

Abschied von Sir John



Wenn er im Gespräch Verbundenheit ausdrücken wollte, legte er nach alter romanischer Kavaliersitte die linke Hand aufs Herz. Es war eine ungemein bezeichnende Geste für Sir John Barbirolli: Der schmale, zuletzt schon sehr gebrechlich wirkende Dirigent, der 70jährig am 29. Juli 1970 in London starb, war ein Musiker des Herzens. Er durfte in seinen letzten Jahren als der vornehmste Repräsentant eines Musizierens gelten, das Musik vorab als Äußerung menschlichen Fühlens begreift. Daß bei diesem durchaus furtwänglerischen Ansatz Expression und „Architektonik“ nahtlos verschmolzen und sich durchdrangen,

machte die Größe Barbirollis aus und gibt den meisten späten Schallplattenaufnahmen Sonderrang und künstlerisches Gewicht.

Seine letzten großen Aufnahmen waren die Fünfte von Mahler und das Verdi-Requiem, die wir beide hier besprechen, sowie Richard Strauss' sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben“, die demnächst erscheinen soll. Außerdem wird Electrola zum Gedenken von Sir John in ihrer Edition 2000 auf zwei Platten eine Reihe schon bekannter Barbirolli-Dokumente neu herausgeben, darunter Debussys „La Mer“, Brahms' Haydn-Variationen und Sibelius' „Karelia“.

Sein letzter Mahler

Sir John Barbirollis letzte Mahler-Aufnahme ähnelt in vielem jener preisgekrönten Aufzeichnung der Neunten (Electrola STE 91 363/64), die wegen ihrer melodischen Intensität, ihres überströmenden Gefühls und ihrer dunklen Schönheit denkwürdig bleibt. In der Fünften, die wohl die schwierigste und empfindlichste von Mahlers rein instrumentalen Sinfonien ist, „macht“ Sir John womöglich noch weniger, um die höhere Einheit des scheinbar zersplitternden Werkes zu erreichen. Die Musik fließt wie von selbst; man versteht kaum noch, daß die Fünfte für ein dirigentisches Problem gehalten werden kann. „Molto cantabile“ musiziert der Engländer mit dem italieni-

schen Empfinden — er denkt in Gesangsstatt in Konstruktionslinien — einen Nachfahren Schuberts, einen Melodiker, einen Komponisten von überdimensionalen Liedern. Mahlers Beziehung zum Lied wird deutlich wie bei kaum einem anderen Mahler-Interpreten. Die Rückertgesänge auf der vierten LP-Seite — von Janet Baker ent-rückt, breit strömend, doch mit etwas angestrenzter Höhe gesungen — wirken denn ganz und gar nicht als Füllsel, sondern als die nächsten Verwandten des Adagiettos.

Dieses Adagietto, Mahlers kürzester instrumentaler Satz, enthält Sir Johns Prinzipien in nuce: die sorgfältige Artikulation mit

