

Ein musikalischer Solitär

Der Dirigent **Jascha Horenstein**

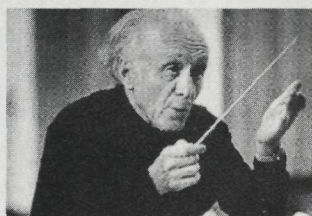
Er ist keiner der interpretationsbestimmenden Schulen zuzuordnen, er selber hat auch keine eigene begründet. Bis auf einige Jahre im Vorkriegsdeutschland hat er keine institutionelle Bindung an ein Orchester gehabt. Sein Nachlaß von gut 80 Schallplatten ist planlos entstanden. 20 Jahre nach dem Tod des 75 Jahre alt gewordenen Dirigenten muß eine Retrospektive zu Jascha Horenstein der Beantwortung der Frage dienen, warum dieser Mann eine Kultfigur wurde und seine Aufnahmen zu gefragten Sammlerobjekten gehören.

Gäbe es eine dem Repertoire Horensteins proportional angemessene Auswahl seiner Einspielungen, man könnte sich schnell vom Ausnahmestatus dieses Musikers überzeugen.

Schon die Aufnahmen der „Brandenburgischen Konzerte“, die in den frühen 50er Jahren entstanden, wären eine handfeste Überraschung. Kein Dirigent dieser Zeit und auch lange danach hat keiner diese Stücke in all ihren Dimensionen, der tänzerisch-musikantischen Virtuosität, der subtilen und dichten Ausdrucksbeziehungen, der strengen und komplexen Form, so souverän vermittelt. Und hörte man danach Horensteins Aufnahme der ersten Kammer-Sinfonie Arnold Schönbergs, dann hätte man mit Bach und Schönberg nicht allein in etwa das Repertoire des Dirigenten zeitlich umfaßt, sondern erlebte auch hier eine ganz ungewöhnliche Interpretation, die das dichte Satzgefüge nicht in bloß formal korrektem Vollzug durchmustert, sondern in jedem Moment als höchst charakteristisch verändert, in Ausdruck und Idiom ständig variiert. Ist es ein Zufall, daß eine der ersten Schallplatten-Einspielungen des 31-jährigen Dirigenten 1929 den Schönberg'schen Orchestrationen von zwei Choral-Vorspielen Johann Sebastian Bachs galt? Die Art und Weise, wie Schönberg die Stücke Bachs sowohl in ihrer Form- als auch ihrer Ausdrucksstärke zu Charakterstücken eigener Qualität werden ließ, könnte so etwas wie das Modell des Horenstein'schen Interpretierens abgeben: Betonung der Form ist Betonung des Ausdrucks. Die ein Jahr zuvor entstandene Aufnahme der siebten Sinfonie Anton Bruckners bestätigt diese Vermutung. Entschlackt und flüssig, zugleich aber in vielfältiger Charakteristik zeigt die historische Klangfolie, die bis vor kurzem ebenso wie die Bach/Schönberg'schen Choral-Vorspiele auf CD erhältlich war, fes-



Jascha Horenstein beim Dirigieren der sechsten Sinfonie Gustav Mahlers. Die Live-Aufnahme aus Stockholm 1966 liegt auch als CD vor. Schon früh gehörte Horenstein zu den Bewunderern Wilhelm Furtwänglers. Wie dieser besaß er die Gabe, ein Werk bei verschiedenen Gelegenheiten auf unterschiedliche Weise auszuleuchten und so die verschiedenen Facetten einer Komposition zu erfassen. Die Persönlichkeit dieses Dirigenten dominierte niemals die Musik.



Fotos: Unicorn



Foto: Koch

selnde Details und Großverläufe, die eine Synthese aus Konstruktivismus und Ausdrucksreichtum ergeben.

