

„Der ferne Klang“ in Wien

Das neu erwachte Interesse an der „Wiener Moderne“ um 1900, an Klimt, Altenberg, Freud, dem gesamten geistigen Milieu rund um „Traum und Wirklichkeit“ – all das mag den Boden für die Wiederkehr dieser typischen Jugendstil-Oper vorbereitet haben. Daß jedoch Franz Schrekers „Der ferne Klang“ beim Wiener Publikum einen Enthusiasmus auslöste, wie er sich sonst nur bei Domingo-, Freni-, Pavarotti-Premieren einzustellen pflegt, kam für alle überraschend.

Das Werk sollte ursprünglich seine Uraufführung an der Wiener Hofoper erleben, doch infolge von allerlei Mißgeschicken kam es nicht dazu (die Premiere fand 1912 in Frankfurt statt). 1991 wurde in Wien die alte Schuld getilgt – mit einer Staatsopern-Aufführung, die von besonderem Bemühen und größter Kraftanstrengung gekennzeichnet war.

Sicher kein Meisterwerk – und dennoch spricht daraus etwas Unbestimmtes, Sehnsüchtiges, das auch heute noch fasziniert. Nicht ganz zu Unrecht wurde gesagt, Schrekers „Ferner Klang“ sei eine Art Opernfassung von Otto Weiningers berühmtem Buch „Geschlecht und Charakter“. (Tatsächlich hat Schreker seine Oper unter dem Eindruck von Weiningers Selbstmord 1903 begonnen.)

Die Aufführung der Wiener Staatsoper beeindruckte vor allem durch Jürgen Flimms dichte Inszenierung und die phantasievolle Ausstattung von Rolf und Marianne Glittenberg. Eine magische Welt der Irrealität, die an Bilder aus der Frühzeit der Film- und Plakatkunst gemahnte. Catherine Malfitano gab der Hauptfigur (Grete) gesangliche Wärme und ästhetisches Bühnenleben, ihr Partner Thomas Moser als scheiternder Musiker Fritz behauptete sich ebenfalls als ausgezeichneter

skys „Chowanschtschina“, Schuberts „Fierrabras“ und letztlich auch von Schrekers „Der ferne Klang“ (allesamt Wiener Erstaufführungen) hat sich Drese nicht bloß eine gute, sondern sogar eine ausgezeichnete Nachrede gesichert.

Operndirektoren werden nach altem Wiener Brauch während ihrer Amtszeit heftig angefeindet – und dann, sehr bald nach ihrem Abtreten, glorifiziert. Auf Claus Helmut Dreses Verklärung wird man nicht lange zu warten haben.

Clemens Höslinger

Heiliger Zorn

Just da die Nachricht vom Tode Rudolf Serkins Musikfreunde in aller Welt mit dem Unabwendbaren konfrontiert, versöhnen die Schallplattenfirmen mit Reprisen einer besonders feurig-zornigen Art der Unvergänglichkeit – und mit Live-Dokumenten, die als ergänzende Informationen Serkin-Verehrer in aller Welt erreichen. Zum einen handelt es sich um die – besonders von Serkin und Casals geprägte – „Marlboro-Edition“ (Sony Classical), zum anderen um den Mitschnitt eines Konzerts, das im April 1953 in New York stattfand: Unter der Leitung von Guido Cantelli spielte Serkin Mozarts d-Moll-Konzert KV 466 und Beethovens C-Dur-Konzert op. 15 (AS/Fono Münster CD 623); besonders in der überhitzten, hochdramatischen Anlage des Mozart-Konzerts zeigt sich Serkin als kompromißlos-unberechenbarer Interpret, der den Hörer mit allen Schockungslosigkeiten der musikalischen Dramaturgie konfrontiert. Natürlich hat Serkin sein ideelles Wollen nicht immer so verhetzt, so dezentriert zum Ausdruck gebracht wie in diesem New Yorker Mozart-Ausbruch. Doch führte der heilige Zorn seiner Wahrheitsliebe immer wieder zu einem Zustand der Erregung, in dem es keine Konzilianz geben konnte, keine Halbheiten im Sinne pianistischer Schönfärberei, keine Seitenblicke auf ein Publikum, das

sich bereitwillig betäuben ließ. In seinen unvergeßlichen Darstellungen – etwa der „Hammerklaviersonate“ von Beethoven, der großen A-Dur-Sonate (D 959) von Schubert oder des monumentalen Klavierkonzerts in f-Moll von Reger – schien Serkin wie ein später Bote des Unaussprechlichen in die Tiefen schöpferischer Vernunft hinabzutauchen, um am Ende seiner Mission erschüttert und verwandelt zurückzukehren.

