



So wesentlich wie die Partitur

Karlheinz Stockhausen und die Schallplatte

Ein Interview
von Hanspeter
Krellmann

Karlheinz Stockhausen, Jahrgang 1928, steht auch heute noch in der Avantgarde, seine Werke werden live nach wie vor fast ausschließlich in den modernistischen Musikzirkeln von Zagreb bis Hamburg aufgeführt. Aber die Zahl seiner Schallplatten ist in jüngster Zeit erheblich angewachsen. Wie er selber über diese Entwicklung denkt, was er von ihr erwartet – das war das Thema eines Gesprächs zwischen dem Komponisten und unserem Mitarbeiter Hanspeter Krellmann.

ff: „Herr Stockhausen, es existieren etwa zwanzig Langspielplatten in der Bundesrepublik und im Ausland mit Ihrer Musik. Was bedeutet Ihnen das Medium Schallplatte für Ihre eigene Arbeit?“

Stockhausen: „Die Schallplatte ist mir wichtig für die Neubildung einer Tradition für meine Kompositionen. Eine Platte mit meinen Werken, die in der Partitur nur approximativ beschreibbar sind, ist genauso wesentlich wie die Partitur selbst. Alle meine Werke werden darum auch nicht von mir publikationsfrei gegeben, bevor ich sie nicht in vielen Aufführungen und Aufnahmen geprüft habe. Die Partituren dürfen erst erscheinen, wenn die Platte vorliegt. Das akustische Beispiel ist genauso bedeutungsvoll für meine Kompositionen wie das optische Beispiel der Partitur. Ich verlange von einem Musiker, der eines meiner Stücke spielen will, daß er sich vorher eine Plattenaufnahme des Werks anhört, und zwar eine, die ich selbst gespielt oder dirigiert habe. So erst entsteht eine Vorstellung über Qualität und Art der Klangartikulation.“

ff: „Man könnte meinen, das seien völlig traditionelle Gesichtspunkte: ein Musiker kauft sich Platten, um die potentiell ideale Interpretation kennenzulernen und seine eigene ihr anzugleichen.“

Stockhausen: „Nein, das stimmt nicht. Es ist vielmehr so, daß die Partitur mit ihren verbalen und symbolischen Anweisungen vieles offen läßt. Beispielsweise ist in meinen letzten Stücken das Instrumentarium nicht fixiert. Auch gibt die Partitur keinen Aufschluß darüber, zu welcher Art Musik meine Instruktionen führen sollen. Dagegen klärt sich für den Musiker sogleich

alles, wenn er die Platte hört. Er wird davor bewahrt, etwas Banales zu machen, und erfährt die Qualität der Musik authentisch.“

ff: „Ist die Schallplatte nicht ein Kompromiß bei Ihren Werken? Sie haben Begriffe wie Kugel- und Raumklang in die Musik eingeführt und sie oft zumindest annähernd verwirklichen können durch die kreisförmige Aufstellung von Lautsprechern um das Publikum herum. Sie haben vielkanalige Musik komponiert, die auf der Stereoplatte wieder auf zwei Kanäle zusammenschmilzt.“

Stockhausen: „Ich erwarte von keinem Medium mehr, als es zu geben imstande ist. Deshalb ist die Schallplatte jedoch kein Kompromiß. Man erwartet von einem Foto mit einer Kathedrale auch nicht, daß es die Kathedrale selbst ist. Die Platte ist ein Hilfsmittel. Aber sie ist ja auch nur eine Übergangserscheinung in den Kommunikationsmitteln. Bei der heutigen zweikanaligen Stereophonie kann ich ein vierkanaliges Orchesterstück klanglich immerhin so anordnen, daß man deutlich vier Schallrichtungen hört, allerdings vor sich in der Fläche, also links, halblinks, halbrechts, rechts. Man kann das sogar erweitern auf fünf, sechs Klangquellen. Über kurz oder lang wird es ohnehin den Rundum-Klang geben. Das ist nur eine Frage der technischen und kommerziellen Entwicklung.“

ff: „Meinen Sie, daß vier- oder sechskanalige Übertragungssysteme in die Bürgerhäuser einziehen werden wie vor Jahren die Stereophonie?“

Stockhausen: „Aber gewiß. Der Fortschritt der Technik ist unaufhaltsam.“

ff: „Sie bezeichnen die Schallplatte als ein Hilfsmittel. Kann sie nicht doch bei Hörern, die mit Ihrem Werk wenig vertraut sind, Mißverständnisse provozieren?“

