

Erlesene Qualität

Erfreuliche Nachrichten aus Göttingen: Die Internationalen Händel-Festspiele haben sich in jeder Hinsicht gut entwickelt. Das bewies in diesem Jahr auch die Zauberin „Alcina“, die im Mittelpunkt stand.

Hatte man in den neunziger Jahren eher nervös auf die neue Konkurrenzsituation reagiert, die sich nach der Wiedervereinigung zu den ungleich stärker subventionierten Festspielen in Halle ergab, so präsentiert man sich heute in der niedersächsischen Universitätsstadt mit einer überzeugenden Mischung aus Selbstbewusstsein und Gelassenheit. Dies liegt vor allem daran, dass Anspruch und Leistung sich immer mehr decken: Es ist ein klares Konzept mit vernünftigen Schwerpunktsetzungen zu erkennen, das künstlerische Niveau ist auch im Beiprogramm homogen, und die Bestrebungen, den Festspielen durch Open-Air-Konzerte, Begegnungen im „Händel-Treff“ und Verklammerung mit dem lokalen Kulturleben auch einen volksnahen Zug zu verleihen, sind inzwischen frei von provinziellem Mief.

Im Mittelpunkt stand in diesem Jahr die Oper „Alcina“, nicht nur in Bezug auf das Format, sondern auch hinsichtlich der Personenzeichnung eines der größten Werke Händels. Die Zauberin Alcina, die bislang mit Männern nur spielte, hat sich erstmals wirklich verliebt; eben dies macht sie verletzlich und führt zu ihrem Untergang, erwirbt ihr aber zugleich auch die Sympathien der Betrachter. In Göttingen gelang es Yvonne Kenny mit ihrem unverwechselbaren Timbre, diese Ambivalenz sehr deutlich zu machen. Man mag über Kennys Vibrato geteilter Meinung sein – für die Rolle der Alcina, die eben weder eine normale Frau noch eine normale Zauberin ist, war es durchaus angemessen. Die übrigen Partien ließen keine Wünsche offen: Cyndia Sieden gab mit ihrem beweglichen Sopran eine leichtfüßige Morgana, Ewa Wolak mit ihrem sehr dunklen Alt eine leidenschaftliche Bradamante, Iain Paton einen ebenso heroischen wie lyrischen Oronte und Andrew Foster-Williams einen erhabenen Melisso. Sehr zu begrüßen war die Entscheidung, männliche Mezzosopran-Partien

nicht mit Falsettisten, sondern mit Frauen zu besetzen (wie es Händel im Bedarfsfall auch getan hat); so konnten Wilke te Brummelstroete (Ruggiero) und Susanne Rydén (Oberto) ihre Rollen mit dem nötigen vokalen Feuer ausstatten.

Fülle an klanglichen Details

Letzteres entsprach genau dem Ansatz von Nicholas McGegan, der seit nunmehr elf Jahren in Göttingen Händels Opern vor allem von ihrer spritzigen, brillanten Seite präsentiert. Hinzu kamen diesmal, obwohl das Philharmonia Baroque Orchestra nicht so gut wie sonst disponiert war, an den zentralen Punkten dennoch eine deutlichere Tiefe und innere Ruhe – dass der künstlerische Leiter der Internationalen Händel-Festspiele inzwischen auch die Fünfzig überschritten hat, macht sich in musikalischer Hinsicht durchaus positiv bemerkbar. Catherine Turocys Regie bot wenig Neues, sondern setzte die inzwischen zum Göttinger Markenzei-

chen gewordene Reihe historisch orientierter Barockinszenierungen ohne Vordergründigkeiten, aber mit Liebe zum gestischen Detail auf hohem Niveau fort.

