

Konserve oder Medium?

Ansichten über die Schallplatte

„Natürlich ist eine Schallplattenaufnahme der Traum eines jeden Künstlers“ — diese Äußerung eines Hamburger Geigers, der mitten im Konzertleben steht, aber auch schon mit seinem Ensemble auf Schallplatten hervorgetreten ist, wirft ein Licht auf die Situation des klingenden Diskus heute: Die Platte ist ein Forum geworden, auf dem Entscheidungen über Rang und Namen eines Musikers fallen. Und wenn man auch die Äußerung des kanadischen Pianisten Glenn Gould als überspitzt empfindet, daß die Schallplatte das öffentliche Konzert ablösen wird, daß das Konzert der Zukunft am heimatlichen Plattenteller stattfindet, so läßt sich doch ohne besonderes Risiko die Voraussage wagen, daß die Bedeutung der Platte als gültige und maßstabsetzende Plattform unseres Musiklebens sicherlich von Jahr zu Jahr zunehmen wird.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Frage der Wechselbeziehung von Musik und Schallplatte von ständiger und steigender Aktualität. Die Langspielplatte als technischer Mittler legt dem Musiker zwar bei weitem nicht mehr die Beschränkungen auf wie ihre Vorgängerinnen; doch zwingt sie alle, die produktiv mit ihr zu tun haben, zu bestimmten Entscheidungen. Produzenten und Interpreten sind aufgerufen, zum Beispiel Antwort auf folgende Fragen zu finden: Soll die Platte, die einmalige musikalische Darbietungen zu beliebig häufiger Wiederholung konserviert, die aufgezeichneten Kompositionen grundsätzlich in exemplarischer Vollständigkeit bieten? Kann sie als Spiegel unserer Konzertpraxis angesehen werden? Oder soll man sie als ein Medium eigener Art betrachten, das Eingriffe in die dokumentarisch festgehaltenen Werke nicht nur erlaubt, sondern geradezu fordert?

Wir baten drei Schallplatten-Producer und fünf (Schallplatten-)Dirigenten um ihre Meinungen zu diesem Fragenkomplex. Was sie uns sagten und was wir hier als Diskussionsbeitrag veröffentlichen, läßt die sehr verschiedenen Blickwinkel erkennen, unter denen die Schallplatte heute gesehen wird. Wenn sie dem Bild der befragten Künstler außerdem die eine oder andere neue Nuance hinzufügen könnten, so hätten die Interviewer nichts dagegen einzuwenden.

Karl Böhm: Nicht päpstlicher sein als der Papst



Professor Karl Böhm kommt eben aus New York, wo er zum letztenmal an der alten Met dirigiert hat, und bleibt nun vier Wochen lang in Berlin. Die geplante Daphne-Neueinstudierung ist wegen Sängerschwierigkeiten ausgefallen. So ergibt sich noch mehr Zeit für Schallplattenaufnahmen und für ein gutes Gespräch über allerlei Schallplatten-Probleme.

Ist die Schallplatte eine Wiederholung des Konzerts, der Oper oder Dokumentation der Partitur? Die Frage läßt sich nicht mit Ja oder Nein beantworten, sagt Karl Böhm. Einerseits ist auf der Schallplatte eine Perfektion möglich, die sich bei der Opernvorstellung nie erreichen läßt. Er weist auf seine neue Aufnahme von Alban Bergs Wozzeck hin. Bei einer Theateraufführung gibt es selbst bei der gründlichsten Vorbereitung am Abend Schwankungen. Nur auf der Schallplatte läßt sich bei einer Traumbesetzung, wie sie ihm zur Verfügung stand, eine genaue Wiedergabe der Partitur erreichen. Dabei stellt sich heraus, daß die Formen der Passacaglia, der Sonate usw., die Berg seiner Partitur zugrunde legte, plötzlich zum Hörerlebnis werden, wenn gleich auch jetzt noch unbewußt. Hier ist

die Schallplatte etwas anderes und mehr als eine Live-Opernvorstellung.

