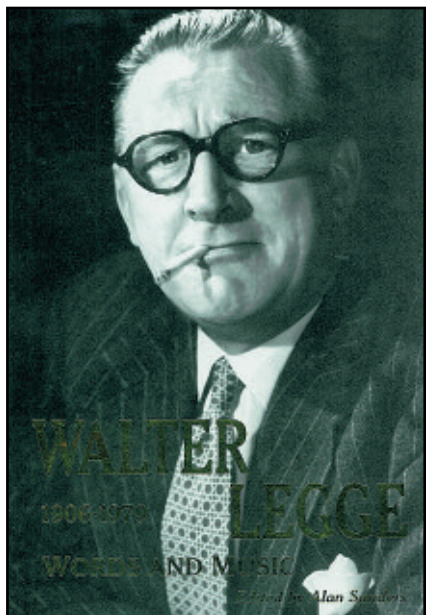




WALTER LEGGE IN BRIEFEN UND AUFSÄTZEN

Autokrat und Egomane

Walter Legge hat das Personal-Pronomen „ich“ schon früh in Versalien geschrieben – und sein an Selbstgefälligkeit grenzendes Selbstbewußtsein hat in den letzten Jahren zunehmend spöttische Kommentare provoziert.

Norman Lebrecht hat den EMI-Produzenten

als „probably the most disagreeable personage ever to intrude upon musical performances“ bezeichnet. Legge selber hat sich als den „ersten wirklichen Platten-Produzenten“ bezeichnet und seinen eigenen Ruhm systematisch inszeniert.

Wer Legges Aufsätze und Erinnerungen liest, könnte den Eindruck gewinnen, daß nur er es war, der Karajan, Klemperer und Giulini zu großen Dirigenten gemacht hat. Insofern kommt nach dem von „Her Master's Voice“ editierten semi-biographischen Buch „On and off the Record“ eine von Alan Sanders herausgegebene literarische Nachlese „Walter Legge: Words and Music“ gerade recht. Sie zeigt ein „monstre sacré“ aus der Nähe – durch eine Reihe ebenso prägnanter wie selbstsicherer Rezensionen, die er, gefördert durch Ernest Newman, in seinen 20ern geschrieben hat; durch Briefwechsel mit Komponisten wie Jean Sibelius, Arnold Bax, Benjamin Britten und William Walton und jenen Interpreten, die im Nachwort von Elisabeth Schwarzkopf als „Giganten“ bezeichnet werden. In den 40er Jahren waren es unter anderem Thomas Beecham und Leopold Stokowski, später Herbert von Karajan, Albert Schweitzer, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Carlo Maria Giulini und George Szell.

Die Rezensionen, die der 1906 geborene Legge seit 1934 für den Manchester Guardian geschrieben hat, zeigen, daß er ein brillantes Gespür für die Qualität eines Performers besaß: Die Qualitäten von Sängerinnen und Sängern wie Amelita Galli-Curci, Lily Pons, Elisabeth Rethberg, Heddle Nash, Herbert Janssen, Lawrence Tibbett oder Ezio Pinza werden ebenso prägnant erfaßt wie die von Geigern wie Georg Kulenkampff, Jascha Heifetz oder Fritz Kreisler. Große Teile der Korrespondenz wirken zunächst businesslike, verraten aber, mit welchem Geschick sich Legge seinen Weg durch das Dickicht des Musikbetriebs zu bahnen verstand. Er war, kein Zweifel, ein kluger Organisator und ein ruchloser Manipulator mit einem

kompromißlosen Willen zur Macht. Der Energie und dem Geschick, mit dem er das Philharmonia Orchestra aufbaute – unter Mithilfe von Dirigenten wie Toscanini, Furtwängler, Karajan (vor allem), Klemperer und Giulini – entspricht der unverhohlene Ärger darüber, daß das von ihm aufgegebene Orchester von Carlo Maria Giulini und Otto Klemperer weitergeführt wurde. Amüsant zu lesen, daß er ob seiner eingebildeten Allwissenheit nicht nur belächelt wurde wie von Szell, der – nach einem Take von Legge auf einen Fehler hingewiesen – spöttisch anmerkte, daß auch er Partituren lesen könne.

