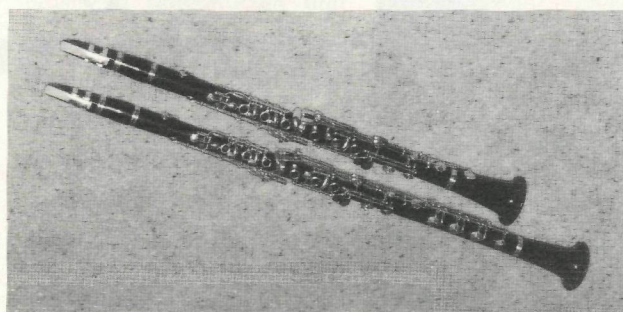


Die geheimnisvolle Stadler-Klarinette



Zwei aktuelle Einspielungen von Mozarts berühmtem A-Dur-Klarinettenkonzert KV 622, dem unübertroffenen Meisterwerk der gesamten Klarinettenliteratur, haben als modellhafte Beiträge zum Mozart-Jahr 1991 bereits ihre FonoForum-Würdigung erfahren: die maßstabsetzende Wiedergabe in „moderner“ Interpretation mit Sabine Meyer und der Dresdener Staatskapelle unter der Leitung von Hans Vonk (EMI CD 7 54138 2 vgl. FF 3/1991, S. 42) und die Aufnahme



Sabine Meyer mit der Bassettklarinette; diese „exotische“ Ausgabe des Instruments benutzte die Musikerin für ihre Einspielung von Mozarts Klarinettenkonzert KV 622. Oberes Foto: Die reguläre A-Klarinette im direkten Vergleich zur Bassettklarinette (mit verlängertem Unterstück und Zusatzklappen für den in der Tiefe erweiterten Tonumfang).

me in mustergültig „historisierenden“ Aufführungspraxis mit Pierre-André Taillard und dem Ensemble „Concerto Köln“ (Capriccio/EMI CD 10375 vgl. FF 10/1991, S. 62). Beide Solisten verwenden statt der regulären A-Klarinette eine sogenannte „Bassettklarinette“, die sich allmählich zu einem Standardinstrument für die Wiedergabe von Mozarts Klarinettenquintett KV 581 und für das Konzert KV 622 zu entwickeln scheint. Immer häufiger begegnet dieses ominöse Instrument, seitdem die Originalklang-Faszination für viele Künstler und Produzenten offenbar zu einer Prestigefrage geworden ist. „Ominös“ ist dieses Instrument, weil es als exotische Sonderform weder Vorläufer noch Nachfahren hat. Nicht einmal sein Aussehen ist überliefert, ein richtiges „Geisterinstrument“ also.

Einer frühen „Originalaufnahme“ mit dem Salzburger Klarinetisten Kurt Birsak, für die im Juli 1981 noch eine aufklärende Leserbrief-Stellungnahme des Solisten zum Begriff der „Bassettklarinette“ in dieser Zeitschrift notwendig war (FF 7/1981, S. 6), folgten die Klarinettenspezialisten Alan Hacker, Hans Deinzer, Charles Neidich, Wolfhard Pencz und Eric Hoepfich mit ihren jeweiligen Studioproduktionen. Zwar klangen die Ergebnisse durchweg überzeugend und gut, aber immer noch scheint dieses „Geisterinstrument“ eine Angelegenheit für Bläuserspezialisten geblieben zu sein. Sogar die jüngsten Ausgaben des „Bielefelder Katalogs Klassik“ beharren (mit Ausnahme der Einspielung von Hoepfich) in den Nummernverzeichnissen auf der falschen Instrumentenbezeichnung