Im Tristan gibt es Stellen, die so stark instrumentiert sind, daß kein Sänger zu hören ist. Bei Operaufführungen wird man das Orchester zurücknehmen und lieber auf den vollen Ausdruck verzichten. Nur in Bayreuth kann das verdeckte Orchester fortissimo bleiben, weil die Sänger trotzdem zu hören sind. Sonst aber ist so etwas nur auf der Schallplatte möglich. Dadurch weicht sie von der Opernvorstellung ab, und zwar im positiven Sinn.

Bei klassischen Werken ist auf Perfektion der Schallplattenaufnahmen seiner Meinung nach sogar allzuviel Wert gelegt worden. Böhm stößt sich nicht an kleinen Unebenheiten, wenn nur das Ganze frisch und zügig gelungen ist. Hier wird also die Schallplatte zum dokumentierten Konzert. Weder in den Tempi noch in den dynamischen Bezeichnungen muß etwas geändert werden. Da für jede Plattenseite 31 Minuten zur Verfügung stehen, braucht auch fast niemals auf die vorgeschriebenen Wiederholungen verzichtet werden. Böhm hält es mit ihnen verschieden. In die Themen von Mozarts g-moll-Sinfonie ist er so verliebt,

daß er sie nicht oft genug hören kann. Also wiederholt er den ersten Teil und nimmt an, daß die Hörer damit zufrieden sind. In den „großen“ Beethoven-Sinfonien wiederholt er meistens nicht, weil die Wiederholung den dramatischen Fluß unterbrechen würde. Aber wie gesagt: Hier gibt es für ihn keinen Unterschied zwischen Konzert und Schallplatte.

Mit der Oper hält er es ebenso — zum mindesten, was die Striche angeht. Weder im Theater noch auf der Schallplatte will Böhm einen Tristan ohne das Nachtgespräch im zweiten Akt dirigieren. Bei der Elektra indessen übernimmt er für die Schallplatte die Sprünge, die Richard Strauss bei Theateraufführungen gemacht und gebilligt hat, obwohl sich bei der Studio-Produktion Über-

müdungen der Sänger vermeiden ließen. Nach Böhms Meinung braucht die Schallplatte die Partitur, wie sie nun einmal vorliegt, nicht unbedingt bis zum letzten Achtel zu dokumentieren: Sie soll nicht päpstlicher sein als der Papst. Wahrscheinlich haben die Sprünge dem Werk gut getan. Also soll man sie für die Schallplatte übernehmen. Friedrich Herzfeld

Hans Hirsch: Unser Formverständnis hat sich gewandelt

Wie alle Praktiker der Schallplatte hat Hans Hirsch, promovierter Musikwissenschaftler und seit 1961 in der Produktion der DG tätig, keine Patentantwort auf die Frage nach Kürzungen auf der Schallplatte bereit. Man muß, meint er, bei Aufnahmen von Bühnenwerken unterscheiden zwischen Mitschnitt und Studio-Produktion. Handelt es sich um einen Mitschnitt, so liegt die Entscheidung nicht beim Produzenten, weil die Aufführung bereits „steht“. Er hat sich nur die Frage zu stellen, ob er die ihm gewissermaßen vorgegebene Produktion als Ganzes übernehmen will oder ob er darauf verzichtet, zum Beispiel die Münchener „Frau ohne Schatten“ auf Band festzuhalten, weil sie die üblichen und von Rudolf Hartmann immerhin im einzelnen begründeten Striche hatte. „Bei der Studio-Aufnahme sollte hingegen naiverweise die Vollständigkeit den Vorzug verdienen.“ Nun gibt es, fährt Hirsch fort, natürlich Opern, die so sehr vom Geschehen auf der Bühne leben, daß die Musik in Gefahr ist, fade zu wirken, wenn der optische Eindruck fehlt. In diesen Fällen hält er es für vertretbar, nicht nur Bühnenstriche zu übernehmen, sondern vielleicht sogar noch einen Takt mehr als üblich zu opfern. Er verweist auch auf die Technik der Schallplatte, die Kürzungen verursachen kann: Man nimmt eine Oper auf und stellt dann fest, daß eine in sich geschlossene Szene 35 Minuten dauert und also nicht auf einer Plattenseite unterzubringen ist. In

