

Oswald Beaujean

„Ich hörte die Probe des zweiten Teils der Mahler-Symphonie und ich war extrem enttäuscht. Das Material ist sehr dünn. Und im Hinblick auf den Orchesterklang haben Berlioz und Wagner das alles weit überzeugender gemacht. Ich hielt es geradezu für eine Unverschämtheit, all diese Leute dazu bringen zu wollen, ausgerechnet diese Musik zu spielen. Mir schien es, als sei bei Mahler Größe zu einer krankhaften Zwangsvorstellung geworden.“
Der dies am 23. April 1930 als 30jähriger schrieb, ahnte damals ganz offensichtlich nicht, dass Gustav Mahler zu einem der zentralen, vielleicht zum wichtigsten Komponisten der letzten 16 Jahre seines Lebens werden würde. Danach hatte es sehr lange nicht im geringsten ausgesehen. John Barbirolli war 54 Jahre alt, als er zum ersten Mal eine komplette Mahler-Symphonie dirigierte. Es war die Neunte, die er am 19. Februar 1954 mit seinem Hallé-Orchestra nach fast 50 Stunden Probenarbeit, einem heute völlig unvorstellbaren Zeitaufwand, in Bradford aufführte. In den fast drei Jahrzehnten seiner vorangegangenen Dirigentenkarriere hatte er ganze drei Werke von Mahler dirigiert, unmittelbar nach dem Krieg in der Saison 1945/46 in Manchester das *Lied von der Erde*, neben der achten und zehnten Symphonie das einzige Werk Mahlers, das er später nicht auf Platte festhalten sollte. Bis dahin hatte er lediglich das *Adagietto* aus der Fünften und im Januar 1931 beim Royal Philharmonic neben der zweiten Symphonie von Brahms u.a. die *Kindertotenlieder* aufgeführt, die er 36 Jahre später, am 4. Mai 1967 gemeinsam mit Janet Baker in einer wunderbaren Aufnahme für EMI produzieren sollte.

Musik – Oft denk ich

3'12

Barbirollis Aufführung der *Kindertotenlieder* 1931 mit der Mezzosopranistin Elena Gerhardt blieb auf Jahre seine einzige eines Mahlerschen Werkes. In seiner immerhin siebenjährigen – von 1836 bis 1943 währenden – Zeit als Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra führte er ganze zehn Minuten Mahler auf: das *Adagietto* aus der fünften Symphonie. Nein, an der Wiege war es John Barbirolli sicher nicht gesungen worden, dass er im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts zu den bedeutendsten und damals ja noch nicht sehr zahlreichen Mahler-Dirigenten weltweit gehören würde, ja dass er aufs Ganze gesehen als einer der ganz Großen in die Geschichte der Mahler-Rezeption eingehen sollte. Das hing natürlich damit zusammen, dass diese Mahler-Rezeption in den 50er Jahren nur schleppend wieder in Gang kam, nachdem sie unter eifriger Mithilfe der deutschen Machthaber in den 30ern nahezu abgerissen war. Aber es war keineswegs so, als sei Mahler in England generell nicht gespielt worden. Schon Henry Wood, unter dem Barbirolli als zehnjähriger Solist in einem Konzert des Queen's Hall Orchestra als Cellist aufgetreten war, hatte Mahler dirigiert. Trotzdem hatte seine Musik auch in England keine wirkliche Tradition. In vielen Städten, in denen Barbirolli 1954 die Neunte aufführte, neben Bradford waren es Sheffield, Manchester, London, Edinburgh und viele andere, war das Werk noch nie erkungen, und

es war im Grunde Barbirolli, der von Manchester aus Mahlers Musik auf der Insel wirklich zum Durchbruch verhalf.

Der englische Musikpublizist und -kritiker Sir Neville Cardus, der sich auf der Insel schon seit langem für Mahlers Musik einsetzte und mehrere Bücher über ihn geschrieben hatte, machte auch B. auf Mahlers Symphonien aufmerksam. In einem Zeitungsartikel vom Oktober 1952 erinnerte Cardus an die englische Erstaufführung der Neunten durch den Komponisten Hamilton Harty und das Hallé-Orchestra im Februar 1930. Cardus schrieb – wie sich erweisen sollte, äußerst heilsichtig – die Neunte sei das ideale Werk für Barbirolli und fragte sich öffentlich, warum der nicht längst selber auf die Idee gekommen war, sich damit zu beschäftigen. Dass Barbirolli anderthalb Jahre später die Neunte aufführte, ging auf diesen Artikel und den engen Kontakt zu Cardus zurück, dem er einmal gestand, Mahler bis dahin praktisch nicht gekannt zu haben. Von der Kritik wurde B. sein mit der Neunten beginnender Einsatz für Mahlers Musik keineswegs durchgängig gedankt. Michael Kennedy, der 1971 eine noch von Barbirolli autorisierte Biographie des Dirigenten vorlegte, erzählte dem englischen Musikkritiker Richard Capell von Barbirollis ungeheurem Probenaufwand für die Neunte, und der antwortete nur trocken: „Was für ein furchtbares Beispiel vergeudeter Liebesmüh“. Capell stand damit für eine durchaus verbreitete Haltung.

Einige jüngere Musikkritiker, -publizisten und -wissenschaftler in England allerdings waren anderer Ansicht: William Mann, Donald Mitchell oder Deryck Cooke. Sie teilten die Mahler-Begeisterung von Neville Cardus und fühlten sich durch Barbirolli bestätigt. Ihnen verdanken wir bedeutende Publikationen in Sachen Mahler, erwähnt seien nur Cookes großartige Konstruktion der Zehnten, die erste, aber vielleicht nach wie vor die gelungenste, und Mitchells großes, dreibändiges Mahler-Buch.

