

LIEBE ZUM DREIVIERTEL- TAKT

Karl Schumann



„Leider nicht von mir“ notierte Johannes Brahms, der immerhin am Ende seines Schaffens auf drei erfolgreiche eigene Walzersammlungen verweisen konnte, unter die Anfangstakte eines berühmten Johann-Strauß-Waltzers. Und das bedeutete bei ihm sicherlich mehr als nur ein galantes Kompliment, das für die Frau des Walzerkönigs bestimmt war. Wo sind heute die prominenten Musiker, die als Kronzeugen für Kunst und Geist des Wiener Waltzers auftreten können und dürfen? Der Beitrag unseres Mitarbeiters Karl Schumann versucht eine Antwort auf diese Fragen zu geben, die vielleicht in der Faschingszeit häufiger gestellt werden.

Wiener Walzer und Polkas auf der Schallplatte

Die gute alte Zeit und der Wiener Walzer stehen in einem Kausalzusammenhang, den man, ohne erst den sprichwörtlichen Kulturpessimismus zu bemühen, aus dem Schallplattenkatalog erfahren kann: Nach dem globalen Erdrutsch vor fünfzig Jahren ist kaum noch ein Walzer von Weltruhm entstanden. Selbst Richard Strauss erfuhr den Wandel der Zeiten, als er 1933 in der „Arabella“ den Walzererfolg des „Rosenkavaliers“ wiederholen wollte und dabei ins Schablonenhafte griff. Die Geburtsdaten der Pultcäsaren, die Walzer für die Schallplatte dirigiert haben, fallen mit einer einzigen Ausnahme (Wolfgang Sawallisch) in die monarchische Epoche. In den Tanzsälen erscheinen neben Walzer, Polka und Galopp vornehmlich als versöhnliches Zwischenspiel für die älteren Semester. Der Walzer ist zum Ausdruck des Konservativen geworden. Niemand mag ihm glauben, daß er vor rund 150 Jahren

das klingende Wahrzeichen eines Umbruchs war, die Hymne des aufstrebenden dritten Standes. Das Walzen, was soviel wie drehen bedeutet, erschreckte einst die Menuett-Aristokratie als bäuerisch, vulgär, anstößig und plump. Einige Frühformen des Waltzers standen sogar noch unter Strafe. Heute klingt der Walzer nach einem seligen Vorgestern, nach solider Weltordnung, Hofball und Fanny Elßler. Es ist etwas Sonderbares mit dem Fortschritt und seinen ewigen Errungenschaften.

Die schleichende Abwertung hat den Walzerdirigenten einbezogen. Sinfonische Walzerabende, meist als Faschings- oder Wohltätigkeitskonzerte plakatiert, gehörten bis vor kurzem zum Repertoire vieler Pultstars. Der grimmig um sich greifende Ernst des Kulturlebens hat hier Wandel geschaffen; die Dirigenten scheuen sich, die vielberufene leichte Hand zu zeigen. Ein solches Vor-

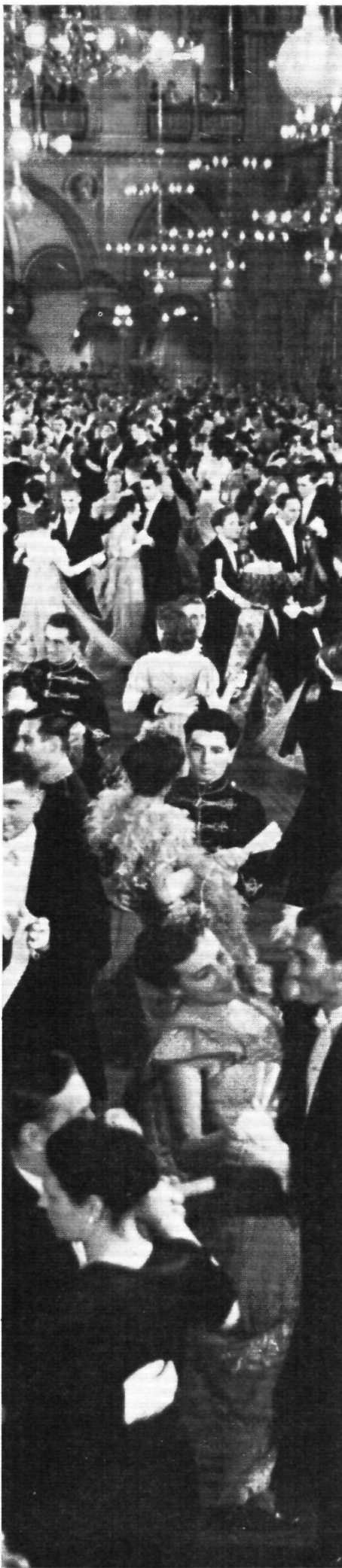
urteil — wenn's eines gibt — ist unbegründet: Jede Walzeraufnahme eines honorigen Dirigenten beweist das äußerste Gegenteil von Schlamperei.