Zur Zeit der Entstehung dieser Polydor-Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern war Horenstein ein bei Kennern bereits hochgeschätzter Mann. Theodor W. Adorno berichtete damals als Musikkritiker von mehreren Horenstein-Konzerten für die Zeitschrift „Die Musik“. Im Heft 2 von 1929 heißt es: „Ein Konzert in Frankfurt zeigte ihn als die exzeptionelle Dirigierbegabung in der Tat, die man versprochen hatte; als einen Dämon unter Routinierten, einen, dem die Musik zum Explosivstoff wird, und einen, der an den bestehenden Musizernormen kein Maß hat; zugleich bereits als einen großen und sicheren Könner. (...) Man wagt wohl kaum viel als Prophet, wenn man Horenstein bald an autoritärer Stelle erwartet.“ 1920 ist der in Kiew Geborene seinem Lehrer Franz Schreker von Wien nach Berlin gefolgt – zusammen mit Ernst Krenek, Alois Hába und Max Brand. Im Juni 1922 übernimmt er von Hermann Scherchen die beiden Arbeiterchöre Gemischter Chor Groß-Berlin und Schubert-Chor, die er bis 1927 leitet und mit denen er anspruchsvolle Programme realisiert. Orchesterleiterfunktionen übt er 1924 beim Blüthner-Orchester, 1925–1928 beim Berliner Sinfonieorchester und 1926 gastweise bei den Berliner Philharmonikern aus. Für Wilhelm Furtwängler, dessen Assistent er zeitweise ist, studiert er 1923 in Frankfurt die h-Moll-Messe ein. Sein Debüt in Wien gibt Horenstein 1924 mit Mahlers erster Sinfonie.

Verbunden ist Horenstein den Berliner Kompositionsschulen Busoni, Schreker, Schönberg. Die Werke dieser Leitfiguren hat er neben denen Weberns, Strawinskys, Nielsens, Janáčeks und Bergs zeit lebens aufgeführt; 1953 war er der erste, der die seit dem Uraufführungsskandal nicht mehr gespielten Berg'schen Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg wieder aufführte. Am 31.1.1929 war es bei den Berliner Philharmonikern unter seiner Leitung zur Uraufführung der Drei Sätze für Streichorchester aus der „Lyrischen Suite“ gekommen; mit Scherchen und Anton Webern gehört er 1927 zu den Erstaufführungsdirigenten des Kammerkonzerts von Alban Berg.

Adornos Prognose scheint sich zunächst zu bestätigen mit der 1928 erfolgten Berufung Horensteins zum Dirigenten der Düsseldorfer Oper, wo er 1930 unter Aufsicht Alban Bergs den „Wozzeck“ einstudiert. Doch die politischen Veränderungen zwingen 1933 zur Emigration nach Paris. Zahlreiche Konzertreisen nach Wien, Warschau, in die UdSSR und nach Australien sowie Auftritte beim neugegründeten Palästina-Orchestra folgen. 1941 siedelt Horenstein in die USA über, kehrt aber nach dem Krieg nach Europa zurück. Ohne eine feste Stelle anzunehmen, arbeitet er an verschiedenen Opernhäusern (Paris, „Wozzeck“ 1958; New York, „Doktor Faust“ 1964) und als Reisedirigent. Schließlich ist er in den späten sechziger Jahren häufig Gast beim London Symphony Orchestra und dem BBC Northern Symphony Orchestra in Manchester.

Nach der Vorkriegs-Verbindung mit Polydor gab es erst wieder in den 50er Jahren die Möglichkeit zu Schallplatten-Aufnahmen. Horensteins Glück – wie das anderer Künstler – war der Umstand, daß für viele kleinere amerikanische Plattenfirmen die etablierten Dirigenten-Namen bereits unter Vertrag bei den großen Labels waren: Vox, Everest, Urania, Westminster, Vanguard oder Olympic Records suchten Interpreten mit europäischem, am besten deutsch-österreichischem Hintergrund, die mit ad hoc zusammenge-

ras Bulba", „Sinfonietta“), Sibelius und Bartók (Violinkonzerte), Prokofieff („Smythische Suite“, Sinfonie Nr. 1, 5), Schostakowitsch (Sinfonie Nr. 5), Strawinsky („Feuervogel“, „Le Sacre du printemps“) und eben Schönberg.

Die aufnahmetechnische Wende brachten dann die großen Platten-Alben der 60er Jahre, die RCA in Verbindung mit dem Buch-Club Reader's Digest herausgab. Charles Gerhardt und K.E. Wilkinson produzierten mit Londoner Orchestern die zahlreichen Aufnahmen, die von exzellenter

gewordenen Dirigenten und nahm viele seiner Konzerte auf.

