

Hermann Prey:

Anfang und Ende in Hohenems

Hermann Prey (r.),
Michael Krist,
einer der Lied
Edition-Pianisten



Unter dem Titel Schubertiade Hohenems hat sich Bariton Hermann Prey sein eigenes Festival geschaffen. Am 9. Mai fand im Rittersaal des Hohenemser Palastes die Eröffnung statt. Einen Tag darauf feierte das Haus Phonogram dort die Vollen- dung der Lied Edition Prey. Die letzte der insgesamt vier Kasset- ten liegt nun vor, der Kammer- sänger hat sich seinen Herzens- wunsch, „die Entwicklung des Liedes vom Minnesang bis zur Moderne in einer Schallplattense- rie nachzuvollziehen“, erfüllt.

Schon im 14. Jahrhundert findet sich in Urkunden des Hohenem- ser Archivs der Name eines Spielmanns – Bernart des Pfif- fers. 600 Jahre später ist es ein Sänger, der in der österreichi- schen Rheintalgemeinde Hohen- ems Musik macht und machen läßt: Hermann Prey, bislang „nur Gast“ bei internationalen Fest- spielen, hat eigene Spiele eta- bliert. Jeweils im Frühjahr wird es eine, ausschließlich dem Werk Franz Schuberts gewid- met, „Schubertiade“ im Schloß derer von Waldburg-Zeil geben. „Ich möchte sein Werk ins rechte Licht setzen, das heißt Schubert neben Beethoven, Mozart und Haydn stellen, wo er heute trotz vielfacher Bemühun- gen der letzten Jahre immer noch nicht steht.“ Künstlerischer Leiter Prey verpflichtete 1976 für seine Schubert-Korrektur unter anderen Christa Ludwig, Peter Schreier und Hermann Prey. Auch die Schubertiade 1977

(20.–30. Juni) ist bereits program- miert. Zwischen dem Eröffnungs- konzert mit Karl Böhm und den Wiener Philharmonikern und dem Abschluß-Liederabend, bei dem Helen Donath, Hanna Schwarz, Peter Schreier und Hermann Prey Duetto, Terzette und Quartette singen werden, stehen Abende im Rittersaal, ein Kirchenkonzert und drei Kon- zerte im Palasthof auf dem Pro- gramm. Dabei wird Svatoplav Richter mit Zoltan Kocsis Werke für Klavier zu vier Händen spie- len.

Für die ersten beiden Jahre ist „ein reicher Strauß berühmter und bekannter Werke Schu- bert“ vorgesehen. „Wir hoffen“, so Schubertiade-Chef Prey, „hier- mit einen künstlerischen Stan- dard zu setzen, der unseren

Hohenemser Zitat

Nun ist er einen ganzen
langen Schubert lang der
Unsere.

Vorarlberger
Nachrichten



Werkstatt-Notizen aus fünf Jahren

Von Dr. Hans-Gerhard Lichthorn,
Produzent der Lied Edition Prey

Unsere Werkstatt, im Jahr 1970 unter zahlreichen Lokalitäten ausgesucht und schließlich im Bavaria-Tonstudio in München etabliert, eröffnete am 24. Fe- bruar 1971 und wurde fünf Jahre später, nämlich am 13. Dezem- ber 1975, endgültig geschlos- sen. In den 113 Tagen, an denen unser Team mit Hermann Prey im Studio war, kamen 452 Lieder aufs Band: Insgesamt 1236 Minuten oder 20 1/2 Stunden Musik, verteilt auf 27 Langspiel- platten in vier Kassetten. Von den 75 Komponisten steht – wie könnte es anders sein – Franz Schubert mit 358 Minuten oder rund 29% Spieldauer an einsa- mer Spitze. Vier Dichter haben zusammen über 1/3 aller Texte beigezeichnet: Heine 51, Wilhelm Müller 47, Goethe 39 und Eichen- dorff 34.

Die erste Aufnahme, die für würdig befunden wurde, in die Lied Edition einzugehen, war der

Beethoven-Zyklus „An die ferne Geliebte“ vom 29. April 1971; das letzte Lied der letzten Platte, nämlich Jelineks „Maskenball im Hochgebirge“, bildete auch den Schluß der Produktion am 13. Dezember 1975. Das kürzeste Lied ist Beethovens „Marmotte“ mit 36 Sekunden, das längste Schuberts „Taucher“ mit 22 Minuten 20 Sekunden. Es füllt eine ganze Plattenseite.

