

Willem Mengelberg, ein vergessener grosser Dirigent zwischen Mahler und Hitler

Entre Hitler et Mahler, un grand chef d'orchestre oublié : Willem Mengelberg

Willem Mengelberg, ein vergessener grosser Dirigent zwischen Mahler und Hitler

Das Concertgebouw Orkest ist heute noch weltberühmt, aber um Willem Mengelberg, dem es diese Reputation verdankt, ist es still geworden. Fast ein halbes Jahrhundert lang (1895–1941) war Mengelberg Chef dieses Orchesters und erreichte eine Freiheit des Vortrags, die heute verlorengegangen scheint, die aber zumindest im Falle Mahlers eine auktoriale Aufführungstradition repräsentiert. Glücklicherweise kann Mengelbergs minutiös nachzeichnender Interpretationsstil anhand seiner gegen hundert Schallplattenaufnahmen rekonstruiert werden. Gäbe es diese nicht, bliebe von Mengelberg nur das Bild eines Musikers, der sich zur Zeit der NS-Herrschaft in Europa für deren Zwecke einspannen liess.

Entre Hitler et Mahler, un grand chef d'orchestre oublié : Willem Mengelberg
L'orchestre du Concertgebouw est toujours fameux dans le monde entier, mais celui à qui il doit sa réputation, Willem Mengelberg, tombe dans l'oubli. Mengelberg a été à la tête du Concertgebouw Orkest près d'un demi-siècle (1895–1941) et a atteint avec lui une liberté d'expression qui paraît aujourd'hui perdue, bien que, dans le cas de Mahler, elle représente une tradition approuvée par l'auteur. Soucieux de dessiner chaque détail, le style d'interprétation de Mengelberg peut heureusement être reconstitué grâce à ses quelque cent enregistrements sur disque. Sans eux, on ne garderait de Mengelberg que le souvenir d'un musicien qui s'est laissé embrigader par le nazisme à l'époque où celui-ci dominait l'Europe.

von Christian von Borries

Im 400seitigen Bestseller *Der Mythos vom Maestro* des englischen Musikjournalisten Norman Lebrecht oder auf der populären Videokassette *The Art of Conducting, grosse Dirigenten der Vergangenheit* begegnet man zwar Sir John Barbirolli, Sir Thomas Beecham, Leonard Bernstein, Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Serge Koussevitzky, Arthur Nikisch, Leopold Stokowski, Richard Strauss, George Szell, Arturo Toscanini, Bruno Walter und Felix Weingartner, nicht aber Willem Mengelberg, von dem Thomas L. Clear in seiner *Historical Anthology of Orchestral Music* noch vor zwanzig Jahren behaupten konnte, er sei «der wichtigste Dirigent auf Schallplatte, unter welchem Gesichtspunkt auch immer [...] Kein anderer Dirigent hatte einen solchen Einfluss auf die Kultur unserer Zeit.»¹ Laufend verschwinden Traditionen. Wird mancher Verlust schmerzlich empfunden, so weckt ein anderer erst unsere Neugier. Versuchen wir also herauszufinden, warum für Mengelberg heute kein Platz im Olymp der «Grossen Dirigenten der Vergangenheit» mehr da ist. Die Zeiten haben sich offenbar geändert. An Beweisen der Verehrung fehlte es seinerzeit nicht:

Gustav Mahler, Direktor der Wiener Hofoper und Komponist, am 6. März

1906: «Mengelberg ist ein famoser Kerl! Der Einzige, dem ich mit voller Beruhigung ein Werk von mir anvertrauen möchte.»²

Giacomo Puccini, Komponist, am 28. Februar 1919: «Ho più ammirato la vitalità, lo slancio, la perfetta conoscenza dei classici e la suggestione sul pubblico del vostro grande direttore Willem Mengelberg.»³

Arnold Schönberg, Komponist, Mödling bei Wien, am 1. Juni 1920: «Lieber, teurer Freund [...] ja, wir sind einander nicht bloss Kunst-Freunde, sondern Kunst-Brüder. [...] Ich freue mich unendlich, dich wiederzusehen. Bis dahin verbleibe ich Dein Arnold Schönberg.»⁴

Maurice Ravel, Komponist, am 9. Oktober 1922: «Mon cher ami [...] je veux vous redire ma joie de m'être entendu interpréter aussi admirablement. [...] Je n'espérais pas une telle exécution à la fois précise et caractéristique, animée par votre puissante personnalité. La Valse surtout dont j'ai entendu des interprétations si variées, n'a jamais eu tant d'éclat.»⁵

Igor Strawinsky, Komponist, Amsterdam, am 21. November 1924: «A Willem Mengelberg avec toute mon admiration sans pareil.»⁶

Vladimir Horowitz, Pianist, Amsterdam, am 15. April 1932: «A Monsieur Willem Mengelberg avec mon admiration la plus profonde et en reconnais-

sance pour les heures musicales les plus précieuses de ma vie!»⁷

«Die Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, Deutsche Akademie, hat Herrn Generalmusikdirektor Dr. Willem Mengelberg in Amsterdam in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege deutscher Musik zum ausserordentlichen Senator der Deutschen Akademie gewählt und stellt hierüber diese Urkunde aus. München, den 15. Oktober 1932.»⁸

Ernst Busch, Politsänger und Schauspieler, 1934: «Weisst Du, der Junge da kann was [...] Auf einen Namen gebe ich nichts, solange ich nicht weiss was daran stimmt.»⁹

«Die Hänsische Universität Hamburg verleiht den Hänsischen Rembrandt-Preis für das Jahr 1938 dem Professor und Doktor ehrenhalber Willem Mengelberg, [...] der durch seine dynamische musikalische Führung die höchste musikalische Leistung des einzelnen wie der grossen orchestralen Gemeinschaft erzielt hat [...] Dem dietschen Künstler, in dessen Auffassung [...] die fruchtbare Wechselwirkung des dietschen und des deutschen Geistes höchste Schönheit erzeugt. [...] Hamburg, den 18. Februar 1939. Der Rektor der hänsischen Universität Gundert. [Mit Hakenkreuz gestempelt]»¹⁰

Dieses Potpourri der Anerkennungen – kein zweiter Musiker unseres Jahrhunderts fällt mir ein, der eine solche Vielfalt der Stimmen auf sich vereinen könnte – mag unseren komplexen Gegenstand eher ein wenig vernebelt haben. Es bietet sich hier an, die folgenden Betrachtungen zweizuteilen – in einen musikalischen und einen historischen Teil. Wirklich voneinander zu trennen sind sie – entgegen landläufiger Meinung – nicht, wie sich zeigen wird. Was also war das Besondere an Mengelberg, dem Musiker?

Rob Cowan analysiert in einem CD-Booklet die Misere des gegenwärtigen Konzertbetriebs. Er behauptet, «einer der am häufigsten geäusserten Vorwürfe gegen modernes Orchesterspiel ist der, es sei blass und unpersönlich, weil Fehlerlosigkeit wichtiger als echte Individualität sei. Das mag zwei Gründe haben: zum einen das Diktat falsch verstandener Texttreue...»¹¹ Theodor W. Adorno geisselte solches Musizieren schon 1960 in seinem Aufsatz *Tradition*: «Sich an Noten und Bezeichnungen halten und dann spielen, ohne dass man, ganz einfach gesagt, weiss, wie das geht, führt unweigerlich zu Verzerrungen. Tradition hat ihr Recht dort, wo Texte zu ihrer angemessenen Realisierung mehr verlangen als bloss die angemessene Realisierung der Texte.»¹²

Ein zweiter Grund für Verfallserscheinungen könnte in der Kurzatmigkeit des heutigen Konzertbetriebs liegen: Dirigenten binden sich gegenwärtig höchstens ein paar Jahre an ein Orchester.

Willem Mengelberg ist ein doppelter Anachronismus: Er war während fast fünfzig Jahren Chefdirigent eines und desselben Orchesters, des Concertgebouw Orkest (C.O.). Seiner Überzeugung nach «muss der Interpret dem Komponisten helfen».

Der Schallplattenhistoriker Helmut Haack resümiert: «Er war ein Spezialist fürs musikalische Detail.»¹³

Auktoriale Aufführungstradition

«Meinem Lehrer Wüllner am Kölner Konservatorium bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet. Sollte ich ein guter Musiker geworden sein, dann ist das auf ihn zurückzuführen»¹⁴, wird Mengelberg später sagen. Die Biographie Franz Wüllners (1832–1902) ist im Hinblick auf das, was Mengelberg später selbst bewegen wird, aufschlussreich. Wüllner studierte bei Beethovens Freund Anton Schindler in Wien und Frankfurt. Die Begegnung mit Brahms 1853 begründete eine lebenslange Freundschaft. Er war 1883/84 erster Dirigent der Berliner Philharmoniker und lud Brahms ein, seine Sinfonien zu dirigieren, um so die Interpretation vom Komponisten selbst zu lernen. 1869/70 leitete Wüllner die Uraufführungen der ersten beiden Wagnerschen *Ring*-Opern, *Rheingold* und *Walküre*. 1895 leitete er die Uraufführung von Richard Strauss' *Till Eulenspiegel*, 1897 die von *Don Quixote*.¹⁵ Hugo Riemann äusserte sich 1882 in der ersten Auflage seines Musiklexikons allerdings kritisch, indem er ihn «einen der führenden Konservativen ausserhalb Berlins» schimpfte.

Mengelberg dirigierte 1898 die Uraufführung von *Ein Heldenleben*, das ihm Richard Strauss widmete. Erst 1926 allerdings machte Mengelberg die erste seiner 92 Plattenaufnahmen mit dem C.O., zwei Jahre später folgte das erste *Mengelberg-Konzert* am Radio.¹⁶ Die *Heldenleben*-Aufnahme mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Mengelbergs Leitung ist immer noch unübertroffen. Zupackend und orchestral auf höchstem Niveau widerlegt sie einmal mehr die Fama von den angeblich technisch schlecht spielenden Orchestern zu Beginn unseres Jahrhunderts. Der Meinung ist auch Riccardo Chailly, heute Chefdirigent des C.O.