diesem Fall scheint es Hirsch mitunter das kleinere Übel zu sein, einen Strich zu machen, als eine Szene auseinanderzureißen. Das Ideal ist die Vollständigkeit, aber es ist ein Ideal, das mitunter mit den Realitäten in Konflikt gerät.

Zur Frage der Wiederholungen in der Instrumentalmusik bringt Hirsch andere Gesichtspunkte ins Spiel. Wir haben uns, so meint er, angewöhnt, musikalische Formen als etwas Dynamisches zu hören. Aus diesem Grund haben manche Wiederholungszeichen für uns ihre Bedeutung verloren. Wenn man in frühen Werken von Beethoven wie zum Beispiel im ersten Satz seiner g-moll-Cellosonate alle Wiederholungen ausspielt (also die Wiederholung der Exposition und die Wiederholung der Durchführung und Reprise), so würde das für unser Gefühl die Form der Sätze zerstören. Die Wiederholung der Durchführung widerspricht unserem heutigen dynamischen Formverständnis, wobei natürlich die Frage auftaucht, ob wir das richtige Formverständnis haben. Immerhin, es habe einen Sinn, die Wiederholungen in Sinfonien nicht auszuspielen. Früher war das Zweimalspielen der Exposition, des Anfangsteils eines Sonatensatzes, schon deshalb wichtig, weil man die Themen dadurch besser ins Ohr bekam. Heute ist die klassische Musik oder doch wenigstens ihr Stil so bekannt, daß man darauf verzichten kann. Aber Hirsch besteht keineswegs dogmatisch auf seinem

Standpunkt. Er räumt ein, daß man darüber durchaus verschiedener Meinung sein kann, und entscheidet in der Praxis von Fall zu Fall unter angemessener Berücksichtigung der Wünsche der Interpreten.



Josef Krips: Nur keine Sturheiten

Ich begegnete Krips nach einer Aufnahme-sitzung für die „Entführung“, die er im Februar in Wien dirigiert hat, und es war



beinahe selbstverständlich, daß sich das Gespräch in erster Linie um Mozart und seine Musik dreht und das Thema von hier aus angegangen wird. Krips spricht davon, daß er schon seit seinen Anfängen als Dirigent mit Mozarts Opern verbunden ist. „Ich darf mich heute wohl mit einigem Recht als Mozart-Dirigent bezeichnen.“ Er berichtet von den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, in denen er im damaligen Ausweichquartier der Wiener Staatsoper, im Theater an der Wien, Gelegenheit hatte, die immer schon angestrebte Mozart-Pflege auf geradezu ideale Weise zu realisieren. Damals gelang es durch intensives und andauerndes Proben, ein Mozart-Ensemble heranzuziehen, das in der Folge weltweiten Ruhm ernten konnte und beispielgebend wirkte. Auf Grund der Erfahrungen, die Krips auf diese Weise gesammelt hat, fühlt er sich berechtigt, bei einer Wiedergabe nach eigenem Gutdünken zu verfahren, wenn es gilt, gewisse Änderungen zu veranlassen — unter der Voraussetzung, daß sie dem Werk zugute kommen. Im Falle der „Entführung“ hat er etwa die Es-dur-Arie des Belmonte „Ich baue ganz auf deine Stärke“ weggelassen. „Es fehlt mir, offen gestanden, die Beziehung zu dieser Arie, die vorwiegend im Ziergesang geführt ist, und außerdem steht sie am Beginn des dritten Aktes, wo alles nach einem raschen Vorwärtsdrängen