452 Lieder in 113 Tagen – das macht vier Lieder pro Tag. Aber Zahlenspielerereien zeigen eben doch nur die halbe Wahrheit. Tatsächlich wurde aus rund 4000 Takes, d. h. Ganzfassungen und Einzelteilen, ausgewählt, zusam- mengefügt und wieder verwor- fen. Rund 70 Lieder, fertig produ- ziert und gut für jede Raubpres- sung, wurden aus künstlerischen Gründen aussortiert und neu aufgenommen – manchmal erst nach zwei, drei Jahren.

Konzertbesuchern zeigen soll, was sie in den folgenden Jahren in Hohenems erwartet“. Nämlich: ab 1978, dem 150. Todesjahr Franz Schuberts, das Gesamt- werk in chronologischer Ord- nung. Das bedeutet zumindest ungewöhnliche Kombinationen in den Programmen: Lieder, Klavierwerke und Kammermusik, sinfonische Werke, Opern und geistliche Musik werden sich in der Reihenfolge ablösen, in der sie Schubert komponiert hat.

Hermann Prey hat vorläufig einen Zehn-Jahres-Plan erstellt; mit der Finanzierung des Großpro- jektes wurde eine eigens dafür gegründete Gesellschaft mit beschränkter Haftung betraut.

Der Aufgabenbereich der Schu- bertiade Hohenems soll über

Aufführung und Dokumentation von Schuberts Lebenswerk hinausreichen: In Meisterkursen wird eine neue Generation von Schubert-Interpreten herangebil- det, die später ihrerseits Aufga- ben bei den Konzerten und Operaufführungen der Schubert- iade übernehmen können.

„Für mich erfüllen sich hier zwei Lebensträume. Der eine, die Schubertiade, steht am Anfang, der andere – die Lied Edition – ist abgeschlossen.“ Die Hamburger Phonogram überreichte Prey in Hohenems aus diesem Anlaß das erste Exemplar der vierten (und letzten) Lied Edition Prey-Kassette: „Von der Jahrhundert- wende bis zur Gegenwart“.

Damit liegt ein Kompendium des deutschen Liedes der letzten

aus dem Musikleben

acht Jahrhunderte vor, verteilt auf vier Kassetten mit insgesamt 27 Langspielplatten. „Selbst in unseren enzyklopädisch beflisse- nen Tagen“, honorierte Karl Schumann das Werk des barito- nalen Universalisten Prey, „be- deutet es einen Sonderfall, daß ein Sänger die gesamte europäi- sche Musikgeschichte anhand

einer einzelnen Kunstform, näm- lich des Sololieds, durchmißt.“ Prey selbst mag an das Ende seiner „Reise mit der musikali- schen Zeitmaschine“ (Schu- mann) noch nicht glauben: „Es wäre ein leichtes für mich, die Edition auf 57 Langspielplatten zu erweitern.“

Herbert W. Müller

Jazz Ost West-Festival jubilierte

Eine der eigenständigsten Jazz- veranstaltungen der europäi- schen Szene feierte zehnjähri- ges Bestehen: Das alle zwei Jahre in Nürnberg stattfindende Jazz Ost West-Festival hatte 1966 mit der programmatischen Idee eines Brückenschlags zwischen Ost und West eine Marktlücke gefüllt, heute ist es, mit zwölftausend Besuchern, zum größten deutschen Jazz- ereignis geworden.