Die Neunte, die Barbirolli für die bedeutendste Mahler-Symphonie hielt, war also 1954 der Ausgangspunkt. Zehn Jahre später, im Januar 1964, hat Barbirolli sie mit den Berliner Philharmonikern eingespielt. Die Aufnahme war die erste Produktion der Berliner unter einem britischen Dirigenten seit 27 Jahre, seit der berühmten Zauberflöte unter Sir Thomas Beecham, und für mich gehört sie nach wie vor zu den Wegmarken der Mahler-Diskographie.

Musk – 9.Symphonie, 1.Satz bis 5'

Barbirolli hatte die Berliner zum ersten Mal 1949 beim Edinburgh Festival geleitet, und offensichtlich verstanden sich Dirigent und Orchester nicht nur auf Anhieb, sie mochten sich. Evelyn Barbirolli spricht in ihren Erinnerungen „Life with glorious John“ von einer „love affair“, einer Liebesbeziehung, ein Begriff, der in den folgenden Jahren auch durch die Presse ging. Barbirollis Witwe schrieb auch, dass die Berliner Philharmoniker das Orchester gewesen seien, das ihr Mann am liebsten dirigiert habe – ungeachtet der 27 Jahre währenden, unverbrüchlichen Treue zu seinem Hallé Orchestra in Manchester, von dem noch die Rede sein wird.

Schon im April 1950, ein Jahr nach Edinburgh, wurde Barbirolli nach Berlin eingeladen. Er dirigierte die vierte Symphonie von Brahms, die bei der Kritik

unterschiedlich ankam, bei Orchester und Publikum aber auf begeisterte Zustimmung stieß. Trotzdem leitete er danach die Berliner zehn Jahre lang nicht mehr. Nachdem er 1956 Elgar's *The Dream of Gerontius* wegen einer Erkrankung absagen musste, kam er erst im Januar 1961 wieder nach Berlin. Inzwischen war Karajan zum Chefdirigenten auf Lebenszeit ernannt. Die Einladung ging nicht von ihm aus, sondern vom neuen Intendanten Wolfgang Stresemann, mit dem B. rasch eine enge Freundschaft verband und der erzählte, das Orchester habe bereits in der Pause der ersten Probe ein paar Musiker mit der Bitte zu ihm geschickt, Barbirolli in Zukunft möglichst oft zu engagieren. Das geschah – B. ging in den letzten knapp zehn Jahren seines Lebens in jeder Saison mindestens zweimal nach Berlin und dirigierte dort insgesamt rund 70 Konzerte. Er gehörte zu den ganz großen Favoriten des Orchesters, nicht zuletzt wegen seiner Mahler-Interpretationen. Mit Ausnahme der Siebten und Achten dirigierte er alle Mahler-Symphonien in Berlin, die Siebte hatte er kurz vor seinem Tod noch für die nächste Saison geplant. Mahlers Neunte, die in Berlin seit mindestens 30 Jahren nicht mehr gespielt worden war, wurde im Januar 1963 zum Triumph. Das Orchester kannte Mahler nicht gut und mochte ihn noch weniger, die Situation war nicht anders als in Wien. Karajan hat meines Wissens erst in den 70ern damit begonnen, überhaupt Mahler zu dirigieren. Barbirolli musste die Musiker erst von dieser Musik überzeugen, was ihm grandios gelang. In einem Interview, das er der Zeitung *Die Welt* ein Jahr vor seinem Tod, Anfang März 1969 gab, hat er die Berliner Episode geschildert: „Ich war sehr überrascht, dass diese Musiker vorher kaum Mahler gespielt hatten und beschloss deshalb, die Neunte Symphonie zu dirigieren, von der ich glaube, dass sie in der musikalischen Substanz die größte von allen ist. ... Intendant Dr. Stresemann sprach mit dem Orchester – Sie wissen, die mögen mich sehr gern – und sie sagten: Gut, wenn der alte Mann das unbedingt spielen will, soll man ihn lassen.“ Die Studioproduktion der Neunten entstand dann 1964 auf expliziten Wunsch des Orchesters, und sie offenbart viel von Barbirollis beschwörend expressivem Mahlerstil.

Musk – 9.Symphonie, 1.Satz bis 5'

Insbesondere die Ecksätze sind von einer bohrenden, nie nachlassenden Intensität, übrigens keineswegs bei langsamen Tempi, die man bei B. immer wieder für besonders charakteristisch hielt und für die er gelegentlich auch kritisiert wurde. Tatsächlich gehört seine Aufnahme der Neunten wenn nicht zu den schnellsten, so doch auf jeden Fall zu den schnellen. Nicht nur den Kopfsatz nimmt er ausgesprochen zügig. Und doch macht die Aufnahme grandios jenes unruhigen, stockenden Herzschlag hörbar, der für diese Musik so entscheidend ist. Man hat den Eindruck, dass B. jedem Ton Gewicht und Bedeutung verleihen, dass er jeden einzelnen Ton beschwören möchte. Und doch schlägt er große, fast ins Unendliche weisende Bögen. Barbirolli ist gelegentlich als Hitzkopf unter den Mahlerinterpreten bezeichnet und diesbezüglich in einem Atemzug mit Dimitri Mitropoulos genannt worden, vielleicht auch deshalb, weil man der Meinung war, ein Dirigent mit direkten

italienischen Wurzeln habe ein Hitzkopf zu sein. Ich halte diese Einschätzung für sehr einseitig, letztlich für falsch. Mitropoulos mag ein Hitzkopf gewesen sein, freilich ein grandioser. Und Barbirollis Mahler-Interpretationen mögen immer wieder den Anschein erwecken, als seien sie der Inspiration des Augenblicks entsprungen. Sie konnten enorm temperamentvoll sein, immer wieder auch eine fast fiebrige Intensität verströmen. Auch in der Neunten gibt es dafür Beispiele.