der Handlung verlangt.“ Von einer Kürzung in der zweiten Konstanze-Arie, „Traurigkeit ward mir zum Lose“, sei er dagegen wieder abgekommen, obwohl er sie in der Bühnen-Praxis durchaus befürwortet — allein schon aus Rücksicht auf die Sängerin, die ja unmittelbar darauf die unendlich schwierige „Martern-Arie“ zu bewältigen hat. Die Schallplatte alternativ entweder als Tondokument oder Spiegel der Musikpraxis zu sehen, lehnt Krips ab. Für ihn ist das Entscheidende, daß es gelingt, Mozarts Musik zum Leben, zum „Atmen“ zu bringen. Er wehrt sich mit aller Entschiedenheit gegen jede starre oder gar „sture“ Auffassung. „Vielleicht fällt mir als Österreicher die Flexibilität der Auffassung leichter als anderen — aber ich erachte sie geradezu für unerlässlich. Gegen das Argument der Originalität könnte man vielerlei anführen, so etwa die immer wieder aufgeworfene Frage der Appoggiaturen: Viele bekannte Arien trügen ein ziemlich verändertes Gesicht, wenn man sich hier strikte nach ‚originalen‘ Regeln richtete. Zusammenfassend möchte ich sagen: Was sich im Laufe der langen Zeit als vernünftig, richtig und bewährt herausgestellt hat, darf man mit gutem Gewissen beibehalten, denn nur dasjenige, was im Innersten gesund ist, überdauert. Das gilt auch für die Aufführungspraxis.“

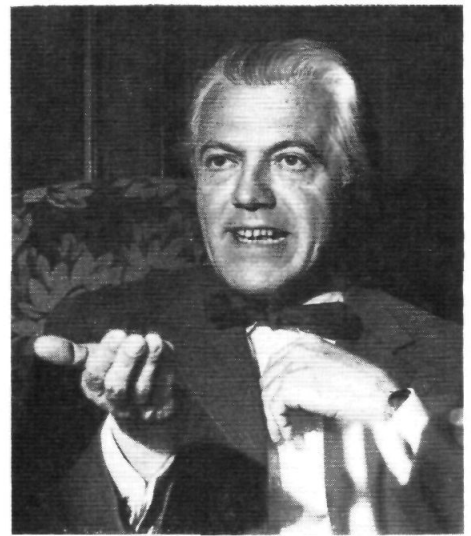
Clemens Höslinger

Karl Münchinger: Der Künstler muß sprechen

Als ich Karl Münchinger in einer Hamburger Hotelhalle begegnete, kam er mit seinem zwanzig Jahre jungen Stuttgarter Kammerorchester gerade von einer Tournee durch Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn zurück. Das Gespräch kreiste verständlicherweise im wesentlichen um die künstlerischen Eindrücke dieser Reise; Münchinger erzählte von der Aufgeschlossenheit des Konzertpublikums in Warschau und Budapest, von den vielen freundschaftlichen Begegnungen mit den Menschen drüben. Aber es fanden sich auch ein paar Minuten, um über künstlerische Fragen der Schallplatte zu diskutieren. Durch seine Aufnahme der Matthäus-Passion ist Münchinger überzeugt worden, daß die Praxis der Stereo-Inszenierung weit über das Stadium des Experiments hinaus ist. Die Schallplatte habe eine eigene Entwicklung durchgemacht, und er habe als Orchesterleiter nicht die geringsten Einwände dagegen vorzubringen, da bei Aufnahmen nichts von ihm verlangt werde, was er aus künstlerischen Gründen

ablehnen müsse. Er könne genauso musizieren wie im Konzertsaal, und die klangliche Balance, die für jeden guten Musiker besonders wichtig sei, bleibe gewahrt. In der Frage der Gesamtaufnahmen gibt es für Münchinger, sonst betont konziliant, keine Kompromisse: „Heute sollte man die Musik um alles in der Welt original aufnehmen“, sagt er. „Auch wenn ein Werk vier Stunden dauert, darf trotzdem keine Arie fehlen. Das ist meine feste Meinung. Wer nicht so lange zuhören will, sollte ein paar Nummern überspringen oder weghören.“

