlich nach, er thut es wieder in dem Quartettcanon und mehr noch im ersten Gefangenenchor, während umgekehrt im ersten Finale das ‚Leb wohl, Du warmes Sonnenlicht‘ des Chors wieder durch zu eilfertigen, fröhlichen Vortrag befremdet; auch das von Beethoven vorgeschriebene sotto voce und sempre piano im Canon und im ersten Gefangenenchor wurde bis auf die äußerste Spitze getrieben und erschien dadurch im Ausdruck mehr affectirt als glaubwürdig“¹¹. Im Ganzen aber dürfte diese Eröffnung auch für Mahler ein großer Erfolg gewesen sein.

Von den geplanten sieben Erstaufführungen der Saison übernahm Mahler zwei: die deutsche Erstaufführung von Tschaikowskys *Eugen Onegin*¹² und *Der Traum*

⁸ C. Armbrust im Hamburger Fremdenblatt vom 3. September 1891.

⁹ A. a. O.

¹⁰ A. a. O.

¹¹ Dr. P. Mirsch in den Hamburger Nachrichten, vom 3. September 1891.

¹² Nachdem Mahler *Eugen Onegin* einstudiert hatte, sollte Tschaikowsky die deutsche Erstaufführung seines Werkes selbst dirigieren, er sagte jedoch am letzten Tage ab, so daß ein roter Zettel dem schon ausgedruckten Programm beigegeben werden mußte, auf dem es hieß: „Herr Hofrath P. v. Tschaikowsky, der nach Hamburg gereist war, um die Erstaufführung seiner Oper ‚Eugen Onegin‘ persönlich zu leiten, fühlt sich etwas unspätlich und hat daher die Leitung der Vorstellung Herrn Capellmeister Mahler übertragen, wird derselben aber beiwohnen. Hamburg, den 19. Januar 1892.“

(„Le Rêve“), ein „Musikdrama in 4 Acten“ nach Zola von Alfred Bruneau; und von den sieben Neuinszenierungen drei: *Tannhäuser*, *Der Dämon* (phantastische Oper mit Tanz in drei Akten von Anton Rubinstein), ferner die komische Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* nach Shakespeare von Hermann Götz. Außerdem führte Mahler am Karfreitag, an dem keine Theateraufführung gegeben wurde, Bruckners *Te Deum* (erstmalig für Hamburg) zusammen mit Mozarts *Requiem* im Stadttheater auf und, an einem der beliebten Pollinischen Gedenktage (am 29. Februar „Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Rossini's bei festlich erleuchtetem Hause“) *Stabat mater* hierauf die Oper *Tell*. Auch an den folgenden Gedenktagen übernahm Mahler die musikalische Leitung:

30. September

in Hamburg: Bei festlich erleuchtetem Hause *Die Zauberflöte* zur Saecularfeier der ersten Aufführung der Oper in Wien (30. September 1791),

5. December

in Hamburg: Zur Feier des hundertjährigen Todestages W. A. Mozarts: *Don Juan*; vorher *Der Zauberstab*, scenischer Prolog mit lebenden Bildern von W. Henzen,

17. December

in Hamburg: Zu Beethoven's Geburtstag: bei festlich erleuchtetem Hause *Fidelio*

22. Mai

— Wagner's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause *Tristan und Isolde*.

Natürlich handelte es sich hierbei im Grunde um Repertoire-Stücke, die Mahler dirigierte, darunter hauptsächlich die Opern Wagners, von denen er jedoch jetzt *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer* und *Cola Rienzi* dem zweiten Kapellmeister Theodor Hentschel überließ.

