

„Nur ein simpler Musikant“

To Burg
sprach mit
George Szell



Der hagere, hochaufgewachsene Mann, der in die Hotelhalle herunterkommt, um mich zu begrüßen und selber in sein Apartment zu führen – dieser Mann, der ein Herr ist, könnte ein Arzt oder Jurist sein, ein Wissenschaftler und Dozent, und nur seine physiognomische Ähnlichkeit mit Strawinsky könnte einen Gedanken an „Musik“ bewirken.

Es ist George Szell, der Dirigent, den die Deutschen erst wieder kennenlernen mußten und den Amerika als einen seiner Größten bewundern gelernt hat. Und doch hat Szell, Sohn tschechischer Eltern, geboren in Budapest (1897), ausgebildet in Wien, in ganz jungen Jahren schon Assistent eines Richard Strauss, in den zwanziger Jahren ein Metropolinstitut wie die Berliner Staatsoper künstlerisch maßgeblich beherrscht. Bevor er – von 1929 bis 1937 – die dominierende Figur des Prager Opern- und Konzertlebens wurde. Bevor er, schon einmal Gast in Amerika, über Glasgow und Den Haag, nach Rundfunkkonzerten in Australien, wieder in die Neue Welt kam, wo ihn der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in New York „internierte“. In New York, wo es ihm die vielfach bewährte Generosität Toscaninis ermöglichte, am 1. März 1941 mit dessen unvergleichlichem NBC-Orchester zu „debutieren“. Anschließend Gastverpflichtungen für Boston, wieder New York, Philadelphia, Chicago, Los Angeles, Detroit und Cleveland folgen schon 1942 die vier Jahre Metropolitan Opera, während denen Szell der Dirigent etwa der Salome, des Rosenkavaliers, des Tannhäuser, der Meistersinger, des Othello, des gesamten Ring und des geliebten Don Giovanni ist. 1946 wird er an das Cleveland-Orchester berufen – und macht (unter vertraglichen Bedingungen, die ihm vollkommen zusagen) aus einem guten zweitklassigen Orchester ein Orchester von Welt-

klasse, das heute von vielen maßgeblichen Kritikern an die Spitze aller amerikanischen Orchester gestellt wird.

Es darf, glaube ich, der solchem hochgestellten, legitim prominenten, souverän höflichen und liebenswürdigen Herrn zum erstenmal gegenübersteht, eine gewisse Befangenheit gerne eingestanden werden. So kommt als erste spontan eine unvorhergesehene Frage heraus:

B.: „Wie eigentlich darf man Sie ansprechen? Professor, Doktor...?“

Szell: „Herr Szell“ (ß = szell)

B.: „Opernchef, Generalmusikdirektor, Musical director?“

Szell: „Herr Szell! — Eine Anzahl von Ehrendoktoraten — das hat überhaupt keine Wichtigkeit. Generalmusikdirektor — der Titel ist mir erstens zu militärisch und zweitens, heute, zu inflationär. Musical director ist beim amerikanischen Orchester der Mann, der de facto das entscheidende Wort zu sagen hat; der nicht nur die Verantwortung zu tragen hat, sondern dafür auch die Machtvollkommenheit besitzt. Wenn sein Vertrag richtig ist, kann innerhalb eines gegebenen Budgets der MD machen, was er will: das Programm, die Wahl der Solisten und Gastdirigenten, die Konstitution des Orchesterpersonals. Im demokratischen

Amerika hat der Musical director eine durchaus diktatorische Stellung inne. Das ist eine sehr gute amerikanische Tradition. Und es muß so sein, Spitzenleistungen unserer Vorstellung wären sonst überhaupt nicht möglich.“

B.: „Zum Beispiel könnte man Sie, als Mitglied der französischen Ehrenlegion, auch Chevalier nennen?“

Szell: „Ach, das sind so lauter Titel und Auszeichnungen, die einem zum Hals heraus... Kreuze, die einem vom Hals herunterhängen. Da könnten Sie mich auch Commander nennen (des British Empire) oder Kommandant (des Oranien-Nassau-Ordens); an solchen Kreuzen habe ich das Kommandantenkreuz des finnischen Ordens, das Verdienstkreuz der Bundesrepublik, das österreichische Verdienstkreuz 1. Klasse für Kunst und Wissenschaft...“

