



„In erster Linie Musiker“

Ein Gespräch
mit Peter Schreier
nach seinem Salzburger
Debüt als Dirigent

Salzburg hält nichts mehr vom kulturellen Winterschlaf. Knapp eine Woche, nachdem Peter Schreier zur Mozart-Woche seine Kollegin Edith Mathis im letzten Augenblick hatte allein lassen müssen – wegen einer Grippe, die auch Tenöre nicht verschont –, kam er dann doch an die Salzach. Allerdings, nicht um zu singen, sondern um – zum ersten Mal im Westen! – seinem Hobby zu frönen. An der Spitze des Mozarteum-Orchesters dirigierte Peter Schreier ein Abonnementkonzert der Kulturvereinigung im Großen Festspielhaus. Haydns „Oxford“-Sinfonie, das Violinkonzert von Bruch mit der fulminanten 26jährigen Japanerin Mayumi Fujikawa und die Achte von Dvůřák standen auf dem Programm.

Dirigieren ist zur Zeit vor allem bei jungen Solisten en vogue. Eschenbach hat sein Taktstock-Debüt gerade hinter sich, Zukerman versucht sich mit Bach-Konzerten. So etwas wirkt leicht sensationell.

Wer bei Peter Schreier erwartet hatte, so oder so eine Sensation zu erleben, sah sich möglicherweise enttäuscht. Außer er empfand die handwerkliche Sicherheit und Lockerheit Schreiers am Pult, seine völlig gelöste und unverkrampfte Beziehung zur Musik und seine Fähigkeit zu gestalten als Sensation. Wer nicht wußte, daß dieser freundliche junge Mann, der ein wenig aussieht wie Schubert, einer der ersten lyrischen Tenöre der Gegenwart ist, hätte ihn gut und gerne für einen Berufsdirigenten von beachtlicher Erfahrung und jedenfalls außergewöhnlichem Talent halten können. Ein in der Anlage und im Stil außerordentlich schöner Haydn, ein flexibel und aufmerksam begleitetes Bruch-Konzert und zuletzt eine gut disponierte und temperamentvoll musizierte Dvůřák-Sinfonie brauchten wahrlich keinen Vergleich zu scheuen.

Freilich fehlen, was man an dem nicht sehr konzentriert spielenden Orchester merkte, Schreier doch die einschlägigen kapellmeisterlichen Erfahrungen, die ein Mittelklasse-Orchester wie das Mozarteum-Orchester braucht, um wirklich hervorragende Leistungen zu erbringen. Doch woher soll sie der 37jährige Dresdner Sängerkuch auch haben? Es war sein viertes Konzert als Dirigent, und er hat das Dirigieren nie richtig gelernt. Aber er ist ein Musiker, der denkt und atmet in Musik, der gestalten will und kann, und von dem musikalische Spannung ausgeht – weiß Gott, mehr, als man von vielen Taktstock-Virtuosen sagen kann.

Zwei Tage später, wenige Stunden vor einem Brahms-Prokofieff-Liederabend für die „Musikalische Jugend Salzburg“ und nach einer zwischendurch schnell absolvierten Vorstellung der „Ägyptischen Helena“ an der Wiener Staatsoper, hat Peter Schreier Zeit zu einem ausführlichen Gespräch. Es ist – natürlich – vor allem dem Singen vorbehalten, denn noch läßt der Terminkalender des Sängers dem Dirigenten kaum Zeit. Aber das Dirigieren macht Freude – „ich bin und will in erster Linie Musiker sein!“ – und wer weiß, eines Tages ... Jedenfalls, Peter Schreier braucht sich keine Sorgen zu machen, falls die Stimme einmal nicht mehr mitmacht. Karl Schumann, der eigens für das Konzert von München herübergekommen war, meinte jedenfalls, Schreier sei schon heute ein besserer Dirigent als die meisten, die von einer anderen Profession zum Dirigieren wechseln – Oistrach vielleicht ausgenommen. Nur, so Schumann: „Er soll nicht so weit sinken, auch noch Regie zu führen ...“

