

MODEST MUSSORGSKY:

„BILDER EINER AUSSTELLUNG“

Vergleichende Discographie

Wege durchs „Große Tor von Kiew“

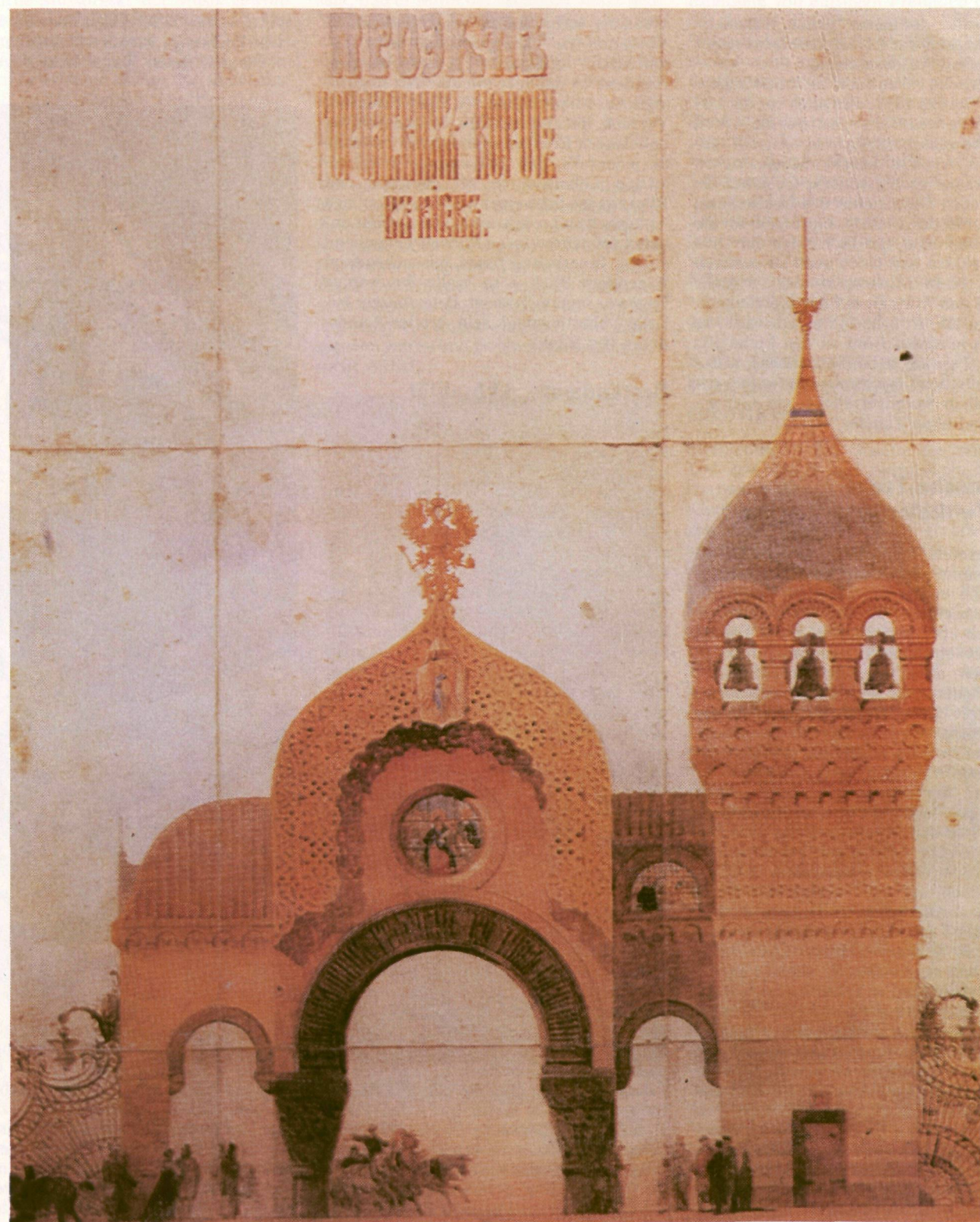
Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ sind bezeichnenderweise nicht zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht worden. Erst fünf Jahre nach Modest Petrowitschs Tod, also im Jahre 1886, war der Zyklus im Petersburger Verlag W. Bessel & Co. erschienen und erlangte dann vor allem durch Maurice Ravels Orchesterbearbeitung (1922) weltweite Popularität.