Auch diese ersten Aufführungen der Repertoire-Werke wurden von der Kritik aufmerksam verfolgt. „*Es ist eine Freude*“, heißt es in den Hamburger Nachrichten am 10. September 1891 über eine Aufführung der *Meistersinger*, „darüber berichten zu dürfen, wie große Sorgfalt Herr Capellmeister Mahler von Neuem der feindurchdachten und wirkungsvollen Wiedergabe der ganzen Partitur zugewendet hat. Dem Orchester sei nächst seinem Dirigenten das erste Wort des Lobes gesagt; seine musikalische Ausdrucksfähigkeit ist seit Jahr und Tag wesentlich gehoben worden, der Gesamtklang hat an Noblesse und sinnlichem Wohllaut gewonnen, das Zusammenspiel an Bestimmtheit und Beweglichkeit, der Vortrag an musikalischer Feinheit und die inneren dramatischen Vorgänge enthüllender Beredtheit“. Auch das Hamburger Fremdenblatt bringt diesmal nur Lob: „Die ‚*Meistersinger*‘ boten auch in ihrem übrigen Verlaufe eine Fülle des Genusses, nicht nur durch eine in allen Theilen fast ausgezeichnete Besetzung, sondern auch durch die außerordentlich sorgsame Ausfeilung von Seiten des leitenden Capellmeisters. Herr Mahler bewies wieder aufs Neue seine eminente Begabung als Dirigent; viele feine Züge wies die Aufführung auf, die wir früher unter den besten Directoren nicht gehört. Der Prügeldhor ist z. B. noch niemals so gut musikalisch, so fein thematisch in allen Stimmen auseinandergesetzt gegangen, wie jetzt.“ (10. September 1891). — Und über eine *Tannhäuser*-Aufführung heißt es in demselben Blatt am 14. Septem-

ber: „Wir brauchen nicht nach Bayreuth zu gehen, wenn Bayreuth zu uns kommt. Was wir vorgestern im Stadttheater erlebten, das war Bayreuth, d. h. die idealste Verkörperung der Gedanken des Meisters, besser, wahrer und überzeugender, als sie uns in Bayreuth geboten wurde . . .“

Von seinen insgesamt 80 Abenden der Spielzeit leitete Mahler an 47 Abenden eine Wagner-Oper, darunter 21mal den „mit gänzlich neuer Ausstattung und in neuer Inszenierung“ herausgebrachten *Tannhäuser*, der mit insgesamt 22 Aufführungen in dieser Saison an der Spitze steht von allen während Mahlers Zeit in Hamburg aufgeführten Wagner-Opern, und nur noch von Leoncavallos *Bajazzo* (mit 42 Aufführungen der Spielzeit 1893/94) und Humperdincks *Hänsel und Gretel* (29 Aufführungen in der Spielzeit 1894/95) übertroffen wird.

An außergewöhnlichen Ereignissen standen dem Hamburger Ensemble und seiner Leitung dank der Initiative und dem Organisationstalent Pollinis aber noch einige Gastspiele bevor, die der Hamburger Oper zunächst in kleinerem, später auch in größerem, europäischem Umkreis Ruhm und Ansehen einbringen sollten. Es war üblich, daß an besonderen kirchlichen Feiertagen das Theater geschlossen blieb (Bußtag, Donnerstag und Sonnabend der Karwoche, meist auch am 24. Dezember) oder aber anstelle einer Theateraufführung ein geistliches Konzert im Stadttheater gegeben wurde (Karfreitag). Nun fügte es sich, daß einer dieser kirchlichen Feiertage, der Bußtag, in Hamburg auf ein anderes Datum fiel als andernorts, z. B. in der hier besprochenen Spielzeit auf Freitag, 27. November, in Preußen (wozu auch Altona und sein Theater gehörten) aber auf den 11. Mai. Pollini benutzte die Gelegenheit des „Hamburger Bußtages“, an dem sein Theater geschlossen blieb, dazu, sein Ensemble nach auswärts (dorthin, wo an diesem Tage Theater gespielt werden durfte) „ausschwärmen“ zu lassen und an mehreren Orten zugleich Ensemble-Gastspiele bzw. Konzerte zu geben. So ließ er an jenem 27. November 1891 in Bremen und in Kiel Oper, in Flensburg Oper und Ballett, in Lübeck ein Orchesterkonzert und in Lüneburg ein Solisten-Konzert, dazu in seinem Altonaer Theater eine „Schauspiel- und Lustspiel-Vorstellung“ geben. Mahler leitete das Konzert (ein „Instrumental- und Vocal-Concert im Colosseum“) in Lübeck, das er in einem undatierten Brief an Friedrich Löhr erwähnt¹³.