**Zum Tod von
Sir John Barbirolli
(9.12.1899–29.7.1970)**

Das Verdi-Requiem

kleinen Luftpausen, die unpathetische Intensität des Tones, die melodische Deklamation von Baßfiguren, die breit gezogenen, aber doch nicht mit aufdringlichem Vibrato belasteten Kantilenen. Die Fortissimo-Ausbrüche ereignen sich hier wie in den übrigen Sätzen gemäßigt und gesangvoll; Solist Art, das Hektische in Mahlers Temperament wiederzugeben, bleibt Sir John ganz fremd. Er ist Lyriker und sieht in Mahler eine verwandte Natur. Auch Klempers Verfahren, eine Mahler-Partitur gleichsam vor den Röntgenschild zu stellen, entspricht nicht Barbirollis weicher Gemütsart; wenn Klempers fast sachlich darlegt, wie ein Thema seine Kontrapunkte aus sich hervorbringt, behandelt der im Grunde homophon denkende Sir John die hinzutretenden Verstellungen wie untergeordnete Abkömmlinge des stets beherrschenden und volltönend im Vordergrund stehenden Themas. Bernsteins Art ist der Barbirollis in ungefähr verwandt; doch Bernstein verwendet mehr Emphase und Überschwang, Sir John läßt mit weniger Nachdruck, aber in ähnlich breiten Tempi singen. Er dirigiert natürlichen, flüssiger, österreichischer. So ereignet sich das wunderliche Paradoxon, daß das Österreichische und Schubertische in Mahler von einem Engländer italienischer Abkunft am nachhaltigsten betont wird. In der Tat „wie ein Kondukt“, wie ein Zeremoniell aus der k.u.k.-Zeit begibt sich der Trauermarsch des Anfangs, „streng, in gemessenem Schritt“, ohne freizügige Modifikationen, immer lyrisch und ohne übertriebenen Grimm in den wilden Trillern und Posannennfiguren. Der Hauptsatz erscheint als große, ruhig gegliederte Durchführung des Trauermarsches. Das riesige Scherzo, der Schwerpunkt der Sinfonie, hört sich an wie gesteigerter Schubert. Das Rondo-Finale bewegt sich „frisch“, als Allegro giocoso, wobei Barbirolli deutlich macht, wie locker, sparsam und Schubertisch es instrumentiert ist.

Mahlers Nervosität tritt bei Barbirolli zurück. Er ist ein Dirigent, der sich Zeit nimmt, der ausmusizieren läßt und den runden, warmen Klang selbstvergessen ausspielt. Sir John gehört auch nicht zu den Präzisionsfanatikern; der äußersten Akkuratess stand schon seine weiche, im Alter noch sparsamer gewordene Schlagtechnik entgegen. Nicht alle Einsätze kommen blitzblank, obgleich sich das New Philharmonia Orchestra alle Mühe gibt, viel Geistesgegenwart aufbietet und stets Sir Johns Ideal des beseelten, runden, klangvollen Tones verwirklicht. Drive und Firnis waren nie Barbirollis Sache. Er stand stets als ein großer Unzeitgemäßer abseits von der Mode. Darin lag schließlich seine Faszination.

Die Platten zeigen geringfügige Oberflächengeräusche. Das Klangbild ist voll, breit und warm, Barbirollis spätromantischer Mischklang wird sehr exakt wiedergegeben. Vorzüglich die Postierung des Schlagzeugs; es kann stets thematisch klingen und wirkt nie als bloße Unterstreichung. Die Aufmachung entspricht dem Ernst und der Würde des Anlasses. Gerhard Wienke gibt eine verständliche, unkomplizierte Einführung in eine der kompliziertesten Mahler-Sinfonien. Zitate aus Kritiken von Neville Cardus beleuchten Barbirollis Einstellung zu Mahler. Man erfährt mit Erstaunen, daß Sir John, dieser dirigierende Nachfahre der Spätromantik, erst im Alter zu Mahler gefunden hatte. Karl Schumann

Barbirollis Eigenart, Musik stets als „Sprache des Herzens“ zu erfassen und darzustellen, zeichnet auch den Anfang des Verdi-Requiem aus: Echtes Pianissimo und intensive Spannung bei langsamem Tempo rücken diese Eröffnung sofort aus der Sphäre konzertanter Routine heraus. Und dabei bleibt es, zumindest was Orchester und den Chor (der leider das Latein wieder italienisch ausspricht) angeht, bis zum Schluß. Barbirolli erinnert in seinem Musizieren nachdrücklich daran, daß dieses Requiem eine Bekenntnismusik ist. Auch nur schwer „verinnerlicht“ wiederzugebende Figuren wie etwa die Einleitungstakte zum „Mors stupebit“ der Sequenz oder das Fagott-Duett im „Libera me“, werden nicht vordergründig ausgespielt, sondern behutsam in den Gesamttablauf eingefügt.

