

Fricsay – ein Vergessener unter den Großen?

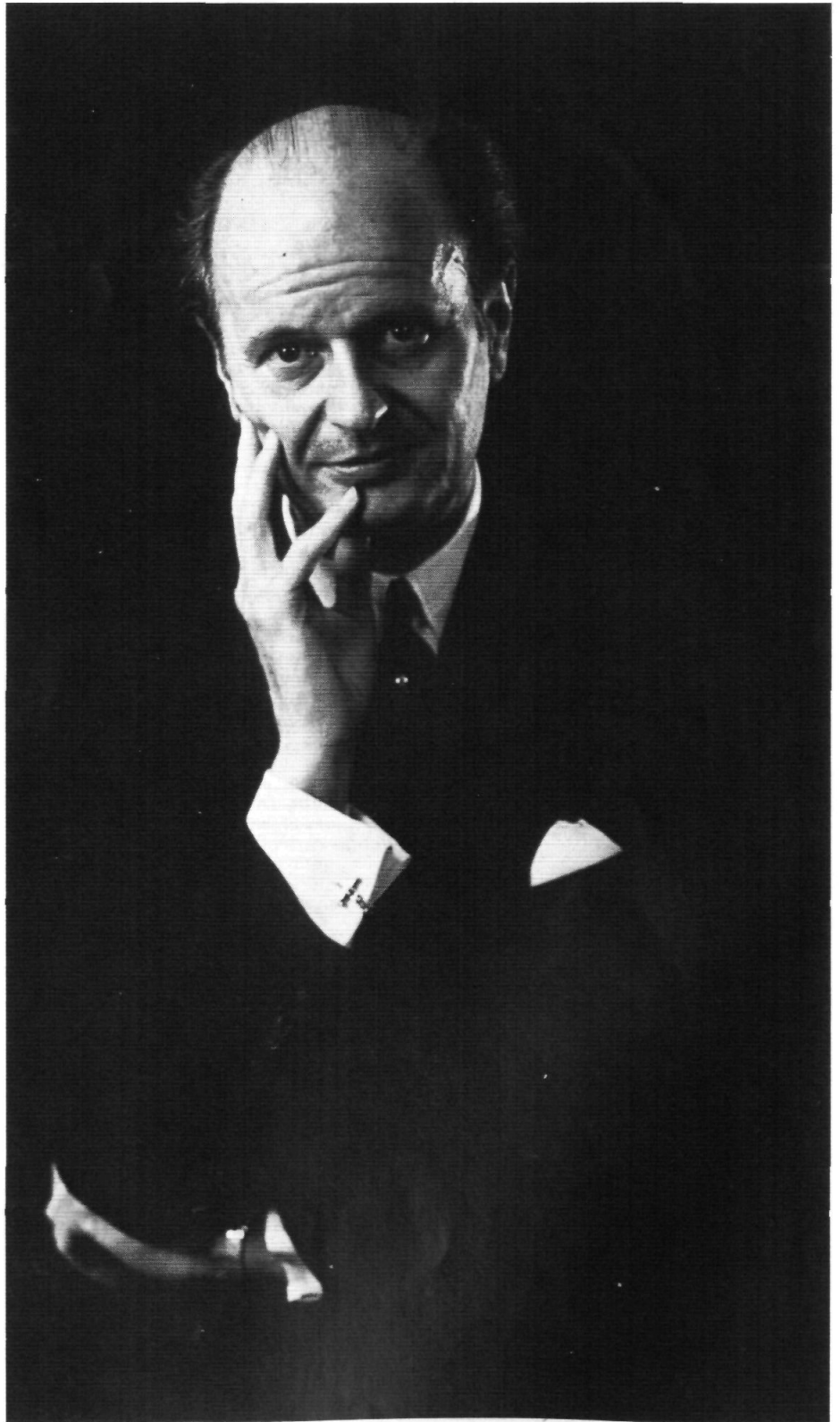
„Auch Ferenc Fricsay, der jung starb, war Ungar: ein Dirigent mit immensen Möglichkeiten in Oper und Konzert“ – einzig dieser nichtssagende Satz findet sich in Harold C. Schonbergs bekanntem Buch „Die großen Dirigenten“ über Fricsay. Man könnte das unerbittliche und ungerechte Fortschreiten der Zeit kaum drastischer belegen: Fricsay bestimmte in den fünfziger Jahren von München und Berlin aus das deutsche Musikleben maßgeblich und war international ein begehrter Gast – heute, zehn Jahre nach seinem Tod, ist er fast nur noch „Eingeweihten“ ein Begriff. Sein Name steht zwar immer noch auf zahlreichen Schallplattenhüllen, doch sind es zum großen Teil preisgünstige Wiederauflagen. Im Hauptkatalog „seiner“ Firma, der Deutschen Grammophon, haben längst Karajan und Böhm seine Nachfolge angetreten.

