

KOMPONISTEN-PORTRÄT

Wolfgang Rihm: „Ich erfinde musikalische Rohzustände“

Von Hartmut Lück

Wolfgang Rihm über Romantik: „Romantik ist etwas sehr Nervöses, eine Haltung, die ständig auf dem Sprung ist, nichts behaglich Zurückgelehntes...“



Während Musikverwalter und Kritiker noch damit beschäftigt sind, Etiketten mit Aufschriften wie „Neue Einfachheit“, „Neue Romantik“ oder „Neue Expressivität“ zu versehen und Wolfgang Rihm als den herausragenden Vertreter dieser „Gruppe der Jungen“ zu preisen, deren Musik auch beim normalen Publikum „ankomme“, hat der so Betitelte sich längst aus dem Staube gemacht: Falls Wolfgang Rihm überhaupt jemals ein „Neuer Einfacher“ war, so ist er jedenfalls zu anderen Ufern aufgebrochen. Sein Ballett „Tutuguri“, dessen Premiere im November in Berlin stattfinden wird und von dem einzelne orchestrale Teile schon konzertant zu hören waren, zeigt archaisch-vulkanische Eruptionen, eine unbehauste Klanglandschaft voller zyklischer Detonationen – „musikalische Rohzustände“, wie er es selbst genannt hat. Schaut man von hier aus zurück, so erscheint dieser Weg in einer ganzen Reihe seiner Werke, vielleicht sind es die wichtigsten, deutlich vorgezeichnet.

Musik, die aus Ratlosigkeit geboren ist und ratlos macht“, „dunkel, laut, aggressiv“, „schicksalhaft, wie Beethovens fünfte Sinfonie“, „Gefängnis, Stahltüren, Mäuseschritte auf dem Flur“, „Hämmern gegen Stahltüren, mit der Faust, mit dem Kopf“, „zackenförmig, wie Peitschenhiebe“ – alles Äußerungen von Musikhörern, die mit zeitgenössischer

Tonkunst selten in Berührung kommen und denen ich Rihms „Klavierstück Nr. 5 – Tombeau“ vorgeführt und sie um Kundgabe spontaner Eindrücke gebeten hatte. Kurze Zeit darauf, anlässlich des 5. „Bremer Podiums für neue Kammermusik“, im Juni 1980, besuchte mich Wolfgang Rihm und wollte unbedingt das Tonband mit „Volkes Stimme“ hören. Ich befürchtete

schon, so viele unsichere bis negative (oder negativ klingende) Äußerungen würden ihn enttäuschen. Aber das Gegenteil war der Fall: Rihm war beeindruckt und bewegt, fand die Aussagen sehr treffend, den Gefühlsgehalt des Stückes in seiner Tendenz verstanden.

Es lohnt sich, dieses „Klavierstück Nr. 5 – Tombeau“ – Rihm schrieb es 1975 im Alter von 23 Jahren – näher zu betrachten; einmal, weil es für die kompositorische Physiognomie des Komponisten besonders aufschlußreich ist und rückschauend von den block- und schockhaften Klangmassierungen des jüngst fertiggestellten „Tutuguri“-Zyklus geradezu den Charakter eines Schlüsselwerks erhält, zum anderen, weil auf der voraussichtlich nächsten Rihm-Schallplatte, einer Dokumentation der „Wintermusik 1981“ durch das „Ensemble 13“ aus Baden-Baden, auch dieses Werk in der Interpretation von Bernhard Wambach enthalten sein wird.

Ausdruck zwanghafter Kraft

„Klavierstück 5“ beginnt mit dem im vierfachen forte über drei Oktaven angeschlagenen Ton C, der bis zur Unhörbarkeit

verhallt. Es folgt eine rhythmisch bewegte Gruppe von diesen Ton umspielenden Akkorden, die unmittelbar übergehen in den zweiten Teil des Werkes, eine „Ciacona“; hier branden immer wieder sturmflutartig Klänge über die ganze Klaviatur, die nur von wenigen Ruhepunkten unterbrochen werden. In der Mitte des Stückes noch einmal der drei Takte lang gehaltene Ton C, dazu als Untergliederung der Ciacona ein aus fünf aufsteigenden Akkorden gebildetes Ritornell, das im Verlauf des Mittelteils achtmal variiert wiederholt wird. Nach nochmaliger Steigerung folgt als dritter Teil „Quasi Corale“ eine ruhige, getragene Variation der einleitenden, das C umspielenden Akkorde sowie als Coda siebenmal wiederum oktaviert der Ton C „sffffz, molto secco“, getrennt durch verschiedene lange Pausen; selten in der Musikkritik enthalten Pausen, Nicht-Klänge, ein solches Maß an Hochspannung wie hier.