Und doch ist die Zeit der Neuent- deckungen vorbei, bewegt sich die Szene im gleichen Personen- zirkel. Der zündende Funke, der noch vor zwei Jahren vom sensa- tionellen tschechischen Stivin Dasek Tandem auf das Publikum übersprang, sogar die Aha-Erleb- nisse mit dem ungarischen Bassi- sten Aladar Pege blieben dies- mal aus. Das allein hätten Augu- ren freilich schon seit einiger Zeit munkeln können. Zudem zeichnete sich beim diesjährigen Festival ein regelrechter Musik- schwund aus östlichen Nachbar- ländern ab, von Newcomern ganz zu schweigen. Der Bulgare Shterev zum Beispiel, dessen Focus-65 einst wie ein Blitz aus heiterem Himmel eingeschlagen hatte, ist längst im Westen, und die bulgarische Szene ebenso ausgestorben wie die ungari- sche seit Peges Wegzug. Und neben dem polnischen Geiger Urbaniak emigrierte in den letz- ten Jahren fast die gesamte tschechische Jazzelite um Hammer, Mráz und Vitous.

So verblieben denn alte Be- kannte, wie das Zbigniew Namys- lowski-Quartett, dessen eigen- ständige, von Folklore beein- flußte Musiksprache in Richtung „Rock und Lyrik“ zielt. Oder Pianist Makowicz, dessen stür- misch gefeiertes Solospiel einem Jazz à la Salonmusik ähnelte. Er wirkte zusammen mit Bartkowski, einem der einfalls- reichsten Drummer der Ost- West-Tage; in Stankos Unit-Trio. Tomasz Stanko, dessen konse- quente Weiterentwicklung eines einfallsreichen Improvisationstils ihn zum derzeit besten Avantgar- detrompeter auf Westniveau profilierten, wurde auch diesmal

– wie schon in früheren Jahren mit Schoof und Wheeler – zu einem Workshop eingeladen mit der diesjährigen Festivalüberra- schung, dem Yamashita Trio aus Japan.

Die Erweiterung des Programms um eine fernöstliche Kompo- nente war nur folgerichtig ange- sichts der „Ausverkaufs“-Situa- tion im Ostjazz, angesichts aber auch der Tatsache, daß die Erfah- rungen, die der Außenseiterstil eines deutschen Globe Unity Orchesters vermittelt hatte, mitt- lerweile so etwas wie Allgemein- gut geworden sind (so birst bei Schlittenbachs Solokonzert 1976 schier der Saal vor Zu- schauermassen). Yamashitas Freejazz ist in seiner totalen Ekstase und Musikalität erregen- der als alles vorherige. So zer- rann denn beim Workshop das sensationelle Zusammentreffen der flinksten Pianistenhände im Freejazz ungleichgewichtig zwischen einem verunsichert wirkenden Schlittenbach, dessen Solospiel zwischen Rachmaninoff und Fausttrommel- studien frühere Intensität (mit Kowald) nicht mehr erreichte und einem auch bei wildesten Ausbrüchen noch rhythmisch differenziert, präzise anschlagen- dem Yamashita.

Überhaupt war es ein Festival der Pianisten, wenn auch die Chopin-Eskapaden von Zug- pferd Jarrett außerhalb einer Studioumgebung etliches an Glanz verloren.

Von den vielen Ensembles des „Ambientes“, eines Wandelkon- zertes, wo zwischen drei Spielflä- chen ein wahrer Volkslauf durch die Weite der Jazzlandschaft entsteht und konzentriertes Hören unmöglich macht, seien mit Eberhard Webers „Colours“ und dem John Surman Trio zwei Gruppen herausgegriffen, die fern von Modetrends Elemente der orientalischen Musik stilsicher integrieren. Das Surman- Trio koppelte seinen elektro- nisch-orientalischen Traum mit einem faszinierenden Ballett. Eine Sache, von der die Psycho- delic-Pop-Ära nur geträumt hat.

Alexander Karmann

Selbst die offene Cassette läßt nicht erkennen, daß dieses Band eine Chromdioxid-Beschichtung (CrO₂) hat. Tontiefen gehen oft verloren.



Dieses Band hat eine einfache Ferroxyd- Beschichtung (Fe). Mit Tontiefen hat es Schwierigkeiten.

Achtung! Unter Cassetten gibt es Unterschiede, die man nicht sieht. Aber sofort hört.

Stereo-Anlage oder Mini-Recorder:
Ampex 20/20+
bringt Maxi-Klang.
Durch die Ampex Ferroxyd-Kobalt-Beschichtung.