Fricsay starb 48jährig, nach langer Krankheit, auf dem Höhepunkt seines Wirkens. Doch da der große äußere, spektakuläre Ruhm immer mit Verzögerung einzusetzen pflegt, war seine Bedeutung dem musikalischen Publikum noch nicht recht bewußt geworden. Die Phase des stabilisierten Ruhms, die zugleich einen dauerhaften Nachruhm gesichert hätte, ist ihm versagt geblieben. Fricsays Laufbahn verlief ebenso erfolgreich und atemberaubend wie kurz, mit dem obligatorischen Einspringen für einen Großen an ihrem Anfang. Nur ein gutes Jahrzehnt dauerte die Zeit seiner Tätigkeit in den westlichen Musikzentren, mit längeren festen Engagements in Deutschland, unterbrochen durch Auslandsaufenthalte, später durch Zwangspausen der Krankheit. Es blieb keine Zeit, sich dem Bewußtsein des breiten Musikpublikums nachhaltig einzuprägen, zumal eine – zweifellos krankheitsbedingte – schnelle Wandlung und Vertiefung seiner künstlerischen Aussagekraft es schwer machten, Pauschalurteile abzugeben, ihn gleichsam mit einem „Markenzeichen“ festzulegen, wie es die Öffentlichkeit so sehr liebt.

Fricsay und die Schallplatte

Es gehörte zu den Eigenarten von Fricsays Interpretationsstil und Werkauswahl, daß Schallplatte und öffentliche Tätigkeit sehr eng miteinander verknüpft waren, ja geradezu eine Synthese eingingen.

Wer ihn unmittelbar erlebt hat, kann bezeugen, daß beide Bereiche gleichermaßen charakteristisch waren und seine Aufnahmen ein beträchtliches Stück Leben widerspiegeln. Fricsay war erklärtermaßen kein Mann der Kompromisse, weder im Opernalltag, der ihm schwer zu schaffen machte, noch bei der Schallaufnahme, der er, so weit es irgend möglich war, die Unmittelbarkeit des Musizierens zu bewahren



Eine diskografische Retrospektive von Arnold Werner

trachtete: Seine Einspielungen sind keine synthetischen, „zusammengeschnittenen“ Studioproducte. Fricssay nahm – hierin ein Vorläufer heutiger Anschauungen – um des lebendigen Musizierens willen, wenigstens satzweise ohne Unterbrechung auf.

Nicht zuletzt aus diesem Grund ist es möglich und legitim, retrospektiv ein künstlerisches Porträt dieses Dirigenten anhand seiner Schallplatten zu entwickeln. Das vorliegende Repertoire ermöglicht eine eindeutige Feststellung seiner Vorlieben, der Schwerpunkte seines Wirkens und der sich wandelnden Charakteristika seines Personalstils. Zugleich entsteht mit dieser Betrachtung gleichsam nebenbei ein kleines Kapitel Schallplattengeschichte: Denn Fricssay war in diesem Medium eine Art Pionier – kein Dirigent vor ihm hatte als Inhaber eines Exklusivvertrags einer führenden Firma so weitreichende Freiheiten, noch dazu in so jungen Jahren, seine Repertoirevorstellungen zu verwirklichen. Er beschriftet den Weg der umfassenden dirigentischen Selbstdarstellung am konsequentesten und zugleich am individuellsten, ohne dabei jemals einen Zweifel daran aufkommen zu lassen, daß es ihm in erster Linie auf den Dienst an bestimmten Komponisten und Werken ankam.

Der technische Aspekt

Fricssays älteste Schallplatten sind Mono-Aufnahmen aus den Jahren um 1950, einer Zeit, durch die heute die Grenze zur „historischen Aufnahme“ verläuft. Diese Tatsache verleiht einem Überblick einen zusätzlichen Reiz, zumal sie zugleich den Blick auf die so wichtige technische Komponente lenkt.