„Da muß er keine Angst haben“, lacht Schreier, als ich den Ausspruch weitergebe. „Nichts gegen Regisseure, aber bei mir geht es nur solange gut, als es musikalisch stimmt. Gestern zum Beispiel in Wien. Krips hätte dirigieren sollen und hatte abge sagt. Ein junger, hochbegabter Dirigent hat übernommen. Zwei Orchesterproben, eine Musik, die schon kaum mehr erträglich ist – Strauss hat schon auch viel geschrieben, was uns heute nichts mehr angeht. – Das ist für mich nicht der Sinn des Musizierens, daß so eine Vorstellung irgendwie über die Runden geht.“

Schreier macht kein Hehl daraus, daß ihn deshalb die Oper auch weit weniger fes-

selt als Konzert und Lied. Er singt nicht gerne Repertoire. Einmal, weil das Ensembletheater als Voraussetzung für gute Repertoirevorstellungen im Westen kaum mehr existiert – „bei uns in (Ost-)Berlin haben wir gutes Repertoire, dafür fehlen uns die Stars“ –, zum anderen, weil der Wert eines Sängers heute nur mehr daran gemessen wird, wo er überall gastiert. „Sehen Sie, ich würde gerne ein halbes Jahr in Berlin, ein halbes Jahr in Wien sein, aber es geht nicht mehr. Sofort würde es heißen, ‚Was ist mit ihm? Geht es schon abwärts?‘. Andererseits sind die sogenannten Stagione-Häuser ja oft nicht erfreulich und künstlerisch befriedigende Vorstellungen selten“. Der Ausweg, der persönliche Ausweg für Schreier, ist das Oratorium, das Lied, obwohl er auf die Oper weder verzichten kann noch will. Und Pläne gibt es genug.

In Salzburg war er inzwischen zu Karajans Osterfestspielen als Steuermann im „Tristan“ und Evangelist in der Matthäus-Passion. Im Sommer singt er in „Cosi fan tutte“ unter Böhm und Rennert als Partner von Prey und Fischer-Dieskau. Karajan hat ihn eingeladen, im kommenden Frühjahr den Loge zu singen – „ich weiß noch nicht recht, ob ich es mache“ –, dann sollen der Tamino unter Strehler und Karajan im Sommer 1973 und der David in den „Meistersingern“ zu Ostern 1974 folgen. Schreiers Opernrepertoire – Mozart, das leichte italienische Fach, einige deutsche

Rollen und Moderne – ist nur begrenzt ausweitbar. „Palestrina schwebt mir vor, aber ich habe noch Zeit. Mindestens sechs Jahre. Außerdem, bei uns wird das nicht gegeben. Aber vielleicht in Wien.“ Und auch der Florestan reizt ihn als ferneres Ziel. Für die Platte, eine DG-Produktion 1973/74, hat er sich „breitschlagen“ lassen, den Freischütz-Max zu singen. „Carlos Kleiber will mich dafür, aber das mache ich auf jeden Fall nur für die Platte“.

Peter Schreier weiß sehr genau, was er will. „Je älter man wird, je erfahrener man wird, je mehr Selbstbewußtsein man auch bekommt, um so größere Schwierigkeiten kann man meistern. Rein stimmlich könnte ich sicher auch jetzt oder schon vor fünf Jahren manches singen, was ich jetzt singe, aber man hat einfach nicht die innere Bereitschaft dazu. Mit dem Evangelisten ist es mir zum Beispiel merkwürdig gegangen. Sie wissen, daß ich aus dem Kreuzchor komme, und wir haben jedes Jahr alle großen Bach-Werke gemacht. Man nimmt die Dinge auf, ohne sie eigentlich zu lernen. Und dann habe ich mit 19 Jahren meinen ersten Evangelisten gesungen, in Bremen in einer Kirche. Es ging ganz gut. Und acht Tage später in Dresden – und da war ich nach dem ersten Teil total heiser; vor Aufregung wahrscheinlich, vor noch nicht bewältigter Spannung. Und jetzt ist es so, daß ich mir die Matthäus-Passion eigentlich zur Lebensaufgabe gemacht habe. Je mehr

ich sie singe, desto eher habe ich das Gefühl, daß ich damit etwas zu sagen habe. Es ist wirklich so, daß ich mich auf jede Matthäus-Passion freue und eigens vorbereite. Man bekommt wahrscheinlich erst mit der Zeit die Ruhe, die solche Dinge brauchen. Auch mit dem Lied ist es so. Um für das Lied genügend Farben zu haben, um das Publikum wirklich ansprechen zu können, braucht man viel Ruhe.“