Im Gegensatz zur Chromdioxid- Beschichtung und der üblichen Ferroxyd-Beschichtung garantiert die Ampex Ferroxyd-Kobalt- Beschichtung extreme Dichte der Bandoberfläche und damit eine erheblich höhere Kapazität des Tonträgers. Der Unterschied zu herkömmlichen Cassetten ist unüberhörbar: klangvolle Dyna- mik über alle Frequenzbereiche.

Nur Ampex 20/20+ Bänder und Cassetten werden nach dem patentierten Ferrosheen®-Verfahren hergestellt.
Ein Beschichtungsverfahren, das

zur Dichte extreme Glätte bringt. Ergebnis: kein Abrieb zwischen Bandmaterial und Tonkopf. Außergewöhnliche Klangwieder- gabe. Keine Nebengeräusche mehr. Und keine Drop-outs.

Ampex 20/20+.
Die Profi-Cassetten.
Die meisten Radio- und TV-Stationen rund um die Welt benutzen ausschließlich Ampex Anlagen und Bänder. Machen Sie sich Profi-Erfahrung zunutze. Denn auch das beste Gerät kann nicht mehr leisten, als das Band hergibt.

Ampex 20/20+.
Qualität muß nicht teuer sein.
Vergleichen Sie Preis und Leistung der am Markt befindlichen Bänder und Cassetten: Die Ent- scheidung für Ampex 20/20+ wird Ihnen leichtfallen.



AMPEX

Ampex 20/20+. Der Unterschied macht die Musik.

Franz Endler, Wien

Wien hat immer Saison

„Wien hat immer Saison“ ist ein Werbeslogan, der ausgerechnet von jener offiziellen Stelle erfunden wurde, die sich Gedanken darüber machen muß, ob die Wiener Festwochen am Ende der Saison auch richtig platziert sind – oder ob es nicht denkbar wäre, mit den Festwochen die Saison, die wir hierzulande immer haben, zwischendurch ein wenig glanzvoller zu gestalten. So besehen bedeutet Saison eigentlich Alltag in einer großen Stadt, und diesen hat Wien tatsächlich immer. Gleichzeitig versucht das offizielle Wien – das Wien der für Kultur verantwortlichen Vizebürgermeisterin, der diversen Direktoren und musikalischen Veranstalter –, die Saison, den Alltag mit gerade den Absurditäten zu verschönen, die sich das Ausland von Wien erwartet. Seit einigen Jahren schon, indem man geradezu plakativ seine Bedenken gegen den amtierenden Intendanten der Festwochen vorbringt, ihm jedoch nicht kündigt, weil er das Alter noch nicht erreicht hat, in dem er Anspruch auf eine ordentliche Pension, das ist Rente, hat. Der Bürgermeister selbst hat dieses Spiel in höchster Perfektion dargeboten. Er erklärte ungefähr zur Mitte der verunglückten Festwochen 1975, dies wären gewiß die letzten in der traditionellen Form, und er versprach Enqueten und Symposien über Sinn, Ziel und Reorganisation. Erst ein halbes Jahr später beantwortete er eine schriftliche Anfrage von Gemeinderäten dahingehend, er müsse noch darüber nachdenken, wann der geeignete Zeitpunkt für eine Enquete gekommen sei. Und wenige Wochen darauf entstand ein Gerücht, es gäbe demnächst einen neuen Intendanten. Monate nachher erwies sich dieses Gerücht als Tatsache. Die Wiener Festwochen werden einen neuen Intendanten haben und dieser will zumindest ein eigenes Konzept anbieten.

Gerhard Freund, ursprünglich Gemeinderat in Baden bei Wien, dann erster Fernsehredirektor Österreichs, später entmachteter sporadischer Emigrant und Direktor einer TV-Produktionsgesellschaft in München, schließlich als Direktor der Wiener Stadthallen-Betriebs-Ges.m.b.H. heimgeholt, ist dieser für Wiener nicht ganz neue Mann, der einen für Wien teilweise neuen Stil einführen will: So bestand er darauf,