Bedeuteten diese Gastspiele nicht zuletzt für alle Mitwirkenden eine außergewöhnliche Belastung, welche hauptsächlich die sehr schlecht bezahlten Gruppenmitglieder wie Orchester, Chor und Ballett zu erleiden hatten, so sollte doch dieses Unternehmen durch ein weit größeres nach Abschluß der Spielzeit noch überboten werden. Die Rubrik „Bemerkenswerthe Daten“ der Spielplanrückschau 1891/92 verzeichnet:

Im Juni 1892: Deutsche Oper in London (Direction: Sir Augustus Harris unter Mitwirkung eines großen Theiles des Hamburger Opernpersonals (Solisten, Chor und Orchester);
in Wien — auf der Bühne der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ — Aufführungen der *Tragödie des Menschen* durch das Hamburger Ensemble.

¹³ Briefe, a. a. O., S. 96 — Dieser Brief, in der Ausgabe irrtümlich mit „Dezember 1891“ datiert, läßt sich somit jetzt auf den 28. November 1891 festlegen.

Wieder war es dem Hamburger Stadt-Theater-Direktor gelungen, an mehreren Orten zugleich, diesmal in zwei Weltstädten, sein Ensemble, hie Oper, hie Schauspiel, vorzuführen. In unserem Zusammenhang interessiert das mehrwöchige Operngastspiel in London, dessen musikalische Leitung Gustav Mahler innehatte und das zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges wurde. Die hier gezeigten Aufführungen von den Musikdramen Wagners wurden als Musteraufführungen im Sinne Bayreuths bezeichnet.

Zu diesem wagemutigen Unternehmen bildete in diesem Jahre der traditionelle Wagner-Zyklus, der wie immer mit dem *Ring des Nibelungen* ausklang, gleichsam die „Generalprobe“, denn neben *Tristan und Isolde* und *Fidelio* sollte als erste zyklische Aufführung im Londoner Covent Garden Opera House der *Ring des Nibelungen* gegeben werden. Da starb plötzlich am 8. Mai der erste Bariton Franz Greve, der den Wotan verkörpern sollte, und ließ damit zugleich auch seine Gattin, die erste hochdramatische Sängerin Katharina Klafsky, vorerst für ihre Aufgaben ausscheiden. Im Wagner-Zyklus wurde daher schon in Hamburg eine Umstellung nötig, da so schnell keine entsprechenden Gäste zur Verfügung standen, und statt *Tristan und Isolde* mußten die drei ersten *Ring*-Aufführungen vorgezogen werden. Dann erst konnte man — nach Verpflichtung von Gästen — *Tristan* und endlich am 25. Mai auch *Götterdämmerung* spielen. Über die zuletzt noch eingetretenen Schwierigkeiten berichtet der Kritiker des Hamburger Fremdenblattes am 27. Mai 1892: „Und doch schien noch bis zum letzten Augenblick die über dem diesjährigen Wagner-Cyclus waltende ‚Mißwende‘, wie Wagner sich ausdrückt, die Ausführung des letzten großen Theiles der Aufgabe unmöglich machen zu wollen, indem noch am letzten Tage sowohl Frl. Bettaque (Gutrune), wie Frau Heink (Waltraute) wiederum krank wurden und die Vorstellung nur dadurch gerettet werden konnte, daß die Vertreterin der Wellgunde neben dieser Rolle noch die Gutrune übernahm und die herrliche Waltrauten-Szene — sonst der Stolz unserer Bühne — ausfallen mußte . . . Und nicht nur hier, sondern auch bei den vorausgegangenen Werken ‚Tristan und Isolde‘ und anderen lag in seinen (Mahlers) Händen allein die Verantwortung für das Gelingen der Sache. Hatte er doch bei fast allen diesen großen, unendlich schwierigen Werken mit fremden Kräften zu rechnen, die völlig oder theilweise ohne Proben eben nur bei einer tadellos sicheren, umsichtigen Führung sich in das ungewohnte Ensemble fügen konnten.“

Nach einer „Generalprobe“ mit so vielen Hindernissen ging es (wohl kurz nach der *Götterdämmerung* per Schiff) in die britische Hauptstadt, denn eine am 29. Mai erfolgte *Tannhäuser*-Aufführung in Hamburg wurde an Mahlers Stelle bereits von Theodor Hentschel dirigiert. Zu dieser Zeit dürften die Vorbereitungen und Proben in London bereits begonnen haben.

