

Das eine nicht ohne das andere

Forscher und Interpret in Personalunion: **Antony Beaumont** ist in der Musikforschung einer der führenden Spezialisten für Ferruccio Busoni und Alexander Zemlinsky, über den er die einzige umfassende Monographie geschrieben hat. Die Ergebnisse seiner Recherchen setzt er als Dirigent selbst in die Praxis um, aber er berät auch Kollegen. Jörg Hillebrand hat ihn in seiner Wahlheimat Bremen getroffen.

Jörg Hillebrand Herr Beaumont, wissen Sie noch, wie Ihre Forscherleidenschaft geweckt wurde?

Antony Beaumont Als ich nach Cambridge kam, um Musikwissenschaft zu studieren, habe ich zunächst eine Zeit lang viel mehr selbst Musik gemacht. Die

Vorlesungen waren keine Pflichtveranstaltungen, und meistens ging ich nicht hin. Ich war Mitglied in einem Verein, der eine Kammerkonzertreihe veranstaltete, und der Präsident beauftragte mich, ein Divertimento für Flöte und kleines Orchester von Ferruccio Busoni zu dirigieren. Über die Beschäftigung mit dieser Musik, die ich zuerst überhaupt nicht verstand, kam ich darauf, dass der Busoni-Biograph Edward Dent seine ganze Sammlung von Noten und Dokumenten der Bibliothek des King's College geschenkt hatte. Plötzlich hatte ich einen Stapel Noten von Busoni vor mir, und plötzlich war ich ganz begeistert von diesem Komponisten, der mich fünfzehn Jahre meines Lebens beschäftigen sollte.

JH Und wie kamen Sie zu Alexander Zemlinsky, Ihrem zweiten Forschungsschwerpunkt, der sie bis heute beschäftigt?

AB Der Auslöser war die „Lyrische Symphonie“. Ich hörte in Saarbrücken eine erstaunlich geglückte Aufführung mit Gabriele Ferro, Sigmund Nimsgern und Slavka Taskova. Das Stück hat mich überwältigt. Kurz danach kamen die LaSalles mit dem zweiten Streichquartett, und man sagte: „Mein Gott, was haben wir alles verpasst!“ In die Ästhetik der fünfziger und sechziger Jahre hatte diese Art von Musik nicht gepasst. Die Menschen hatten ihre Jugendstil-Möbel und Gallé-Vasen auf den Dachboden gebracht, weil sie ihnen zu peinlich gewesen waren.

JH Würden Sie Zemlinskys Musik als Musik des Jugendstils bezeichnen? Die

Musikgeschichte kennt den Begriff ja eigentlich nicht.

AB Zemlinskys Musik ist zur gleichen Zeit entstanden und kommt sicherlich aus einer ähnlichen Richtung wie der Jugendstil, aber weiter würde ich den Vergleich nicht ziehen. Bei der „Lyrischen Symphonie“ beispielsweise kann man sich die Frau, die singt, als eines der wunderschön geschmückten Modelle von Gustav Klimt vorstellen, aber sie ist zugleich eine von diesen nackten Frauen mit weit gespreizten Beinen, die Egon Schiele gemalt hat. Es gibt da auch diese intensive Auseinandersetzung mit der Sexualität, nicht nur Ornamentik. Man muss unter die Oberfläche schauen.

JH Ist die „Lyrische Symphonie“ auch das Werk, das sie jemanden, der noch nie Musik von Zemlinsky gehört hat, zum Einstieg empfehlen würden?

AB Die meisten kommen besser mit der „Seejungfrau“ zurecht. Das ist das beliebteste Stück. Ich verschenke manchmal meine Aufnahme der „Lyrischen Symphonie“ an Musikfreunde in England oder Amerika, die sich dann mit einer Zurückhaltung bedanken, als handelte es sich um etwas Unanständiges. Der Mann und die Frau singen sich dermaßen intensiv an, das hat so viel mit Sexualität zu tun, dass es manchen Leuten zu sehr an die Wäsche geht. Die „Seejungfrau“ ist da ein bisschen abstrakter.

JH Gerade ist Ihre Zemlinsky-Monographie von 2000 auf Deutsch erschienen. War sie das erste Unternehmen ihrer Art, oder gibt es Vorläufer?



Foto: Sammlung Antony Beaumont

Diese Zeichnung Alexander Zemlinskys von Emil Orlik ...