Seit wir meinen, daß alles „wahnsinnig echt“ sein muß, die Gänseleber aus Straßburg und die *Espressomaschine* aus Italien, huldigen wir in Sachen Walzer-Interpretation der Vererbungs- und Milieutheorie: Den Walzer, besonders die hauchzarte Betonung der Zwei, muß man im Blut haben, ergo ein Wiener sein. Die Ironie des Schicksals will es jedoch, daß profilierte Meister der Strauß-Auslegung aus Ländern stammen, die vor knapp hundert Jahren noch gegen Österreich ins Feld zogen: Wilhelm Furtwängler, von dem eine Fledermaus-Ouvertüre und eine Pizzikato-Polka überliefert sind; Bruno Walter, dessen einschmeichelnde Walzeraufnahmen gegenwärtig nicht angezeigt werden; Hans Knappertsbusch, den sich die Wiener Philharmoniker für eine Walzerplatte (Decca SXL 21 041-B) holten, über die noch einiges zu sagen sein wird.

Fesche, Genießer und Romantiker

Versucht man eine Typologie der Walzer-Interpreten, gelangt man mit einiger Gewalt-samkeit zu einer halbwegs handlichen Dreiteilung. Die Feschen (Karajan, Sawallisch, Ormandy, Fricsay) lassen es sich nicht zweimal gesagt sein, daß es hier um den schieren Optimismus in der Musik geht, daß der Walzer in die Füße fahren muß und daß Vater und Sohn Strauß als Kapellmeister die Hochstimmung des Publikums anstreben. Sie bevorzugen straffe Tempi, Klangfülle, kecke Akzente und Tanzboden-Elan. Sie sind Demagogen, die aus ihren Opfern ein Volk von Tanznarrischen machen. Die Genießerischen (Krauss, Krips, Boskovsky) feiern den Walzer als musikalisches Wappenzeichen der „Phäakenstadt“ Wien, breiten epikurisch die melodischen und klanglichen Reize aus, schätzen den sanft gezogenen Auftakt und unterstreichen schmunzelnd programmatische oder koloristische Scherze. Sie machen die Schubert-Nähe deutlich, die entfernte Verwandtschaft mit Jodler und Ländler, das Behaglich-Österreichische und das Kunstvolle der aus dem vierstimmigen Streichersatz entwickelten Faktur. Bei ihnen lehnt man sich zurück und greift nach einem Gläschen Champus. Die Romantiker, die Besinnlichen (Knappertsbusch, Reiner) hängen der arglosen Fröhlichkeit einer Soirée alten Stils nach, wenn sie behutsam die breit-ausdrucks-vollen Tempi modifizieren, eine Walzer-Introduktion zu einer Miniatur-Ouvertüre erhöhen und die instrumentatorischen Witze auskosten. Sie erzählen von vergangenen Zeiten, als der Großvater die Großmutter nahm. Es war einmal...

Die Walzer-Auswahl ist verhältnismäßig schmal. Von den 479 Werken des jüngeren Johann Strauß haben ein gutes Dutzend Walzer und ebensoviele Polkas die Tonrillen-Unsterblichkeit erreicht. Strauß-Vater mußte sich mit dem (im Grunde tänzerischen) Radetzky-Marsch begnügen, hätte Amadeo nicht in österreichischem Nationalstolz einige seiner schlichten, kurzen Walzer produziert. Sehr gut kommt Joseph Strauß weg, der Tanzkomponist wider Willen, der lieber Ingenieur geblieben wäre: seine Walzer- und Polkatrümpe sind in stattlicher Zahl vertreten. Von Eduard Strauß, dem „feschen Edi“, der die Kapelle seines Bruders Johann übernahm und im Alter ein Sonderling wurde, nimmt nur Amadeo kurz Notiz. Josef Lanner, der zärtliche, noch dem Ländler nahe Erzvater des Wiener Walzers, behauptet eine knappe Spalte des Katalogs. Carl Michael Ziehrer, der letzte Wiener Hofball-Musikdirektor, wird sogar von Knappertsbusch geehrt. Der weiland Regimentskapellmeister Carl Komzák ist durch die „Badner



Madeln“ in den Walzer-Olymp eingegangen; Knappertsbusch zählt diesen Walzer zu seinen Lieblingsstücken und dirigiert ihn so, daß aus dem kompositorischen Zufallstreffer ein musikalisches Ereignis wird.

