

FONO-KRITIK

denen von 1960 verglichen werden; in der stilistischen Anpassung wie in der stimmlichen Kapazität sind sie allesamt genau so vorzüglich. Im Kassetten-Textheft, das einen lesenswerten Beitrag von Stanley Sadie enthält, hat man leider vergessen, die (keineswegs unwichtigen) Instrumentalsolisten des Rundfunkorchesters zu nennen.

Werner Bollert

Leipziger Bachpflege bei den Thomanern, heutzutage.

BACH, Adventskantaten: „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 61), „Schwingt freudig euch empor“ (BWV 36); Arleen Augér (Sopran), Peter Schreier (Tenor), Siegfried Lorenz (Baßbariton), Günter Heidrich und Hans-Ludwig Mörlen (Oboe d'amore), Karl Suske (Violine) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201415-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Oktober 1980, Januar/Februar 1981

Weihnachtskantaten: „Unser Mund sei voll Lachens“ (BWV 110), „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40), „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50); Arleen Augér (Sopran), Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Siegfried Lorenz (Baßbariton), Ludwig Güttler, Heinz Stiefel und Roland Rudolph (Trompete), Rolf Sehring und Wilhelm Fuchs (Horn), Karl Mehlig (Pauke), Karl-Heinz Passin und Heinz Maier (Flöte), Günter Heidrich (Oboe, Oboe d'amore), Hans-Ludwig Mörlen (Oboe), Axel Schmidt (Oboe, Oboe da caccia) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201416-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Oktober 1980, Januar/Februar 1981



Neue Einspielungen von Bach-Kantaten hat der Leipziger Thomanerchor unter der Leitung von Hans-Joachim Rotzsch vorgelegt

Osterkantaten: „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4), „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134); Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Ludwig Güttler (Trompete), Gerhard Eßbach, Karl Semsch und Rolf Bachmann (Alt-, Tenor- und Baßposaune) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201417-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Januar 1981

Pfingstkantaten: „Erschallet, ihr Lieder“ (BWV 172), „Also hat Gott die Welt geliebt“ (BWV 68); Arleen Augér (Sopran), Ortrun Wenkel (Alt), Peter Schreier (Tenor), Theo Adam (Baß), Ludwig Güttler, Kurt Sandau und Heinz Stiefel (Trompete), Karl Mehlig (Pauke), Gerhard Eßbach, Karl Semsch und Rolf Bachmann (Posaune), Günter Heidrich und Hans-Ludwig Mörlen (Oboe), Axel Schmidt (Englischhorn), Eberhard Palm (Violine), Siegfried Pank (Violoncello piccolo) sowie Continuo, Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Hans-Joachim Rotzsch; Ariola-Eurodisc 201418-366 (1 S 30) Aufnahme datum: Januar mit April 1981 Klangbild: Wohl ausbalanciert und in allen Belangen ausgeglichen und durchsichtig. Fertigung: Ohne Mängel.

Längst sind die Kantaten Bachs ins Zentrum der Musikforschung gerückt; und auch die Schallplatte ihrerseits hat hierin wertvolle Beiträge zur Präsentation und Repertoirebildung geleistet. In diesem Zusammenhang verdienen die Aufnahmen mit dem Leipziger Thomanerchor besondere Aufmerksamkeit. Schon die beiden Ramin-Gedenkkassetten der Ariola-Eurodisc, die jeweils fünf Platten umfassen (Ar XG 89814 und 89827 K), haben ihren Sinn, ihre Bedeutung bis heute bewahrt. Aus ihnen ist abzulesen, wie vor drei Jahrzehnten der damalige Thomaskantor mit den Seinen zu musizieren pflegte. Seit 1972 hat nun Hans-Joachim Rotzsch (Jahrgang 1929), als Konzerttenor ohnehin der Musi-

ca sacra und speziell Johann Sebastian Bach verbunden, dieses hohe Amt inne, das bei ihm offenbar in guten Händen liegt. Den Beweis hierfür liefern diese vier Kantaten-Aufzeichnungen, die dem gewohnten Leipziger Standard künstlerisch Ehre machen. Entsprechend der freilich erheblich umfangreicheren DG-Edition (Karl Richter) ist auch hier das Kirchenjahr (Advent – Weihnachten – Ostern – Pfingsten) bindend und durch eine Reihe von instruktiven Beispielen belegt, die bis in Bachs Weimarer Schaffenszeit zurückreichen („Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61, „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172). Was die Gesamtstruktur und die Einzelbehandlung der musikalischen Formen und Inhalte betrifft, gleicht keine der hier aufgenommenen Kantaten der anderen; und so ist diese Werkauslese willkommen und sehr zu begrüßen.

