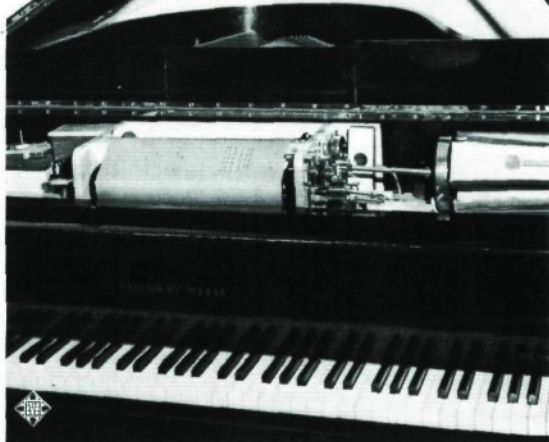


Mignons neues Lied

Welte-Mignon-1905 Erste Stereo-Aufnahmen mit berühmten Künstlern der Jahrhundertwende von Welte-Klavierrollen



Aufpoliertes
und Unbekanntes
von Weltes Klavierrollen

Vor vierzehn Jahren begann Telefunken mit der Aufnahme von Klavierrollen nach dem Welte-Mignon-Verfahren. Die 25-cm-Platten entriessen ein Verfahren mechanischer Musikaufzeichnung der Vergangenheit, das mit zunehmender Entwicklung der Schallplatte sang- und klanglos von der Bildfläche verschwunden war. Wichtiger noch, sie machten mit dem Klavierspiel aus einer Zeit bekannt, das von der Platte noch kaum und jedenfalls unzureichender festgehalten ist.

Telefunken ließ dem umfangreichen Erstangebot von 24 Platten Mitte der sechziger Jahre nur noch einzelne neue Stücke folgen. Aber im Ausland war man inzwischen auf die unerlöste „Legacy“ von Rollen-Aufzeichnungen aufmerksam geworden, es erschienen im Laufe der sechziger Jahre auf Adès, Argo, Everest und anderen Labels Platten, zum größeren Teil in Stereo, die den Überblick über das Repertoire an Klavieraufnahmen aus den ersten beiden Jahrzehnten wesentlich erweiterten.

Durch deren Erfolge ermuntert, begann die Teldec jetzt erneut das Welte-Repertoire zu durchkämmen, und zwar in der erklärten Absicht, alle seit 1957 gewonnenen Erkenntnisse über die Eigenheiten der Abspielmechanik zu einer möglichst authentischen Reproduktion des Rollen-„Inhalts“ zu verwerten. Inzwischen ist nämlich erkennbar geworden, daß manche Härten und Holprigkeiten der Aufnahmen nicht dem Verfahren und schon gar nicht den Künstlern angelastet werden dürfen, sondern Alterserscheinungen der Wiedergabegeräte waren. Nachdem mit zwei noch lebenden Welte-Mechanikern Kontakte hergestellt waren, wurde mit (gesamt-)deutscher Gründlichkeit ein Welte-Flügel in Dresden vollständig renoviert und ein Rollenprogramm unter Ausnutzung aller Kontrollmöglichkeiten in Stereo neu aufgenommen. Das Ergebnis liegt in einer Fünf-Platten-Kassette vor, in deren Beiheft der

Produzent Gerhard Pätzig dankenswert ausführliche Auskunft über das Mignon-Verfahren gibt.

Hat sich der Aufwand gelohnt, zumal rund zwei Dritteln der Titel dieselben Rollen wie den ersten Telefunken-Serien zugrundeliegen? Gerade die vielen „Zweitenaufnahmen“, so ärgerlich sie den Besitzern der alten Platten sein mögen, lassen als Antwort ein klares Ja zu. Die Restaurierung des Welte-Mechanismus hat in vielen Fällen zu eindeutigen Verbesserungen geführt. Das Spiel klingt im ganzen geschmeidiger und weniger holzig. Die Aufnahme der Chopin-Berceuse mit Alfred Reisenauer etwa läßt jetzt sehr viel mehr den Klangsinn des Pianisten erkennen, das irritierende Wegbleiben von Tönen in der zweiten Kadenz des As-dur-Liebestraums von Liszt in der d'Albert-Aufnahme erweist sich nun nachträglich als Schwäche des Apparats und nicht des Pianisten. Ebenso bekommen einige befremdlich hackige Stellen in Busonis Aufnahme der Campanella-Etüde durch die größere „Souplesse“ der Abspielmechanik ihren vorher kaum erahnbaren kapriziös-musikalischen Sinn. Insgesamt sind dies wohl die Aufzeichnungen des perfektesten Rollenapparats, die bis jetzt angeboten werden.

Nicht ganz glücklich bin ich allerdings über das Klangergebnis: Die neuen Dresdner Aufnahmen lassen zwar an ihrer Ausgeglichenheit und weichen Zeichnung deutlich ihre späte Entstehungszeit erkennen, doch klingen sie ein bißchen gedeckt, weit weniger präsent und „pianistisch“ als etwa die (sonst größeren) Everest-Aufnahmen und vor allem in den tieferen Registern etwas schwummrig. Allerdings weiß ich nicht genau zu sagen, wie weit dabei nicht wieder die Eigenart des Mignon-Verfahrens hineinspielt. Denn offensichtlich war deren Dynamik-Umfang begrenzt, wie sich hier noch wesentlich deutlicher zeigt als bei den vorangegangenen Übertragungen. Und es