Geplant waren, jeweils an einem Mittwoch innerhalb von sechs Wochen, *Siegfried* (8. 6.), *Tristan und Isolde* (15. 6.), *Das Rheingold* (22. 6.), *Die Walküre* (29. 6.), *Siegfried* (6. 7.), *Götterdämmerung* (13. 7.) und *Fidelio* (20. 7.). Hierbei fällt auf, daß das Gastspiel mit *Siegfried* begann und dieses Werk als einziges zweimal vorgelesen war. Eine Notiz im Hamburger Fremdenblatt vom 17. Mai 1892 gibt hierüber Aufschluß: *Der dritte Theil des ‚Ringes‘ kommt zuerst zur Darstellung, weil Herr Alvary, der die Titelpartie gibt, gleich in einer Glanzrolle vor dem Londoner*

Publicum debutiren will.“ Pollini wird mit der Berücksichtigung dieses Wunsches wohl nicht lange gezögert, Mahler sich dagegen nicht gerade begeistert geäußert haben. Und doch scheint diesmal der Instinkt von Heldentenor und Impresario zur richtigen Entscheidung geführt zu haben: Die Eröffnungsvorstellung von *Siegfried* (mit den prominenten Gästen Grengg und Rosa Sucher von der Kaiserl. Oper zu Berlin als Ersatz für den Ausfall der beiden hauseigenen Kräfte) wurde ein so überwältigender Erfolg, daß man sich entschloß, die Aufführung schon am 13. Juni als Extra-Vorstellung im zur Zeit leerstehenden Drury Lane Theatre zu wiederholen. Über die planmäßige zweite Aufführung lesen wir am 17. Juni im Hamburger Fremdenblatt: „Der Erfolg der ersten Wagner-Vorstellung im Covent Garden Theater letzte Woche war so durchschlagend, so gewaltig gewesen, daß ‚Tristan und Isolde‘ gestern vor völlig ausverkauftem Hause über die Bretter ging. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß Sir Augustus Harris und die Hamburger Aufführung einen beispiellosen Triumph errungen haben, welcher Jedem, der der Oper gestern beigewohnt hat, unvergeßlich bleiben wird. ‚Kein Lob‘, sagt der Kritiker der ‚Morning Post‘, ‚kann zu groß für die gestrige Leistung sein. Das Orchester that Wunder unter der Leitung seines Dirigenten, Herrn Mahler.‘ ‚Es ist zweifelhaft‘, schreibt die Daily News, ‚ob jemals auf der Londoner Bühne etwas Schöneres gehört worden ist, als das Liebesduett im zweiten Akt.“ Und einen Tag später im selben Blatt: „Die Londoner sind einfach ‚paff‘ über die Vorstellungen der deutschen Operngesellschaft . . . Das besonders Bewundernswerthe . . . ist das Zusammenspiel, das man so oft bei der italienischen Oper vermißt.“ — Das Rheingold aber, mit dem der Ring normalerweise eröffnet worden wäre, fand keine enthusiastische Aufnahme. Trotzdem wurde auch dieses Werk am 27. Juni im Drury-Lane-Theatre wiederholt. Außerdem spielte man zusätzlich zu den geplanten Vorstellungen für Covent Garden noch im Drury Lane: am 2. Juli *Fidelio* und am 8. Juli Neßlers *Trompeter von Säckingen* (dieses Werk dirigierte anstelle von Mahler ein anderer Dirigent). Über den Ort einer weiteren, nicht geplanten *Tristan*-Aufführung am 12. Juli ist nichts erwähnt, dagegen liegt eine Rezension vom 20. Juli (Hamburger Fremdenblatt) über eine *Tannhäuser*-Aufführung im Covent Garden vor (Aufführung am 18. oder 19. Juli) und als Schluß-Vorstellung wird anstelle der geplanten *Fidelio*-Aufführung eine zweite von *Tannhäuser* am 25. Juli (Hamburger Fremdenblatt) erwähnt. Darin heißt es: „Herr Mahler als Dirigent fand auch gestern, wie stets bisher, großen Beifall und wurde wie die Hauptdarsteller nach jedem Acte und am Schluß wiederholt stürmisch gerufen. Auch Sir Augustus Harris wurde am Schlusse stürmisch verlangt. Die Saison war überaus erfolgreich und Jeder hofft, daß auch im nächsten Jahre die deutsche Oper hier wieder einkehren wird.“

Mahler selbst schreibt in einem undatierten Brief an den Redakteur Arnold Berliner: „Gestern endlich nach Besiegung unglücklichster Schwierigkeiten Götterdämmerung gewesen. — Die Vorstellungen von Tag zu Tag mittelmäßiger — der Erfolg größer! — ‚I war halt wieder der Beste!‘“¹⁴.