Den gewissen Überschwang, der für Ramin's Musizierart charakteristisch erscheint, findet man bei Rotzsch nicht eben häufig. Doch auch ihm geht es weder um puristische Stiltreue noch um das (heute so eifrig angestrebte) originale Klangbild, sondern immer um die Lebendigkeit der Darstellung, um eine möglichst vollkommene Entfaltung des inneren Geschehens. Während für Ramin das Gewandhausorchester zur Verfügung stand, hat sich Rotzsch auf das „Neue Bachische Collegium musicum“ – und damit wohl auf eine kleinere Instrumentalbesetzung – konzentriert. Seine Thomaner hält er im übrigen stets zu schlanker Tongebung an, so daß nirgends der Eindruck des Massigen oder Starren entstehen kann. Insgesamt zeigen diese Neuproduktionen das treffliche Niveau der gegenwärtigen Bachpflege bei den Thomanern überzeugend auf. Relativ neu im Team ist die Altistin Ortrun Wenkel; dank ihrer Bacherfahrung fügen sich alle Solisten nahtlos in das Leipziger Auführungskonzept ein.

Werner Bollert

Händels großes Chor-Oratorium ohne Aufdringlichkeit, aber auch ohne Höhepunkte.

HÄNDEL, „Israel in Ägypten“ (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Arleen Augér, Kari Lövaas (Sopran), Julia Hamari (Alt), Werner Krenn (Tenor), Berthold Possemeyer (Bartton), Franz Gerihsen (Baß), Münchner Motettenchor, Münchner Philharmoniker, Hans-Rudolf Zöbele; FSM 83201 EB (2S30)

Klangbild: Räumlich, ausgewogen. Stereophonie etwas eng. **Fertigung:** Einwandfrei; Doppelalbum in repräsentativer Aufmachung.

Händels Oratorium „Israel in Ägypten“ ist ehemals durch großchörige Aufführungen volkstümlich geworden. Inzwischen hat man sich mehr und mehr auf Durchsichtigkeit besonnen, und in dieser Hinsicht zeichnet sich die vorliegende Aufnahme besonders aus. Der Münchner Motettenchor singt flexibel, hat wohlklingende Stimmen, bringt die schnellen Passagen mit ungezwungener Leichtigkeit und kann andererseits in den akkordischen Teilen entsprechend geballt auftreten. Er hat die Qualitäten eines a cappella-Chores. In den einchörigen Teilen jedoch, deren kontrastierende Besetzung Zöbele sehr gewissenhaft befolgt, wirkt der Klang etwas dünn. Was die Gestaltung betrifft, so hätte sie

namentlich in den dramatischen Chören noch akzentuierter sein können. Zöbele stürzt sich nicht in zupackende Tempi, ebensowenig, wie er zu möglicherweise effektvollen Verbreiterungen sich verleiten läßt. Es bleibt auf weite Strecken ohne Konturen.

Die Solisten haben in diesem Oratorium einen schweren Stand, da die Chorpatrien erheblich überwiegen. Erfreulich ist die umsichtig und anspruchsvoll ausgewählte Besetzung, so daß die fehlende Chancengleichheit kompensiert ist. Das zeigt sich besonders in der Kunst des Duett-Singens, die in diesem Oratorium besonders gefordert wird und von jeder Stimme mit individueller Anpassungsfähigkeit eingebracht wird.

Wolfgang Rogge

Ein interpretatorisches Ereignis dank der ausgezeichneten Sopranistin Barbara Hendricks.

MOZART, Große Messe c-Moll KV 427; Barbara Hendricks, Janet Perry (Sopran), Peter Schreier (Tenor), Benjamin Luxon (Baß), David Bell (Orgel), Wiener Singverein, Helmuth Froschauer, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; DG 2532028 (1 S 30) Digital Aufnahme datum: 1981

Klangbild: Nicht durchweg genügend präsent oder offen. Transparenz und Detailzeichnung nur befriedigend.

Fertigung: Ohne Mängel.

Vergleichseinspielung: Fricay (DG 138 124)