Von Peter Cossé

In dieser Fassung ist das Werk allen nur beiläufig mit Musik befaßten Hörern ein Begriff, zumal sich international renommierte Pianisten erst nach dem zweiten Weltkrieg in breiterer Phalanx auch im Konzertsaal für den Zyklus eingesetzt haben. Mussorgsky stand der Überlieferung nach unter dem Eindruck des Todes seines Freundes Viktor Hartmann, als er die „Bilder einer Ausstellung“ skizzierte und abschloß. Hartmann starb im Jahre 1873 und dürfte die Bekanntschaft Mussorgskys etwa 1870 gemacht haben. In der russischen Kunstgeschichtsschreibung wird Hartmann keinesfalls unter die führenden Maler dieser Zeit eingereiht, wie das eine musikalische Ehrenbezeugung vom Range der „Bilder einer Ausstellung“ suggerieren könnte. Hartmann hatte Reisen nach Italien, Frankreich und in andere Gegenden absolviert und war in Petersburg mit der Gestaltung einer „Altrussischen Manufaktur-ausstellung“ beschäftigt. Wladimir Stassow, ein damaliger Kunstbeobachter von Rang, witterte in Hartmann ein Talent und lancierte dessen Namen in maßgebliche Zeitungen.

Durch die schnell gewachsene Verbindung zwischen Stassow und Hartmann dürfte auch Mussorgsky mit dem Maler/Architekten zusammengekommen sein, denn Mussorgsky verkehrte auch bei Stassow. Hartmann machte gute Figur in der musischen Atmosphäre des Stassowschen Salons. Dieser beschrieb den aufstrebenden Maler mit Enthusiasmus: „Sein Kopf ist ewig im Sprudeln begriffen, an Vorhaben und Unternehmungen fehlt es ihm nie.“ (Stassow: Briefe, Aufsätze, Bd. I, 1965). Imponiert hatte Hartmann seinem neuen Freundeskreis nicht nur mit Temperament, sondern mit den Richtlinien eines nationalen Architekturstiles auf der Basis russischer Volkskunst.

In dieser Hinsicht korrespondierte er mit den Bestrebungen russischer Komponi-



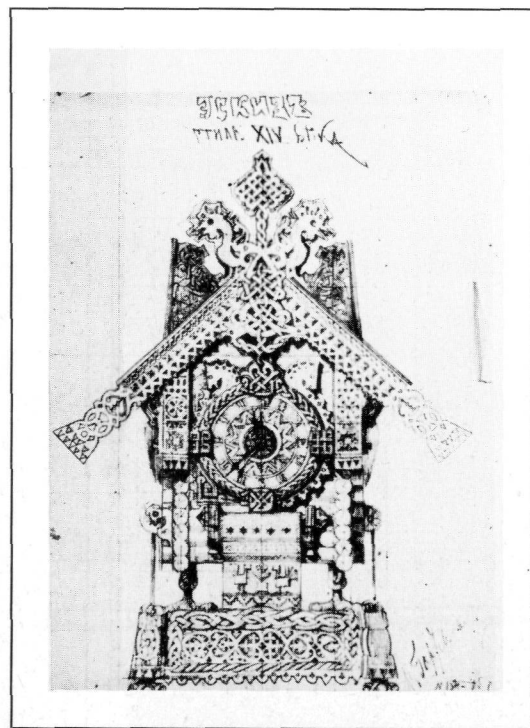
„Entwurf zu einem Stadttor“. Bleistift/Aquarell von Viktor Hartmann