Der Gedanke besticht: Könnte der Komponist einfach einem Interpreten nur vermitteln wie seine Musik «geht», dann liesse diese sich von der geschaffenen Tradition nicht mehr trennen; sie wäre vor Missverständnissen der Interpreten gerettet. Hermann Danuser, dem wir den Begriff der «auktorialen Aufführungstradition» (als einer vom Komponisten initiierten und autorisierten Tradition) verdanken, schränkt die Erwartungen allerdings ein: «Eine vom Komponisten bestimmte Vortragsweise für die Zukunft festzuschreiben muss prinzipiell scheitern, denn dieser Anspruch bezieht sich auf die Kategorie des musikalischen Kunstwerks, zu deren Existenzbedingungen die historische Wandlungsfähigkeit unabdingbar rechnet.»¹⁷

Was kann uns unter dieser Prämisse am Dirigenten Mengelberg dann interessieren? Der Schlüssel ist ein Vergleich mit heutigen Interpretationen. Viele Charak-

«Der Name des Komponisten auf der Titelseite bedeutete nicht mehr oder weniger als der irgendeines österreichischen Dirigierkollegen. Und obwohl der Gehalt seiner Partituren eine spontane Begeisterung in mir aufkommen liess, blieb mir die Bedeutung verschiedenster Passagen unerklärlich. Ich war nicht sofort überzeugt, wie etwa im Falle der Werke Richard Strauss', um ein Beispiel zu geben. – Die Partituren blieben lange auf meinem Schreibtisch, und mir wurde beim Durchgehen das spezifische Talent immer klarer. Also ergriff ich die erste Gelegenheit, die sich bot, eine Aufführung von Mahler zu hören und den Komponisten persönlich kennenzulernen. 1902, auf dem Tonkünstlerfest des «Allgemeinen Deutschen Musikvereins» in Krefeld, dirigierte Mahler seine 3. Sinfonie. Schlagartig fühlte ich mich unter dem Einfluss seiner faszinierenden Ausstrahlung. –

In seiner Interpretation, in seiner technischen Beherrschung des Orchesters, in seiner Art zu phrasieren und Steigerungen aufzubauen: ich fand dort alles, was mir, einem jungen Dirigenten, idealerweise vorgeschwebt hatte. – Seine Musik traf mich tief: ich versprach, dass ich in Amsterdam alles in Bewegung setzen wollte, das Werk so bald wie möglich dort aufzuführen. Jetzt, wo ich die überzeugende Suggestionskraft des Komponisten kennengelernt hatte, wurde mir klar, dass es von grosser Wichtigkeit für das Verständnis dieser neuartigen Expressivität wäre, wenn Mahler uns persönlich besuchte, um uns in sein Werk einzuführen. [...]

Im Herbst 1903 kam er zum ersten Mal nach Amsterdam. Vor allem in seinen Proben legte er den Grundstein für unsere spätere Aufführungspraxis. [...] Uns, den Musikern, boten sich ausführliche Gelegenheiten, [...] seine Denkweise für die Interpretation seiner Werke kennenzulernen. – [...] Vor seiner Ankunft probte ich die Stücke mit dem Orchester, und dann war ich bei fast allen seiner Proben anwesend. Dabei schrieb ich mir seine Bemerkungen und Erklärungen auf.»

Willem Mengelberg über Gustav Mahler, 1926

teristika der Musik scheinen da nivelliert, verschwunden. Bei Mengelberg hingegen können wir noch Musik hören, vielleicht nicht wie sie vom Komponisten gemeint war, aber doch so, dass sie uns charakteristisch erscheint, eine Musik der Extreme. Mengelberg lernte Mahlers Musik vom Komponisten selbst. Er lud ihn nach Amsterdam ein, «um seine Denkweise für die Interpretation seiner Werke kennenzulernen.» (siehe Kasten S. 5)

Natürlich gab es auch Widerspruch. Als Mengelberg jugendlich begeistert auf einem Diner nach der Aufführung der Dritten im Jahre 1903 Mahler als den «Beethoven unserer Zeit» feierte, erweckte sein Ausspruch allgemein Spott, Hohn, ja Entrüstung.¹⁸ Frits Zwart, Leiter des Mengelbergarchivs Den Haag bestätigt das: «Die Aufführung der Dritten provozierte eine hitzige Debatte im Direktorium des Concertgebouw. Ein Direktoriumsmitglied echauffiert sich: «Wütend über den gestrigen Abend rief ich Mengelberg an und sagte: Wenn dieser Kerl... – gemeint war Mahler – «...wenn dieser Kerl hier je wieder auftaucht, trete ich zurück!»... Als Mengelberg die erste Sinfonie im Januar und Februar 1904 dirigierte, verliessen die meisten Zuhörer den Saal. So gut wie keiner blieb.»

1904 kehrte Mahler zurück, um die Zweite und Vierte in Holland bekannt zu machen. Die Vierte wurde sogar in einem Konzert, am 23. Oktober¹⁹, zweimal hintereinander gespielt, vor und nach der Pause, einmal von Mahler, das zweite Mal von Mengelberg dirigiert.²⁰ «Mahler setzte sich behaglich ins Parkett und liess sich sein Werk vorspielen», erinnert sich Mahlers Frau Alma. «Er sagte mir dann zu Hause, dass es ihm gewesen sei, als ob er selbst dirigiere, so genau hatte Mengelberg seine Intentionen erfasst.»²¹ Für Mengelberg hatte «das Experiment [...] den Sinn, den echten Musikliebhabern eine bessere Chance zu bieten, sich mit dem neuen Stück vertraut zu machen, diese neue Kunst wirklich zu durchleben.» Wer wäre nicht gern Zeuge dieses besonderen Abends gewesen, der die Zuhörer wohl auch auf das komplexe Verhältnis zwischen Werk und Interpreten aufmerksam machen sollte. Wie verschieden klang die Sinfonie denn unter den beiden Dirigenten? Die zeitgenössische Kritik gibt keine Antwort. Sie reagiert wieder reserviert. «Meine Ohren waren von Ruten geschlagen», vermeldet etwa der Kritiker von *De Telegraaf* am folgenden Tag.²² Diese Haltung der Amsterdamer Öffentlichkeit mag zweierlei Gründe gehabt haben. Zum einen natürlich die Neuartigkeit der vorgetragenen Werke, dann aber wohl auch die Art und Weise ihres Vortrags, die der heute gängigen diametral entgegengesetzt ist, wie Klaus Kropfinger anhand der 4. Symphonie beweist. (siehe Kasten oben)

«Eine Tradition der Werkauffassung, die wesentliche Züge der Auffassung des Komponisten selbst bewahrt, damit aber auch Form- und Strukturzüge der Komposition herausarbeitet, die zur heutigen Auffassung querstehen: Dies gilt in erster Linie für die Mahler-Interpretation des Dirigenten W.M., dessen Auffassung leider nur in einer vollständigen Symphonieaufnahme aus dem Jahre 1939, nämlich der Vierten Symphonie Mahlers mit dem C.O., auf uns gekommen ist.

Mengelbergs Mahler-Interpretation ist bisher nicht ins breite Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit gedrungen. Dieser geringe Grad an Bekanntheit steht in umgekehrtem Verhältnis zur Bedeutung, die Mengelbergs Auffassung [...] als Vermittlung authentischer Mahler-Interpretation zukommt. Was Mengelbergs Wiedergabe besonders interessant und wichtig macht, ist die Tatsache, dass sie wesentliche Struktur- und Formmomente der Einzelsätze wie auch des zyklischen Zusammenhangs – Kontraststrukturen und Inseln der Ruhe – hörbar macht und zur Entfaltung bringt, die in allen anderen Wiedergaben [...] jedenfalls nicht als struktur- und formbestimmende Schicht vernehmbar sind. Damit hebt sie sich nun aber nicht nur von den heute gängigen Einspielungen ab, sie steht auch – wenn man so will – im Widerspruch zur Auffassung Bruno Walters, der ebenfalls aus Mahlers engstem Umkreis stammt. Walter, der glatte, flüssige Tempi bei minimalen Temponuancen bevorzugt, akzentuiert mit seiner Interpretation nicht die Kontraste und Oasen der Ruhe, die «Erfüllungsfelder». Seine Interpretation orientiert sich vielmehr – und das ist brieflich belegt – an dem mit der Kontraststruktur verschränkten und also modifizierten Raster des Sonatensatzes und einer möglichst «normal» ausmusizierten Viertsätzigkeit.»

Klaus Kropfinger: «Überlegungen zum Werkbegriff»²³

«Möglichst normal ausmusiziert» – das ist die fatale Devise, die bis heute die gängigen Mahleraufführungen beherrscht. Denn es war Bruno Walter, der in den USA nach dem 2. Weltkrieg jenes weltweite Mahler-Revival einleitete, das heute fälschlicherweise Leonard Bernstein zugeschrieben wird. Letzterer fand in Mahlers Musik gar «einen Regen von Schönheit auf die Welt gesandt»²⁴ – ein fatales Missverständnis, wenn man Mahlers eigene Äusserungen und eben die Mengelbergschen Aufnahmen zu Rate zieht. 1974 führte jene Schönklang-Ästhetik zu Schallplattentiteln wie «CBS-Harmony: Mahlers greatest hits, dirigiert von Bruno Walter und Leonard Bernstein». Heute gehören die Zyklen mit Haitink, Abbado oder Chailly in diese Bruno Walter verpflichtete Tradition.

Natalie Bauer-Lechner hat den Unwillen festgehalten, der Mahler nach dem Anhören einer von Bruno Walter einstudierten Darbietung packte: «Die Tempi waren vergriffen, Vortrag und Phrasierung oft so verfehlt, dass alles wie in einem Chaos verschwand. Und das ist von einem geleitet und einstudiert, der sich einbilden und behaupten wird, im Besitze der unmittelbaren Tradition zu sein! Daraus kann man lernen, wie es um alle Tradition steht: es gibt eben keine! Alles ist der Willkür des einzelnen überlassen, und wenn nicht ein Genius sie erweckt, sind alle Werke verloren.»²⁵

Auch für die Amsterdamer Konzertsaison 1904/5 wurde Mahler wieder verpflichtet. Das Wohnen im Hause Mengelberg muss für Mahler keine ungeteilte Freude gewesen sein. Mengelberg war in seinem Vaterhaus in Utrecht in einer Atmosphäre erzogen worden, die seinen Kunstgeschmack für sein ganzes Leben geprägt hat. Der Vater hatte ein Atelier für kirchliche Kunst eingerichtet, in dem er die Ausstattung von zahlreichen neuerbauten katholischen Kirchen in Holland herstellte in einer Art Neo-Gotik, die um 1900 in «modernen» Kunstkreisen herzlich verachtet wurde. Mahler, der unter dem Einfluss der Wiener Secession seinen Geschmack auf grösste Einfachheit ausgerichtet und in seinem Arbeitszimmer nur einen schönen japanischen Holzschnitt an der Wand hängen hatte, ging in Mengelbergs Logierzimmer nervös und irritiert hin und her und, rings umherschauend auf die Wände,

die vollauf mit ziemlich mittelmässigen und konventionellen Kunstwerken bedeckt waren, konnte nicht unterlassen zu bemerken: «Das Geschwätz des Vaters hängt bei dem Sohn an der Wand!»²⁶

Im Mengelbergarchiv Den Haag, wo der Nachlass heute liegt, sind sämtliche Dirigierpartituren zu finden, alle mit minutiösen Interpretationseintragungen, zum Teil auch von der Hand beteiligter Komponisten. Dem Notenbeispiel folgend lässt sich Mengelbergs Stil erahnen. (Notenbeispiel 1)

Auf der ersten Seite des 4. Satzes der 5. Symphonie Mahlers steht handschriftlich mit Tinte eingetragen: «N.B. Dieses Adagietto war Gustav Mahlers Liebeserklärung an Alma! Statt eines Briefes sandte er ihr dieses Manuskript; Weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden u. schrieb ihm: *Er solle kommen!!! beide haben mir dies erzählt!* W.M.» Auf dem linken Rand steht,

ebenfalls von Mengelberg eingetragen:
«Violine I: Wie ich dich liebe

Du meine Sonne,
ich kann mit Worten Dir's nicht sagen
Nur meine Sehnsucht
kann ich Dir klagen
Und meine Liebe
Meine Wonne!»