Die „große Messe“ c-Moll von Mozart ist ein Torso, dem nicht nur einzelne Teile, sondern die stilistische Geschlossenheit fehlen. Grandioses, Extrovertiertes steht neben Feierlich-Ernstem, Introvertiertheit hat neben außerordentlicher Virtuosität im Vokalen ihren Platz, manche Sätze gemahnen mehr an die Oper denn an eine geistliche Musik. In der Messe KV 427 schlägt sich Mozarts Auseinandersetzung mit der Musik des Barock, vor allem der von Bach nieder, man findet aber auch Einflüsse der Italiener des 18. Jahrhunderts. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit hat dem Werk archaisierende Züge gegeben. So steht es, wie Karl Schumann im Plattentext treffend bemerkt, „als verbindendes Glied zwischen Bachs h-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis“. Herbert von Karajans Interpretation schönt die Partitur nicht, ebnet Verschiedenartiges nicht ein, sondern führt mit großer Deutlichkeit die Heterogenität des Werkes vor: etwa die Nähe zu Händel im Eröffnungssatz des „Gloria“, den Motettenton im „Laudamus te“, die Nähe zum späteren Requiem im „Qui tollis“, einen schlichten Stil im „Et incarnatus est“ oder barocke Züge im „Osanna“. Das ist das eine große Plus dieser Aufnahme, die auf der anderen Seite ein Plädoyer für die schon einsame Größe und Schönheit des Sopranparts geworden ist. Barbara Hendricks meistert ihn mit einer scheinbaren Geläufigkeit und Leichtigkeit, jedenfalls immer souverän und stilischer. Das beginnt gleich im Anfangssatz, steigert sich in der großen Arie „Laudamus te“ mit ihren schweren Verzierungen, Höhen und Trillern. Dabei wirkt ihre Stimme genügend kräftig, zugleich ungemein zart, nie gepreßt oder forciert. Sie fügt sich auch dem zurückhaltenden Ton des „Et incarnatus“, löst sich gleichsam unglaublich raffiniert und

behutsam aus dem Orchester heraus. Ein Höhepunkt ist auch die Kadenz dieses Satzes, die sich die Sopranistin und die Soli der Oboe, Flöte und des Fagotts teilen. Gegenüber dieser Dominanz treten die übrigen Solisten – Janet Perry, Peter Schreier und Benjamin Luxon – schon von ihren Partien her mehr diskret in den Hintergrund, wirken in ihren Auftritten freilich nicht als unwichtiges Beiwerk.

Der Chor, den Herbert von Karajan seit Jahren mit Vorliebe verwendet, zeigt sich ganz unterschiedlich. Einmal konstatiert man einen Abfall seiner vokalen Präsenz (vgl. Eröffnungssatz), unzureichende Detailzeichnung der Doppelchörigkeit (vgl. „Qui tollis“), eine gewisse Stumpfheit des Klanges der Stimmen (z.B. in den Fugato-Passagen des „Osanna“), andererseits kommt er klangschön im Piano, präsent und deutlich auch im Forte (vgl. Beginn des „Gloria“). Dies könnte ein Manko der Aufnahme-technik sein. Ich habe im Januar 1981 dieses Werk in der gleichen Besetzung in der Berliner Philharmonie gehört, zu einer Zeit, zu der die Plattenaufnahmen entweder abgeschlossen waren oder noch produziert wurden. Im Konzertsaal klang der Chor deutlicher, voller, klangschöner, hörte man mehr den Glanz etwa der Streicher der Philharmoniker, klang das Werk präsent, durchsichtiger und natürlicher. Was die Direktheit des Klanges angeht, so wirkt noch heute die 20 Jahre zurückliegende Aufnahme von Fricay präsent und mozartischer. Zwei weitere Ungereimtheiten der vorliegenden Aufnahme seien nicht verschwiegen: Mich irritiert die italienische Aussprache der kirchenlateinischen Texte nach wie vor, irritierend finde ich auch, daß Karajan die Proportionen der Dynamik in den einzelnen Sätzen willkürlich verschiebt.

Helge Grünewald

Neuveröffentlichungen NEUE MUSIK

Interessantes für Klarinetten-Fanatiker.

KLARINETTENMUSIK VON SCHWEIZER KOMPOSITEN: SCHOECK, SUTERMEISTER, HONEGGER, MÜLLER-ZÜRICH, KELLER, BECK, MOESCHINGER, Sonate für Baßklarinette und Klavier op. 41, Capriccio für Klarinette solo, Sonatine, Petite Sonate op. 37, Canzonetta für Klarinette solo, „Légende“ für Klarinette und Klavier, Sonatine op. 65; Heinz Hofer (Klarinette und Baßklarinette), Anne de Dadelsen (Klavier); Jecklin-Disco 556 (1 S 30); BRD-Vertrieb: Fono, Münster Klangbild: Zufriedenstellend. Fertigung: Keine Mängel.

Wie sich die Töne gleichen – und die Voraussetzungen auch: da kommt ein Virtuose des Instrumentes xy, spezialisiert sich gar auf Neue Musik, tritt damit mehrfach öffentlich auf, und schon knistert das Notenpapier und Dutzende von Komponisten, meist eher zweiten und dritten Ranges, schreiben ihm Stücke „auf den Leib“, die dann – oft genug – nur einmal aufgeführt werden und ansonsten lediglich Werkverzeichnisse und Repertoirekataloge verlängern. Auch

auf der Schallplatte gibt es immer wieder diese Präsentationen „Musik für xy“ (beliebiges Instrument einzusetzen!), und der Rezensent lobt es knirschend, weil er ja die Neue Musik, die so stiefmütterlich von den Großen der Plattenindustrie behandelte, unterstützen möchte.