V. Hartmann: Skizzen für Bühnenkostüme zum Ballett „Trilby“ von J. Gerber

Modest Mussorgsky: „Bilder einer Ausstellung“

sten, die sich von der Abhängigkeit westlicher Vorbilder lösen wollten und sich auf russische Themenstellungen und auf ein eigenständiges Nationalkolorit besannen. Es war die panslawistisch gefärbte Zeit des Aufbruchs. Unter Stassows theoretischer Führung hatte sich bereits eine Vorhut von Künstlern gebildet – durch Stassows Wort vom „Mächtigen Häuflein“ in den Legendenstand erhoben –, zu der auch Mussorgsky zählte und die der russischen Musik noch stärkste Impulse geben sollte. Zum „Häuflein“ zählten neben Mussorgsky, der wohl eigenwilligsten kompositorischen Begabung, Balakirew, Borodin, Rimsky-Korssakow und Cui.



Die Hütte der Baba-Jaga auf Hühnerpfötchen (Skizze von Hartmann)

Manifest russischen Denkens und Fühlens

In diesem Kreise etablierte sich Hartmann und dürfte regen Anteil an den Debatten um Standortbestimmung und Zukunft einer russischen Musik genommen haben, die sich deutlich gegen Tschairowskys internationalisierten Tonfall abgrenzen wollte. In des wird Stassows hohe Einschätzung der künstlerischen Qualitäten Hartmanns durch Iwan Kramskoi relativiert: „Hartmann schien mir schon immer eigentlich

kein Architekt im engeren Sinne zu sein, sondern ein Künstler gemeinhin. Solange es sich um gewöhnliche Alltagsachen handelt, ist Hartmann schwach; er braucht märchenhafte Bauten, Zauberschlösser, er braucht lauter Paläste, derlei Gebäude, für die es keine Vorbilder gibt und geben könnte; hier schafft er wirklich bemerkenswerte Sachen!“ (Kramskoi, Briefe, Aufsätze Bd. I).

Von der Phantastik, die Kramskoi erwähnt, sind Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ angeregt worden. Mussorgskys Trauer um den verstorbenen Freund suchte sich auf kompositorischer Ebene ein Ventil. In den Monaten Februar und März des Jahres 1874 war die Ausstellung zugänglich; bereits im Juni beendete Mussorgsky die Niederschrift seines Werkes. In der Auswahl der Hartmann-Motive zeigt der Komponist das Verhalten eines interessierten, ja betroffenen Galeriebesuchers. Er wählt aus, verwirft, entscheidet sich für dieses oder jenes Exponat. In die Komposition fanden Sujets Eingang, die Hartmann von seinen Reisen mitgebracht hatte. Aber Mussorgsky beließ es nicht bei den Aquaren und Skizzen, sondern erweiterte das Panorama durch andere Hartmann-Themen wie den Entwurf für einen Christbaumschmuck, der als „Gnomus“ die Eröffnungs-Promenade des Zyklus auf eine scharf kontrastierende Stimmungswelt prallen läßt. Mussorgskys Phantasie entzündete sich an Entwürfen zu Bühnendekorationen, an Landschaftsdarstellungen und an einem Entwurf zu einem Stadttor, das Hartmann für Kiew – und im übertragenen Sinne zum Ruhm der russischen Nation – entworfen hatte. Während die Übersetzer sich wie in geheimer Absprache auf die Bezeichnung „Das große Tor von Kiew“ einigten, wird von russischer Seite die Eindeutigkeit „Das reckenhafte Tor“ nahegelegt.