Lied und Konzert sind für Peter Schreier also in Zukunft die Schwerpunkte. Eine „Schöne Müllerin“ kommt demnächst bei der Grammophon heraus, mit Karl Richter wird er die Bach-Kantatenserie aufnehmen. Schumann, Hugo Wolf – die Aufgaben sind vielfältig, und Schreier will nicht einseitig sein. „Kennen Sie meine Prokofieff-Platte? Es war für mich aufregend, diese Lieder zu singen, die so persönliches Schicksal spiegeln, in denen so unerhört viel Neues ist.“ Das Gespräch mit Peter Schreier vermittelt die Erfahrung, daß es auch unter Sängern immer wieder den Typ des uneitel dienenden Musikers gibt: Geheiß und klar, unsentimental und natürlich (bei allem Selbstbewußtsein und allem Wissen um den eigenen Wert und das eigene Können), vor allem aber völlig auf die Sache konzentriert, die ihm auf der Bühne, im Konzertsaal ganz ohne Einschränkung am wichtigsten ist – auch wenn er, wie Peter Schreier, den Taktstock schwingt. Gottfried Kraus

Aus der Werkstatt eines Zerrissenen

Zur ersten Gesamtaufnahme
des Klavierwerkes von Leoš Janáček

von Knut Franke

Leoš Janáček ist eine der geheimnisvollsten Gestalten der neueren Musikgeschichte. Dies ist nicht in dem Sinne zu verstehen, der sich auf kompliziert zu erreichende biografische Daten bezieht, sondern im Hinblick auf die Zugangsschwierigkeiten, die seine Musik dem Publikum bietet. Bekannt im allgemeinen als Operndramatiker, als Lehrer gerühmt, als Organisator des lokalen Musiklebens bekannt (er dirigierte die Brünner Philharmonische Gesellschaft), Lehrer am Brünner Konservatorium, Erfinder der Theorie von den „Sprechmelodien“, hat sich sein Werk nur sehr zögernd durchgesetzt – was ihn zu Lebzeiten sehr bekümmerte, und was zu vielen, depressiv gestimmten Werken führte.

Mit Janáčeks Namen ist die Oper „Jenufa“ verbunden; man kennt gerade noch seine Sinfonietta und seine Glagolithische Messe. In Deutschland ist nun eine Marktlücke durch eine Produktion der Deutschen Grammophon geschlossen worden: Zum Opern-, Orchester- und Chorkomponisten tritt eine diskographische Orientierungshilfe über Janáček als Klavierkomponist. Diese beiden Schallplatten der DG verdienen höchstes Lob; und es ist zu hoffen, daß der Mut zu gerade einer solchen

Produktion auch ein positives Echo im Kreise des Hörer-Publikums findet, dem die Kassette neue Horizonte eröffnet.

Leben und Ich

Seiner Popularisierung stand Janáček selbst erheblich im Wege. Max Brod berichtet von ihm als einer „eigentümlichen Mischung von Jupiter tonans und Adonis“. Und wenn man die bedeutsame Biographie von Jaroslav Vogel zur Hand nimmt (Prag und Kassel 1958), so ist man von Seite zu Seite verwundert über die Vielschichtigkeit des kleinen Mähren, dem es gelang, in das tschechische Zweigespann Dvořák/Smetana einzudringen und den allgemein tschechischen Anteil an der Weltmusik um eine mährische Variante zu erweitern. Janáček war ein stürmischer Mann, und nach eigener Aussage liebte er nicht die „leeren Notenköpfe“. Man sollte erwarten, solche Proklamation sei die Offerte eines Berufsvirtuosen, der, nach außen gewandt, die Struktur der menschlichen Seele nicht zu erfassen fähig war. Das Gegenteil ist der Fall. Ein Virtuose war Janáček nur auf dem Wege, die psychischen Vibrationen der menschlichen Leidenschaften durch Musik nachzuzeichnen. Der musikalische