Mit Klemperer ist Legge zusammengeprallt, wie man es von gewissen Böcken kennt. Obwohl der Dirigent dem Produzenten zumindest seine Platten-Karriere verdankte (freilich brauchte Legge auch dringend einen Ersatz für den zur Konkurrenz wechselnden Hvk), war Klemperer nicht bereit, Legge bei den Klavierproben mit den Sängern für die Aufnahme der „Zauberflöte“ zu dulden. Nur Starrköpfigkeit? Liest man Legges an Klemperer telegraphierte belehrende Hinweise über die Schwierigkeiten und Finessen einer modernen Produktion, läßt sich erahnen, daß Klemperer einen solchen Oberlehrer in seiner Nähe nicht lange ertrug. Es mag hinzugekommen sein, daß Klemperer, wie seine Tochter Lotte später sagte, nur aus finanziellen Nöten ins Studio gegangen ist, der Schallplatte gegenüber aber fast so feindlich gestimmt war wie Celibidache. Es sei, sagte er, als ginge man mit einem Photo von Marilyn Monroe ins Bett. Gerade der technisch-apparative Technizismus Legges, der Meilen und Meilen an Tonband verbrauchte, war ihm zutiefst verdächtig.

Eine herbe Enttäuschung sind die kurzen Briefe, die Legge mit Maria Callas wechselte. Nachdem sie in Paris einige Aufnahmen mit Michel Glotz produziert hatte, war der Kontakt offenbar abgerissen. Nachdem er im Januar 1969 noch einmal die gemeinsame Aufnahme der 53er „Tosca“ gehört hatte, schrieb er, wie „lächerlich“ es doch sei, daß „zwei hochintelligente Menschen – Du und ich –, die unsterbliche Beiträge zur künstlerischen Geschichte unserer Zeit geleistet haben, jede Kommunikation unterbrochen haben.“ Subtil die Antwort der Sängerin: „Mußtest Du wirklich die ‚Tosca‘ unter de Sabata hören, um zu begreifen, wie lächerlich es ist, daß zwei hochintelligente Menschen (wie Du sagst, Du und ich)...? Wie schade, daß Du nicht in der Zeit geschrieben oder angerufen hast, als ich in einer emotionalen Krise steckte.“ Fünf weitere Briefe – und keiner zeigt, daß die Anstrengung eines Neubeginns in Freundschaft versucht wurde. Stattdessen schrieb Legge nach dem Tod der Callas einen im Lob vergifteten Nachruf voll psychologischer Bescheidenheit.

Von großer kollegialer und freundschaftlicher Sympathie durchdrungen sind die Hommages, die Legge an Fritz Kreisler, David Oistrach und Guido Cantelli geschrieben hat. Auch hier aber ist im Tonfall des Lobes der Unterton eines Mannes zu spüren, der sich stets als Königsmacher verstanden hat.

Jürgen Kesting

Kompromißloser Wille zur Macht

Walter Legge: Words and Music. Ed. Alan Sanders. Duckworth, London, 1998. 282 Seiten. 30 £



Brennpunkt Darmstadt

Thomas Mann sah in den Ferienkursen einen Beweis „ungebrochener Lebenskraft“. Für ihn – und in der Folge nicht nur für ihn – war Darmstadt zum Synonym musikalischer Fortschrittlichkeit eines auch geistig befreiten Deutschland geworden. Hier formierte sich laut Mann die „musikalische Resistance“.

Tatsächlich verband sich bald nach dem Krieg mit dem Begriff „Darmstadt“ alles Atonale, Serielle und Aleatorische. Von Anfang an – so führen die Herausgeber Metzger und Riehn in ihrem „Musik-Konzepte“-Sonderband „Darmstadt-Dokumente“ aus – verstand sich diese Institution als pädagogisches Angebot, „den Nachholbedarf an Kenntnissen zu decken, der in Deutschland dadurch entstanden war, daß die hier Lebenden zwölf Jahre lang nicht nur von der musikalischen Entwicklung der Welt abgeschnitten gewesen waren, sondern auch von der legalen Möglichkeit der Befassung mit den historischen Voraussetzungen dieser Entwicklung nicht zuletzt im eigenen Lande“.