seinen noch amtierenden Vorgänger offiziell von dem Postenwechsel informieren zu lassen, bevor die Tatsache auch der Öffentlichkeit bekanntgegeben wurde. Das hat zwar stützig gemacht, wurde Freund vorläufig aber verziehen. Eine Marotte eben. Im übrigen hielt man sich an in Wien übliche Formen und gab dem zu ersetzenden Festwochenintendanten einen anderen Posten im Bereich des Rathauses, den er bis zur endgültigen Pensionierung ausfüllen wird. Einer, der einmal bei Bund oder Gemeinde gedient hat, kann doch nicht wieder in den grausigen Konkurrenzkampf der Realität entlassen werden, selbst dann nicht, wenn man über seine Arbeit mit harten Worten geurteilt hat. Wo kämen wir da hin, was geschähe da mit dem unabhängigen Recht jedes Österreicherers auf eine sichere Pension, das ist eine Rente?

Immerhin, es wird einen allmählichen, gleitenden Übergang geben, für heuer und für 1977 plante Ulrich Baumgartner noch allein, 1977 wird Gerhard Freund mitzureden versuchen und 1978 soll er dann bereits allein die Verantwortung tragen. Der Journalist ist somit jede Chance gegeben, sich auf den neuen Zustand einzustellen, den neuen Mann allmählich mies zu machen und seine schwachen Punkte so aufzudecken, daß sie allgemein bekannt sind, wenn er dann so richtig zu arbeiten beginnen muß.

In diesen, den Wiener Festwochen 1976, ist nach wienerischer Kenntnis der Zustände nichts Außergewöhnliches passiert. Erzählenswert ist vielleicht die wahre Geschichte, daß der Pressechef der Staatsoper vom Direktor der Staatsoper Hausverbot bekam, weil er es zuließ, daß das heimische Fernsehen einen Beitrag über die mitwirkenden Pferde drehte. Aber auch diese Geschichte erregte in Wien kaum Aufsehen, weil ja der Direktor der Staatsoper schon auf dem Weg in die Pension, das ist die Rente, ist – der Pressechef aber wird bleiben und kann ab dem Herbst sicher wieder das Haus betreten, dessen Image er betreuen soll.

Ich erwähne dies nicht ohne böse Absicht: Wiens Bürgermeister, der den scheidenden Staatsoperndirektor als väterlichen Freund verehrt, hat im Ge-

rangel um den nächsten Festwochenintendanten offiziell erklärt, er schätze seinen Freund viel zu sehr, um ihm für die Zukunft diesen Posten anzubieten. Und keiner mißverstand das, jeder war sich ganz im klaren darüber, daß der Bürgermeister von Wien eben meinte, die Festwochen in seiner Stadt seien nicht gut genug, um von jemand geleitet zu werden, den er auch menschlich schätzen gelernt hat. Absurd genug? Ich hoffe, Sie richtig zu bedienen.

Und kann dies nur, indem ich auch noch erwähne, daß mit diesen Festwochen und dieser Saison 1976 auch eine Opernäre endete: Im September ist Egon Seefehlner Hausherr im teureren Institut der Wiener und Herbert von Karajan insofern bestimmender Faktor des Geschehens, als er nach einer langjährigen Verhandlungszeit vom Österreichischen Staat eine Nachzahlung von drei Millionen Schilling netto erhalten und sich daraufhin zur Rückkehr an die Oper entschlossen hat. Gewiß, er wird erst im Mai 1977 selbst in Erscheinung treten. Doch lange vorher schon bestimmt dies Spielplan und Führung des Hauses. So werden wir zum Beispiel eine beinahe neue und überaus erfolgreiche Inszenierung der „Meistersinger von Nürnberg“ kaum zu sehen bekommen, weil Karajan seine Salzburger „Meistersinger“-Inszenierung gastspielweise nach Wien bringen will. So wird früh „Die Hochzeit des Figaro“ aus dem Repertoire gezogen, weil Karajan mit Ponnelle eine Neuinszenierung anberaumt hat. Und auch „Troubadour“ und „Bohème“ werden für einige Zeit aus unserem Hörkreis verschwinden, um dann im Mai zu „Festlichen Wochen mit Herbert von Karajan“ – so der offizielle Titel – auf den Spielplan zu kommen. (Die Oper mußte übrigens, der Rivalität wegen, für Herbst 1977 bereits jetzt „Festliche Wochen mit Dr. Karl Böhm“ ankündigen.)