Einige der monauralen Schallplatten sind in den vergangenen Jahren als „Stereo-Transcriptionen“ wieder aufgelegt worden (meist Heliodor). Doch man kann dieser Schein-Stereophonie nicht unbedingt freudig zustimmen: Der direkte Vergleich zur ursprünglichen Fassung zeitigt häufig sogar ein negatives Ergebnis zuungunsten der Neuauflage, denn ihre größere (Schein-) Räumlichkeit verwischt oft die ehemals klaren Konturen des Klangs. Im übrigen aber sind gerade viele dieser älteren Aufnahmen Dokumente einer auch vor zwanzig Jahren schon vergleichsweise ausgeglichenen und durchweg hohen technischen Qualität. Es besteht also keinerlei Veranlassung, etwa Fricssay-Aufnahmen aus Sorge vor klanglichen Schwächen abzulehnen.

Charakteristische Beispiele aus der Mono-Zeit bis etwa 1956, die unbedingt technisch auch heute noch zu befriedigen vermögen: Strawinskys „Petruschka“ und „Sacre du Printemps“, Bartóks Tanzsuite, alle Kodaly-Titel außer der „Háry-János-Suite“ (Stereo), „Till Eulenspiegel“ von Strauss und auch

das „Stabat mater“ von Rossini. Gelitten hat hingegen „Die Zauberflöte“, die in der Transkription merkwürdig entfernt und unscharf klingt, ohne daß räumliche Theaterwirkung hinzugekommen wäre. Ähnliches gilt für „Die Entführung aus dem Serail“, Fricssays erste Einspielung einer Mozart-Oper. – Sogar die fünfte und sechste Sinfonie von Tschaikowsky, Dokumente der frühesten Zusammenarbeit Fricssays sowohl mit den Berliner Philharmonikern als auch mit der DG, klingen bemerkenswert wenig museal.

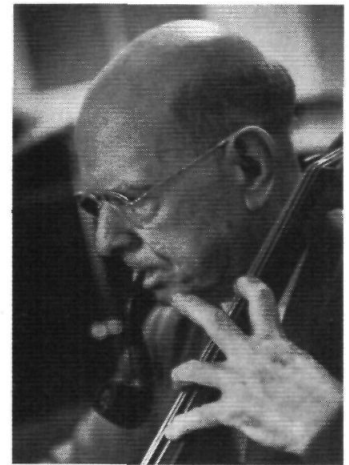
Gesichtspunkte der Würdigung

Die „lebendige“ Wirkung gerade der frühen Aufnahmen rührt allerdings mindestens zum gleichen Teil von der temperamentvollen und zugleich auf Präzision bedachten Grundhaltung des Dirigenten her. Fricssays Plattenvermögen läßt sich sehr gut unter zwei verschiedenen Aspekten sichten und würdigen: zunächst unter dem Gesichtspunkt der auffälligen Wandlung des Interpretationsstils; auf der anderen Seite orientiert an seiner offenkundigen Zuneigung zu bestimmten Komponisten, die seine ganze Tätigkeit nicht nur für die Schallplatte nachdrücklich bestimmt hat. Beide Wege der Betrachtung sollen, da sie für das Bild der Dirigentenpersönlichkeit in gleicher Weise maßgebend sind, hier beschränkt werden.

Die Wandlung des Interpretationsstils

Es dürfte kaum einen anderen Dirigenten gegeben haben, dessen auf Schallplatten überschaubares Lebenswerk eine so tiefgreifende, bis an die innere Substanz rührende Wandlung der interpretatorischen Einstellung ausweist. Dabei ist es reizvoll zu beobachten, wie sich, trotz aller Metamorphose, gleichzeitig bestimmte Komponenten als unveräußerliche Konstanten aus der ersten Phase bis zu den letzten Aufnahmen erhalten haben, so daß sich bei aller Verschiedenartigkeit des Musizierens nicht etwa Qualitätsunterschiede ergeben. Fricssays Ausbildung war lückenlos und schier einzigartig in ihrer umfassenden Systematik. Sie führte konsequent zur perfekten Beherrschung des Handwerks und als Folge davon zur kompromißlosen Perfektionierung des Orchesterspiels. Lebendiges Zeugnis dafür ist Fricssays Berliner RIAS-Orchester, das er auf einen hohen technischen Standard führte. Die Mehrzahl seiner Aufnahmen fand mit diesem Orchester statt, ihr hervorstechendes Merkmal ist ein dynamisch-temperamentvolles, vorwärtsdrängendes und rhythmisch brillantes Musizieren, das gleichzeitig artistisch beherrscht und doch unter der Oberfläche spannungsgeladen und niemals kalt oder unpersönlich klingt. Gerade gegen den Vorwurf der Kühle und der perfektionistischen Gefühllosigkeit hat sich Fricssay übrigens selbst prononciert gewehrt, wie aus einem Brief an Friedrich Herzfeld hervorgeht (abgedruckt in dessen Gedenkbuch für den Dirigenten). Einige Aufnahmen haben bis heute ganz besonders ihre vibrierende Lebendigkeit bewahrt und widerlegen schlagend das Mißverständnis angeblicher Kälte. Allen voran seien zwei Einspielungen italienischer geistlicher Musik angeführt: Rossinis „Stabat mater“ und das Requiem von Verdi, in denen sich Fricssay als berufener Anwalt italienischen Musizierens vorstellt, dem es sogar gelingt, ein Solistenensemble rein „nördlicher“ Tradition so stark zu führen