Aber Darmstadt entledigte sich rasch dieses nachhilfhaften Impetus, avancierte sprunghaft zu einem Zentrum internationaler Avantgarde. Schönbergs Spätwerke, etwa der „Überlebende aus Warschau“, das Klavierkonzert oder die Hauptszene der Oper „Moses und Aaron“, gelangten hier zur deutschen Erstaufführung. Dabei waren die außermusikalischen Bedingungen alles andere als kommod. Edgar Varese, 1950 angereist, berichtet brieflich, daß man sich zwischen den Ruinen Darmstadts fühle, als gehe man durch Bilder von de Chirico oder Radierungen von Piranesi.

Wichtiger aber als alles hier aufgelistete Anekdotische – das wie die Photos durchaus belebend zum Zeitkolorit beiträgt – sind die längeren Vorträge, etwa Theodor W. Adornos Ausführungen zur „Funktion der Farbe“, die hier erstmalig wieder zugänglich sind. Auch Pierre Boulez' frei über-

setzte Gedanken zu „Debussy und Webern“ von 1955 verstehen sich als Erstpublikation. Cages Darmstadt-Lectures „Komposition als Prozess“ passen ebenso in den historischen Zusammenhang. Beinahe interessanter aber ist die dokumentierte heftige Kontroverse, die der Amerikaner bei seinem ersten Europa-Auftritt auslöste. Schön nachzulesen, wie etwa Theodor W. Adorno, bis dato Spiritus rector aller Fortschrittlichkeit, sich durch Cagesche Freiheiten in einen nicht gekannten Zustand des Zweifelns und Wankens, ja, der Abwehr versetzt sieht. Die Vereinzelung der Töne zugunsten der Farbe, des Klangs, die Auflösung rhythmischer Strukturen zugunsten punktueller Motivik, das zunehmende Fehlen gesamt-musikalischer Zusammenhänge lassen ihn – hier übrigens im Verbund mit György Ligeti – kapitulieren.

Vieles in diesem opulenten Darmstadt-Band ist Mitschrift oder Abschrift – von Gesprächskreisen, Diskussionsrunden und Arbeits-Gesprächen. So diskutieren 1956 unter anderen Krenek, Stockhausen, Boulez, Maderna, Haba und Wolpe über die kompositorischen Möglichkeiten elektronischer Musik. Einiges hätte sich da vielleicht straffen lassen, und vieles mutet in dieser Ausführlichkeit anachronistisch an. Gerade das aber ist – angesichts unserer allseits bemängelten Schnellebigkeit – schon wieder sympathisch.

Tilman Urbach

Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.):
Musik-Konzepte – Darmstadt-Dokumente I. edition
text+kritik, München 1999, 364 S., DM
58,-



„Jede Seinslage hat ihre Lieder“

Was ist Musik? In welchem Verhältnis steht sie zum Menschen? Und in welchem zu Gott? Das sind Fragen, die jeden berühren. Ganz besonders natürlich die Musiker selbst. Unter dem Titel „Ein Hauch der Gottheit ist Musik“ hat Meinrad Walter „Gedanken großer Musiker“ zusammengestellt, die sich mit diesem Themenkreis beschäftigen.

Genau 64 kurze Statements hat der Herausgeber vier Kapiteln zugeordnet. Die Liste der Musiker, deren Gedanken kundgetan werden, liest sich wie ein Who's who der Musik unseres Jahrhunderts: von der Callas über Kremer, Pavarotti, Harnoncourt, Rilling, Brendel, Schönberg, Britten, Menuhin, Casals und Pärt bis zu Christa Ludwig, Bruno Walter, Edwin Fischer und vielen anderen. Bekanntere Aussagen – wie Albert Schweitzers Bekenntnis zu Bach – stehen neben unbekannten wie Petr Ebens Kommentar über die „Demut des Gregorianischen Choral“. In der Regel sind die Statements Büchern und Zeitschriftenartikeln, und somit größeren Zusammenhängen, entnommen. Aber alle können auch für sich stehen. Zumal sie sich in der Konfrontation mit anderen Aussagen zum selben Thema in neue Zusammenhänge und Gedankengänge einfügen.