ist bei der Beurteilung der Echtheitsfrage der Welte-Mignon-Aufnahme ferner zu bedenken, daß von den Rollen zwar die rhythmischen Verhältnisse sozusagen direkt aufgezeichnet wurden, für die Nuancen und die dynamischen Verhältnisse aber nur ein verhältnismäßig grobes Raster zur Verfügung stand. So dürfte sich erklären, daß rein anschlagsmäßig nur sehr wenige Unterschiede zwischen etwa d'Albert und Mahler zu hören sind. In diesem Punkt bieten die Rollen nur Musizieren aus zweiter Hand, und an dieser Erkenntnis ändern auch die zahlreichen enthusiastischen Äußerungen fast aller Beteiligten über die „Naturtreue“ der Welte-Aufzeichnungen nichts: Wer weiß, zu welchen Hymnen sich manche Musiker durch Anhören ihrer damaligen Schallplatten verstiegen, wird solche Sätze ohnehin mit Reserve aufnehmen. „Sprechmaschinen“ waren damals noch neu, und die Perfektion der Wiedergabe der Klavierrollen lag so weit über dem damaligen Niveau von Phonograph und Platte, daß Superlative nur allzu verständlich sind. Ebenso wie die frühen Plattenmitschnitte von Klaviervorträgen, die ja auch zum Teil tiefgreifende Manipulationen anderer Art erforderten, sind die Rollenaufnahmen bei Anlegung strenger Maßstäbe eben doch nur Abglanz, aber nicht das klingende Spiel selbst.

Von den Aufnahmen der ersten Serie finden sich, wie gesagt, in der neuen Kassette viele wieder: Von den Eigeninterpretationen der Komponisten Griegs Norwegischer Brautzug, verschiedene Stücke von Strauss, Mahler und Roger, Debussys „Soirée dans Grenade“, Humperdincks „Abendsegens“ und Leoncavallos Bajazzo-Intermezzo. d'Albert ist mit Liszts Liebestraum und Schuberts G-dur-Impromptu vertreten, Emil von Sauer mit der Mazeppa-Etüde, Stavenhagen mit Liszts zweiter Legende und der 12. Ungarischen Rhapsodie, Busoni mit La Campanella, der Rigoletto-Paraphrase und Chopins Des-dur-Prélude, Frederic Lamond mit Liszts „Il Sospiro“ und Reisenauer mit Chopins Berceuse und Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“. Daneben aber erscheinen zum erstenmal eine ganze Reihe von Aufzeichnungen, die das bisherige Bild ergänzen, ihm mitunter

sogar zusätzliche Farben geben. Am wenigsten aufschlußreich in dieser Hinsicht sind die neuen Stücke der ersten beiden Platten, die unter dem Untertitel „Berühmte Komponisten spielen ihre Werke“ und „Berühmte Opernkomponisten spielen ihre Werke“ stehen. Mahler erweist sich mit dem „Ging heut' morgen übers Feld“ wiederum als wackerer Kapellmeister-Pianist, Manuel de Falla bleibt in einem seiner „Pièces Espagnoles“ uncharakteristischer als die Musik selber. Kienzl absolviert seinen Evangelimann-Ausschnitt dagegen sehr achtbar, und im Gegensatz zu dem etwas trocken wirkenden Saint-Saëns, der mit Dalilas „Die Sonne, sie lachte“ vertreten ist, überzeugt auch d'Albert mit drei kurzen Ausschnitten aus „Tiefeland“. Er, der wohl für viele auf den alten Platten eine Enttäuschung war, zeigt sich hier überhaupt in einem günstigeren Licht. Gewiß, in der großen As-dur-Polonoise von Chopin leistet er sich am Schluß durch den Tiefschlag eines Trugschlusses denselben Luxus eigenmächtiger Textänderung wie in Liszts Liebestraum. Aber ansonsten ist sein Spiel nicht ohne Größe, geschlossen und recht streng im Ganzen sowie verständnisförderlich im Detail gestaltet, obwohl gerade hier die Dynamik des Mignon-Verfahrens ohrenschmerzhaft nicht ganz mithalten kann. Und die Valse Impromptu von Liszt ist schlank und geformt durchgespielt, wobei erneut als „Spezialität“ auffällt, wie beiläufig oft die Taktschwerpunkte zugunsten einer großen Linie überspielt werden. Immerhin machen diese Aufnahmen d'Alberts einzigartigen Ruf als Pianist verständlicher als das bisherige Material.