Angesichts der farbenfrohen Kostüme (Bonnie Kruger), perspektivisch verblüffenden Kulissen (Scott Blake) und heiteren Balletteinlagen (New York Baroque Dance Company) mag es ein Oratorium zunächst schwer haben. Doch mit seiner ebenso packenden wie differenzierten

Interpretation schaffte Frieder Bernius es, das Publikum die Besonderheit von „Athalia“ begreifen zu lassen: Sein exzellenter Stuttgarter Kammerchor ar-

beitete die dramaturgisch sehr verschiedenen Aufgaben, die der Chor in diesem Stück zu erfüllen hat, optimal heraus; das Barockorchester Stuttgart bot eben jene Fülle an klanglichen und artikulatorischen Nuancen, die man in der Oper noch vermisst hatte; und die Solistenriege war mit Elisabeth Scholl (Athalia), Deborah York (Josabeth), Daniel Taylor (Joad), Peter Harvey (Abner), Markus Brutscher (Mathan) und Katharine Fuge (Joas) absolut erstklassig besetzt. Solange es Konzerte solch erlesener Qualität gibt, braucht Göttingen sich um seine Zukunft keine Sorgen zu machen.

Matthias Hengelbrock



Foto: Dorothea Heise

Göttinger Stil: historisch orientierte Inszenierung mit Liebe zum Detail.

Ein reiches Zeitalter

Klein, aber fein: Das Internationale Lübecker Kammermusikfest ist kein gewöhnliches Festival – wie sich auch in seiner 12. Ausgabe zeigte. Die familiäre Atmosphäre und das ungewöhnliche, aber klug zusammengestellte Programm konnten erneut überzeugen.

Das Motto ist jedes Jahr dasselbe: „1871 bis 1918. Das Zeitalter wird besichtigt“ heißt es beim Lübecker Kammermusikfest. Das Erstaunliche daran ist, dass das Thema nie verbraucht zu sein scheint. Vielmehr beherbergt wohl gerade dieses Zeitalter ein unendliches Reservoir an guter Musik, die es in Lübeck nach und nach zu entdecken gibt. Dabei mischt sich Bekanntes mit Unbekanntem, erscheint Bewährtes in ungewöhnlicher Auskleidung.

Das wurde in diesem Jahr bereits im Eröffnungskonzert anschaulich. Denn das Klavierduo Sontraud Speidel und Evelinde Trenkner – Letztere ist als Vorsitzende der Scharwenka-Gesellschaft gleichzeitig Veranstalterin des Kammermusikfestes – stellten Mozarts C-Dur-Sonate KV 545 in einer Version mit frei hinzukomponiertem Klavier von Edvard Grieg vor. Und es war herrlich zu erleben, wie sensibel Grieg mit der „Sonata facile“, die wohl jeder Klavierschüler schon einmal gespielt hat, umgeht. Er erhält den „leichten“ Charakter des Stückes, tut ihm nie Gewalt an, überfrachtet beispielsweise nichts mit Virtuosität. Stattdessen fügt er einzelne Gegenstimmen ein oder „romantisiert“ einzelne Harmonien, so dass die Sonate im neuen Licht erstrahlt.

Etwas härter geht es bei Tilo Medek zur Sache, dessen „Battaglia à la turca“ zwar zeitlich nicht ganz, dafür aber thematisch umso besser zu Griegs Bearbeitung passt. Medek formt Mozarts populäres „Allegretto à la turca“ in seiner Version für zwei Klaviere mit heftigen Dissonanzen zur Schlachtenmusik um. Mozarts Janit-



Evelinde Trenkner (l.) leitet das Festival und tritt im Duo mit Sontraud Speidel auf.

schenmusik wird quasi durch die Brille der Moderne betrachtet. Beide Werke wünschte man sich von dem fingerfertigen Duo auch auf CD. Das Minguet-Quartett rundete die erste Konzerthälfte mit Griegs Streichquartett op. 27 in einer sehr homogenen, klanglich delikaten Interpretation ab.