Materialbestand der Töne war für ihn nur die Möglichkeit, Psychologie zu treiben. So sind auch seine Formulierungen zu verstehen, die jeder „L'Art pour l'art“-Philosophie eine Abfuhr erteilen: „Und ich sage, daß er (gemeint ist der Ton) bedeutungslos ist, solange er nicht im Leben, im Blut, im Lebenskreis verhaftet ist. Sonst ist er Spielzeug, das nicht hoch geachtet zu werden braucht . . .“ Oder an anderer Stelle: „Der Akkord ist für mich ein belebtes Wesen. Ich weiß, daß mein Herz sich zusammenkrampft, wenn ich ihn niederschreibe, daß er stöhnt, wimmert, schwer niederfällt, zermalm, in Nebel zersplittert, zu Granit erhärtet. Was kümmert mich das geborgte Beiwort ‚schön‘, ‚unschön‘. Mit seinem Wesen deckt er sich mit dem meinen in einem vorüberhuschenden Daseinsaugenblick.“

Wir sehen hier die beiden Objekte seiner seelenerforschenden Musizierintention: Das eine ist „das Leben“ im allgemeinen – hier ist seine Klaviersonate es-moll zu nennen; das andere ist er selbst. Musik als Mittel der Selbsterforschung, der Selbstkontrolle und -befreiung, der autobiographischen Zustandsschilderung: Nur so konnte der reminiszenzschwere Zyklus „Auf verwachsenem Pfade“ entstehen.

Klavierwerk und Biographie

Janaček begann nach den Grundsätzen der akademischen Kompositionsregeln zu schreiben. In diese Phase gehören die „Variationen“ aus dem Jahre 1880, die unter dem Namen „Zdenka-Variationen“ in die Geschichte eingingen (Zdenka war der Vorname von Janačeks Frau, die er kennenlernte, als sie 14 Jahre alt war). Dann folgt als zweite Entwicklungsstufe eine den heimatischen, ethnischen Profilen zugeneigte Phase (hierher gehören Taras Bulba, verschiedene Chorwerke und die Oper „Jenufa“). Diese Zeitspanne zeigt Janaček als einen Musiker, der von der Kunstmusik unspezifischen Nationalkolorits herkommt, sich nunmehr der archaischeren Form der Volksmusik zuwendet und diese zu neuer, nun aber spezifisch national zu ortender Kunstmusik hochgestaltet.

Von dem hier Erreichten rückte Janaček nie mehr ab, sondern ergänzte die neu gewonnene Schaffensbasis durch Werke, die sich speziell sozialer Probleme annahmen, die damit auch zu nationalen und

Rudolf Firkusny



ethischen Zeugnissen wurden. Hierher gehören die Oper „Katja Kabanova“ und, mehr noch, die Klaviersonate in es-moll, neben den Chören auf Texte von Petr Bezruč. Die vierte Schaffensphase nennt Vogel, obwohl er im ganzen anders einteilt, da er die erste Periode nicht benennt, die „intimbiographische“. Werke wie „Auf verwachsenem Pfade“ haben hier schon vorbereitend gewirkt. Nun entstehen das Streichquartett „Intime Briefe“, die Oper „Das schlaue Füchlein“ und an Werken mit Klavier das „Concertino“ und das „Capriccio“. Janaček, der nie ein Stadtmensch wurde und den vom Kosmopolitentum Unendliches trennte, schreibt in dieser letzten Periode nicht nur Programmmusik – das tat er ja immer –, sondern er komponierte sich letztlich selbst, und zwar nicht in jener schwatzhaften Redseligkeit, wie es Richard Strauss mindestens einmal getan hat, sondern mit der scheuen Schlichtheit eines frommen, demutsvollen Mannes vom Lande, dem ein merkwürdiger Zufall der Natur das Talent zugesprochen hatte, mährische Musik auf die Bühne der Welt zu heben. Rudolf Firkusny hat es unternommen, erstmals für die Schallplatte Janačeks gesam-