Emil von Sauer gibt sich in Chopins Es-dur-Nocturne weltmännisch elegant, aber an der Leggerissimo-Stelle etwas hastig. Xaver Scharwenka spielt den ersten Satz der Appassionata überraschend leidenschaftslos und unvirtuos, aber musikalisch oft fein ausgehört – zumindest eine ungewöhnliche Wiedergabe. Auf derselben Platte „Berühmte Pianisten der Jahrhundertwende spielen Beethoven“ erscheint auch der erste Satz der Es-dur-Sonate aus Beethovens op. 31 mit dem jungen Josef Hofmann: eine ausgeglichene, stimmunghaft „schöne“, ohne alle Härten ausgesungene Wiedergabe, die besser für Hofmanns Rang zeugt als die Beethoven-Beispiele auf Everest. Eine äußerst angenehme Überraschung auch die Wiedergabe des Es-dur-Waltzers auf der Chopin-Platte durch Fannie Bloomfield-Zeisler: schlank, sensibel und perfekt, eine echte Delikatess. Paderewski dagegen badet in seinen Wiedergaben der E-dur-Etüde und des G-dur-Nocturnes wohligh und mit hemmungslosen Tempo-Freiheiten im Sentiment. Hat man diese Aufnahmen gehört, versteht man besser, warum Kritiker ihn anschossen und Konzertbesucherinnen hysterisch zu werden müssen glaubten. Ganz schlimm wird es bei seinem Vortrag des Schubert-Impromptu in B-dur, das rhythmisch völlig verfließt und manuell zum Teil staunenswert unausgeglichen ist – für heutige Ohren rückt dieses Spiel manchmal schon in bedenklich innere Nähe zur Dame Foster Jenkins. Auch die Aufnahme des langsamen Satzes von Schuberts großer B-dur-Sonate mit Carl Friedberg ist eine Enttäuschung. Allerdings aus anderen Gründen: Friedberg spielt zwar streng und zügel, aber dabei auch reichlich nüchtern, etwas obenhin und unsensibel. Wichtig dagegen wieder die sehr intensive Aufnahme des c-moll-Nocturnes mit Teresa Carreño, die mir die bisher bekannten Aufnahmen an Bedeutung zu übertreffen scheint.

Im ganzen ein sehr buntes Panorama also, das auch Extreme einschließt. Im einzelnen Kritik über oder die Aufnahmen an Einspielungen unserer Gegenwart messen zu wollen, hätte wenig Sinn. Sie zeigen nur zu deutlich, daß die Welt, auch die akustische,

sich in der Zwischenzeit radikal gewandelt hat, und man würde wohl nur feststellen können, wie viel weniger das Musizieren von damals auf die rein akustischen Phänomene gerichtet war, wie viel mehr es an die Künstlerpersönlichkeiten geknüpft war und wie viel mehr man damals offenbar auf das „innere Hören“ vertrauen konnte, wie viel weniger umgekehrt rhythmisches Ebenmaß, Stetigkeit der Melodik und oft auch technische Perfektion galten. Die gemeinsame Basis, die vergleichende Kritik möglich macht, scheint nur noch schmal zu sein. Andererseits treten eben wegen der geringeren Eigenansprüche an „Perfektion“ Phantasie und innere Lebendigkeit des Musizierens bei diesen alten Aufzeichnungen so viel unverhüllter zutage als heute, daß diese Welte-Einspielungen geeignet scheinen, Gefühl und Maßstäbe für den Rang einer Interpretation zu entwickeln – auch und gerade für moderne Darstellungen, bei denen allgemein die polierte Oberfläche für den nicht-professionellen Betrachter so sehr in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt, daß dahinter die musikalische, nachschöpferische Eigenleistung, die innere Lebendigkeit des Musizierens oft kaum noch erkannt wird. Insofern ist diese Kassette nicht nur für ge-

schichtsbewußte Sammler alter Klavieraufnahmen wichtig und erhellend.

Ingo Harden.



WELTE-MIGNON. Erste Stereo-Aufnahmen mit berühmten Künstlern der Jahrhundertwende von Welte-Klavierrollen (d'Albert, Bloomfield-Zeisler, Busoni, Carreño, Debussy, de Falla, Friedberg, Granados, Grieg, Hofmann, Humperdinck, Kienzl, Lamond, Leoncavallo, Mahler, Paderewski, Pugno, Reger, Reisenauer, Saint-Saëns, von Sauer, Scharwenka, Stavenhagen, Strauss) Telefunken SLA 25057-T/1–5 (5 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, geringfügig entfernt, transparent, im Baß geringfügig undurchsichtig, recht voll, unverfärbt, ausgewogen, räumlich

Fertigung: einzelne geringfügige Knack- und Knistergeräusche

„Spuckt euer Pathos weg!“

Herta Piper-Ziethen:

Operndialog, ausnahmsweise ernst genommen

Polemische Randbemerkungen zu einem nicht immer peripheren Thema

Mit dem gesprochenen Dialog in der Oper ist von jeher kein Staat zu machen gewesen. Daran hat sich trotz Antipose und Rampeverbot auch im Zeitalter moderner Opernregie nicht das geringste geändert. Richard Wagner war der erste, der (völlig unzeitgemäß) wider das hochgestochene Hoftheater-Pathos rebellierte und einen „natürlichen“ Sprechstil forderte. Bei manchen Beteiligten ist seine Post bis heute noch nicht angekommen. Wenn die Sänger aus irrational elysischen Gesangsgefilen wieder auf die Erde herabschweben und in die handfeste Prosa umsteigen, wird es zumeist recht ernüchternd. Magie ver-

flüchtigt sich. Denn allzu oft ertönt auch heute noch vollmündig geschwollenes Pathos des Musikdramas und neckisch frisierte Stelz-Heiterkeit der Spieloper von Anno dazumal. Es regt sich in solchem Fall oft der Verdacht, ob der gesprochene Dialog vielleicht klammheimlich unter Denkmalschutz gestellt ist. Und man wünscht sich einen Regisseur von der Machart Fehlings herbei, der seinen Schauspielern auf der Probe in die Parade fuhr: „Spuckt euer Pathos weg! Das ist nicht. Jedes Wort von euch kommt aus der Blumenvase.“