Wenngleich der größte Teil des Vox-Repertoires nicht zugänglich ist und nur auf Flohmärkten in Form der Phonoklub-Ausgaben zu finden ist, sind die dem Rang des Dirigenten angemessenen RCA-, Unicorn- und BBC-Produktionen zum Teil greifbar. Manches ist allerdings auch schon wieder gestrichen, so beispielsweise die mit Mahlerscher Abgründigkeit ausgehörte Dvořák-Sinfonie – eine Referenzaufnahme nicht allein dieses

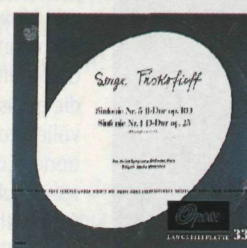
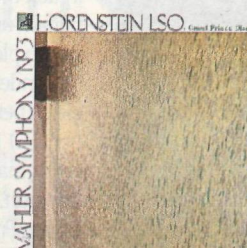
abgedroschenen Werks, sondern auch so etwas wie die Visitenkarte seines Interpreten. Horenstein ist ein „induktiver“ Dirigent, der vom kleinstmöglichen Detail eines Werks her das Ganze aufbaut. Der stete Blick auf die Noten, die Versenkung in den einzelnen Ton, das Motiv und die sich daraus bildende Phrase sind das A und O. Intensität im Kleinen als Bedingung für den Aufbau des Ganzen ist eine Haltung, die eine unmittelbare, fast naive Beziehung zum Werk ermöglicht, aber zugleich auch schonungslos wirken kann. Schonungslos, weil kein „deduktiver“ Gesamteindruck von Anfang an feststeht oder von Außen an das Gebilde herangetragen wird, um die musikalische Einzelheit Interpretationen oder -Konventionen gemäß einzubauen, zu glätten, zu integrieren. „This would help the passage“ – das würde dieser Passage gut tun – der Satz Sir Thomas Beechams, mit dem er in Proben kleine artikulatorische Manipulationen zu rechtfertigen pflegte, wäre für Horenstein undenkbar.

Bis zur Ungefälligkeit genau, aber eben auch mit an Gestaltenreichtum, Kontrasten und Brüchigkeiten kaum zu überbietender Dichte zeigt sich das besonders deutlich bei seinen Bruckner- und Mahler-Einspielungen. Stellt man die Aufnahme der sechsten Sinfonie Gustav Mahlers (Aufnahme 1966) in den Kontext einer Auswahl von aktuellen und zugleich exponierten Platten- und Rundfunkproduktionen, so fällt Horensteins Interpretation sofort durch das Ausmaß der tektonischen Durchdringung des Satzgefüges, die Fülle herausgearbeiteter Details und eine schonungslose Konturierung der Oberfläche auf. Das Werk erweist sich als eine Zerreißprobe, als Schauplatz eines Gewaltakts, der im Zusammenbiegen, Abspalten, Neubilden, unvermittelten Wechseln und Anschlüssen einerseits die Sonatenhauptsatzform regelrecht erzwingt und zugleich die Dekonstruktion ihrer themengeregelten Sinnlichkeit vollzieht. Die zerrissene Faktur, die Verunsicherung der Gefüge-Konsistenz drückt sich aus in Formgesten, die den Hörer unmittelbar treffen. Zu fehlen scheint die gesicherte Distanz gegenüber den sich abarbeitenden Formkräften, wie sie die zwischengeschalteten dramaturgischen Maßnahmen des Interpreten sonst gewährt.

Daß mit knapp 34 Minuten der Finalsatz bei Horenstein bis zu zehn Minuten länger dauert als bei anderen Interpreten, liegt daran, daß Horenstein genau zwischen Tempo- und Vortragsbezeichnung unterscheidet und damit die unselige Verquickung der beiden unterschiedlichen Sachverhalte Tempo und Agogik vermeidet. So ist bei Horenstein das Tempo des Allegro energico beim Eintritt des Hauptthemas nicht allzu sehr vom Tempo der Satzeinleitung (Allegro moderato) unterschieden – wohl aber sein Charakter. Das energico hat einen entschlossenen Habitus zum Ausdruck zu bringen, mit dem die einsetzende Tour de force des Satzes zu gestalten ist – und genau das macht Horenstein. Die meisten Dirigenten verfallen an dieser Stelle in ein wesentlich schnelleres Tempo, das im weiteren Verlauf noch angezogen wird. Gerade hier wird deutlich, daß schnelle, losstürmende Darstellungen eine Geschlossenheit, ja Glätte erzeugen können, die das Splittrige, Gewollte und Sich-Übernehmende dieses Ausdrucks verkleinern und bekömmlicher machen.