Musik – 9.Symphonie, 16'03 bis 18'06

Doch bei aller Emotionalität – B. folgte in seinen Mahler-Deutungen genau durchdachten, in monate-, ja jahrelang minutiös erarbeiteten, ich würde fast sagen kühl entworfenen, intellektuell ausgefeilten Bauplänen. Er betrieb endlose Partiturstudien, ergründe die Geheimnisse der Noten in endlosen Nachtsitzungen, arbeitete immer auf dem Bett liegend, nie am Klavier, und hörte sich nie eine Aufnahme an, bevor nicht seine eigene Interpretation stand. Das dürfte zumindest ein Grund sein, weshalb sein Mahler ungeachtet des sehr persönlichen, individuellen Mahlerstils, den er pflegte, immer eine Art überpersönlicher Größe besitzt, etwas, das ich mangels eines besseren Begriffs Objektivität nennen würde. Es war, nicht die auf die Spitze getriebene Subjektivität, jenes nervös Vibrierende in Mahlers Musik, das er um jeden Preis herauskitzeln wollte, nicht die Neurose des 20. Jahrhunderts, die man in Mahlers Musik sehr wohl entdecken kann und die bekanntlich mancher Dirigent in ihr entdeckt hat. Was nicht heisst, B. habe beispielsweise dem Kopfsatz der Neunten nicht all seine abgründige Trauer, seine unendliche Sehnsucht, auch sein wildes Aufbegehren verliehen. Aber vielleicht war Barbirollis Ansatz in den 50er Jahren, als es im Grunde immer noch galt, Mahler in der Öffentlichkeit überhaupt erst durchzusetzen, der beste Dienst, den man seiner Musik erweisen konnte. Barbirollis Biograph Michael Kennedy zitiert ein Bertrand Russell-Zitat, das er in einem Notizbuch von Sir John fand: „Nichts Großes wird ohne Leidenschaft erreicht, aber unterhalb der Leidenschaft sollte es immer den weiten, unpersönlichen Blick geben, der den Handlungen, die uns von unseren Leidenschaften eingegeben werden, Grenzen setzt.“ Ich glaube, dass es letztlich diese Überzeugung war, die Barbirollis Mahler-Stil, anders als etwa den von Leonard Bernstein, stets vor jedem noch so leisen Anflug von Sentimentalität bewahrte. Und ich glaube auch, dass es letztlich der tiefere Grund war, weshalb es B. so mühelos gelang, ein zunächst so Mahler-skeptisches Orchester wie die Berliner Philharmoniker rückhaltlos zu überzeugen, und auch das so wenig mit Mahler vertraute Berliner Publikum derart mitzureissen, dass es nach den Konzerten länger als eine halbe Stunde applaudierte und sich geradezu weigerte, den Saal zu verlassen.

Musik – 9.Symphonie, 19'30 – 21'40

Letztlich entsprachen Sir Johns Mahler-Deutungen seinem Wunsch, wirklich große Musik zu dirigieren. Als er Mahler für sich entdeckte, blieben ihm noch

sechzehn Jahre, um diesen symphonischen Kosmos zu erkunden. Das reizte ihn nach eigenen Worten auch deshalb, weil er sich in fortgeschrittenem Alter noch einmal vor neue, äußerst anspruchsvolle Aufgaben gestellt sah, auch, weil er ein Arbeitstier war und wahrscheinlich nichts so sehr fürchtete wie die Gefahr künstlerischer Stagnation. Auf Stresemanns Frage, ob er nicht allmählich damit anfangen wolle, auf seine Gesundheit zu achten, gab er zur Antwort: "Ich möchte kein alter Mann sein." Nach Aussagen seiner Witwe machte B. niemals Ferien und empfand einen Tag ohne Arbeit als deprimierend und verloren. Tatsächlich arbeitete er trotz mehrerer leichter Herzattacken bis zum letzten Moment und starb bezeichnenderweise unmittelbar nach einer Probe, genauer zwischen zwei Proben. Norman Lebrecht behauptet – und damit unternehme ich eine kleine Exkursion ins Finanzielle – Lebrecht behauptet, Barbirolli habe deshalb bis ins hohe Alter so viel gearbeitet, weil er einfach das Geld brauchte. B. hat sicher keine Spitzengagen erhalten. Beispielsweise erhielt er beim New York Philharmonic 1936 ganze 10.000 Dollar pro Spielzeit für 32 Konzerte. Toscanini hatte 1930 bei 60 Konzerten 110.000 bekommen und Zubin Mehta zahlte man 1986 bei gleichfalls 32 Konzerten 639.000 Dollar. Auch in Manchester hat B. sicher nicht sonderlich gut verdient, zumal er offenbar mehrfach zugunsten seiner Musiker auf höhere Gehälter verzichtete. Dass seine Arbeitswut bis ins hohe Alter Geldsorgen entsprang, erscheint mir dennoch nicht recht glaubhaft. So niedrig können – zumindest in späteren Jahren – seine Gagen nicht gewesen sein. Nein, wahrscheinlich hätte B. sich tatsächlich alt gefühlt ohne ständige, neue Herausforderungen. Andere Dirigenten suchten sich neue Aufgaben in der zeitgenössischen Musik, doch zu der hatte B. wenig Affinität, empfand sie bestenfalls als interessant, doch nie als „groß“. In dem bereits zitierten Interview für die *Welt* sprach er beide Punkte an: „Es ist die Freude meiner vorgeschrittenen Lebensjahre, noch etwas gefunden zu haben, das – außer für einige wenige Kenner – neu ist und dabei eine solche Dimension hat. Mahlers Name ist kein Geheimnis mehr, er ist endlich ein Monument. ... Mahler hatte so viel zu sagen ... und vieles von dem, was er schrieb, empfinden wir in seiner Sprache als neue Musik ... Heute wird keine wirklich große Musik geschrieben ...“