Natürlich gibt es die Ausnahmen, gibt es

die wenigen echten „singenden Schauspielern“ oder die schauspielenden Sänger. Wie etwa eine Christa Ludwig, die einmal einen so wunderschönen, schlichten, tief anrührenden, in Sprache und Diktion zugleich tadellosen Fidelio-Dialog gesprochen hat, daß man ihn nicht vergißt. Aber das sind leider Einzelfälle. Die Norm sieht anders aus. Es ließe sich heute eher die etwas diabolische Faustregel aufstellen, nach der die Qualität der Sprechszenen im umgekehrten Verhältnis zur Geltung und Größe der Bühnen steht. Je prominenter die Besetzung, um so veredelter und stilistisch divergierender der Dialog. Mit zunehmender Zahl der stimmlichen Gastarbeiter nimmt die Regie bis zum gänzlichen Versiegen ab. Jeder der herbeigejetteten Weltstars hat sein eigenes Konzept, zieht seine Privatmaske ab. So besteht die reelle Chance, in Wien, München, Berlin oder Hamburg einem holländisch nuschelnden oder wienerisch angehauchten Rocco, einem sächsisch auftrumpfenden Pizarro, einer englisch rollenden Leonore und einem amerikanisch gefärbten Florestan zu begegnen. Sozusagen eine Weltaufführung. Wenn der Amerikaner auch noch McCracken heißt, dann darf man gewiß sein, den haarsträubendsten Florestan-Dialog seines Lebens zu hören. Ähnlichen Überraschungen kann man auch in Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“ oder Webers „Freischütz“ gewärtig sein. Es sind die Zinsen, die wir für das Startheater und unseren Stimmfetischismus zahlen. Zinsen die wir meist klaglos zahlen. Denn wer wollte einen Top-Dialog gegen eine mickrige Stimme eintauschen? Im Theater werden solche „Kleinigkeiten“ hundertfach durch Gesang, Spiel und Bild kompensiert. Zudem ist ein Opernabend ein Ereignis, das sich schon mit dem letzten Ton zu verflüchtigen oder idealisieren beginnt. Aus und vorbei. Nur die ganz großen Katastrophen und die Höhepunkte bleiben im Gedächtnis. In der Erkenntnis, daß der Sprech-Dialog in der deutschen Oper in toto nicht besser geworden ist, als er dereinst war, und auch in Zukunft kaum besser werden wird, als er jetzt ist, könnte man also die Akten über das Thema eigentlich schließen.



Während des Grazer „Musikprotokolls“ werden in diesem Monat das „Dona nobis pacem“ von Heinz Holliger und das Blockflötensolo „Horizont“ von György Ligeti (Bild) uraufgeführt.

Von Grammophon und Philips wurde im August in Hamburg die Polymedia Gesellschaft für audiovisuelle Kommunikation mbH gegründet, die sich mit Produktion, Erwerb, Vertrieb und Vervielfältigung von Video-Programmen beschäftigen wird.

Auf Platten zur Vertonung von Amateurfilmen hat sich die Phonotheek, Krefeld, Ostwall 115, spezialisiert. Ein gedruckter Katalog mit Zusammenstellungen von Geräuschplatten, Folklore und geeigneter „Filmmusik“ steht Interessenten zur Verfügung.

Vom 18. bis 20. November findet in Stuttgart der erste Internationale Kongreß für Musiktheorie statt. Er befaßt sich in Referaten und Diskussionen, die durch zwei Konzerte ergänzt werden, mit den Themen „Musiktheorie in der Ausbildung des Komponisten“ und „Aufgabe und Stellung der Musiktheorie an den Ausbildungsstätten für Musik“.

Richard Strauss zählt seit einem kürzlichen Beschluß des Bayrischen Ministerrats zu den Auserwählten, deren Büsten in der Walhalla bei Regensburg aufgestellt werden. Mit-Debütant des Jahres 1971 ist Jean Paul.

Könnte man, wenn einem das gleiche Dialog-Dilemma in den Operngesamtaufnahmen der Schallplatte nicht sehr viel dichter auf den Leib – buchstäblich! – rücken würde. Nunmehr dokumentarisch festgehalten zur eingeplanten zehnfachen Wiederholung. Wer zu den Oasen musikalischer Wonnen gelangen will, muß möglicherweise immer wieder Durststrecken der Wüste, wenn nicht gar wüste Durststrecken durchwandern. Sofern es sich dabei um den Sprech-Dialog handelt, wird die Situation in dem Augenblick zu einem nicht mehr zu bagatellisierenden künstlerischen Problem, wo sich der musikalische interpretierte und der Sprech-Stil diametral entgegenstehen. Ein besonders ungünstiges Beispiel dieser Art ist der Klemperer-Fidelio: Klemperers herbe Größe und unsentimentale Humanität kontrastiert mit einem stimmbebenden Schmier-Pathos von wahrhaft gigantischen Ausmaßen. Eine gute Portion Plüsch und Pleureusen-Pathetik – gleichfalls als Antithese zur Musik und dem Dirigenten – ist auch in den Szenen der drei Damen in Soltis neuer „Zauberflöte“ investiert.