Anders steht es für ihn um die Praxis der Wiederholungen in Sinfonien und anderen Orchesterwerken: Hier läßt er sich vom künstlerischen Geschmack leiten und entscheidet je nach dem betreffenden Werk. Bei Bach-Ouvertüren zum Beispiel sieht er keinerlei Problem darin, die Wiederholungen auch auf der Schallplatte nicht mitzuspielen: Die Stücke würden sonst zu lange dauern.



Gerhard Slavik: Die Schallplatte ist ein Dokument

Der Produktionsleiter der Teldec nimmt den neuen Don Carlos unter Solti zum Anlaß, seinen Standpunkt zu erläutern. Es gibt von diesem Werk verschiedene Fassungen. Und im Grunde bestehe keine Norm, welche Version den Anspruch auf Gültigkeit besitze. Denn Verdi hat seine Oper für ver-

schiedene Theater geschrieben. Für die Schallplatte sind diese Fragen nach Slaviks Auffassung aber ohnehin weniger belangvoll: Sie müsse in den sauren Apfel beißen und das vollständige Werk publizieren, denn sie habe auf Grund ihrer Eigenart eine gewisse dokumentarische Arbeit zu leisten. Ja, er betrachte es sogar als ihre Aufgabe, Werke, die in der Bühnenpraxis verschüttet sind, erneut zur Diskussion zu stellen.

Hat sie diese Aufgabe auch dann wahrzunehmen, wenn die Vollständigkeit nur auf Kosten der möglichen dramatischen Höchstwirkung zu erreichen ist? Die Schallplatte ist vielleicht nicht so stark an die dramatische Wirkung der Musik gebunden, antwortet Slavik auf diese Frage. Auf der Platte höre man vor allem auf die Musik. Arien, die auf dem Theater zum Hindernis im Handlungsablauf werden können, seien hier der Höhepunkt und wirkten niemals langweilig, zumal die Schallplatte außerdem aus anderen Gründen gezwungen ist, das Werk in besonders guten Besetzungen aufzunehmen. Und so schlechte Arien, daß man sie

wegstreichen müßte, werde kein prominenter Musiker geschrieben haben. Slavik gesteht zu, daß es vielschreibende Komponisten gegeben habe und es ohne weiteres möglich wäre, in ihren Werken herumzustrichen. Wenn man aber, so fährt er fort, aus Verantwortung gegenüber dem Werk und dem Hörer dieses Prinzip habe, so solle man es konsequent durchführen.

Weniger grundsätzlich ist auch er in der Frage der Wiederholungen in Sinfonien. Er würde niemals einen Dirigenten zu einer Nichtwiederholung zwingen, wenn dieser ihm sage, daß die Wiederholung nach seiner Meinung musikalisch wirkungsvoller ist. Die Möglichkeit, auch in der Konzertmusik — etwa bei Tschaikowsky oder den Klavierkonzerten Chopins — Kürzungen anzubringen, lehnt Slavik jedoch rundweg ab: „Das ist die Popularisierung. Ich sehe in der Schallplattenaufnahme keine Eintagsfliege. Man muß sich eine Platte wiederholt auflegen und sollte sie studieren, sollte sich mit ihrer Hilfe in die Musik einleben, wie der Komponist sie geschrieben habe. Aus diesem Grund muß die Schallplatte alles bieten, was diesem höchsten Zweck dient.“



Georg Solti: Ich kürze nicht

Blitzinterview per Telefon. Solti, der Brio-Musiker par excellence, wirkt im Gespräch über ein paar hundert Kilometer hinweg ebenso temperamentvoll, präzise und autoritativ, wie man ihn von seinen Aufnahmen her kennt. Die Antworten kommen blitzschnell und sind prägnant formuliert.