Auf dem unteren Rand, von Mengelbergs Hand: «Wenn Musik eine Sprache ist so ist sie es hier – «er» sagt ihr alles in «Tönen» und «Klängen», in: Musik.»

Wolf Rosenberg kommentierte in seiner Sendung *Aus dem Musikarchiv* die Mengelbergsche Interpretation: «Musiker, die ihren Beruf ernst nehmen, probieren verschiedene Tempi aus. Überschreitet man diesen Spielraum, so wird das Metrum verfälscht, und der musikalische Verlauf verliert seinen Sinn. Richtige Tempi garantieren nicht richtigen Charakter, während falsche Tempi ein Gelingen von vornherein ausschliessen. Bei Mengelberg ist nicht nur das Tempo korrekt – also ruhevoll, aber nicht langsam –, sondern auch, dass keinerlei Sentimentalität aufkommt.»²⁸

Rede

gehalten bei der Übernahme des Amtes eines ausserordentlichen Professors an der Reichsuniversität zu Utrecht, im Auftrag der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, am Montag, dem 3. Dezember 1934 durch Dr. W.M. «Die musikalische Reproduktion wird auf zwei Grundpfeilern aufgebaut:

1. auf dem absoluten Gesetz des Kunstwerkes und
 2. auf den relativen Verhältnissen von Ort, Zeit, Ausführenden und Publikum.
- Auf diese Erkenntnis gründend, stelle ich für die Wiedergabe eines musikalischen Kunstwerkes jeweils vier Grundregeln auf.

Diese vier Gebote der Interpretation sind die folgenden:

1. Jede Note so genau wie möglich spielen;
2. jede Note so schön wie möglich spielen;
3. herausholen und bewusst machen, was zwischen den Noten steht;
4. die Freiheit des Vortrages, das Improvisieren, das Nachschaffen aus der Eingebung des Augenblicks.

Das erste und zweite Gebot – die Genauigkeit und die Schönheit – erfordern das musikalisch-technische Fachkönnen des Ausführenden, die Beherrschung des Handwerks.

Das dritte Gebot fordert Entwicklung und Aktivität des Geistes und des Gefühls.

Das vierte Gebot schliesslich – das Improvisando – ist das eigentlich kreative Element der Interpretation. Es ist die Eingebung des Augenblicks, die Spannkraft der Nerven, die – um es so auszudrücken – eine unsichtbare Brücke vom Kunstwerk zum Publikum schlägt. Dieses «Improvisando» ist es, was die Partitur erst zum Leben erweckt, indem es Feuer in den Herzen der Zuhörer entzündet.»³¹

Notenbeispiel 1: Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 5* (S. 178). Aus dem Besitz von W.M., mit zahlreichen Retouchen von der Hand Mahlers und Eintragungen von der Hand Mengelbergs.²⁷

Ein prominentes Gegenbeispiel ist Bernard Haitink, einer der Nachfolger Mengelbergs beim C.O. Sein Konzertschnitt des *Adagiettos* von 1986 dokumentiert den Abschied vom kammermusikalischen Ton. Haitink erklärt das so: «Meine Aufnahme des *Adagietto* dauert fast 14 Minuten, die von Mengelberg nur 7. Ich fand in einer dreistündigen Probe mit dieser Musik heraus, dass die Streicher das unerschöpflich langsam spielen können. Natürlich, die Gefahr der Verküschung besteht, aber für mich ist das nicht eine Frage des Tempos, sondern der Intensität [...] Ich finde Mengelbergs Tempo ungewöhnlich schnell [...]»²⁹

Dick de Reus war Geiger im C.O., später auch in der Funktion des Konzertmeisters und hat als junger Mann noch unter Mengelberg gespielt. Ich besuchte ihn 1995 in seinem Haus bei Amsterdam. Zu Mengelberg und seinen Epigonen sagte er lapidar, ersterer habe das Orchester gemacht. Haitink und Chailly hätten das nie gekonnt. Ohne Mengelberg hätte es in Holland nie so ein gutes Orchester gegeben.³⁰

Die Freiheit des Vortrags

Der Mengelbergsche Interpretationsansatz scheint dem Gustav Mahlers ähnlicher als irgend einem anderen. Voraussetzung ist das Beherrschen des Handwerks, um Genauigkeit und Schönheit zu erlangen. Robert Philip beschreibt im Buch *Early recordings and musical style* die Methode: «Lamoureux in Paris und Mengelberg in Amsterdam waren diejenigen Dirigenten, die schon um die Jahrhundertwende regelmässige Proben mit ihren Orchestern abhielten – eine Gewohnheit, die sich erst in den 30er Jahren allgemein durchsetzte.»³²



Der russische Geiger Alexander Schmutler beschreibt die Charakteristika des Mengelbergschen Dirigierstils, die auch auf der hier abgedruckten Bilderfolge zu sehen sind: «Alle Nuancen, alle Dynamik und Geschmeidigkeit liegt in seiner linken Hand. Die Rechte

Mengelberg dirigierte präzise, auf den Schlag, erzählte mir Dick de Reus, der ja dabei war: «Es gibt zwei Arten Dirigenten. Mengelberg war, um es auf holländisch zu sagen, <op de tick>, auf den Schlag. Es gibt viele Dirigenten, die tun dieses <waa – waa – waa>.» Auf die Frage, ob der Konzertmeister Ansprechpartner war: «Er hat nie zum Konzertmeister gesprochen, sondern immer nach hinten zum letzten Pult. Er sagte, dass die ja auch dazugehören: <Ein Spieler kann alles kaputt machen und das können auch Sie sein, vom 7. Pult.> – Seine Augen sahen alles. Er stoppte und sagte: <Was machen Sie dort, Sie sind nicht im guten Strich>. Zum Beispiel hat er dann gesagt, <das geht nicht, das ist nicht erste Qualität!>» Max Marschalk, der Berliner Musikkritiker, resümiert: «Genauigkeit ist seine Grundforderung, und es ist erstaunlich und eben ein Beweis für die Kultur seines Orchesters, wie weit es ihm gelingt, diese Forderung durchzusetzen

Shubert: klar, luftig, profiliert; rhythmische Präzision, eine angeborene Bewegung, l'élan vital.»³⁴ Zu hören ist eine achttaktige Melodie (Notenbeispiel 2) mit deutlichem Höhepunkt im 4. Takt auf der höchsten Note. 1. und 2. Takt zusammengehörig, 3. stärker betont und bereits ausgerichtet auf den Höhepunkt. Takt 1 und 2 sind identisch mit 4 und 5 – abgesehen von der ersten Note, im ersten Fall ein C, im zweiten ein G, höchste Note der Melodie. Das erste Zweitaktmotiv also verhalten aufbauend, das zweite prächtig, aber schon abbauend. Takt 6, piano, ist identisch mit 7 und 8, nur sind diese halb so schnell, pianissimo, und als einzige am Taktanfang nicht akzentuiert. Die Akzente auf den Taktanfängen der ersten sechs Takte weisen auf ganztaktiges Schwingen hin, unterstützt durch die «alla breve»-Bezeichnung: ein schwerer, ein leichter Takteil. Das ist alles zu hören bei Mengelberg und ergibt eine ausdrucksstarke und charakte-

ne, ist nichts. Ein musikalischer Zusammenhang, hier ein Melodieverlauf, stellt sich schwerlich ein. Wollte man den Unterschied auf der Sprachebene deutlich machen, wäre Toscanini einer, der Buchstabe für Buchstabe aneinanderreihet ohne ein Wort, geschweige denn einen zusammenhängenden Satz zu sagen – «als gliche die Interpretation selber bereits ihrer mechanischen Übertragung», wie Adorno einmal auf Toscanini gemünzt formulierte.³⁵

In Mengelbergs Interpretation kommt ein Weiteres hinzu. Im Fortlauf der Einleitung wiederholt der Holzbläsesatz das Hornthema, jetzt allerdings schneller – das schon Bekannte braucht weniger Zeit, um wahrgenommen zu werden –, während die nachfolgende Cellokantilene, unentschieden im Charakter, auch vom Tempo her im Dienste der Fasslichkeit wieder nachgibt. Man fragt sich, wie diese Nuancierung und diese Expressivität mit einem grossen Sinfonieorchester zu erreichen ist. Dick de Reus: «Die Freiheiten, die er machte, hat er sehr lange studiert; dann ging das fast von selbst. Er war kein Improvisator auf der Bühne, nein, es war alles studiert.»

Bernhard Shore gibt in seinem auf der Beobachtung von Proben basierenden Buch *The Orchestra speaks* einen wichtigen Hinweis: «Normalerweise benötigt er fünf Proben für ein Konzert, zwei für die Bläser, zwei für die Streicher, und die Generalprobe für alle zusammen. Er findet es unnötig, mehr als eine Tuttiprobe durchzuführen. Seiner Meinung nach muss die Detailarbeit in den Registerproben stattfinden.»³⁶ Unter Detailarbeit sind auch die Temponuancen, Tempofreiheiten einer Gruppe des Orchesters bei striktem Einhalten des Tempos einer anderen, genannt *gebundenes Rubato*, zu verstehen. Dick de Reus: «Er manipulierte die Rubati mit der linken Hand. Die eine Hand machte dies, und die andere etwas anderes. – Er hatte eine sehr gute Schlagtechnik.»

In Mengelbergs Worten: «Mit der rechten Hand schlage ich den Takt, mit der linken rede ich [...] Musik ist eine Sprache. Sie müssen immer etwas damit erzählen, ein Musiker muss sich in jede Situation versetzen.»³⁷ Das trifft auch auf die Ouvertüren von Carl Maria von Weber zu, die der Komponist folgen-



Notenbeispiel 2

[...] Die Art, wie er Partitur und Stimmen [...] vorher bezeichnet, kann als vorbildlich gelten. [...] Ist die Genauigkeit erreicht, so geht es an die seelische Belebung. Er erreicht es, dass keine Melodie, kein Melodiefragment gleichgültig gebracht wird, ausdruckslos, ohne das von ihm gewollte charakteristische Gepräge.»³³

Dr. Paul Cronheim, ein holländischer Bekannter des Dirigenten, erinnert sich: «Ich besuchte Mengelberg in Zandvoort, und als wir den Strand entlanggingen, sprachen wir über Schuberts grosse C-Dur-Sinfonie. «Die Einleitung», sagte Mengelberg, «wird immer zu langsam, zu feierlich gespielt; bei Schubert», argumentierte er, «muss man immer pünktlich sein!» – Er probierte es aus, indem er leichten Fusses und gleichmässig den Strand in Wassernähe entlangging, eine kleine muskulöse Person, aufrecht und elastisch, während seine roten Haare provokant im Wind wippten. Das war

ristische Melodiegestaltung der zwei Hörner.