„Bassetthorn“. Richtig ist lediglich, daß Mozart ein Verehrer auch des Bassetthorns war (Freimaurermusiken, Notturmi, Requiem). Sein Freund und Logenbruder Anton Stadler aber, der wohl bedeutendste Klarinetist der Mozart-Zeit, hatte sich selber ein ganz besonderes Instrument ausgedacht: eine Klarinette, die den Tonumfang in der Tiefe um vier Halbtöne erweiterte, ohne deshalb gleich zu einem „Bassetthorn“ zu werden. Der Preßburger Instrumentenmacher Theodor Lotz soll (Genaueres weiß man nicht) diese Idee als erster in die Tat umgesetzt haben. Lotz oder Stadler (im Eigenbau) verlängerten das Unterstück einer Normalklarinette und brachten dort einen vom Bassetthorn übernommenen Klappenmechanismus an. Die „Bassettklarinette“ war geboren. Allerdings gab es offenbar nur ein einziges, nämlich das Stadlersche Exemplar von dieser Spezialkonstruktion, weshalb auch immer wieder der Begriff „Stadler-Klarinette“ in den Musikgeschichten, Mozart-Biographien und Konzertführern herumgeistert.

Mozart schrieb auf Anregung und Wunsch Stadlers zwei Freundschaftswerke für dieses Instrument, so das besagte Quintett KV 581 und das Konzert KV 622. Daß der Komponist von der Idee des erweiterten Tonumfangs sehr angetan war, beweist die Qualität beider Werke. Aber damit hatte es sich denn auch. Es blieb bei diesen beiden singulären Beiträgen für ein singuläres Instrument. Nur soviel ist bekannt, daß Stadler später die Urheberschaft dieser Sonderklarinette für sich in Anspruch nahm und daß Mozarts Autographe in seinem Besitz waren. Sie sind dann – genau wie das legendäre Instrument – nie wieder aufgetaucht. Beide Solostimmen wurden für die spätere Druckfassung (von Stadler?) dem Umfang der herkömmlichen A-Klarinette angepaßt. So entstand die bis heute gültige, kuriose Situation, daß man für die beiden wichtigsten (und schönsten) Werke der gesamten Klarinettenliteratur weder den Urtext kennt noch das „Originalinstrument“ für deren authentische Wiedergabe.

Erst die moderne Mozart-Forschung und das Erscheinen der kritischen Berichte zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe konnten mit

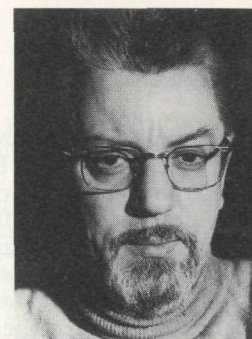
stichhaltigen Rekonstruktionsversuchen des verschwundenen Mozart-Autographs aufwarten. Wichtiger Anhaltspunkt war der seit längerem bekannte Quellenfund mit den ersten 199 Takten des Klarinettenkonzertes in einer autographen Solostimmen-Skizze für ein ursprünglich konzipiertes Bassetthornkonzert (Fragment KV 621b). Jedenfalls konnte so nachgewiesen werden, daß die Bearbeitung für die Normalklarinette mit dem Urtext weitgehend identisch ist und daß hauptsächlich nur die unspielbaren „Basset-Töne“ in die höhere Oktave umgesetzt worden waren. Freilich erhielt dadurch manche zusammenhängende Notenkette durch erforderliche Brechungen einen veränderten Charakter, und mancher Akkordfigur fehlen nunmehr die tiefen Grundtöne. Ein anschauliches Beispiel vermitteln die Takte 45 bis 48 aus dem zweiten Satz (Adagio) des Klarinettenkonzertes: Was die Rekonstruktion der mysteriösen Bassettklarinette anbetrifft, so hat nicht zuletzt die Zurückhaltung der Künstler, der Produzenten und Firmen, die Aufführungs- und Werkinformationen mit entsprechendem Bildmaterial zu garnieren, zu unnötiger Geheimniskrämerei oder gar zu Spekulationen über das Aussehen des Instrumentes geführt. Die Veröffentlichung des „Bassettklarinetten-Konzertes“ mit Sabine Meyer wird daher gern zum Anlaß genommen, die Künstlerin mit ihrer Bassettklarinette aus der Werkstatt des Klarinettenherstellers Wurlitzer im Bild zu zeigen. Eine weitere Abbildung vergleicht den modernen Nachbau einer Spezialklarinette mit dem herkömmlichen Orchesterinstrument. Deutlich sind die Zusatzklappen der Bassettmechanik zu erkennen (s. Fotos).