Tatsächlich blieb Barbirolli immer stark in der Romantik, wenn man so will auch in der Romantik des 20. Jahrhunderts verwurzelt, ein Anhänger, geschweige denn ein Verfechter der Avantgarde war er nie. Neville Cardus formulierte es in einem Geburtstagsartikel sicher treffend: „In manchen Kreisen ... gilt Sir John als ziemlich starrköpfig, weil er nichts davon hält, hypermoderne experimentelle Kompositionen aufzuführen. Er weigert sich, ein Werk zu dirigieren, wenn er dessen Sprache, dessen tonale Struktur nicht versteht. Aber warum sollte ein Dirigent, der ehrlich ist, das auch tun?“ Tatsächlich hätte B. das nicht gekonnt, dafür war er entschieden zu gradlinig. Selbst Norman Lebrecht, der in seinem Buch *Der Mythos vom Maestro* nicht über unendlich viele Dirigenten positiv schrieb, auch über die englischen nicht, nennt Barbirolli „prinzipientreu und anständig“ und berichtet, er habe mit Toscanini gebrochen, als er erlebte, wie der Bruno Walter beleidigte. Als B. erfuhr, dass sein ehemaliger Mentor und Freund Sir Thomas Beecham in New

York heftig gegen ihn intrigierte, u.a. als es um mehr Sendezeit für das New York Philharmonic im NBC ging, soll er seiner Frau gesagt haben: „Er ist ein noch dreckigerer Hund, als ich gedacht hatte.“

Nachdem B. einmal Blut geleckert hatte, begann er sich systematisch eine Mahler-Symphonie nach der anderen zu erarbeiten. Schon 1955 folgte die Erste mit dem Hallé Orchestra in Manchester. B. erlebte dabei eine hübsche Episode am Rande. Im Finale ließ er die Hörner aufstehen, wie es meiner Meinung nach im Konzert auch absolut sinnvoll ist, und musste zwei Tage später in der ihm nicht sonderlich gut gesinnten *Times* die Frage lesen, ob Sir John es denn wirklich nötig habe, seine Hornisten wie Jazz-Musiker aufstehen zu lassen. Es war eines der wenigen Male, dass B. einem Kritiker öffentlich antwortete und ihn auf Mahlers Vorschrift in der Partitur aufmerksam machte. Besessener Arbeiter, der er war, brütete er vor jeder Aufführung monatelang über der Partitur, übersetzte Mahlers super-detaillierte Anweisungen minutiös ins Englische und übertrug sie in seine Dirigierpartitur. In dem bereits zitierten späten Interview für die *Welt* meinte er: „Es gab Leute, die über mich lachten, als ich ihnen sagte, dass ich zwei Jahre beim Studium einer Mahler-Sinfonie zubringe. Ich brauche natürlich nicht zwei Jahre, um diese Noten zu lesen. Aber wenn Sie Sich auf eine Reise durch so unermesslich weite musikalische Räume vorbereiten, dann müssen Sie genau wissen, wo die entscheidenden Momente beginnen und wo sie enden – damit allem der richtige Platz zugewiesen wird.“ Auch Michael Kennedy schilderte, wie die Symphonie, mit der B. sich gerade beschäftigte, zum Mittelpunkt seiner Gedanken, seiner Gespräche, seiner Träume wurde. „Mahlers Symphonien“, so Kennedy, „wurden unzweifelhaft zur großen, alles andere überragenden, großartigen Herausforderung der letzten beiden Jahrzehnte in Barbirollis Leben. In dieser Musik und in Mahlers Humanität dürfte er seinen eigenen komplizierten, komplexen und auch sprunghaften Charakter wie in einem Spiegel erblickt haben.“

B., das zeigen eigentlich alle seine Einspielungen, war kein „moderner“ Mahler-Dirigent. Vielleicht wäre das in den 50er Jahren auch zu viel verlangt gewesen. Sein eigentliches, sein ureigenes Terrain waren neben Giuseppe Verdi, den er bis hohe Alter liebte, und generell der italienischen, aber nicht nur der italienischen Oper, die Symphonien und Orchesterwerke von Elgar, Vaughan Williams, Bruckner, Nielsen, Delius, Sibelius, Strauss und relativ spät eben Mahler, also das, was man mit einem bekanntlich äußerst ungenau auf den problematischen Begriff „Spätromantik“ gebracht hat. Diese sehr persönliche, in vieler Hinsicht subjektivistische Musik, die für ihn die größte Identifikationsfläche bot, deutete und entwickelte er sehr persönlich und individuell aus einem spätromantischen Geist. Wen auf irgend jemanden die leicht verbrauchte Vokabel des Ausdrucksmusikers zutrifft, dann auf B., und das gilt gerade im Hinblick auf den „Spätromantiker“ – und dies nun in doppelten Anführungszeichen – Gustav Mahler. Barbirollis Deutungen waren geprägt von einem kompromisslosen Ausdruckswillen – der sich auch in einem ständigen, durchaus störenden aber leider unvermeidlichen Mitsingen, Mitgrunzen, Mitstöhnen ausdrückte. Was ihn umtrieb war nicht weniger als der Wunsch, die Welt, zumindest eine Welt, letztlich die Wahrheit hinter den Noten

zu entdecken und zu beschwören. „John pflegte zu sagen“, berichtet seine Frau Evelyn, „dass man ein großes Herz brauche, um Mahler-Symphonien zu dirigieren. Und man müsse sie wirklich nach außen tragen.“ Daher wohl rührt die unglaubliche, den damaligen Hörer seiner Konzerte wie auch den heutigen seiner Produktionen und Mitschnitte ganz unmittelbar in ihren Bann schlagende Intensität seiner Interpretationen. Das Finale der Dritten ist dafür eines der schönsten Beispiele.