AB Es gibt ein schmales Buch aus den Siebzigern von Horst Weber aus Essen. Er hat die Pionierarbeit geleistet, aber irgendwann betrachtete er seine Arbeit als abgeschlossen.

JH In welchem Verhältnis stehen bei Ihnen Biographie und Werkanalyse?

AB Mein Buch ist eine Synthese aus beidem, denn bei Zemlinsky geht es immer auch darum, ob und wie die Werke autobiographisch motiviert sind. Man kann das eine nicht ohne das andere besprechen, sonst wird es sehr trocken und wissenschaftlich, und das ist beim Schreiben über Musik nicht meine Art. Ich komme von der Praxis und denke immer als Interpret. Dass irgendwo eine fünftaktige Periode vorkommt, trägt nicht zum Verständnis der Musik bei. Es ist viel wichtiger, die geistige Dimension eines Werkes zu ermessen.

JH Ausführlich analysiert haben Sie nur ein einziges Werk, nämlich „Das bucklichte Männlein“, dem dafür gleich ein ganzes Kapitel gewidmet ist. Was macht dieses zweieinhalbminütige Lied so interessant?

AB Zemlinsky hat das Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“ 1934 an einem einzigen Tag vertont. Er interpretiert es als eine Art Dialog zwischen einem arischen Mädchen und einem Juden. Ich habe das Lied in Bezug auf die Struktur und die verwendeten Intervalle untersucht: Das Mädchen steht immer in Verbindung mit der Oktave, dem reinsten Intervall, das Männlein dagegen mit dem Halbton, dem kleinsten Intervall, das immer zu Dissonanzen führt. Am Ende gibt es Zusammenkunft zwischen den beiden, und in diesem Moment wird der Halbton umgekehrt zur großen Septime – das Kleinste wird zum Größten. Die Botschaft ist in der musikalischen Technik enthalten. Das fasziniert mich.

JH Welche Bedeutung hat generell der jüdische Glaube für Zemlinskys Schaffen?

AB Zemlinsky war sein ganzes Leben auf der Suche nach etwas, woran er glauben konnte. Er hat sich vom Judentum abgewandt und hat sich auch nie als Jude verstanden. „Mein Mann war kein Jude“, war das Erste, was Frau Zemlinsky zu mir sagte, als ich sie kennen lernte. Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Er wurde jüdisch erzogen, und seine gesamte Umgebung, auch die seiner Arbeit, war jüdisch. Er ist

nur zum Protestantismus konvertiert, weil das für seine Theaterverträge nötig war. Und sein Lieblingskomponist aus Frankreich war nicht Ravel oder Debussy, sondern Dukas, der jüdischste unter den Franzosen. In ihm fand er einen Verbündeten, auch was die Beziehung zwischen Farbe und Tonalität angeht.

JH Worin besteht Zemlinskys Beitrag zur Musikgeschichte? Was macht sein Komponieren wesentlich aus?

AB Die Gratwanderung zwischen Ausdruck und Technik. In den großen Opern wird man vom Klang überwältigt, aber wenn man hineinschaut, ist da diese unzerstörbare Technik, die auch viel mit

sichts der Tatsache, dass Sie den „Kandaules“ nicht nur instrumentiert, sondern auch die beiden genannten Produktionen als Berater begleitet haben.

AB Es gibt eine gewisse Schmerzgrenze, ab der man einem Kollegen keine Empfehlungen mehr geben kann. Von da an ist er auf seinen eigenen Instinkt und seine eigene Musikalität angewiesen. Schließlich trägt er die künstlerische Verantwortung. Gerade bei Entscheidungen wie Strichen oder Textänderungen kann man sich als Berater zwar wehren, aber letztendlich muss man entweder zustimmen oder abreisen.

JH Welche Beratertätigkeit ist Ihnen als

„Über die Natur verbindet Zemlinsky Ausdruck und Technik“

Zahlensymbolik zu tun hat. Anders als bei Schönberg ist bei Zemlinsky jedoch nicht jedes Intervall erklärbar. Die Hälfte von Zemlinsky ist nicht erklärbar. Ich zeige in meinem Buch mehrmals, wie er bewusst das Symmetrische mit dem Asymmetrischen zusammen auftreten lässt, um zu zeigen, dass die Welt so ist: In der Natur gibt es zwar Symmetrien, etwa wenn ein Baum sich im See spiegelt, aber der Baum selbst ist asymmetrisch. Über die Natur verbindet Zemlinsky Ausdruck mit Technik.