Darum sei auch hier die Züricher Firma Jecklin für ihren Einsatz zugunsten der Neuen Musik gelobt, ansonsten aber einmal stellvertretend für ähnliche Produkte festgestellt: Solche Recitals wandern nach dem Abhören bei mir ins hinterste Regal zu den „Sammelprogrammen“ und werden so gut wie nie wieder hervorgekramt. Warum? Weil, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, diesen Stücken ihre rein technisch bedingte Entstehung wertmindernd anhaftet, sie können ihre musikalisch-schöpferische Notwendigkeit nicht zwingend erweisen. Die Ausnahmen seien gleichwohl hervorgehoben: Othmar Schoecks Baßklarinettensonate ist ein klangvolles und substanzreiches, heute schon klassisches Beispiel der mittlerweile angeschwollenen Werke für dieses Instrument, aber eben nicht nur ein Werk „für ein Instrument“, sondern eine wirkliche Komposition mit Fantasie. Das gleiche, vermehrt um Witz und Ironie, gilt für die leicht jazzige „Sonatine pour clarinette et piano“ von Arthur Honegger. Dem hier kompositorisch Ausgesagten können die anderen Stücke dieser Platte, trotz Virtuosität, Trillermätschen und (bei Alfred Keller) Zwölftonstrukturen, eigentlich nichts hinzufügen.

Hartmut Lück

Interessante Katalog-Bereicherung.

SCHÖNBERG, „Pierrot Lunaire“ op. 21; Maureen McNailey, Orchestra of our Time, Joël Thome; D-MMG 111 (im Vertrieb der Fono) Klangbild: Sehr präsent, durchsichtig, räumlich. Fertigung: Keine Mängel. Vergleichseinspielungen: Cerha (Turnabout FSM 34315) Schönberg (CBS 61442) Atherton (Decca)

Schönbergs eigene, nunmehr historische Aufnahme seines „Pierrot Lunaire“ von 1942 kann nur noch bedingt zum Vergleich herangezogen werden, da sie technisch nicht standhält. Aber die Rezitatorin Erika Stiedry-Wagner macht vor, wie der solistische Sprechpart auszuführen ist. Marie Therèse Escrignano bei Cerha verniedlicht die Partie zu sehr ins Kindlich-Aufgeweckte. Mary Thomas bei Atherton singt etwas zu viel, und das fremdsprachig akzentuiert. Und genau das ermangelt auch der Neueinspielung des Werkes mit Maureen McNailey: Sie wird ihren Akzent nicht los, und wie könnte sie auch als englischsprachige Sängerin! Aber bei Schönbergs „Pierrot“ kommt es nun einmal auf die sprachgerechte Deklamation des Hartleben-Textes an. Die wird von ihr nicht geleistet. Dafür balanciert sie sehr genau und geradezu spitzfindig auf dem Grat zwischen Gesang und Rezitation. Sie gewinnt dem Text auf diese Weise durchaus spezifische Reize ab. Auch das Instrumentarium funktioniert unter Leitung von Joël Thome ausgezeichnet. Es vereinnahmt die Solistin richtig in der von Schönberg gewünschten Weise als eines Quasi-Instrumentes. Die technische Qualität der Platte läßt nichts zu wünschen übrig. Eine gute Alternativ-Einspielung ist somit anzudeuten. Hanspeter Krellmann

FONO-KRITIK

Elektronisches aus Düsseldorf.

RÖDER, „Tanz“, „Klangbild“, „Mr. Frankenstein's Babies“, „Konzertwalzer“;
(C) Klaus Röder, Eifelstr. 54, 5650 Solingen
Klangbild: Künstlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Klaus Röder, 1948 in Stuttgart geboren, hat am Düsseldorfer Robert-Schumann-Institut bei Kelen und Günther Becker studiert. Offenbar ist er mittlerweile auf elektronische Herstellungsarten von Musik spezialisiert, zumindest konzentriert. Die hier anzugebende Platte mit vier Stücken legt er im Eigenverlag vor. Sie erlaubt Einblick in sein Produktionsverfahren: Klangquellen sind einerseits Gitarre und Stimme, andererseits elektronische Impulsgeber. „Mr. Frankenstein's Babies“ basiert ausschließlich auf Stimmlauten.

Ein ziemlich verkrampter Babalabap-Naturalismus à la Ella Fitzgerald, allerdings mit gehörigen Verzerrungen, ist die Folge. Aber auch die anderen drei Stücke zeigen, daß Röder sich nicht entscheiden kann: Er schwankt zwischen erkennbaren bzw. realistisch zuordnungsbaaren Klängen und solchen, die als Kunstprodukte stehen bleiben. Röder tut damit nichts Unübliches, aber die Resultate sind löcherig. Kaum ist eine gut gearbeitete Klangverdichtung erreicht, so wird sie schon wieder durch einen banalen Naturalismus aufgehoben. Kunst und Kunstgewerbe gehen eine unbekömmliche Allianz ein. Würde sich Röder von diesem Punkt aus zu mehr Konsequenz zwingen, wären sicher eindeutiger und bessere Ergebnisse zu erwarten.