B.: „Herr Szell, Sie sind Komponist —“

Szell: „Gewesen!“

B.: „Und Pianist —“

Szell: „Gewesen!“

B.: „Und sind es noch. Sie waren da doch geradezu ein Wunderkind?“

Szell: „Ja — (sarkastisch) ich war ein Wunderkind. Ich hab' ja als komponierendes und klavierspielendes Wunderkind angefangen. Erst in diesem Sommer habe ich übrigens im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde noch das Programm meines ersten Konzerts von 1908, mit 11 Jahren, gefunden...“

B.: „Was war für Sie dafür entscheidend, daß aus den Möglichkeiten des Komponisten und denen des Pianisten doch der Dirigent hervorging?“

Szell: „Zwei Gründe. Erstens war ich zu faul, Klavier zu üben, so zu üben, wie man's muß, um eine Karriere als Virtuose zu machen. Und zweitens hat mich das Klavier als Instrument für sich nicht genügend interessiert. Fasziniert war ich vom Instrument Orchester. Während ich als Bub von zehn, zwölf Jahren konzertierte und weiterstudierte, bin ich in jedes Konzert und in jede Operaufführung gerannt, die ich mir nur leisten konnte (oder bin, wenn ich sie mir nicht leisten konnte, heimlich hineingeschlichen). Beim oder im Orchester sitzend, jeden Musiker bis aufs Blut sekkierend, das war mein Platz, das war die Welt, die mich anzog.“

B.: „Vom Orchester fasziniert sein, genügt natürlich noch nicht, um Dirigent zu sein. Wann und wie wurden Sie entscheidend mit der Partitur konfrontiert?“

Szell: „Ich war schon früh ein guter Partiturspieler, habe mir schon bald aus Partituren Klavierauszüge improvisiert. Den ‚Eulenspiegel‘ zum Beispiel, Sie wissen ja, den dann Strauss gehört hat... Ich habe schon lange gut Partitur lesen und spielen können, bevor ich mit dem Taktstock ‚herumfuchtelte‘.“

B.: „Ist das auch das Verdienst Ihres Wiener Lehrers Mandyczewski?“

Szell: „Eigentlich muß ich da mehr an einen sechs bis sieben Jahre älteren Jugendfreund denken: an Hans Gal, den Komponisten, Musiktheoretiker und Schriftsteller. Er war bis zur Altersgrenze Dozent an der Universität Edinburgh und damals schon ein junger Mann. Mit ihm zusammen habe ich immer Partituren gelesen, vierhändig gespielt, gestöbert... Von ihm kamen nicht die einzigen, aber die wesentlichen Anregungen. Unsere Freundschaft hat fürs Leben gehalten.“

B.: „Namhafte amerikanische Kritiker haben Sie, Herr Szell, des öfteren als den bedeutendsten Dirigenten Amerikas gefeiert. Einige halten Sie — nach dem Tode von Walter und Toscanini — sogar für den bedeutendsten Dirigenten der Welt. Worauf führen Sie, auf der Höhe Ihres Lebens,

diesen doch eigentlich exorbitanten Erfolg im wesentlichen zurück?“

Szell: „Wissen Sie, das ist ganz einfach zu beantworten: Der Grund ist wahrscheinlich der, daß andere, oder die meisten anderen, noch schlechter waren als ich...“

B.: „Nun, nach dieser sophisticated answer möchte ich es sagen dürfen: Weil Sie nie in einer ‚Masche‘ gemacht haben; weil Sie künstlerisch nie gelogen haben; weil Ihre ganze Arbeit eine Konsequenz dieser künstlerischen Wahrheit war — und ist. Hierher gehörig scheint mir auch ein Satz, den Sie irgendwann und -wo einmal postuliert haben: Der Komponist hat immer recht!“

Szell: „Das ist doch vollkommen klar. Wenn man versucht, herauszubekommen, was der Komponist wirklich wollte, wenn man sich mit guten Komponisten beschäftigt, sie in den eigenen Blutkreislauf übernommen hat und sie dann wieder projiziert, dann muß man ja den Hörer, den intelligenten Hörer in den Bann bekommen! Denn es ist ja der Komponist, die größte und ursprünglichste Quelle, von der er umfaßt wird. Daß es dabei gewisse Dinge der Begabung, der Erfahrung, der Gewissenhaftigkeit, der Geschicklichkeit und was Sie wollen gibt...“

B.: „...und ich würde sagen: des künstlerischen Charakters!“

Szell: „Natürlich! Des künstlerischen Charakters und des künstlerischen Gewissens, sicher. Natürlich ist es auch eine Talentfrage: Ich habe halt vom lieben Gott viel Talent mitbekommen; und auch das Gewissen, zu arbeiten, trotz der Talente. Und ein gewisses Maß an Vorstellungsgabe oder Phantasie, die aber nicht auf eigene Faust wild daherlaufen darf, sondern in den vom Schöpfer, vom Komponisten gewiesenen Bahnen.“