Die dramatischen Stellen der Sequenz „Dies irae“ klingen durchaus wuchtig. Allerdings sind Solti und alle anderen Schallplatten-Konkurrenten hier im ganzen expansiver in der Dynamik, während bei Barbirolli stärker als bei den Konkurrenzalben ein kontemplativer Grundzug erhalten bleibt: Eine Interpretation sozusagen „sub specie aeternitatis“, die nie den thematischen Vorwurf des Musizierens verliert und von den heute im Katalog verzeichneten Aufnahmen dieser Totenmesse für den Dichter Manzoni ganz gewiß die am „tiefsten“, am wenigsten theatralisch angelegte ist.

So weit, so gut. Aber das Verdi-Requiem ist, wie auch Michael Marcus in unserer vergleichenden Diskografie (Heft 3/67) schon hervorhob, eine Komposition, in der die vier Gesangsparten mehr Bedeutung haben als in den anderen großen Chorwerken des 19. Jahrhunderts. Das Gesamtergebnis einer Aufführung wird daher vom Soloquartett fast mehr bestimmt als vom Dirigenten.

Die Sänger aber sind die Crux dieser Einspielung, die zugleich wieder ein schlüssiger Beweis dafür ist, daß allein die Koppelung von „Weltstars“ noch keine Garantie für das Zustandekommen einer guten

Aufnahme gibt. Hier ist im Gegenteil eine Starproduktion von fast verzweifelter stilistischer Divergenz herausgekommen. Ob Sir John nicht mehr auf Einheitlichkeit des Stils achten mochte oder konnte, ob die Produktion zu hastig vorbereitet oder durchgeführt wurde – jedenfalls singen sowohl die Damen Caballé und Cossotto als auch die Herren Vickers und Raimondi, ohne im geringsten auf Sir Johns Konzept einzugehen oder auch nur aufeinander zu hören. Dabei paßt die Gesangsweise der Caballé noch am ehesten zur Sir Johns Auffassung: Sie bleibt durchweg leise und führt ihre Melodielinien mit gestalterischer Phantasie aus. Aber oft ist sie ganz einfach zu leise und zu wenig dynamisch im Vergleich zu ihren Mitsolisten. Und sie zeigt im ständigen Ausspielen ihrer „Spezialität“, dem Piano-Ansatz hoher Töne, wenig künstlerische Ökonomie; ganz abgesehen davon, daß sich ihr rhythmisch sehr nachgiebiges Singen in einem Ensemble weit artifizierter ausnimmt als in einem Primadonnensolo.

Fiorenza Cossotto singt umgekehrt mit instrumentaler Präzision, ohne die geringsten Gesangsallüren und in stimmlich glänzender Verfassung. Allerdings wirkt sie wenig flexibel: Stellen im Pianissimo und dreifachen Piano werden nicht beachtet, die unendlich liebevolle Zartheit, mit der Barbirolli die Partitur nachzeichnet, findet bei ihr – etwa im „Recordare“ – nicht den leisen Widerhall.

Jon Vickers ist inzwischen ein etwas problematischer Fall für die Schallplatte geworden. Seine Stimme klingt oft merkwürdig kernlos, was durch sein an sich sehr gutes Legato noch unterstrichen wird. Er ist ein Sänger, der zu gestalten weiß, doch entsteht durch seinen häufig unsauberen Ansatz, die im Piano fahle Stimme und den häufigen Gebrauch der Kopfstimme im ganzen der Eindruck eines weitgehend denaturierten Sängers. Man braucht nicht Bergonzi oder Björling gehört zu haben, um diese Leistung unbefriedigend zu finden.