Stockhausen: „Diese Gefahr ist nicht völlig auszuschließen. Es wäre natürlich schöner, wenn meine Stücke oft in großen Sälen zu hören wären. Aber in Hongkong hat niemand die Chance, meine ‚Gruppen‘ für drei Orchester, ‚Carré‘ für Orchester und Chöre oder die ‚Hymnen‘ achtkanalig live zu hören. Auch nicht der Legationsrat in einem afrikanischen Nest. So bleibt die Platte für die meisten das einzige Mittel, um überhaupt Kontakt mit dieser Musik aufzunehmen.“

ff: „Genügt es denn auch, Ihre Werke mono zu hören?“

Stockhausen: „Nein. So wie eine räumliche Verteilung von Klängen in den Kompositionen eine ausschlaggebende Rolle spielt, soll man die Platte so hören, wie sie vorliegt. Ist der technische Standard der Übertragungsanlage eingeschränkt, so verliert man wesentliche Information.“

ff: „Auf der Plattentasche der ‚Hymnen‘ haben Sie die Aufstellung von acht Lautsprechern empfohlen. Ist das eine wesentliche Verbesserung gegenüber dem stereophonen Zweikanalsystem?“

Stockhausen: „Der Unterschied ist wie Tag und Nacht. Selbst eine nur stereophone Aufnahme der ‚Hymnen‘ erreicht bei kreisförmiger Aufstellung von vier oder gar acht Lautsprechern nahezu den originalen Effekt wie eine Vierkanalanlage.“

ff: „Wie sind die Verkaufserfolge Ihrer

Platten? Das heißt: Wie groß ist der Hörerzuwachs für Ihre Musik über die Platte?"

Stockhausen: „Von meiner ersten Platte mit dem ‚Gesang der Jünglinge‘ und den ‚Kontakten‘, die fast zwölf Jahre auf dem Markt ist, steigerte sich die Entwicklung zuerst mit tausend Exemplaren pro halbem Jahr auf zweitausend. Nach drei Jahren ging es dann weiter in die Höhe, und ich schätze, daß heute zehn- bis zwölftausend Stück von dieser Platte pro Jahr verkauft werden. Die DG-Platte mit ‚Gruppen‘ und ‚Carré‘ wurde zum Beispiel in den ersten zwei Monaten ihrer Veröffentlichung mit über neuntausend Exemplaren verkauft. Auch der Verkaufspreis spielt da natürlich eine Rolle. Das merkt man besonders in Amerika. Dort gibt es Platten mit meiner Musik in Massenproduktion, die man in Studentenläden für sieben Mark bekommt. In reicheren Gegenden sind sie entsprechend teurer. Eine solche in Amerika üb-

liche Preisungebundenheit begünstigt die Auflagenentwicklung wesentlich.“

ff: „Gibt es Erhebungen darüber, wer Ihre Platten kauft?“

Stockhausen: „Die meisten Käufer meiner Platten leben in den Vereinigten Staaten von Amerika und sind Angehörige der jüngeren Generation. Aber da existieren auch andere Verkaufsmethoden. Alle meine Musik, die den gewohnten Klangrahmen sprengt, also elektronische oder elektronisch-instrumentale Musik, wird zusammen mit Pop-Musik verkauft.“

ff: „Und wie steht es mit den europäischen Käufern von Stockhausen-Platten?“

Stockhausen: „In Frankreich und England sind die meisten, in Italien so viele wie in der Bundesrepublik. Sehr viel Verkauf gibt es auch in Holland und in den skan-

dinavischen Ländern. Der Verkauf ist dort prozentual höher als in Deutschland.“

ff: „Wer ist Ihr Schallplattenkäufer in der Bundesrepublik?“

Stockhausen: „Das weiß ich nicht. Ich weiß nur, daß meine Platten hier – wenn überhaupt – in Radiogeschäften neben den Platten mit klassischer Musik ausliegen, was sicherlich falsch ist. Auch das vornehme Äußere der Plattentaschen verrät keine Spur einer Kenntnis davon, wie man junge Leute ansprechen muß.“

ff: „Meinen Sie, daß das eine Schranke ist für junge Leute, Ihre Platten zu kaufen?“

Stockhausen: „Die kommen ja gar nicht in diese Läden. Meine Platten müssen in den Kästen stehen, wo sie die Pop-Fans suchen. Junge Leute wissen noch kaum, daß es so eine Musik wie die meine gibt.“