Mozart durch die Brille der Moderne

Die zweite Konzerthälfte hätte man unter das Motto „Virtuosität“ stellen können. Dabei musste Mikhail Zemtsov allerdings weniger bei Philipp Scharwenkas Viola-Sonate op. 106 als bei Franz Waxmans „Carmen-Fantasie“ seine außergewöhnliche Kunst unter Beweis stellen. Dass Zemtsovs Arrangement des mitreißenden Virtuosen-Schinkens für Viola die Violine nie vermissen ließ, ist wohl das beste Kompliment. Während Alexander Markovich hier erneut bestätigte, dass er derzeit zu den besten Begleitern russischer Streicher zählt, war mir seine Deutung von einer Auswahl von Etudes Tableaux von Rachmaninoff etwas zu eindimensional. Der Ton war unzweifelhaft volu-

minös, die Deutung kraftvoll, aber leider auch etwas pauschal.

Dass die Konzerte in Lübeck länger ausfallen als anderswo, liegt am Konzept. Denn hier geben keine reisenden Stars ihre klingenden Visitenkarten ab. Vielmehr treten die Künstler zumeist mehrfach auf. So lassen sich einerseits sinnvolle

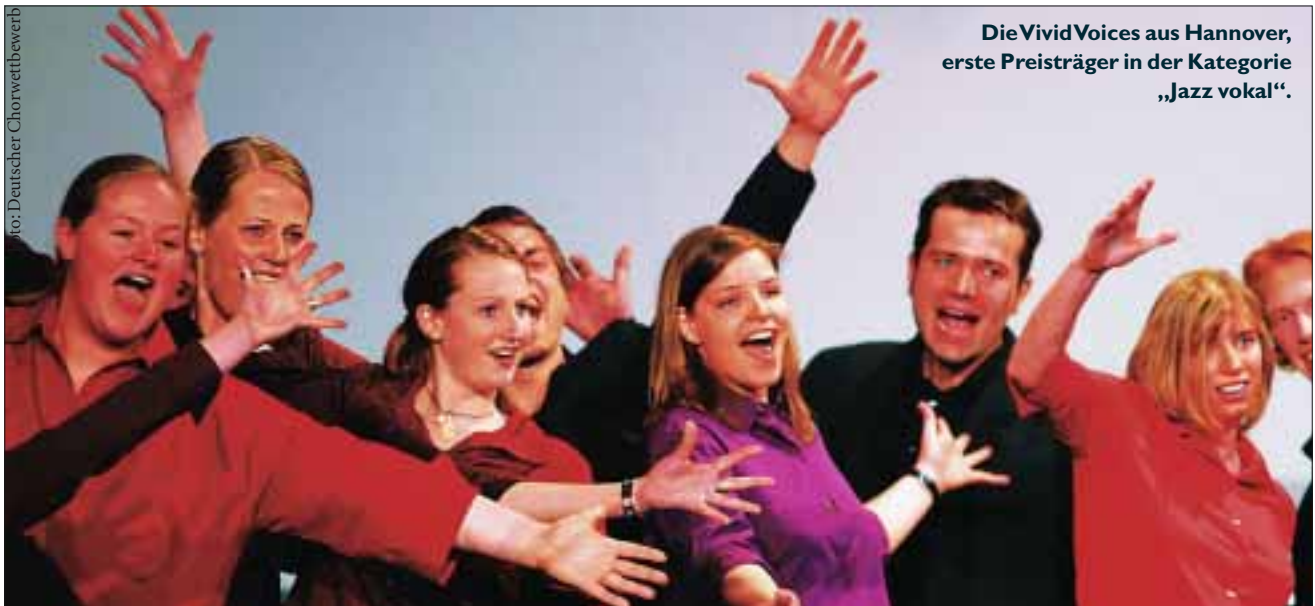
Programme über Besetzungsgrenzen hinweg zusammenstellen. Andererseits geben gerade diese verschiedenen Besetzungen den Konzerten Farbe.