Das von den Hörern genannte Bild des Anrennens gegen eine Wand, eine Panzerung entspricht durchaus der Gefühlslage des Komponisten, der auf die Frage nach dem Anlaß für dieses Stück folgendes antwortete: „Anlässe zu komponieren, das ist für mich immer ein Gemisch von außen und

innen, ich kann da nicht trennen; in diesem Fall, wo ja das Verhärten und das Lösen eine konstitutive Rolle im kompositorischen Prozeß des Stückes spielt, ist natürlich der äußere Anlaß durchaus in unserer Umwelt zu suchen, wo die restriktiven Kräfte immer gewalttätiger werden und die in unserer Innenwelt mobilisierten Gegenkräfte auch immer mehr Raum greifen müssen; die innere Motivation deckt sich also im Emotionalen und im Strukturellen mit dem, was außen ist, also der Luft, der Atmosphäre, die ich wittere; ich bin ja ein Komponist, der mit Nervenenden komponiert und nicht nur mit dem Bleistift.“ Und der Untertitel „Tombeau“, worauf bezieht er sich?

„Der Untertitel ‚Tombeau‘ bezieht sich natürlich auf diese Verhärtung, auf diese brachiale Monumentalisierung der Emotionen, die nach außen hin gepanzert auftreten müssen, damit sie nicht gleich gekappt werden von den – wir können ruhig sagen – Sachzwängen. ‚Tombeau‘ ist natürlich auch die Nennung von einem rituellen Akt; das Dunkle, Feierliche und auch Hektische, Aggressive, was in dem Stück spricht, das drückt das Wort ‚Tombeau‘, für mich ein düsteres Grabmal, aus.“ Ein ähnliches Vokabular hatte Rihm auch für den Programmtext zur Uraufführung gewählt, wo es u. a. heißt: „Klavierstück Nr. 5 ‚Tombeau‘ ist Ausdruck zwanghafter Kraft; ein dunkler und in jeder formalen und klanglichen Konsequenz stark depressiver Affekt formuliert sich als aggressiver Block. Den Spannungskurven bleibt kein Ausweg, ich selbst suche noch Zugang.“

Komponieren ohne Netz

Brachiale Monumentalisierung, Panzerung, zwanghaft, Block – keine Begriffe, die vom Reihenzählen und Parameter-Tüfeln herrühren, sondern eine Haltung ausdrücken: „Komponieren ohne jeden Zwang“ und „frei sein für den eigenen, inneren Zwang“. Gewiß: Wolfgang Rihm kennt seine Avantgarde, kennt seinen Stockhausen sehr genau und bezeichnet den Unterricht bei diesem als einen seiner wichtigsten Eindrücke. Das sieht und hört man auch: Notenbild, Klaviersatz, Klang – undenkbar ohne die Beschäftigung mit der Musik der 50er Jahre und nicht nur ablesbar an der kleinen Verbeugung, seine Werke ähnlich wie Stockhausen „Klavierstücke“ zu nennen. Das Eigene zeigt sich gleichwohl in der Ungesicherheit, dem Komponieren ohne Netz, denn während die meisten Komponisten in den 60er Jahren sich doch auf irgendeine Weise zum seriellen Kompositionsstand rückversicherten, trotz aller Neuerungen wie Klangfarben, Flächen, Aleatorik usw., verzichtete Rihm ziemlich von Anfang an auf der gleichen Garantiescheine; schon in den

ersten einer größeren Öffentlichkeit bekanntgemachten Werken, nämlich „Morphophonie“, „Dis-Kontur“ und „Sub-Kontur“, 1974 bis 1976 in Donaueschingen aus der Taufe gehoben, hat er gehörig auf den Putz gehauen, schockiert durch unberechenbare Ausbrüche wie durch elegisch-harmonische Mahler-Anklänge gleichermaßen. „Naß in naß gemalt“ nennt er sein Komponieren, „ein sehr lebensvoller Prozeß, ein Teig, in dem Blasen geworfen werden“, diese Blasen werfen auch den Schubert-Ton heraus, den Mahler-Ton, und in der Marsch-Episode von „Dis-Kontur“ grinst ihm auch Charles Ives über die Schulter, aber alle diese „Töne“ brechen wieder ab oder werden zerbrochen, wirken in ihrer scheinhaften Heilheit „geschmacklos“ (auch dieses Wort stammt von Rihm selbst!) und kippen um, entlarven sich als kaputte Musik. Kein Wunder, daß ein Kritiker nach der Uraufführung von „Sub-Kontur“ von „Fäkalienmusik“ sprach... Dabei ist das, was Rihm schreibt, zumindest von der Behandlung des Instrumentariums her eigentlich ganz „normale“ Musik, er ist kein Spieltechnik-Experimentator und kein Instrumentenverfremder, und auch sein erwähntes „Tombeau“ ist im wahrsten Sinne der Musiktradition ein „Klavierstück“. Gefragt, warum hier keine Saiten angerissen oder präpariert und warum nicht aufs Instrumentenholz geklopft werde, antwortete er:

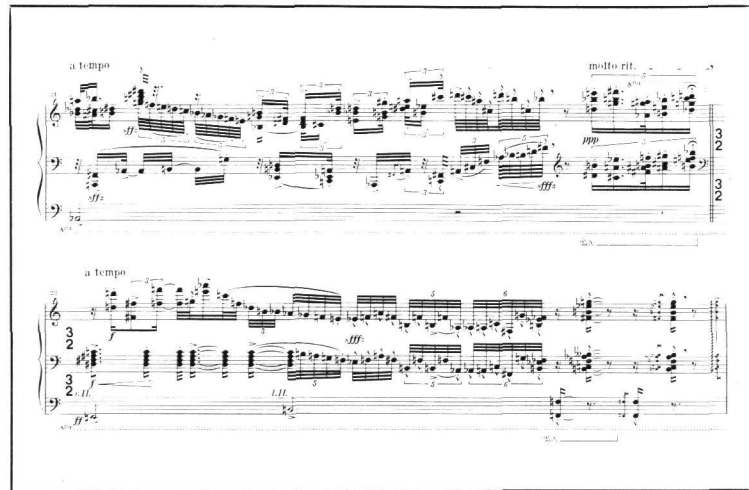
„Avantgardistische Spieltechniken... Ich glaube, daß allein die Bezeichnung ‚avantgardistische Spieltechniken‘ schon ein gewisses ironisches Potential in sich birgt. Die Versicherung, daß das Denken, das Empfinden, das Handeln avantgardistisch ist durch die Anwendung einer Spieltechnik, das war mir immer fremd. Ich glaube, man muß eine exzessive Existenz sein und eine Existenz sein, die den Exzeß auch sucht, auch den am kompositorischen Subjekt oder am kompositorischen Objekt, an dem sie herumhaut und -arbeitet. Und da schien mir das immer so brav, so gescheitelt, so bürokratisch, wenn die avantgardistische Spieltechnik dann als Garant der Zeitgenossenschaft auftrat; da fällt mir nur Musil ein: „hilflose Zeitgenossenschaft“. Aber: Natürlich ergab sich aus der Intention dieses Stückes auch nichts dergleichen. Ich kann also aus der Erfindung, aus der Welt dieses Stückes solche Spieltechniken gar nicht legitimieren. Das heißt also auch ganz konkret, daß ich nicht die Voraussetzungen schaffe, aufgrund derer Spieltechniken wie Klopfen, Zupfen, Hauen möglich wären. Ich kann mir aber durchaus vorstellen, daß in einem musiktheatralischen Konzept, einem Konzept der Absurdität, auch der Entäußerung, mit einem Instrument verfahren würde, als wäre es ein anderes. Aber das muß einen psychophysischen Bezug haben, der Körper dessen, der Musik macht, letztlich auch der Körper der Mu-

KOMPONISTEN-PORTRÄT

*Sforzato-Note,
Verhärten und
Lösen – Beginn
des „Klavier-
stücks Nr. 5“ von
Wolfgang Rihm*



*Aus Rihms „Kla-
vierstück Nr. 5“:
in rasendem
Tempo über die
ganze Klaviatur,
dazwischen als
Ruhepunkt die
das Ritornell bil-
dende Fünf-Ak-
kord-Folge (bei
„molto rit.“)*



sik, die müssen das herausfordern, das darf nicht der fromme Entschluß sein: Ich gehe an den Schrank und hole mir die Mittel heraus und bin dann derjenige, der Avantgardist ist.“

„Tutuguri“ – ein atavistisches Ritual

Wenn Rihms Musik Verwunderung, Befremden, ja Ablehnung hervorruft, so liegt es also nicht etwa an extremen technischen Prozeduren, wie in den fünfziger und sechziger Jahren häufig zu beobachten, sondern an einer extremen kompositorischen oder um mit Rihm zu sprechen, psychophysischen Haltung, am exzessiven So-und-nicht-anders-Sein. Und wer immer noch glaubte, Rihm mit dem Etikett „Neoromantik“ dem gängigen Geschmack zuschlagen zu können, der wurde jüngst in Saarbrücken eines besseren belehrt, wo nämlich (am 20. Mai) die Uraufführung von „Tutuguri IV“ für Orchester und Sprecher stattfand: Als der Komponist das Podium betrat, um sich zu verbeugen,

standen die Musiker unwirsch auf und verließen den Saal...