Ein Vergleich mit Karl Böhm und den Berliner Philharmonikern macht den Unterschied klar: Deren Aufnahme ist unpräzise, verschleppt, dadurch zusammenhangslos. Betonung jeder halben Note ist nicht der Partitur entsprechend, wie auch die effekthascherische und klanglich sinnlose Uminstrumentierung – ein Horn statt zwei beim Echo am Schluss der Phrase ist eben nicht nur leiser, sondern entfaltet einen solistischen Klang, was hier keinen Sinn macht. Man mag einwenden, Karl Böhm biete keinen adäquaten Vergleichsstab. Wenden wir uns also einer anderen, einer legendären Aufnahme zu, derjenigen mit Arturo Toscanini und dem NBC Symphony Orchestra:

Was in den Noten steht, ist auch hier, wie bei Mengelberg, zu hören. Aber «bewusst gemacht, was zwischen den Noten steht» im Mengelbergschen Sin-



hält den Rhythmus, den klaren Schlag, und während die Linke frei deklamiert, behält die Rechte, ohne dass sie sich beirren liesse, ihren Rhythmus. [...] Das Orchester sich selbst zu überlassen wäre für Mengelberg undenkbar [...] Er «spielt» das Orchester.»⁴⁰

dermassen charakterisiert: «Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und, auf gewisse Weise untergehend, eine neue Welt bilden [...]»³⁸ Mengelberg arbeitet grösstmögliche Kontraste heraus. Unterschiedliche Motive in der Einleitung der *Oberon*-Ouvertüre etwa haben ihr jeweils spezifisches Tempo. Zwischen durch erlebt man vermeintliche Fermaten oder «verfrühte» Einsätze – Mittel der Phrasierung im Grossen. Mengelberg muss dem Komponisten besonders zugetan gewesen sein, wie ein Brief an seine Frau vom 10. Juli 1907 belegt: «Liebes Tillychen, Du hast bestimmt schon lange auf ein Briefkärtchen von mir gewartet. [...] Ich war mit Schillings eingeladen von Frau Baronin von Weber. [...] Stell Dir vor, diese Dame ist eine Enkelin von *Carl Maria von Weber*, dieser war also ihr Grossvater! Sie hat zu Hause alle Partituren, alle Briefe, kurz alles was Weber nachgelassen hat. [...] Stell Dir vor welch ein Gefühl das ist, ganz selbstverständlich auf dem Kanapé, dem bequemen Stuhl, am Tisch, am Klavier [...] des Komponisten der unsterblichen *Freischütz*-, *Oberon*-, *Euryanthe*musik zu sitzen – ganz gewöhnlich!! Es sind wirklich ein paar herrliche Tage für mich gewesen, immer mit Schillings zusammen dort gewesen, und den Tag per Automobil ausgefahren. Natürlich durften wir nie etwas bezahlen! Solch eine Baronin, mit eigenem Automobil, kann sich das auch leisten.»³⁹

Die Cellokantilene zu Beginn des *Poco Allegretto* aus Brahms' Dritter Sinfonie

ist ein gutes Beispiel. Mengelberg notiert sich zu diesem Satz: «Sehnsucht – Schmerz, *grazioso*. Tempo 1/8=100–104, 96, 92. tempo trio nicht zu schnell.» Was sich hinter diesen technischen Angaben wirklich verbirgt, soll anhand von Pfeilen, nach links für Antizipationen, Schlangenlinien für *Ritardandi* etc. klar werden. Die Striche bzw. portati *im* Notenbild stammen von Mengelberg (*Notenbeispiel 3*).

Die Arbeit mit dem C.O. blieb bis 1945 Mengelbergs Hauptaufgabe. Dazu trat 1907 sein 13 Jahre währendes Engagement beim Museumsorchester Frankfurt. Rufe zahlreicher Orchester führten ihn nach Grossbritannien, Italien, Frankreich, Norwegen und Russland. Zwischen 1921 und 29 dirigierte er alljährlich in New York. David Woolridge beschreibt in *Conductors World* die Gründe: «Es wurde eine Persönlichkeit gesucht, die die Mahlertradition in New York fortführen konnte. Entsprechend wurde sein Schüler und Jünger W.M. 1921 Musikdirektor des National Symphony Orchestra of New York. [...] Bereits in seiner ersten New Yorker Saison veranstaltete er ein Mahlerfestival.»⁴¹

Auch dort ist Mahler, wie anfänglich in Amsterdam, fast nicht durchzusetzen. Der *Musical Observer* etwa schreibt im Mai 1923 über eine Aufführung von Mahlers 7. Sinfonie: «W.M. müsste man sein und einen Verwaltungsrat zur Seite haben, der jede Menge Zeit und Geld vergeudet, damit Mengelberg diesen Schwachsinn aufführen kann.» – «playing trash», ein hartes Wort gegen den Komponisten wie seinen Interpreten. Den Geiger Winthrop Sargeant hielt das

allerdings nicht von folgender Bewertung der Ära Mengelberg ab: «Mengelberg formte das Orchester zum spektakulärsten, besttrainierten Orchester Amerikas, wenn nicht gar zum inspiriertesten.»⁴²

Mengelberg teilte sich die Saison 1923 mit Josef Stransky, 1924 war Igor Strawinsky Gastdirigent, die nächsten beiden Saisons Wilhelm Furtwängler, bis im Jahr 1926 Arturo Toscanini als Gast das Podium betrat.⁴³

George Szell, ab 1946 Chefdirigent beim benachbarten Cleveland Orchestra, machte folgende Beobachtung, die schon ganz dem Stil der «Neuen Sachlichkeit» verpflichtet ist: «Toscanini wischte die übertriebenen Manierismen und die dicken Schichten musikalischer Nuancen weg, die die Dirigenten seit Jahrzehnten über die Werke gelegt hatten.»⁴⁴

Und Clemens Romijn präzisiert: «Toscanini wurde zum radikalen Gegner von Dirigenten wie Wagner, Bülow, Mahler, Mengelberg und Furtwängler [...] Als Mengelberg, von dem Toscanini nichts hielt, diesem Ratschläge geben wollte, war der wütend: «Reden, reden, reden – das war Mengelberg. Einmal kam er zu mir und erklärte mir ausführlich die deutsche Art und Weise Beethoven [...] zu spielen. Er hatte das von einem Dirigenten gelernt, der es direkt von Beethoven hatte. Bah! – Ich sagte ihm, dass ich es direkt von Beethoven hatte, aus der Partitur.»⁴⁵

Das Problem, hier amüsant geschildert, ist zu komplex, um an dieser Stelle theoretisch erörtert zu werden. Toscanini jedenfalls negiert die Tatsache, dass jedes Werk der Vergangenheit durch seine Aufführungsgeschichte möglicherweise gar keinen unverstellten Blick auf die Partitur mehr zulässt. Ist aber Mengelbergs Ansatz, Aufführungstraditionen des 19. Jahrhunderts in seine Gegenwart hinüberretten zu wollen, nicht auch anachronistisch?

Der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauss wendet sich in seiner *Rückschau auf die Rezeptionstheorie* an uns, die Hörer, und gibt zu bedenken:

«Kann man wohl wissen, wie Beethoven seine Sinfonien verstand, oder bemisst sich ihr adäquates Verstehen sogleich und allein an dem, was [...] in der Musik doch wohl nur die Komposi-

Notenbeispiel 3

Violoncello

Legend:

- ~ = verzögern
- ^ = kurzes Anhalten
- <= = Antizipation
- = drängen
- ∩ = Zäsur
- ~> = hinspielen auf
- a.t. = a tempo

tion des Werkes heissen kann? Wäre dann «musikalisches Verstehen» [...] das, was vom Hörer ein nacherzeugendes Begreifen der Komposition erfordern würde? [...] Gilt hier nicht Valéry's Satz: «C'est l'exécution du poème qui fait le poème!» im wörtlichen Sinn, nämlich derart, dass nicht schon der stumme Text, die Partitur, sondern erst ihre Aufführung, ihr Ertönen, den Text zum Werk werden lässt? Ist dann die Arbeit der Rezeption, der Auslegung durch den Dirigenten und die Aufnahme durch das Publikum nicht das Erstgebene?»⁴⁶

Theodor W. Adorno wiederum relativiert in seiner *Ästhetischen Theorie* das, was Jauss «Auslegung durch den Dirigenten» nennt: «Das Nachleben der Werke, ihre Rezeption als Aspekt ihrer eigenen Geschichte, findet statt zwischen dem Nicht-sich-Verstehen-lassen und dem Verstanden-werden-Wollen; diese Spannung ist das Klima der Kunst.»⁴⁷

«Verstanden-werden-Wollen»: nehmen wir als Beispiel Beethovens 6. Sinfonie *Pastorale*, 2. Satz, *Szene am Bach* (*Notenbeispiel 4*). Dick de Reus erinnert sich an weitgehende Eingriffe Mengelbergs, Änderungen des Notentextes gar, die das Verständnis einer vielschichtigen Musik fördern sollten: «Er hat das Loch dazwischen kürzer gemacht. Das ist doch gemeint!»

Eintragung in Mengelbergs Dirigierpartitur: «Nach Hans von Bülow». Der war als Dirigent schon Mahlers grosses Vorbild gewesen. – Und zum zweiten Satz notiert Mengelberg sich: «Das Metrum ist abhängig von der fliessenden Begleitung. Sehr fliessendes Tempo. Genau.»⁴⁸

Wollte man den Bogen weit spannen, liesse sich sogar belegen, dass Mengelberg in einer direkten Beethoventradi-tion steht. Denn Ignaz von Seyfried, ein Zeitgenosse Beethovens, berichtet: «Bezüglich eines wirksamen Tempo rubato hielt Beethoven auf grosse Genauigkeit und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit jedem darüber.»⁴⁹ – was wiederum An-

ton Schindler, den Beethovenschüler und etwas zweifelhaften Chronisten zu dem Stosseufzer veranlasste: «Ein Tempo rubato sogar in Orchestermusik!»⁵⁰ Heutzutage scheint das kaum ein Dirigent mehr zu können: der Musik die ihr offenbar immanente Freiheit zurückzugeben.