Pausengespräch:
Barbirolli mit Montserrat Caballé



MAHLER, Sinfonie Nr. 5 cis-moll;
Fünf Rückert-Lieder – Janet Baker,
Mezzosopran; New Philharmonia
Orchestra London, Sir John Barbirolli

EMI C 063–01 997/98 (2 SM 30)

Ruggero Raimondi: eine offene italienische Pragerstimme, aber hier mit einem protzig-angeberischen Portamento „begabt“, als gelte es, auf einer italienischen Provinzbühne eine Schmierenskomödie zum Siege zu führen. Stilistisch unmöglich und daher keine Konkurrenz für Flagello und Talvela (bei Leinsdorf und Solti). Fatalerweise hat die Aufnahmetechnik die Stimmen ziemlich „an die Rampe“ geholt, so daß von Sir John zum Nachteil der Aufnahme in den Solonummern nur noch wenig zu spüren ist. Im ganzen ist das Klangbild gut räumlich und integriert, obwohl exponierte Instrumente wie zum Beispiel die große Trommel sehr klar und sauber kommen. Die englische Pressung, die ich gehört habe, rauschte leicht.

Eine recht zwiespältige Aufnahme also. Stilistisch auf kaum mehr zu übertreffende Weise desintegriert und daher ein hervorragendes Objekt für alle, die ein Beispiel für die These der negativen Auswirkung der Kommerzialisierung der Musik demonstrieren möchten. In der Gesamtanlage aber zweifellos wichtig als die am wenigsten „musikantische“ Interpretation. Sie gerät damit in Opposition zur vorwiegend routinierten Aufnahme Leinsdorfs, wurde wegen der durchgehenden Verinnerlichung aber auch zum Gegenpol der „breitbandigeren“ Spitzenaufnahmen von Solti und Fricsay (die übrigens gerade auf Heliodor wiedererschien). Als echte Konkurrenz aber ist sie verloren: Sir Johns Requiem leidet unter demselben Handicap wie seine

„Othello“-Einspielung. Daß er einer der Großen unter den Dirigenten unserer Zeit war, wird man in Zukunft weniger aus diesem Requiem erfahren können als aus seinen Mahler-Aufnahmen, auch seinem Brahms und seinem Debussy. Ingo Harden

○ VERDI, Missa da Requiem – Montserrat Caballé, Sopran; Fiorenza Cossotto, Mezzosopran; Jon Vickers, Tenor; Ruggero Raimondi, Baß; New Philharmonia Chorus, New Philharmonia Orchestra, Sir John Barbirolli Elec. 1 C 165–02 036/37X (2 SM 30)

In memoriam

Platten-Erinnerungen an Mathias Wieman und Fritz Kortner

Für das erschreckende, doch auch wieder beglückende Erlebnis, durch die Schallplatte dem Geist und der Stimme eines Toten wiederbegegnen zu können, hat das jähe Sterben von Mathias Wieman und Fritz Kortner neue Akzente gegeben. Kortner stand wenige Monate vor seinem Verstummen zum erstenmal (!) als Plattensprecher vor dem Mikrophon, Wieman hatte man ganze Stöße früherer Aufnahmen zur eigenen Auswahl vorgespielt. Und etwas sonderbar Beklemmendes hat sich diesen „letzten“ Platten mitgeteilt: Schon in der Wahl der Texte hat sich so etwas wie ein ahnungsvolles Testament manifestiert, jeder zog eine Summe dessen, woran er glaubte, woran er zweifelte, worunter er litt und wofür er sein Leben lang das Wort ergriffen hatte. Und wie sehr diese Gedächtnis-Platten das Signum von Vermächtnisplatten von vornherein in sich trugen, erhellt nicht zuletzt der Umstand, daß von Mathias Wieman gleichzeitig zwei „letzte Worte“ herausgekommen sind, die sich in den Texten vielfach gleichen.