KÜNSTLER-NACHRICHTEN



Zum „American Man of Music 1973“ wurde der 96jährige Pablo Casals gewählt.

Christoph Eschenbach ist am 30. August zu einer Südafrika-Tournee aufgebrochen, die bis zum 13. September dauert. Elf Tage darauf tritt er in einem Konzert der Berliner Festwochen zum erstenmal als Liedbegleiter Fischer-Dieskaus auf.

Joonas Kokkonen, der für das Norwegische Bläserquintett gerade ein Auftragswerk fertiggestellt hat, schreibt an einer Oper, die während der Helsinki-Festwochen 1975 uraufgeführt werden soll.

Der junge rumänische Pianist Radu Lupu bereist in diesem Monat die Bundesrepublik. Er konzertiert am 23. und 24. in Hamburg und anschließend in München, Ludwigsburg und Darmstadt.



Der dänische Sonning-Preis für 1973 wurde dem russischen Komponisten Dimitri Schostakowitsch verliehen. Der Komponist, der in diesem Monat 67 Jahre alt wird, traf bei der Überreichung unter anderem mit dem norwegischen Geiger Arve Tellefsen zusammen, der für BASF den Solopart in der ersten westlichen Schallplattenproduktion des Violinkonzerts op. 99 von Schostakowitsch spielte.

Eine Neuinszenierung von „Figaros Hochzeit“, seine erste Inszenierung einer Mozart-Oper, beginnt Wolfgang Windgassen Anfang nächsten Jahres an der Wiener Volksoper. Die musikalische Leitung hat Leopold Hager.

und zu prägen, daß es diesen „Mangel“ zu einem scheinbaren werden läßt. Die Requiem-Einspielung ist nach wie vor eine würdige und zugleich sehr markante Alternative zu viel neueren Produktionen. Noch höher möchte man fast das „Stabat mater“ einstufen, dem Fricssay einen unnachahmlichen tänzerisch-rhythmischen Charme verleiht, ohne jemals in aufdringliche Vordergründigkeit zu verfallen. Die Aufnahme erhält ihren Rang vielleicht paradoxerweise gerade durch das offenkundige Engagement der Interpreten für ein Stück Musik „zweiten Ranges“.

Auch die beiden schon erwähnten Sinfonien von Tschairowsky (Nr. 5 und 6) mit den Berliner Philharmonikern gehören hierher, wobei besonders in der „Pathétique“ Fricssays angebliche Kälte überzeugend durch den letzten Satz widerlegt wird. Er wird in seiner Ausdruckstiefe zusätzlich betont, weil ihm voraus eine der aggressivsten, schnellsten und zugleich an den Höhepunkten schneidend scharfen Einspielungen des „Geschwindmarsches“ (Allegro molto vivace) erklingt, die es bisher gegeben hat, mit einem unnachahmlichen Zurückhalten des Tempos kurz vor dem Kulminationspunkt in Takt 282 – Zeugnis eines durchaus „modernen“, unsentimentalen Tschairowsky-Stils.