Serkin, der am 28. 4. 1903 im böhmischen Eger zur Welt kam, sah sich nicht in der Nachfolge der Liszt-Schüler; wie sein Repertoire bestätigt, war er nicht auf Ornamentik im Dienste manierlicher Fingerfertigkeit bedacht. Er war Gewährsmann für eine Musik, die Erfüllung in der Wesentlichkeit verspricht, die ihre Wunden im Grunde erst mit den Leiden des Interpreten schließt. In dieser Hinsicht war Serkin zweifellos von seinen Lehrern Richard Robert und Joseph Marx, aber auch von Arnold Schönberg geprägt. Entscheidend für seine musikalische Laufbahn wurde die Begegnung mit dem Geiger Adolf Busch, dessen Partner (im Duo und in Verbindung mit dem Streichquartett) Serkin bereits mit 17 Jahren wurde. 1927 zog er mit Buschs Familie in die Schweiz, 1935 heiratete er die Tochter Adolf Buschs, Irene. Später, nach der Übersiedlung in die Vereinigten Staaten, wurde Serkin künstlerischer Direktor des von Busch gegründeten Marlboro Festivals in Vermont.

Peter Cossé

Kompromißlos-
unberechenbarer
Interpret: Rudolf
Serkin (1903–1991).

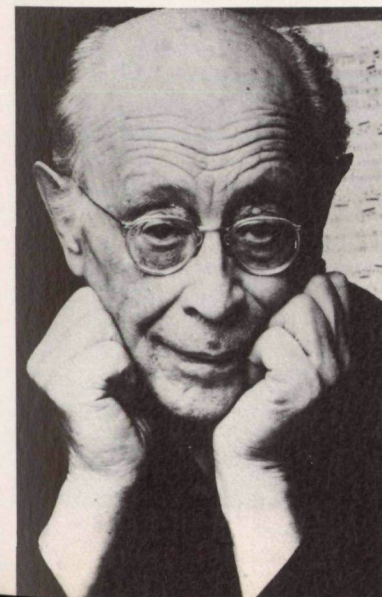


Foto: FF-Archiv

Der Fall Bruckner

Schon einmal, Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre, hat Daniel Barenboim – damals mit dem Chicago Symphony Orchestra – einen Bruckner-Zyklus eingespielt (DG), der jedoch schon lange gestrichen ist – eingespielt mit dem Orchester, dessen Chefdirigent er ab Herbst dieses Jahres wird. Mit den Berliner Philharmonikern – einem Orchester, das er in den letzten Jahren so häufig dirigierte wie kaum ein anderer – hat Barenboim bei der Teldec soeben den Beginn einer neuen Staffel der Bruckner-Sinfonien vorgelegt –, anfangend mit der neunten Sinfonie (s. S. 34). Bruckner begleitet Barenboim schon seit langer Zeit, ja er war für ihn ein wesentlicher Grund, mit dem Dirigieren zu beginnen. „Bruckners harmonische Welt ist pures 19. Jahrhundert, mit viel Chromatik; die Architektur, die Struktur der Sinfonien ist überhaupt nicht 19. Jahrhundert – das geht ins 18. und sogar 17. Jahrhundert zurück. Und die ganze Atmosphäre, der Inhalt der Musik, ist fast Mittelalter. Diese drei verschiedenen und auf den ersten Blick nicht zusammenzubringen-Elemente schaffen eine ganz besondere und eigenartige Welt, die mir sehr nahe steht.“