Star zweier Generationen: Adelina Patti

Eine Erinnerung aus Anlaß
ihres 50. Todestags

von Alex Natan



Vor fünfzig Jahren, am 27. September 1919, starb Adelina Patti, „primadonna assoluta“ der Opernhäuser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Besitzerin eines Koloratursoprans, der keinerlei technische Schwierigkeiten zu kennen schien. Ihr Ruhm ließe erwarten, daß die Patti, die die Abschiedsvorstellungen der großen Primadonnen „erfunden“ hatte und ihr wirklich allerletztes Auftreten vor fünfundfünfzig Jahren gab, eine Fülle von Einspielungen hinterlassen hat. Tatsächlich aber existieren nur vierzehn Aufnahmen von ihr, die als authentisch zu betrachten sind. Gegenwärtig gibt es überhaupt nur eine einzige LP der Patti, eine Olympus-Aufnahme (ORL 212), die wenigstens zwölf der Aufnahmen zusammenbringt; es fehlen nur das „Ave Maria“ von Bach-Gounod und Tostis „Serenata“. Der englische Musikwissenschaftler James Dennis hat bereits vor Jahren aufklären können, warum es früher sehr viel mehr „Patti“-Aufnahmen gegeben hat. Er stellte fest, daß alle Zylinder-Aufnahmen der Patti in Wirklichkeit von einer Madame Challa gesungen worden sind, die ihre Stimme zu diesem Zweck „vermietet“ hatte. Dieses „Vorsingen falscher Tatsachen“ war damals durchaus keine Seltenheit, denn Sänger von der späteren Klasse eines de Luca und Zenatello haben zugegeben, vor rund 70 oder mehr Jahren für Victor Maurel eingesprungen zu sein.

Tatsächlich hat Adelina Patti überhaupt nur zweimal in England in den Trichter



gesungen, beidemale zur Klavierbegleitung von Landon Ronald. Die erste Gruppe wurde auf ihrem Schloß in Wales 1905, die zweite in London 1906 aufgenommen, also zu einer Zeit, als die Sängerin längst über 60 Jahre alt gewesen ist. Wir wissen auch, daß zehn damalige Aufnahmen niemals veröffentlicht worden sind und wohl zerstört sein müssen, weil sie den Ansprüchen der Sängerin nicht genügten. Natürlich ist es etwas problematisch, wenn eine Frau an der Schwelle des Alters das „Batti, batti“ der Mozart-Zerline singt, eines blutjungen Mädchens also. Das Wunder der Einspielung liegt aber eben in der Tatsache, daß die Patti all dies sehr schnell vergessen läßt, weil die technische Vollendung dieser Stimme auch damals noch staunenswert war. Bestehend der sichere Einsatz der Töne und die unfehlbare Reinheit der Intonation – ganz gleich, ob es sich um die Bravourarie „Casta Diva“ oder um den einst berühmten Schlager „Coming Thro' the Rye“ handelt. Wer darüber hinaus ein kleines Wunder hören möchte, spiele sich „La Calasera“ vor, ein Volkslied aus dem heimatischen Madrid, den die zarte, „petite“ alte Dame mit einer Verve, einem Temperament singt, das man vorher für unmöglich gehalten hätte: Diese Aufnahme bringt den klingenden Beleg für die Tatsache, daß Adelina Patti am brilliantesten in naiven oder halb-zerlösen Rollen war, als Zerline, als Norina und vor allem als Rosina. Diese Rollen brachten am natürlichsten ihre künstlerische Individualität und ihre Bühnenerscheinung zur Geltung. Aber ihr Ehrgeiz zielte darauf ab, auch schwere dramatische Rollen meistern zu können. Sie muß eine glänzende Traviata und Leonore gewesen sein, doch gibt es dafür keine Ohrenzeugen mehr. Hingegen wissen wir, daß ihr trotz der Versicherung „Non sono una buffa“ Rollen wie etwa die Valentine aus den „Hugenotten“ oder Fausta „Margarite“ nicht sehr gelegen haben; ihre Carmen galt allgemein als Fehlschlag.