Fricssay hatte keine Gelegenheit mehr, frühe Aufnahmen durch Neueinspielungen zu „korrigieren“. Nur an einer Doppelaufnahme läßt sich seine tiefgreifende Wandlung belegen: Als einziges Werk aus dem großen klassischen Repertoire nahm er Mozarts „Jupiter“-Sinfonie (KV 551) kurz vor seinem Tod mit den Wiener Symphonikern ein zweites Mal auf, nachdem er in der älteren Version das RIAS-Orchester dirigiert hatte. Das Ergebnis eines Vergleichs legt den Schluß nahe, daß der technische Fortschritt nicht der Hauptgrund für die Neuproduktion gewesen sein kann. Äußerliches Kennzeichen der Wandlung ist eine Verlangsamung aller vier Tempi, deutbar als eine kompromißlose Hinwendung zum Gehalt der Musik, für ein konsequentes Ringen um die Aussage zwischen den Notenzeilen. Das frühere wirbelnde Brio der beiden Ecksätze weicht einer großen leidenschaftlichen Ernsthaftigkeit, die auch in der liebevolleren Ausfeilung kompositorischer Einzelheiten deutlich wird; der erste Satz wirkt auf diese Weise beherrschter, festlicher; im Finale gewinnt der kontrapunktische Aspekt an Gewicht gegenüber einem virtuosen, alle polyphonen Feinstrukturen unter die hörbare Oberfläche drängenden Bogen in der frühen Aufnahme. Das Andante cantabile wird eindeutig zum sehnsüchtigen Adagio, in dem alle Eintrübungen großes Gewicht erhalten und jede Gelegenheit zum ausdrucksvollen Verweilen genützt wird. Auch zeigt sich die Neigung, Pausen spannungsvoll zu überdehnen – ein unverwechselbares und sehr typisches Kennzeichen dieses „Spätstils“, das sich auch in anderen Aufnahmen nachweisen läßt. Entgegen den technischen Vorteilen der späteren Schallplatte ergibt sich übrigens ein leichtes Plus an Spielkultur und Homogenität zugunsten des RIAS-Orchesters, was sich zum Teil wohl durch die ungleich größere Vertrautheit erklären läßt.

Die Züge eines vergleichsweise virtuellen, beherrscht ausschweifenden und oft geradezu eleganten Mozart-Stils lassen sich auch an anderen frühen Einspielungen belegen, unter ihnen die beiden Kassetten mit der „Entführung“ und der „Zauberflöte“. Besondere Beachtung verdienen die beiden Klavierkonzerte KV 595 und KV 459 mit dem Bayerischen Staatsorchester und den Berliner Philharmonikern, da sie zugleich Vermächtnisse „der unvergessenen Clara Haskil“ sind. Fricssay erzielte in der Begleitung mit beiden Orchestern (offenbar in sehr kleiner Besetzung) einen Klang, der

dem unverwechselbaren glasklaren und zerbrechlichen Haskil-Ton verblüffend verwandt ist.

Auch an seinen zahlreichen und zum Teil noch erhältlichen Beethoven-Einspielungen läßt sich die Wandlung zu einem Ausdrucksmusiker größter Sensibilität gut belegen. Von den Sinfonien fehlten die Zweite, Vierte und Sechste zum vollständigen Zyklus; allerdings handelte es sich bei den Nummern 1 und 8 um alte Mono-Produktionen. Beide passen in ihrer Konzeption ganz in die Reihe der frühen, ungemein zügigen Mozart-Aufnahmen, wobei die Erste der Auffassung Karajans recht nahe kommt. Die Deutung der „Eroica“ dagegen bringt bereits ihr ganzes klassisches Gewicht zur Geltung: eine in allen Proportionen äußerst ausgewogene und orchestral glänzende Wiedergabe, beherrscht und voll großer formaler Logik in den Ecksätzen, in sich ruhend – und bereits mit den gedehnten Ausdruckspausen – in der „Marcia funebre“. Die Erfahrung der schweren Krankheit beginnt sich unüberhörbar, nach längeren dirigistischen Zwangspausen, abzuzeichnen.

Ganz ähnlich in der Anlage auch die Aufnahme der Neunten, die etwa Karajans Nachfolgeproduktion einiges an innerem

Ferenc Fricssay, Lebensdaten

9.8.1914	geboren in Budapest
1920	erster Klavierunterricht, später Unterweisung in zahlreichen anderen Orchesterinstrumenten
1928–33	Musikhochschule Budapest (zur Zeit von Bartók, Kodály, v. Dohnányi)
1934	Leiter des Szegediner Philharmonischen Orchesters
1945	erstes Auftreten in der Budapester Staatsoper
1946	erste Einladung nach Wien (Philharmoniker und Staatsoper), „Carmen“ in der Volksoper
1947	Uraufführung von „Dantons Tod“ (v. Einem) anstelle von Klemperer bei den Salzburger Festspielen Dirigent der Wiener Staatsoper
1948	Uraufführung: „Der Zaubertrank“, von Frank Martin, in Salzburg Berlin: Verdi „Don Carlos“ (Städt. Oper), mit Fischer-Dieskau Exklusivvertrag mit der DG
1949	Uraufführung: „Antigone“, von Carl Orff, in Salzburg
1949–52	GMD Städt. Oper Berlin und RIAS-Orchester Internationale Konzertreisen
1954–55	Houston (Texas)
1956–58	GMD Bayerische Staatsoper München
1957	1. Erkrankung 14. 6. Wiedereröffnung des Cuvilliés-Theaters („Figaro“)
1958–59	zwei Operationen
1961	künstlerischer Leiter der Oper in Berlin (West) Professor (österreich.) Bundesverdienstkreuz
1962	Ende jeder künstlerischen Tätigkeit, weitere Operationen
1963	Mozart-Medaille 20. 2. Tod in Basel