Musik – Mahler, 3. Symphonie, Finale bis 5', ev. 6'

Man blendet sich ungern aus: Eine unendliche Ruhe und Transzendenz verströmt diese Aufnahme, obwohl sie – was wieder einmal das Tempo-Vorurteil gegenüber B. relativiert – gerade im Finale zu den zügigsten der gesamten Mahler-Diskographie gehört. Michael Kennedy hielt dieses Finale für die „wohl ergreifendste Mahler-Reise, die B. je unternommen hat“. Und für Deryk Cooke, der wohl einiges von Mahler verstand, war diese Interpretation insgesamt „eine der besten Mahler-Aufführungen, die ich jemals gehört habe“. Das einzige, was ein wenig ablenkt, sind die erwähnten Nebengeräusche, die der Dirigent produzierte und die die Tonmeister immer wieder vor kaum lösbare Probleme stellten. Doch man lasse sich nicht täuschen: die enorme Intensität des Streicherklangs, die hier zu erleben ist, rührte wohl weniger aus einer besonders fordernden Zeichengebung, wie die von Barbirolli erzeugte Geräuschkulisse vielleicht nahelegen könnte. Sie war weit eher das Resultat der geradezu fanatischen Sorgfalt, mit der Barbirolli jede Interpretation vorbereitete, der minutiösen Einzeichnung sämtlicher Stricharten und Bogenführungen in das komplette Orchestermaterial, die der exzellente Cellist Barbirolli in aller Regel eigenhändig vornahm. „Natürlich“, so schrieb B. 1963 an seinen Biographen Michael Kennedy, „natürlich gibt es verschiedene Arten des Portamentos, obwohl sie nur wenigen bewusst sind. Und es gibt auch die bedeutsame Frage des Non-Vibratos und Non-Portamentos, das man auf jeden Fall nur verwenden darf, um bestimmte melodische und emotionale Elemente zu betonen. Mahler war das völlig klar.“

Ich denke, es war vor allem diese Arbeitsintensität, die der Aufnahme, die Sir John mit seinem Hallé Orchestra am 23. Mai 1969, zehn Monate vor seinem Tod, in der Free Trade Hall von Manchester nach einer öffentlichen Generalprobe für die BBC produzierte, und die 19 Jahre später endlich in der Reihe BBC Legends veröffentlicht wurde, die Spannung und Intensität eines Live-Mitschnitts verleihen, ohne das sie eine wäre. Zwei Monate zuvor, im März 1969 hatte B. die Dritte mit den Berlinern aufgeführt, davon existiert ein Mitschnitt, der bei Testament erschien, nachdem EMI jahrelang die Hand darauf hielt, ohne ihn zu veröffentlichen. Der Vergleich ist interessant und fällt – nicht nur wegen des deutlich runderen und ausgewogeneren Klangbildes der BBC – durchaus nicht zu Ungunsten der britischen Musiker aus. Sicher waren die Berliner das bessere Orchester. B. selbst hielt sie sogar für das beste der Welt. Mit Mahler vertrauter aber dürfte damals das Hallé Orchestra gewesen sein, mit dem B. in 15 Jahren eine unvergleichliche Mahlertradition aufgebaut hatte. Die unerschütterliche Treue, mit der er sich bis 1958 als Chefdirigent, im

Grunde aber bis ganz zuletzt eng an dieses Orchester band, obwohl es lukrative Angebote gab, sagt viel über den Charakter dieses Mannes. Was ihn mit Hallé verband, war freilich auch eine besondere Geschichte.

1936 hatte das New York Philharmonic Barbirolli für zehn Wochen als Gastdirigent eingeladen, möglicherweise auf Empfehlung von Jascha Heifetz und Arthur Rubinstein. Der anfängliche große Erfolg führte zu Barbirollis Ernennung zum Chefdirigenten auf drei Jahre in der Nachfolge Toscaninis, eine Entscheidung, die zustande kam, nachdem Wilhelm Furtwängler absagen musste und Fritz Busch ebenfalls kein Interesse zeigte. Der Vertrag wurde zweimal bis 1943 verlängert, das Verhältnis zu den Musiker scheint – anders als bei Dimitri Mitropoulos, der von seinem Orchester seelisch ruiniert wurde – alles in allem ausgezeichnet gewesen sein. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die Erinnerung manches verklärt, dürfte der folgende Abschnitt aus einem Gespräch, das B. in den späten 60er Jahren mit einem BBC-Redakteur führte, einen im wesentlichen korrekten Eindruck von seinem Verhältnis zum New York Philharmonic Orchestra vermitteln. Ich möchte ihn auch deshalb vorführen, um Ihnen einen Eindruck von der wunderbar whisky-geschwängerten Stimme des alten Sir John zu vermitteln.

Ausschnitt Interview, Take 7, ab 5'

Auch beim Publikum hatte Barbirolli großen Erfolg, künstlerisch und – was in Amerika ähnlich bedeutsam war, auch finanziell. Die New Yorker Musikkritik jedoch, allen voran der Komponist und Kritiker Virgil Thompson, schrieb B. regelrecht nieder. Thompson war ästhetisch auf einen musikalischen Klassizismus eingeschworen, den er in Barbirollis subjektiv emotionalen Dirigaten nicht ansatzweise eingelöst sah, zum damaligen Zeitpunkt höchstwahrscheinlich sogar zu Recht. Ein ums andere Mal beschwor Thompson den künstlerischen Niedergang des Orchesters, auch wenn dies mit der Realität wenig zu tun hatte, noch weniger mit der Publikumsakzeptanz. Aus dieser Erfahrung dürfte herrühren, was B. sein ganzes Leben begleiten sollte und was Neville Cardus in seinem schönen Nachruf im *Guardian* am 30. Juli 1970 folgendermaßen beschrieb: „B. hatte etwas von Napoleon an sich – die kleine Gestalt, die Angewohnheit, das Kinn gegen die Brust zu drücken, während er mit einem redete, und wenn er zum Dirigentenpult schritt, den linken Arm anzuwinkeln, inspiriert von dem berühmten Napoleon-Porträt. Aber arrogant war er nie. Im Gegenteil, er konnte verwirrend empfindlich auf Kritik reagieren. Barbirolli konnte sich durch eine Kritik so verletzt fühlen, dass er fast mit Tränen in den Augen schwor, das betreffende Werk nicht mehr anzurühren. Er war nicht so sehr der bewusste Egoist als vielmehr der Künstler, der kaum glauben konnte, dass der Junge in ihm wirklich erwachsen sei und dass er, Barbirolli, jetzt ein Maestro war.“ Soweit Cardus. Tatsächlich war B. auch in späteren Jahren, als er längst größte Erfolge in aller Welt feierte, ein von häufigen schweren Selbstzweifeln und Depressionen geplagter Mensch. Mancher Beobachter war der Meinung, dass seine fanatisch detailbesessene Probenarbeit letztlich auf diese grundlegende Unsicherheit zurückging, eine Unsicherheit vielleicht weniger dem Publikum als den