Setzt man Bruckner in Beziehung zu Mahler, so ist für Barenboim die Priorität im wesentlichen eindeutig. „Ich fühle mich Mahler sehr, sehr verbunden, solange es mit Liedern zu tun hat; für die Sinfonien bin ich nicht so. Ich habe zwar die Fünfte oft im Konzert dirigiert und möchte die Neunte gerne aufführen; aber bei Mahler ist alles ein bißchen künstlich. Wenn man z. B. bei Bruckner oder Schubert oder sogar bei Brahms ein heiteres Thema hat, dann klingt es fast wie ein populäres Thema, obwohl es seine eigene Schöpfung ist. Mahler muß immer zitieren; es ist quasi der Anfang der Collage.“ Mit Mahler hat Bruckner nicht so viel zu tun, wie ihre häufig in einem Atemzug genannten Namen vermuten lassen könnten. Zwar sind beide große Sinfoniker des 19. bzw. beginnenden 20. Jahrhunderts, doch in der



Foto: Erato/Bayat

Musik – und auch menschlich – sind sie gänzlich verschieden.

Im Gegensatz zu Mahler, der seit etwa 25 Jahren regelrecht en vogue ist, gewissermaßen der Komponist seiner eigenen Widersprüche als Protagonist des 20. Jahrhunderts, hat Bruckner keinen Kult-Status erreicht. „Ja, diese tiefe innere Ruhe, die er immer sucht und öfter findet, ist etwas, das mit unserer Welt des 20. Jahrhunderts nicht viel gemeinsam hat. Es gibt in Bruckners Musik nichts, das nur Ruhe ist. Es gibt immer die Unruhe, die Tremoli, die harmonischen Spannungen, die manchmal sehr stark werden; aber diese Unruhe bringt uns, öfter als bei anderen Komponisten, zur Ruhe. Ich glaube, daß wir uns – besonders in unserer technologischen Welt –, daß wir uns mit einem solchen... Sonderfall wie Bruckner beschäftigen müssen; er ist der Schlüssel zu einer klanglichen Welt, die ganz eigenartig ist; er hat viel von Schubert, von Wagner, und steht trotzdem für sich allein.“

Die neue Einspielung der neunten Sinfonie ist eine Live-Aufnahme, wie vieles, was von Barenboim in den letzten Jahren erschienen ist. Daß er, angesichts der Unzahl von Aufnahmen, die von ihm vorliegen, dem Medium skeptisch gegenübersteht, sollte man nicht vermuten. „Wenn es aufnahmetechnisch zu machen ist und wenn die Geräusche nicht zu stark sind, spricht vieles für eine Live-Aufnahme; wenn man im Studio anfängt, in kleinen Blöcken aufzunehmen, dann geht die ganze Linie der Musik verloren. Eine Platte versucht ohnehin schon, etwas, das momentan ist, zu konservieren.“

„Ob nun die Kunst moralisch ist oder nicht, jemand, der sich ernsthaft mit Bruckner befaßt, müßte in seiner Musik eine tiefe Ruhe verspüren, eine wirklich mystische Erfahrung. In Abwandlung von Goethe: Es gibt keinen besseren Weg, das Leben zu verstehen, als durch die Kunst; und keinen besseren, dem Leben zu entfliehen, als durch die Kunst.“
Daniel Barenboim

Phantasievolle
Ausstattung: Eine
Szene aus der Wiener
Erstaufführung von
Schrekers Oper „Der
ferne Klang“, der letzten
Neuproduktion in
der Direktionszeit
von Claus Helmut
Drese.



Foto: Österreichischer Bundestheaterverband/Zeminger

Was an dieser Oper berührt, ist vor allem der Wesenszug des Jugendlichen, Unausgereiften. Schreker war knapp über zwanzig, als er diese zum Teil recht absonderliche Parabel vom Scheitern der Liebesbeziehungen und der Künstlerträume dichtete und komponierte. Ein Jugend- und Jugendstilwerk sozusagen, bald kühn und bald trivial, in stetem Wechsel von Mattigkeit und Helle.

Sing-Schauspieler. Mit großer Anteilnahme wirkte das übrige Ensemble, der Chor und das Orchester unter Gerd Albrechts Leitung.