Dieses wohl mächtigste und zugleich bekannteste Stück aus Mussorgskys Zyklus fußt auf einer Hartmann-Arbeit anläßlich eines Architektenwettbewerbs. Hartmann wollte damit die Aura des russischen Volkes durch ein Bild aus dem Leben des ehrwürdigen Kiew darstellen. Mussorgsky nahm das Bild und die Idee, vergrößerte die Perspektive und schuf ein episch breites, im Detail verschwenderisch farbiges Tongemälde, das – wie der Vergleich mit der Vorlage deutlich macht – den Hartmannschen Entwurf dynamisiert und letztlich in der Gesamtwirkung hinter sich läßt. Mussorgsky bewegte sich in dieser grandiosen Schlußoffensive seines Werkes in ideologischer Übereinstimmung mit Borodin und

dem Vorkämpfer der russischen Nationaloper, mit Michail Glinka. Hymnische Klänge, Pilgergesang, vielstimmiges Glockengeläut und die Überhöhung des fundamentalen Promenaden-Gedankens – er ruft den Hörer/Beschauer zur Einkehr, zur Sammlung und fungiert als strukturbildendes kompositorisches Element – prägen das „Finale“ zu einem Manifest russischen Denkens und Fühlens.

Die Platteneinspielungen

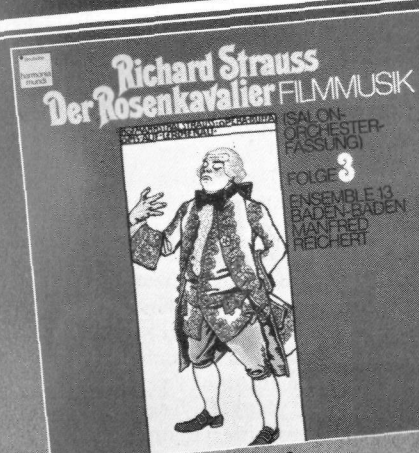
Bei der Bewertung der vorliegenden Platteneinspielungen stellt sich zwangsläufig die Frage nach der aureatischen, koloristischen und ästhetisch-musikethnologischen Bewältigung des Stoffes. Dabei sieht sich der Klavierinterpret vor mannigfaltige, in schneller Folge einander ablösende Probleme gestellt. Unvertretbar scheint es nach genauerer Analyse der einzelnen „Sätze“ zu sein, Promenaden und „Bildbeschreibungen“ lediglich als Kette von Vorspielen für die Schlußapotheose aneinanderzufügen. Gerade der Konzertvortrag mit all seinen spielspsychologischen Unwägbarkeiten leistet einer solch finallastigen Darstellungsweise Vorschub, ohne daß sich selbst kritischere Hörer der Faszination letzten Donners zu entziehen vermögen.

Neben diesem dramaturgisch entscheidenden Balance-Problem wird der engagierte Spieler eine weitere, nicht weniger schwerwiegende Frage zu lösen haben. Soll er der kompositorischen Einzelperspektive übergeordnete Bedeutung beimessen – also sozusagen das Werk mit den Mitteln des Pianisten „orchestrieren“ –, oder soll er unter dem Eindruck der zyklischen Großform die gleichsam absoluten Qualitäten des Werkverlaufs ins Bewußtsein rücken. Die zweite Position käme einer nur nebensächlich am biographischen Detail interessierten, objektivierenden Mitteilung gleich. Sie wäre vor allem dadurch charakterisiert, daß sich der Interpret nicht hinreißen läßt, etwa eine Episode wie „Der Marktplatz von Limoges“ als reißerische Toccata mit blendender Martellato-Stretta aufzuziehen. Zu nennen wäre an diesem Scheidepunkt der Mussorgsky-Deutung Alexis Weissenberg, der die „Bilder“ auf der Platte und im Konzertsaal nicht zufällig in die unmittelbare Nähe von Ravels „Le tombeau de Couperin“ gestellt hat. Aus seiner Darstellung spricht das Bemühen um emotionale Gefäßtheit und um die Wahrung einer Distanz, die Mussorgskys „Bilder“ auch ohne den Hintergrund Hartmannscher Imagination ab-