Komponisten und ihren Werken gegenüber. B. fürchtete noch in den Stunden seiner größten Triumphe, der Musik nicht gerecht geworden zu sein. Die Begeisterung, die ihm in Berlin regelmäßig und in einem Maße entgegen schlug, wie er es sonst auf der ganzen Welt – Manchester eingeschlossen – nicht erlebte, muss ihm in seinen letzten Lebensjahren immer wieder geholfen haben. Doch aus den Briefen, die er aus Berlin schrieb, spricht bei aller Freude stets eine gewisse Ungläubigkeit und zugleich die Sorge, beim nächsten Mal könne es unmöglich wieder so sein. Es blieb allerdings so bis zu seinem Tod.

Als 1942 mehr oder weniger die gesamte New Yorker Kritik auf Distanz zu Barbirolli ging und auch noch die Musikergewerkschaft verlangte, er solle die amerikanische Staatsbürgerschaft annehmen, war das Maß voll. Hinzu kam, dass er, verstärkt durch den Weltkrieg, geradezu krank vor Heimweh war. Er musste sich von Churchill eine Sondergenehmigung holen, um mit einem Konvoi von 72 Schiffen nach England zurückkehren zu können, gut die Hälfte von ihnen wurde auf der Überfahrt versenkt. Unmittelbar nach seiner Rückkehr dirigierte er 32 Konzerte mit dem LSO und dem London Philharmonic, und auch ein lukratives Angebot des Los Angeles Philharmonic konnte ihn nicht zur dauerhaften Rückkehr in die Vereinigten Staaten bewegen. Obwohl sein Honorar einen Bruchteil betrug, entschied er sich für das Hallé-Orchestra – besser gesagt für das, was davon übrig war, nämlich ganze 23 Musiker. Die anderen waren im Krieg oder hatten besser dotierte Posten bei der BBC angenommen. Barbirolli fing also nahezu bei null an, suchte neue Musiker und prägte im Rückblick den Satz: „Es war egal, ob sie Plattfüße hatten – solange nur ihre Finger gerade waren.“ Er muss Tag und Nacht mit den einzelnen Stimmgruppen gearbeitet haben und hatte binnen weniger Wochen ein Ensemble mit ungewöhnlich hohem Frauenanteil auf die Beine gestellt. B. hat das Hallé-Orchester, das kurz vor der Auflösung stand, wirklich gerettet. Es gab Rundfunkübertragungen in die freie Welt, und während der Ardennenoffensive reiste das Orchester zur Truppenbetreuung an die Front in Belgien. Norman Lebrecht erzählt in seinem *Mythos vom Maestro*, dass Barbirolli abends sein Quartier erst aufgesucht habe, nachdem er sich persönlich davon überzeugt hatte, dass alle seine Musiker in Sicherheit waren, eine Geschichte, die mehr ist als eine Anekdote. Sie lässt zumindest erahnen, wie sich das Verhältnis zwischen B. und Hallé im folgenden Vierteljahrhundert entwickelte. Auch dazu noch einmal ein kurzer Ausschnitt aus dem Gespräch mit C.B.Rees.

Take 8, Anfang

B. hat in aller Welt dirigiert, allein 16 Orchester in den Vereinigten Staaten, die Berliner, die deutschen Rundfunkorchester. Die unglaubliche Aufbauarbeit, die er in Manchester leistete, dürfte trotz allem seine größte Leistung gewesen sein. Im Oktober 1960 führte er anlässlich der Feierlichkeiten zu Mahlers hundertem Geburtstag mit dem Hallé-Orchestra und Musikern des BBC Northern Symphony Orchestra die damals noch sehr selten gespielte siebte Symphonie auf. Der Mitschnitt erschien in der Reihe BBC-Legends und ist

meines Wissens das früheste überlieferte Mahler-Dokument, das wir von B. besitzen. Man wird seinen interpretatorischen Lösungen heute vielleicht nicht mehr in jedem Detail zustimmen, den – bei einem ohnehin eher gemäßigten Grundpuls – z.T. recht exzessiven Tempoverbreiterungen beispielsweise. Auch die Bläser sind nicht durchgängig über jeden Zweifel erhaben. Auf der ganzen Linie aber offenbart schon diese „frühe“ Mahler-Aufnahme Barbirollis detailbesessenen, bohrenden, bedingungslos emotionalen und existenziellen Grenzerfahrungen aufreißenden Umgang mit Mahlers Musik. Und was dem damals 61jährigen bei aller gelegentlich subjektiv wirkenden Detailbesessenheit geheimnisvoller Weise niemals aus dem Blick geriet, war der große Bogen, die Fähigkeit, die Entwicklung nie auf der Stelle treten zu lassen, sondern im erforderlichen Moment wieder voran zu treiben. Und ausnahmsweise hat Sir John in diesen beiden Konzerten auch nicht mitgesungen – oder den Tontechnikern ist es gelungen, des Maestros Grunzen auszublenden.