Bei der sonst herrschenden Tendenz zur Perfektion wäre aber doch einmal grundsätzlich zu fragen, wieso bei Opernaufnahmen meistens der Dialog – als ein unlegbar integrierter Teil der spezifisch deutschen Oper – ein Außenseiter bleibt. Zu fragen wäre weiter, ob der akzentfreie deutsche Dialog nicht auch – im Sinne der Gattung – einen Teil der Werkreue beinhaltet. Eben darum ist es mehr als nur ein Akt der Höflichkeit, wenn die seit Jah-

ren in Deutschland, Österreich oder der Schweiz lebenden und singenden ausländischen Sänger im gesprochenen Dialog die deutsche Sprache beherrschen. Es will mir nicht in den Kopf, wieso eine Gwyneth Jones ein Jahr lang ehrgeizig bei Bauchtanzspezialisten für den Salome-Tanz trainierte, aber für ein echtes Dokument wie den Böhm-Fidelio nicht eine Woche mit einem Fachmann erübrigen konnte, um einen akzeptablen, akzentfreien Leonoren-Dialog zu erarbeiten. Sowohl Evelyn Lear als auch Helen Donath (in der neuen Suitner-Zauberflöte) – beide Amerikanerinnen – haben als Pamina bewiesen, daß es möglich ist.

Welches auch immer die Ursachen sein mögen: Sofern die Forderungen nach einem werkgerechten deutschen Dialog nicht erfüllt werden können, gibt es nur den Ausweg der Synchronisation. Die ost-deutsche VEB hat mit der Suitner-Zauberflöte gerade ein gelungenes Beispiel der Nachsynchronisation gegeben. Als sich herausstellte, daß in etlichen Dialogen der mozarische Zauber auffällig sächsisch flötete, ließ man diese Stellen von Schauspielern nachsprechen. Das ist nur mit Luchsohren an den Schnittstellen zu hören. Wo man in dem giftgrünen Xanthippen-Keifen der „Königin der Nacht“ chargierten Synchronon zu wittern glaubt, ist er es ebenso wenig wie die Geszty selber. Es wird gemunkelt, Pamina Helen Donath habe sich zusätzlich ein Sprech-Vergnügen daraus gemacht.

Bedenkenswert genug auch, daß die Electrola die erste Platten-Carmen mit den großen gesprochenen Original-Dialogen anstelle der bisherigen Rezitative durch tadellose französische Schauspielersynchronisation ließ. Hier fürchtete man (unter anderem) vielleicht auch die außerordentliche Empfindlichkeit, mit denen die Franzosen auf Verunglimpfungen ihrer Sprache zu reagieren pflegen. Zugegeben: ein Kauderwelsch-Deutsch ist ärgerlich, aber ein miserables Französisch kann fast einer Körperverletzung gleich kommen. Die Carmen-Alternative der Eurodisc-Aufnahme mit den von Sängern gesprochenen Dialogen entfällt durch die rigorosen Kürzungen. Hier besteht der dunkle Verdacht, daß diese Kürzungen vielleicht entgegen ursprünglichen Planungen nachträglich notwendig wurden, weil das Französische der Sänger nicht salonfähig genug war.

Daß es zu solchen ärgerlichen Pannen eines nicht werkgerechten, hochgedorneten Dialogs kommt, hat vor allem zwei Gründe. Der erste: der Dialog wird meist nach Beendigung der Musikaufnahmen getrennt und a tempo aufgenommen. Der zweite: besonders in den englischen Studios scheint die Auffassung zu herrschen, daß am Honorar für einen Regisseur (als einem ziemlich überflüssigen Vehikel) gespart werden könne, was an Sängerhonoraren zu viel ausgegeben wurde, weil das Geld ohnehin aus dem Fenster geworfen sei: Die Operninteressenten der deutschsprachigen Länder nämlich sind viel zu musikverliebt und -gefräßig und darum geduldig, um Anstoß zu nehmen, und die übrige Welt ist des Deutschen ohnehin nicht so mächtig, um Lautverfärbungen oder Geschwollenheiten der Diktion erkennen zu können. Ergo: es macht irgendein namenloser Herr Jedermann Regie, dessen Kenntnis und Handhabung der Dialog-Führung etwa denen eines kleinstädtischen Verkehrspolizisten entsprechen.

Es hat sich herumgesprochen, daß die Libretti der deutschen Dialog-Opern kein Goethe, Schiller oder Lessing, sondern nur biedere Szenen-Gebrauchsware sind. Sie haben im Laufe der Zeit etlichen Staub angesetzt. Das heute reichlich naive, oft töricht klingende Vokabular und der ins-

gesamt antiquierte Dialog vertragen keine Unterstreichungen und verlangen besonders nach einem guten Regisseur, der die Sänger führt und ihnen Hilfestellung gibt. Wie natürlich und gut ein schauspielerisch „lege artis“ konzipierter Dialog klingen kann, ist von Sellner in der Böhm-Zauberflöte vorexerziert worden. Über Phonetik und Diktion hinaus sind ausländische Sänger vor allem in Hinblick auf einen gut und flüssig sprechbaren Dialog auf Regie-Hilfe angewiesen. In den Synchron-Ateliers der Filmstudios pflegt blitzschnell retuschiert und improvisiert zu werden, wenn ein Schauspieler vorgibt, einen schlecht gebauten oder sprechbaren Satz nicht richtig servieren zu können. Solches Entgegenkommen wurde Soltis spanischer „Pamina“ Pilar Lorengar im tapferen Kampf mit der konsonantenreichen deutschen Sprache nicht zuteil. Unsere vertrackte Konsonantenfolge s-c-h-w ist für alle Nichtdeutschen, besonders aber für Italiener und noch mehr für Spanier (die den schw-Laut überhaupt nicht kennen) ein gefürchteter Zungenbrecher. Trotzdem kam niemand auf die Idee einer Änderung, und Frau Lorengar sagt also: „Waas ist mit deinem Freund?