Musikfreunde aber interessiert besonders: Wird Karajans Rückkehr Wien auch wieder eine entsprechende Position an der Spitze der Städte geben, in denen man Schallplatten aufnimmt? Es hängt allein davon ab, wie Karajan sich mit den Berliner Philharmonikern zu arrangieren versteht, wie sehr er ihnen beibringen kann, daß er das große Geschäft wieder zwischen ihnen und den Wienern zu teilen beabsichtigt. Hier in Wien wird man ihm keine Umstände machen, sondern gern wieder zur Verfügung stehen – zu gut hat man noch in Erinnerung, was an einträglichen Produktionen in den Sofiensälen entstand. Und wie



relativ schwierig es war, Leonard Bernstein bei seinen sporadischen Aufenthalten zufriedenzustellen und zu genügend vielen Aufnahmen zu bewegen. Die geballte Liebe des Publikums, das ganz kommerzielle Interesse der Musikanten, das dreimillionenfach bekundete Wohlwollen der offiziellen Stellen sind da. Karajan muß nur zugreifen und die Staatsoper kann 1977 einen Mai der großen Rückkehr feiern.

Bei den Wiener Festwochen rechnet man damit bereits. Man hat unter diversen Erklärungen deren Beginn um eine Woche hinausgezögert und hält bis zum 29. Mai 1977 das Terrain ganz frei für dieses Fest des Wiedersehens und des programmierten Jubels. Und anschließend hält man Festwochen im Zeichen einer internationalen Begegnung von Tanzensembles ab, was für die Wiener sowohl eine Abwechslung wie auch keine Konkurrenz für Karajan bedeutet.

Ganz ausdrücklich zuletzt: Dies ist ein dementierbarer Bericht. Es kann auch alles ganz anders gesehen werden und es kann auch anders kommen. Wien hat tatsächlich insofern immer Saison, als Intrigen und Intriganten manchmal in ihrer Spielfreude etwas zuwegeben, woran sie vorher nicht gedacht haben. Hauptsache ist ein Hauch von Absurdität. Und der bleibt, ich verspreche es, über Wiens musikalischem Leben noch viele, viele Jahre.

Franz Endler, 38, praktizierte zuerst – als Wiener Sängerknabe – nach dem Abitur studierte er Musikwissenschaft. Wiener und Wien-Kenner Endler ist seit 1956 Musikkritiker. 1964 schrieb er seine erste Musikkritik für die (Wiener) „Presse“, heute ist er dort Feuilleton-Chef. Endler-Bücher: „Österreich zwischen den Zeilen“ (Molden Verlag, Wien); „Die Wiener Sängerknaben“ (Residenz Verlag, Salzburg); „Das Walzerbuch – Johann Strauß, die Wiener Aufforderung zum Tanz“ (Verlag Kremayr & Scheriau) u. a.

Ab Juli 1976 schreibt Franz Endler als Korrespondent für *fono forum*.

Alan Blyth, London

25 Jahre Royal Festival Hall

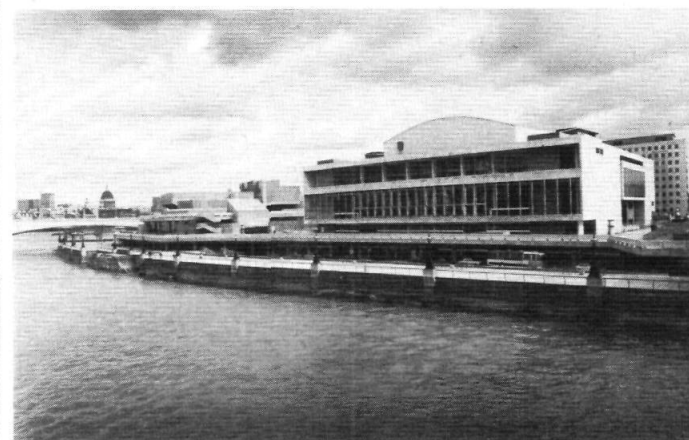
Fünfundzwanzig Jahre, so scheint es, sind keine lange Zeit in der Geschichte irgendeiner Konzerthalle: Londons Festival Hall aber hat in dem Vierteljahrhundert ihres Bestehens mehr als ein Zeitalter an Musik miterlebt. Gebaut als Teil eines neuen Kulturzentrums und eingeweiht, in Anwesenheit Ihrer Majestät der Königin, mit einem Konzert am 4. Mai 1951, blieb die Festival Hall das einzige Element des bestechenden Bauplans, das überdauert hat. Inzwischen konnte die Festival Hall ihre älteren Rechte gegenüber allen anderen Kunstdomizilen am Südufer der Themse behaupten. Dazu zählen die Queen Elizabeth Hall, die Hayward Gallery, in der moderne Kunstwerke gezeigt werden, und das erst kürzlich eröffnete National Theatre. In den ersten Jahren hielten viele die Festival Hall für unerhört modern, ihre Akustik aber wurde von Anfang an arg verdammt, besonders von Sir Thomas Beecham, der später denkwürdige Konzerte in der Halle geben sollte.