Damit ist das gegenwärtig zentrale kompositorische Vorhaben Rihms angesprochen: Nach dem Gedicht „Tutuguri“ von Antonin Artaud schrieb Rihm eine siebenteilige Ballettmusik, deren Einzelteile 1981 und 1982 bei diversen Gelegenheiten schon konzertant zu hören waren und die insgesamt am 12. November an der Deutschen Oper Berlin herauskommen wird. „Tutuguri“ beschreibt ein atavistisches Ritual, vergleichbar wohl am ehesten dem „Sacre“.

„Tutuguri“ ist aus dem Band ‚Schluß mit dem Gottesgericht‘, man könnte es ein choreographisches Gedicht nennen. Ich stelle es mir von der Choreographie her in einem Punkt konkret vor: daß es nicht von der Einzelbeziehung der Menschen handelt, sondern von kollektiven Beziehungen. Ich stelle mir ein, sagen wir ‚geschütteltes‘, Kollektiv vor, auf alle Fälle mehr als ein Pas de deux; die Mann-Frau-Beziehung oder derlei spielt gar keine Rolle in diesem Stück; ich stelle mir in dem Fall auch mehr oder weniger ungeschlechtliche Wesen vor,

oder vielleicht nur Männer. Es ist ja ein sehr atavistisches Ritual, wie es Artaud beschreibt, eine Mischung aus Kreuzigung und Sonnenwendfest, die Abschaffung des Kreuzes, die Umbiegung des Kreuzes in den Zodiacus, in das Hufeisen als auf dem Boden stehender Sonnenkreis, als in den Boden hineingehender Sonnenkreis; alles sehr chthonische Dinge.“

„Atavistisches Ritual“, „chthonische Dinge“ – daraus ergeben sich Anhaltspunkte, um das Interesse Rihms an diesem Stoff nachzuvollziehen. Allerdings geht es hier nicht um eine durchlaufende Handlung in den sieben aufeinanderfolgenden Teilen, die teils für Orchester, teils für Stimmen und Orchester und – Teil 6 – nur für Schlagzeug geschrieben sind; und hier werden auch nicht Texte „vertont“, vielmehr ist der Gestus, der „Ton“ des Gedichts ständig präsent: etwas Erdiges, Zusammenschluß von Menschen zu einem Kollektiv, auch von Menschen und Natur, Einswerdung mit einem naturgegebenen Lebenszyklus –, sicherlich ein Gegenpol zur gegenwärtigen rasanten Naturvernichtung. Dazu aber ist „Tutuguri“ auch durchaus anti-metaphysisch, wenn das Kreuz als Instrument der Knechtung abgeschafft wird. Das Heidnisch-Atavistische ist nicht ein „Zurück zu“, sondern eher Provokation gegen hypertrophe, menschen- und naturfeindliche „Sachzwänge“. Provokation aber auch gegen eingefahrene Geschmacks-kategorien und affirmative Erbauungskultur:

„Ich hasse diese höfliche Umgangsform der Weltmusik, ich will manchmal dann schon wirklich vor den Kopf stoßen, will dem geistreich Ersonnenen bewußt Krudes entgegensetzen oder dem zur baren Münze gewordenen Kruden das ätherisch ganz Entzogene entgegensetzen – irgendwo will ich immer was entgegensetzen; ich bin kein Berufsverweigerer, aber ich verweigere mich dadurch, daß ich mich hineinstürze, mich aussetze, ausströme. Das ist meine Art des Verweigerens. Ich will jede Wohlerzogenheit aus der Kunst draußen lassen, das Wohlproportionierte geht momentan einfach nicht, das wäre Rückzug, fade Innerlichkeit, ich will Innerlichkeit, aber meine, und bei mir innen ist es nicht so gemütlich. Darüber täuscht vielleicht mein äußerer Habitus hinweg, denn ich gelte als ausgeglichene. Sicher, es gibt ein Polster, eine Fettschicht, an der vieles abperlt, die nach außen gewendete Gummizelle...“

Formlose, chaotische Musik?