Gewicht voraus hat: Karajan übergeht beispielsweise, verglichen mit Fricssays majestätisch und unerbittlich alle Konflikte austragendem Moderato, die Höhen und Tiefen des ersten Satzes geradezu unverbundlich bei wesentlich schnellerem, glatterem Tempo.

Karajan liefert in allen Belangen die absolutere und damit problemlosere Musik, und

für das Finale steht ihm der in gefürchtetsten Passagen mühelose Sopran der Janowitz zur Verfügung, gegenüber der technisch hier überforderten Seefried. Doch im Adagio kommt Fricssay den gehaltlichen Geheimnissen fast meßbar näher – wo sonst gelängen beispielsweise die Fortissimo-Einbrüche der Trompeten gegen Ende so packend, so unmittelbar eingebettet in eine absolut zwingende Entwicklung?

Für alle Beethoven-Sinfonien standen Fricssay wiederum die Berliner Philharmoniker zur Verfügung, auch für die zuletzt entstandenen Aufnahmen der Fünften und Siebten, die alle Kennzeichen seines expressiven, gelegentlich alle Grenzen sprengenden Spätstils aufweisen: Alle Tempi sind sehr gemäßigt und sorgsam aufeinander abgestimmt, es kommt manchmal zu fast überdeutlichen Binnen-Ritardandi, etwa im Trio der Siebten, wo die Bewegung vor dem dynamischen Höhepunkt regelrecht gestaut wird. Und das Allegretto wäre dazu angetan, den alten Streit um dieses Tempo wieder neu zu entfachen – Fricssay bringt es unbeirrbar als Trauermarsch. Die Fünfte dagegen vermag man heute vielleicht am besten zu würdigen, wenn man zuvor die neue Version von Boulez und Karajans Deutung gehört hat: Boulez ist im Kopfsatz bei weitem der langsamste, jedoch klingt bei ihm die Musik wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet, wie seziert, kalt und nur analytisch; Karajan bringt doppelt so schnelles Tempo, bei dem nur der Kenner noch kompositorische Details wahrnehmen kann. Bei Fricssay aber hört man weitgespannte musikalische Bögen und ein voll ausmusizierendes Orchester. Nicht von ungefähr ist dieser Dirigent in seinen letzten Lebensjahren in die Nähe Furtwänglers gerückt worden, wenn auch zunächst nur vom äußeren Erscheinungsbild ausgehend – die geistige Verwandtschaft wird gerade in dieser Musik offenkundig. Sein Äußeres war eine Art Symbol einer inneren Nähe zu gleichen Prinzipien des Musizierens.

Mozart und Bartók

Fricssays kleine, inzwischen bibliophile Schrift „Über Mozart und Bartók“ ist ein Bekenntnis zu den zwei Göttern seiner Musikwelt, denen er unermüdlich gedient hat. Er hielt Mozart für „den größten Geist der Musik, der je gelebt hat“, und Bartók für „den in unserem Jahrhundert bedeutendsten Komponisten“. Zugleich aber ist dieses Buch ein glühendes Bekenntnis zu seiner „Geheimsprache“ Musik.

So ist auch das Plattenvermächtnis auf diese beiden Pole hin ausgerichtet, und eine große Anzahl von Titeln überliefert das Bild sowohl eines – vielleicht „des“ berufenen Bartók-Dirigenten, als auch eines eigenwilligen, nicht minder wichtigen Mozart-„Spezialisten“. In Fricssay lebt durch seine Ausbildung die unmittelbare Bartók-Tradition, der Komponist war zwar nicht sein direkter Lehrer, doch berechtigt die jahrelange Lehrzeit unter den Augen Bartóks ihn, sich als seinen „geistigen Schüler“ zu betrachten.

