

KURIOSA

wurde, genauer prüfte und sich dann alsbald die Identität herausstellte. Daß dies nicht früher geschah, liegt sicherlich nicht zuletzt an dem außerordentlich engen und begrenzten Verteiler tschechischer Platten im Westen, und andererseits auch an der schier unübersehbaren Fülle von Einspielungen des Chopinschen Konzertes. Wir wissen bis heute noch nicht, auf welchem Wege das Band zur EMI gelangte und wie es zu der Verwechslung kommen konnte, und es hat auch keinen Sinn, mit möglicherweise naheliegenden Vermutungen neue Spekulationen anzufachen. Fest hingegen steht noch, daß die tschechische Supraphon nicht nur genaue Bandpässe hat, sondern sogar noch die Uhrzeiten der Aufnahme angeben kann.

Umschichtung stilistischer Interpretationsmaximen

Zwei Aspekte ergeben sich für uns nun aus der Identifikation der Aufnahme: Zum einen, als allgemeiner Gesichtspunkt, muß nach der Ursache gefragt werden, die Lipattis Spiel „verwechselbar“ machte (wenigstens in diesem einen Falle). Wir müssen hierbei die Tatsache berücksichtigen, daß sich nach dem Zweiten Weltkrieg doch eine spürbare Umschichtung stilistischer Interpretationsmaximen eingestellt hatte. Das war eine Tendenz, die sich gegen jedes überzogene Romantisieren richtete, wie man es einigen der bewundernswerten großen Alten nicht zu unterstellen brauchte: denn es war für alle, die da Ohren haben, deutlich nachweisbar. Was Musiker wie Wenzinger und Seemann, Schneiderhan und Lipatti machten, war letztlich nichts anderes, als aus dem musikalischen Material die Poesie zu retten, ohne sie, wie man damals meinte, plakativ mit der Darlegung subjektiver Gefühle zu mischen. Es mag sein, daß der als Fixpunkt benutzte Begriff der „Werktreue“ nicht zuletzt unter dem Einfluß der Anwendung musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse hier seinen (unbewußten?) Einfluß geltend machte.

Wie dem auch sei – fest steht, daß man an zahlreichen Aufnahmen der verschiedenen Genres dasselbe Phänomen beobachten kann. Das bedeutet natürlich, daß der Bereich des Emotionalen zugunsten textkritischer Aspekte zusammengeschoben wurde, häufig kaum spürbar, aber zeittypisch aus dem heute gegebenen Abstand heraus doch ortbar. Dies mag die Ursache dafür sein, daß man für Lipatti hielt, was nicht Lipatti war, gewissermaßen noch „beungünstigt“ durch den mangelhaften technischen Standard, dem der Hautgout eines Historicums anhaftet.

Zum anderen: die Klärung der Verhältnisse weist uns Heutige wieder auf einen Namen hin, der zu den ganz Großen am Himmel der Chopin-Interpretationsgeschichte gehört; ein Name, der uns in dem verflochtenen Jahrzehnt kaum noch begegnet: Halina Czerny-Stefanska. Ihr Vater, ein direkter Abkömmling des großen Carl Czerny, war Klavierlehrer in Krakau, und dort lebt und wirkt seine Tochter Halina noch heute, fern allen Trubels großer Konzertzentren.