Musik – 7. Symphonie, 1. Satz ab 8'05 bis 13'

„Das Paradoxe bei ihm war, dass er, sobald er den Taktstock hob, um die Instrumente vor ihm zum Leben zu erwecken, Barbirolli vergaß und sich ganz in die Musik hineinversenkte“, schrieb Neville Cardus 1970 in einem Nachruf.

„Das ging soweit, dass er in seinen späteren Jahren oft bei einer Phrase verweilte und sie geradezu liebte, ehe er sie widerstrebend für den vorwärtsdrängenden Fluss des Gesamtwerks freigab.“ Barbirollis Mahler-Deutungen, die ja ausnahmslos erst in späteren Jahren entstanden, sind gute Belege für die Einschätzung des englischen Musikkritikers, mit dem B. so viel verband. Sir Johns Geheimnis bleibt seine Kunst, die musikalischen Entwicklungen trotzdem immer im Fluss und immer unter Strom zu halten, sie nie in zusammenhanglose Bruchstücke zerfallen zu lassen.

Es müssen im wesentlichen zwei Gründe gewesen sein, die B. über so viele Jahre bzw. Jahrzehnte so unbedingt am Hallé-Orchestra festhalten ließen. Es wäre ein leichtes gewesen, eines der großen und vielleicht besseren Londoner Orchester zu übernehmen. Er wäre dort nicht nur besser bezahlt worden, er hätte auch weniger Arbeit gehabt. In Manchester musste er permanente Aufbauarbeit leisten, weil immer wieder gute Musiker lukrativere Positionen in London übernahmen. Den einen Grund für sein Bleiben umreisst knapp eine Anekdote, die B. in einem Brief an seinen Biographen Michael Kennedy überlieferte: „Ich glaube, es lässt sich alles darin zusammenfassen, was ich zu Evelyn sagte, kurz nachdem ich die Chefposition beim BBC Symphony Orchestra ablehnt hatte: Wenn ich angenommen hätte, hätte ich diesen Leuten nie mehr ins Gesicht sehen können.“ Der zweite Grund war, dass die Rettung des Orchesters, die Aufbauarbeit und wohl auch die gemeinsamen Kriegserlebnisse B. und Hallé auf eine Weise zusammengeschweißt hatten, die über die allermeisten Beziehungen zwischen einem Dirigenten und seinem Orchester weit hinausgingen. B. empfand Manchester nicht nur als seine künstlerische Heimat, sondern mindestens so sehr als seine emotionale, für einen Dirigenten, der immer wieder von solch tiefgreifenden Selbstzweifeln

geplagt wurde wie er, ein entscheidendes Moment. Norman Lebrecht berichtet, dass B. seine Musiker während der Proben beschimpfte, in der Pause wieder Kaffee mit den Gekränkten trank oder ihnen anbot, sie in seinem Auto nach Hause zu bringen. B. habe seine Musiker auch ermutigt, ihm ihre talentierten Kinder zu bringen. Er sorgte für deren musikalische Erziehung, bevor er sie dann ins Orchester übernahm. So blieb er, auch wenn er sich über fehlende finanzielle Unterstützung beklagte, vom Stadtrat in Manchester als „diesen elenden Knickern“ sprach und auf die Frage, ob man den privaten Sponsoren des Orchesters nicht mehr Geld entlocken könne antwortete: „Zeitverschwendung – der gemeinste Haufen von Bastarden in der gesamten Christenheit.“

Natürlich dirigierte er die großen Londoner Orchester, insbesondere wenn es um Schallplattenproduktionen ging, bei denen das Hallé Orchestra regelmäßig ins Hintertreffen geriet. Die BBC-Produktion von Mahlers Dritter mit Hallé etwa wurde deshalb erst 1988 auf CD veröffentlicht, weil die EMI den Berliner Mitschnitt der Dritten veröffentlichen wollte. Tatsächlich ist das nie geschehen, erst Testament hat ihn herausgebracht. Mahlers sechste Symphonie hatte mehr Glück, B. produzierte sie im August 1967 mit dem New Philharmonia Orchestra, eine Aufnahme, die die Gemüter spaltet.

Musik – 6.Symphonie, New Philharmonia, Anfang 1.Satz

Insbesondere gegen diese Aufnahme wurde gerne der Einwand erhoben, sie sei schlicht zu langsam, ich erinnere mich an einen Interpretationsvergleich meines geschätzten Kollegen Attila, in dem gerade der Anfang von Barbirollis Sechster nicht gut weg kam. Wer auf Georg Soltis genialisch zugespitzte, hypernervös, wenn nicht neurotisch ins Katastrophische jagende Sechste eingeschworen ist, dem wird Barbirolli vielleicht etwas altväterlich vorkommen. Andererseits ist die viersätzig Sechste in vieler Hinsicht Mahlers klassischste Symphonie, man kann, aber man muss sie keineswegs als den Vorboten des Ersten Weltkriegs deuten, so verlockend die Deutung immer sein mag. B. erscheint mir weniger altväterlich, als dass er dem Stück eine geradezu alttestamentarische, aber immer noch dämonische Wucht verleiht, die ich, obwohl ich Solti liebe – Attila möge es mir verzeihen – in ihrer Art gleichfalls grandios finde. Und ich empfinde es auch überhaupt nicht so, dass Barbirollis vergleichsweise klassizistisch strenge Lesart dem Werk alles Nachtschwarze austriebe.

Musik – 6.Symphonie, New Philharmonia, 1.Satz, 5'20 bis 8'30

Die New Philharmonia-Produktion – auch wenn mancher sie im Ergebnis als anfechtbar empfinden mag – ist ganz ohne Zweifel das Ergebnis einer sehr bewussten, über Jahre hinweg gereiften Entscheidung. Interessanterweise nahm B. die Sechste anderthalb Jahre früher in einem Konzert der Berliner Philharmoniker im Januar 1966 nicht nur deutlich schneller, der Konzertmitschnitt ist auch ungleich wilder, ungestümer, auf den ersten Blick weniger kontrolliert, auch die Temposchwankungen sind extremer.