Bernhard Shore, der Mengelberg in den Proben sah, beschreibt die technische Seite jener Suche nach den musikalischen Freiräumen: «Er gibt sich grösste Mühe die Gesten seiner linken Hand zu erklären, eine Massnahme, die für Dirigenten sehr ungewöhnlich ist. Sie gehen nämlich davon aus, dass ihre Bewegungen unmissverständlich seien. [...] Mengelberg vermeidet alle zwingenden Gesten. [...] Dann ruft er manchmal in schlechtem Englisch: «Zis is der phrase of an olympic Mann!»»⁵¹

Am 13. Mai 1934 notierte Klaus Mann in sein Tagebuch: «Abends im Concertgebouw [...] Beethoven. Mengelberg sehr verrückt, sehr unsymphatisch, ziemlich bedeutend. Ähnlichkeiten mit Hauptmann (die aufgerissenen Augen unter den Stirnfalten; der wehe Mund; die Frisur.) – Grosser Staatsakt in der Pause: Minister auf dem Podium, Überreichung eines silbernen Ordens, Ovationen. Nationalismus der kleinen Völker, im demonstrativen Feiern ihrer «grossen Männer.»»⁵²

Neue Musik: Debussy und Strawinsky

«In den 50 Abonnementkonzerten der Wintersaison 1918/19 beispielsweise wurden [...] von Bach 8 Werke, von Mozart 10, von Beethoven 17, von Berlioz 5, von Brahms 7, von César Franck 4, von Strauss 5, von Mahler 7 (4 davon wiederholt), von Debussy 6 Werke aufgeführt. [...] Diese Saison bringt unter W.M.s Leitung einen historischen Zyklus [...] vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis zu den Jüngsten (Scriabine, Schönberg, Schreker, Korngold, Ravel etc.) [...] Allmählich ist auch Debussy hier ganz eingebürgert, auch seine Werke sind fast alle Repertoirestücke des Orchesters, und sein Stil dem

Publikum durchaus vertraut», schreibt Dr. Ernst Rudolf Mengelberg, Neffe des Dirigenten und Direktatoriumsmitglied im Concertgebouw.⁵³

Im Gedenkbuch zum Mahlerfest 1920 findet sich unter der Rubrik «Daten und Ziffern 1904–1919» eine «Liste der Aufführungen von Werken von Mahler und Debussy unter der Leitung von W.M.».⁵⁴ Mahler wurde 208 mal, Debussy 67 mal aufgeführt. Im September und Oktober 1922 fand gar ein *Festival französischer Musik* in Amsterdam statt.⁵⁵ Erstaunlich ist nicht nur diese grosse Häufigkeit der Aufführungen Debussyscher Werke, sondern mehr noch, dass ein und derselbe Dirigent von zwei so unterschiedlichen Komponisten fasziniert war.

Debussy und Mengelberg, Meister des Übergangs; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, von Mengelberg bereits 1904, zehn Jahre nach seiner Entstehung, erstmals aufgeführt. «Die unvergleichlich schwebende Satzweise für Holz- und Blechbläser erstellt ein Wunder der Proportionierung, Balance, Durchsichtigkeit», führt Pierre Boulez, der renommierteste Debussy-Interpret unserer Tage, aus: Wunsch und Wirklichkeit des Dirigenten Boulez.

Höranalyse der Mengelbergschen Interpretation: Die ersten 11 Takte (*Notenbeispiel 5*) sind als eine Einheit, ein Spannungsbogen, erlebbar – durchaus eine musikalische Entwicklung! Das viertaktige, unsymmetrische Kernthema der Flöte kommt, quasi ohne Rhythmus, aus dem Nichts, es wirkt improvisiert, enthält aber im Keim den Materialbestand des gesamten Stücks. Beim Harfeneinsatz mit den zwei Hörnern spielt das tiefere Horn in gleicher Lautstärke – aber mit deutlich versetztem *crescendo-decrescendo*. Das ist wichtig, bildet sich doch aus dem Wechselmotiv die Überleitung. Die folgende Generalpause ist verkürzt, atmet auf diese Weise weiter, die Spannung bleibt erhalten. – In den nächsten Takten passiert Folgendes: Die zweite Wechselnote im tieferen Horn erscheint *nicht*, deshalb wird ein neuer Anlauf genommen,

Notenbeispiel 4: im obersten System die 1. Violinen im Beethovenschen Original, darunter in Mengelbergs Version

derselbe Takt wiederholt, und wieder geht die Musik nicht weiter: die Hörner bleiben auf der grossen Sekunde d/e stehen. Hier suggeriert Mengelberg gar eine *Fermate* – der Hörer ist alleingelassen –, die Musik ist am Ende der Phrase offen.

Zum Vergleich Boulez: Alles ist rhythmisch korrekt ausgeführt, aber der Musik fehlt jede Richtung. Die Balance, Voraussetzung für Klangfarbe, scheint zufällig. Die zwei Hörner etwa klingen nicht gleich laut: das tiefe, thematisch wichtigere, ist leiser. Dadurch ergibt sich am Schluss der Phrase statt der von Debussy vorgesehenen offenstehenden Dissonanz eine harmonisierende Leittonwirkung. Die Aufnahme wirkt geglättet und ungeprobt. Adorno scheint im *Getreuen Korrepetitor* diesen Typus Dirigent vorausgesehen zu haben: «Solange er bloss schlägt anstatt die Phrasen und ihre Längen auseinanderzuhalten, kann nichts Sinnvolles sich realisieren.»⁵⁶

Richard Specht, Musikkritiker aus dem Umfeld Mahlers, über Mengelberg, und, könnte man meinen, dessen Debussy-Interpretation: «Gerade das Improvisatorische seiner Aufführungen [...] gibt diesen einzigartigen Eindruck des freigewordenen Spiels der Kräfte,

das alle Mühseligkeit des Handwerklichen abgestreift hat, der absoluten Transparenz der Musik.»⁵⁷

Mengelberg notierte sich 1924 auf ein Zusatzblatt zu einer seiner Strawinsky-Partituren charakteristische Gedanken über die unterschiedlichen Stile in der Musik und die Anforderungen, die für den Interpreten daraus erwachsen. «Ein neues Prinzip. Der Mechanisch-Rhythmische Musikstil. Diese Musik muss *nur-mechanisch gespielt und gefühlt werden!!!* Ohne jegliches musikalisches empfinden, da sonst der styl – der absolute mechanische – Rhythmus verloren geht. [...] p.s. Was aus diesem Prinzip erwachsen soll und kann weiss ich nicht [...]! Wie eine Maschine <Maschinissimo>! [...] Studieren und üben die Taktwechsel mit 38 – 58 etc. etc., bis *dieselben ganz mechanisch* geschlagen werden können.»⁵⁸

«Du hast recht nach alledem, dass die Musik von Strawinsky im Konzertsaal nichts zu suchen hat», stimmt Mengelberg seinem Assistenten Doppler zu, «aber die Farben, die *moderne Technik* – die *Idee*, dass das Publikum Strawinsky selbst hier hören kann – das müssen wir alles auch bedenken. Deshalb sollten wir meiner Meinung nach seine Musik *spielen*.»⁵⁹

Mengelberg, Schönberg und die Politik

«So hat er für Mahler und Strauss, Reger und Debussy geworben, gerufen, gepredigt, hat Schlachten für sie geschlagen [...] und hat schliesslich gesiegt», schreibt Richard Specht 1921 in den *Musikblättern des Anbruch*. «Und nichts kann ihn mehr ehren, als dass er, der es nicht liebt, auf Lorbeeren auszurufen, [...] dass er jetzt seine Kunst und seine agitatorische Energie in den Dienst des umstrittensten, von den einen bis zur Idolatrie angebeteten, den anderen bis zur Sinnlosigkeit geschmähten, [...] in Arnold Schönbergs Dienst stellt.»

Hier stellt sich natürlich die Frage, wie Mengelberg von Schönberg gehört haben könnte. Mahler muss eine Rolle gespielt haben, vermutet der Dirigent Oskar Fried 1919 in seinen *Erinnerungen an Mahler*. Fried war übrigens neben Mengelberg der Einzige, dem Mahler bedingungslos Aufführungen seiner Werke anvertraute.⁶¹ Fried schreibt: «So waren Mahlers Äusserungen über lebende Musiker äusserst spärlich. Schönberg war einer der wenigen, dessen lautere Persönlichkeit, dessen enormes Können ihm kolossalen Respekt abzwang. Und mit dieser Anerkennung hielt er nie zurück. [...] Schönberg war [...] die einzige musikalische Erscheinung, die ihn zeitlebens im intensivsten Masse beschäftigte.»⁶²

W.M., Schreiben an die holländischen Grenzbehörden, 1920: «Herr Arnold Schönberg, unser *grösster moderner* Komponist reist mit seiner Frau Gemahlin und seinen beiden Kindern von Amsterdam, wo er am Mahlerfest teilgenommen, nach Wien. Ich bitte alle betreffenden Grenzbehörden, Herrn Schönberg *freundlich* behandeln und ihm und seiner Familie *gütigst helfen* zu wollen. Willem Mengelberg, Direktor des Concertgebouw in Amsterdam.»⁶³

Frits Zwart vom Mengelbergarchiv relativiert diese Begeisterung: Mengelberg habe sich nie so für Schönberg eingesetzt wie für Mahler. Schönbergs Musik aber hat Mengelberg mit Einträgen versehen, die ebenso von Mahler stammen könnten. Wissenschaftler des *Arnold Schoenberg Institute* in Los Angeles haben im Mengelbergarchiv in Den Haag die Zusammenhänge recherchiert: «Mengelberg hat sowohl den Komponisten wie den Dirigenten Schönberg verehrt. [...] Offenbar hatte er vorgeschlagen, dass Schönberg ihn vertreten solle. Das war 1912.»⁶⁴ Schönberg dirigierte in Amsterdam des öfteren eigene Werke, und Mengelberg lernte so seine Auffassung. Offenbar tauschten sich die beiden auch über ihr grosses Vorbild Mahler aus. Dessen Verbreitung sollte gar institutionalisiert werden.

Arnold Schönberg verfasste am 24. Juni 1920 die Statuten des «Mahlerbundes»:

Notenbeispiel 5

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony by Arnold Schoenberg. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, it is marked 'Très modéré' and 'Assez lent'. The instruments listed include 3 Flutes, 2 Hautbois, Fl. I, Hautb. II, Cl. I & II, Cors (Fa) III, Harpe I, Fl. I, Cl. I & II, Cors (Fa) III, and Harpe II. The score contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'gliss.'. The notation is dense and characteristic of Schoenberg's style.

«Er hat seinen Sitz in Amsterdam und Wien. [...] Der Bund bezweckt: die Erscheinung Gustav Mahlers, den Menschen, den Künstler und das Werk ins Bewusstsein der Zeitgenossen einzusetzen. Dieser Zweck wird erreicht [...] durch Errichtung einer Stilbildungsschule (im Sinne Wagners), welche [...] den durch Mahler [...] geschaffenen Vortragsstil erhalten soll.»⁶⁵ Die Amsterdamer Seite war über das Vorprechen Schönbergs wohl überrascht und schlug vor allem in den Machtstrukturen des zu gründenden Bundes Veränderungen vor. Mit Schönbergs cholerischem Wesen hatten sie aber nicht gerechnet. Denn drei Monate später traf bei Mengelberg folgender Brief ein: «Lieber Freund, dieser Brief stellt vielleicht eine äusserste Belastungsprobe unserer Freundschaft dar. [...] Ich bin nämlich *aufs Tiefste verstimmt* über die Aufnahme meines Statutenentwurfs für den Mahler Bund. [...] Und nun mutet man mir eine Stellung zu, in welcher ich entweder eine Puppe sein oder mich um Alles mit einem Vorstand und einer Generalversammlung herumschlagen müsste. [...] Ich bin allerdings kein Demokrat; ich halte Demokratie für veraltet.»⁶⁶ Es wurde nichts aus dem *Mahlerbund*.