Hanspeter Krellmann

Eindrucksvolles Hörbild eines Musiktheaters.

STOCKHAUSEN, „Der Jahreslauf“ (Szene aus „Licht“) für 14 Musiker, Tonband, Klangregisseur; Wilhelm Neuhaus, Günter Hempel, Harald Hoeren (Harmonium), David Gray (Amboß), Kurt Nitschke, Hans-Martin Müller, Josef Heck (Piccolo), Martin Schulz (Bongo), Hugo Read, Gerhard Veek, Norbert Stein (Sopran-Saxophon), Christoph Caskel, (große Trommel), Annemarie Bohne (Cembalo), Theodor Ross (Gitarre), Karlheinz Stockhausen (Einstudierung und Klangregie);
DG 2531 358 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1979 (WDR)
Klangbild: Räumlich suggestiv.
Fertigung: Einwandfrei.

Profan könnte man sagen: Ein Tanz um die vierstellige Jahreszahl, dargestellt von vier Tänzern, deren Umläufe wie das Räderwerk einer Uhr aufeinander abgestimmt sind, deren unterschiedliche Rhythmen im Instrumentalklang ihre Entsprechung finden. Stockhausen verbindet mit diesem Konzept besondere Perspektiven: „Die Musik vom Jahreslauf zeichnet mit rein musikalischen Energien, Wellen, Rhythmen, das Miteinander der Zeitschichten, der Formanten im Spektrum der Zeit“ (Plattentext), und aufs Subjekt bezogen heißt es in einer ausführlichen Erläuterung, abgedruckt in den „Texten zur Musik“: „Es wäre mein Traum, wenn der „Jahreslauf“ jedes Jahr wenigstens einmal (z.B. am letzten Tag des Jahres) aufgeführt würde, so

daß jeder Teilnehmer – angeregt durch Tanz und Musik – den Lauf des verflossenen Jahres an sich vorbeiziehen lassen könnte, sich erinnernd an die Momente der Versuchung, ... aber auch der Anfeuerungen des Engels.“ Teufel und Engel sind die mythischen Akteure, die in das Spiel eingreifen. Vier kreatürliche Versuchungen (Gratulanten, Koch, Auto, nackte Frau) treten im Verlauf des Spiels an die Tänzer heran und versuchen, den Reigen zu stören, bis sie von den „Anfeuerungen“ vertrieben werden.

Ursprünglich war dieses Mysterienspiel für Tänzer und Gagaku-Orchester konzipiert und 1977 im Nationaltheater Tokio uraufgeführt worden. Aber das Konzept ist transponierbar. Das verdeutlicht die vorliegende Aufnahme in faszinierender Weise. Die für die europäische Fassung ausgewählten und elektronisch manipulierten Instrumente kommen dem fernöstlichen Klangbild entgegen, Kolorit und Spielweise dienen dem Brückenschlag, nicht nur geographisch, sondern in der Idee. Die einzelnen Ausprägungen sind in der für Stockhausen eigenen Art kompatibel. Auch die konzertante Fassung suggeriert Räumlichkeit, schafft einen weitgespannten Aktionsradius. Der durchs Medium der Schallplatte bedingte Verzicht auf Bewegung und Kulisse wird durch die Klangregie umfunktioniert in aktivierte Fantasie. Klänge und Aktionsspiel bedingen einander in solch hohem Grade, daß die räumliche Vorstellungskraft direkt angesprochen wird. Das Spiel des Ensembles ist ein Agieren von Eingeweihten und erweckt den Eindruck des in jeder Beziehung Stimmigen.

Wolfgang Rogge

Neuveröffentlichungen VERSCHIEDENES

Überwindung der Grenzen zwischen U- und E-Musik.

HAMEL, DÉTRÉE, TODD, ELISCU, JAN-NOTTA, „Brain Wave“, „Two allone by the waterphone“, „Back to the roots“, „Das Molekül“, „Stille über der Zeit“, „Peaceful piece“, „Movens“, „Last flight“; Gruppe „between“: Roberto Détrée, (Gitarre, Saragón), Robert Eliscu (Oboe), Peter Michael Hamel (Klavier, Orgel, Stimme), Roger Janotta (Flöte, Sopran-saxophon, Baßklarinette, Oboe), Gary Lynn Todd (Baß, Waterphone), Charlie Campbell, Jeffrey Biddeau (Congas), Sankha Chatterjee (Tabla), Peter F. Müller (Tanpura);
Wergo SM 1023 (1 S 30)
Klangbild: Voll und räumlich, einige Instrumente etwas entfernt.
Fertigung: Einwandfrei.