Das Unfertige, Krude, Verletzliche und Verletzende übt auf Wolfgang Rihm eine starke Faszination aus, nicht im Sinne eines wie auch immer motivierten Exhibitionismus, sondern als Offenbarung von realer Lebens-Un-Qualität; Rohzustand als Le-

DM 12,80/ÖS 100/SFR 12,80/LFR 260/BFR 259/HFL 15

STEREO HiFi-EINKAUFSFÜHRER Nr. 2/82 CASSETTEN UND CASSETTENDECK HANDBUCH

**Im Test:
DIE MARKENCASSETTEN
37 CASSETTENRECORDER**

**Marktübersicht:
HiFi-Cassettendecks von
300 bis 7000 Mark**

**Service:
So gelingt Ihre Bandaufnahme
Wenn der Recorder streikt**
**Lexikon:
Band- und Recordertechnik
für Jedermann**

**Jetzt bei Ihrem
Zeitschriften-
händler**



KOMPONISTEN-PORTRÄT

Auf die Problematik der Sprachvertonung stieß Wolfgang Rihm (Foto oben links) vor allem bei literarischen Vorlagen von Rainer Maria Rilke (Foto oben rechts) und Paul Celan (Foto unten links). Robert Musils Wort von der „hilflosen Zeitgenossenschaft“ zitiert Rihm gerne, wenn es anderen darum geht, die avantgardistische Spieltechnik vordergründig als Garant einer Zeitgenossenschaft schlechthin zu deklarieren (R. Musil: Foto unten rechts)



Discographische Hinweise: Wolfgang Rihm

„Sub-Kontur“ für Orchester. Enthalten auf der Schallplatte: Kompositionsaufträge des Südwestfunks Baden-Baden, Donaueschinger Uraufführungen: Cristóbal Halffter, Variationen über den Nachhall eines Schreies; Wolfgang Rihm, „Sub-Kontur“; Sinfonieorchester des SWF, Leitung: Ernest Bour; SWLF-LP Nr. 54, nicht im Handel

„Klavierstück Nr. 6 – Bagatellen“. Enthalten auf der Schallplatte: Steirischer Herbst. Musikprotokoll 1978: Neue Musik für Tasteninstrumente. Wolfgang Rihm, Klavierstück Nr. 6; Giuseppe Sinopoli, Klaviersonate 1974; Anestis Logothetis, „Hohelied“ (1978) für Sprecher und Orgel; Dieter Kaufmann, „über die einigkeit“ für Orgel und Tonband, 1977; Käte Wittlich (Klavier); ORF-Dokumentations-Schallplatte Nr. 0120310, nicht im Handel

„Erste Abgesangsszene“ für Orchester. Enthalten auf dem Doppelalbum „Louis Spohr“, hg. von der Stadtparkasse Kassel (Postfach 103 607, 3500 Kassel), LP Nr. 66 28063. Auf dem Album ferner: Ouvertüren „Jessonda“ und „Berggeist“ sowie das 7. Violinkonzert von Ludwig van Beethoven; Christiane Edinger (Violine), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Leitung: John Carewe;

„Nature morte – still alive“, „Ländler“, „Erscheinung – Skizze über Schubert“ für Streicher. Ensemble 13 Baden-Baden, Leitung: Manfred Reichert; Jeton 200 4405, Direktschnitt-LP, DM 43,90

„Wintermusik 1981“. Ein Dokumentations-LP-Set dieser Veranstaltung (5. Dezember 1981 in Karlsruhe) ist beim Ensemble Musikverlag Gaggenau in Vorbereitung. Wir werden darüber berichten.

Wolfgang Rihm wurde am 13. März 1952 in Karlsruhe geboren. Schon als Schüler erhielt er Unterricht in Musiktheorie und Komposition, zunächst bei Eugen Werner Velte, später dann bei Karlheinz Stockhausen sowie in Freiburg bei Klaus Huber. Ab 1973 hatte er einen Lehrauftrag für Tonsatz an der Musikhochschule seiner Heimatstadt, später auch in Freiburg. 1979 weilte er als „auswärtiger Künstler zu Gast“ drei Monate in Hamburg, 1979/80 war er Stipendiat der „Villa Massimo“ in Rom. Er lebt zur Zeit in Karlsruhe.

Die wichtigsten Werke: drei Sinfonien, fünf „Abgesangsszenen“ für Orchester, diverse andere Werke für Orchester wie „Dis-Kontur“ oder „Sub-Kontur“, „Nature morte – still alive“ für Streichorchester; Musik für drei Streicher, bisher sieben „Klavierstücke“, fünf Streichquartette, „Ländler“ für Klavier (auch für Streicher), „Alexanderlieder“ und „Neue Alexanderlieder“, „Hölderlin-Fragmente“, „Wölfl-Liederbuch“, zwei Kammeropern „Faust und Yorick“ und „Jakob Lenz“, „Tutuguri“, Ballett in sieben Teilen.