Ganz Ähnliches ließe sich von der Live-Aufnahme der siebten Sinfonie vom 29.8.1969 aus der Royal Festival Hall sagen. Auch hier besticht Horensteins minutiöse Zeitgestaltung und der Verzicht auf das Einbinden und Flüssigmachen des Satzbaus. Die dichten, dissonanten Intervallfolgen, die das vorwärtsschreitende Hauptthema in Streichern und Holzbläsern auslaufen lassen, werden ohne Rücksicht auf gebräuchliche Anschlußfähigkeit exekutiert. Beispiele des herausgearbeiteten Eigensinns einzelner Satzelemente ließen sich in großer Zahl nennen. Hingewiesen sei nur auf die hier wie nirgends sonst hörbare Themenschichtung im dritten Refrain des Finales. Die drei gleichzeitig ablaufenden Themen sind völlig klar und ohne Schonung für den Gesamtverlauf und die äußere Formhülle ausgespielt. Noch drastischer wird Mahlers Rücksichtslosigkeit bei der finalen Türmung der Themen mit Einbau des Kopftemas des ersten Satzes gezeigt. Das gesamte Finale präsentiert sich mit Horenstein als Erzwingungsakt, der als gewollter und letztlich scheiternder zum Ausdruck kommt.

Trotz des bescheidenen Klangbilds der Vox-Aufnahme der neunten



Horensteins Deutung der „Pathétique“ dürfte die depressivste Version der Werke überhaupt sein. Die beiden LP-Ausgaben der Aufnahme von Mahlers dritter Sinfonie: die Erstausgabe bei Unicorn-Kanchana und die spätere bei Nonesuch. Unter dem Signum Opera erschienen zahlreiche Horenstein-Aufnahmen in Deutschland als Lizenzausgaben beim Europäischen Phonoklub, die auf dem Label Pantheon auch Vox-Aufnahmen herausbrachten. Die Aufnahmen rechts stammen von den Aufnahmesitzungen der dritten Sinfonie Mahlers in der Fairfield Hall, Croydon.



Foto: Goldsmith



stellten Orchestern möglichst schnell und billig ein Firmen-Repertoire aufbauen sollten, das durch Massen-Angebote und Phonoklub-Lizenzen sofort vermarktet werden konnte. Ohne diesen Kampf der kleineren US-amerikanischen Plattenfirmen um ein Stück vom großen Kuchen des profitablen Musikmarkts wären die teilweise sehr umfangreichen Platten-Nachlässe von Dirigenten wie Walter Goehr, Hermann Scherchen, Hans Swarowsky, René Leibowitz und eben auch Jascha Horenstein niemals entstanden.

Für die 50er Jahre und vor allem eine Buch- und Plattengesellschaft wie den Europäischen Phonoklub in Stuttgart mit seinem Pantheon-Label, auf dem bei uns die Vox-Aufnahmen erschienen, war das Repertoire Horensteins unkonventionell. Neben Bach, Haydn („Die Schöpfung“, Sinfonien Nr. 101, 104), Mozart (Requiem, Krönungsmesse, Sinfonien Nr. 38, 39, 41), Beethoven (Sinfonien Nr. 3, 5, 6 und 9) gab es vor allem Mahler (Sinfonien Nr. 1, 8, 9), Bruckner (Sinfonien Nr. 8, 9), Janáček („Ta-

Stereo-Qualität sind und nicht nur bei Audiophilen zu den gesuchtesten Objekten zählen. Der Preis für die dem Horensteinschen Musizieren endlich angemessene orchestrale und aufnahmetechnische Qualität war allerdings ein höchst konventionelles Programm. Was Horenstein aber aus den Dauerbrennern der neunten Sinfonie Antonin Dvořáks, Tschaiowskys Sinfonie Nr. 5 oder den Klavierkonzerten Sergej Rachmaninoffs gemacht hat, ist konkurrenzlos in seiner Art des Umgangs mit deren Klang- und Ausdrucksreichtum.