Naturalistischer „Originalklang“ und die optische „Originalform“ werden weiterhin ein Geheimnis bleiben, bewahren aber den Konzertfreund mit seinen modernen, anspruchsvollen, verwöhnten Ohren sicherlich auch vor mancher Enttäuschung. Denn daß trotz überlieferter Begeisterung für das bläserische Können Anton Stadlers angesichts der seinerzeit fraglos dürrtigen Klappenkonstruktionen und Intonationschwächen früher Klarinetten-Instrumente der Klangqualität enge

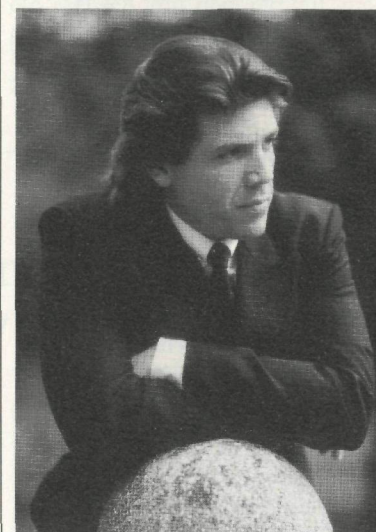
Grenzen gezogen waren, das wissen alle Bläser und Hersteller von Holzblasinstrumenten mit ihren ständigen Verbesserungsvorschlägen bis weit in die Gegenwart hinein zu bezeugen. Und ungewiß ist auch, welche künstlerisch-ästhetischen Maßstäbe jener ungenannte Chronist aus Graz des Jahres 1785 angelegt hatte, als er über einen Konzertauftritt Anton Stadlers schrieb: „Hätt's nicht gedacht, daß ein Klarinet menschliche Stimmen so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, daß ihm niemand widerstehen kann, der ein Herz hat“. Ernst Ludwig Gerber bekundete dagegen in seinem „Neuen Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler“ von 1812 für Stadlers Bassettklarinette „nicht nur mehr Tiefe, sondern auch in diesen letzten Tönen eine große Ähnlichkeit mit dem Waldhorne“.

Sei es die menschliche Stimme oder das Hornkolorit als Klangideal, das in beiden Fällen aus einer uns historisch fremd gewordenen Welt stammt – für moderne Solisten ist es ein musikgeschichtliches Unikum, sich eigens eine Spezialklarinette bauen lassen zu müssen, um lediglich zwei Spitzenwerke ihrer Gattung im nicht überlieferten Urtext blasen zu können. Darüber hinaus ist eine äußerst komplizierte und für das Klarinettenspiel denkbar untypische Grifftechnik zu erlernen, da der Daumen der rechten Hand alle Zusatzklappen bedienen muß. Damit entfällt aber seine Funktion als Stütze für die Haltung des Instrumentes, die nun durch ein Trageband (ähnlich dem Fagott) ersetzt werden muß. Daß alle Neuaufnahmen von diesen Schwierigkeiten dennoch nichts ahnen lassen, ist der Triumph authentischer Aufführungspraxis dank eines modernen Virtuositums.

Gerhard Pätzig



Fotos: DG, Teidec



Zwei musikalische Ereignisse in New York: Die Neuproduktion der Oper „Die Soldaten“ von Bernd Alois Zimmermann (oberes Foto) an der City Opera und ein Konzert mit Thomas Hampson (unteres Foto) und dem New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Kurt Masur.