Warum sweigt er?“ Es hört sich lustig an, wenn auch unfreiwillig. Ebenso amüsant ist die Sache im Heger-Freischütz. Dort wurde im Zuge einer zeitgemäßen Textbearbeitung der Dialog eigens um eine Dativ-Sprechfalle für schwedische Agathen erweitert: „Ich habe Angst, Max, vor morgen. Vor dem Probeschuß.“ Birgit Nilsson tappt prompt hinein und sagt, kapitulierend vor den Labialen: „Vor der Probeschuß.“ Dabei beherrscht sie das Deutsche sonst recht gut. Natürlich lohnen solche Kleinigkeiten nicht, korrigiert zu werden.

Allgemein besteht in den Produktionen eine ausgesprochene Abneigung gegen die Synchronisation. Ein Faktum, das zum großen Teil auf der bisher unvollkommenen Praktizierung beruhen dürfte. Ferenc Fricsay hat bekanntlich grundsätzlich bei seinen Operneinspielungen Dialoge synchronisieren lassen. Die Resultate sind keineswegs optimal, aber insgesamt doch bestärkend positiv. Voraussetzung für eine erstklassige Synchronisation ist wiederum ein guter und mikrofonenerfahrener Regisseur, der auf jeden Fall die Musikaufnahmen in Stil und Stimmen kennen sollte. Der

Dirigent sollte sich seinerseits die fertigen Sprachaufnahmen anhören. Der wichtigste und durchweg sträflich vernachlässigte Punkt ist sodann, die wirklich „deckende“ Synchronstimme für den Sänger zu finden. Dazu bedürfte es einer Tonbandaufnahme der Sprechstimme des Sängers, zu der man die entsprechenden Schauspieleregegenproben machen könnte. Die Sprechstimme des Sängers, die oft überraschend von der Singstimme abweicht, kennen die – durchweg über den Daumen gepeilt engagierten – Schauspieler in den meisten Fällen überhaupt nicht. Erfahrungsgemäß muß außer dem annähernd gleichen Alter zudem eine gewisse konstitutionelle Typenähnlichkeit bestehen. Bei Erfüllung aller dieser Forderungen und (selbstverständlich) erstklassigen Sprechern wäre eine hochwertige Synchronisation möglich, die den selbstgestrickten Sängersprechübungen in vielen Fällen überlegen und vorzuziehen wäre. Ob allerdings je soviel Zeit, Sorgfalt und damit verbundene Kosten für eine solche „Unwichtigkeit“ wie den gesprochenen Dialog aufgewendet wird, darf bezweifelt werden. Wie tröstlich, daß in den meisten Opern nur gesungen wird.

Das Gewissen Salzburgs



Bernhard Paumgartner
starb
im 84. Lebensjahr

Sein Tod kam nicht überraschend. Seine Freunde wußten seit Wochen, daß es zu Ende ging. Daß der Lebenswille des 84-jährigen Hofrats, der noch bei der Mozart-Woche im Januar am Pult der Wiener Philharmoniker erschienen war, nicht mehr ausreichen konnte. Seit man ihm – gegen seinen Willen und in wenig würdevoller Weise – einen Nachfolger aufgezwungen und seinem Präsidentenamt eine Frist bis zum 1. Oktober dieses Jahres gesetzt hatte, war er nicht mehr allzu oft im Festspielhaus gesehen worden. Er hatte wohl nicht mehr die Kraft, Dinge, die er besser wußte und für deren Realisierung oder Verhinderung er früher eingetreten war, mit der nötigen Lebhaftigkeit und Überzeugung zu vertreten.

Bis 1973 nimmt Eugen Jochum zusammen mit dem London Philharmonic Orchestra für die Deutsche Grammophon den Zyklus der zwölf späten Londoner Sinfonien von Joseph Haydn auf.



Yong Uck Kim, der junge koreanische Geiger, nahm Anfang September zusammen mit den Bamberger Symphonikern unter Okku Kamu das Mendelssohn-Violinkonzert für die Deutsche Grammophon auf.

Christoph Eschenbach wird, gerade von seiner ersten Südafrika-Tournee zurückgekehrt, in diesem Monat die Préludes von Chopin in Berlin für die Schallplatte aufnehmen. Im Februar nächsten Jahres bereist Eschenbach Japan.

Justus Frantz, der zur Zeit mehrere Duo-Abende mit Pinchas Zukerman absolviert, spielte das Klavierkonzert Dvořáks für Schwann ein.

Die fünfte Platte der Serie „Konzert für Millionen“, von der 1,50 DM pro verkauftes Exemplar der Fernsehlotterie „Ein Platz an der Sonne“ zufließen, stellt klassische Tanzsätze von Mozart und Weber über Tschairowsky, Dvořák und Brahms bis Johann Strauß zusammen.

Aus der Kassette mit den Aufnahmen der Beethoven-Klavierkonzerte in der Einspielung durch Emil Gilels und George Szell hat Eurodisc jetzt die Konzerte Nr. 3, 4 und 5 einzeln zum Preis von je 25,- DM veröffentlicht (80974-6 MK).



Auch als Dirigent für Mozart engagiert: Bernhard Paumgartner während einer Probe mit „seinem“ Mozarteum-Orchester

Bernhard Paumgartner starb am dritten Tag der Festspiele 1971, am 27. Juli, in den frühen Abendstunden, just als im Festspielhaus der „Wozzeck“ begann. Sein Tod wurde zwar – aus Rücksicht auf Karl Böhm – an diesem Abend nicht mehr offiziell bekanntgegeben, aber die Nachricht lief in Windeseile durch das Haus. Salzburg bereite seinem Ehrenbürger am folgenden Samstag ein fürstliches Begräbnis. Mozarts „Requiem“ erklang unter Herbert von Karajans Leitung mit den Wiener Philharmonikern und prominenten Solisten in der Erzabtei St. Peter; auf dem Petersfriedhof, im Herzen Alt-Salzburgs, wurde er begraben.