Vierzehn Jahre später, am 3. Dezember 1934, macht sich Mengelberg in seiner Utrechter Rede nochmals Gedanken über seine Sicht der Musikgeschichte, die auch eine gesellschaftliche sein muss: «Die Trennung zwischen schaffendem und reproduzierendem Künstler ist im Laufe dieses Jahrhunderts stetig grösser und einschneidender geworden, die Reproduktion als selbständige Aufgabe hat eine ungeahnte Bedeutung erhalten, eine Bedeutung, die sich herleitet aus einem gänzlich neuen gesellschaftlichen Phänomen: dem sogenannten Musikleben. [...] Um 1800 macht sich die Musik «selbständig», befreit sich aus dem Dienst einer bestimmten [...] Gesellschaftsklasse. Beethoven ist das Genie, das, aufbauend auf Haydn und Mozart, bewusst die Ketten zerbricht, die die Tonkunst an andere Mächte fesselte. Er schreibt keine Gelegenheitsmusik mehr im Dienst der Kirche oder im Auftrag von Fürsten [...], er schreibt allein kraft der Eingebung seines Genies und wendet sich dabei direkt an den Mitmenschen. Die Menge der Hörer, die Menge der Empfänger formt jetzt ein neues Kollektiv. [...] Es ist eine nur vorgestellte Gemeinschaft, für die der Komponist schreibt. Aber diese Gemeinschaft wird im Konzertsaal Realität. [...] Der Interpret ist nicht nur der Ausführende eines bestimmten Werkes bei einer bestimmten Gelegenheit, sondern er wird der Verwalter der musikalischen Produktion. Als solcher muss er sich nicht allein mit der technischen Wiedergabe seines Werkes an und für sich beschäftigen, sondern er muss jedes Werk in einem

Episode: Ernst Busch, Agitpropsänger, Kommunist, und W.M. nehmen gemeinsam Filmmusik von Walter Gronostay auf.

«Es kam der Abend der Aufnahme. Im Amsterdamer Konzerthaus hatten sich das Orchester und der Chor eingefunden, Willem Mengelberg, der Dirigent, stand am Pult, und Ernst Busch «hing [...] in einem Stuhl», direkt neben dem Dirigenten. [...] Die Stimmung war offensichtlich sehr angespannt, als endlich die ersten Takte aufgenommen werden sollten. Doch da passierte etwas Unerhörtes: Busch sprang auf und ergriff einen der dirigierenden Arme Mengelbergs. Das Orchester hielt entsetzt inne, und durch den Chor ging ein räusperndes Schaudern. Aber Mengelberg beugte sich zu Busch und fragte teilnehmend: «Was ist los, Herr Busch?» «Das Tempo scheint mir zu träge und das Ganze klingt zu romantisch», antwortete Ernst. Die Musiker und der Chorleiter fühlten das Konzerthaus einstürzen, aber der grosse Willem nickte nur und sagte «Ah, ah». Er begann erneut, schaute zu Busch, der wieder in seinem Stuhl hing.

Nachdem eine Weile gearbeitet worden war, kam ein Techniker aus dem Tonwagen in den Saal, um etwas gegen Ernst zu sagen. Er kam nicht weiter als «Herr Busch...», denn W.M. winkte ihn gebietend weg. «Herr Busch hat von Ihnen keine Bemerkungen nötig», sagte er. «Er ist mit dem Mikrofon in der Hand geboren.»

Die Aufnahmen hatten abends sieben Uhr begonnen. Zwei Stunden später hatte Mengelberg bereits die Hälfte seiner Oberbekleidung um sich verstreut, und Busch wiederholte immer verbissener die Textzeilen. Kurz nach Mitternacht war endlich der Prolog auf das Tonband eingespielt, und Mengelberg verabschiedete sich von Busch. [...] Busch wies mit dem Daumen über die Schulter nach ihm und sagte wohlwollend: «Weisst du, der Junge da kann was.»⁶⁰

breiten historischen und psychologischen Zusammenhang betrachten und studieren. [...] Deswegen muss das Studium der reproduktiven Tonkunst als eine gesellschaftliche Erscheinungsform in einem breiten Verband begriffen [...] werden.»⁶⁷

Diesen «breiten historischen und psychologischen Zusammenhang» präzisiert Schönberg, der über die Aufgabe des Interpreten ähnlich grundlegend nachgedacht hat. Er schreibt 1926, der Interpret müsse «aus den Noten das Richtige, Ewigbleibende herausfinden, darstellen, und es den Bedürfnissen eines zeitgemässen Zuhörers entsprechend anpassen».⁶⁸ Dieser Ansatz geht über den von Mengelberg praktizierten Weg einer auktorialen Aufführungstradition hinaus, denn er bezieht die Veränderung des Werkes durch die Geschichte seit seiner Entstehung mit ein.

Später schreibt Schönberg, der 1933 in die USA emigrieren musste, an Mengelberg einen erschütternden Brief: «Los Angeles, California, 9. Februar 1939. Lieber Freund, es ist sicher weit mehr als fünfzehn Jahre, dass ich dich nicht mit Briefen oder gar mit Wünschen behelligt habe [...] aber heute muss ich dir kommen, denn ich weiss schon gar nicht mehr an wen ich mich wenden soll mit der Bitte armen deutschen oder österreichischen Refugiés zu helfen. [...] Vielleicht kannst Du es tun. [...] Ich hoffe bald von dir eine Antwort zu bekommen und wünsche sehnlichst, dass sie günstig sein möge. [...] Viele herzlichste Grüsse, in alter Freundschaft und Hochschätzung Dein A.S.»⁶⁹

Im folgenden Jahr passiert etwas, was erst 40 Jahre danach, 1978, veröffentlicht wird, im *Journal of the Arnold*

Schoenberg Institute. Im August 1940 scheidet Schönberg seinen eigenen Beitrag in der Mengelberg-Festschrift von 1920 – «ich weiss mich mit Mengelberg in Fragen unserer Kunst eins», hatte er damals geschrieben –, reist also diese Seite heraus und klebt stattdessen ein leeres Blatt ein, auf das er Folgendes schreibt: «Ich habe gehört, dass Mengelberg, der Mahler-Apostel, jetzt ein Nazi ist, ein Hitler-Apostel. Aus diesem Grunde muss ich dieses Gedankenbuch ablehnen, da es Mengelberg nicht mehr zur Ehre gereicht.»

Beethoven hatte sich einmal ähnlich verhalten. Er zerriss die Widmung seiner *Eroica* an Napoleon Bonaparte, als er die Nachricht erhielt, dieser habe sich in Gegenwart des Papstes selbst zum Kaiser gekrönt. Beethovens Vermutung, nun werde er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize frönen, sollte sich bewahrheiten.

Nazi-Freund Mengelberg

Der Holländer Mengelberg hatte Eltern, die aus Deutschland gekommen waren. Selbst in Köln ausgebildet, sprach er die deutsche Sprache ebenso gut wie die holländische, den überwiegend deutsch geschriebenen handschriftlichen Eintragungen in seinen Dirigierpartituren nach zu schliessen.

Die Aussenpolitik der Niederlande wurde unter dem Eindruck einer drohenden Auseinandersetzung zwischen den Grossmächten im Sinne strengster Neutralität geführt. Trotzdem wurden die Niederlande ohne Kriegserklärung am 10. Mai 1940 von deutschen Truppen überfallen. Nach schwerer Bombardierung Rotterdams kapitulierte das niederländische Heer.

«Gleich nach der Besetzung – noch existierten keine kulturellen Kontrollen durch die Deutschen – liessen sich holländische Orchester Massnahmen gegen ihre jüdischen Mitglieder einfallen. Selbst beim Concertgebouw Orchester stellte man keine Juden mehr ein, und die Vorhandenen mussten hinten sitzen: sie sollten auf das Publikum «keine herausfordernde Wirkung» ausüben können. Im Oktober äusserte der deutsche Reichskommissar Seyss-Inquart, Experte für okkupierte Gebiete, ganz persönlich Bedenken gegen Aufführungen Mendelssohns, Mahlers und Hindemiths.»⁷⁰ Arthur Seyss-Inquart hatte bereits den «Anschluss» Österreichs vollzogen und war jetzt für die Niederlande zuständig. Selbst ein grosser Musikliebhaber, sieht man ihn in dieser Zeit auf Photos mit Mengelberg in angeregter freundschaftlicher Unterhaltung. Er wurde 1946 vom internationalen Militärgerichtshof zum Tode verurteilt: *Hauptschuldiger*.

«Die Kollaboration schritt rasch vor. Mit Gründung eines Departements [...] etwa analog zum Goebbels-Ministerium [...] begann die Gleichschaltung. Das geschah im November 1940. Zehn Monate später war es vorbei mit dem Auftreten jüdischer Musiker in der Öffentlichkeit. [...] Allerdings leisteten die Holländer teilweise und stellenweise hartnäckigen kulturellen Widerstand. Um so mehr lobte die deutsche Presse die Kollaborateure, die sich den neuen Verhältnissen geschickt anpassten.»⁷¹

An dieser Stelle ergibt sich ein paradoxer Zusammenhang: Hatte Mengelberg sich Zeit seines Lebens für musikalische Freiheiten eingesetzt, war Toscanini als strikter Diktator bekannt. In New York waren die beiden folgerichtig aneinandergeraten. Im übrigen Leben aber war ihr Verhalten umgekehrt. Im Moment der deutschen Attacke auf die Niederlande am 10. Mai 1940 war Mengelberg im Lande des Feindes.⁷² Toscanini dagegen hatte schon sieben Jahre lang nicht mehr in Deutschland dirigiert.⁷³ 1937 leitete er das Gründungskonzert des von Bronislaw Huberman initiierten

Palestine Symphony Orchestra, das sich grösstenteils aus europäischen Flüchtlingen zusammensetzte. Nach 1938 mied er auch Österreich, und als in Italien 1943 Mussolini besiegt war, verfasste er seinen Bericht *To the people of America*: «I am an old artist who had been among the first to denounce Fascism to the world.» – ein vorbildliches, waches Verhalten für einen, der keiner Verfolgung ausgesetzt war.⁷⁴ Mengelberg hingegen dirigierte überall



Mengelberg und Strawinsky bei einer Probe mit dem Concertgebouw Orkest, 1926 (© Spaarnestad Fotoarchief)

im besetzten Europa. Die Holländer sind verzweifelt. Die Tageszeitung *De Telegraaf* titelt am 18. Mai 1940: «Willem, komm zurück! Ein berühmtes Orchester wartet auf seinen berühmten Dirigenten!!!»