Notizen aus New York

Als der Dirigent Christopher Keene vor 23 Jahren zum ersten Mal an die New York City Opera kam, zeigte ihm der damalige Direktor Julius Rudel die Partitur von Bernd Alois Zimmermanns „Soldaten“, mit den Worten, dies sei erstens die wichtigste Opernkomposition nach dem Zweiten Weltkrieg, und – zweitens – praktisch nicht auf die Bühne zu bringen. Keene stimmte der ersten Feststellung zu und betrachtete die zweite als Herausforderung. Jetzt, wo er an eben dieser Oper Direktor ist, nahm er die Herausforderung an und leitete die New Yorker Premiere des Werks – was allein 35 Orchesterproben erforderte. Zimmermanns Oper nach einem Stück des Sturm-und-Drang-Dichters Lenz ist im Orchestralen nicht bloß komplex, sondern gigantisch, verlangt nach einem 110-Mann-Orchester. Sein musikalisches Idiom ist gleichsam „Wozzeck“ auf einem Nagelbrett, eine Erin-

nerung an die Zeiten der Nachkriegskomposition, wo sich Komponisten darum bemühten, so fern vom Publikum und so unaufführbar wie möglich zu sein. Da gibt es Akkordballungen des massigen Orchesterapparates im Orchestergraben und hinter der Bühne, eine Jazzband, eine enorme Menge von Perkussions- und Tasteninstrumenten, Harfen, elektrisch verstärkte Geräusche – also alle Klischees des musikalischen Expressionismus. Und Zimmermanns Gesangslinien zerschneiden die oberen Lagen der Sänger durch die ständige Verwendung von Oktavsprüngen oder großen und kleinen Nonen. Trotz aller klanglichen Vielfalt scheint mir Zimmermanns Musik bemerkenswert monochrom und bisweilen ermüdend in ihrer atmosphärischen und gestalterischen Gleichartigkeit. Regisseur Rhoda Levine legte besonderen Wert auf die sexuellen Exzesse und stilisierte das Bühnengeschehen in Richtung auf militärische Exaktheit. So gab es eine Gruppe preußischer Soldaten in echten DDR-Uniformen zu bewundern (gekauft mit Mengenrabatt), die eine Heroine verschleppten, gekleidet wie Clara Schumann. Lange vor dem Ende fragte

ich mich, was für einen Wert gerade dieses fürchterliche Moralspiel für das Publikum hat, das die New York City Opera besucht, und warum gerade hier so viel Geld und Energie aufgewendet wurden. Trotzdem – man muß Bewunderung für den Mut und die Professionalität aufbringen, diese Produktion zu machen, und ebenso für die Sänger (voran Lisa Saffer als Marie, Cynthia Rose als ihre Schwester, den Bariton Jan Opalach als Vater und den Tenor Thomas Young als Desportes), die die vokalen Schwierigkeiten mehr als bewundernswert meisterten.

In der Avery Fisher Hall begann das New York Philharmonic Orchestra seine neue Spielzeit und damit auch Kurt Masur sein Amt. Als ob er alle Fragen bezüglich seines Interesses an amerikanischer Musik direkt beantworten wollte, war die erste Hälfte des Konzerts ausschließlich amerikanischer Musik gewidmet: John Adams „Tromba lontana“ und „Ride in a Fast Machine“ – zwei gut orchestrierte Schaustücke, die die vorteilhafte Seite des Komponisten zeigen (anders als bei seiner Oper „Death of Klinghoffer“) – und Coplands „Old American Songs“, schön und lebendig ge-