Ein glücklicher Umstand für jeden am tatsächlichen Gewicht und der Vielfältigkeit gerade der spätromantischen Musik interessierten Hörer war aber nicht nur die Zusammenarbeit mit Charles Gerhardt, sondern auch die Entscheidung der englischen Firma Unicorn in den frühen 70er Jahren, Mahler- und Nielsen-Werke mit Horenstein einspielen zu lassen. Und schließlich pflegte die BBC eine einigermaßen kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem allmählich zu einer Kultfigur

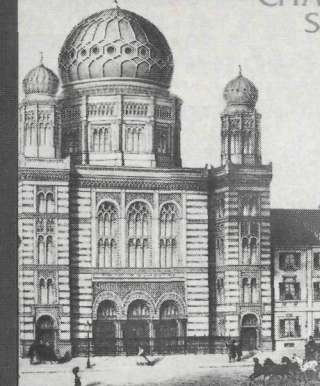
KOCH
SCHWANN

Britten • Julià • Brahms • Monteverdi
Poulenc • Casanovas • Segarra
ESCOLANIA DE MONTSERRAT
Ireneu Segarra



CD: 312 562

GESÄNGE AUS DER SYNAGOGUE
CHANTS OF THE
SYNAGOGUE



Estroncho Nachama,
Gesang
Harry Foß, Orgel
Philharmonischer
Chor Siegen
Ltg. Herbert Ehmert

KOCH
SCHWANN

CD: 315 492

Fordern Sie bitte unseren kostenlosen Gesamtkatalog an.

KOCH
Classics

D: 80336 MÜNCHEN,
HERMANN-SCHMID-STR. 10
A: 6600 HÖFEN, POSTFACH 24
CH: 9202 GOSSAU, POSTSTR. 10

Jascha Horenstein Diskographische Hinweise

Bartók, Violinkonzert Nr. 2, **Bruch**, Violinkonzert g-Moll op. 26, **Sibelius**, Violinkonzert d-Moll op. 47; Wiener Symphoniker; (AD: 1954–1957)
Vox Legends/Fono Münster 2 CD CDX2 5505

Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, **Schumann**, Klavierkonzert a-Moll op. 54; Erich Gruenberg (Violine), Malcolm Frager (Klavier), New Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonia Orchestra; (AD: 1967)
Chesky/in-Akustik CD 52

Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68, **Wagner**, Tannhäuser-Bacchanal; Beecham Choral Society; London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra; (AD: 1962)
Chesky/in-Akustik CD 19

Bruckner, Sinfonie Nr. 8 c-Moll (Version 1890), **Liszt**, Eine Faust-Sinfonie, **Wagner**, Eine Faust-Ouvertüre; Ferdinand Koch (Tenor), Männerchor des Süddeutschen Rundfunks, Pro Musica Orchester Wien, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden; (AD: ca. 1955)
Vox Legends/Fono Münster 2 CD CDX2 5504

Bruckner, Sinfonie Nr. 9 d-Moll (Haas-Edition); BBC Symphony Orchestra; (AD: 2.12.1970)
Music&Arts/Fono Münster CD 781

Liszt, Eine Faust-Symphonie; Ferdinand Koch (Tenor), Männerchor des Süddeutschen Rundfunks, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden; (AD: ca. 1955)
zyx classic CD CLS 4192

Liszt, Eine Faust-Symphonie; John Mitchinson (Tenor), BBC Northern Singers, BBC Northern Symphony Orchestra; (AD: ca. 1970)
Music&Arts/Fono Münster CD 744

Mahler, Sinfonie Nr. 1 D-Dur; London Symphony Orchestra; (AD: 1969)
Unicorn Kanchana/Helikon CD 2012

Mahler, Sinfonie Nr. 3 d-Moll; Norma Procter (Alt), Ambrosian Singers, Wandsworth School Boys' Choir, London Symphony Orchestra; (AD: 1970)
Unicorn Kanchana/Helikon 2 CD 2006/7

Mahler, Sinfonie Nr. 6 a-Moll; Stockholm Philharmonic Orchestra; (AD: 1966)
Unicorn Kanchana/Helikon 2 CD 2024/25

Mahler, Sinfonie Nr. 7 e-Moll; New Philharmonia

Orchestra; (AD: 29.8.1969)
Music&Arts/Fono Münster CD 727

Mahler, Das Lied von der Erde; Alfreda Hodgson (Alt), John Mitchinson (Tenor), BBC Northern Symphony Orchestra; (AD: 28.4.1972)
Music&Arts/Fono Münster CD 728

Mahler, Sinfonie Nr. 9 d-Moll, Kindertotenlieder; Norman Foster (Bariton), Bamberger Symphoniker, Wiener Symphoniker; (AD: 1955, 1954)
Vox Legends/Fono Münster 2 CD CDX2 5509