Alle seine Bartók-Aufnahmen zeichnen sich durch ihre rhythmische Präzision und durch große innere und äußere Dynamik aus. Leider liegt nur ein Teil in Stereo vor, doch fesselt ihre engagierte Authentizität in jedem Fall. Genaueste Erfüllung aller Partiturdetails ist selbstverständliche Basis, und das RIAS- bzw. Radio-Symphonie-Orchester Berlin ist durch Fricssays jahrelange Schule zu einem Bartók-Orchester par excellence geworden, mit der nötigen expressiven Farbigkeit aller Instrumentengruppen, vor allem der Holz- und Blechbläser sowie des erweiterten Schlagzeuges. Zeugnisse für die überaus kultivierten Bläser finden sich etwa im „Giuoco delle coppie“ des Konzerts für Orchester, wie überhaupt gerade dieses Werk alle Qualitäten dieser Bartók-Deutung



im besten Licht vorführt: virtuosos Temperament im Finale, feiner bis drastischer Humor im „Intermezzo interrotto“, lebendig erfüllte Formarchitektur im ersten Satz und schließlich entlegenste Bereiche des Ausdrucks in der „Elegia“.

Die langsamen Sätze der Spätwerke Bartóks nehmen in Fricseys Interpretation ohnehin (erklärmaßen!) eine zentrale und exemplarische Stellung ein, als Dokumente einer Auffassung, für die solche Sätze „in Wahrheit eine romantische Musik“ sind (Geza Anda in Herzfelds Gedenkbuch über das zweite Klavierkonzert). Um solcherart zum Zentrum gewordene langsame Sätze gruppieren sich die Aufnahmen des Divertimentos, der Musik für Saiteninstrumente, des 2. und 3. Klavierkonzerts mit dem kongenialen Geza Anda, dem Partner aus frühester ungarischer Zeit – Aufnahmen, die auch heute noch nicht ersetzbar sind. Vergessen sei auch nicht „Herzog Blaubarts Burg“ mit Herta Topper und Dietrich Fischer-Dieskau, zwei Sängern aus Fricseys „Stammensemble“, mit leuchtend expressionistischen Orchesterfarben ein Geheimtip unter allen Fricsay-Platten. In diesen Umkreis gehören auch die Kodaly-Aufnahmen, monaural noch der „Psalmus hungaricus“ mit einer beachtlichen Leistung von Ernst Haefliger und – auf der letzten erschienenen Fricsay-Schallplatte – die „Háry-János-Suite“, eine Interpretation temperamentvollsten Lebens, vielleicht eine der besten Aufnahmen des Dirigenten überhaupt.

Auch unter den Mozart-Titeln gibt es mehrere Geheimtipps. Zur erwähnten Einspielung der „Jupiter“-Sinfonie gehören mit dem gleichen Orchester auch die beiden späten Schwesterwerke KV 543 und 550. Dabei ist die wie lähmend auf der g-moll-Sinfonie lastende Trauer grenzenlos und als über Mozarts Konzeption noch hinausgehendes Extrem möglicherweise als Spiegelung der tragischen Situation des Dirigenten, also „autobiographisch“, zu deuten – allerdings gibt es Partituren, die im Kopfsatz tatsächlich „moderato“ vorschreiben. In der Es-Dur-Sinfonie überwiegt klassische Ausgewogenheit, allerdings wieder mit sehr ruhigem Andante, mit charakteristisch überdehnten Pausen. Die wesentlich frühere Einspielung der „Haffner“-Sinfonie trägt alle Merkmale der ursprünglichen flüssig-eleganten Mozart-Auffassung. Gleiches gilt für die vier vorliegenden Haydn-Sinfonien, unter denen die Nr. 95 c-moll eine besondere Empfehlung verdient als makelloser Zeugnis für die Qualität des RIAS-Orchesters.

Ein Abschluß seiner Gesamtaufnahme aller Mozart-Opern war Fricsay nicht mehr vergönnt, „Cosi fan tutte“ mußte Eugen Jochum für ihn übernehmen, und inzwischen sind die übrigen Titel unter Böhms Leitung neu aufgenommen worden, wie es halt das Geschäft verlangt. Erfreulicherweise aber sind die beiden wichtigsten Kassetten Fricseys wieder preiswert erhältlich, und man kann auf sie kaum nachdrücklich genug hinweisen: „Figaro“ und „Don Giovanni“ (siehe Heft 5/73).