Im ersten Kapitel beispielsweise erzählen Künstler vom Musizieren: Christa Ludwig erinnert sich an einen Moment mit Mozart, den Wiener Philharmonikern und Karl Böhm, „wo alles zusammenpaßte, da war der göttliche Funke da, diese ungeheure Freude“. Edwin Fischer wiederum stellt auf der nächsten Seite fest: „So ist Kunst ein

man lernen, Magie und Metier voneinander zu unterscheiden. [...] Fischers Ordnung verrät nichts von den Zwängen der Vernunft: Sie ist Schöpfung im Stande der Unschuld.“

Nach den Äußerungen zum Musizieren folgen im zweiten Kapitel solche zu einzelnen Komponisten wie Bach, Mozart, Beethoven oder Bruckner. Im dritten Teil wird über das „unerschöpfliche Rätsel“

Musik nachgedacht, während im vierten auf die „Musik im Spiel mit Zeit und Ewigkeit“ eingegangen wird. Und man spürt an diesem klugen Aufbau, dessen Weg vom realen Musizieren über die abstraktere Seite der Musik selbst bis hin zu den spirituellen Dimensionen von Musik führt, die ordnende Hand des Herausgebers. So ist hier keineswegs eine Sammlung beliebig angeordneter Zitate populärer Musiker entstanden, sondern vielmehr ein Band, der in den verschiedensten Ansätzen doch immer wieder dasselbe Thema umkreist. Und es ist wahrlich nicht weit von Pärts Aufforderung: „Lehre deine Seele singen. Jede Seinslage hat ihre Lieder“, bis zu Nikolaus Harnoncourts Sicht des Menschen, „dem

Gott in die eine Hand einen Hammer, in eine andere eine Geige gelegt hat“. Während der Hammer seine materiellen Bedürfnisse befriedigt, gehe die Geige darüber hinaus und mache ihn erst zum Menschen. Harnoncourt weiter: „Es gibt aber einen Teufel, der heißt Materialismus, der haßt die Geige; leicht läßt sich der Mensch verführen, der Hammer baut ihm Bequemlichkeit, Luxus, Ordnungssysteme. Er verlernt zu spielen und zu geigen, er vergißt das Gottesgeschenk der Kunst ... und am Ende sitzt er zwischen seinen Computern, weiß, wie es auf dem Mars und im Innern eines Atoms aussieht – aber er ist kein Mensch

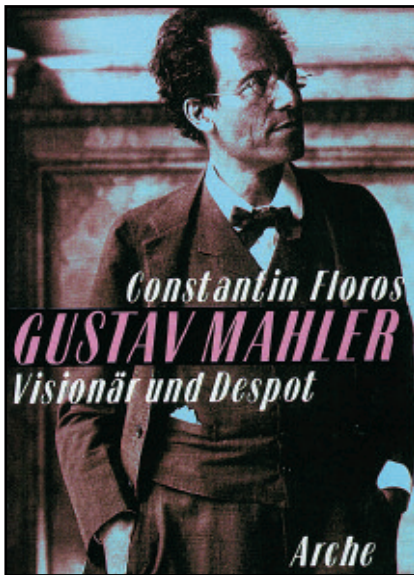
mehr, ohne Geige.“

Man kann dieses kleine, aber feine Buch auf viele Arten lesen: sicherlich am Stück. Doch dann läuft man Gefahr, von seiner Gedankenfülle erschlagen zu werden. Man kann es aber auch immer wieder zur Hand nehmen. Und so jeden einzelnen Gedanken eine Zeit lang mit sich tragen.