„Der ferne Klang“ war die letzte Premiere des scheidenden Wiener Operndirektors Claus Helmut Drese. Nicht alles in seiner fünfjährigen Wirkungszeit war als gelungen zu bezeichnen. Doch mit den Produktionen von Mussorg-

ren. Damit habe ich sowieso meine philosophischen Probleme. Bruckner ist da ein gutes Beispiel. Wenn Sie den langsamen Satz der 9. Sinfonie hören und nicht auf die Uhr gucken, haben Sie manchmal das Gefühl, die Ewigkeit in ein paar Minuten erlebt zu haben. Wenn Sie das immer dann machen können, wenn Sie wollen – weil es auf einer Platte ist –, dann ist es nicht mehr dasselbe. Die Auseinandersetzung mit dem Element der Zeit, sowohl für den Musiker als auch für den Hörer, ist unwahrscheinlich wichtig.“

Das nächste Werk, das Barenboim von Bruckner aufnimmt, ist – im November – die fünfte Sinfonie. Bei Bruckner hat der Dirigent über eine lange Strecke hinweg zusammenhängend zu gestalten, er muß den Fluß der Musik durch

gute Vorbereitung und inneres Erleben im Moment des Musizierens in Gang halten. „Es gibt ein sehr interessantes Buch des englischen Komponisten Robert Simpson über Bruckner. Für ihn passen öfter Aufführungen nicht zur Welt von Bruckner, weil sie von den Dirigenten architektonisch gedacht sind. Aber Bruckner sollte man, besonders die letzten Sätze, statt wie eine Architektur wie eine archäologische Expedition sehen; man kommt in eine Schicht, da ist die ganze Welt; und dann muß man noch tiefer gehen, da ist eine weitere Schicht. Ich finde das richtig; bei Bruckner hat man das Gefühl, er hat irgend etwas gefunden, und dann sucht er noch weiter; aber er baut nicht auf, sondern geht mehr nach innen.“

Doch das Bild von einem schüchtern-unsicheren, weltfremden Bruckner stößt auf den entschiedenen Widerstand Barenboims. „Dieses Bild vom naiven Bruckner – das ist so ein bißchen wie das Mozart-Bild im ‚Amadeus‘. Ich glaube nicht daran; er war vielleicht als Mensch so – das ist, ehrlich gesagt, gar nicht so wichtig für mich –, aber jemand, der so komplizierte Strukturen geschrieben hat wie das Finale der fünften oder den langsamen Satz der siebten Sinfonie, der ist nicht nur das naive Kind, das an Gott glaubt. Oder denken Sie an den letzten Satz der sechsten Sinfonie oder das Scherzo der neunten – das hat mit naivem Glauben überhaupt nichts zu tun, das ist eine ganz andere Welt. Der Fall Bruckner ist nicht so einfach.“ *sme*

Sigiswald Kuijken im Gespräch

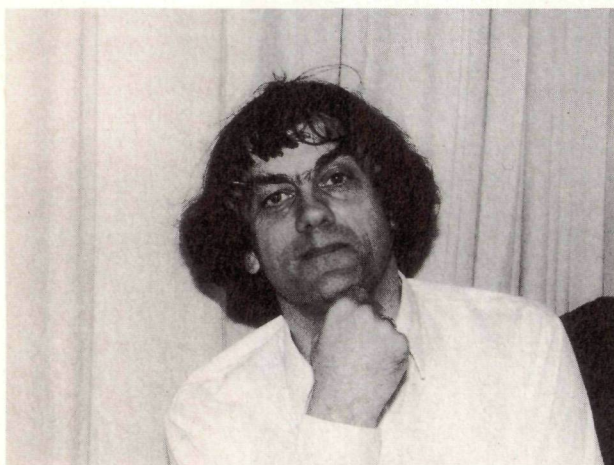


Foto: Hüttenhofer

Sigiswald Kuijken, seit 1972 Leiter von „La Petite Bande“, behauptet sich nun schon seit dreißig Jahren in der mittlerweile nahezu unübersichtlich gewordenen Szene der Alten Musik mit einer seltenen Konstanz. Der 1944 in Dilbeek (Belgien) geborene Musiker wußte eigentlich schon sehr früh, daß er sich – zusammen mit seinem Bruder Wieland – die Beschäftigung mit der älteren Musik zur Aufgabe machen würde. Die frühe Begegnung mit Renaissancemusik hatte