¹⁴ Briefe, a. a. O., S. 126 — Auch dieser Brief, mit der Bemerkung „Poststempel London, 15. Juni 1892“ veröffentlicht, ist mit dem 14. Juli zu datieren, da die erwähnte Aufführung der *Götterdämmerung* am 13. Juli 1892 stattgefunden hat.

Hält man sich vor Augen, daß anstelle der vorgesehenen 7 Aufführungen im Londoner Covent Garden Opera House tatsächlich zusammen mit denen im Drury Lane Theatre 13 Aufführungen gegeben wurden, daß immer wieder von der „Gediegenheit der Aufführungen“, dem „vortrefflichen Ensemble“ und dem „schönen Zusammenspiel“ die Rede ist, „das man bei der italienischen Oper so oft vermißt“¹⁵, liest man weiter, daß in der „soeben ablaufenden Spielzeit des Covent Garden in London u. a. *Orpheus, Der Prophet, Die Hugenotten, Lohengrin, Der fliegende Holländer und Die Meisteringer in italienischer Sprache* aufgeführt wurden“¹⁶, so kann man sich von den örtlichen Verhältnissen wie auch von dem Eindruck deutscher Opernkunst bei dem mehr an italienische Opern-Traditionen gewöhnten englischen Publikum ein ungefähres Bild machen. Das Hauptverdienst an dieser über alle Erwartungen gelungenen Unternehmung kommt vor allem Mahler zu. Daß es in diesem Fall die überlegene, auf geistige Durchdringung des Ganzen und Einordnung jeder Einzelheit zur dramatischen Verdeutlichung gerichtete Interpretation Mahlers war, die dem Hamburger Ensemble zu dem „Ansehen nach außen“² verhalf, kann nicht bezweifelt werden. Das Londoner Gastspiel ist in dieser Hinsicht ein Höhepunkt seines Wirkens unter und mit Pollini, ist auch für Pollini der letzte große Gipfel seiner Hamburger Zeit.

Während der Sommerpause zwischen den beiden Spielzeiten war in Hamburg eine Cholera-Epidemie ausgebrochen. Aus diesem Grunde konnte die Spielzeit 1892/93 nicht wie üblich am 1. September beginnen, sondern mußte verschoben werden. Die meisten Mitglieder wagten sich nicht nach Hamburg zurück, unter ihnen auch Mahler. Pollini setzte schließlich alles daran, um am 15. September wieder beginnen zu können und besetzte die Eröffnungsvorstellung *Tannhäuser* so gut es ging mit vorhandenen zweitklassigen Kräften. Der Theaterzettel gibt als Dirigenten Gustav Mahler an (der wohl bis zu diesem Termin zurückerwartet wurde), verbreitete hiermit aber eine Fehllankündigung, denn Mahler war nicht rechtzeitig erschienen, so daß Theodor Hentschel für ihn dirigieren mußte. Nachdem in der Presse hierüber mehrfach genörgelt wurde (wohl auch zum Teil aus Ärger darüber, daß die Kritiker die bereits vorgedruckten Zettel mit den falschen Personenangaben erhalten hatten), kam es, als Mahler endlich am 5. Oktober zu der Aufführung der *Meistersinger* in Hamburg eintraf, zum ersten Zerwürfnis zwischen Pollini und ihm, das nur mit großer Mühe durch Vermittlung anderer geschlichtet werden konnte.