○ MATHIAS WIEMAN LIEST GEDICHTE, PROSA, MÄRCHEN
Literarisches Archiv 2575 001 (SM 30)

Bedeutung: authentisches Potpourri
Darstellung: je einfacher der Text, desto echter der Wieman
Klangbild: einheitlich trotz verschiedener Herkunft
Fertigung: einwandfrei

Wie so oft bei Neuzusammenstellungen älterer Aufnahmen ist hier ein Zuviel entstanden. Dabei ist der Dramensprecher (suggeriver Schauspieler war dieser introvertierte Künstler ja nicht) ganz fortgelassen worden, doch fächert sich bei diesem Panorama eines Repertoires die vielumfassende Liebe des Sprechers zu Dichtungen verschiedenster Art subjektiv richtig, objektiv peinlich auf. Kleine Stücke, Lyrik im Volkston oder von Mörike, Brenano, Bergengruen sowie Grimmsche Märchen leuchten vom Gemüt her auf und beweisen noch einmal, daß da einer, der nicht Virtuose war, Meister des Schlichten sein konnte. Auch die erzählende Prosa, der Schluß von Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“ und die Theaterszene aus Kellers „Grünem Heinrich“ in ihrer verdunkelten Heiterkeit des Zwielfichts von Realen und Irrealen sind Köstlichkeiten; doch bei Hölderlin, Wiemans unglücklicher



Mathias Wieman

Liebe, singt er sich in eine Melodie hinein, die zum Übermenschlichen will, wiewohl ihm gerade das ganz Menschliche Herzensnahrung war. Daß diese gutgemeinte Platte dennoch danebenging, lag wohl an einem dramaturgischen Mißverständnis: Wieman hatte gemeint, zu Grimms Märchen vom „Eselein“ müsse eine einstimmende Überleitung gefunden werden. Da nahm man einige typische Märchensätze aus den verschiedensten Grimm-Lesungen Wiemanns von alten Bändern, was nun zum Kuddelmuddel geriet, als läge ein Aufnahmefehler vor. Durch dieses mißglückte Experiment, von dem Wieman nichts mehr gehört hat, ist aber diese Gedächtnisplatte zu einem unutilbaren Schönheitsfehler gekommen, der sie sehr entwertet.

○ MATHIAS WIEMAN IN MEMORIAM.
Schatzkästlein Deutscher Dichtung
Ariola-Athena 80 204 ZW

Bedeutung: maßgebliche Wieman-Gedenkplatte
Darstellung: verinnerlicht
Klangbild: klar
Fertigung: einwandfrei
Gerade, weil viele, die sich über Herztön

mokieren, Wieman den Makel anzuhängen beliebten, er habe in der Nazizeit seine populären Sendungen des „Schatzkästleins“ ausgenutzt, das Klampfenmelos der Jugendbewegung dem Marschschritt der braunen Kolonnen anzupassen, gerade darum ist die Ariola-Platte mit den schönsten sprecherischen Leistungen von Mathias Wieman goldrichtig. Warum soll das, was ihm die größte Verehrung eintrug, nicht auch sein Denkmal bilden? Er sprach nur, was ihm lag, doch das unwiederholbar echt und gut. Nämlich Schatzkästlein-Perlen, die immer ein bißchen nach Tränen aussahen, des Leids oder des Vergnügens am Einfältigen. Und das Geheimnis war, daß er die Lieder der fahrenden Burschen („Es war einmal ein Zimmergesell“ wird ihm nie jemand so nachsprechen können) oder der „lieb' Gespiel“ oder Eichendorffs Einsiedler-Romantik so von innen her darbietet, daß sie Melodie haben, ohne von einer Komposition unterstrichen zu sein. Bei Hebbels „Kannitverstan“ bringt er die hausfreundliche Didaktik wieder ins Sinnen hinein; und bei den „Sterntalern“ wird das Wunder in der ganzen Realität von Märchen zu einer Selbstverständlichkeit, der man glauben muß. Und dann die Verschen vom „Bucklicht Männlein“: sie sind

KURZ NOTIERT

Unter dem Titel „Music for everybody“ hat die ungarische Schallplattenproduktion eine Niedrigpreisserie veröffentlicht. Das Startprogramm aus zehn Platten zu je 10,- DM enthält Aufnahmen des Balletts „Der hölzerne Prinz“ von Bartók, zwei Ordres von Couperin, Sinfonien Haydns und Beethovens sowie eine Schumann-Klavierliana mit Carnaval und Kreisleriana.