Mit ihm verlieren die Salzburger Festspiele den letzten aus dem Kreis der Gründer: den letzten, der von einer Idee der Festspiele wußte, auch wenn er sie nicht immer verwirklichen konnte; den letzten, der wirklich wußte, was Salzburg ist. Paumgartner war ein „Zugereister“, aber der Wiener, Sohn eines Musikwissenschaftlers und der berühmten ersten Wiener Carmen, Rosa Papier, der im Umkreis von Brahms, Bruckner, Mahler und Hugo Wolf aufgewachsen und als Musiker wie als Wissenschaftler von einer unerhörten Vielseitigkeit gewesen war, hatte Salzburg bereits vor 55 Jahren zu seiner Heimat gemacht. Keine kulturelle Initiative – seien es die Festspiele, der Ausbau des Konservatoriums Mozarteum, aus dessen Direktor er einst nach Salzburg gekommen war, zur staatlichen Akademie und Hochschule, die Gründung der Salzburger Orchester, Mozarteum-Orchester und Camerata academica, die Schaffung eines musischen Gymnasiums oder das im Vorjahr vielbeachtete „Fest in Hellbrunn“ –, die nicht ihn zum Hauptinitiator gehabt hätte. Paumgartner liebte die Stadt und die Landschaft, die Geschichte und die Gegenwart Salzburgs auf eine ganz besondere Weise. Er war so etwas wie das lebende Gewissen Salzburgs, weil er alles, was geschah oder nicht geschah, in bezug auf das Ganze sah; weil er es so sehen konnte, da er von dem übergreifenden Zusammenhang wußte wie wenige. Die Lücke, die Paumgartners Tod hinterläßt, wird nicht zu schließen sein, denn Persönlichkeiten werden immer rarer. Und Paumgartner war eine Persönlichkeit von seltener Kraft und Fülle, ein verspäteter Barockmensch, wie es nur wenige gibt. Als Musiker hatte er begonnen – als Korrepetitor an der damals von Mahler geleiteten Wiener Staatsoper –, als Dirigent und Komponist hatte er entscheidenden Anteil an der Gründung und Entwicklung der Salzburger Festspiele, als Musikwissen-

schaftler und Kulturhistoriker ist Paumgartner unerhört fleißig gewesen: die Bibliographie seiner Schriften, Bücher und Beiträge umfaßt elf dicht bedruckte Buchseiten seiner „Erinnerungen“, die 1969 im Residenz-Verlag erschienen sind. Seine Bücher über Bach, Mozart und Schubert haben im Atlantis-Verlag zahlreiche Auflagen erlebt und gehören, obwohl sie von der strengen Musikwissenschaft gerne etwas von oben herab betrachtet werden, zu den fesselndsten Musikerbiographien, weil auch hier die Sicht auf das Ganze bis ins kleinste Detail spürbar wird. Darüber hinaus aber hat Paumgartner zahlreiche musikwissenschaftliche Studien und Bearbeitungen veröffentlicht, insbesondere zum Thema Mozart, eine lange Reihe historischer Schriften, die zum Teil während der Kriegsjahre entstanden sind, die Paumgartner in Florenz verbrachte, und eines der schönsten und gehaltvollsten Salzburg-Bücher, die je geschrieben wurden.

Von seinen Kompositionen – auch sie erreichen eine stattliche Zahl – ist kaum mehr etwas lebendig, obwohl seine Oper „Die Höhle von Salamanca“ 1928 sogar bei den Festspielen aufgeführt worden war und Bühnenmusikern aus Paumgartners Feder seinerzeit viel gespielt wurden.

Bernhard Paumgartners Hauptleistung aber und sein historisches Verdienst, dessen Wirkung ihn lange überleben wird, ist die Entdeckung der Jugendwerke Mozarts, für deren Geltung im Bewußtsein des großen Musikpublikums er von Salzburg aus Unerhörtes geleistet hat. Schon in den ersten Festspieljahren war es Bernhard Paumgartner, der in seinen Konzerten und Kirchenaufführungen auch Mozart-Werke spielte, die damals so gut wie unbekannt waren. Und in all den folgenden Jahren wurde der Hofrat nie müde, in Serenaden, Matineen und Kirchenaufführungen die Schätze des unbekannten Mozart zu heben. Die kleinen Sinfonien, Divertimenti, Cassationen, Konzerte, die vielen herrlichen Konzertarien traten von den Mozart-Matineen der Festspiele ihren Weg in das Bewußtsein des Musikpublikums an.

Wir können heute, da uns die Mehrzahl dieser Werke, nicht zuletzt durch die Schallplatte, längst selbstverständlicher Besitz ist, kaum mehr ermesen, wie groß dieses Verdienst ist, das auch – in den vergangenen fünfzehn Jahren – die Entdeckung der Jugendopern Mozarts einschloß, in diesem Jahr des 200 Jahre nicht gespielten „Mitridate“. Die Mozart-Matineen, oft kritisiert und viel belächelt, weil sie dem Perfektionsanspruch des

internationalen Musikmarktes angeblich nicht genügen, waren meist die ersten ausverkauften Konzerte der Festspiele, wurden von den meisten Radiostationen übernommen und in alle Welt übertragen – ein Mekka der Mozartianer. Von hier aus wurde Clara Haskil Mozarts Ton weltberühmt. Hier wurde man auf den Mozart-Interpreten Geza Anda aufmerksam, hier haben zahllose Sängerinnen und Sänger sich an Mozart bewähren müssen.