Unter den Premieren der Spielzeit 1892/93, die unter Mahlers Leitung herauskamen, finden sich merkwürdig viele Einakter: Bizets *Djamileh*, Tschaikowskys *Jolanthe*, Mascagnis *Freund Fritz* und *Hochzeitsmorgen* von Karl v. Kaskel. War dies dem Einfluß der erfolgreichen *Cavalleria rusticana* zuzuschreiben oder bedeutete es für den Dirigenten ein willkommenes Gegengewicht zu den großen Opern des Repertoires (59 Wagner-Aufführungen in jener Saison)? Jedenfalls mögen die 31 Abende, an denen Mahler nur ein kurzes Werk zu dirigieren hatte, während ein anderer Kapellmeister das zweite Werk des Abends übernahm, nicht so anstrengend gewesen sein wie die übrigen 73 seiner insgesamt 104 Dirigate der Spielzeit.

¹⁵ Hamburger Fremdenblatt vom 23. Juli 1892.

¹⁶ Hamburger Fremdenblatt vom 21. Juli 1892.

Die folgende Spielzeit brachte dann wieder lohnendere Aufgaben: eine Neuinszenierung des *Freischütz*, die deutsche Erstaufführung von Alberto Franchettis Oper *Christoph Columbus*, die Erstaufführungen von Verdis *Falstaff* und von Smetanas *Die verkaufte Braut* sowie eine Neuinszenierung der *Fledermaus*, die Mahler erstmalig am Hamburger Stadttheater als komische Oper in der Besetzung der besten Sänger herausbrachte. Auch hier mag in der Wahl der Stücke vielleicht ein gewisser Ausgleich zu der immer noch hohen Zahl der Wagner-Abende (46) zu sehen sein. Vor allem ist Mahler die Bekanntschaft mit dem Opernwerk Friedrich Smetanas zu danken, mit dem er schon während seiner Prager Tätigkeit bekannt geworden war. Der *Verkauften Braut* folgten in den nächsten Jahren noch *Zwei Wittwen*, *Der Kuß* und *Dalibor*.

Von den Erstaufführungen der folgenden Jahre sind als wichtigste zu nennen Humperdinks *Hänsel und Gretel*, ein mit großem Beifall begrüßtes Werk, das noch in der Spielzeit der Premiere die schon erwähnte höchste Zahl von 29 Aufführungen erlebte.

Nimmt die Bedeutung der übrigen neu herausgekommenen Werke ab, so nimmt die Zahl der Abende, an denen Mahler dirigierte, zu: waren es 1892/93 noch 104 Abende, so sind es 1893/94 129, 1894/95 139 und 1895/96 gar 151 Abende der Saison, an denen Mahler am Pult steht. Über diese letzte Zeit äußert er sich in einem undatierten Brief an Arnold Berliner: „Denken Sie sich! Lohse ist also richtig fort, und ich einziger Kapellmeister, ohne daß Pollini den geringsten Versuch macht, einen Ersatz für Lohse zu bekommen. Ich dirigiere also fast täglich, da man mir nicht einmal die leichten Opern, die wahrhaftig Pohlig dirigieren könnte, abnimmt. Bin neugierig, wie lange ich das aushalten werde . . .“¹⁷. Es war daher gut, daß seit 1894/95 ein junges Dirigiertalent heranwuchs, Bruno Schlesinger (der sich später Bruno Walter nannte), dem Mahler schon bald neben seinen Aufgaben als Korrepetitor und Chordirigent auch größere Aufführungen anvertrauen konnte.

Doch trotzdem sollte es Mahler nicht mehr „lange aushalten“. Die Gründe, weshalb ihn eine Arbeit am Hamburger Stadttheater nicht mehr befriedigen konnte, müssen einer späteren Studie vorbehalten bleiben, die sich auf andere Berichte und Dokumente zu stützen hat als auf Theaterzettel und Kritiken, da sie diesen nicht zu entnehmen sind. Mahler folgte bereits im Frühjahr 1897 dem Ruf an die Wiener Hofoper, und gleichzeitig mit seinem Namen verschwinden auch die einer Reihe wohlbekannter Sänger von den Hamburger Theaterzetteln; sie tauchen dafür auf den Zetteln des Wiener Hauses auf, wie z. B. Leopold Demuth, Anna von Mildenburg, Ernestine Schumann-Heink u. a. Einer der ersten Tenöre aber, Willy Birrenkoven, den Mahler am Hamburger Stadttheater sehr gefördert und sogar in intensiver Arbeit für Bayreuth als Parsifal vorstudiert hatte (mit schönstem Erfolg, denn Frau Cosima ließ ihn hernach wiederholt auch den Lohengrin singen) — sein Name wird auch in den nächsten Jahren auf den Wiener Theaterzetteln fehlen. Denn dieser Sänger hielt Hamburg die Treue trotz der verlockenden Angebote, die der neue erste Kapellmeister der Wiener Hofoper ihm machte. Die beiden Schreiben