B.: „Wieviel Anteil an Ihrem Gesamterfolg hat — wenn man das zerlegen kann — die dirigentische Persönlichkeit, die fasziniert, und wieviel die wissenschaftliche Arbeit bei der Probe?“

Szell: „Das ist für mich schwer zu sagen. Ich glaube nämlich, daß es da keinen Dualismus gibt, daß es doch irgendwie verschmilzt. In der Intensität, die ich meiner Arbeit widme, decken sich Probe und Aufführung. Und da sie nur aufs Orchester

Erfolg für Henze

Uraufführung in Salzburg

Zu einem bedeutenden Erfolg für Hans Werner Henze wurde die Uraufführung seiner Opera seria „Die Bassariden“. Allgemein überzeugte allerdings die Musik mehr als das Buch der beiden englischen Autoren Auden und Kallman, die bekanntlich Strawinsky den Text zu „The Rake's Progress“ schrieben und mit Henze schon bei der „Elegie für junge Liebende“ zusammengearbeitet haben. Diesmal haben sie bei der Neufassung des Euripides-Stoffes ihren dichterisch substanzreichen Text mit allerlei intellektuellen Spielereien so sehr angereichert und die Zeitbezüge so überdeutlich herausgestellt, daß die an sich durchaus dramatische und bühnengerechte Handlung dem unvorbereiteten Publikum zu viel zumutet. Daß Henzes Musik in ihren starken illustrativen Wirkungen und ihrer dramatischen Intensität trotzdem fast lückenlos überzeugte, machte den Erfolg des Komponisten erst richtig bewußt. Henzes handwerkliche Kunstgriffe — die Oper ist nicht nur in Form einer viersätzigen Sinfonie angelegt, sondern enthält neben streng durchgeführten musikalischen Formen auch zahlreiche, ganz bewußt angewandte Zitate aus früheren Stilbereichen — werden durchaus als Mittel zum Zweck bewußt, sein Ernst und der hohe Anspruch im Künstlerischen wie im Geistigen, den die „Bassariden“ ausstrahlen, trugen dem Werk vielfach Vergleiche mit Richard Strauss' „Elektra“ ein. In der Tat meint man, Szenen von so dichter musikedramatischer Spannung seit „Elektra“ und „Wozzeck“ auf der Opernbühne nicht vernommen zu haben. Die Schwächen der Komposition — etliche Längen gegen den Schluß der über zweieinhalb Stunden pausenlos spielenden Oper — wurden durch die Mängel der Regie (Gustav Rudolf Sellner) unnötig betont, im übrigen hinterließ die Aufführung im Großen Festspielhaus aber dank dem hohen Einsatz der Sänger (an der Spitze Kostas Paskalis, Kerstin Meyer, Ingeborg Hallstein und Peter Lagger), der Wiener Philharmoniker und des ausgezeichneten Dirigenten Christoph von Dohnanyi einen nachhaltigen Eindruck.

Gottfried Kraus





gezielt ist, nicht auf die Galerie, ist das, was dann an Publikums-Resonanz kommt, eigentlich mehr ein Abglanz, eine Widerspiegelung des Arbeitsergebnisses... glaube ich. Aber es ist auch möglich, daß gewissen Damen, die da sitzen, meine Bewegungen gefallen — also da kann ich nix dafür, es ist nicht meine Absicht... Gewöhnlich kommt da am Abend freilich noch ein Extra-Bißchen von irgendwas dazu, eine Atmosphäre zwischen Ausführenden und Empfangenden, in der noch Dinge möglich sind, die es bei der Probe nicht gibt. Obwohl meine Musiker in Cleveland manchmal sagen, daß unsere schönsten Aufführungen unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfänden, so intensiv und geschlossen... Wir spielen niemals nur eine Probe, wissen Sie, so eine halbe, halbherzige Probe, wo man nur mit vierzig oder fünfzig Prozent beteiligt ist... Wir sind mit dem Komponisten allein und tun, was wir glauben, niemandem zu Gefallen. Wir musizieren."