tes Oeuvre für Klavier einzuspielen. Die Deutsche Grammophon konnte keinen authentischeren Interpreten finden: Firkusny ist selbst Schüler Leoš Janačeks gewesen, und das Begleitheft zu der vorliegenden Produktion – die in Anbetracht der Unbekanntheit der Werke eines besseren Kommentars sehr wohl bedurft hätte – enthält glücklicherweise auch Hinweise des Interpreten auf seinen Lehrer. Interesse verdient vor allem Firkusnys Bemerkung über das Verhältnis Janačeks zu seinen eigenen Texten: „Natürlich spielte ich mit ihm auch die meisten seiner Klavierwerke. Und hier war Janaček bezeichnenderweise inkonsequent: Oft änderte er – wohl aus seiner impulsiven Natur heraus – die gedruckte Vorlage ab. In meinem Exemplar des „Verwachsenen Pfades“ befinden sich manche Korrekturen von Janačeks eigener Hand. Dies weist darauf hin, daß die Interpretation von Janačeks Klavierwerk einer Diskussion viele Fragen offen läßt.“

Von den Variationen zum Capriccio

Das erste erhalten gebliebene Klavierwerk Janačeks ist das 1880 noch für seinen Leipziger Lehrer Leo Grill geschriebene „Thema con Variazioni“. Die Sprache dieses Zyklus erinnert stark an Schumann, oder, wenn man die siebente Variation hört, an Brahms. Das Werk ist keine reife, „echte“ Komposition von Gewicht; vielmehr ist es ein Zeugnis dafür, daß sich der Spätentwickler Janaček mit 25 Jahren auf einem Wege befand, der in die richtige Zielrichtung weist. Aber schon hier hören wir jenes von Vogel mit Recht hervorgehobene polkaartige Kreisen der Moll-Subdominante um die Dominante, wie es später auch in den „Lachischen Tänzen“ Anwendung fand.

In dem Klavierwerk, das dem Variationszyklus als nächstes folgt, dem Zyklus „Auf verwachsenem Pfade“, tritt uns ein in seiner Persönlichkeit und in seinem Ausdruckswollen (und -können!) gefestigter Janaček entgegen, der die Sprache seiner mährischen Heimat in Klavierminiaturen einzuschmelzen verstand. Die „naive Intimität der Janaček'schen Konzeption“ (Brod) trifft hier mit der Möglichkeit zusammen, Klavierstücke kleinerer Form zu Dokumenten persönlichen Bekenntens zu machen – ein romantisches Unterfangen. Der Zyklus, der Erinnerungen aus der Jugend des Komponisten schildert, wurde parallel zur Oper „Jenufa“ geschrieben. Ursprünglich waren diese kleinen Stücke für Harmonium verfaßt (in Janačeks Arbeitszimmer befand sich stets ein solches Instrument) und auch in einer Sammlung von Harmonium-Werken veröffentlicht. Ihr Titel lautete „Slawische Melodien“. Der Zyklus, der dann für Klavier bestimmt wurde, hat zwei Reihen: Die ersten zehn Stücke tragen programmatische Titel (zum Beispiel „Sie schwatzten wie die Schwalben“) und wurden im wesentlichen bis 1908 komponiert. Die zweite Reihe, nur 5 Stücke umfassend, entstand uneinheitlich: Nr. 3 und 5 im Jahre 1902; der Rest 1911, doch wurde hiervon nur das erste zu Lebzeiten des Komponisten als Zeitungsbeilage veröffentlicht. Die Stücke dieser zweiten Reihe tragen keine Programmtitel, sondern nur Tempoangaben. Der Zyklus ist ein wesentlicher Beitrag zu der Sparte der „biografischen“ Musik für Klavier. Feinste, schlichteste und unpianistischste Werke machen diesen Zyklus aus. Ihre Sprache läßt sich nicht schildern, da eine Vergleichsbasis zu bekannten Werken der Literatur fehlt. Eines der harmonisch und ausdrucks-mäßig fesselndsten Werke ist die Sonate in es-moll, die den Untertitel „I. X. 1905“

IN EINEM SATZ

Vom 23. bis zum 26. September 1973 findet in Wien der 9. Internationale Kongreß des Internationalen Musikzentrums statt. Er steht unter dem Motto „50 Jahre Musik im Hörfunk“.