„Halten Sie es für gut oder erforderlich, daß man Opern vollständig auf Schallplatten aufnimmt?“

„Ja, unbedingt. Man soll die dokumentarische Möglichkeit der Platte ausnutzen.“

„Lassen Sie keine Ausnahmen gelten? Wie steht es mit den nachkomponierten Einschüben?“

„Wenn sie vom Komponisten zur Verbesserung des Werkes gemacht wurden, soll man sie ebenfalls aufnehmen, wenn sie aus Gefälligkeit für einen Star nachkomponiert wurden, kann man sie auslassen. Das ist die einzige Ausnahme. Sonst kürze ich nicht — es sei denn, ich werde dazu gezwungen.“

„Sie werden gezwungen?“

„Durch die Umstände. Ich bin eben dabei, einen Sänger zu überreden, der in einer Oper seinen Part immer mit Strichen gesungen hat und für eine Schallplatteneinspielung nicht neu lernen will. Es handelt sich um ein Projekt, über das ich im Augenblick noch nichts verraten darf... Ich hoffe, ihn herumzubekommen. Denn ich bin der Meinung, daß man bei einer Schallplattenaufnahme alle üblichen Schwierigkeiten aus dem Weg räumen und das Werk endlich so zum Klingen bringen kann, wie der Komponist es wollte. Man soll es dem Hörer vor seiner Abspielanlage überlassen, ob er die Oper ganz hören will. Er ist ja nicht — wie in der Oper — gezwungen, ein Werk auf einen Sitz bis zum Ende an sich vorüberziehen zu lassen. Er kann unterbrechen, er kann eine Stelle auch dreimal hören.“

„Und wie halten Sie es mit den Wiederholungen in Orchesterwerken?“

„Ich bin dafür, auch bei Sinfonien auf der Platte alle Wiederholungen auszuspielen. Sogar bei Variationen.“

„Auch wenn dadurch eine Komposition oder ein Satz auf eine neue Plattenseite umlaufen müßte?“