benzuzustand, der nicht ästhetisierend und das heißt, beschwichtigend verkleinert wird. So definiert sich auch sein Verhältnis zum Medium der Sprache, der Literatur, der „vertonten“ Literatur. Die vollkommene Sprach-Musik eines Rainer Maria Rilke ließ er sehr schnell hinter sich, weil dem eigentlich nichts mehr hinzuzufügen, hinzuzukomponieren sei. Auch Paul Celan, dessen splitterhafte, fragmentarische Formulierungen ihn faszinierten, hat er schließlich eine wort-lose Reverenz erwiesen in „Lichtzwang – Musik für Violine und Orchester in memoriam Paul Celan“ (1975–76). Aber dann fand er Texte, die sich im Volksliedton versuchten und plötzlich umkippten in eine schonungslose Selbstdarstellung, Enthüllung des Unterbewußten: Texte des Schizophrenen Ernst Herbeck („Alexander“) und des im vorigen Jahrhundert als Kindsschänder eingesperrten Adolf Wölfl. Diese Gesänge fangen oft mit tonalen volksliedartigen Melodien und konventionellen Klavierfloskeln an, um plötzlich in den Schrei, das fortissimo repetierter Akkorde oder die absolute Stille umzuschlagen – eine kaputte Musik von erschütternder Wirkung, Aufschrei beschädigter Menschen gegen beschädigende Umstände ihres Lebens. Hier kann die Musik auch dazwischengehen, kann die Zwischentöne zum Klingen bringen, das Nichtgesagte sprechen lassen, unendlich viel mehr als bei der Vorlage eines in sich ästhetisch stimmigen Gedichts. Auch hier also kruder Rohzustand, wenn gleich jedoch anzumerken ist, daß in diesen Liedern wie auch im zeitgleich entstandenen „Klavierstück Nr. 6“ viel meditative Ruhe herrscht und der „Übergang“ vom Leisen über das noch Leisere zur Stille ebenso wichtig ist wie die sonst von Rihm geschätzte „Sforzato-Note“, die er auch in seinen Partituren oft nicht einfach mit „sfz“ bezeichnet, sondern mit „sffff“, damit die „routinierten“ Orchestermusiker nicht wie gehabt aus dem pianissimo ein mezzopiano eben herausleuchten lassen, sondern wirklich einen kräftigen Akzent setzen.

Ist Rihms Musik formlos, chaotisch? Höchstens vordergründig. Dazu noch einmal abschließend das „Klavierstück Nr. 5“: Die brachiale Emotion wählt sich als Schutzhülle jene Form mit der Ciacona, den Ritorellen und dem fortissimo-C als Klammer, dazu kommen vielfältige motivische, akkordische Querverbindungen innerhalb des Stücks, nicht zuletzt auch die Anklänge an Schönbergs Klavierstücke op. 11 Nr. 3 und op. 19 Nr. 6; und wenn am Schluß das fortissimo-C siebenmal wiederholt wird, so schießt darin beides zusammen – die gewaltsame Umklammerung und der Behauptungswille des Individuums in der irregulären Aufeinanderfolge der sieben Schläge, die den weiterwirkenden Schock in die Stille nach den verklungenen Obertönen entlassen.

FonoForum KRIK

August 1982/Inhalt

J.S. Bach – Das Orgelwerk, Vol. 3: 6 Triosonaten BWV 525-530, 6 „Schübler-Choräle“ BWV 645-650 u. a.; S. 51
Teldec 6.35529-1 und 2
J.S. Bach – Das Orgelwerk, Vol. 4: Toccaten, Präludien und Fugen; S. 51
Teldec 6.35528-1 und 2
J.S. Bach – Das Orgelwerk, Vol. 5: Präludium und Fuge C-Dur BWV 531, Präludium und Fuge D-Dur BWV 532 u. a.; S. 51
Teldec 6.35529-1 und 2
J.S. Bach Konzert d-Moll für zwei Violinen (BWV 1043), E-Dur (BWV 1042), a-Moll (BWV 1041) u. a. S. 44
Telefunken 6.35610 DX, 29, –DM
J.S. Bach, Motetten „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ BWV 226, „Komm, Jesu, komm“ BWV 229 u. a.; S. 53
Bellaphon 680.81.011, 24, –DM
J.S. Bach, Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225, „Jesu, meine Freude“ BWV 227; S. 53
Bellaphon 680.01.005, 24, –DM
J.S. Bach, Triosonaten BWV 525-530 u. a.; S. 50
RCA RL 01941
J.S. Bach, C.Ph.E. Bach, Cembalokonzert d-Moll BWV 1052, Cembalokonzert d-Moll Wq 23; S. 42
RCA RL 30816 DX, 29, –DM
Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61; S. 42
EMI 1C 067-43 063 T, 26, –DM
Beethoven, Zelter, Reichardt, Schubert, Frühe Goethe-Lieder; S. 51
FSM 53 556 AUL
Bernstein, „Halil“, Three Meditations from „Mass“ u. a.; S. 40
DG 2532 051, 26, –DM
Berühmte Walzer, Folge 1: Weber, Lanner, Ivanovici, Komzak u. a.; S. 42
Philips 6514 067, 23, –DM
Berühmte Walzer Folge 2: Ziehrer, Lehár, Rosas, Lanner; S. 42
Philips 6514 068, 23, –DM
Bitner, Vier Lautensuiten in e-Moll, fis-Moll, Es-Dur und C-Dur; S. 44
FSM 53 217 EB, 22, –DM
Brahms, Streichsextett Nr. 1 B-Dur op. 18; S. 44
harmonia mundi France HM 1073
Couperin, Concerts des Goûts Réunis (Nr. 6, 7, 11, 14); S. 46
harmonia mundi France HM 1070
Deutsche Bläsermusik 1500–1700: Isaac, Stoltzer, Brade, Priuli u. a.; S. 54
TITANIC T 97
Deutsche Cembalomusik: Böhm, Kuhnau; S. 56
EMI Electrola 1C 069-46 406
Dvořák, Mendelssohn, Streichquartett F-Dur op. 96; S. 46
Philips 9500 995, 26, –DM
Franck, Messe A-Dur, op. 12; S. 52
FSM 53 558 AUL
Frühe Englische Orgelmusik: Bull, Biltheman u. a.; S. 56
EMI Electrola 1C 069-46 403
Geistliche Orgelmusik der Romantik: Reubke, Reger; S. 49
Christophorus SCGLX 73 957, 23, –DM
Gasnow, Rimsky-Korsakoff, Borodin, Liadow, Sokolow u. a., „Les Vendredis“, 5 Noveletten op. 15; S. 46
Turnabout TVC 37015, 14, 80 DM
Goetze, „Adrienne“, „Liebe im Dreiklang“ (Querschnitte); S. 60
RCA-VL 30 373