Nach Veröffentlichung seines Katalogs Zinka Milanov wird Jürgen Schäfer im Dezember einen Prospekt seiner Aufnahmen von Kirsten Flagstad anlässlich ihres 10. Todestags herausbringen.

Die Zeitschrift „Jazz Forum“, offizielles Organ der Europäischen Jazz-Föderation, hat seine Redaktion nach Wien verlegt. Sie erscheint vierteljährlich in englischer Sprache, der Einzelpreis beträgt 6,- DM, das Jahresabonnement 20,- DM (Astra Verlag GmbH, Bankgasse 1, 1010 Wien, Österreich).

In Zusammenarbeit von DG und dem Verband deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler erschien eine zweite Kassette „Deutsche Musik der Gegenwart“, die unter anderem Werke von Klaus Hashagen, Werner Heider, Werner Jacob, Bertold Hummel, Hans Joachim Hespos, Hans Zender, Johannes Fritsch und Manfred Niehaus enthält. Die Kassette kommt nicht in den öffentlichen Handel und ist in erster Linie für pädagogische und dokumentarische Zwecke gedacht. Prospekt und Bestellung über die Verbands-Geschäftsstelle VDMK, 8 München 19, Hirschgartenallee 19.

Neue Bücher von fono forum-Mitarbeitern



Erich Auerbach ist den Lesern des fono forum seit langem vertraut als Porträtist von Musikern – die Titelbilder mit Holliger (3/72) und Suliotis (6/72) waren seine jüngsten Arbeiten für uns. Der gebürtige Böhme, der in den 30er Jahren aus seiner Heimat emigrierte und seither in London lebt, legte jetzt unter dem Titel „An Eye For Music“ eine Zusammenstellung von über 200 seiner Arbeiten vor, die sich durchweg durch eine besonders charakteristische Erfassung der aufgenommenen Persönlichkeiten auszeichnen und Auerbachs Sonder-ruf und -rang als Musikerfotograf eindrucksvoll belegen (Verlag Rupert Hart Davis, Granada Publishing, London 1971, 250 S., Ganzleder, £ 15,75 + 50 p Porto).

KÜNSTLER- NACHRICHTEN

Auf der Deutschland-Tournee des Orchestre de Paris unter Georg Solti, nach seiner Adelung durch die englische Königin Sir George Solti, im März und April nächsten Jahres wird der 22jährige Pianist Michel Béroff Solist des G-dur Konzerts von Ravel sein.



Im November dirigiert Colin Davis, dessen Figaro-Aufnahme mit einer diesjährigen „Wiener Flötenuhr“ ausgezeichnet wurde, als Gast der Berliner Philharmoniker konzertante Auszüge aus Berlioz' Oper „Die Trojaner“.

Das amerikanische Guarneri-Quartett ist in diesem Monat in Baden-Baden und gibt am 12. Juli dort ein öffentliches Konzert.

Erich Leinsdorf kommt in diesem Monat wieder nach Deutschland, um die Neuinszenierung des „Tannhäuser“ in Bayreuth zu dirigieren. Im Programm der Festspiele bleiben die Inszenierungen des „Lohengrin“ von Wolfgang Wagner unter Silvio Varviso, der „Ring“ unter Horst Stein und „Parsifal“ unter Eugen Jochum. Jochum, der im November seinen 70. Geburtstag begeht, nahm zusammen mit Emil Gilels die beiden Klavierkonzerte von Brahms für DG im Juni auf.

Der junge rumänische Pianist Radu Lupu gibt im Dezember in München und Nürnberg Soloabende und spielt am 21. und 22. 12. in Berlin zusammen mit den Philharmonikern unter Barenboim das d-moll-Konzert von Brahms.

Janis Martin singt im Dezember in einer Neuinszenierung des „Fliegenden Holländers“ der Wiener Staatsoper die Senta.

Itzhak Perlman hat für die EMI eine neue Aufnahme der 24 Capricen op. 1 von Paganini gemacht und zusammen mit Zukerman und unter der Leitung von Daniel Barenboim, mit dem er Ende Mai in Berlin mit dem Tschairowsky-Konzert debütierte, drei Bach-Konzerte eingespielt.