Zwei Walzerplatten bedeuten eine wehmütige Erinnerung: Aufnahmen des letzten Wiener Neujahrskonzerts, das Clemens Krauss 1954, wenige Monate vor seinem Tode, dirigiert hat (Decca MD 1021/22). Krauss, ein waschechter Wiener, holt ruhig und genüßlich zu den Walzern und Polkas aus. Er läßt sie vom Orchester singen; für ihn war die instrumentale Musik stets eine Fortsetzung der vokalen mit anderen Mitteln. Eine zweite Komponente des Krauss'schen Musizierens hieß absolutes Stilgefühl. Den besten Beleg gibt der Walzer „G'schichten aus dem Wiener Wald“. In dem „Tongedicht“ aus fünf Walzerketten, entstanden 1868, apostrophiert Johann Strauß die ländliche Herkunft des Walzers: Ländler und Jodler klingen an, die Zither tönt ins Vorspiel wie die Coda, die naturhafte Quint beherrscht mit dem ersten, „romantischen“ Horneinsatz das Klangbild, die gemäßigten Zeitmaße und der intime Klang überwiegen. Clemens Krauss dirigiert diese Walzer-Pastorale genau so, wie sie gemeint ist: als Genrebild aus dem bauerlichen Hinterland Wiens, als freundliche Verbeugung vor der volkstümlichen Ahnherrschaft des zum tönenden Symbol der bürgerlichen Gesellschaft emanzipierten Walzers.

Auf der Höhe der Zeit

Hier meldet sich die latente Beziehung zur Programmmusik, diesem Lieblingskind des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Brüder Strauß hatten offene Ohren für das, was in der Welt der großen Musik geschah; nicht die Hofoper, sondern die Johann-Strauß-Kapelle brachte erstmals „Tannhäuser“- und „Tristan“-Klänge ins verdutzte Wien; Berlioz war ein Bewunderer des Straußschen Musizierens, Wagner scheute sich nicht, gelegentlich Walzer des „musikalischsten Kopfes in Europa“ zu dirigieren. Der sozusagen intellektuelle Joseph Strauß kennt nicht nur harmonische Wendungen à la Liszt, er nahm es durchaus ernst mit den programmatischen Überschriften seiner Werke. Die Polka „Die Libelle“, die Clemens Krauss dirigierte, schildert unnachahmlich das Summen und Sirren des Insekts mittels einer ostinaten Halbtonfigur der Geigen. Der Delirienwalzer, der in der rasanten, sinfonischen Wiedergabe durch Herbert von Karajan (RCA LSC 2346-B) vorliegt, malt in der Introduction das Delirium als euphorischen Ausnahmezustand ganz im Sinne der ins Optimistische gekehrten Symphonie phantastique. Auffallend ist stets die bildhafte Prägnanz solcher Schilderungen, handle sich's um eine Parforcejagd, um den gemächlich bummelnden Vergnügungszug, um den Jockey oder Zirkusreiter und Ringelspiel. Lange bevor Honegger die Rugby-Suite oder den Pacific 231 schrieb, haben sich die Brüder Strauß kompositorisch der damals noch idyllischen Züge der technisierten Welt angenommen. Das neue Lebensgefühl der Sportler, die sich ausbreitende Eisenbahn und die Gestalten des neuzeitlichen Varietés — sie begegnen musikalisch zum ersten Male in den programmatischen Tänzen der Gebrüder Strauß. Die ernste Musik jener Jahre hätte es für üble Profanierung erachtet, vom Industrie- und Sportzeitalter Notiz zu nehmen.