Eine schon fast vergessene Chopin-Pianistin

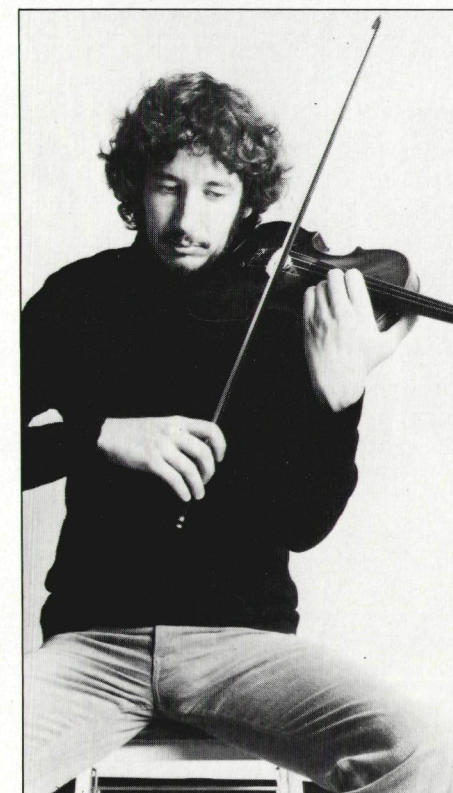
1922 geboren, ist sie nur fünf Jahre jünger als Lipatti. Schon mit zehn Jahren gewann sie einen von Warschau initiierten Kinderklavierwettbewerb; danach wurde ihr der Cortot-Preis zugesprochen, der ihr ein halbjähriges Studium in Cortots-Klasse an der „Ecole Normale“ in Paris ermöglichte. Vier Jahre lang, bis 1939, studierte Halina Czerny bei Turczinski, und bis Kriegsende arbeitete sie mit Drzewiecki in Krakau. 1948 begann sie sich mittels eines eigens für diesen Zweck vorgesehenen Stipendiums auf den 1949 stattfindenden Chopin-Wettbewerb vorzubereiten, den sie schließlich (gemeinsam mit der Russin Bella Dawidowitsch) gewann. Von da an konnte man sie in ganz Ost- und Westeuropa hören. Ihre Chopin-Deutungen wurden zuletzt von der Teldec im Rahmen der (inzwischen wiederum gestrichenen) Chopin-Edition angeboten und umfassen neben dem 1. Klavierkonzert (diesmal mit den Warschauern unter Rowicki) das „Andante Spianato und Grande Polonaise Brillante“ op. 22 sowie einige Polonaisen (u.a. op. 44) und den Zyklus der 24 Préludes op. 28. Es sind dies alles Einspielungen, die in ihrer unpräzisen Art, in der Sorgfalt ihrer Textexegese und anmutsvollen Geradlinigkeit zu wichtigen Dokumenten eines besonderen Stiles zwischen Emotion und kühler Motorik wurden und noch heute ihren Sinn haben. Die jüngere Aufnahme des e-Moll-Konzertes ist der älteren vom Klang her selbstverständlich überlegen; aber was für den geschichtlich Interessierten mehr noch ins Gewicht fällt, ist die völlig veränderte Temponahme, besonders des Kopfsatzes. Hier läßt sie sich mehr Zeit als gewohnt (man wird an die berühmte amerikanische Gilels-Aufnahme erinnert). – Vielleicht wird das seltsame Schicksal der Lipatti/Czerny-Stefanska-Platte die Verantwortlichen darauf hinweisen, daß man sich eines Namens erinnern sollte, der – aus mir unbekannten Gründen – schon jetzt, allzu früh, nur aus der Retrospektive gewürdigt werden kann.

TALENTE

Wie so oft, so stand auch am Beginn der Künstlerlaufbahn des aussichtsreichen, 1952 geborenen Münchner Geigers Florian Sonnleitner das musikalisch hoch ambitionierte Elternhaus. Schon sehr früh stellte der Vater, Konzertmeister bei den Münchner Philharmonikern, bei seinem Sohn Anzeichen großer Musikalität fest: der Kleine – von der Natur mit einem absoluten Gehör ausgestattet – protestierte, wenn die Mutter beim Vorsingen vertrauter Kinderlieder sich in der Tonart verwehlte hatte... Mit vier Jahren schon bekam Florian Sonnleitner seine erste (Achtel-)Geige, und so konnte ihm der Vater im Laufe der Jahre das Handwerk des Geigenspiels, vom fließenden Vom-Blatt-Lesen bis zum richtigen Fingersatz (nicht zu vergessen die unabdingbaren, das Metier erleichternden Kniffe), beibringen.