¹⁷ Briefe, a. a. O., S. 136 — Da der erwähnte zweite Kapellmeister Otto Lohse 1894/95 noch am Hamburger Stadt-Theater engagiert war, ist das Datum des Briefes nach Herbst 1895 anzusetzen.

Mahlers an Birrenkoven, ein Brief mit dem Poststempel 16. 2. 1904 und eine Karte aus dem gleichen Jahre lauten¹⁸:

„Mein lieber Birrenkoven!

Entschuldigen Sie, daß ich Ihre lieben Zeilen erst heute beantworte. Erlauben Sie vor Allem in Kürze folgendes:

Erstens. Wien ist nicht theurer als Hamburg — im Gegentheil: wer hier ständig lebt (und nicht etwa als Fremder in den Hôtels, die allerdings theuer aber auch nicht theurer als in Hamburg sind) kommt viel billiger durch und lebt behaglicher, bürgerlicher. Das Publikum trägt seine Künstler auf Händen, und speciell Ihre Art zu singen wird hier bejubelt. — Ich persönlich schmeichle mir auch Manches zu Ihrer Wohlfahrt, (besonders künstlerisch), beitragen zu können. Denken Sie nur, welche Vortheile es für Sie hat, endlich einmal nicht überanstrengt zu werden, was hier ausgeschlossen ist, alle seine Aufgaben wirklich ausreifen lassen und bis in's Kleinste ausarbeiten zu können — und noch das Letzte: in einer Ihrer würdigen, und Sie vollauf würdigenden Umgebung leben zu können — daß Sie hier um 10 Jahre länger singen werden als irgendwo anders auf der Welt, ist ohne Zweifel: fragen Sie nur über alles die Mildenburg, die eben hier war, oder den Demuth, der soeben abgeschlossen, und die Wiener Verhältnisse genau kennt.

Zweitens. Es ist mir nach großen Schwierigkeiten möglich geworden, Ihnen folgende Bedingungen zu erwirken. Vom 2. Jahre ab eine Gage von 24.000 Gulden, und 4 Wochen Winterurlaub. Bedenken Sie, daß Sie hier sowohl Ihren Sommer, als auch Winterurlaub für Ihre Tasche und nicht für die Pollinis, ausnützen können, und daß Sie schließlich auch außercontractlich leicht abkommen können, so müssen Sie mir zugestehen, daß Sie hier ungleich besser daran sind, als Sie irgend anderswo erreichen können. — Ich bitte Sie nun, lieber Freund, greifen Sie zu, und telegrafiren Sie mir rasch Ihre Zusage, worauf ich Ihnen sofort die Contracte zusenden laße. Gastiren könnten Sie, wann Sie wollten; am liebsten wäre es mir im März!

Zugleich aber bitte ich Sie, sich rasch zu entscheiden, denn ich kann nicht länger warten.

Mit herzlichsten Grüßen, auch von meinen Schwestern an Sie und Ihre Frau Gemahlin

Ihr aufrichtiger

Gustav Mahler

Seien Sie gescheit, lieber Birrenkoven! Ich meine es gut mit Ihnen!“

„Mein lieber Birrenkoven!

Ich bin auch bereit, vom Jahre 1905 angefangen, schon jetzt mit Ihnen abzuschließen, doch würde ich vorschlagen, daß der Vertrag ein Geheimniß zwischen uns bleibt, und Sie eine Art Ehrengastspiel bei uns vorher absolvieren, nach dessen sicher glänzendem Erfolge, unsere Abmachungen dann bekannt gegeben werden könnten. — Sind Sie damit einverstanden, dann, bitte, telegrafiren Sie Ja, und ich sende Ihnen sofort den Vertrag. — Bemerken muß ich noch, daß contractliche Winterurlaube hier prinzipiell ausgeschlossen sind (kein einziges unserer Mitglieder hat einen solchen) — doch beurlaube ich einen Künstler nach Thunlichkeit, so oft es möglich ist. — Die Bedingungen wären dieselben, die ich Ihnen schon einmal proponirt. — Hoffentlich sind Sie nicht wieder der alte Hetzkopf und stoßen sich an rein formellen Nebensachen!