Leider bewahrt die Schallplatte davon nur wenig. Wenn man die Kataloge durchblättert, findet sich der Name Paumgartner fast nicht mehr. Hier ist wohl, abgesehen davon, daß Paumgartner in den letzten Jahren kaum mehr aufgenommen hat und die besten seiner Aufnahmen alle noch in Mono entstanden sind, auch jener unglückselige „Perfektionsanspruch“ schuld, der oft so wenig mit der Lebendigkeit der Musik zu tun hat. Im Bielefelder fand ich überhaupt nur drei Anthologien: die „Salzburg“-Folge der „Musik in alten Städten und Residenzen“ mit Aufnahmen von 1961, die technisch nicht sehr gut sind, aber doch anhand des Divertimentos KV 113, der Serenade KV 100 und der Cassation KV 63 den charakteristischen Mozart-Stil Paumgartners und „seiner“ Cameraata academica belegen, der in einer völlig unverzerrten, bei aller Anmut und allem „Gusto“ kräftig diesseitigen Dramatik lag. Bei Paumgartner begriff man die stark barocken Wurzeln Mozarts, und zwar des italienischen Barock – nicht des deutschen, der für Mozart ja erst viel später Bedeutung erhielt. Auch die beiden Anthologien „Salzburger Hofmusik“ auf Amadeo machen anhand von Werken des Salzburgerischen Barock (Biber, Muffat) über Leopold Mozart und Michael Haydn den Übergang zu Wolfgang Amadeus deutlich. Philips widmete Bernhard Paumgartner, der als Be-

rater und Dirigent wesentlich zu der im Mozart-Jahr 1956 geplanten, leider aber nie vollendeten Gesamtausgabe beigetragen hat, 1967 zum achtzigsten Geburtstag eine Drei-Platten-Kassette „Erlebte Musik“ mit einer Reihe kostbarer Vokalaufnahmen, Konzertarien, Ensembles und Liedern, die seinerzeit unter Paumgartners Leitung entstanden sind. Das Kostbarste an dieser Edition, die aber bereits vergriffen sein dürfte, sind die ausführlichen Werkeinführungen Paumgartners.

Philips aber müßte in den Archiven noch manches andere Dokument des Mozart-Interpreten Paumgartner haben, das zu edieren jetzt lohnte: So etwa eine schöne und in ihrem Ausgleich aus Intimität und Dramatik noch immer beispielhafte Einspielung des d-moll-Konzerts mit Clara Haskil. Denn auch für die späten, großen Mozart-Werke besaß Paumgartner einen besonderen Sensus: So etwa werde ich nie jene Aufführung der Es-dur-Sinfonie KV 543 vergessen, die Paumgartner vor zwei Jahren mit den Wiener Philharmonikern in Salzburg dirigierte, und bei der einem plötzlich bewußt wurde, wie sehr diese Werke der Spätzeit Mozarts die gesamte Musikentwicklung bis dahin zusammenfassen und das Tor aufstoßen für Beethoven.

Paumgartner war vielleicht kein großer Dirigent – dazu stand ihm das Handwerkliche des Dirigierens zu wenig souverän zu Gebot, es interessierte ihn wohl auch nicht –, aber er war gewiß ein bedeutender Interpret, der wie wenige auch außermusikalische Dimensionen zu nützen und in der Musik transparent zu machen vermochte. Gerade deshalb sollte sein Erbe als Interpret, wie es in Archiven der Schallplattenfirmen und Rundfunkstationen liegt, für die nachfolgenden Generationen von Bedeutung sein.

Gottfried Kraus

KÜNSTLER-NACHRICHTEN

Am 8. September dirigierte Leonard Bernstein in Washington anlässlich der Eröffnung des Kennedy-Centers die Uraufführung seiner „Messe“. Am folgenden Tag wurde die Konzerthalle des neuen Kulturzentrums durch ein Konzert unter Antal Dorati eröffnet.

Maria Callas soll nach Meldungen aus Athen zur Zeit an ihren Memoiren arbeiten.

Leopold Simoneau, dessen Leistungen als Mozart-Tenor unvergessen sind, hat die künstlerische Leitung der neugegründeten „Opéra de Québec“ übernommen.

Abtastfähigkeit: höher! Auflagegewicht: geringer! Wiedergabequalität: Spitzenklasse!



ADC-Magnettonsysteme sind die Aktiven, die Zuverlässigen, die vorn sind, wenn es um den Ton geht. Ganz vorn – das ist das Besondere der ADC-Magnettonsysteme. Denn ADC entwickelte das Prinzip des „induzierten Magnetens“ mit verkürztem Diamantenträger (ADC-Patent).

Die Vorteile durch verringerte bewegte Masse und hohe Nadelnachgiebigkeit (Compliance):
brillante Höhenwiedergabe,
kräftige Bässe,
saubere natürliche Übertragung des gesamten Tonbereiches. Dabei äußerste Schonung der Schallplatten durch extrem niedrigen Auflagedruck.



Lieferung über den Fachhandel.

Bezugsquellennachweis:
RANK ARENA GMBH,
2 Hamburg 61, Postfach 610167