Im Anschluß an den Gewinn eines Wettbewerbs von „Jugend musiziert“ winkten dem Zwölfjährigen bereits eine Reihe von Konzertverpflichtungen: mit Haydns C-Dur-Konzert stellt sich der frischgebackene Preisträger erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vor. Nachdem das Gymnasium absolviert ist, beginnt Sonnleitner bei Kurt Stieler an der Münchner Musikhochschule Violine zu studieren, doch auch für das Klavier findet er nebenher noch Zeit und Muße. Entscheidend für seine künstlerische Entwicklung werden aber dann ein Ferienkurs in Luzern und ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes, das ihn mit 23 Jahren nach Wien führt. Beide Male trifft Sonnleitner auf die ausgeprägte Persönlichkeit Wolfgang Schneiderhans, einen Vertreter des im besten Sinne intuitiven, gefühlsmäßig besetzten Violinspiels. Er verkörpert einen Künstlertypus, dessen geigerische und interpretatorische Intentionen sich für Sonnleitner deutlich abgrenzen von jener Art des analytisch bestimmten Musizierens, wie es das Spiel der zumeist in Amerika ausgebildeten Geiger jüdischer Herkunft kennzeichnet. Nach Meinung des jungen Münchners lassen sich jene grundlegend anderen musikalischen Vorstellungen, die seinem eigenen Wesen sehr entgegenkommen, gut anhand einer Begegnung mit der für ihn nach wie vor gültigen Interpretation Schneiderhans der Violinkonzerte von Mozart konkretisieren. Dabei werde auch ersichtlich, was das eigentlich bedeute, das vielmaltritierte Klichee des „klassischen, österreichisch-charmanten“ Geigers: der konsequente Verzicht auf alles, was das bloß virtuose Geigen leichtmacht zugunsten einer wirklich intellektuellen und emotional erarbeiteten Fassung. „Schneiderhan spielt nicht das, was leicht ist, sondern was er technisch für richtig hält. Und das ist oft das

Unter dieser Rubrik werden in unregelmäßigen Abständen junge Musiker vorgestellt, deren erste Proben ihres Könnens vor einer breiteren Öffentlichkeit, auf Platte oder anläßlich Konzerten, auf eine mögliche Bereicherung des Musiklebens schließen lassen. Naturgemäß sind Prognosen künstlerischer Entwicklung problematisch, denn der Reifeprozess der Persönlichkeit gerade eines Talenten ist von zu vielen Einflüssen abhängig; die Beispiele uneingelöster Versprechungen von „Wunderkindern“ sind zahlreich. So wollen diese Vorstellungen nicht „Genies“ aufspüren, sondern eher vorsichtig auf aussichtsreiche Begabungen aufmerksam machen.



Florian Sonnleitner

Schwerste, eben auch im Hinblick auf Details wie Fingersatz und Bogenführung. Ich glaube, dies alles zusammengekommen kann für die Gestaltung und den Ausdruckscharakter eines Werks so bestimmend werden, daß selbst Bekanntes für den Zuhörer unter Umständen in einem ganz anderen, neuen Licht erscheint.“ Zurück aus Wien, nimmt Florian Sonnleitner 1975 am ersten Mozartwettbewerb der Stadt Würzburg teil. Mit der gerade bei Schneiderhan erarbeiteten Deutung des A-Dur-Konzerts von Mozart holt er sich den dritten Preis. Arthur Grumiaux sitzt bei diesem Concours in der Jury; er ist vor allem auch von der Darbietung der Bachschen Solosonate in C-Dur beeindruckt. Sonnleitner faßt ein weiterführendes Studium bei Grumiaux ins Auge, doch wenig später gibt der Belgier seine Unterrichtstätigkeit am Brüsseler Konservatorium auf. Noch einmal kehrt Sonnleitner an die Münchner Musikhochschule zurück, um bei Gerhart Hetzel, dem Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und Pri-