B.: „Lassen wir die Galerie weg — doch aber nicht die schönen Damen! Es hat auch Kritiker fasziniert, daß Sie sehr elegant dirigieren. Ist Ihnen das bewußt?“

Szell: „Nein, das ist mir durchaus nicht bewußt. Es ist nicht meine Absicht, elegant zu sein.“

B.: „Ihre Interpretation, Herr Szell, ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, daß sie, wie Sie es einmal formulierten, ‚mit dem Herzen denkt und mit dem Gehirn fühlt‘. Würden Sie dazu noch etwas sagen wollen?“

Szell: „Ich wollte mit dieser Formulierung nur ausdrücken, daß das Denken und Fühlen eine solche Einheit bilden sollten, sich zu einer solchen funktionellen Einheit entwickeln sollten, daß es ein selbstverständlicher Zustand wird, mit dem Herzen zu denken und dem Gehirn zu fühlen. Die Mischung zwischen Intellekt und Instinkt muß eben richtig sein. Das ist, glaube ich, von erheblicher Bedeutung.“

B.: „George Szell gilt heute überwiegend als Konzertdirigent. Waren Sie aber in der Masse Ihrer Berufsjahre nicht eher Operndirigent?“

Szell: „Lassen Sie mich mal zurückrechnen: Ich war von 1917 bis 1930 fast ausschließlich Operndirigent — Straßburg, Düsseldorf, Darmstadt, Berlin, Prag. Aber seit 1930 ungefähr kamen dann schon sehr viele Konzerte dazu. Ich würde sagen, daß sich zwischen 1930 und 1937 Konzert und Oper die Waage gehalten haben. Denn in diesen Jahren, wo ich in Prag Opernchef war, am Deutschen Theater, hatte ich dort meine Philharmonischen Konzerte und leitete als Gastdirigent die Tschechische Philharmonie, das Frankfurter Museumsorchester, das Philharmonische Orchester London, das Amsterdamer im Haag, in Leningrad, eine Tournee mit den Wiener Symphonikern durch Italien, also da hat es sich verteilt — aber seit 1937 bin ich fast ausschließlich Konzertdirigent. Mit dem Intermezzo von vier Jahren an der Met, wo ich zwar Oper gemacht, aber auch wieder Orchester dirigiert habe. So glaube ich nicht, daß man heute — ich bin doch jetzt in meinem 53. Jahr Dirigent — sagen kann, ich wäre überwiegend Operndirigent gewesen. Die Waagschale ist jetzt schon anders.“

B.: „War für Sie ein Reifeprozess maßgebend, als Sie von der Oper Distance bekamen zugunsten der sinfonischen Musik, oder spielten da Umstände der äußeren Karriere mit?“

Szell: „Vielleicht beides. Es ist klar, daß man in der Welt des sinfonischen Musizierens künstlerische Absichten zu einem größeren Prozentsatz verwirklichen kann. Das hat schon entscheidend mitgespielt. Auch während ich an der Metropolitan angestellt war, dirigierte ich gastweise alle ersten amerikanischen Orchester. Und als ich vor die Wahl gestellt wurde, an der Met zu bleiben oder das Cleveland-Orchester zu übernehmen, da war mir klar, was ich zu tun hatte: In Cleveland konnte ich alle künstlerischen Bedingungen, auf die es mir ankam, durchsetzen. Dabei will ich keineswegs verschweigen, daß mir Cleveland auch ein unvergleichlich höheres Einkommen brachte. Es kommt ja auch noch dazu, daß man in der Oper heute fast nie mehr ein Ensemble beisammen hat, mit dem man gründlich probieren kann und das man auch noch für die Wiederholungsaufführung zusammenhalten kann. Jetzt sind ja die Jet-

Flugzeuge da, auf denen sich die Sänger viel lieber aufhalten als auf den Proben. Es ist eine Zeiterscheinung. Es kommt schließlich darauf hinaus, daß es in der Menschenwelt für jede Oper, an die man denken könnte, eigentlich nur eine (vielleicht nicht einmal die) wirklich allererste Besetzung gibt. Und diese Leute, deren Namen jeder kennt, sind in der ganzen Welt immer wieder zu finden, zusammengewürfelt in verschiedenen Kombinationen...“

B.: „Gab es für Ihren Weggang von der Met auch zwingende äußere Gründe?“

Szell: „Sie meinen den Krach mit Bing? Nein, der kam später. Damals schied ich noch in bestem Einvernehmen und habe während der ersten Cleveland-Jahre dort noch gastdirigiert.“

B.: „Und der Krach?“

Szell: „Lassen Sie mich das in einer einzigen Formel zusammenfassen: Ich hatte mit Herrn Bing grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten künstlerischer Natur. Aber das war später, 1951 glaube ich, oder... ich hab's schon vergessen.“

B.: „Und das Cleveland-Orchester hat dann alle Ihre Erwartungen erfüllt?“

Szell: „Das Cleveland-Orchester, das ich mir geschaffen habe, ist schon, das kann ich ruhig sagen, von allen Instrumenten, die ich kenne, das mir entsprechendste und gemäßeste.“