Mahler, Kindertotenlieder (+ Mahler, Sinfonie Nr. 2 unter Oskar Fried); Heinrich Rehkemper (Bariton), Berliner Philharmoniker; (AD: 1928)
Pearl/Helikon 2 CD 9929

Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 4 g-Moll op. 40, Klavierkonzert Nr. 1 fis-Moll op. 1, Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43; Earl Wild (Klavier), Royal Philharmonic Orchestra; (AD: 1965)
Chesky/in-Akustik CD 41

Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll, Die Toteninsel op. 29; Earl Wild (Klavier), Royal Philharmonic Orchestra; (AD: 1965)
Chesky/in-Akustik CD 2, oder Echtgoldverspielt/High Resolution: Chesky/in-Akustik CD CG902

Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll; Earl Wild (Klavier); Royal Philharmonic Orchestra; (AD: 1964)
Chesky/in-Akustik CD 76

Ravel, Klavierkonzert für die linke Hand, Klavierkonzert G-Dur; Vlado Perlemuter (Klavier), Orchestre Colonne; (AD: 1955)
Vox Legends/Fono Münster 2 CD CDX2 5507

Strauß, Walzer (I); Vienna State Opera Orchestra; (AD: 1962)
Chesky/in-Akustik CD 70

Strauß, Walzer (II); Vienna State Opera Orchestra; (AD: 1962, 1969)
Chesky/in-Akustik CD 95

Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 5 e-Moll; New Philharmonic Orchestra; (AD: 1968)
Chesky/in-Akustik CD 94

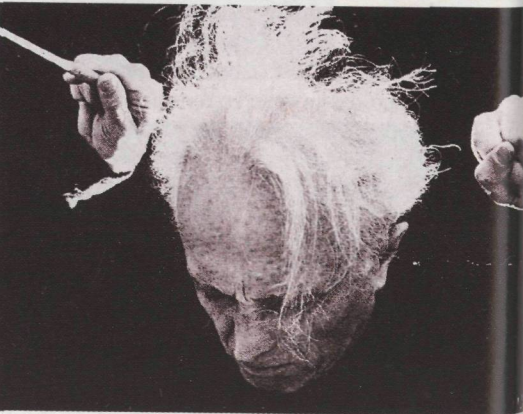
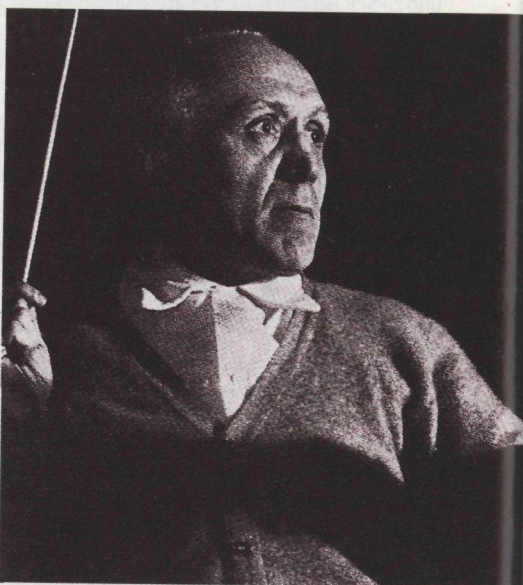
Alle aufgeführten Titel sind
gegenwärtig erhältlich

Mahler-Sinfonie von 1955 ist der Prozeß der Auflösung, der wuchernden Vielsträngigkeit der Stimmen bestens realisiert. Die zerbröselnde amorphe Struktur tritt hier deshalb so deutlich hervor, weil die Einzelheiten nicht zugunsten vorgedachter bzw. vorgefählter Totale angeglichen werden. Eklatant wird Horensteins Vorgehensweise im zweiten Durchführungsteil des ersten Satzes, wo die intrikaten, vom Scheitern bedrohten „Redeweisen“ des Stimmgeflechts der Streicher nicht im Stile gebräuchlicher Interlinearversionen umgangen werden. Wo man bis hin zu jüngsten Aufnahmen an dieser Stelle ein „da muß man irgendwie hindurch“ spürt, verbeißt sich Horenstein in das Deutlichmachen dieser auskomponierten Undeutlichkeit. Und was im ersten Moment als unelegant und verwildert empfunden werden könnte, beschreibt genau den in der Verbindung von Dichte und Dissoziation liegenden Ausdruck dieses Satzes. Gerade das Fehlen des

anheizenden, „helfenden“ Vortrags macht diesen Ausdruck der Desoltheit so beredt.