sungen von Thomas Hampson. Sein Einsatz der Mezzavoce und sein exquisiter Textvortrag stellen ihn in eine Reihe mit dem späten Donald Graham und Lawrence Tibbett. Der zweite Teil des Konzerts gehörte einer soliden Interpretation von Bruckners Siebter, ebenso wie Mehtas Abschiedskonzert mitgeschnitten, diesmal von der Teldec – und sogar bereits erschienen. Hier wurde besonders die gute Beziehung zwischen Masur und seinem Orchester deutlich, zumindest jetzt, während der „Flitterwochen“. Ich glaube, das Verhältnis, gegründet auf Sympathie und Respekt, wird auch in Zukunft gut bleiben. Masur und die Philharmoniker haben jedenfalls soeben einen Sechsjahresvertrag mit der Teldec abgeschlossen, über 32 Live-Aufnahmen der Konzerte in der Avery Fisher Hall, was insofern bemerkenswert ist, als die Philharmoniker seit 1980, als CBS Masterwork seine 40jährige Zusammenarbeit mit dem Orchester beendete, ohne einen länger dauernden Schallplattenvertrag war. Unter den geplanten Veröffentlichungen sind Dvořáks Sinfonie Nr. 9 sowie Werke von Brahms und Charles Ives.

Barrymore L. Scherer

Wider den Einheitsklang



Foto: Erato/Sarrut

Legendär ist die Aufnahmetätigkeit des Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet für die Decca. Armin Jordan, Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orchesters, und die französische Erato knüpfen seit 1985 an diese Tradition an. Nicht allein, daß Jordan nach Ansermet – es lagen Paul Klecki, Wolfgang Sawallisch und Horst Stein dazwischen – der erste schweizerische Chef des Orchesters ist; die Amtsausübung der genannten drei Dirigenten blieb weitgehend ohne discographischen Nachlaß, Jordan hingegen und das OSR haben seit 1985 viele Aufnahmen mit nahezu ausschließlich französischem Repertoire gemacht. So sehr Jordan dem Orchester verbunden ist – viele Einspielungen tätigt er mit dem Ensemble Orchestral de Paris –,

ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit sind Opern. Zahlreiche Aufnahmen, von unbekannten Werken wie „Ariane ou Barbe-Bleue“ oder „Roi Arthus“ bis zum „Parsifal“ für den Syberberg-Film zieren die Discographie des ehemaligen musikalischen Leiters der Baseler Oper. Die Arbeit Jordans mit dem OSR geht jetzt ins siebte Jahr. Mit der Produktion der vierten Sinfonie von Gustav Mahler (s. Rezension in diesem Heft S. 46) betreten das Gespann Jordan/OSR – nach den Schumann-Sinfonien und „Paradies und Peri“ – deutsche Repertoire-Lande. Für den lebendigen, geistvollen Jordan ist die Beschäftigung eines französischen Orchesters mit deutschem Repertoire, speziell Mahler, kein Gegenstand einer grundsätzlichen Erörterung. Die Frage, ob es sich bei dem OSR um einen der besten Klangkörper handelt oder nicht, stellt sich ihm nicht; wichtig ist für ihn vor allem der Klang, die klangliche Identität. „Ich möchte meinen Klang kreieren, einen Orchesterklang, der unmittelbar wiedererkennbar ist. Das geht heute leider vielfach verloren, weil sich die Dirigenten nicht mehr mit ihrem Orchester identifizieren. Die Orchester, die eine Identität haben, sind fast immer auch die, die lange mit dem gleichen Dirigenten gearbeitet haben, z. B. waren das Kubelik in München oder Haitink in Amsterdam. Auch bei den Solisten verschwindet diese Identität immer mehr, die Geiger spielen beinahe alle wie Perlman. Ich finde es schade, daß sich alles immer mehr gleicht, es wird dann ein bißchen langweilig.“