Für eines der Jubelkonzerte zum 25. Geburtstag hatte man die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan verpflichtet – der Preis für die erste Platzkategorie übrigens betrug zwölf Pfund, wahrscheinlich ein neuer Hallen-Rekord, wenn man Wohltätigkeitsveranstaltungen ausnimmt. Karajan, mit dem ich mich am Tag seines Konzerts unterhielt, tat einen langen Blick zurück: „Ich habe in der ersten Woche, 1951, hier dirigiert, die

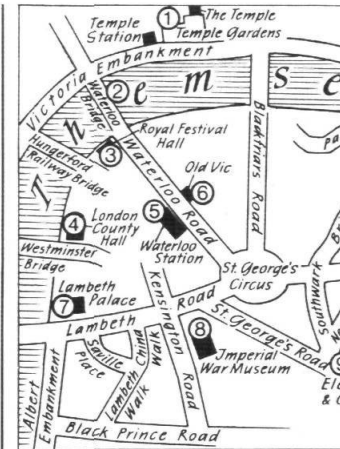
akustischen Verhältnisse waren damals mehr als unergiebig. Inzwischen wurden aber so viele Verbesserungen vorgenommen, daß ich den Klang nun für sehr gut halte, zumindest empfinde ich das so auf meinem Podium.“ Karajan erinnert sich gern an die Frühzeit der Festival Hall, in der er oft das Philharmonia Orchestra dirigierte: „Ich war glücklich, als ich nun mit den Berliner Philharmonikern eingeladen wurde, während der 25-Jahr-Feier aufzutreten.“

Diesmal dirigierte Karajan, mit viel Bestimmtheit, Beethovens Achte, vom Kritikerkollegium geteilt aufgenommen, und ein allseits akklamiertes „Heldenleben“ von Richard Strauss. Am Abend des Konzerts wurde der Tod von Rudolf Kempe bekannt. Kempe, 15 Jahre Hauptdirigent des Royal Philharmonic Orchestra, gab in diesen Jahren manch schönes Konzert in der Halle, vornehmlich mit Strauss-Programmen.

Das Konzert der Berliner Philharmoniker war der Höhepunkt der Festlichkeiten um die Festival Hall, andere interessante Abende folgten. So traten Clifford Curzon – er erstaunlicherweise zum erstenmal in dieser Halle – und Janet Baker auf; und Artur Schnabel, behende wie immer, spielte Schumanns Klavierkonzert. Für das Eröffnungskonzert, Britten's „War Requiem“, hatte man die Solisten aufgebeten, für die es geschrieben wurde: Galina Wischnews-



Die Royal Festival Hall, zwischen 1949 und 1951 nach Plänen von Sir Robert Matthew erbaut, zählt mit 3100 Plätzen und einem Raumvolumen von über 20000 Kubikmeter zu den größten Konzertsälen Europas.



Royal Festival Hall (3) – aus „London“, Polyglott-Verlag München

kaja und Peter Pears, dazu kam Thomas Hemsley. Der Komponist, leider immer noch krank, konnte sein Werk nicht wie vorgesehen dirigieren, aber Bernard Haitink mit seinem London Philharmonic Orchestra war ein vorzüglicher „Ersatz“. Er identifizierte sich völlig mit diesem Opus aus der religiösen Kompositionsphase Britten's.