Eine ganz persönliche Note verleiht schließlich Hermann Boie dem Kammermusikfest. Der Ehemann der Festivalchefin und pensionierte Scheidungsrichter glänzt mit ebenso humorigen wie gelegentlich auch tiefgründigen Moderationen. Andererseits müssen die Konzerte bereits um 19.30 Uhr beginnen, weil er schon allein fürs erste Statement fast 30 Minuten braucht. Das nächste Lübecker Kammermusikfest findet zwischen dem 29. und 31. Mai 2003 statt.

Gregor Willmes

Internet
www.Scharwenka.de

Meistersinger



Die Vivid Voices aus Hannover, erste Preisträger in der Kategorie „Jazz vokal“.

Vom 4. bis zum 12. Mai fand in Osnabrück der sechste Deutsche Chorwettbewerb statt. Insgesamt nahmen 96 Ensembles mit rund 4.600 Sängern und Sängerinnen an der Veranstaltung des Deutschen Musikrates teil, die nicht nur den künstlerischen Wert, sondern auch die soziale Bedeutung des Chorsingens einmal mehr eindrucksvoll unter Beweis stellte.

Als das Hoch „Richard“ Anfang Mai dem Norden Deutschlands sommerliche Temperaturen beschert, herrscht in der Friedensstadt Osnabrück eine fast kirchentagsartige Atmosphäre: Die Wiesen des Schlossgartens sind von bunt-fröhlichen Menschengruppen unterschiedlichen Alters übersät, die mit und ohne Gitarrenbegleitung singen oder neue Freundschaften schließen; in der Fußgängerzone werden die Einheimischen mit Gratiskonzerten beschenkt. Dieses Klima des Miteinander-Musizierens ist selbst in den Wertungssingen präsent (fair wird den Konkurrenten applaudiert!) und lässt auch Kulturstatsminister Julian Nida-Rümelin nicht unbeeindruckt: Beim Abschlusskonzert zeigt er sich von der „einmaligen Stimmung“ angetan und hebt die immense Bedeutung der musischen Fächer hervor, deren Stellenwert im Unterricht wieder gestärkt werden müsse.

Dass der Chorgesang in der Tat geradezu als Musterbeispiel für ein Ineinander-greifen von konzentrierter (Lern-)Arbeit,

geselligem Miteinander und Musizierfreude gelten kann, machte neben der angenehmen Stimmung nicht zuletzt das ausnahmslos hohe künstlerische Niveau dieser deutschen A-cappella-Meisterschaft deutlich, deren Teilnehmer sich über ihre Landeswettbewerbe qualifiziert hatten. Dabei gelang es den meisten Ensembles, das immer noch ein wenig biedere Image der Chormusik nahezu vollkommen vergessen zu lassen: Ob es nun die hinreißen-

Gute Stimmung und packende Auftritte

de, charmant-ironische Backfisch-Choreographie der „Pfälzischen Kurrende“ (1. Preis bei den Frauenchören), der soulig-sinnliche Glitzerjacken-Auftritt von „Ladies First“ (Jazzchöre) oder auch die Finger schnipsenden „Art of the Voice“ (gemischte Jugendchöre) aus Montabaur waren – sie alle legten eine packende Performance auf die Bühne.

Leider schien jedoch der frische Wind nicht allen Juroren zu behagen: Ausgerechnet in der „Königsgattung“ der gemischten Chöre wurden einige hochspannende und weniger konventionelle Beiträge wie die der „Klangfarben Gießen“ (13. Platz) oder des „Kammerchor Jeunesse Berlin“ (9.) zugunsten von betont seriösen, mitunter fast sterilen (aber keineswegs fehlerfreien) Darbietungen zurückgestuft. Die nach Meinung vieler unabhängiger Beobachter krasseste Fehlbeurteilung erlitt der mitreißende Auftritt des ebenso beseelt wie homogen und klangschön singenden „Ensemble Vocal“ aus Hamburg (10.).