Musik – 6.Symphonie, Berliner, 1. Satz, ab 11'30 bis 13'30

Obschon generell ein Freund zügiger Tempi finde ich persönlich die spätere Lesart überzeugender. Ich glaube, Barbirollis Deutung der Sechsten führt mitten hinein in sein Mahler-Verständnis, das ich zu Beginn mit dem Bertrand-Russell-Zitat zu umreißen versucht habe und das man vielleicht auf den Begriff einer rational kontrollierten Emotionalität bringen könnte, das etwas tief Humanes hatte. Evelyn Barbirolli meinte, es sei charakteristisch für die tiefe Humanität ihres Mannes gewesen, dass er, Sohn eines italienischen Vaters und einer französischen Mutter, selber ein Engländer, der tief in der englischen Musik von Byrd bis Britten verwurzelt war, zum großen Apostel des österreichischen Komponisten wurde. Dieser Aspekt spiegelt vielleicht die überpersönliche, quasi objektive Seite in Barbirollis Mahler-Deutungen. Aber es gab eben auch die andere Seite, die sich in einer schönen Beobachtung seines Biographen Michael Kennedy auf den Punkt bringen lässt: „In den letzten Jahren, so Kennedy, habe Barbirolli fast Hofmanneske Züge entwickelt, innerlich wie auch äußerlich. „Der zerbrechliche Körper, das ergrauende Haar, tiefsitzende Augen, dunkel, und doch strahlend und klar, seine Blässe, die Ausdrucksintensität seines Gesichts, und die wachsende Prominenz seiner Nase: er schien zunehmend der Musik zu ähneln, die er so überragend dirigierte, romantisch, und mit großer emotionaler Tiefe.“

Der bedeutende Dirigent William Steinberg, den Barbirolli kaum kannte, schrieb ihm nach einer New Yorker Aufführung der Neunten im Dezember 1962 mit einer unter Dirigenten sicher nicht alltäglichen, schönen Geste: „Bei keiner anderen Gelegenheit habe ich ein Werk Mahlers so vollendet gehört – es war tatsächlich eines dieser packenden Ereignisse, bei denen man die Aufführung als solche kaum wahrnimmt. Ich möchte Sie nicht mit einem Katalog der vielen Details belasten, die mich beeindruckt und begeistert haben ... Wofür ich so dankbar bin, ist die Art, wie Sie das ganze Werk beherrschten, oder mehr noch, ihr Glaube an diese Musik. Es war die Identifikation mit Mahler, die uns eine Lesart bescherte, die absolut Mahlerisch war. Es war wundervoll, Dinge erleben zu können, die ich bis dahin nur in der Partitur für selbstverständlich halten durfte ... der Gedanke des Abschieds war nicht nur eine Phrase aus dem Programmheft, sondern eine quälende Erkenntnis von erschütternder Unmittelbarkeit. Insgesamt war Ihre Aufführung etwas, an dem man seine gesamte restliche Erfahrung messen wird ...“

Auch von einem späteren bedeutenden Dirigenten, auch Mahler-Dirigenten ist eine Betrachtung über Sir John überliefert, dem Italiener Riccardo Chailly: „1970 hatte ich das Glück, in der Scala alle Proben Barbirollis zu Mahlers Siebter miterleben zu können. Ich war viel zu jung, um die wahre Größe dieses Mannes zu erkennen, aber seine Wärme, seine Menschlichkeit waren einzigartig.“

Norman Lebrecht verglich Barbirolli mit Thomas Beecham, den Barbirolli nach dem Krieg nie mehr beim Hallé-Orchester dirigieren ließ, und liefert dabei eine alles in allem wohl zutreffendes Charakterbild: „Beechams Popularität und den Zauber seiner persönlichen Aura konnte Barbirolli, aus welchen Gründen auch

immer, nie erreichen. Dazu fehlten ihm das aristokratische Äußere, der schlagfertige Witz, mit Sicherheit die laxen Moral und vielleicht auch der unbedingte Ehrgeiz seines Landsmannes. Barbirolli war ein freundlicher, häufig melancholischer Mann: bescheiden, häuslich und aus Veranlagung monogam. Der Blumenverkäufer, der seinen Stand auf der Straße vor seinem Haus hatte und jeden Morgen von ihm begrüßt wurde, stand unter den Freunden am Totenbett. Barbirolli war ein Mann des Volkes. ... Von dem überlebensgroßen Glamour, in den die große Oper ihre Helden taucht und den Beecham so reichlich in Anspruch nahm, schreckte Barbirolli zurück.“

So wie Sir John in den letzten 16 Jahren seines Lebens mit Mahler gelebt hatte, so starb er auch mit ihm. In seiner vorletzten Probe, 36 Stunden vor seinem Tod, probte er die erste Symphonie und außerdem noch gemeinsam mit Janet Baker, und er muss fantastisch in Form gewesen sein: „Wir probten“, so erzählte diese, „den *Fahrenden Gesellen* und *Kindertotenlieder*, so wie ich es nie erlebt hatte sie zu proben. Mit einer solchen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt. An einem bestimmten Punkt lehnte er sich über das Pult und flüsterte: ‚Ich habe jeden einzelnen Deiner Atmer hier drin‘. Es war eine der besten Proben meines Lebens.“

Irgendwann in der Nacht des 29. Juli 1970 starb Sir John Barbirolli, ob in seinem kleinen, bescheidenen Haus oder auf dem Weg ins Krankenhaus, ist nicht bekannt. Drei Musiken hatte er sich für seine Beerdigung gewünscht: den langsamen Satz des Oboenkonzerts von Marcello, gespielt von seiner Frau, die eine exzellente Oboistin war, Elgars *Nimrod* aus den *Enigma-Variationen* und Mahlers *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, gesungen von Janet Baker. Wer die Aufnahme hört, versteht weshalb.

Musik – Ich bin der Welt