Gulda, Beethoven, Konzert für Violoncello und Blasorchester, zwölf Variationen F-Dur über das Thema „Ein Mädchen oder Weibchen“ u. a.; S. 43
Amadeo/Philips 6514 220, 23, –DM
Händel, Motette „Silete venti“ (HWV 242), Cantata „Cecilia, volgi un sguardo“ (HWV 89); S. 54
DGA 2543 004
Haydn, Divertimenti und Concertini für Klavier und Streicher Hob. XIV: 4, 8, 9, 11, 12, 13; S. 48
Claves D 8202, 27, –DM
Haydn, Streichquartette G-Dur op. 54, 1, C-Dur op. 54, 2; S. 46
Philips 9500 996, 26, –DM
Heiller, Sämtliche Orgelwerke – Vol. I; S. 50
Musica Viva MV 30-1092, 25, –DM
Hermanson, „Utopia“, Sinfonie Nr. 1; S. 59
Caprice CAP 1206, 25, –DM
Johnson, Bodin, Ives, „Soliloquium“, „Enbart“ für Kerstin, 10 Lieder; S. 52
Caprice CAP 1187, 25, –DM
Julien, 21 Sätze aus dem „Livre d'orgue“; S. 49
harmonia mundi France, Black Label, HM 1211
Kadosa, Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 op. 19 (1932 rev. 1971), Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 op. 32 (1940–41 nev. 1956); S. 43
Hungaroton SLPX 12313, 23, –DM
Kammermusikvereinigungen der Berliner Philharmoniker: Zelenka, Scheidt, Gabrieli, Albriici u. a.; S. 47
DG 2741 011
Künneke, „Traumland“ (musikalische Gesamtaufnahme); S. 60
RCA VL 30832
Kuhlau, Quartett für vier Flöten E-Dur, Tscherepnin, Quartett für vier Flöten F-Dur u. a.; S. 48
Teldec 6.42708
Lehár, „Die lustige Witwe“ (Musikalische Gesamtaufnahme); S. 61
RCA VL 30 475
Les Cris de Paris: Janequin, „Voulez ony les cris de Paris“, „Un mari se voulant coucher“ u. a.; S. 54
harmonia mundi France 1072
Locke, Lieder und Instrumentalstücke; S. 56
EMI Electrola 1C 069-46 404
Lute Songs: Dowland, Rosseter u. a.; S. 58
Decca 6.41 648
Mendelssohn-Bartholdy, Streichquartett Nr. 1 Es-Dur op. 12, Streichquartett Nr. 2 a-Moll op. 13; S. 49
Telefunken 6.42707 AZ, 29, –DM
Mozart, Divertimenti KV 136–138, Serenata notturna KV 239; S. 58
Decca 6.41397
Mozart, Klarinettenkonzert A-Dur, KV 622, Oboenkonzert C-Dur, KV 314; S. 42
Turnabout TV 34757
Mozart-Opn in Bläserfassung: Mozart, „Figaros Hochzeit“, KV 492, „Così fan tutte“, KV 588 u. a.; S. 60
FSM Vox 53 046
Musik am Hofe Maximilians I: Senfl u. a.; S. 58
Decca 6.42753
Musique en Wallonie: Lekeu, Trio für Klavier, Violine und Violoncello e-Moll; S. 48
Schwann-MEW 81005 F
„O Taler weit, o Höhen“, Der Windsbacher Knabenchor singt Deutsche Volkslieder: Hassler, Duffe, Schumann, Silcher u. a.; S. 53
Bellaphon 670.01.002, 21, –DM
Philharmonische Cellisten Köln, Folge 3: Corrette, Bialas, u. a.; S. 62
EMI Electrola 1C 063-46 433, 26, –DM
Power, Messen und Motetten; S. 56
EMI Electrola 1C 069-46 402
Purcell, Instrumentalmusik zu den Schauspielen „Abdeler“, „The Old Bachelor“ u. a.; S. 57
CBS D 36707, 30, –DM