Fricsay bevorzugte ein auf seine Intentionen regelrecht eingestimmtes Sängerensemble, das seine Auffassung auch in dramatischer Hinsicht genau kannte und zu verwirklichen imstande war: allen voran Fischer-Dieskau, der seine Opernkarriere unter Fricseys Obhut begann und zu einem frühen Höhepunkt führte, wobei besonders seine Darstellung des Giovanni aufs engste mit Fricseys ungemein dramatischem, immer wieder auch Extreme berührendem Opernkonzept verknüpft ist. In Maria Stader begegnet uns der einmalige Fall einer Opernkarriere auf der Schallplatte – als Konstanze, Pamina, Elvira und Gräfin – mit unverwechselbarem, sehr lyrischem Timbre. Zu diesem festen Ensemble gehört ferner Irmgard Seefried, die stimmlich zwar nicht immer zu befriedigen vermag, jedoch pointiert und temperamentvoll als Zerlina oder Susanna die Szene beherrscht. Viertes im Bunde ist der intelligente Tenor Ernst Haefliger. Das Radio-Symphonie-Orchester ist in allen Fällen der gewohnt versierte Partner, mit besonders delikaten Holzbläsern im „Figaro“. Fricseys Auffassung ist immer sehr theaternah, dabei zu rechter Zeit zu entspannter Ruhe fähig wie zu atemlosem, spannungsgeladenem Vorwärtseilen, was in den Finali manchmal an die Grenzen des realisierbaren Tempos vorstößt.

Unbedingt hierher gehört auch das große Fragment der c-moll-Messe KV 427, deren Interpretation sowohl kontrapunktischer Tiefgründigkeit als auch moztartischer Wichtigkeit gerecht wird. Gerade an dieser Schallplatte lassen sich alle Vorzüge des Spätstils von Fricsay bestens beobachten, der sich unter anderem in einer souverän freien, nie akademischen Handhabung des Tempos manifestiert (Nr. 1 „Kyrie“) und im selig entrückten Konzertieren von Sopran und Solobläsern („Et incarnatus est“) seinen anrührenden Höhepunkt findet: ein zweifellos sehr persönlicher, immer um Wohlklang bemüht, jedoch nie verniedlichender Mozart-Stil, der seine Impulse mit zwingender Logik aus der

kompositorischen Substanz schöpft und gleichzeitig entwerfend ehrlich das Unvermögen einzugestehen scheint, „objektiv richtig“ Musik machen zu können.

Nachlese

Zum Schluß noch einige ergänzende Hinweise auf andere bemerkenswerte Titel. Unter ihnen hat Smetanas „Moldau“, nicht nur wegen der berühmten, auch auf Schallplatte vorliegenden Fernsehprobe, Modellcharakter. Ähnliches gilt für die neunte Sinfonie von Dvořák („Aus der neuen Welt“): eine einmalig freie, aus ungarischer Herkunft und Tradition gerechtfertigte Deutung, mit liebevollem Aufspüren zahlreicher Einzelheiten, alles Emotionelle musikantisch bis ins Extrem auskostend. Gegen die sehr frühe (monaurale) Interpretation des „Fliegenden Holländers“ von Wagner dagegen müssen, trotz einer überzeugend vitalen und konsequent unsentimentalen Konzeption, aus heutiger Sicht Bedenken angemeldet werden; das Sängerensemble vermag nur bedingt hohen Ansprüchen zu genügen, besonders Joseph Metternich als Holländer wirkt stimmlich und darstellerisch überfordert.

Eine Platte mit Werken von Johann Strauß offenbart den „siebenten Sinn“ des Dirigenten für das Geheimnis des Tanzes. Er trifft geradezu schulmäßig den Nerv des schwingenden ¾-Taktes beim Walzer, und alle Überleitungen scheinen „auf der Zunge zu zergehen“. Sogar der Radetzky-Marsch wird zu einem augenzwinkernden Kabinettstück des RSO, geschult an bester k. u. k. Militärkapellmeister-Tradition des Hauses Fricsay. Dieser Eindruck bestätigt sich auf anderer Ebene übrigens in den Einspielungen einiger Rossini-Ouvertüren voll sprühenden Temperaments oder auch in der Zusammenstellung beliebter Opernballette – je eine frühe und eine späte Fricsay-Aufnahme, gleichermaßen exemplarisch für eine Kunst, die ihren Rang unter anderem darin erweist, daß sie keine Nebensächlichkeiten kennt, liebenswert aber auch in ihren Extremen der letzten Jahre.

Man mag sich an das Sich-selbst-Verzehren einer brennenden Kerze erinnern fühlen: Wer Bilder des von der Krankheit gezeichneten Fricsay, beispielsweise während der Stuttgarter Fernsehproben, gesehen hat, dem könnte der Gedanke kommen, daß ein derart intensives künstlerisches Tun direkt an der physischen Substanz zu zehren scheint, deren Reserven sichtbar erschöpft waren, einem innerlichen Ausglühen ähnlich.