JH Welche Werke Zemlinskys sind für die Schallplatte noch zu entdecken?

AB Es ist fast alles da, allerdings nicht immer in guter Qualität. Die größte Lücke ist die erste Oper, „Sarema“, die hochaktuell ist, weil es in ihr um Terrorismus im Kaukasus, um die Konfrontation von Muslimen und Christen geht. Sie liegt zwar auf Koch-Schwann vor, aber die Aufnahme ist nicht besonders geglückt. Das gilt auch für die beiden Live-Mitschnitte vom „König Kandaules“. Der aus Hamburg unter Gerd Albrecht ist eigentlich schön idiomatisch, aber durch Änderungen und Auslassungen weitgehend entstellt, und der von den Salzburger Festspielen unter Kent Nagano ist einfach schlecht balanciert. Da standen die Sänger im Zuschauerraum, während das Orchester auf der Bühne saß. Das kann selbst der genialste Tonmeister nicht bewältigen.

JH Ihre harte Kritik verwundert ange-

besonders angenehm in Erinnerung geblieben?

AB Die Zusammenarbeit mit Daniel Barenboim an Busonis „Brautwahl“. Barenboim hat totales Vertrauen gezeigt. Er ist ganz locker. Ich habe noch nie jemanden erlebt, der so schnell und mühelos eine so



Foto: privat

...hängt im Arbeitszimmer von Antony Beaumont.

schwierige Partitur gelernt hat. Mit viel Humor und gutem Willen.

JH Wie kommt es überhaupt zu einer solchen Zusammenarbeit? Wer engagiert Sie?

AB Die Dirigenten selbst. Schon die ganzen Aufnahmen Herbert von Karajans von Musik der Zweiten Wiener Schule sind quasi von Geisterhand geführt worden: Walter Gillessen, damals Generalmusikdirektor in Kiel, saß in allen Proben und hat mit Karajan über die Stücke gesprochen. Ich finde das auch gut so. Manche Dirigenten engagieren aber nur deshalb einen Spezialisten, damit sie jemanden haben, dem sie widersprechen können. Das habe ich selbst bei einer Einstudierung von Busonis „Doktor Faust“ in Amsterdam erlebt. Nach einer Probe ging ich zum Dirigenten und sagte, dass eine bestimmte Stelle doppelt zu schnell sei. Da antwortete er nur: „Du wirst dich daran gewöhnen.“ Auch James Conlon war zunächst entsetzt, als ich ihn in einer Hauptprobe darauf hinwies, dass er eine gewisse Passage in sechs und nicht in zwei schlagen sollte. Am nächsten Tag

aber kam er zu mir und sagte: „Du hast Recht. Ich mache das.“

JH Mit Ihrer neuesten eigenen Aufnahme wenden Sie sich Kurt Weill zu, und zwar seinen beiden Sinfonien. Wie ist denn der Komponist der „Dreigroschenoper“ als Sinfoniker, wie geht er mit der traditionellen Form um?

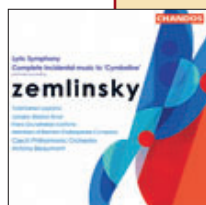
AB Die beiden Werke stehen historisch weit voneinander entfernt: Die erste Sinfonie ist ein Jugendwerk, die zweite entstand kurz vor seiner Übersiedlung nach Amerika. Die zweite hat gar keine richtige sinfonische Form. Der Kopfsatz ist zum Beispiel kein Sonatenhauptsatz, sondern, wenn man so will, eine Aneinanderreihung von Theaterepisoden. Eine Scheinsinfonie, aber eine viel bessere als alle, die ich von Crossover-Komponisten kenne. Die erste Sinfonie war Weills Visitenkarte als ernsthafter Komponist. Ich habe entdeckt, dass es einen engen Zu-

Biographie

Antony Beaumont wurde 1949 in London geboren. Er lernte Violine, Viola, Klavier und Orgel und trat mit 16 bereits öffentlich als Dirigent auf. Nach dem Musikwissenschaftsstudium in Cambridge lebte er zwei Jahre als Orchestergeiger in London, bevor er sich in Deutschland niederließ, wo er an den Theatern von Saarbrücken, Bremen und Köln als Kapellmeister tätig war. Als Musikforscher hat Beaumont über Busoni, Zemlinsky und Mahler veröffentlicht und die Tagebücher Alma Mahlers herausgegeben. Bei der Universal-Edition ist gerade seine Neuausgabe von Zemlinskys Oper „Der Zwerg“ erschienen, bei Ricordi ist „Der Traumgöрге“ geplant.