Die erste Kassette der Archiv-Gesamtaufnahme von Emilio del' Cavalieri's „Rappresentazione di Anima e di Corpo“ wurde Hofrat Bernhard Paumgartner (links) anlässlich einer Ehrung in Salzburg von Siemens-Direktor Siegfried Janzen überreicht. Paumgartner hatte das Werk im Rahmen der Salzburger Festspiele wiederaufgeführt und damit der Gegenwart zurückgewonnen.

„Musik für den Anfang – ein Weg zum Werkhören“ heißt eine 5-Platten-Kassette, die von der Deutschen Grammophon in Zusammenarbeit mit dem Pädagogischen Verlag Schwann herausgegeben wurde und die dem Kind einen systematischen Weg zum Hören von musikalischen Kunstwerken entsprechend den neuen Musikrichtlinien geben soll. Der Subskriptionspreis bis zum 31. 12. 1970 beträgt 78,- DM.

Jörn Thiel ist der Autor einer „International Anthology of Recorded Music“, die 1971 in englischer Sprache erscheint und in 475 Besprechungen etwa 3000 Schallplatten erfaßt.

Die Teldec-Serie „Meister der Musik“ ist nach der Herbst-Veröffentlichung von 24 Nummern jetzt auf mehr als hundert Platten angewachsen.

Das Musikinteresse der Bundesbürger testete das Infas-Institut im Rahmen einer Repräsentativerhebung. Danach ist ein Drittel der Bevölkerung stark am musikalischen Geschehen interessiert, nur 17% der Bevölkerung haben kein Verhältnis zur Musik, 59% der Befragten bevorzugten Schlager und leichte Musik, 23% sind vorwiegend „klassisch“ orientiert.

Kindern zugesprochen, die nicht das Gruseln, sondern das Beten lernen sollen. Und wer bei den Spaßgedichten des steirischen Volkspoeten Guggenmoos nicht mit einer leichten Rührung zu kämpfen hat, der ist eben für Wieman verloren. Sonst aber ist man durch diese Platte noch einmal an Wieman verloren; sogar die zeitweiligen Einblendungen von Liedimprovisationen mit Laute, Blockflöte, Cembalo und Orgel trüben den reinen Genuß am Wort nicht, es klingt eben von sich aus zusammen. Nur zum Schluß ist ein geschmackliches Malheur passiert: dem „O Mensch, gib acht“ (also ausgerechnet bei Nietzsche) wird das Schlagen der Kirchenglocken zur Mitternacht dröhnend unterlegt. Schade. Sonst wäre diese Wieman-Platte in ihrer Textzusammenstellung mit allen ihren unter-schwelligsten Gefühlsströmungen nicht nur ein Ganzes, sondern das echteste Klangbild Wiemans geworden, auch das menschlichste, weil Güte für ihn nicht nur eine technische, sondern eine ethische Qualität gewesen ist. Mit ihr kommt er uns hier noch einmal ganz nah.

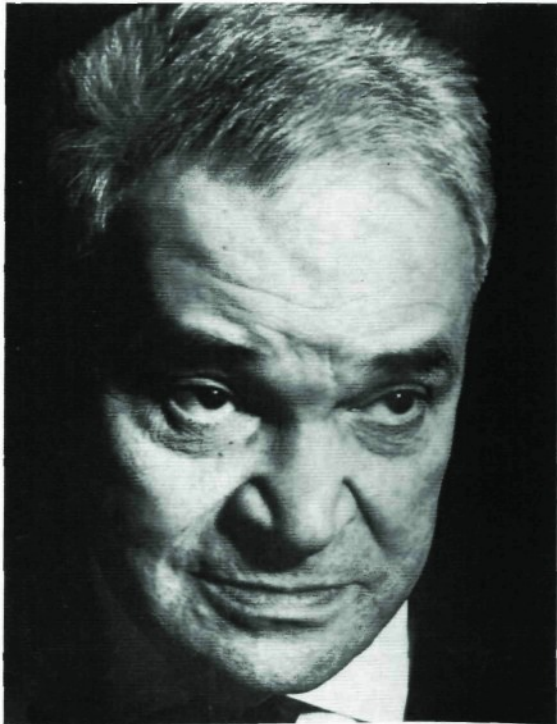
FRITZ KORTNER SPRICHT „Die Verteidigung des Sokrates“, Gedichte von Karl Kraus
Preisler Records PR 3205 (SM 30)