B.: „Sie haben, wir sollten das hier einmal klarstellen, das Orchester nicht gegründet, sondern übernommen?“

Szell: „Das Cleveland-Orchester wurde in der Saison 1917/18 gegründet, es kann in der übernächsten Saison das 50jährige Bestehen feiern. Vor allem durch Arthur Rodzinski, den Stokowski nach Amerika holte, wurde es zwischen 1933 und 1943 auf eine sehr erhebliche Höhe gebracht (Rodzinski war ein ausgezeichnete Orchesterorganisator und -erzieher). Dann gab es drei Jahre des relativen Niedergangs (ich

Unter dem Titel „Die Volksplatte“ startet die Kirschtal GmbH, eine Tochtergesellschaft der Electrola, ein Angebot preiswerter Aufnahmen. Die Grundgedanken, die zur Bildung dieser Serie maßgebend waren, hatte Direktor Dr. Veder im „fono forum“-Interview 3/1966 erläutert. Die Platten werden zu einem unverbindlichen Richtpreis von 9,80 DM angeboten, weil die Aufnahmekosten durch Erstveröffentlichung weitgehend amortisiert sind, die Interpreten auf einen Teil ihrer Lizenzen verzichten und der zu erwartende große Umsatz eine niedrige Kalkulation ermöglicht hat. Die „Volksplatte“ wird als deutsches Gegenstück zur EMI-Serie „Music for pleasure“ betrachtet, von der in England sechs Wochen nach ihrer Einführung bereits eine Million LP abgesetzt wurden. Das Startprogramm enthält 50 Nummern, unter ihnen 20 klassische Titel. Interessant ist, daß sich unter den Aufnahmen neben älteren, im Breitklang-Verfahren (hier: „Wide-sound“) aufbereiteten Einspielungen auch eine Reihe von Neueinspielungen finden, die in Deutschland für den amerikanischen Markt produziert wurden und international gesehen zwar Zweitaufnahmen sind, für den deutschen Käufer jedoch Erstveröffentlichungen darstellen. Dazu gehören Aufnahmen des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven und des b-moll-Konzerts von Tschairowsky, beide mit Julian von Karolyi als Solisten, und Einspielungen der „Eroica“ und der „Neuen Welt“ mit den Berliner Philharmonikern unter Rudolf Kempe.

Platten der französischen Firma Critère werden seit kurzem von Eurodisc übernommen und vertrieben. Zum Startprogramm gehören neben den Flötenkonzerten Haydns die Cembalokonzerte Bachs mit Ruggero Gerlin als Solisten die Hornkonzerte Mozarts mit dem Hornisten Georges Barbot und eine Platte mit den „Davidsbündler-Tänzen“ von Robert Schumann, gespielt von Dominique Merlet.

Zum 175jährigen Bestehen der Berliner Singakademie, das in diesen Wochen festlich begangen wird, hat die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine Aufnahme des Te Deum von Otto Nicolai, einem Schüler des Singakademie-Direktors und Goethe-Freundes Zelter, zum Sonderpreis von 19,— DM veröffentlicht. Es singt der Chor der Singakademie mit den Solisten Evelyn Lear, Marina Türke, Ralli Kostia, Kathleen Basler, Heinz Hoppe, Martin Vantin, Thomas Stewart und Manfred Schenke unter Matthieu Lange, dem heutigen künstlerischen Leiter des Instituts.

möchte mich nicht darüber äußern, warum). Als ich 1946 geholt wurde, geschah es unter Verhandlungspositionen, wie ich sie nie vorher gehabt habe. Meine Forderung hieß, ein Orchester schaffen zu können, das keinem anderen in der Welt nachstehen sollte. Und mein Vertrag sicherte mir ganz gewisse, wichtige Machtvollkommenheiten zu, natürlich auch die notwendigen Mittel.“

B.: „Ist Cleveland nicht, trotz seiner zwei Millionen Einwohner, eine Provinzstadt?“

Szell: „Im Verhältnis zu New York: Ja. Aber es kommt ja nicht immer darauf an, ob eine Stadt die größte ist. Schau'n Sie, einst war in Deutschland das Meininger Orchester das beste. Warum? Weil es einen Prinzen gab und einen Dirigenten. Cleveland war immer eine sehr kultivierte Stadt — sie leistet sich nicht nur dieses Orchester, sondern auch ein Kunstmuseum, das das zweitwichtigste und zweitgrößte der Staaten ist. Das Orchester und das Museum sind heute einfach Ausstellungsstücke der USA.“