marus des Wiener Kammerensembles, zwei Meisterklassen-Jahre anzuhängen. Bei diesem Lehrer studiert er neben anderem die Konzerte von Brahms und Strawinsky und – für sich ganz privat – die typischen Konzertmeister-Soli. Noch während der Arbeit mit Gerhart Hetzel bietet sich dem gerade 25-jährigen die Möglichkeit, als Tutti-Geiger in das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks einzutreten; ein bedeutender Schritt nach vorn, hinein in eine End-, wohl kaum in eine Anfangsstelle. Zumal wenn man bedenkt, daß dieses Orchester heute nach den Berliner Philharmonikern als der zu Recht renommierteste Klangkörper der Bundesrepublik gilt und die strengsten Maßstäbe beim Probe-spiel für Orchestermusiker anlegt. Schon nach drei Jahren ist Florian Sonnleitner zum stellvertretenden Konzertmeister aufgerückt, und er bereut es heute nicht, damals zunächst keine Karriere primär als Solist angestrebt zu haben. Die Erlebnisse und Erfahrungen bei der regelmäßigen Arbeit mit Dirigenten wie Kubelik,

Bernstein, Solti oder Haitink schätzt Sonnleitner ebenso formend für die Ausbildung der eigenen musikalischen Persönlichkeit ein, wie wenn man sich selbst nur mit einigen wenigen solistischen Texten auseinandersetzt. Zudem fühlt er sich in einem großen Orchester auch vom Klanglichen her sehr wohl: „Ich bin immer ein sinfonisch empfindender Geiger gewesen.“ Obzwar er in erster Linie an das Verbleiben im Orchester denkt, fällt es dem zumeist ernst und überlegt wirkenden Junggeiger bisweilen schon schwer, seine Auftritte als Solist bei verschiedenen Orchestern und als Kammermusiker (im eigenen Neuen Münchner Klaviertrio) mit seinen Verpflichtungen beim Symphonieorchester zeitlich unter Dach und Fach zu bringen. Hinzu kommt, daß er als Mitbegründer und künstlerischer Leiter bei dem seit zwei Jahren existierenden Bach-Collegium München naturgemäß äußerst engagiert ist. Das in einer zwischen 12 und 16 Musiker starken Formation auftretende Kammerensemble rekrutiert seine Mitglieder vornehmlich aus dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den Münchner Philharmonikern, aber auch einige Studenten zählen zur Stammbesetzung. Gerade in letzter Zeit hat man in und um München eine Reihe sehr gelungener Konzerte hinter sich gebracht; auch eine erste, vielversprechende Schallplatte mit Werken von Bach, Ricciotti und Vivaldi ist schon seit gut einem Jahr auf dem Markt (ASM Edition 66.22 049), eine weitere ist für die nächste Zukunft geplant.

Wenn Florian Sonnleitner als Solist auftritt – und das tut er, seit er im letzten Jahr den zweiten Preis beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn für sich verbuchen konnte, zunehmend häufiger –, dann läßt er sich vielfach mit Stücken des klassisch-romantischen Repertoires hören. Insgesamt scheint er sich offenbar in der Musik zwischen Barockzeit, der Wiener Klassik und der Spätromantik besonders heimisch zu fühlen. Natürlich zählen auch Strawinsky, Bartók und Hindemith zu dem, was er gern und häufig spielt. Lediglich die rein virtuose Musik, und dabei denkt er an Komponisten wie Paganini, Sarasate oder Wieniawski, liegt ihm – von seiner körperlichen Veranlagung wie von seiner inneren Einstellung her – weit weniger nah. In nächster Zeit möchte er in aller Ruhe die Musik des 20. Jahrhunderts ausloten, Schönberg und Webern und vielleicht auch einmal ein Werk eines jungen zeitgenössischen Komponisten ausprobieren. Eines steht für Florian Sonnleitner jedoch in jedem Fall fest: Um seine eigene künstlerische Linie zu finden, braucht er Zeit, und die nimmt er sich, wenn er unbekanntes Terrain betritt, ganz ungeniert.

Stefan Mikorey