sein historisches Bewußtsein geschärft. Daran konnte auch die ganz klassische Ausbildung an den Konservatorien von Brüssel und Brügge nichts ändern. Diese Ausbildung denunziert er übrigens zu keiner Zeit; er lehnt sie nicht ab, im Gegenteil: „Ich bin sogar dankbar dafür und finde sie noch immer sinnvoll. Mein Wunsch, die Geschichte aus heutiger Distanz noch einmal aufzurollen, hat mir tiefe Einsichten in die alte Musik vermittelt.“ Diese Einsichten sind aber nicht sakrosankt, sie sind nicht prinzipiell festgelegt, sondern ebenso wandelbar, wie die Entwicklung der Musik selbst. „Ein So-und-nicht-anders gibt es nicht, auch keine Ideologien; man muß immer wieder neu entscheiden, wie es am besten klingt.“

Kuijkens Repertoire ist keineswegs nur auf Musik des Hochbarock beschränkt. Immer wieder liest man, daß er sich auch im Bereich der Neuen Musik und der Avantgarde bewegt. „Ja, das stimmt schon, aber um das intensiv zu betreiben, habe ich einfach keine Zeit mehr. Früher habe ich sogar mal Platten gemacht, aber die sind schon lange aus den Katalogen gestrichen. Teilweise sind auch die Labels schon pleite gegangen.“ Immer häufiger tritt er auch als Dirigent auf, aber nur bei größeren Projekten, wenn eben „jemand da sein muß, der den

ganzen Apparat koordiniert.“ Er fühlt sich nicht als Dirigent im modernen Sinne, nicht als allmächtiger Interpret am Dirigentenpult. Und so hat er auch keine große Lust, einmal auszubrechen und etwas ganz anderes zu machen, etwa Bruckner mit einem modernen Sinfonieorchester. „Heutige Orchestermusiker haben eine ganz andere Verbindung zu ihrem Instrument, das müssen sie auch haben. Es würde sowieso meine Grenzen überschreiten; ich wäre ein Kuriosum, und das will ich nun wirklich nicht sein. Wem wäre damit gedient? Der Musik sicher nicht.“ Aber würde er sein Orchester „La petite Bande“ auch einmal einem Gast überlassen? „Nein. Ich bin mit diesem Ensemble so fest verwachsen, daß ich mir das einfach nicht vorstellen kann. Doch, meinem Bruder Wieland würde ich es schon überlassen.“ Er hat es auch schon öfters gemacht.

Wie sehen die Pläne und Wünsche für die nächste Zeit aus? „Zunächst sind jetzt mal die Mozart-Quartette dran, die wir gerade auf Tourneen ‚erproben‘, denn alle Plattenprojekte werden bei uns immer zuerst im Konzertsaal gespielt. Aber für die Quartette ist die Labelfrage noch absolut ungeklärt. Dann wird es Mozarts c-Moll-Messe geben, Haydns Londoner Sinfonien, die ersten sechs mit ‚La Petite Bande‘, die anderen wahrscheinlich mit dem ‚Orche-

EMI
CLASSICS

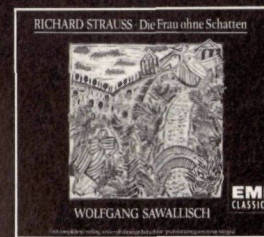
KLANGSINNlichkeit
UND DISZIPLIN

WOLFGANG
SAWALLISCH

DER BOTSCHAFTER
GROSSER DEUTSCHER
DIRIGIER-TRADITION



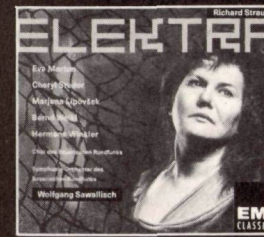
EMI CLASSICS



Die Frau ohne Schatten,
Strauss
7 49074 2-667 3CD



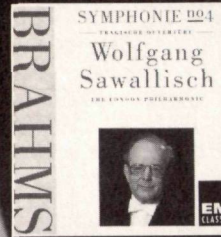
Intermezzo op. 72, Strauss
7 49337 2-657 2CD