„Auch dann.“

„Vielen Dank, Herr Solti.“

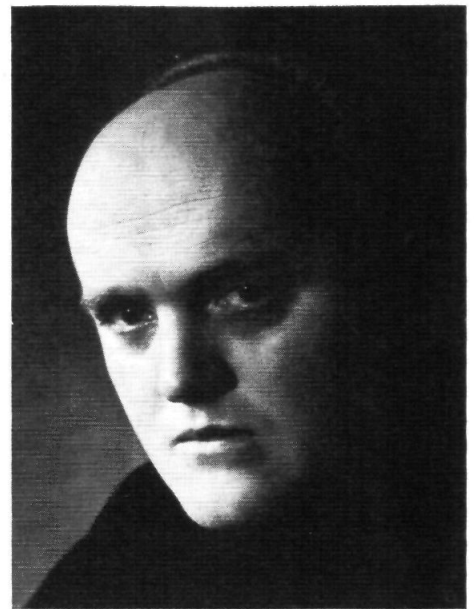


Horst Stein: Vollständigkeit ist Pflicht

Mannheims „General“, den ich nach einem Konzert mit den Hamburger Philharmonikern traf, plädiert sofort lebhaft für die Eigenständigkeit des Diskus und ist bereit, ihm Sonderrechte einzuräumen. Auf dem Theater, sagt er, gibt es viele Gründe, Striche zu machen: Man streicht aus dramaturgischen Gründen, man nimmt aber oft auch Rücksicht auf die Tatsache, daß der eine oder andere Sänger seine Rolle nur überzeugend darstellen kann, wenn man bestimmte Stellen wegläßt. Oder bestimmte Partien sind bildlich nicht zu realisieren, oder der Regisseur kann mit ihnen nichts anfangen. Die meisten Striche, vor allem in den italienischen Opern, sind überliefert aus einer Zeit, in der man froh war, sie überhaupt auf die Bühne bringen zu können. In der nächsten Generation wurden dann immer mehr Striche aufgemacht. Für die Schallplatte, die sich die ideale Besetzung suchen kann, haben alle diese Gründe keine Gültigkeit. „Ich bin deshalb der Meinung, sie sollte von dokumentarischer Vollständigkeit sein.“ Wenn aus irgendwelchen Gründen diese Forderung nicht zu verwirklichen ist und Kürzungen erforderlich waren,

sollte man Farbe bekennen und einen Bearbeiter auf der Plattentasche angeben. Wenn aber eine Oper als Gesamtaufnahme angekündigt ist, dann sollte sie es im wahren Sinne des Wortes sein. Die Schallplatte hat als Tondokument die Verpflichtung zur Vollständigkeit. Und da Kassetten im Vergleich zu den entsprechenden Querschnitten ohnehin kein Geschäft sind, spreche wohl auch wirtschaftlich nicht allzuviel gegen echte Gesamtaufnahmen.

Bei einer Sinfonie, so fährt Stein fort, kann man als Dirigent mehr als bei einer Oper seine eigene Auffassung vom Werk kundtun. Bei einem Konzert wäre für ihn das Stilistische wichtiger als die Buchstabentreue. In der Siebenten von Beethoven zum Beispiel würde er ohne weiteres auf die Wiederholung in der Exposition verzichten, weil die Motive des ersten Satzes sehr knapp ist und der Satz schon in sich viele Wiederholungen hat. Aber für die Schallplatte gibt es für ihn wiederum eine Meinung: Vollständige Aufnahme — es sei denn, daß man sonst im Satz die Platte wenden muß.



Helmut Storzjohann: Für das Heute produzieren

Man sollte sich, meint der Produktionschef der Electrola zu Beginn einer ausgiebigen Diskussion, zunächst ins Gedächtnis rufen, daß die Frage der Striche nicht nur für die Schallplatte, sondern auch für Bühne und Konzertsaal aktuell ist: Es war ein Verdienst Mahlers und Walters, die früher üblichen Striche in Wagners Werken wieder aufgemacht zu haben — und heute kürzt Wieland Wagner ohne Angstschweiß auf der Stirn die Musik seines Großvaters von neuem.

Storzjohann richtet seine Arbeit, wie er sagt, nach zwei Grundsätzen aus:

1. So wie das Musizieren auf der Bühne, im Konzertsaal oder sogar im häuslichen Kreis gewissen Gesetzen folgt, so gelten auch für die Schallplatte bestimmte Gesetze — und es sind eigene Gesetze.

2. Um ein Musikstück, welcher Gattung auch immer, klanglich zu realisieren, muß man die Aufführungspraxis der Zeit kennen. Als Schallplatten-Produzent bedenke er vor allem, daß der Komponist einer Oper oder eines sinfonischen Werkes für das Theater und für den Konzertsaal geschrieben hat. Das heißt, daß die Zuhörer zugleich auch die Zuschauer sind. Das heißt weiter, daß sich bei ihnen Sehsinn und Hörsinn wechselseitig animieren. Bei Funk und Schallplatte fällt das Visuelle dagegen weg. Die Ohren sind sozusagen auf sich selber angewiesen. Und man wird nun oft feststellen können, daß sie überbelastet werden. Hört man sich die Götterdämmerung auf Schallplatten an, ist man gut beraten, sich das Werk nur stückweise zu Gemüte zu führen oder aber im Klavierauszug mitzulesen. Und umgekehrt: Sicherlich war es kein Zufall, daß die Stummfilme früher vom Kinogeiger und seinem Klavierbegleiter musikalisch untermauert wurden.