Das Ungarische im Dreivierteltakt

In Johann Strauß meldet sich eine Komponente der k. und k.-Tage: das ungarische Element. Der berufenste Anwalt dieser Richtung war Ferenc Fricsay (DGG 136 238), den vor Strauß-Partituren die Erinnerung an

die eigenen Tage als Honvéd-Kapellmeister in Szegedin übermannte. Fricsay scheint in der Tat eine hochqualifizierte ungarische Militärkapelle zu dirigieren; das Radio-Symphonie-Orchester Berlin klingt wie bei einem perfekten Standkonzert in Pest oder Ofen. Glanzstücke sind die prickelnde, von Primas-Tönen durchzogene Schneltpolka „Eljen a Magyar“, die dämonisierte Tritsch-Tratsch-Polka und ein Radetzky-Marsch, der in tänzerischem Feuer und in aufreizenden Mittelstimmen schwelgt. Schade, daß nur wenige Strauß-Aufnahmen von Fricsays Hand existieren. An den wenigen Einspielungen läßt sich ablesen, wie ungarische Dirigenten Strauß mit Paprika angerichtet haben, wie sie Elemente des ungarischen Musizierstils in den Walzer übertragen und die Einheit der Donaumonarchie auf ihre Art zu bekräftigen wußten. Auch bei dem gebürtigen Budapester Eugene Ormandy (CBS 8506) schimmert noch Ungarisches durch, wenngleich die klangüppigen Aufnahmen mit dem Philadelphia-Orchester vieles vom Breitwand-Stil oder vom Musizieren in der Hollywood Bowl angenommen haben. Hier rauschen die Walzer bei einem Hofball in CinemaScope.

Während Ormandy, der Rubens unter den Dirigenten, die Orchesterfarben mit breitem Pinsel aufträgt und sinnliche Fülle zum Prinzip der Interpretation erhebt, achtet der gleichfalls in Budapest geborene und zum Amerikaner gewordene Fritz Reiner darauf, den Walzerklang intim zu halten und mit behutsam-beschwingter, altväterlicher Grazie zu entfalten (RCA LSC 2112-B und LSC 2500). Reiner geht, ähnlich wie Knappertsbusch, von der Überlegung aus, daß früher die Tempi gemäßiger waren; die Damen im Cul de Paris konnten sich schwerlich in Sturmschritten bewegen. Die Konstanz des Zeitmaßes und die ständige Betonung der rhythmisierenden Begleitung geben hier den Walzern die Geschlossenheit. Fritz Reiner beschwört mit seinen exzellenten Musikern des Chicago Symphony Orchestra die anheimelnde Eleganz eines Altwiener Ballfests. Das Sinfonische der Walzer — Hanslick sprach einst ironisch vom „Walzerrequiem“ — kommt nicht zu kurz; die stimulierenden Schlagzeug-Effekte, die dezenten Bläserkontrapunkte und artige Unterstreichungen von Mittelstimmen ordnen sich überaus kunstvoll der orchestralen Stilisierung eines Tanzabends unter. Ähnlich wie bei Knappertsbusch ereignet sich eine Reminiszenz an die gute alte Zeit, doch um einiges zügiger, duftiger und lyrischer. Bei Reiner scheinen Stiche des späten Biedermeier ins Walzen und Gleiten geraten zu sein. Die Welt hat sich hundert Jahre zurückgedreht.

Ohne eine Zutat von Reflexion oder Melancholie spielen die Wiener Philharmoniker unter Willi Boskovsky (Decca SXL 21 058-B) einige Walzer von Johann und Joseph Strauß. Hier wird der Urzustand wiederholt: der Konzertmeister führt das Orchester genau so wie zu Zeiten der Strauß-Kapellen. Der tänzerische Schwung überwiegt, wobei es selbstverständlich ist, daß die Wiener Philharmoniker als das klassische Strauß-Orchester sehr achtsam auf Mittelstimmen, kleine Ritardandi und instrumentale Reize (besonders in den Introduktionen) eingehen. Man hört einen Strauß, wie er auf dem Wiener Opernball üblich ist. Ähnlich unpräzise und ansprechend verfährt Anton Paulik, der jahrelang in der Wiener Volksoper der musikalische Zeremonienmeister der klassischen Operette war. Die polka-Kollektion (Amadeo 9058) hat Witz, Feuer und Charme; das Volksoper-Orchester macht die denkbar beste Figur bei so flotten Titeln wie „Eislauf“, „Im Sturmschritt“, „Mit Extrapost“ oder „Verliebte Augen“. Walzer-geschichten praktiziert das Boskovsky-Ensemble der Wiener Philharmoniker (Amadeo 6269 und 6214), wenn es in kleiner Besetzung einige der schlicht-prägnanten Wer-

ke von Strauß-Vater mit jenem geigenseligen Beisl-Klang spielt, wie ihn die kleinen Kapellen von Strauß und Lanner in der Frühzeit des Modetanzes gepflegt haben dürften.