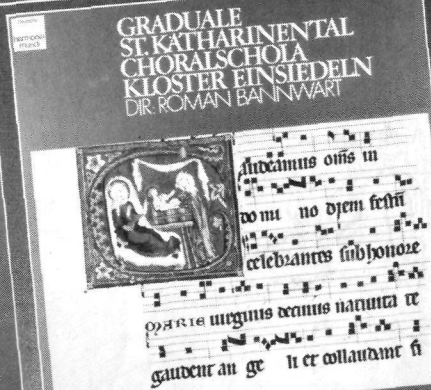
deutsche
harmonia
mundi

HARMONIA MUNDI NEUHEITEN

Musik von ausgesuchter Qualität und Interpretation



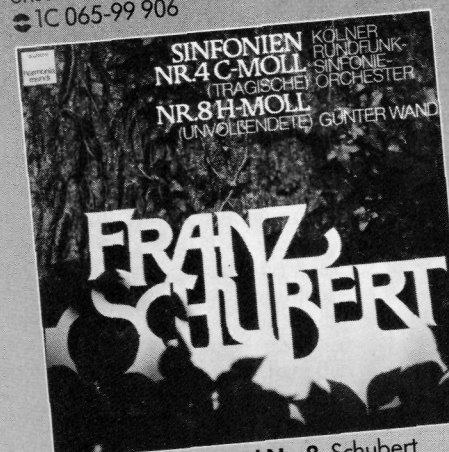
Der Rosenkavalier, R. Strauss
Filmmusik, Folge 3
ensemble 13 baden-baden
☎ 1C 065-99 906



Graduale St. Katharinental
Chorschola Kloster Einsiedeln
Leitung P. Roman Bannwart OSB
☎ 1C 065-99 915



Affetti musicali
Dickey · Toet · Maiben · Robbins · Fitch
☎ 1C 065-99 917



Sinfonien Nr. 4 und Nr. 8, Schubert
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Dirigent Günter Wand
☎ 1C 065-99 913



Waisenhausmesse KV 139, Mozart
Elwes, Varcoe, Knabenchor Hannover,
Collegium aureum · Heinz Hennig
☎ 1C 065-99 910

Sinfonien Nr. 45, 17 und 27, Haydn
ensemble 13 baden-baden
Leitung Manfred Reichert
☎ 1C 065-99 900

Die Silbermann-Orgel im Dom zu Arlesheim
Jean-Claude Zehnder · Richard Erig
☎ 1C 065-99 916

Nouvelles suites de pièces de clavecin, Rameau
Alan Curtis
☎ 1C 065-99 918

IM VERTRIEB DER **EMI ELECTROLA**

Modest Mussorgsky: „Bilder einer Ausstellung“

zutasten sucht. Dabei unterwandert Weissenberg weder den virtuosen Anspruch des Zyklus, noch mildert er die dynamischen Eckwerte. Vielmehr geht es ihm um die progressiven Energien einer allzuoft als formlos denunzierten Klangmystik. Harte Schnitte – um einen Begriff aus der Filmtechnik zu verwenden – bleiben dem Hörer nicht erspart, zierliche Programmatik („Ballett der Küchlein“) wird der Vereisung preisgegeben, in das „Große Tor von Kiew“ biegt Weissenberg mit großem, metallischem Ton, aber ohne Seitenblick für die Klangmetaphorik ein.

Elementarereignisse musikalischer Ungebändigkeit

So imponierend und geschlossen Weissenbergs Mussorgsky-Exegese ist, jene von

weitertreiben läßt. Horowitz meint und spielt das Alte Rußland: „Bydlo“ und „Hütte der Baba Yaga“ kommen als Elementarereignisse musikalischer Ungebändigkeit, „Das große Tor von Kiew“ erzittert naturalistisch unter gewaltigem, schier verzückt herausgeschleudertem Glockengeläut. An Horowitz' Darstellungen aus den Jahren 1947 und 1951 läßt sich ermesen, wie einfühlsam Ravel in seiner Orchestrierung vorgegangen ist – und wie machtlos er dennoch mit den reichhaltigen Mitteln des voluminös besetzten Orchesters gegen die suggestive Kolorisierung eines Über-Pianisten bleiben mußte. Svatoslav Richters Verdienst besteht meiner Auffassung nach darin, zwischen der didaktisch einwandfreien Version Weissenbergs und der malerisch-eruptiven Deutung Horowitz' zu versöhnen. Richter hat wie kein zweiter Pianist den „Marktplatz