Dennoch bescherte „Richard“ dem Norden in dieser Mai-Woche mehr als nur ein Wetter-Hoch: Neben den wirklich überragenden „I Vocalisti“ aus Lübeck (gemischte Chöre, offene Kategorie) holten der „Oldenburger Kammerchor“ (Erwachsenen-Kategorie) die „Vivid Voices“ aus Hannover (Jazz) und die „Männerstimmen der Chorknaben Uetersen“ (Männerchöre) einen ersten Preis. Bei den Kinder- und Jugendchören zählt sich dagegen die hervorragende Nachwuchsarbeit in Ostdeutschland aus: Erste Preise nach Halle und Thüringen.

Marcus Stäbler

Belcanto-Lohengrin

Seit seinem fulminanten Bayreuther Debüt als Lohengrin 1958 galt der Ungar Sandor Konya als der „italienischste“ Lohengrin seiner Zeit, als Erfüllung von Richard Wagners Ideal eines „deutschen Belcanto“. Am 20. Mai ist der Tenor in Santa Eulalia auf Ibiza, wo er seit längerem lebte, im 79. Lebensjahr gestorben.

Der Tenor singt den ganzen letzten Akt hinreißend. Seine Erzählung vom Gral habe ich von deutschen Sängern nie in annähernder Weise reproduziert gehört!“ Diese Bemerkung Hans von Bülow's über eine Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna 1871 ließe sich durchaus auf Sandor Konya übertragen. Wie kaum ein anderer Tenor entsprach der Ungar Wagners Forderung: „Vom guten italienischen Kantabilitätsstil gilt es abzulernen! Nur dann gelingt es, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Akzente in mannigfacher Färbung wechseln.“ Über dreihundertmal ist Konya als Lohengrin aufgetreten, die Partie wurde zu seiner musikalischen Visitenkarte und Vorzeigerolle.

Konya ist keineswegs ein Wagner-Spezialist gewesen. Er hatte lediglich die lyrischen Heldenpartien im Repertoire: neben Lohengrin vor allem Stolzing und Parsifal, auch Erik und Froh. Doch mehrheitlich dominierten in Konyas Rollenverzeichnis italienische Komponisten, insbesondere Puccini und Verdi. Der Ungar zählte zu den so genannten Zwischenfach- oder *lirico spinto*-Tenören, das heißt, er war in der Lage, leichte, lyrische Aufgaben zu übernehmen wie Verdis Alfredo („La Traviata“), Puccinis Rodolfo („La Bohème“) oder Flotows Lyonel („Martha“); zugleich war er aber auch befähigt, dramatische Herausforderungen zu bewältigen wie Puccinis Kalaf („Turandot“) und Dick Johnson („La Fanciulla del West“), Verdis Radames („Aida“) und Alvaro („La forza del destino“), dazu die genannten Heldenpartien Wagners. Konyas Stimme zeichnete sich aus durch ein unverwechselbares, eher helles Timbre von sinnlich-„südlichem“, opulentem

Klangcharakter. Zu seinen Qualitäten zählte neben der brillanten Höhe ein geschmeidiges Legato und eine flexible, sehr musikalische Linienführung. Ein Problem für den heutigen, an nüchterne Studiosterilität gewöhnten Hörer ist, dass Konya seiner Emotionalität bisweilen allzu ungeniert Ausdruck verlieh, bis hin zur exaltiertem Schluchzen und emphatischen Übertreibungen.