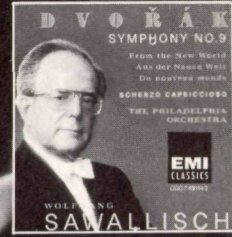
Elektra op. 58, Strauss
7 54067 2-665 2CD
7 54067 1-165 T 2LP
7 54067 4-295 T 2MC



Die Kluge, Orff
Der Mond, Orff
7 63712 2-653 2CD
14 3291 3-137 3LP



Symphonie Nr. 4 e-moll,
op. 98, Brahms
7 54060 2-567
7 54060 1-067 T
7 54060 4-267 T



Symphony No. 9 e-moll,
op. 95, Dvořák
7 49114 2-567

stra of the Age of Enlightenment.' Dann schwebt auch noch das Projekt einer „Cosi“ im Raume, wahrscheinlich als Live-Mitschnitt einer konzertanten Aufführung. „Anders kann man solche Projekte kaum mehr finanzieren.“ Eigentlich sollte man mit diesen Opern doch auch einmal auf die Bühne? „Wir haben das in Holland mit Haydns ‚Infedeltà delusa‘ auch gemacht. Das Publikum war von der Regie, die sich in den Grenzen von Esterháza bewegte, begeistert. Die Presse hat das total verrissen. Weil man das heute angeblich nicht mehr machen darf. Seit wann gibt es am Theater ein Muß und ein Darf? Außerdem sind die Produktionskosten immens hoch; man müßte damit herumreisen. Und wer bezahlt das?“ Kuijken hofft immer noch, daß es mal einen genialen Operndirektor gibt, der nicht von dem Wahn befallen ist, daß man ein älteres Stück an unsere Zeit anpassen muß. „Dann hätten wir vielleicht bessere Chancen.“

Gerd Hüttenhofer

Monument der Gesangsgeschichte

Am 1. 2. 1991 war der hundertste Geburtstag von Alexander Kipnis. Welche internationale Bedeutung dem Bassisten noch heute zugesprochen wird, kann man vielleicht am besten daran ermessen, daß die Boston University zu diesem Gedenktag eine Ausstellung organisierte. Der gebürtige Ukrainer, der als Boris Godunow und in anderen russischen Partien das Erbe Schaljapins antrat und im gängigen deutschen Repertoire der führende Bassist seiner Zeit war, zählt längst zu den großen Monumenten der Gesangs- und Schallplatten Geschichte – als Opernsänger. Doch seine eigentliche künstlerische Lebensader war das deutsche Lied. In seinen jungen Jahren, als er sich in der russischen und polnischen Provinz bei Operetten-Truppen sein Brot verdiente (als Chorist, Statist, Tänzer und Bühnenarbeiter), hörte Kipnis eines Tages Schuberts „Der Leiermann“ – und war von diesem Lied so tief bewegt, daß er beschloß, nach Berlin zu gehen, um ernsthaft Musik und Gesang zu studieren.

Daß ein Bassist seines Rangs das gängige Arien-Repertoire für die Schallplatte aufgenommen hat, stellt im Grunde nichts Ungewöhnliches dar. Die Tatsache der mehr als fünfzig Liedtitel, die er in den Jahren zwischen 1927 und 1940 gesungen hat, wiegt dagegen viel schwerer. Kipnis und noch eine Reihe anderer Künstler leisteten damals mit ihren „puren“ Lied-Aufnahmen absolute Pionierarbeit. Damals galt es etwas durchzusetzen, was das große Schallplattenpublikum noch viel zu wenig beachtete, und diese kämpferische Energie, dieses Pathos der Begeisterung spricht aus vielen dieser in ihrem Wesen unvergleichlichen Lied-Aufnahmen.