cographie hat das Grundzeitmaß im „Ballett der Küchlein“ so zwingend-locker gewählt und die von Mussorgsky geforderte Beschleunigung so organisch aus der spielerischen Ausgangsbewegung gewonnen wie Richter. Pontis kolossale Schlußgeste unter dem „Großen Tor von Kiew“, Paiks erzählerische Diskretion, Béroffs an neuerer Musik geschulte Präzision, Katchens Temperament, Ashkenazys bewundernswerte Ausgeglichenheit in der Farbverteilung vermögen allenfalls Teilaspekte dieser „Bilder“ aufzuschließen. Vielleicht muß man wie Richter mit der Malerei befaßt sein, muß Mussorgskys Lieder und Lied-Zyklen begleitet haben und wie nebenbei noch ein intaktes Sensorium für die Schwingungen der russischen Seele haben, die wir heute in trügerischer Gewißheit mit dem Begriff „Mentalität“ zu dechiffrieren glauben. Daß auch Pianisten aus der UdSSR mit Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ experimentieren, zeigte ein Münchener Klavierabend von Valerij Afanassieff. Ihm ging es darum, herkömmliche Interpretationsvarianten buchstäblich zu unterlaufen. Er stanzt die Promenaden in die Tasten, ließ den Gnom nur schwerfällig herumstolpern. Die Küchlein übten ihren Tanz im Zeichen ökologischen Ungleichgewichts, das „Tor von Kiew“ öffnete sich unter dunklen Trauerklängen. Vielleicht ist es einer Plattenfirma wert, Afanassieffs Version einem breiten Publikum anzubieten.

Ravels Übertragung

Wie bereits angedeutet, ist die Orchesterfassung von Maurice Ravel fester Bestandteil des internationalen Repertoires geworden. Für viele kommt es überraschend, die Klavierversion als „Original“ zur Kenntnis nehmen zu müssen. Ravels Übertragung geschah im Geiste virtuoser Instrumentationskunst und im Sinne vorsichtiger Straffung des Materials. Der Franzose zog alle Register instrumentaler Alchemie. Er malte Hartmann buchstäblich weiter. Für sich besehen mag diese luxuriöse Ausgabe der „Bilder“ ihren Wert haben. Indes zielt sie an Mussorgskys Intentionen ebenso knapp vorbei, wie Rimsky-Korssakows beschwichtigende Einrichtung der „Boris“-Partitur. Die in einer Einspielung der Münchener Philharmoniker zugängliche Instrumentierung des Gespanns Tuschmaloff/Rimsky-Korssakow zeigt, daß Ravel mit starken Farben gearbeitet hat, während die russischen Instrumentatoren die dunkle Aura berücksichtigten. Hartmanns Bilder bekräftigen dem

Hörer in der Annahme, daß sich eine we sensverwandte Instrumentierung nicht im Außenglanz und in der Bereitstellung von instrumentationstechnischen Effekten erschöpfen darf. Der Schleier, der über Hartmanns Arbeiten liegt, wäre allemal zu bedenken.