Gregor Willmes

Geige und Hammer

Ein Hauch der Gottheit ist Musik.
Gedanken großer Musiker, hrsg. von
Meinrad Walter, Benziger, Zürich und
Düsseldorf 1999; 110 S.; DM 24,80



Psychogramm in Tönen?

Die Literatur zu Leben und Werk von Gustav Mahler ist kaum noch überschaubar. Bücher und Aufsätze zum Thema füllen Regale.

Einen nicht ganz unerheblichen Beitrag dazu – wohl einige Zentimeter auf dem Bücherbrett – hat der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros geleistet. In seinem neuen Buch über den „Visionär und Despoten“ widmet er sich nun der „inneren Biographie“ Gustav Mahlers.

In der Musikwissenschaft ist es heute überwiegend üblich geworden, zwischen der Biographie und dem Werk eines Komponisten eine scharfe Trennlinie zu ziehen. Zu polysemantisch sind Kunstwerke in der Regel, um sich allein aus der Biographie ihres Schöpfers erklären zu lassen. Constantin Floros hat diese Demarkationslinie im Falle Mahlers nie akzeptiert, vielmehr in seinen Aufsätzen und seiner dreibändigen Mahler-Biographie immer wieder Zusammenhänge zwischen Leben und Werk gesucht und gefunden. Insofern erscheint es folgerichtig, daß er jetzt das „Portrait einer Persönlichkeit“ zeichnet, um daraus wieder Rückschlüsse auf Mahlers Œuvre abzuleiten. Daß dieses bei dem „Expressionisten“ leichter fällt als etwa bei Bach, Mozart oder Haydn liegt auf der Hand.

Floros' Buch gliedert sich in zwei Teile. Im ersten zeichnet er die Persönlichkeit Mahlers nach, wobei er auch auf bisher unveröffentlichte Dokumente zurückgreift. Dieser erste Teil dürfte zudem für Mahler-Fans von besonderem Interesse sein, weil in dieser Ausführlichkeit – zumindest meines Wissens nach – bisher keiner die „komplexe Persönlichkeit“ ausgeleuchtet hat: Da wird in Gegensatzpaaren Mahlers „unbeugsamer

Wille“ – vor allem in künstlerischen Fragen – seinem manchmal fast kindlichen Gemüt gegenübergestellt, werden sein aufschäumendes Temperament und seine Neigung zur Askese vor Augen geführt. Sein – zu meist unerfülltes – Liebesleben wird ebenso berücksichtigt und sein früh entwickeltes Verhältnis zu Tod und Religion dargestellt. Interessant und diskutabel erscheint dabei vor allem Floros' These, daß Mahler Wagners Ansichten zur Kunstreligion teilte.

Im zweiten Teil versucht Floros dann, die erworbenen Erkenntnisse über Mahlers Persönlichkeit auf einzelne Werke anzuwenden. Dabei rückt er im Gegensatz zu früheren Veröffentlichungen diesmal stärker Mahlers Märchenspiel „Das klagende Lied“ und seine Lieder in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Die Analysen sind allerdings überwiegend knapp gehalten und jeweils stark auf einen zu untersuchenden Punkt fixiert. Immer wieder werden dabei einzelne Parameter der Musik – Rhythmus, Melodik, Instrumentation oder Harmonik – direkt auf einzelne Charaktereigenschaften Mahlers bezogen. Und letztlich läuft es stets auf die Frage hinaus, ob Mahlers Musik wirklich nur ein Psychogramm in Tönen ist.

Es ist außerdem in Bezug auf

das gesamte Buch zu hinterfragen, in wie weit es legitim sein kann, die gesamte wichtige Mahler-Literatur von Adorno über Danuser bis Eggebrecht zwar in der Bibliographie aufzuführen, sie aber ansonsten kaum zu berücksichtigen und sich fast ausschließlich auf Primärquellen (Briefe und Aussagen von

Zeitzeugen) zu beschränken. Hier hätte man sich eher eine wirkliche Auseinandersetzung gewünscht.

Gregor Willmes

Constantin Floros: Gustav Mahler. Visionär und Despot. Arche, Zürich-Hamburg 1998, 320 S., DM 48,-