Die „Wunderhorn“-Sinfonien interpretiert Horenstein aus der Perspektive des späten Mahler. Das volkstümliche Material mit seinen Schematismen scheint hier nur das Medium einer Gestaltung gewesen zu sein, die doch weiter über die idiomatischen Muster und Klischees hinausgeht. Das heißt aber nicht, hier würde mit feinsinniger Zurückhaltung musiziert. Das Einsturzfeld am Ende der Durchführung des ersten Satzes der dritten Sinfonie ist von chaotischer Wucht, und die Coda ein riesiger, sich unter Konvulsionen vollziehender Befreiungsschlag.

Die früheste Mahler-Einspielung Horensteins galt den „Kindertotenliedern“ – 1931 mit Heinrich Rehkemper aufgenommen. Norman Foster zeigt in der zweiten „Kindertotenlieder“-Aufnahme dreißig Jahre später für Vox zwar weniger Sänger-Manieriertheiten als Rehkemper, dafür aber fehlt



ihm dessen Legato, das mit seinem mühelosen Balancieren zwischen Parlando und Arioso den „Wunderhorn“-Gestus sehr schön trifft. Horenstein zeigt sich hier wie dort mit gleicher Interpretationshaltung: Der Gesang ist eine Stimme unter anderen, bei denen das Leere und im Schrecken Erstarrte, das nur momentan von freundlicher Erinnerung durchbrochen wird, einen beklemmenden Ausdruck erzeugt.

Mit zunehmendem Alter hat sich Horensteins

„induktives“ Dirigieren noch intensiviert. Verlangsamung des Tempos ist eine Konsequenz; die anderen sind noch stärkere Kontraste, Profile und Brüche im Drama der Form, und das heißt bei Horenstein ja immer im Drama des Ausdrucks. Die späte Aufnahme von Bruckners neunter Sinfonie ist wesentlich schwerer, noch ausartikulierter und noch mehr mit Dynamik bis in die einzelnen Motiv-Partikel und ihre zahllosen Betonungs- und Artikulationszeichen hinein erfüllt als die Vox-Einspielung. Der Vergleich zwischen früher und später ist allerdings nur für Horenstein selber aussagekräftig, denn gegenüber dem Gros der Bruckner-Interpretationen war schon die alte Aufnahme eine Ausnahme an Differenz und Detailbeziehung. Bei der späten Stereo-Aufnahme kann man die Partitur gleichsam hörend sehen, so trennscharf, klangplastisch, dynamisch und in den Volumina differenziert tritt das Werk vor den Hörer. Die Durchhörbarkeit und der Beziehungsreichtum geht nicht zu Lasten klanggestischer Wucht; die Paukenstimme ist endlich einmal als vollgültiger, formkonstitutiver Bestandteil berücksichtigt. Zusammen mit der dissonierenden Akkordik der schweren Bläser geht ihre Artikulation eine expressive Mischung aus Erhabenheit und Schwärze, Feier und Zerstörung, Andacht und Nekrophilie ein.

Auch bei Liszt erlebt man bei der späten Aufnahme noch mehr als mit der früheren den Hörvollzug als eine Art Abtast-Vorgang, als Variation der Sonoritäten, die das Werk zu einer Klang-Plastik machen, welche das Motiv-Arsenal in allen Facetten seiner Verbindungen und „Zustände“ offeriert.

Ein Wort wenigstens muß noch zu den singulären Rachmaninoff-Einspielungen Horensteins gesagt werden. Alle vier Klavierkonzerte, die „Paganini-Variationen“ und die „Toteninsel“ sind gemeinsam mit Earl Wild von Charles Gerhardt 1965 produziert worden. Die Aufnahmen sind bis heute gültiger Maßstab für das Ausloten und klangliche Umsetzen der Rachmaninoffschen Notenberge. Freigesetzt wird an diesen ansonsten mal kraftmeiernd, mal sportiv-diätisch gegebenen Stücken ein Ausdruck, der durch die Ernsthaftigkeit und Kongenialität seiner Interpreten an Intensität seinesgleichen sucht. Dieser Ausdruck hat wenig mit der immer wieder zubereiteten Mischung aus Spartakiade und Hollywood zu tun, aber viel mit der europäischen Schwermut des Fin de Siècle.