Ende Mai konnte die Philharmonia Hungarica ihr 15jähriges Bestehen feiern. 1957 in Wien von ungarischen Musikern gegründet, die nach den Ereignissen von 1956 ihre Heimat verlassen hatten, hat es seinen Sitz seit 1960 im westfälischen Marl.

trägt. In diesem Werk schildert Janáček eine aktuelle Begebenheit: Zum 1. Oktober 1905 riefen die in Brünn lebenden Deutschen zu einer Protestkundgebung auf, die sich gegen den von tschechischer Seite erhobenen Ruf nach einer Universität in Brünn richtete. An diesem Tage nun kam es zu Gegenkundgebungen, in deren Verlauf der zwanzigjährige Arbeiter František Pavlík so schwere Verletzungen erhielt, daß er kurz darauf starb. So heißt auch der erste Satz der Sonate „Vorahnung“; der zweite trägt den Titel „Der Tod“. Der dritte Satz wurde von Janáček vernichtet; wir danken es der Interpretin der Uraufführung, Frau Ludmila Tučková, daß wir das Werk wenigstens als Torso besitzen: sie hatte sich von den Sätzen 1 und 2 Abschriften angefertigt. Vogel sieht in dem Stück, das er meines Erachtens unterbewertet, weniger eine bedeutsame Komposition als ein Zeichen einer „schönen ideellen Haltung und Bewährung“. Hören wir diese unendlich traurige Musik, so können wir diesem Urteil nicht zustimmen; hier handelt es sich um eine Musik, deren mythische Glut der Bewegung gleicht, die die großen Trauermusiken der Literatur kennzeichnet.

Ein weiteres Bekenntniswerk ist der vor 1912 entstandene Zyklus „Im Nebel“. Die vier Stücke stehen, obwohl sie keinen Worttitel tragen, doch für die Lebenssituation des Komponisten: Reflektive Miniaturen, deren düsterer Charakter, metrische Kompliziertheit und thematische, innere Verbundenheit eine schier trostlose musikalische Landschaft umreißen. Janáčeks Gemütszustand tritt hier in offener Ratlosigkeit zutage und reißt auch in dem Hörer den Zwiespalt der Frage auf, ob es sich hierbei um Bekenntnismusik oder um Schilderung der Ausweglosigkeit handelt. Dies ist keine Musik für jene, die mit dem Begriff der tschechischen Tonkunst frohe Bewegung und vorbeiziehende Melancholie verbinden. Der Zyklus hat übrigens direkte thematische Verbindungen zu dem vorausgegangenen „Auf verwachsenem Pfad“.

Der Pianist Jan Heřmann war es, der durch seinen Einsatz für Janáček die Sympathie des Komponisten erworben hatte. Er inspirierte indirekt Janáček dazu, sich im Rahmen einer größeren Form mit dem Klavier auseinanderzusetzen. 1925 schrieb er dann in seinem geliebten Hukvald ein Klavierkonzert, wobei er jedoch sein Prinzip steter thematischer Verkleinerung nun auch auf den Orchesterapparat insofern übernimmt, als er ihn auch aufs äußerste reduziert: Zum Soloinstrument treten nur 2 Violinen, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott. „Der ewig junge, Brünner Greis hat Samstag mit einem Werk überrascht, das wieder eine Offenbarung ist“, schrieb am 23. 2. 1926 in einer Prager Tageszeitung sein späterer Biograph Vogel begeistert. Das Stück sollte ursprünglich „Jaros“ heißen (= Frühling), und die einzelnen Sätze waren mit „Käfer - Hirsch - Heimchen - Wildbach“ überschrieben - Zeichen einer lebenslangen Naturverbundenheit Janáčeks, der aber glücklicherweise diese etwas anfechtbaren Titel später tilgte, eingedenk seiner Überzeugung: „Ich trinke Natur, aber ich ertrinke nicht in ihr“. Das Werk wurde Jan Heřmann gewidmet, aber aus Prioritätsgründen nicht von ihm, sondern von Frau Ilona Kurzova-Stepanova uraufgeführt (sie ist übrigens die Tochter des Klavierlehrers von Rudolf Firkušný, womit sich ein Zirkel schließt).