Ein anderes signifikantes Stück unserer Zeit, Schostakowitschs Sinfonie Nr. 13 „Babi Yar“, wurde von André Previn mit dem London Symphony Orchestra aufgeführt; Aage Haugland war der bestechende Baßsolist. Zu diesem Konzert hatte auch der betagte britische Komponist Sir William Walton ein kurzes neues Stück beigeleitet: „Varii Capricci“, ein unzutreffender Titel für eine charmante, aber substanzlose Angelegenheit. Walton reiste aus seinem Refugium Ischia zur Walton-Premiere nach London; auch Peter Racine Fricker, aus England mit einem Lehrauftrag der Universität in Santa Barbara, Kalifornien, abgewandert, kehrte für die Uraufführung seiner Fünften Sinfonie durch das BBC Symphony Orchestra zurück.

Die Aufzählung der verschiedenen englischen Orchester mag den deutschen Leser erstaunen. Aber: London allein besitzt vier ständige Orchester, fünf sogar, wenn man das BBC Symphony Orchestra mitrechnet. Und alle wachen seit Jahren eifersüchtig über ihre Existenz und ihren Ruf. Jedes der Orchester hat seinen bestimmten Beitrag zur Historie der Festival Hall geleistet. Das Philharmonia (jetzt: New Philharmonia) Orchestra hatte das beidenswerte Privileg, unter Karajan, Toscanini (1952, alle Brahms-Sinfonien), Klemperer (insgesamt 131 Konzerte), Furtwäng-

ler, Giulini und, in letzter Zeit, unter Maazel und Muti zu spielen. Muti leitete das Orchester auch kürzlich auf einer Deutschland-Tournee.

Bei den Festival Hall-Konzerten des London Symphony Orchestra sind Dirigentenamen aufs engste mit Komponisten und Richtungen verknüpft: Pierre Monteux mit dem französischen Repertoire, Jascha Horenstein mit Bruckner und Mahler, Colin Davis mit Berlioz, André Previn mit Neuerem. Sir Thomas Beecham's charakteristischen Konzerten mit dem Royal Philharmonic Orchestra folgte Rudolf Kempe's Strauss-Tribut, während Sir Adrian Boult und, heute, Haitink sich an den musikalischen Hauptstrom halten.

Dann all die Gäste. Mitropoulos und Bernstein mit dem New York Philharmonic Orchestra. Munch und Ozawa mit dem Boston Symphony Orchestra. Die Wiener Philharmoniker mit Walter und Böhm. Die Liste ist lang und distinguert, die Aufzählung der Solisten wäre noch länger, noch distinguierter. Alle aber haben geholfen, England, dem „Land ohne Musik“, wie es gelegentlich genannt wurde, einen zentralen Platz am musikalischen Firmament zu sichern. Ohne Frage hat die Royal Festival Hall auch durchschnittliche Abende erlebt, die meisten von ihnen sind aber zum Glück vergessen.

Mit ihrer herrlichen Lage am River Thames, mit ihrer luftig-leichten, von Glas dominierten Konstruktion ist die Festival Hall ein erhebendes Stück London, für die musikliebende Seele vor allem. Bedürfnisse des Körpers kommen in ihr zu kurz: Das Essen in den Restaurants ist dem musikalisch Gebotenen, mit den Worten eines Kritikers, nicht adäquat. Mag sein, daß die kommenden 25 Jahre die Dinge zu ändern vermögen. Zumindest das Hauptrestaurant hoch über der Themse ist dafür prädestiniert, internationale Küche mit einzigartigem Rahmen zu umgeben.

Alan Blyth, 46, ist seit 1963 Musikkritiker der „Times“, seit zehn Jahren Kolumnist der englischen Fachzeitschrift „The Gramophone“ und Mitherausgeber von „Opera“. Beiträge des Oxford-Absolventen Blyth laufen über BBC; Grove's Dictionary of Music hat den Londoner für eine Neuauflage verpflichtet. Blyth-Bücher: „The Enjoyment of Opera“ (Oxford University Press, London); „Colin Davis“, „Janet Baker“ u. a.

Ab Juli 1976 schreibt Alan Blyth als Korrespondent für *fono forum*.