Daß dem Opernsänger Alexander Kipnis die gesamte musikalische Welt offenstand, kann bei seiner unerhörten gesanglich-darstellerischen Begabung nicht ver-

wundern; er hat an der Scala, an der Met, in Bayreuth, in Salzburg, in Wien, in Buenos Aires, London, Paris, kurz überall grandiose Erfolge erlebt. Einige seiner großen Opernfiguren sind uns auf Schallplatten erhalten geblieben, so etwa eine große Szenenfolge aus „Boris Godunow“. Aber es existieren auch vollständige Bühnenmitschnitte: Sarastro unter Toscanini (Salzburg 1937) sowie eine Reihe von Live-Aufnahmen aus der Metropolitan Opera: „Don Giovanni“ (1942 unter Bruno Walter), eine Aufführung, in der die beiden Baß-Könige des Zeitalters gemeinsam zu erleben sind: Ezio Pinza als Giovanni, Alexander Kipnis als Leporello. In weiteren Live-Aufnahmen aus der Met begegnet man Kipnis als Landgraf Herrmann (1942), König Marke (1941) und Arkel in Debussys „Pelléas et Mélisande“ (1945).

Von bleibender Gültigkeit sind die 18 Aufnahmen aus den Jahren 1930/31, die für die Berliner Electrola hergestellt wurden. (Preiser Records hat sämtliche Titel in der Serie „Lebendige Vergangenheit“ auf CD herausgebracht.) In dieser Sammlung von Opernarien (Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Weber u. a.) und russischen Volksliedern kommt die einzigartige Klangschönheit dieser voluminösen, herrlich durchgeformten Stimme, die noble, hochkünstlerische Vortragskunst des Sängers voll zur Geltung. Wenn je ein „Goldkabinett“ der Gesangkunst eingerichtet werden sollte, dann müßte darin die Kipnis-Aufnahme mit der Arie des Fiesco aus „Simone Boccanegra“ („Il lacerato spirito“) einen ehrenvollen Platz erhalten. Ebenso das köstlich vorgetragene Osmín-Lied „Wer ein Liebchen hat gefunden“. Und nicht zu vergessen die Karfreitagsszene aus „Parsifal“.

Alexander Kipnis hat trotz russischer Herkunft und internationaler Wirkung immer als deutscher oder zumindest als deutschverbundener Künstler gegolten. In den Zeiten des Ersten Weltkriegs, die voll von Fanatismus und Ausländerhaß waren, hat man seinem künstlerischen Aufstieg nichts in den Weg gelegt. Er konnte 1915 ungehindert sein Bühnendebüt in Hamburg begeben (als Eremit in Webers „Freischütz“), sang bald darauf mit großem Erfolg in Wies-

baden und Berlin. Als „Nicht-Arier“ gehörte er während der Hitlerzeit zu den „unerwünschten“ Künstlern. Zwar hat er noch 1933 in Bayreuth den Gurnemanz gesungen (trotz Nazi-Protest), doch spätestens nach dem „Anschluß“ Österreichs war seine Karriere im deutschsprachigen Raum zu Ende. Kipnis emigrierte, wurde Mitglied der Metropolitan

Opera, der er bis 1946 angehörte. In den folgenden Jahren unterrichtete er am New York College of Music. Am 14. 5. 1978 ist er in Stanford/Connecticut verstorben. Sein Sohn Igor, ein bekannter Cembalist, hat dafür gesorgt, daß das Wirken dieses großen Sängers in einer umfassenden Materialsammlung dokumentiert und archiviert ist. Clemens Höslinger

Missionarischer Übereifer

Wie sehr Nikolaus Harnoncourt den Verehrern des Donnerblitzbubs aus Salzburg auch immer aus der Seele gesprochen haben mag, als er behauptete, im Jubiläumsjahr diene man Mozart am ehesten, indem man ihn meide, ihn ignoriere, seine Musik nicht zur Kenntnis nehme, ihr aus dem Wege gehe – soweit das möglich ist... es gibt nun einmal neben soundsoviel Tausenden Mozart-Fans soundsoviel Zigtausende, die zu Mozart-Fans erst werden müssen. Nicht jeder weiß, was Köchel verzeichnete. Den Bedürftigen locken daher eine Reihe discophiler Einstiegsmöglichkeiten, deren kritische Prüfung den Verdacht bestätigt, daß sich der orientierungslose Laie Vermarktungsstrategien unterschiedlicher Couleur ausgesetzt sieht.