Wer sich über das geringe Plattenmaterial hinaus eine Vorstellung von der Stimme und der Persönlichkeit der Patti machen möchte, sei auf den Essay verwiesen, den der Wiener Kritiker Eduard Hanslick 1879 über die Sängerin erscheinen ließ. Hanslick, der Patti allerdings freundschaftlich verbunden, rühmt besonders, daß die Sängerin in einer Zeit, die die musikalischen Absichten des Komponisten nicht immer beachtete, die Vorschriften der Partitur strikt befolgt habe: „Sie gibt sich weder der Leidenschaft hin, Tremolo zu singen, noch klingt ihre Stimme eine Note undeutlich oder etwa angestrengt. Sie besitzt völlig das fast verlorene Geheimnis guter italienischer Sänger: den Ton voll und

stark produzieren zu können, ohne dabei zu schreien. Auch ihr Spiel hat die restlose Einfachheit einer graziösen Natur behalten. Übersättigung mit Rollen, die sie vielleicht hundertmal gesungen hat, brachte sie niemals in Versuchung, etwa um jeden Preis Tricks der Komödie oder der Neuheit zu versuchen.“ So schrieb Hanslick, als Adelina Patti noch keine vierzig Jahre alt war. Diese Beurteilung konnte die Zerlei- prüfung der Zeit bestehen und galt auch noch für die 65jährige. Wer übrigens das seltene Glück haben sollte, eine ihrer vierzehn echten Aufnahmen auf 78er Platte zu besitzen, wird mit der Umdrehungszahl sehr herumexperimentieren müssen, bevor er die richtige Tonhöhe erwischt.

Man sollte meinen, daß eine Sängerin, die nicht nur die Opernbühnen souverän beherrschte, sondern auch für genügend presse-ergiebige Skandale sorgte, seit jenem Abend vor genau 110 Jahren, an dem sie als „Lucia di Lammermoor“ unter dem Namen „Little Florida“ in New York debütierte, genügend Biographen gefunden hätte. Dies ist aber nicht der Fall – was angesichts der recht erheblichen Nellie-Melba-Literatur einigermaßen wunderbar ist. Wer an der bewegten Karriere der Patti interessiert ist, sollte versuchen, ein Exemplar des Buches „Great Women Singers of My Time“ von Herman Klein zu erhalten, die vor wenigen Jahren neu aufgelegten Memoiren ihres Managers Mapleson oder die ihres Dirigenten Fred Gaisberg. Natürlich ist eine erhebliche Portion Skepsis bei der Lektüre am Platz. So behauptet Mapleson, daß Adelina Patti auf der Höhe ihres Ruhmes überhaupt nicht mehr zu Proben erschienen wäre und daher nicht einmal gewußt habe, wer mit ihr am gleichen Abend auftreten würde. Auch sollte man die Gagenangaben mit Vorsicht aufnehmen, da mir die Differenz zwischen Covent Garden und der Metropolitan Opera zu groß erscheint.

Die Primadonna begann ihre irdische Laufbahn recht ungewöhnlich. 1843 sangen beide Eltern – Italiener von Herkunft – in Madrid. Am 9. Februar traten Signora Caterina Barili Patti als Bellini's Norma und Salvatore Patti als Pollione auf. Aber noch vor Ende der Vorstellung mußte die keusche Druidenpriesterin Bühne und Theater verlassen, da sich ihr achttes Kind ankündigte: Adelina Giovanna Maria. Zwei Jahre später emigrierten die Eltern nach New York, wo Adelina in einer sehr musikalischen Umgebung aufwuchs. Als Kind durfte sie sich bereits Proben anhören, auf denen Jenny Lind, Henriette Sontag, Grisi und Alboni sangen. Sie war musikalisch frühreif, und als sie mit sieben Jahren bereits die schwierige Donizetti-Arie „Casta diva“ auswendig und völlig fehlerfrei zu singen vermochte, wurde sofort ein Konzert arrangiert, um die neue „Königin des Gesangs“ zu lancieren, die auch schon die Arie „Una voce“ aus Rossini's „Barbier“ in ihr kleines Repertoire aufgenommen hatte. Der Erfolg war sensationell. Maurice Strakosch, der später Schwager der Patti wurde, arrangierte sofort eine Konzerttournee für das Wunderkind, die drei Jahre lang dauerte und auf der die Sängerin von dem sehr bekannten norwegischen Geiger Ole Bull begleitet wurde. Erst als 15jährige entschied sich Adelina, zur Opernbühne zu gehen. Ihr Debüt als Lucia am 24. November 1859 wurde eine Sensation. Das blutjunge Mädchen wurde für den Rest der Spielzeit engagiert, für die sie vierzehn verschiedene Rollen lernen mußte. Es begann eine der glanzendsten und längsten Bühnenkarrieren der Operngeschichte. Als Adelina Patti 1861 zum erstenmal nach Europa kam und in London Triumphe feierte, erhielt sie anfangs nur rund 32 Pfund Gage pro Abend. Wenige Jahre später konnte sie an verschiedenen amerikanischen Bühnen, die sich

um den Star rissen, nicht weniger als 3000 Gold-Dollar kassieren. Deutsche Musikfreunde mag noch interessieren, daß Adelina Patti regelmäßig Deutschland besuchte, um in Berlin, Hamburg, Frankfurt, München und anderen großen Städten zu singen – eine Reiseroute, die damals viele der berühmten Stars mieden.