Herzlichst in aller Eile

Ihr Mahler

Es würde Ihnen bei uns gut gefallen!“

¹⁸ Originale im Privatbesitz von Herrn Joachim Wenzel, Archivar der Hamburgischen Staatsoper, der diese erste Veröffentlichung freundlicherweise gestattete. Die Theaterzettel der hier in Frage kommenden Spielzeiten des Hamburger Stadt-Theaters stellte die Theatersammlung der Universität Hamburg zur Verfügung, die benutzten Hamburger Tageszeitungen das Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg.

Blicken wir noch einmal auf die Spielzeit-Rückschau des Hamburger Stadttheaters im ersten Jahre nach Mahlers Weggang 1897/98, so finden wir unter der Rubrik „*Bemerkenswerthe Daten*“ nun verzeichnet:

26. November. Abends. Hofrath B. Pollini gest., der Pächter und Director der Stadttheater von Hamburg und Altona und Besitzer und Director des Hamburger Thalia-Theaters (geb. 12. December 1836 in Köln).
29. November am Tage der Beisetzung des Hofraths Pollini, waren die drei Theater geschlossen.

Sechs glanzvolle Jahre hatte Gustav Mahler in Hamburg gewirkt, von denen das erste bereits einen strahlenden Höhepunkt bildete. Pollini, welcher der Hamburger Oper durch das Engagement Mahlers zu dieser Glanzzeit verholphen hatte, sollte sie nicht lange überleben.

August Eichhorn, ein Pionier der Musikethnologie Zentral-Asiens

VON VICTOR BELJAJEV †, MOSKAU

Einer der ersten Folkloristen, die ein spezielles Interesse für die Volksmusik Zentral-Asiens aufbrachten, war der im Jahre 1863 aus Deutschland nach Rußland eingewanderte August Eichhorn. Als Berufsmusiker wurde er zu einem passionierten Musikethnologen, der vor allem die Volksmusik der Uzbeken, Kirgisen und Kasachen aufzeichnete und untersuchte. Seine Material-Sammlungen und Forschungen legten den noch gültigen Grundstein für die Musikethnologie dieser Völker.

August Feodorowitsch Eichhorn¹ wurde am 14. (2. a. St.) April 1844 im österreichischen Städtchen Lasnitz geboren. Er war sächsischer Untertan und lebte später eine Zeitlang in Annaberg (Erzgebirge). Von Beruf war er ursprünglich Orchester-Geiger und besaß auch einige Kenntnisse der Komposition. Zur Zeit seines Aufbruches als 26jähriger nach Taschkent (1870) war er im Orchester der Moskauer Großen Oper (Bol'shoj Teatr) angestellt. Wahrscheinlich war er vorher in den Opernorchestern Rigas und Petersburgs tätig; jedenfalls findet sich in einem alten *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* von Moritz Rudolph (Riga 1890), Seite 52, die offenbar auf ihn zu beziehende Notiz: „*Eichhorn, II. Violinist 1863–64.*“

Während seines Aufenthalts in Taschkent, wo er 1870–1883 als Militärkapellmeister tätig war, nahm Eichhorn intensiv am Musikleben und Konzertbetrieb dieser Stadt teil. Er spielte neben der Violine auch Bratsche, Cello, Klavier und Orgel. Zudem suchte er sich Fertigkeiten auf Blech-Blasinstrumenten anzueignen. Da es in Taschkent damals an einem Klavierstimmer mangelte, mußte sich Eichhorn auch mit dem Stimmen und der Reperatur von Tasteninstrumenten befassen.

In Taschkent trat Eichhorn gleichfalls als Komponist von Militär-Märschen sowie von Tanz- und Salon-Stücken in Erscheinung, und zwar sowohl für Blasorchester,

¹ Mit landesüblichem Patronymikon als „Sohn Theodors“. Die russische Schreibweise seines Vor- und Nachnamens ist Awgust Ejchorn.