Ich hatte die Möglichkeit, Johannes Bastiaan, einen ehemaligen Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, nach Mengelbergs Berliner Auftritten Anfang der 40er Jahre zu befragen: «Mengelberg kam als Grandseigneur. Ich hatte das Gefühl, er kam mit einem ironischen Lächeln. – Es ging um seine Führerqualitäten. Er sagte: «Hier müssen Sie auf mich achten – ach ja, Sie haben ja einen Führer.» – Na ja, er musste ja vorsichtig sein.»⁷⁵

Auf den Artikel im *Völkischen Beobachter* (siehe Kasten unten) reagierte die

holländische Tagespresse zurecht gereizt: «So, der Herr Dirigent hat die Kapitulation der holländischen Armee mit Champagner begossen ... Die Niederlande brauchen ihn nicht mehr.»⁷⁶ Jetzt muss das Direktorium des Concertgebouw handeln: «Wir drücken unsere ungeteilte Enttäuschung aus. Daher ist es ratsam, dass Prof. Mengelberg im Moment nicht zurückkehrt [...] möglichst nicht vor Anfang Dezember.» Anfang August bereits ist Mengelberg aus dem Amsterdamer Amstel Hotel zu vernehmen: «Muss ich mich verleugnen, weil ich offen über meine Sympathien spreche? Abgesehen davon war ich Musiker. Diese Sympathien haben mit dem Gebiet der Musik nichts zu tun.» Da haben wir sie, die verleugnete Verbindung von Musik und Politik, mit der alle Kollaborateure – man denke auch an Furtwängler – versucht haben, sich herauszureden. Noch 1934 war Mengelberg erklärermassen vom Gegenteil überzeugt. Jetzt herrschen eben andere Zeiten. *Meyers Konzertführer* von Otto Schumann, Leipzig 1937, umreisst sie so: «Die neun Sinfonien Mahlers sind als Werke eines Juden aus den Spielfolgen deutscher Konzerte gestrichen. [...] Der geistig überfeinerte Jude fand keinen Zugang zu dem Volke, dessen Gast er war. [...] Wir ziehen auch einen unübersteigbaren Wall zwischen unserer Welt und der Schönbergs. Er ist nicht unseres Blutes und spricht nicht unsere Sprache.»

Mengelberg begibt sich auf dieses gefährliche Terrain: «Ich habe überall dirigiert, in allen Ländern, und hatte nur ein Ziel: den Ruhm Hollands als europäisches Musikzentrum zu verbreiten.» – keinen Mahler⁷⁷ und keinen Schönberg, aber überall dirigieren in nationaler Mission: Haben wir noch dieselbe Person vor uns, die sich seinerzeit so vehement für die zeitgenössische Musik eingesetzt hatte – gegen den Widerstand des eigenen Publikums gar?

Dick de Reus berichtet: «Als er das erste Mal nach der holländischen Kapitulation zurückkam, da sagte ein Mitglied des Orchesters: «Wir wollen Sie nicht mehr!» – Wenn ein Mensch aus dem Orchester etwas sagte gegen Mengelberg, antwortete er immer: «Ich verstehe Sie nicht! Was sagen Sie? – Kommen Sie in der Pause zu mir.»»

Es kommt noch schlimmer. 1940 dirigierte Mengelberg in Amsterdam und Den Haag Eröffnungskonzerte der holländischen NS-Gemeinschaft *Kraft durch Freude*. In Holland reagiert man: Formell wird 1941 Mengelbergs früherer Assistent, Eduard van Beinum, Chefdirigent im Concertgebouw. Mengelberg dirigiert weiter in Deutschland, Österreich und den besetzten Ländern. «Mengelberg hatte im Krieg Probleme mit dem Publikum», erinnert sich Dick de Reus. «Einige dieser Leute sasssen vorne im Saal. Nachdem das Stück ge-

«In Berlin traf ein: W.M. aus Amsterdam. [...] eigentlich wollten wir nur von der Musik reden [...] Und dann kam man immer wieder auf die Politik! Noch so oft konnte er selbst sagen: «Ich bin ein Musiker, politische Dinge kann ich nicht verhandeln!» – im nächsten Satz war er doch wieder bei der Politik. «Und dabei habe ich die grossen Ereignisse gar nicht miterlebt in Holland. [...] Als der Waffenstillstand abgeschlossen wurde, da blieben wir die ganze Nacht auf, es war in Bad Gastein, und wenn ich auch zehnmahl zur Kur dort sein sollte, wir setzten uns mit allen Freunden zusammen, liessen Champagner kommen und feierten diese grossartige Stunde. Es ist wirklich eine grossartige Stunde, die Weltgeschichte wird das bestätigen, Europa kommt in neue Bahnen. [...] Was sind das alles für kurzsichtige Leute gewesen [...] Wie oft hat Adolf Hitler die Bereitschaft zum Frieden bewiesen, fast hielt man es doch für unmöglich, dass er immer wieder die Hand hinhielt zur Verständigung [...] Wir wollen an die Arbeit gehen. [...] Holland braucht jetzt seine Kinder, braucht auch mich. Wir wollen arbeiten und an die Zukunft glauben.»»

Völkischer Beobachter, 5. Juli 1940

spielt war, applaudierten die nicht. Da stoppte Mengelberg den Applaus mit einer Handbewegung – es war dieselbe, mit der er auch das Orchester abbrach – und sagte: «Sie dort, Sie sitzen dort, Sie applaudieren nicht, warum nicht? Finden Sie es nicht schön? – Na, ich habe lieber dass Sie weggehen, oder *ich* gehe weg.» Die Leute wurden rot im Gesicht und hatten zu gehen.»

Brief von Carl Flesch an Mengelberg, Luzern, 14. Mai 1943: «Sehr verehrter Freund, Sie waren seinerzeit so liebenswürdig, sich zu bemühen, mir die Erlaubnis zu verschaffen nach Amerika zu gehen. [...] Seit einigen Wochen sind wir in Luzern installiert, an der Stätte, wo Sie Ihre Carrière begonnen haben. [...] Ich danke Ihnen nochmals für das Interesse, das Sie meinen Bemühungen, Holland zu verlassen, damals entgegenbrachten und wir hoffen jetzt einer ruhigeren Zeit entgegen zu gehen.»⁷⁸

Mengelberg rettete dem Geiger Carl Flesch wohl das Leben, und er setzte sich persönlich bei Seyss-Inquart dafür ein, dass ein befreundetes jüdisches Ehepaar vom Tragen des Judensterns befreit wurde.

Die Zeitschrift *PLAN* gibt im Mai 1946 allerdings zu bedenken: «Musiker hatten dem 3. Reich die Aura der Humanität und kulturellen Grösse verschafft. [...] Ein kleiner Nazi oder Lageraufseher ist für den vorübergehenden Sieg des Nazismus und damit für die Verheerung Europas weniger schuldig als jene Grossen der Kunst und des Geistes, die ihr hohes Können dem Reich zur Verfügung gestellt haben.»⁷⁹ Dem ist nichts hinzuzufügen.

Das Auftrittsverbot nach 1945

Die Niederlande wurden zwischen September 1944 und April 1945 von Süden her durch die Alliierten befreit.

Am 19. Juli 1945, sechs Wochen nach der deutschen Kapitulation, beschäftigte sich das Ehrenkomitee, das über das politische Verhalten von Musikern zu befinden hatte, erstmals mit dem Fall Mengelberg. Zu diesem Zeitpunkt war Mengelberg in seinem Chalet *Casa Mengelberg* in der Schweiz. Er war, angeblich aus steuerlichen Gründen,⁸⁰ seit 1933 Schweizer Staatsbürger. Vom Urteilsspruch hörte er erst mit langer Verspätung.⁸¹ «Die Niederlande bestrafen den Dirigenten W.M. [...], der u.a. in Salzburg bei den Kriegsfestspielen aufgetreten war, wegen Teilnahme an NS-Propagandaveranstaltungen mit Auftrittsverbot für die Dauer von sechs Jahren. Kollaboration wurde in den Niederlanden anders beurteilt als in Österreich, das von innen angeschlossen worden war.»⁸²

Im *Wörterbuch der Geschichte* ist die deutsche Situation unter dem Stichwort «Entnazifizierung» beschrieben: «Bis 1949 wurden zwar über 6 Millionen Personen überprüft, aber nur ca. 1600 [...] als Hauptschuldige und ca. 23.000



Mengelberg in Berlin, 1940

als Belastete eingestuft. [...] Dadurch konnten Naziverbrecher in der BRD bald wieder hohe Positionen [...] besetzen.»⁸³

Verzweifelte Töne finden sich angesichts dieser Situation 1953 im Gedicht *Früher Mittag* von Ingeborg Bachmann:⁸⁴

«Sieben Jahre später fällt es dir wieder ein, am Brunnen vor dem Tore, blick nicht zu tief hinein, die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später, in einem Totenhaus, trinken die Henker von gestern den goldenen Becher aus. Die Augen täten dir sinken.»

Und wo ist Mengelberg abgeblieben? Den «goldenen Becher» trinkt *er* nicht aus. Bis zu seinem Tod blieb Mengelberg in seinem Chalet im Unterengadin, uneinsichtig, wie einem Brief an eine alte Freundin⁸⁵ zu entnehmen ist: «Hätte ich etwas verbrochen, könnte ich es verstehen, aber ich habe mich doch auf nichts eingelassen!»

Auch der erschütternde Brief von Max Tal scheint zu spät gekommen zu sein: «Sie sagten einmal in einer Probe mit dem letzten Satz der ersten Sinfonie von Gustav Mahler, dass der Komponist da die Misere erspürt hat, in die die Welt einmal geraten würde. In dieser Welt habe ich meine ganze Familie verloren, ermordet in deutschen Konzentrationslagern [...] Ich wollte Sie heute wissen lassen, dass uns, die wir überlebt haben, Ihr Name gut und teuer ist. Möge Ihnen das neue Jahr das bringen was Sie sich wünschen. Es gibt viele, deren Gedanken noch bei Ihnen sind. Zu denen gehört auch Ihr Max Tal, der einmal von W.M. auserwählt wurde, in seinem Orchester zu spielen.»⁸⁶

Ein Schweizer Bergbauer erinnert sich an Mengelberg kurz vor dessen Tode:

«1948 oder 49: Ich spazierte ganz allein von der Ciasa zur Kapelle hinüber, ein so schmaler Fussweg. Mengelberg kam mir entgegen. Er hat mich nicht erkannt, aber er war für mich ein gebrochener Mann, und zwar ganz gebrochen. Er hat weder nach links noch nach rechts geschaut, er hat *mich* nicht angeschaut, einfach vorübergegangen, ein gebrochener Mann. Das war sehr traurig.»

Die Amsterdamer Todesanzeige ringt bereits mit den Worten: «[...] er starb am 22. März 1951 [...] ein reiches Leben und ein guter Tod wurden ihm gegeben.»⁸⁷

Abschiedskonzert des C.O., Dirigent: Otto Klemperer, der einst Assistent Gustav Mahlers war. 1933 hatte er selbst aus Deutschland fliehen müssen. Hauptwerk dieses Abends: *Der Abschied* aus Mahlers *Lied von der Erde*: «Du mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge. Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz! Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!»