Ein Jahr später, von Juni bis Oktober 1926, komponiert Janáček noch einmal für Klavier und Ensemble: Es entsteht das Capriccio für Klavier (linke Hand) und Bläser. Das Stück, von dem nur mit einer Hand spielfähigen Pianisten Otakar Holmánek in Auftrag gegeben und nach erster Ablehnung dennoch komponiert, ist als Pendant

zu den Werken zu sehen, die Ravel und Richard Strauss für Paul Wittgenstein geschrieben haben, dem ein gleiches Schicksal durch die Ereignisse des Krieges beschieden war.

Janáčeks Capriccio entstand parallel zur „Glagolithischen Messe“ und wurde erst in Angriff genommen, als der Komponist Veranlassung hatte, folgendes an Holmánek zu schreiben (11. 11. 26): „Wissen Sie, nur für die linke Hand zu schreiben, das wäre eine geradezu kindische Eigenwilligkeit. Da waren andere Gründe und innere Motive notwendig. Als sie alle sich einstellten und verquickten - da entstand das Werk.“ Vogel sucht nach „sachlichen Gründen“, und er findet letztlich nichts anderes als die Neugier des Komponisten. Sonst hätte er nicht schreiben können: Janáček hielt die „kompositorischen Möglichkeiten, die ihm auf diesem Gebiet vorschwebten nicht für erschöpft“. An „inneren Motiven“ vermutet Burghauer die Bewunderung Janáčeks für die „zähe Energie eines Menschen“ (nämlich des Pianisten Holmánek, der sein Schicksal nicht antwortlos tragen wollte). Diese Erklärung erscheint um so stichhaltiger, als das Werk ursprünglich „Der Trotz“ heißen sollte, schwankend „zwischen Düsternis, Trauer und Groteske“. Janáček selbst aber trug zu weiterer Verwirrung bei, indem er erklärte, das Werk sei „launig, lauter Bockbeinigkeiten und Witze“ - das Stück selbst spricht freilich eine vollkommen entgegengesetzte Sprache, trotz seines neuen Titels.

Die Aufnahme

Die hier genannten und kurz skizzierten Stücke sind größtenteils Erstaufnahmen auf dem deutschen Schallplattenmarkt. Rudolf Firkušný widmet sich dieser Materie in einer Weise, die mit dem Begriff „vorbildlich“ eher untertrieben wirkt. Sein Spiel ist nicht mit dem Maßstab zu messen, mit dem im allgemeinen Klavierschallplatten gemessen werden müssen - das liegt nicht an ihm, sondern an der unpianistischen Sprödeheit der Werke, die Janáček als einen Anti-Klavier-Klavierkomponisten erscheinen lassen. Diese Formulierung ist sicherlich so zu ergänzen, daß man sagt, diese Art des Klaviersatzes ist Janáčeks Beitrag zur Klavierliteratur und ihren zahlreichen Stilen. Die Zyklen der beiden Platten waren mit Ausnahme der Variationen über das Ausland auch anderweitig unter mehr oder minder schwierigen Bedingungen erreichbar. Musikalisch jedoch haben die beiden Platten keine Konkurrenz; der Musizierstil Firkušnýs und der ihm assistierenden prominenten Kräfte hat bestes Profil. Es ist das Verdienst Firkušnýs, dieser Musik in ihrer exzessiven Melancholie nicht so stark nachgegeben zu haben, daß die Musik „stehenbleibt“. Sie fließt, meist unvorstellbar traurig, nachdenklich, nie mit einem Lächeln, das wir als ungeteilt werten können. Auch dies ist von Bedeutung: Janáček vertraute dem ihm nicht unbedingt nahestehenden Tasteninstrument eine Musik an, die nicht nur Einsamkeit schildert, sondern auch verbreitet. Die beiden Platten strahlen eine Atmosphäre ab, deren Griff der Hörer sich nicht entziehen können wird. Sie erschüttern.



JANACEK, Das Klavierwerk - Rudolf Firkušný, Klavier; Mitglieder des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelík
Deutsche Grammophon 2707055
(2 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, transparent, voll,
unverfärbt, ausgewogen, räumlich
Fertigung: einwandfrei