Als sinnlichem Mensch kommen Armin Jordan die sensitive Klanglichkeit und das verhalten Erotische französischer Musik entgegen, er orientiert sich in erster Linie am Atmosphärischen der Partituren. Um Atmosphäre entstehen zu lassen, nimmt er Platten nicht in kurzen Takes auf, sondern in langen, möglichst satzweisen Abschnitten. „Ich habe zwar ein Telefon bei den Aufnahmen, aber ich benütze es nicht, der Produzent spricht über Lautsprecher. Wenn man ein Telefon hat, läutet es dauernd, und das habe ich nicht so gern, dadurch wird alles in kleine Stücke geschnitten. Bei Mahler kann man das nicht machen. Ich will auch nicht Korrek-

turen machen und die Atmosphäre zerstören. Man hört doch zuerst eine Platte, um Spaß daran zu haben, nicht um sie zu kritisieren.“

Natürlich klingt Mahler von diesem Orchester anders, als man es gewöhnt ist. Aber Mahler als Komponist spricht zu Jordan, der sich gewissermaßen ex negativo in seinem Verhältnis zu Bruckner charakterisiert: „Bruckner ist einer meiner Lieblingskomponisten, aber ich dirigiere ihn nicht; ich

kann das nicht. Bruckner ist sehr gläubig, ich bin das überhaupt nicht; Bruckner ist naiv, ich nicht. Ich habe gern lustige Sachen, Bruckner ist in seiner Musik überhaupt nicht lustig. Wahrscheinlich habe ich ihn deshalb so gern, weil er all die Eigenschaften hatte, die ich nicht habe. Mahler dagegen ist ein Mensch, mit dem ich gut ausgekommen wäre; er kann furchtbar komisch sein, sarkastisch, ein Mensch, der viel gelesen hat...“

sme

Ein großer Improvisator



Foto: Archiv Johannes Klais

Fast liegt es in der Natur der Sache, daß der Name Marcel Dupré – 20 Jahre nach seinem Tod 1971 – weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Denn der Ruhm Duprés gründet sich vor allem auf seine Erfolge als Orgel-improvisator. Als solcher bereiste er die ganze Welt, sorgte stets für ausverkaufte Kirchen und Konzerthäuser und wurde schließlich zur regelrechten Institution. Nahezu alle großen französischen Organisten gingen durch seine Schule, angefangen bei Jean Langlais, Gaston Litaize (der kürzlich verstorben ist) über Rolande Falcinelli, Pierre Cochereau bis hin zu Marie-Claire Alain und Jean Guillelou. Auch Olivier Messiaen war Schüler von Dupré. Aber nicht nur als Improvisator und Lehrer machte sich Dupré einen Namen; er war auch Komponist, Interpret und Theoretiker. Nicht nur, daß er erstmals das gesamte Bachsche Orgelwerk auswendig aufführte; er besorgte auch dessen Neuausgabe – die berühmt-berüchtigte „Dupré-Edition“, deren obligate Fingersatz- und Pedalbezeichnungen ihm mancherorts den Ruf des „Pedanten“ einbrachten. In der Tat offenbart sich hier jener faszinierende Widerspruch, der zu einem Gutteil das Phänomen Marcel Dupré ausmacht: denn selbst in der Improvisation konnte der

Als Orgel-improvisator eine „regelrechte Institution“, zudem auch ein renommierter Komponist, Lehrer und Theoretiker: Marcel Dupré (1886 – 1971).

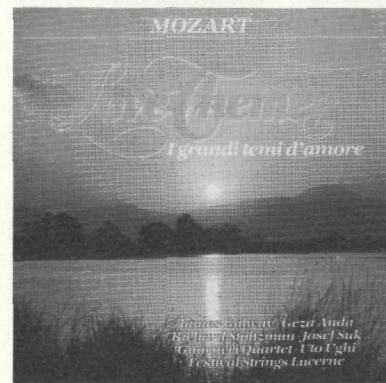
Meister der „freien musikalischen Rede“ (Dupré gebrauchte gerne diesen Vergleich mit der Sprache) auf ein systematisches Studium zurückgreifen. Für ihn, der schon in frühester Jugend seine ganze Energie dem Orgelstudium zugewandt hatte und der das Glück gehabt hatte, Persönlichkeiten wie Anton Rubinstein, dem Orgelbauer Cavallé-Col und dem Virtuosen Alexandre Guilmant zu begegnen, war Improvisation keineswegs eine primär emotionale Angelegenheit, sondern vielmehr die genaue Planung und Durchführung eines musikalischen Konzepts – freilich aus dem Moment heraus. Leider gibt es nur wenige Klangdoku-