Bedeutung: einzige und einzigartige Kortner-Gedenkplatte
Darstellung: aus leidenschaftlichem Gehirn in Burgtheaterklang
Klangbild: klar
Fertigung: einwandfrei

Wieman und Kortner: der eine sprach Dichtung aus Liebe, der andere aus Haß – Antipoden, die die ganze Weite des Spielraums Sprache extrem markierten. Wo Wieman vom Gefühl her bindet, zergliedert Kortner aus der Logik; für ihn ist das Wort nichts Unmittelbares mehr, sondern ein Mittel der analytischen Ironie. Er entlarvt mit der Sprache den Menschen. Daher wählte er für seine im August 1969 in Wien aufgenommene Platte den Meister der sokratischen Ironie, Sokrates selbst, allerdings

von Kortner sich mundgerecht gemacht, „frei nach Platon“. Die Verteidigungsrede vor dem Athener Todestribunal wird dadurch Aggression. Die durchtriebenen Einfälle werden politische Ausfälle, wobei dennoch die souveräne Humanität eines Menschenverächters sich darin erweist, daß die Worte des Sokrates mit dem Tode spielen, das Leben ist doch nur ein Irrtum, dem der Mensch unterliegt. Kortner spricht den Sokrates ohne Tremolo, ein Raunzer von philosophischem Format, ein greiser Freund, dessen Zuspruch den Richtern recht gibt: Klugheit ist eine elitäre Qualität, die man bei ihren Anklägern nicht voraussetzen kann. Und so wie der Sokrates ihm didaktisch gerät, macht er sich den Karl Kraus zu eigen, um den zürnenden Gott der Juden auf Wiener Format zu bringen: pointiert bis zur Silbenstecherei, beleidigt durch die Zeit bis zum Bedauern der Ewigkeit. Und wenn er den Abbruch der Beziehungen des Mars zur Erde, dieses Gedicht apokalyptischen Hohns, aus der Präzision des Verbalen in den Visionsraum des Universalen steigert, bricht sich Kortners Stimme zwischen Krächzen des hochgepreßten Tons und hochgestimmten Weltgesang nach Faust II. Doch diese Stimme vergißt man eben nicht: disziplinierte Wut, die Melodie hält, kluge böse Melodie, die aus einem ganzen Leben heraufklingt und das Melos des Burgtheaters gern hinter sich gelassen hätte. Verbrechen gegen die Menschlichkeit sind kein Theater für ihn, sondern gehören vor das Tribunal jedes einzelnen Gewissens. Als Werner Krauss die Sokrates-Plädoyers sprach (Teldec SAT 22 502) gab ein Schauspieler eine Vorstellung, ein Komödiant überspielte seinen Ernst. Kortner spricht, weil Sokrates für ihn der Kronzeuge des Wissens und Gewissens war. Er bedient sich eines Textes, um nicht auszuschreien, daß zweieinhalbtausend Jahre der Mensch geschändet wurde, sobald er dachte. Auf die irgendwo in beiläufigem Pathos veröffentlichte Würdigung des Phänomens Kortner durch den greisen Wiener Hofrat Ernst Lothar hätte man besser verzichtet.

Werner Wien



Fritz Kortner