Puccini an der Met, Operette im WDR

Am 23. September 1923 wurde Sandor Konya in Sarkad, südöstlich von Budapest, geboren. Seinen Wunsch, Sänger zu werden, setzte er gegen den Willen seiner Eltern durch und wurde mit 18 in die Budapester Musikakademie aufgenommen. Der Zweite Weltkrieg bereitete der Ausbildung ein jähes Ende. Nach der Flucht aus englischer Kriegsgefangen-

schaft konnte er sein Studium in Detmold fortsetzen und in Mailand abschließen. Das erste Engagement bekam er in Bielefeld, wo er 1951 als Turiddu („Cavalleria rusticana“) debütierte. In drei Jahren ersang er sich dort ein ansehnliches Repertoire. Über Darmstadt gelangte er 1955 an die Städtische Oper Berlin. Hier gestaltete er 1956 die Rolle des Leandro in der Uraufführung von Henzes „Il re cervo“. Im selben Jahr machte er erstmals im Ausland auf sich aufmerksam, beim Edinburgh Festival, als Nureddin in Cornelius' „Barbier von Bagdad“. 1958 war Konyas Schicksalsjahr gekommen: das Bayreuther „Lohengrin“-Debüt und damit der Schritt in die Weltkarriere. Dem Grünen

Hügel ist Konya bis 1971 treu geblieben, zuletzt war er dort als Parsifal zu hören. In dieser Rolle stellte er sich auch 1960 an der Mailänder Scala vor, wurde

dann auch als Stolzing und Kalaf eingesetzt. Ebenfalls 1960 gab er seinen USA-Einstand in San Francisco in Puccinis „La Fanciulla del West“, sang dort vor allem in italienischen Opern. 1961 schließlich öffneten sich ihm – erneut als Lohengrin – die Tore der New Yorker Metropolitan Opera, wo er dann während 14 Spielzeiten in 22 Rollen fast 300 Mal aufgetreten ist, am häufigsten als Stolzing und Pinkerton. Neben seiner großen Opernkarriere widmete sich Konya intensiv der Operette, machte in Frack und Zylinder auf dem Walzerparkett nicht minder überzeugende Figur als in Klingsors Zaubergarten oder auf der Nürnberger Festwiese. Auf Platte dokumentiert ist Konyas musikalisches Wirken in einigen deutsch gesungenen Puccini-Opern und mehreren – meist live mitgeschnittenen – Wagner-Titeln, davon am wichtigsten die 1965 entstandene „Lohengrin“-Gesamtaufnahme unter Erich Leinsdorf, die Konyas Rang gerade in dieser Partie eindrucksvoll bestätigt.

Kurt Malisch



Genialer Generalsekretär

Moskau trauerte tief. Die Regierung verfügte sofort eine Ehrenbestattung neben Tschechow und Schostakowitsch, und der Direktor des Bolschoi sprach aus, was alle fühlten: „Eine ganze Epoche hat mit ihm ihr Ende gefunden.“ Swetlanow hat tatsächlich der russischen und sowjetischen Musik gedient wie kein Zweiter; seine Aufnahmen mit dem Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR, das er nach einer Dekade am Bolschoi-Theater 1965 übernahm und dann 35 Jahre leitete, sind höchst originelle und zugleich mustergültige Interpretationen dieses Repertoires. Sie ließen den Westen aufhorchen; das Moskauer Staatsorchester spielte auf Weltniveau.

Swetlanow war fast allmächtig. Er regierte ein klingendes institutionelles Paralleluniversum neben der Partei, und er tat es im Stile Breschnews: nach außen hin jovial, im Innern unerbittlich streng. Verschrien als Apparatschik, nutzte er seine Autorität durchaus zur Rehabilitierung verfemter Komponisten wie Rachmaninoff und Scriabin und ging, wenn es nötig

Jewgeni Swetlanow, neben Mrawinsky der bedeutendste Dirigent der russischen Musikgeschichte, starb am 3. Mai 2002 im Alter von 73 Jahren. In London, Paris, Holland und Schweden feierte er bis zuletzt Triumphe. In Deutschland blieb sein Name ein Schallplattenmythos.

war, bis zum Generalsekretär der KPdSU. Er durfte sich jede Provokation erlauben. „Ich bin gegen alle Parteien. Vor Prostituierten empfinde ich mehr Achtung als vor Politikern.“