Der quantitativ mit 25 CDs umfangreichste – und mit Abstand teuerste – der hier verglichenen Schubert stammt von der Deutschen Grammophon. An ihrer „Mozart-3D-Collection“ verärgerter die Dominanz von Karajans „Altersweisheiten“. Da die Produktionen nicht älter als zehn Jahre sein durften – jede sollte DDD-Qualität bieten –, fehlt etwa „Le Nozze di Figaro“ völlig; man bekommt hier also stapelweise Mozart geboten, aber keineswegs das Zentrale herausgeschält. Dafür erwirbt der Käufer mit den CDs zugleich ein Puzzlespiel: In der richtigen Anordnung ergeben die Covers das Porträt des Komponisten.

Für die Teldec verantwortlich ist renommierte Musikforscher H. C.

Robbins Landon einen „Mozart-Almanach in 20 Bänden“. Durch das chronologische Konzept wird die Aufmerksamkeit auf die oft frapierende historische Nachbarschaft der Werke gerichtet. Allerdings irritiert die von Robbins Landon getroffene Auswahl, wenn dem Einsteiger derart zentrale Stücke wie die „Jupiter“-Sinfonie oder das „Krönungskonzert“ vor-enthalten werden. Unter den gebotenen Interpretationen finden sich einige der gelungensten „historisch-authentischen“, vor allem von Hogwood.

Das Erscheinungsbild einer fünfteiligen Serie von EMI – es gibt von ihr auch noch andere Schmankerln zum Feste – ist altmodisch: Musik wird hier in einer Verpackung dargereicht, die, im Mini-Format, an die alte LP-Kassette erinnert. Klappt man sie auf, findet man verhüllte CDs, ein informatives Booklet und obendrein – wen wundert's? – einen Katalog mit den hauseigenen Mozart-Platten. Der Einsteiger weiß also gleich, wo er weitermachen kann, sollte er Lunte gerochen haben. Und warum sollte er nicht? Dreimal vier und zweimal zwei in verklärende Goldtöne (!) getauchte Silberscheiben geben ein Bild vom Gesamtwerk. Bei den Opern-Querschnitten dominieren Arien gegenüber Ensembles in sachkundig disproportionalem Ausmaß. Daß hier insgesamt 14 Sinfonien einem einzigen Streichquartett gegenüberstehen, vier Violinkonzerte drei Klavierkonzerten, ergibt ein völlig schiefes Bild vom tatsächlichen Werkkatalog.

Sony Classical wendet sich mit



Bayreuth 1991

RICHARD-WAGNER-FESTSPIELE

Die Festspielnachrichten
des „Nordbayerischen Kuriers“

berichten seit 40 Jahren schon alljährlich ausführlich vom Spielgeschehen auf dem Grünen Hügel.

Die Premierenkritiken von Erich Rappl gehören ebenso zum Inhalt wie Interviews, Programmfolge, Illustrationen, Künstlerporträts sowie aktuelle Feuilletons und Essays über Wagner und sein Werk von namhaften Autoren.

Der Spielplan für 1991 sieht (jeweils nach den Premieren) folgende fünf Hefte vor: **Lohengrin, Parsifal, Rheingold/Walküre, Siegfried/Götterdämmerung, Der fliegende Holländer.**

Preis pro Heft DM 4,50; alle fünf Folgen DM 22,50+Versandkosten (Inland DM 5,40, Ausland Normalpost DM 7,90, Luftpost europäisches Ausland DM 11,30).

Weitere Publikationen zum Thema „Wagner“ aus dem Verlag Ellwanger: W. Bronnenmeyer, **„Richard Wagner – Bürger in Bayreuth“**, 200 Seiten, mit 113 zum Teil farbigen Abbildungen, DM 39,80.

„Wagners Werk und Wirkung“, 276 Seiten, DM 24,80.

Bestellungen nimmt entgegen:
Druckerei und Verlagsgesellschaft Lorenz Ellwanger
Maximilianstraße 58/60, D-8580 Bayreuth, Tel. 0921/500-0

Alexander Kipnis (1891–1978) ist auf Schallplatten nicht nur mit seinen großen Opernpartien (Boris, Sarastro, König Marke u. a.) zu erleben, sondern auch als Liedsänger; besonders hervorzuheben ist seine Aufnahme der „Vier ernsten Gesänge“ von Brahms. Foto unten: Alexander Kipnis als Hagen, Buenos Aires 1935.



Fotos: FF-Archiv