mente seiner Kunst. Und diese wenigen CDs, teils ehrfürchtig verwaltet von der in Paris ansässigen „A.A.A.M.D.“ (Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré, 21 Boulevard Exelmans, 75016 Paris), drohen nun auch allmählich zur Neige zu gehen – als da wären die verschiedenen „liturgischen“ Gottesdienstimprovisationen aus Saint Sulpice, Duprés langjähriger Wirkungsstätte, oder jene ebenfalls schon legendäre Improvisations-Einspielung aus dem Kölner Dom 1961. Von letzterer Aufnahme, erschienen bei Psallite (Sinfonie d-Moll, Passacaglia und Fuge, Choralvariationen „Veni Creator“) sind immerhin noch 35 CDs vorrätig. Begehrte Sammlerobjekte also. Bleibt zum Trost die Tatsache, daß die großen Orgelkompositionen Duprés („Symphonie Passion“, „Der Kreuzweg“ etc.) ebenfalls ausgearbeitete Improvisationen sind – und vor allem, daß zum Jahresende die „A.A.A.M.D.“ eine Aufnahme (CD AMD 5642) mit Improvisationen dieses genialen Musikers herausbringen wird. Allerdings: nur für „Freunde“!

Matthias Keller

Ende des Marathons

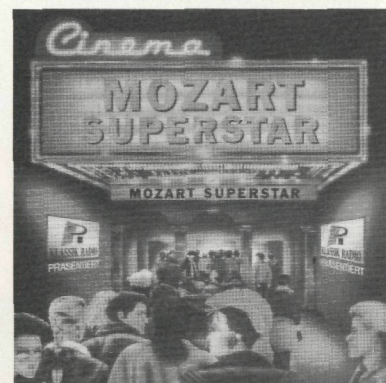
Wir haben es überstanden: nach 365 Tagen Mozart-Marathon sind wir am Ziel. Und die Schallplatte hat wacker mitgehalten. War Mozart über ein Vierteljahrhundert lang – bezogen auf die Anzahl



seiner Schallplattenveröffentlichungen – neben Bach und Beethoven ein konstanter Bestseller-Komponist, so hat er im letzten Jahr alle Konkurrenz weit hinter sich gelassen: mehr als siebenhundert Mozart-CD-Veröffentlichungen in zwölf Monaten. Beethoven hat es nur auf schlappe zweihundertfünfzig gebracht.

Mehr der Rekorde: 4600 verschiedene Aufnahmen von Kompositionen Mozarts sind auf dem deutschen Markt erhältlich. Das sind durchschnittlich sieben Interpretationen pro Komposition. Aber diese Statistik verzerrt das Bild. Populäres sprengt den Rahmen des Überschaubaren. Allein die 65 Einspielungen der Kleinen Nachtmusik gibt es in etwa 150 lieferbaren Veröffentlichungen. Der Serenaden-Torso ist damit Mozarts am häufigsten aufgenommenes Werk. Die große g-Moll-Sinfonie bringt es auf 54 Aufnahmen, die Jupiter-Sinfonie auf 53, das C-Dur-Klavierkonzert KV 467 auf 40, lieferbare wohl gemerkt. Alle haben versucht, ihr Stück vom großen Kuchen abzubekommen. Aber nur die können erfolgreich sein, deren CDs vom Handel geführt werden. Welcher Laden leistet sich schon den Luxus, alle erhältlichen Versionen am Lager zu haben?