Swetlanow erhob zu Recht den Anspruch, „die ganze sinfonische Musik Russlands dirigiert zu haben, die jemals

35 Jahre formte er das Staatsorchester

geschrieben worden ist“; also nicht nur die fünf oder sechs bekannten Namen, sondern eben auch Balakirew, Tanejew und Glasunow, Kalinnikow, Gretschaninow und Miaskowsky. Dem Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR schenkte er

das Kostbarste überhaupt: eine eigene Stimme. Die unendlich weit in den Raum gestaffelten Streicher, die überdrehten, würzigen Holzbläser, die in Saxophonlagen zitternden Hörner, die Sandstrahlgebläse namens Trompeten – dieser Sound, ebenso klangfarbengesättigt wie holzschnittartig, ist längst Legende. Swetlanow verkörperte ihn auch auf dem Podium: Er konnte wie ein Raubtier von majestätischer Ruhe zu explosionsartigen Angriffen übergehen, konnte mit

seiner glühenden Musikalität jedes Publikum mitreißen. Selbst vermeintlich Sekundäres wie Glasunows achte Sinfonie erhob er so in den Rang des Außerordentlichen.

Auf Melodiya erschien zu Anfang der 1990er Jahre noch eine beachtliche Anthologie russischer Sinfonik, doch verlor sein Orchester bald darauf mit dem Namen der UdSSR auch die Seele. Es nennt sich derzeit Akademisches Sinfonieorchester der Russischen Föderation, und Swetlanows Vermächtnis, die Einspielung aller 27 Miaskowsky-Sinfonien, ist nur noch ein matter Abglanz alter Größe. Unsterblich aber sind seine Aufnahmen aus den 1960er und 1970er Jahren.

Volker Tarnow

Foto: RCA Red Seal / Bernard Schmidle



„...die ganze sinfonische Musik Russlands dirigiert“.

CD-Tipps

Scriabin, Sinfonie Nr. 2; Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR

Russian Disc/Liebermann CD 11057

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade;

Glasunow, Die Jahreszeiten; London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra

EMI CD 569361

Khatchaturian, Gayaneh, Spartacus (Ausz.); Orchester des Bolschoi-Theaters le chant du monde/harmonia mundi CD RUS 288171

Klassisches Ebenmaß

Er verkörperte noch die alte Wiener Musiktradition, und sein Mozart beglückte besonders. Wolfgang Schneiderhan diente der Musik, sein Geigenspiel war von zeitloser Gültigkeit.

Wer Wolfgang Schneiderhan im Konzert erlebt hat, wird sich immer an diese kräftige, hochgewachsene Gestalt erinnern, an das zuletzt schneeweiße Haar und die markante Hornbrille. Schneiderhan strahlte Seriosität und Gediegenheit aus, in seiner äußeren Erscheinung wie in seinem Geigenspiel. In den fünfziger Jahren füllte er im deutschen Sprachraum zusammen mit Gerhard Taschner die Lücke aus, die der Tod von Adolf Busch und Georg Kulenkampff hinterlassen hatte.

Dass Schneiderhan ein dienender, sich nie in den Vordergrund drängender Musiker war, findet seine Begründung auch in der strengen Ausbildung und den Entbehrungen der frühen Jahre. 1915 noch im kaiserlichen Wien geboren, durchlebte Schneiderhan Jahre materieller Not. Die violinbesessene Mutter machte ihre drei Söhne mit der Geige vertraut. Der ältere Bruder Walter, ebenfalls hoch begabt, fand als Konzertmeister der Wiener Symphoniker seine Lebensaufgabe. Das „Wunderkind“ Wolfgang sollte es noch weiter bringen. Das technische Rüstzeug dazu vermittelte ihm Otokar Sevcik; Julius Winkler weitete den musikalischen Horizont. Mit seinem „Entdecker“, dem Wiener Pianisten Willy Klasen, ehemals Klavierbegleiter des Geigers Willy Burmester, bereiste der junge Schneiderhan bereits in den zwanziger Jahren Europa.