B.: „Wann werden Sie uns das Cleveland-Orchester wieder in Europa vorführen?“

Szell: „Im nächsten Jahr, zu meinem 70. Geburtstag. Im August 1967 werden wir bei den drei besten Festspielen Europas spielen: drei Konzerte in Salzburg, vier in Edinburgh und drei in Luzern.“

B.: „Wie beurteilen Sie europäische, vor allem deutsche Orchester?“

Szell: „Ich kenne nicht alle gut genug. Es ist für mich also schwer, darüber etwas zu sagen. Dennoch glaube ich, Ihnen antworten zu dürfen, daß ich gegenwärtig die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, das Concertgebouw-Orchester Amsterdam und die Londoner Symphoniker für die führenden europäischen Orchester ansehe — mit der ergänzenden Bemerkung, daß die Wiener Philharmoniker als Opern-Orchester (wenn sie anständig probiert haben) in der Welt unübertroffen sind.“

B.: „Meinen Sie, Herr Szell, daß Sie alles erreicht haben, was Sie sich an künstlerischer Wirksamkeit zu erreichen je wünschten?“

Szell: „Ich weiß nicht, ob ich jemals mir selbst präzise vorgenommen habe, was ich eigentlich erreichen will. Ich könnte sagen, daß es ja gar nicht gut wäre, wenn es im Leben einen Moment gäbe, in dem man das Gefühl hat, man habe alles erreicht. Alles, wirklich alles, wird man ja nie erreichen. Aber ich muß schon sagen, daß ich dem Schicksal dafür dankbar bin, daß ich mich erstens einmal mit all dieser großartigen Musik habe beschäftigen dürfen, und daß es mir, zweitens, doch wiederholt gelungen ist, Aufführungen zuwege zu bringen, deren ich mich nicht zu schämen brauche.“

*

Der Mann, der fast siebzigjährige, der mit soviel Bescheidenheit von sich und seinem Wirken spricht — man muß sich freilich hüten, seinem ironischen Understatement aufzusitzen —, dieser Mann ist in der Tat ein Musiker und Dirigent von ausnehmender Bedeutung, von beispielhaftem Rang. Nicht nur, weil es beileibe nicht alle Tage möglich ist, ihn persönlich zu erleben, eines seiner Konzerte (und gar mit dem Cleveland-Orchester), sondern weil sie dieses Erlebnis nicht nur vermittelt, vielmehr nachprüfbar dokumentiert, ist es wieder einmal die Schallplatte, die unseren Dank auch für Szell verdient. Was sie uns sofort hören

läßt, ist, daß es keine Arroganz war, wenn Szell vor einiger Zeit in Hamburg äußerte: „Wir fangen dort an zu proben, wo in Europa die Orchester mit der Aufführung aufhören.“ Denn es präsentiert dieses Cleveland-Orchester, mit dem Szell alle seine Aufnahmen einspielt (auf Epic), eine klangliche Perfektion, eine Aus- und Angewogenheit zwischen den einzelnen Instrumentengruppen, bei aller glasharten Wucht des Tutti-Volumens eine kammermusikalische Transparenz, wie das heute wahrscheinlich wirklich nur der „Cleveland-Sound“ zu bieten vermag. Dahinter steckt unerbittliche Probenarbeit, steckt viel Geld (teure Musiker) und eine Zusammenarbeit, die in ihrer Kontinuität niemals unterbrochen wurde, seit nunmehr zwanzig Jahren nicht. Aber es steht darüber die Arbeit eines Orchestererziehers mit einer mehr als fünfzigjährigen Praxis. Und ein Musiker und Dirigent, für den „Gestaltung“ grundsätzlich erst dann einsetzt, wenn die vollkommene Identität zwischen Spiel und Partitur hergestellt ist. Hört man dann aber etwa (auf Epic BC 1282) eine wie aus Granit geschlagene Beethoven-Fünfte oder (auf derselben Platte) die Mozart-Jupiter gewissermaßen urtextlich präzise und „richtig“; hört man, zu welcher spirituellen Heiterkeit der Kristallklang bei der Beethoven-Achten (Epic BC 1254) oder der Haydn-„Oxford“ (Epic BC 1156) erhoben ist; hört man dann — nach einem leuchtend sauberen und impulsstarken Schumann (d-moll-Vierte auf der schon erwähnten BC 1254), nicht zu reden von der linearen Klarheit und sinfonischen Entschlossenheit etwa der fünf Beethoven-Klavierkonzerte (mit Leon Fleisher) — hört man dann noch, wie da am Erie-See Wiener Sträuße (Johann II. und Josef) musiziert werden (Epic BC 1258), mit wieviel Geschmack, Delikatesse, wienerischem Charme und mit wieviel Virtuosität (Perpetuum mobile!) —, dann also weiß man, was für ein „Gestalter“ sich dieses Wunder-Orchesters bedient, was für ein souveräner und großartiger Musiker und Dirigent dieser George Szell ist. Sein künstlerisches Wissen, seine musikalische Meisterschaft, seine Spürsamkeit für die dämonische Sprache eines Komponisten, dabei seine untrügliche Gewissenhaftigkeit sind außerordentlich. Das alles gibt ihm den Mut für Konsequenzen, die — wie etwa bei seiner atemversetzenden Siebenten von Schubert (Epic BC 1009) — zuweilen schockierend (aber unwiderleglich) sind. Das ist Schubert nicht nur jenseits jeden Anhauchs von Dreimäderlhaus, das ist Musik, die tatsächlich „dem Manne Feuer aus dem Geiste schlägt“. Der Komponist hat immer recht — Szell macht keine Flausen, er gestattet sich kein persönliches Fett, er schwindelt nie, es gibt bei ihm nichts Unentschiedenes, im Kleinsten nicht, man kann sich auf ihn verlassen! Das und noch ein Dutzend anderer Szell-Preiswürdigkeiten werden durch seine Schallplatten hör-evident belegt.