Purcell, „The Fairy Queen“; S. 57
DG 2742 001
Rimsky-Korsakoff, „Scheherazade“ op. 55; S. 41
melodia/eurodisc 204 009-425, 25, –DM
Sandström, „Through and through“, „Culuminations“ u. a.; S. 59
Caprice CAP 1244, 25, –DM
Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 13 op. 113 „Babi Jar“; S. 40
Philips 6514 120, 23, –DM
Schütz, Matthäus-Passion; S. 58
Decca 6.42750, 22, –DM
Schumann, Fantasie-Stücke op. 73, Gade, Fantasie-Stücke op. 43 u. a.; S. 48
FSM Aulos 53 546 AUL
Sibelius, Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43; S. 41
Decca 6.42646 AZ, 29, –DM
Sibelius, Sinfonie Nr. 5 Es-Dur op. 82, „En Saga“ op. 9; S. 41
Decca 6.42729
Simpson, Intrada, Harding, Almande Holborne, „The Fairy Round“ u. a.; S. 58
Decca 6.42751
Sonate concertate: Buonamente, Schmelzer, Brückner u. a.; S. 57
Telefunken 6.42825 AZ, 29, –DM
Strawinsky, „Le Sacre du Printemps“; S. 41
melodia/eurodisc 204 008-425, 25, –DM
Strawinsky, „Le Sacre du Printemps“; S. 41
Decca 6.42669
Tomašek, Goethe-Lieder (Lieder aus op. 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59); S. 52
Harmonia mundi EMI 1C 065-99 834, 26, –DM
Tschalkowsky, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64; S. 41
melodia/eurodisc 204 006-425, 25, –DM
Tschalkowsky, Sinfonie Nr. 6, h-Moll op. 74 „Pathétique“; S. 41
melodia/eurodisc 204 007-425, 25, –DM
Varese, Cage, Farberman – Digital Percussion: „Ionisation“, „First Construction in Metal“ u. a.; S. 59
The Moss Music Group, MMG 105
Verdi, „La Traviata“ (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); S. 60
EMI 1C 165-43 127/29 T, 75, –DM
Vivaldi, Concerto F-Dur für Violine, Orgel und Streicher, F XII/41, Sammartini, Concerto G-Dur für Orgel und Streicher op. 9, 3 u. a.; S. 43
FSM 68 201 EB, 29, –DM
Vox Humana, Vokalmusik aus dem Mittelalter: Perotin, Daniel u. a.; S. 56
EMI Electrola 1C 069-46 401
Widor, Gigout, Pierre, Bonnet, Kaunzinger, Allegro aus der 6. Sinfonie für Orgel op. 42, Toccata h-Moll u. a.; S. 50
Solist Schallplatten GmbH 1188

VERSCHIEDENES

Brecht/Weill, „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“; S. 62
DG 2571 124, 12, 80 DM
Herbert von Karajan (100 Jahre Berliner Philharmoniker): Beethoven, Sinfonie Nr. 5, Mozart, Sinfonie Nr. 40 g-Moll u. a.; S. 62
DG 2740 261
Dirigenten zu Gast (100 Jahre Berliner Philharmoniker): S. 62
DG 2740 263
Digital-Aufnahmen, Herbert von Karajan (100 Jahre Berliner Philharmoniker): Mendelssohn-Bartholdy Violinkonzert e-Moll, Bruch, Violinkonzert g-Moll u. a.; S. 63
DG 2741 008

Bei den Preisangaben handelt es sich um Zirkapreise ohne Gewähr.

Da die Schallplattenfirmen immer weniger bereit sind, Preisangaben zu machen, konnten nicht für alle Schallplatten Handelspreise ermittelt werden.