Die Berufung zum 1. Konzertmeister der Wiener Symphoniker 1932 rettete den Siebzehnjährigen aus einer ernsten familiären und künstlerischen Krise. Fünf Jahre später wechselte Schneiderhan in dieselbe Position bei den Wiener Philharmonikern und gründete mit den Stimmführern der ersten Pulte das „Schneiderhan-Quartett“. 13 Jahre später folgte dann die kurze Ära der legendären Trioformation Fischer/Schneiderhan/Mainardi.

Schneiderhans Musikerlaufbahn war von Anfang an sehr vielseitig angelegt. „Die Arbeit im Orchester trug erheblich

dazu bei, mein künstlerisches Wachsen zu fördern, und ich bin dankbar für diese reiche Erfahrung ... die Begegnung mit der symphonischen Literatur, mit Oper, Operette, Kirchenmusik und natürlich der Kammermusik in allen ihren Formen hat mich als Musiker geprägt“, resümierte der Künstler 1980 in einer Rede. Früh begann Schneiderhan auch zu unterrichten. Als Pädagoge wirkte er am Salzburger Mozarteum, an der Wiener Musikhochschule, in Stockholm und bei Meisterkursen in Luzern, wo er mit Rudolf Baumgartner das Kammerorchester „Festival Strings Lucerne“ gründete.

Schneiderhans Interpretationen des klassischen und romantischen Repertoires lieferten Vorbilder für ein uneitles, werkdienstliches Musizieren. In den fünfziger Jahren galt er als der Mozart-Interpret par excellence, stilistisch unanfechtbar in der Tradition des klassischen Wien stehend. Seine Einspielung der Mozart-Konzerte mit den Berliner Philharmonikern avancierte zum Bestseller. Auch die Aufnahmen des Brahms-Konzerts mit Böhm und der Saatskapelle Dresden aus den Kriegsjahren sowie des Beethoven-Kon-

Vom Konzertmeister zum Solisten

zerts mit den Berliner Philharmonikern unter van Kempen und später mit Jochum hinterließen dauerhafte Eindrücke.

Schneiderhan trat mit namhaften Pianisten auf, u. a. mit Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Carl Seemann und zuletzt mit Walter Klien. Das Duo Schneiderhan/Seemann wurde zu einer Konstante in der Welt der Kammermusik. In den 50er und 60er Jahren entstanden u. a. Aufnahmen sämtlicher Sonaten von Beethoven und Brahms. In den gerade bei DG wieder veröffentlichten Brahms-Sonaten finden die Künstler zu einem kon-



Ein „moderner“ Geiger: Wolfgang Schneiderhan.

zentriert innigen Ton. Da gibt es kein emotionales Ausufern oder gar Sentimentalität. Gerade das musikalisch Unprätentiöse und Natürliche macht diese Aufnahmen anziehend und zeitlos. Dabei gibt sich Schneiderhan als „moderner“ Geiger zu erkennen. Sein Spiel ist kontrollierter, als man es von Virtuosen der „alten Schule“ gewohnt ist, etwa hinsichtlich des Gebrauchs von

Portamenti. Schließlich fand Schneiderhan auch den Weg zur Moderne. Er nahm u. a. die Konzerte von Berg und Strawinsky in sein Repertoire auf und spielte Werke von Blacher, Liebermann und Henze. Seine Interpretationen des Violinkonzerts von Frank Martin und des düsteren „Concerto funebre“ von Karl Amadeus Hartmann waren wegweisend.

Am 18. Mai starb Wolfgang Schneiderhan, der in zweiter Ehe mit der Sängerin Irmgard Seefried verheiratet war, 86-jährig in Wien.

Norbert Hornig