*

Die Frage „Szell und die Schallplatte“ stand natürlich ebenfalls im Gesprächs-Konzept:

Szell: „Die Schallplatte — ich bin für sie, wenn man sie mit gewissen Einschränkungen betrachtet. Zum Beispiel, daß sie, da es doch niemals ein- und dieselbe Aufführung zweimal geben kann, daß also die Schallplatte, auch die noch so vollkommene, etwas Erstarrtes hat.“

B.: „Aber ist das nicht gerade ihr dokumentarischer Wert, bezeugend: In der und der Zeit hat er das so und so dargestellt?“

Szell: „Ja — aber es gibt dann noch gewisse andere Einschränkungen. Manchmal kann man sich aus praktischen Gründen nicht dagegen wehren, eine Schallplatte gut-

zuheißsen und hinausgehen zu lassen, die zwar 'annehmbar', aber keineswegs ideal ist."

B.: "Wahrscheinlich ist überhaupt nur dieser Grad von 'Annehmbarkeit' erreichbar?"

Szell: "Ja, ich glaube."

B.: "Der Orchesterklang zum Beispiel, der doch kaum je identisch übertragbar sein wird?"

Szell: "Nein, da wäre ich sogar eher optimistisch. Es handelt sich aber oft mehr um die Interpretation..."

B.: "Die 'eingefrorene'?"

Szell: "Ja, eben... und um das soweit wie möglich zu vermeiden, mache ich, machen wir die Plattenaufnahme einfach als eine Aufführung, die durchgespielt wird wie im Konzertsaal. Ist etwas reparaturbedürftig, setzen wir vielleicht ein größeres Stück neu ein oder spielen noch eine Aufführung. Aber stückweise aufnehmen und dann schneiden, schneiden, kleben, kleben — also das gibt's bei mir nicht!"

B.: "Was das 'eingefroren' betrifft, so müßte man doch unterscheiden, ob Sie als Dirigent Ihre Aufnahme wiederhören oder ob der Hörer sie hört, für den sie einfach die Dokumentation Ihrer Interpretation ist und sein darf. Es kann sein, daß Sie für Ihre Aufnahme, wenn Sie sie morgen vormittag wiederhören, einen anderen Sensus haben als gestern nachmittag, da Sie sie einspielten. Der Hörer aber kennt weder Ihren heutigen Vormittag noch Ihren gestrigen Nachmittag, er empfängt die Dokumentation Szell. Von künstlerischen Schwan-

kungen, die dahinterstehen, kann und braucht er nichts zu wissen."

Szell: "Ja, eben... dabei steht noch eine andere Sache fest, das muß man leider sagen, daß es gewisse Dinge gibt, die mit der Schallplatte besser realisierbar sind als in der Wirklichkeit. Gewisse orchestrale Gleichgewichtsdinge, Dinge der klanglichen Balance, auf die ich außerordentlich viel Wert lege."

B.: "Das ist ja wohl auch der 'Schwindel' der Schallplatte."

Szell: "Eben, sehr richtig! Man fragt sich, wenn man sich des Schwindels bewußt ist, ob er nicht das kleinere Übel ist..."