Von der Überwindung der Grenzen zwischen U- und E-Musik wird viel geredet. Die Gruppe „between“ praktiziert sie auf dieser Platte. Man kann Stilquellen benennen, aus denen sich die aufgenommene Musik speist. Es sind indische Einflüsse, die Raster eines Steve Reich und Jazzklänge von der Art des Modern Jazz Quartett, das in den fünfziger Jahren Triumphe feierte und sich wenig später auflöste.

Gesteigerte Sensibilität hat den Komponisten die Hand geführt. Eine Musik des feinen Horchens, der Versenkung, aber keineswegs der Entmaterialisierung ist das Ergebnis. Dennoch wird sie nicht zum Drogensatz, Aussteiger können sie nicht für sich reklamieren. Es handelt sich im Gegenteil um die ernsthafte Auseinandersetzung mit musikalischen Modellen eigener Art.

Sind die acht Nummern untereinander verwandt, so hört man doch die Handschrift der Komponisten im einzelnen heraus. Dabei scheint jeder von seinem Instrument oder seiner musikalischen Betätigung geprägt. Hamel etwa – auf Klavier und Orgel und mit Stimmlauten – folgt den Minimal-Monotonien Steve Reichs, ohne allerdings dessen Sequenzierungen zu übernehmen. Eliscu bevorzugt auf der Oboe Kantilenen-Zwiesprache mit Jannottas Baßklarinette nach dem Vorbild introvertierter Jazz-Improvisation. Ein besonderer Reiz geht von den Nummern aus, in denen die Tabla Chatterjees und Congas beteiligt sind. Bei allem mehr oder minder ausgeprägten Kunstverstand hat die Musik der „between“ einen Unterhaltungswert, den man nicht gering veranschlagen soll, zumal er nie die Grenze des Geschmackvollen unterschreitet.

Hanspeter Krellmann

Neues erfolgreiches Gipfeltreffen zwischen E- und U-Musik.

TOP HAT, Songs Made Famous by Fred Astaire (verschiedene Komponisten); Yehudi Menuhin & Stephane Grappelli, Nelson Riddle;
EMI 1 C 067-43 170 T (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Klar und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Kind muß einen Namen haben – drum heißt diese neue (in meiner Sammlung erst dritte, aber wie ich freudig erstaunt dem Taschentext entnehme bereits fünfte) gemeinsame Platte von Yehudi Menuhin, dem klassischen, und Stephane Grappelli, dem Jazz-Geiger: TOP HAT. Das war einmal ein Film-Hit von Fred Astaire und das Programm enthält denn auch Songs, die Astaire berühmt gemacht hat – Titel aus Broadway-Musicals der späten 20er und Filmen der 30er und 40er Jahre, Songs von Gershwin, Berlin, Kern und Youmans zumeist. Als Dritter im Bunde gesellt sich zu den Altmeistern der Dirigent und Arrangeur Nelson Riddle, der sich hier ja auf vertrautem Terrain bewegt. Er hat zur Unterstützung der berühmten Solisten Gitarre, Harfe, Flöte und Schlagzeug bemüht – nach Bedarf kommen bei einzelnen Titeln Streicher, Holzbläser und Blech zur Grundierung dazu. In einigen Arrangements hat Riddle glänzend gearbeitet, den beiden Hauptdarstellern richtige musikalische Dialoge gebaut („Piccolino“, „Change Partners“ oder „Funny Face“). Manche der Songs genießt man pur, ohne auf Arrangement-Finessen viel zu achten, weil die Titel halt einfach so gut sind („The Way You Look Tonight“ von Kern oder „He Loves And She Loves“ von Gershwin beispielsweise).

Manchmal werden die berühmten Violinisten auch nur zur Garnierung mißbraucht („The Continental“). Dafür rächen sie sich mit den beiden Solo-Piècen „Alison“ und „Amanda“, mitnichten von Astaire jemals gesungen, sondern für diese Platte komponiert von Grappelli,

zu denen sich der Komponist ans Piano begibt und Kollege Menuhin aufs (romantische) Ganze geht.

Bei einigen obligaten Schlagzeug-Passagen wünscht man sich, Fred Astaire höchstselbst hätte sich in dies Programm zu seinen Ehren mit ein paar akustisch alarmierenden Step-Schritten eingemischt. Dann wäre das Altherren-Quartett komplett gewesen. Und die vier großen Köhner hätten sicher nicht nur Bridge zusammen gespielt.

Hans-Günter Martens

Wagnerfreunden den Ring durch die Nase gezogen.