Die Patti blieb ihr Leben lang eine große Bewunderin Richard Wagners und besuchte Bayreuth in ihren späteren Lebensjahren regelmäßig. Doch mußte sie es sich aus Gründen des Stimmtyps versagen, eine Rolle in seinen Opern zu singen. Immerhin nahm sie 1894 Wagner einmal in London in ihr Konzertprogramm auf und sang auf deutsch Elisabeths Gebet aus dem „Tannhäuser“ und das Wesendonck-Lied „Träume“. Man kann bei George Bernard Shaw nachlesen, welchen Schock ihm diese unvorhergesehene Wagner-Auslese versetzte. Was jedoch noch wichtiger ist: Sie sang „Träume“ ganz besonders eindrucksvoll. Als später das unvermeidliche Encore verlangt wurde, wiederholte sie das Wagner-Lied anstelle des obligaten „Home, Sweet Home“.

In diesen ersten dreißig Jahren ihrer Karriere hatte die Patti kaum Konkurrenz zu befürchten. Bei einer Tournee durch Rußland wurde die Sängerin buchstäblich mit einem Vermögen von Juwelen überschüttet. Ihre erste Ehe ging sie mit dem französischen Marquis de Caux ein, sie wurde 1885 geschieden. Die Scheidung kostete der Patti damals die Summe von 1½ Millionen Gold-Francs – für sie allerdings eine Kleinigkeit, denn sie verdiente allein in der Spielzeit 1888/89 100 000 Pfund! Sie war damals bereits mit dem französischen Tenor Nicolini verheiratet, der oft als ihr Partner auf der Bühne aufgetreten war. Für ihn kaufte sie das Schloß Craig-y-Nos im Innern von Wales, um dort einen Feriensitz zu haben. Das Schloß wurde erweitert und um ein intimes Theater bereichert, das auch heute noch existiert, besichtigt werden kann und gelegentlich zu Wohltätigkeitskonzerten verwendet wird. Nicolini starb 1898. Ein Jahr später war die Patti, nun bereits 55 Jahre alt, erneut verheiratet, diesmal mit dem viel jüngeren schwedischen Baron Rolf Cederström. Die Hochzeit wurde in Wales gefeiert, das Frühstück dagegen im eigenen Sonderzug nach London eingenommen.

1906 zog sich die Patti offiziell von der Londoner Bühne zurück, ein Jahr lang folgten die Abschiedsvorstellungen in der Provinz. Doch ließ sie sich 1914 noch einmal überreden, im Alter von 71 Jahren auf einem Wohltätigkeitskonzert des Roten Kreuzes aufzutreten. Ihr letzter Auftritt in einer Opernrolle hatte 1907 stattgefunden, als sie im Privattheater des großen Sängers Jean de Reszke in Paris an seiner Seite und von seinem Bruder Edouard, den Sängern Anselmi, Ancona und Pini Corsi assistiert, vor einem geladenen Publikum Rossini's Rosina sang.

Viele Kritiker haben nach dem Geheimnis ihrer langen Laufbahn und der erstaunlichen Erhaltung der Stimme geforscht. Die beste Erklärung des Phänomens hat wohl die berühmte Kollegin Lilli Lehmann gegeben: „Adelina Patti besaß unbewußt, als eine Gabe der Natur, die Übereinstimmung aller jener Qualitäten, die sich alle anderen Sänger aneignen und dann be- wußt besitzen müssen. Ihre stimmlichen Organe standen in der günstigsten Beziehung zueinander. Ihr Talent und ihr außergewöhnlich geübtes Ohr behielten Kontrolle über die Schönheit ihres Gesangs und ihrer Stimme. Die glücklichen Lebens- umstände schützten sie vor allen Verlet- zungen. Die Reinheit und Makellosigkeit ihres Tones, der wunderbare Ausgleich ihrer ganzen Stimme bestimmten den Zauber, mit dem sie ihr Publikum gefangen hielt.“