So sind die zahlreichen Orchestereinspielungen der Ravel-Fassung mehr unter dem Aspekt ihrer Ravel-Qualitäten zu beurteilen, als im Hinblick auf Mussorgskys kompositorische Effizienz. In diesem Sinne wäre Carlo Maria Giulinis Einspielung mit dem Chicago Symphony Orchestra als Modellfall konsequenter, „werkgerechter“ Bravour zu rühmen, zumal die aufnahmestechnische Komponente in diesem Fall als ästhetisches Teil-Kriterium nicht vom interpretatorischen Vorgang abzuspalten ist. Allein deshalb muß man Toscaninis Aufnahme mit dem NBC-Orchestra zurückstufen. Das Klangbild der historischen Platte beschneidet Ravels Klangvaleurs. Freilich überragt Toscanini in bezug auf Schlüssigkeit der Formulierung die meisten heute greifbaren Einspielungen. Weder Baudo, Ancerl, Lombard, Nemeth, Schippers, Slatkin, Pourcel oder Wallenstein gelang es, ihre Orchester so auf Hochglanz zu bringen, wie es einer hochgereizten Klavierpartitur angepaßt gewesen wäre. Vom Standard der ihnen zur Verfügung stehenden Orchestervereinigungen profitieren Dirigenten wie Riccardo Muti und Herbert von Karajan, die Mussorgsky ganz im Vertrauen auf klangliche Saftigkeit nachinszenieren, getragen von der Ravelschen Lust an Wucht und Exotik. Diese glänzenden oder besser: verchromten Versionen drohen die Intelligenz und Umsichtigkeit weniger „attraktiver“ Einspielungen zu überschatten. Ich denke an Dokumentationen mit den Dirigenten Ansermet, Markevitch und Swetlanow. Die neuen Einspielungen von Colin Davis und Georg Solti werden zeigen, welchen Tendenzen maßgebliche Interpreten im Mussorgsky-Jahr 1981 folgen. Eines zumindest steht fest: die auftrumpfende, mit den Mitteln der Überzeichnung arbeitende Fassung von Leopold Stokowski wird sich nicht durchsetzen. Mittlerweile aber sind die „Bilder einer Ausstellung“ auch für Vertreter anderer musikalischer Sparten interessant – und lukrativ – geworden. Blechbläser, ein Organist und die Pop-Gruppe „Emerson, Lake & Palmer“ haben sich auf den Gegenstand geworfen und damit bewiesen, daß von den „Bildern“ Kräfte ausgehen, die riskante Adaptierungsversuche nahelegen und schließlich auch glücken lassen.

Discographie: Bilder einer Ausstellung

Originalfassung für Klavier

Aegerter; Mixtur VG 30179
Akl; PAV ADW 7002 (Frankreich)
Ashkenazy; Decca 6.41666 AS
Bachauer; EMI SLPX 20233 (England)
Berman; DG 2531 096
Béroff; EMI 1 C 187-14033/34 Q
Bloser; Da camera magna DCA 93115
Brendel; FSM 34258
Browning; Delos 25430 (USA)
Eckle; Interdisc 120875
Firkusny; DG 2535 272 (USA)
 Das große Tor von Kiew DG 2545 012
Frager; Musica magna 50005
Hollander; RCA LSC-2823 (USA)
Horowitz; RCA 26.41139 AF (Aufnahme 1947)
Horowitz; RCA 2641048 AF (Aufnahme 1951)
Isele; FSM 53180
Jeresco; Ariola 25976 XFK
Joselson; RCA ARL 1-2158 (USA)
Katchen; Decca 6.41776 AG
McCabe; Vanguard 71264 (USA)
Moisewitsch; MCA 1408 (USA)
Ponti; Alleinvertrieb: OPUS E, D-75 Karlsruhe, Kriegstraße 161
Prokofieff – Bydlo/Ballett der Küchlein Ariola 27468 XAK
Richter Philips 6598402 (Aufnahme 1958, Sofia)
Richter; Ariola 80898 KK (Aufnahme 1958, Moskau)
Ringissen Adis 7031 (Frankreich)
Solyom BIS 016
Tomita RCA 26.21506 AS
Weissenberg EMI 1 C 063-12043