Keine vier Monate vor seinem Tod hatte Mengelberg in einem Brief geschrieben: «Mahler war einer meiner engsten Freunde, und seine Kunst wurde zum wohl entscheidenden Einfluss meines Lebens.»⁸⁸

Rezeption in Widersprüchen

Die *MGG*, seit 1949 in der BRD veröffentlicht, formuliert unter dem Stichwort *Mengelberg* in vermeintlicher und falsch verstandener Objektivität, er sei 1945 aus dem öffentlichen niederländischen Musikleben ausgeschieden.⁸⁹ Meyers Universallexikon, Leipzig 1971, nennt die Dinge beim Namen: «1945 wegen Zusammenarbeit mit den faschistischen Okkupanten abgelöst.» So sah das auch Otto Klemperer, der sicher aus eben diesen Gründen nichts Gutes an Mengelberg mehr finden konnte. Denn er stellte in einem Interview fest, dass Mengelberg zwar ein enger Freund

Mahlers, aber beileibe kein grosser Dirigent gewesen sei.⁹⁰

Im Nachkriegs-Holland war noch vor zwei Jahren über die einstige Identifikationsfigur zu lesen, dass sich Bewunderer wie Kritiker seit 1951 darüber streiten, ob persönliche und künstlerische Qualitäten unabhängig voneinander betrachtet werden können oder nicht.⁹¹ Die offiziellen Einschätzungen divergierten auch auf dem Mahlerfest 1995 in Amsterdam, das jenem berühmten ersten Mahlerfest 1920 Reverenz erwies. Damals hatte Mengelberg anlässlich seines 25jährigen Dienstjubiläums beim C.O. alle Mahlerschen Sinfonien dirigiert.

Ein ungewöhnlicher Musiker, der heute für einen einzigartigen Traditionszusammenhang steht, gewiss, aber andererseits ein skrupelloser politischer Anpasser. Er rettete in direkter Mahlerscher Tradition der Musik ein entscheidendes Moment, die Utopie der Freiheit, während er selbst im Leben die eigene verspielte. Einen Zusammenhang konnte oder wollte er, der bürgerliche Repräsentant, nicht sehen.

Diese zwei Aspekte darzustellen und voneinander abzusetzen ist das Anliegen dieses Aufsatzes. Denn die eine Seite, die politische, hat wohl dazu geführt, dass die andere, musikalische, lange nicht mehr wahrgenommen wurde. Mengelberg hat keine musikalischen Nachkommen. Das muss Warnung und Herausforderung gleichermaßen sein – hätte ich geschrieben, wäre ich nicht per Zufall auf folgende Sätze gestossen, die uns wirklich in unsere Zeit zurückbringen:

«Heutzutage gibt es keine unterschiedlichen Rhythmen mehr. Man gibt einen Kuss im gleichen Rhythmus, wie man in ein Auto einsteigt oder ein Brot kauft», sagt der Filmregisseur Jean-Luc Godard und gibt zu bedenken: «Ich hatte vor, Rhythmen ganz normal zu beschleunigen und zu verlangsamen, aber ich wusste nicht, wie man das anstellt. Manchmal dachte ich, es sei machbar [...] Sauve qui peut (la vie).»⁹²

Christian von Borries

1 Volume I, London 1974, S.1

2 Willem Mengelberg. *Ausstellungskatalog Haags Gemeentemuseum* (engl. und holländ.), hrsg. von Frits Zwart, Den Haag 1995. Dokument B 185 (alle Übersetzungen, soweit nicht anders vermerkt, von mir, CvB)

3 *WM. Ausstellungskatalog*, B 146

4 *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VI, No. 2, S. 198

5 *WM. Ausstellungskatalog*, B 98

6 ebenda, B 77

7 ebenda, B 77

8 ebenda, B 221

9 *Heet Parool* vom 14.10.1966. Artikel von S. de Fries über Ernst Busch

10 *WM. Ausstellungskatalog*, B 230

11 Biddulph CD WHL023

12 Th. W. Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen 1963, S. 127

13 Teldec CD 243728-2

14 *WM. Ausstellungskatalog*, S. 19

15 nach: Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995

16 Niels Cornelissen, CD-Booklet *W.M. & C.O., First recordings 1926–31* (EMI)

17 *Musica* 1988, S. 348

18 *Musikblätter des Anbruch*, Dez. 1919. Artikel von Rudolf Mengelberg, S. 112

19 *Mengelberg Centenary 1971*, Chronological Survey LP Booklet

20 Kempers, *Mahler und Mengelberg*, in: *Kongressbericht*, Wien 1956, S. 44

21 Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940

22 Kritiken aus *De Telegraaf*, *Algemeen Handelsblad* und *Het Nieuws van den Dag* vom 24/25.10.1904 aus dem Archiv der *Bibliothèque Gustav Mahler*, Paris, die mir Christoph Metzger freundlicherweise zugänglich gemacht hat.

23 in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. v. H. Danuser, Laaber 1991, S. 119ff.

24 *Gustav Mahler – Seine Zeit ist gekommen*, © L. Bernstein, 1960

25 zit. nach *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11 *Musikalische Interpretation*, hrsg. v. H. Danuser, Laaber 1992, S. 30

26 Eduard Reeser, *Gustav Mahler in Holland*, Wien 1980, S. 17/8

27 *Mahler. Werk und Interpretation*, hrsg. v. R. Stephan, Köln, S. 88

28 Sendereihe für den Südwestfunk Baden-Baden

29 Fernsehfilm *Abschied, ein Nachruf auf W.M.* von Pieter Varekamp für das holländische Fernsehen, 1995

30 Interview am 14.5.1995 mit dem Autor

31 Mengelbergarchiv Den Haag, Original auf holländisch. Übersetzung für diesen Artikel von Horst Klitzing

32 Cambridge 1992

33 *WM. Ausstellungskatalog*, S. 213

34 Pearl LP HE301, Begleittext

35 Th.W. Adorno, *Die Meisterschaft des Maestro* in: *Gesammelte Schriften* 16, Frankfurt 1978, S. 56

36 London 1938, S. 118

37 *Atlantisbuch der Dirigenten*, hrsg. v. Wolf-Eberhard von Lewinski, Zürich 1985 (Zitat ohne Quellenangabe)

38 zit. nach A. Csampai/D. Holland, *Der Konzertführer*, Hamburg 1987

39 Eduard Reeser, *Gustav Mahler in Holland*, Wien 1980, S. 88

40 *Gustav Mahler: The world listens*, Buch zum Mahlerfest, Amsterdam 1995, S. 51

41 London 1970, S. 155

42 J. Horowitz, *Understanding Toscanini*, New York 1987, S. 94

43 David Woolridge, s. Anm. 41

44 *WM. Ausstellungskatalog*, S. 218

45 ebenda, S. 219

46 in: *Rezeptionsästhetik ...*, Laaber 1991, S. 32

47 Frankfurt 1970, S. 448

48 Partitur im Mengelbergarchiv Den Haag, Eintragungen hier erstmals veröffentlicht.

49 M. Hudson, *Stolen Time. The history of Tempo rubato*, Oxford 1994

50 A. Schindler, *Ludwig van Beethoven*, 1860. Nachdruck Leipzig 1988

51 London 1938, S. 112

52 K. Mann, *Tagebücher*, Hamburg 1989

53 *Musikblätter des Anbruch*, Dez. 1919, S. 112

54 Willem Mengelberg, *Gedenboek 1920*, 's-Gravenhage 1920

55 *Mengelberg Centenary 1971*, Chronological Survey LP Booklet

56 in: *Gesammelte Schriften* 15, Frankfurt 1976

57 *Musikblätter des Anbruch* 3, 6, 1921

58 *WM. Ausstellungskatalog*, B 102 (Orthographie etc. wie im Original)

59 ebenda, B 103, Brief vom 12.11.1924

60 Hoffmann/Fiebig, *Ernst Busch*, Berlin (DDR) 1987, S. 157

61 K. Pringsheim, *Erinnerungen an Mahler*, in: *NZZ*, 7. Juli 1960

62 *Musikblätter des Anbruch* 1. Jg., S. 18

63 Arnold Schönberg, *Lebensgeschichte*, hrsg. v. Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt 1992, S. 176

64 Gene Carl im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VI, Nr. 2 1982, S. 175 ff.

65 ebenda

66 B. Türcke, *Schönberg-Mengelberg Correspondence*, Brief vom 11.9.1920, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Nr. 2 1982

67 Mengelbergarchiv Den Haag, Original auf Holländisch. Übersetzung für diesen Artikel von Horst Klitzing

68 A. Schönberg, *Mechanische Musikinstrumente*, in: *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt 1976, S. 216

69 B. Türcke, *Schönberg-Mengelberg Correspondence*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Nr. 2 1982

70 Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt 1982, S. 403

71 ebenda, S. 403f.

72 J. Banks/F. Zwart, *W.M., a conductor of extremes* in: *Gustav Mahler...* Buch zum Mahlerfest, Amsterdam 1995, S. 1.54ff. (für alle weiteren Zitate ohne Nachweis zu diesem Themenkomplex)

73 H. Zelinsky, *Richard Wagner, ein deutsches Thema*, Berlin 1983, S. 211

74 N. Lebrecht, *The maestro myth*, London 1991, S. 82

75 Interview vom 26.1.1996 in Berlin

76 *Friesch Dagblad*, 15. Juli 1940

77 Im Oktober 1940 erwirkte Mengelberg beim musikliebenden Reichskommissar persönlich die Erlaubnis, trotz des Banns jüdischer Komponisten ein letztes Mal Mahler aufzuführen.

78 *WM. Ausstellungskatalog*, B 257 und 260

79 A. Rosenberg, *Die Verpflichtung des Geistigen*, in: *PLAN* 5/6 1946, S. 516ff.

80 Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 59

81 *Gustav Mahler...* Buch zum Mahlerfest, Amsterdam 1995, S. 155

82 Gert Kerschbaumer, *Begnadet für das Schöne*, Wien 1992, S. 12 (Anm.)

83 Berlin (DDR), 1983, S. 270

84 I. Bachmann, *Die gestundete Zeit. Gedichte*, München 1983, S. 26

85 Ellie Bysterus-Heemskerck, Geigerin im C.O., später Nachlassverwalterin von W.M. Dieser Brief datiert aus dem Jahre 1946, in: *WM. Ausstellungskatalog*, B 187f.

86 *WM. Ausstellungskatalog*, B 271, Brief vom 20.12.1948

87 ebenda, B 273

88 Brief vom 25.11.1950 an Michael G. Thomas, in: *Mengelberg Centenary Memorial 1971*, LP-Set MRF74, Booklet

89 Artikel von Wouter Paap

90 P. Heyworth, *Conversations with Klemperer*, London 1973, S. 177/8

91 s. Anm. 72

92 Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino*, Berlin 1981, S. 48/57

Zwei Sendungen von Christian von Borries über Mengelberg (mit zahlreichen Tonbeispielen) sind auf Schweizer Radio DRS 2 zu hören am Sonntag 13.4. und 20.4. (jeweils 20.30 Uhr), Wiederholung am Montag 21.4. und 28.4. (15 Uhr).