FAURÉ, MESSENGER, Souvenirs de Bayreuth, CHABRIER, Souvenirs de Munich, KULING, diverse parodistische Bearbeitungen; Mitglieder des Bayreuther Festspielorchesters; Concerto Bayreuth CB 13 001 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Dezent, durchhörbar.
Fertigung: Einwandfrei.

Wie einst die Satyrn nach der Tragödie, so geben sich die Opernmusiker in Bayreuth einmal während der Festschpiele ein Stelldichein, um der Muse eines Nestroy und Johann Strauß zu dienen. Als Spiritus rector weiß Arthur Kulling vom Württembergischen Staatsorchester Stuttgart parodistisch seinen Bogen zu spannen und Wagner-Pointen ins Ziel zu bringen. Die „Assoziationen eines Geigers beim Wotan-Monolog“ lassen selbstironisch Zitate klassischer Violinliteratur zu Wagner-Motiven erklingen; der „Siegfried-Walzer“ vereint Wagner und Johann Strauß wie schon einmal, als der Walzerkönig mit manchen Nummern aus Wagner-Opern schon vor der Wiener Hofoper an die Öffentlichkeit trat. Etwas hergesehen andererseits die Pizzicato-Polka, am Rande mit Wagner-Einlagen garniert, aber eben nur am Rande, und im „Ringmarsch“ sind die Motive rhythmisch etwas fahl geraten. Es ist auch wohl schwierig, gleich ein ganzes Bündel von Wagner-Parodien abzufeiern. Das wirkt wie Schrot, und so ist es gut, daß auch André Messager, der 1883 zusammen mit Fauré den Parsifal in Bayreuth hörte, mit seinen „Souvenirs de Bayreuth“ vertreten ist (komponiert vermutlich nach der zweiten Aufführung des Ringes 1896): Eine Quadrille über Themen aus dem Ring-Zyklus, an der die Gebrüder Schrammel persönlich ihre Freude gehabt hätten. Die gelungenste Parodie aber bleibt Chabriers Tristan-Erinnerung an München, tanzgerecht eingerichtet und mit entsprechender Quadrillen-Eleganz gespielt.

Wolfgang Rogge

Neuveröffentlichungen LITERATUR

Dokumentation mit Fragezeichen.

BECKETT, „Warten auf Godot“ (Gesamtaufnahme); Horst Bollmann, Stefan Wigger, Carl Raddatz, Klaus Herm;

DG 2752 008 (2 S 30)

Aufnahmedatum: 1981

Klangbild: Teilweise topfig – Jagd nach extremen Pianowerten bringt, ohne dauernde Korrektur der Lautstärke, zum Teil störende Grundgeräusche.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Stroux (Telefunken TSC 13 424)

„Samuel Beckett inszeniert immer wieder seine Stücke, doch sucht er keine Veränderung – er sucht die Vollkommenheit. In Berlin hat er sie gefunden“, schrieb Georg Hensel im März 1975 in der FAZ über die Premiere von „Warten auf Godot“ am Berliner Schiller-Theater. Beckett war dort quasi schon zu Hause, es war die vierte Inszenierung eines eigenen Stückes, die er den Berlinern schenkte. Und jeder, der diesen „Godot“, der über 130 mal gespielt und auf vielen Auslands-Gastspielen gezeigt wurde, gesehen hat, wird Hensel in seinem Urteil beipflichten: Die Aufführung war vollkommen.

Sechs Jahre später, rechtzeitig zu Becketts 75. Geburtstag, wurde die Theatervorstellung auf Platten gepreßt – unter Leitung des (von Beckett sehr geschätzten) Assistenten Asmus, mit allen über die Jahre gepflegten Raffinessen, jenen vom Autor-Regisseur intendierten, oft extremen Diktionsbrechungen, Pausen, Ausbrüchen, Pianissimo-Exzessen.

Das vorliegende Album ist zweifellos von hohem Dokumentationswert. Ob es auch eine optimale Schallplatten-Version von Becketts Text darstellt, dem man inzwischen „Klassizität“ zusprechen kann, das wage ich zu bezweifeln. Die Aufnahme ist allzu sehr der Bühnenfassung verhaftet, ohne wirklich Bühnen-Atmosphäre zu vermitteln. Die Gefahren eines Live-Mitschnitts sind vermieden, aber zugleich müssen wir auf dessen Reiz verzichten. (Wie stark solche Reize, trotz aller technischen Einwände, ins Gewicht fallen können, zeigt beispielsweise der Mitschnitt von Thomas Bernhards vertracktem Stück „Macht der Gewohnheit“ in der Salzburger Festspiel-Inszenierung von Dieter Dorn). Die Chance aber, ohne störendes Publikum (im Studio?) zu äußerster Konzentration zu gelangen, ist nicht genutzt.