B.: "Herr Szell, welche Ihrer Platten finden Sie — auf Anhieb — so gut, daß Sie sagen würden: Ja, da bin ich froh, daß es sie gibt?"

Szell: "Da gibt es, muß ich sagen, ohne unbescheiden zu sein, eine ganze Anzahl, zum Beispiel den „Don Quixote“ mit dem Cleveland-Orchester und Fournier; das Mozart-Divertimento KV 131 mit den vier Hörnern; die Mozart-Klavierkonzerte, die Casadesus doch unvergleichlich spielt; und die vier Schumann, die fünf Fleisher-Konzerte, Beethoven, ja, und die neun Beethoven-Sinfonien, mit der immer noch sehr guten „Eroica“... unglaublich, wie diese Stücke nicht altern... und die Siebente — aber vieles, glaube ich, gibt's in Deutschland gar nicht... Und wissen Sie, mit den Aufnahmen geht es einem seltsam: Nachdem ich sie gemacht hatte, vielleicht ein halbes Jahr danach, habe ich sie wieder angehört. Resultat: Das ist ja gräßlich, das will ich nie wieder hören. Dann kommt die eine oder andere nach ein paar Jahren wieder

heraus, ich höre sie mir wieder an und frage mich dann: Was wollte ich eigentlich, das ist doch eine sehr gute Aufführung! Es ist komisch, wie sich die eigene Haltung diesen Dingen gegenüber ändert! Es ist ja klar, daß es die eigene Haltung sein muß, denn die Platte ist ja dieselbe geblieben..."

B.: "Und wie ist Ihre 'Sinfonia domestica'?"

Szell: "Erstklassig! Sie ist sehr gelungen, die Domestica, wirklich eine spektakuläre Sache. Ich hab' sie besonders gern, viel lieber als das „Heldenleben!“ (Über die anlässlich der Strauss-Zentenarfeier aufgenommene Domestica schrieb American Record Guide: „In dieser brillanten, breit-atmenden Aufnahme sehen wir, wie weit Szell das Cleveland-Orchester gebracht hat. Es ist eine wundervolle Freizügigkeit, ein wundervoller Elan in ihrem Spiel, allein erreicht durch die unerbittlichste Disziplin und Hingabe.“)

B.: "Herr Szell, einige Leser wären mir vielleicht doch gram, wenn ich eine offenbar unerläßliche Frage unterschläge. Die nach Ihren Hobbies — haben Sie welche?"

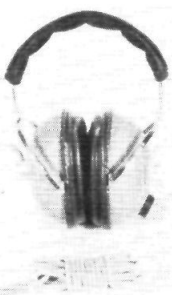
Szell: "Meine standard-answer ist, daß Musik meine Liebhaberei ist. Meine erste Liebhaberei ist natürlich die Musik. Viele andere Liebhabereien habe ich abgeschafft. Vor vielen Jahren zum Beispiel habe ich leidenschaftlich gern Bridge gespielt, jetzt mache ich mir gar nichts mehr daraus. Ich spiele gerne Golf, es ist ein sehr schöner Sport."

B.: "Malen, literarische Ambitionen, Komponieren?"

Szell: "Nein, nichts von allem. Ich bin nur ein simpler Musikant."



KOSS-PRO-4



Warum ölgefüllte Ohrkissen?

GOODMANS

Europas größter HiFi-Lautsprecher-Hersteller, stellt vor:

Maxamp-30 Verstärker

mit Silizium-Planar-Transistoren

2 x 15 Watt Sinus - 2 Buch breit

Klirrfaktor unter 0,4% bei voller Leistung

Die internationale Fachpresse schreibt: Die Ergebnisse brachten eine echte Überraschung, denn sie sind wesentlich besser, als die lapidaren Angaben in der Betriebsanleitung erwarten ließen.

Viele andere internationale Zeitschriften loben den **Maxamp-30** ähnlich.

Technische Daten:

Ausgangsleistung: 2x15 Watt Sinus

Frequenzgang: 20 - 20 kHz $\pm$ 0,5 dB

Klangregler:

$\pm$ 12 dB bei 50 Hz

$\pm$ 12 dB bei 10 Hz

Rumpelfilter:

— 10 dB bei 20 Hz; 1

— 16 dB bei 20 kHz

Preis DM 794,—

(unverbindlicher Richtpreis)

BOYD & HAAS

5 Köln

Melchiorstraße 23-27

**MONTANA-GROSSLAUTSPRECHER von
GOODMANS: Phora-Wessendorf, Heidelberg, Hauptstraße**