Drehbewegung ins Unendliche

Heinrich Eduard Jacob, neben dem wortgewaltigen Ernst Decsey der gültigste Strauß-Biograph, hat geistreich über die Natur des Walzers philosophiert und ihn mit dem romantischen Zentralbegriff des Unendlichen in Zusammenhang gebracht: Der Walzer kommt aus dem Unbegrenzten und dreht sich ins Endlose, er hat eigentlich weder Anfang noch Schluß und hält die Tänzer in einer unablässig kreiselnden Bewegung. Vorspiel und Coda geben den meist aus fünf Melodieketten gefügten Walzern eine scheinbare Abgrenzung. Der Dreiviertel-Rhythmus treibt das Perpetuum mobile des bevorzugten Tanzes der Romantik. Jacobs kulturphilosophische Theorie ist nicht als Verstiegtheit von der Hand zu weisen: Kein Tanz vermochte so rasch in die Kunstmusik einzudringen wie der Walzer. Kaum war er seiner ländlichen Herkunft entwachsen, fand er schon bei Weber, Chopin, Schumann, Berlioz und Liszt die künstlerische Stilisierung. Er lag in der Luft. In ihm sprach sich romantisches Wesen aus. Er machte über Nacht Karriere, weil er der Gemütsverfassung der einfachen wie der nachdenklichen Leute entsprach.

Den Sog der unbegrenzten Drehbewegung meint man besonders stark zu empfinden bei dem betont fescchen Walzer-Interpreten Wolfgang Sawallisch, der mit den Wiener Symphonikern musiziert (Philips 837 021 GY). Sawallisch, der einzige Jüngere unter den Walzer-Dirigenten, unterstellt das sinfonisch ausgefeilte Geschehen dem Kommando eines federnden, behenden Rhythmus. Sein Kaiser-Walzer hat schon in der Marsch-Introduktion prickelnden Reiz; das D-dur der „Schönen blauen Donau“, der inoffiziellen Nationalhymne Österreichs, bleibt auch in den weichen Hornmelodien tänzerisch gestrafft; „Wein, Wein und Gesang“ oder die von Naturpoesie erfüllten „Frühlingsstimmen“ haben genau so das Drängende und Drehende wie „Künstlerleben“ oder „Rosen aus dem Süden“. Die Tempi bewegen sich in raschem Fluß, ohne forciert zu wirken wie etwa bei Robert Stolz als Strauß-Dirigenten (Amadeo 9108). Das Schlagzeug, bei dem einige Strauß-Interpreten vernehmliche Retuschen anbringen zu Gunsten der sinfonischen Diktion, behält seinen Reiz als Stimulans des Tanzes. Die Wiederholungen werden dynamisch sorgfältig abgestuft. Die kleinen Kontrapunkte leuchten wie Pointen. Unter den Walzer-Dirigenten, die eine dionysische Wirkung erstreben und das Stillsitzen schwer machen, steht Wolfgang Sawallisch obenan. Durch welche Mittel der Stilanalyse wollen Verfechter der lokalpatriotischen Milieutheorie herausfinden, daß Sawallisch kein Wiener, sondern ein Münchener ist?

Vom Charme des Weltläufigen

Leute, die das Gras wachsen hören, pflegen zu munkeln, daß sich der Salzburger Herbert von Karajan zwar trefflich in Wien akklimatisiert habe und daß er sogar Brahms ins Wienerische überträgt, bei Strauß-Walzern jedoch den unerlernbaren Heurigen-Beiklang vermissen läßt, der einst Erich Kleiber — von dem keine einzige Walzeraufnahme aus

Als das „selige Vorgestern“ noch Gegenwart war: eine Zeichnung des Freiherrn Ferdinand von Reznicek aus dem „Simplicissimus“