Aus dieser psychologischen Erkenntnis hat der Funk schon früh die Konsequenzen gezogen und sich um die Schaffung eigener Formen bemüht, um Funkoper und Hörspiel. Und damit hängt auch das vielbelächelte Querschnitt-Problem zusammen. Da das Visuelle beim Plattenhören fehlt, ist für viele Musikfreunde der Querschnitt die angemessene akustische Vertretung des Gan-



zen. Storzjohann fordert allerdings nachdrücklich, Querschnittplatten eine dramaturgisch möglichst gute Form zu geben.

Unter ähnlichem Aspekt betrachtet er auch die Frage der Wiederholung oder Nichtwiederholung in der Konzertmusik, wobei allerdings die Frage der Aufführungspraxis hinzukommt. Er habe einmal gehört, wie Svatoplav Richter die Exposition einer Mozart-Sonate ohne die geringste Veränderung wiederholte: Damit habe er ganz offensichtlich gegen die historische Aufführungspraxis verstoßen, die Schnörkel oder Ausdrucks-Veränderung verlange und dadurch der Musik ein anderes Gesicht gebe. Der Schallplatten-Produzent wird sich, wenn dieses Problem an ihn herantritt, klugerweise mit den Künstlern besprechen und ihnen Wiederholungen zugestehen, wenn sie die Musik in ihnen interpretatorisch variieren wollen.

Für Storzjohann gibt es zwei Arten der Interpretation:

1. Das nachschöpferische Arbeiten am Werk,

das man unterteilen kann in a) im Sinne der Tradition und b) im Geist der eigenen Zeit (Piscators „Räuber“ im Frack, die Neu-Bayerischer Inszenierungen Wieland Wagners).

2. Eine Wiedergabe nach historischen Gesichtspunkten. Auch hier kann man unterscheiden zwischen Interpreten, die a) wirklich um die Art und Weise der verschiedenen Aufführungspraktiken wissen oder b) glauben, „werkgetreu“ original zu sein, wenn sie sich haargenau an den Text der Partitur halten.

Für Storzjohann ist bei seinen Plattenaufnahmen das Wissen um die historische Aufführungspraxis und die Erkenntnis der Eigenständigkeit der Platte ausschlaggebend. Er glaubt, daß jede Zeit ihr eigenes Verhältnis zur Musik hat — nur so sei sie lebendig! — und daß es auch heute noch eine lebendige Welle der klassischen Musik gibt.

Das bedeutet für ihn in der Praxis, daß man eine Oper bei der Schallplattenaufnahme auf das akustische Erlebnis umstellen muß. Man hat darauf zu achten, daß Bühnengags, die dem Publikum im Theater Spaß machen, nur dann übernommen werden, wenn sie auch rein akustisch ankommen oder ankommen können und — besonders wichtig — auch beim dritten oder vierten Hören noch nicht verschliffen sind. Dasselbe gilt für Dialoge, für Rezitative und auch für musikalische Partien mit vielen Wiederholungen. Man sollte die Musiker anzufragen versuchen, solche Stellen so abwechslungsreich wie möglich zu bringen. Wenn nicht variabel genug musiziert wird, kann man dort aber auf jeden Fall Striche machen, wenn sie auch in der Bühnenpraxis vorkommen. Was dramaturgisch nicht wichtig und musikalisch nicht so schön ist, daß es allein deswegen erhalten bleiben muß, darf man weglassen. Man darf es um so mehr, weil man sicher sein kann, daß die Einspielung dadurch einen geschlosseneren, der akustischen Aufnahmebereitschaft entgegenkommenderen Zug erhält.

„Mit einem Wort: Sie halten eine schallplattengerechte Einrichtung für wichtiger als dokumentarische Vollständigkeit?“ „Aus prinzipiellen Gründen: Ja.“