Extreme Stereo-Auffächerung und extreme Ton-Aussteuerung sollen einen Raum vortäuschen, der nie spürbar wird. Das „raumgreifende“ Dröhnen des Schauspielers Raddatz (Pozzo), auf der Bühne höchst amüsant, ist für diese Figur zwischen Spott und Trauer vor dem Mikrofon nicht genügend. (Walter Franck, verhalten und knapp, wirkt da – in einem Ausschnitt der Berliner Erstaufführung von 1953 unter Stroux – weit überzeugender.) Das lebhaftes Auf- und Ab in den Dialogen zwischen Bollmann (Estragon) und Wigger (Wladimir), im Theater nie Leerlauf, sondern von strenger Logik, wirkt hier nur irritierend. Wo immer die Aufnahmen für die Platte zustande gekommen sein mögen, das Resultat ist: Theater im luftleeren Raum. Ob es nicht besser gewesen wäre, nachdem die Vorstellung in voller Blüte ohnehin nicht zu konservieren war, zusammen mit dem Autor eine Hörfassung mit dem Ziel größerer Einfachheit zu erarbeiten?

Daß Beckett, auf besondere Anforderungen der Medien, sich einzulassen bereit ist, zeigen ja seine Arbeiten für den Stuttgarter Fernsehsender. Und wie Schauspieler die lakonische Brillanz und den grandiosen Witz von Becketts Spiritualität aufspüren können, gerade wenn sie

auf alle Spielastik verzichten und sich nur mit dem Wort begnügen, das haben faszinierend Peter Fitz und Otto Sander vor kurzem mit ihrer „szenischen Lesung“ des frühen Beckett-Romans „Mercier und Camier“ bewiesen, der Kennern als Vorform des Godot-Stückes gilt.

Für die These, daß mit mehr Konzentration aufs Wort mehr erreichbar gewesen wäre, spricht wohl auch, daß auf den Platten sprachliche „Großaufnahmen“ (Klaus Herm als Lucky) und Szenen der Ruhe (Auftritt des Jungen am Ende des 1. Aktes) die bewegendsten Momente sind.

Hans-Günther Martens

Aufwühlende Kurzgeschichten glatt gelesen.

BORCHERT, „Stimmen sind da in der Luft – in der Nacht“, „Mein bleicher Bruder“, „Nachts schlafen die Ratten doch“, „Die Küchenuhr“, „Das Brot“; Sprecher Horst Peters; Sound-star-ton, Sprachedition SST 0125 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1981
Klangbild: Natürlich und direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Nur zwei Jahre waren Wolfgang Borchert vergönnt, niederzuschreiben, herauszuschreien, was ihn selbst und seine Generation quälte. Der 1947 Gestorbene, durch Ostfront und Kerker Zerstörte, formulierte, erst 26jährig, was andere nicht zu artikulieren vermochten, weil sie zu erschüttert waren oder den Mut nicht aufbrachten: vom Grauen des Krieges persönlich, aber nicht selbstmitleidig zu erzählen, nachvollziehbar zu machen, was es heißt, um Kindheit und Jugend betrogen und zwangsweise frühzeitig alt geworden zu sein.

Die wie epische Poeme anmutende Kurzprosa von Wolfgang Borchert lebt immer noch, wühlt auf und geht zu Herzen, denn Krieg gibt es leider immer noch überall. „In fünfzig Jahren ist ebenso Gegenwart wie heute und gestern war. Nicht uns über sie hinwegtäuschen, nicht um sie zu vergessen ist sie da...“, schrieb ein Freund Borcherts anlässlich seines Theaterstücks „Draußen vor der Tür“.

Daß diese Literatur und ihr damit verbundenes Leiden nicht vergessen werden dürfen, daran mahnt eine Langspielplatte mit fünf Erzählungen Borcherts. Erzählungen, die wie wenige literarische Texte danach verlangen, laut gelesen und gehört zu werden, geschriebene Prosa, die erst beim Hören den Sinn der zahlreichen Wortwiederholungen und Worthäufungen als sinnvoll und eindringlich erscheinen läßt. Erst der Klang belebt Borcherts Sprache nachhaltig.

Die kleinen Schicksale gewöhnlicher Existenzen graben sich ein ins Gedächtnis des Zuhörers, die Geschichten von Menschen, die nach dem Krieg innen und außen frieren mußten. Man erschauert, obwohl der in Borcherts Todesjahr geborene Sprecher Horst Peters glatt und getragen, aber doch mit einschmeichelndem, bedeutungsschwangerem Pathos liest. Geübt eben, aber weg vom Text, so daß man sich zunächst ärgert, dann aber spürt, daß diese glatte Distanz den Text immer noch zwingend vermittelt und dem Hörer eigenes Nachsinnen gestattet.

Eva-Elisabeth Fischer