Als sinfonischer Walzerkomponist
betont fesch:
Wolfgang Sawallisch

alten 78er-Zeiten herübergerettet worden ist! — so unwiderstehlich zu Gebote stand und den der vortreffliche Wiener Josef Krips (Amadeo 6039) aus dem Handgelenk beherrscht. Karajans Beziehung zu Strauß wird durch zwei Aufnahmen belegt: durch eine etwas betagte, aber untadelige Mono-Platte mit dem Philharmonia-Orchester (Col C 70 465) und eine neuere Stereo-Produktion mit den Wiener Philharmonikern (RCA LSC 2346-B). Karajan gehört unstreitig zu den Feschen; seine Tempi eilen, seine Akzente schnellen empor, sein Rhythmus wogt, sein Klang geht von der satten Geigenkantilene aus und seine Blecheinsätze wirken als Stimulans. Auf eine undefinierbare Weise bringt Karajan den Duft der großen, weiten Konzertwelt ins Spiel. Sein mondänes Empfinden — kaum ein Zweiter unter den Pultgrößen unserer Tage hat einen so ausgeprägten Sinn für den Charme des Weltläufigen — bringt in flink aufrauschenden Crescendi und elegant pointierten Decrescendi den Stil des Konzertwalzers ins Spiel; von ferne scheint der raffinierte Glanz der Valse aus Berlioz' Phantastischer Sinfonie herüberzuleuchten. Bei Karajan bewegt sich die große Welt. Es ist eine Freude, der Genauigkeit seiner Akzente zu folgen; kleine, fast schon liebenswürdige Schlampe-reien, wie sie selbst in den besten Musikerkreisen vorkommen, werden von seiner ner-

vigen Hand ausgemerzt. Der Kaiserwalzer strotzt vor Glanz der Paradeuniformen, während das „Künstlerleben“ einen behutsamen Zug ins Idyllische annimmt. Das Philharmonia-Orchester musiziert schier wienerischer als die Wiener Philharmoniker; der im edelsten Sinne feminine Klangcharakter der Londoner Musiker kommt den Walzern sehr zugute. Unnachahmlich ist Karajans Auslegung der „Schönen, blauen Donau“; in einem undefinierbaren Gemisch aus Sentiment und Raffinesse entwickelt sich langsam der Walzer von lyrischer Grazie zum kecken Glanz einer Zugabenummer. Herbert von Karajan liefert Strauß in internationaler Exportausführung: gefühlvoll und mondän, elegant und anheimelnd, Hofball-Konzert auf höchster Ebene.

Gegen Karajans weltmännischen Perfektionismus hebt sich Knappertsbuschs Walzer-Romantik ab. Die Knappertsbusch-Aufnahmen sind mir lieb und wert. Die zärtlich modulierten Walzer-Anfänge, die unnachahmlich deklamierte Introduction zu den „Badner Madeln“ und die altväterliche Galanterie der Annen-Polka zeigen den Romantiker Knappertsbusch in seiner ganzen Empfindsamkeit, die er in Zivil hinter herrischer Attitüde und am Pult hinter gewaltigem Pathos verbirgt. Nicht einmal die neuerschienene „Parsifal“-Aufnahme vermag so gründlichen Aufschluß über das Empfindsame,

Träumerische und Wehmütig-Romantische in Knappertsbusch zu verschaffen, wie es diesen gefühlsinnigen Walzer-Erinnerungen an die gute alte Zeit gelingt.

Eine Schlußbemerkung über die Aufnahmequalität: Mir sind selten so ausgewogene Einspielungen begegnet wie bei dieser Walzer-Umschau. Der Dreiviertel-Rhythmus scheint die Techniker zu inspirieren. Auch die älteren Aufnahmen können mit Würde bestehen. Nur bei Amadeo war man zuweilen etwas nachlässiger. Das dürfte ein charmanter wienerischer Zug sein.

Die Walzer-Nummern schrumpfen von einer Neuausgabe des Bielefelder Kataloges zur anderen. Diesem Schwund sollte man Einhalt gebieten. Es wäre an der Zeit, bei CBS die einst von Philips vertriebenen Bruno-Walter-Einspielungen aufleben zu lassen. Vielleicht finden sich in den Archiven noch Erinnerungen an den hinreißenden Walzerdirigenten Erich Kleiber, den Großmeister der Wiener Kapellmeisterschule. Vielleicht kann man auch noch Furtwängler-Ausgrabungen anstellen. Weingartner mit Johann Strauß zu hören, müßte eine musikgeschichtliche Delikatesse sein. Erfreulich wäre es, wenn Sawallisch nicht der einzige Jüngere unter den Walzer-Interpreten bliebe. Wie öde müßte die Musikwelt aussehen, gäbe es keine sinfonischen Walzerdirigenten mehr.



Clemens Krauss:
Die Aufnahme
seines letzten Neujahrskonzerts
erinnert an einen großen
Wiener Walzerdirigenten