Fassung für Orchester von Maurice Ravel

Ancerl, Tschechische Philharmonie; Ariola 88644 XAK
Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande; Decca 41776 AG
Baudo, Orchestre de Paris; EMI 1 C 063-10212 (V)
Bernstein, New York Philharmonic; Columbia MS-6080 (USA)
Davis (Colin), Concertgebouw Orchester; Philips 9500744 (N)
Dorati, Minneapolis SO; Philips 6598402
Fedosejew, Großes Rundfunk Sinfonie-Orchester der UdSSR; Ariola 25976 XFK
Giulini, Chicago SO; DG 2530783
Karajan, Berliner Philharmoniker; DG 139010
Kubelik, Chicago SO; Mercury 18028 (USA)

Lombard, Philharmonisches Orchester Straßburg; RCA ZL 30577 AW (V)
Markevitch, Berliner Philharmoniker; Heliodor 89669 (V)
Maazel, Philharmonia Orchestra London; EMI 1 C 037-03014 (V)
Mehta, Los Angeles Philharmonic Orchestra; Decca 6.41666 AS
Mehta, New York Philharmonic; CBS 76880
Muti, Philadelphia Orchestra; EMI 1 C 065-03430
Nemeth, Ungarische National Philharmonie, Hungaroton 11586
Ormandy, Philadelphia Orchestra; RCA 26.41316 AW
Ozawa, Chicago SO; RCA LSC-2977 (V)
Pedrotti, Tschechische Philharmonie; Parl. 106 (USA)
Pourcel, London Philharmonic Orchestra; (Das große Tor von Kiew) EMI 1 C 065-15588 T
Reiner, Chicago SO; RCA VL 42353 AG
Sargent, London SO; Everest LSC 3053 (USA)
Schippers, New York Philharmonic; CBS 30050
Slatkin, St. Louis SO; FSM 34633
Solti, Chicago SO; Decca 6.42607 (N)
Swetlanow, Staatliches Akademisches SO der UdSSR; Ariola 88792 XDK
Szell, Cleveland Orchestra; CBS 61845
Toscanini, NBC SO; RCA 26.41012 AF
Wallenstein, Virtuoso SO; Audio Fi. 50004 (USA)

Fassung für Orchester von Tuschmaloff/Rimsky-Korssakoff

Andreae, Münchener Philharmoniker BR DC 22128
Fassung für Orchester von Stokowski
Stokowski, New Philharmonia Orchestra London Decca 22070 SAD

Fassung für Orgel von Blarr

Blarr, Schwann 2050
Fassung für Blechbläser
Philips Jones Brass Ensemble Decca 6.42642 AS

Fassung Emerson, Lake & Palmer

Emerson, Lake & Palmer Ariola 25976 XFK



„Bilder einer Ausstellung: Samuel Goldenberg und Schmuyle“, Autograph

Svatoslav Richter und Vladimir Horowitz – im Einzelnen natürlich nicht identisch – scheinen mir doch markanter dem Werk zu dienen. Horowitz hat es sich nicht nehmen lassen, Mussorgskys Klaviersatz nach den Maximen subjektiv ersehnter Klangfülle an einigen neuralgischen Punkten zu bearbeiten. Er nimmt die „Bilder“ wörtlich, sichert ihnen Farbe und jene rhetorische Qualität, die sich angesichts definierter „Szenen“ in wollüstiger interpretatorischer Spekulation

von Limoges“ als Musikalisierung bewegten Treibens schlechthin erfaßt – von der gesammelten Nachdenklichkeit und Zuversicht der „Promenaden“ gar nicht zu reden. Besonders die 1958 in Sofia entstandene Aufnahme zeigt Richters überwältigendes Planungsvermögen, unter dessen Diktat die einzelnen Bilder in ihrer Individualität, aber auch in ihrer Funktion für das Ganze anschaulich werden. Kein Pianist in der im Anschluß an diese Zeilen beigefügten Dis-