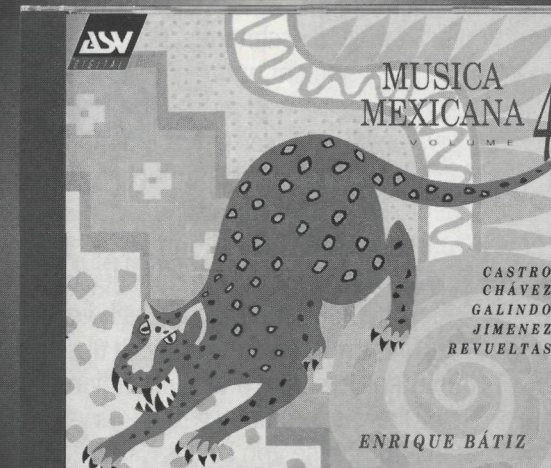
Horenstein ist zweifellos ein Dirigent der Moderne: Vorrang des Objekts, Dienst an der vollkommenen Klanglichkeit des Notentexts ist seine Devise, Induktion sein Verfahren. Nicht das allmächtige Subjekt, das Werke als Vorlagen seiner Selbstdarstellung braucht, ist Horensteins Sache. Er ist aber auch nicht der Bilderstürmer, dessen Umgang mit Kunst sich im Unterlaufen, Entschlacken und „Gegen den Strich Bürsten“ erschöpft. Man kennt, gerade was Tschaikowsky, Dvořák, Max Bruch oder eben Rachmaninoff anbetrifft, solche in der Konsequenz beeindruckende Interpretationen: Sie bannen zumindest das Unerträgliche. Aber für Horenstein hieße das, auf halbem Wege stehen zu bleiben, und gerade seine Aufnahmen der genannten Komponisten zeigen, was die andere Hälfte wäre. Intensivieren, sich Versenken, Entfachen und Näherbringen sind Horensteins Mittel um die Tradition, aber auch, wie seine Schönberg-, Hindemith- und Strawinsky-Aufnahmen zeigen, die Moderne selber in eine richtige Beziehung zu ihren Hörern zu bringen.

Vielleicht läßt sich Horensteins „Beziehung von innen her“ am leichtesten an der Erfahrung beschreiben, die man beim Hören seiner Aufnahmen von Strauß-Walzern machen kann. Im ersten Moment ist man enttäuscht von der Schwere und Lakonik, die die Stücke hier haben. Vielleicht hoffte man anfänglich auf klangfarbliche Brillanz, auf rhythmischen Effekt oder motivische Feinschmeckerei, die man von anderen großen Interpretationen kennt. Bis man nach einiger Zeit merkt, daß man selber ganz in den walzenden Rhythmus der Stücke geraten war, daß man anfangs den spezifischen Puls dieser Zeitstrukturierung zu verinnerlichen. Horenstein hatte wie bei aller Musik von innen her musiziert. So war man als Hörer ins Stück geraten, von dessen Gestus ergriffen worden. Und man konnte ahnen, was Adorno im März 1929 meinte mit Horensteins „außerordentlicher, in einem überpsychologischen musikalischen Sinne leidenschaftlicher Intensität“.

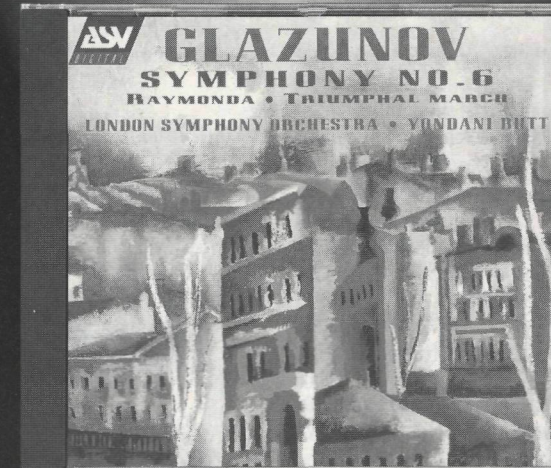
Bernhard Uske



CD: DCA 911



CD: DCA 893



CD: DCA 904

Koch
Classics

D: 80336 MÜNCHEN, HERMANN-SCHMID-STR. 10
A: 6600 HÖFEN, POSTFACH 24
CH: 9202 GOSSAU, POSTSTR. 10