Gibt es eine Quintessenz aus siebenhundertmal Mozart? Vielleicht die, daß sich der Mozart-Stil mit Christopher Hogwoods Sinfonien-Zyklus, vor etwa einem Jahrzehnt aufgenommen, auf breiter Ebene erstaunlich gewandelt hat. Mozart ist, vordergründig betrachtet, historischer geworden. Sinfonische Erhabenheit ist einer neuen Patina gewichen. Dennoch trotz das, was vollgültig befriedigt, allen Moden (was beispielsweise nicht für Bachs Interpreten zutrifft): Fritz Buschs „Don Gio-



vanni“, Sir Thomas Beechams „Zauberflöte“ und Erich Kleibers „Figaro“, Arthur Grumiaux' und Gidon Kremers Violinkonzerte, Robert Casadesus' Klavierkonzerte, um einige Beispiele zu nennen. Wo – wie fast immer bei Mozart – die Sprache die Leitlinie für die Gestaltung ist, scheitern jene Musiker, die sie vernachlässigen, sie übergehen. Jüngstes Beispiel dafür ist Roger Norringtons „Zauberflöte“.

Wie es im Jubiläumsjahr des Mozart-Todes wohl angemessen ist, scheinen die Messen und das Requiem – letzteres mit zweiundvierzig lieferbaren Aufnahmen ohnehin ein Spitzentitel – vom außergewöhnlichen Anlaß am meisten profitiert zu haben. So viele Neuaufnahmen dieser Werkgruppe gab es in einem vergleichbaren Zeitraum noch nie. Was allerdings nicht viel über den Absatz aussagt. Wer soll all diese Sakralmusik, die großenteils ohnehin nicht über den Status von Gelegenheitskompositionen hinausragt, hören wollen? Da mögen solche CDs erfolgreicher sein, die Mozart-Muzak offerieren. Etwa „Mozart Superstar“, eine Stunde Mischmasch vom Populärsten des Populärsten (BMG GD 60879). Amadeus – Von den Göttern geliebt; warum nicht gleich mit Mozart lieben? Dieselbe Firma hat auch dafür die passende Zusammenstellung parat: „Love Themes“, gleich zwei CDs, gefüllt mit Romanzen, Andantes, Andantinos und Adagios (GD 60816). Den Vogel schießt wieder einmal Japan ab. PolyGram hat dort für jede Tageszeit eine entsprechende CD herausgebracht. Da putzt man sich die Zähne mit „Fresh Morning Mozart“, steht im Stau mit „Motorcar Mozart“, schuftet im Büro mit „Anti-Streß Mozart“, schlürft den abendlichen Sake mit „Restful Evening Mozart“ oder erinnert sich diverser Filme à la Elvira Madigan mit „Screen Mozart“, bevor man mit „Romantic Mozart“ eine lauschige Stunde erlebt. Keine Sorge: Mozart wird auch das überstehen. Martin Elste

Mozart für jede Lebenslage – beim Marketing-Marathon 1991 waren der Phantasie keine Grenzen gesetzt.

Fürstlicher Genuss

Für die wenigen,
die mehr verlangen.

„Wer hohe Erwartungen erfüllen will, muß Überdurchschnittliches leisten. Es gehört ein ausgeprägtes Maß an Leidenschaft dazu, höchste Qualität über lange Zeit hinweg zu wahren und zu pflegen. Der Sekt, der meinen Namen trägt, ist Jahr für Jahr ein beredtes Zeugnis für einen über Generationen gewachsenen und kultivierten Anspruch an höchste Qualität.“

PAUL-ALOIS FÜRST VON METTERNICH

FÜRST VON METTERNICH
Sektkultur ist unsere Domäne

Fürst von Metternich gibt es in den Cuvées „trocken“, „extra trocken“ und als „Brut Jahrgang“ Fürst von Metternich Sektkellerei GmbH, Johannisberg im Rheingau.