Szenen von Shakespeare für fünf Solisten und großes Orchester, drei „Politische Reden“ für Bariton, Männerchor und Orchester über Texte aus „Dantons Tod“

„Bei Weill symbolisiert vieles die Suche nach dem gelobten Land“



CD-Tipps

Zemlinsky, Sinfonie Nr. 1, Die Seejungfrau; CD 10138

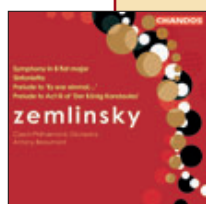
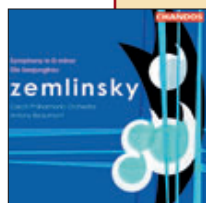
Zemlinsky, Sinfonie Nr. 2, Sinfonietta, Opernvorspiele; CD 10204

Zemlinsky, Lyrische Symphonie, Cymbeline (Bühnenmusik); Karlsen, Brezina, Grundheber; CD 10069

Alle mit der Tschechischen Philharmonie, alle bei Chandos/Codæx

Neu

Weill, Sinfonien Nr. 1 und 2, Quodlibet; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen; Chandos/Codæx (erscheint am 1.6.)



Buch-Tipp

Antony Beaumont: Alexander Zemlinsky. Biographie. Zsolnay, Wien 2005, 752 S., 45,00 Euro.

sammenhang zwischen ihr und einem Drama von Johannes Robert Becher gibt. Becher hatte Weill gebeten, eine Bühnenmusik für dieses Schauspiel zu schreiben, aber es hieß bislang, er habe dieser Bitte nicht entsprochen. Wenn man nun dieses Werk von Becher genauer studiert, stellt man fest, dass es Übereinstimmungen mit der Sinfonie gibt. Es gibt in ihr beispielsweise einen Choral, der genau zum Text eines Chorals im Schauspiel passt. Und ich habe noch viel mehr Übereinstimmungen gefunden, aus denen eine Art Programm entsteht: Die Sinfonie symbolisiert, wie vieles von Weill, die Suche nach dem gelobten Land. Am Ende wird sozusagen das Tor aufgesperrt, und in der Ferne ahnt man es. Nur betreten kann man es nicht, weil es in Wirklichkeit nicht existiert.

JH In naher Zukunft werden Sie mehrere unbekannte Werke aus dem Nachlass Manfred Gurlitts veröffentlichen. Welche Werke sind das genau, und welche Bedeutung messen Sie ihnen bei?

AB Es gibt einige Werke, die Gurlitt nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan komponiert hat und die noch nie aufgeführt wurden. Darunter sind drei Hauptwerke, eine Sinfonie über neun verschiedene

von Georg Büchner sowie vier „Dramatische Gesänge“ für Sopran und Orchester. Dann ist da noch eine frühe Oper, „Die Heilige“ nach Carl Hauptmann, die zwar im Druck vorliegt, aber nie vollständig aufgeführt wurde. Es gibt noch viel zu entdecken. Allerdings gibt es auch diese Schaffensphase zwischen 1933 und seiner Emigration, in der Gurlitt NSDAP-gerechte Musik komponieren musste, ganz tonal und harmlos. Die Nazis hatten ihn als Radikalen abgestempelt, er stand auf der Abschlusliste. Gurlitt hatte ein sehr schwieriges Leben. Der Mann kann einem Leid tun. Er war auch so ein genialer Komponist, der fünfzig Jahre zu spät gelebt hat, da er im Prinzip ein Spätromantiker war.

JH Haben Sie auch neue Aufnahmepläne?

AB Ich plane ein Orchesterportrait von Stefan Wolpe, unter anderem mit dem wunderbaren Ballett „The Man From Midian“. Die Wolpe Society hat mich beauftragt, die Partitur zu vervollständigen, da Wolpe nur etwa die Hälfte davon selbst instrumentiert hat. Die Aufnahme soll bei einem amerikanischen Label erscheinen. Zukunftsmusik in jeder Hinsicht. ■