



Der Klangmagier von London....

oder: Von der Würde der Schallplatte

Ein Gespräch
mit John Culshaw —
mit Anmerkungen
von Gerold Fierz

Wer John Culshaw ist, wird man dem Schallplattenfreund wohl kaum mehr sagen müssen — Aufnahmeleiter der Decca, Schöpfer von Sonicstage, ein echter Magier des Klanges für die einen, Scharlatan der Schallplatten für andere. (Ein Kollege von mir, jung und enthusiastisch, einer jener zornigen jungen Männer, die nie und nimmer ins Opernhaus gehen, sondern Opern nur noch von Schallplatten hören, nannte diese anderen einmal eine „kleine Minderheit absonderlich puritanisch denkender Ästheten...“)

Ich traf John Culshaw in Zürich. Im Rauchsalon des großen Hotels, das gleich gegenüber dem Hauptbahnhof steht, stellte er sich dem neugierigen Frager.

Als mir die Redaktion des fono forums in einem etwas atemlosen Telefongespräch mitteilte, daß John Culshaw sich dann und dann in Zürich aufhalte, dort und dort zu treffen sei, und mich bat, ihn aufzusuchen, war ich einigermaßen verblüfft. Was, bei allen neun Musen, hatte er ausgerechnet in Zürich zu suchen, das zwar die größte Stadt der Schweiz, aber darum bei weitem nicht eine große Stadt ist?

Das Geheimnis lüftete sich dann bald: Zürich liegt so einigermaßen auf halbem Wege zwischen London und Wien. In London ist die Decca zu Hause (und mit ihr John Culshaw); in Wien macht sie zumeist ihre großen Schallplattenaufnahmen. Darum ist Zürich eine Art Angelpunkt geworden, wo des öfteren Besprechungen stattfinden, Pläne geschmiedet und Termine ausgehandelt werden...

Und dann also das Gespräch!

*

Was ist Sonicstage? (Die Frage war wohl unvermeidlich...)

„Sonicstage bedeutet den Versuch, eine Oper durch eine besondere (aufnahmetechnische) Behandlung des Orchesters, aber unter Umständen nicht nur des Orchesters, sondern auch der Solisten und des Chors, lebendig zu machen, auf der Schallplatte hörbar zu machen, was man sonst (im Opernhaus also) nicht hört. Sonicstage bietet die Möglichkeit, ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Stimmen und Orchester, besser als in der besten Aufführung, herzustellen. Es ist ein Versuch, die Musik dramatisch, dramatisch in ihrem Klang (*„dramatic in sound“*) zu machen. Sonicstage will, nicht zuletzt, die Oper für jene Leute interessanter machen, die noch nie eine Oper gesehen haben, noch die Gelegenheit finden, eine zu sehen. Es führt nicht zum Theater hin, sondern im Grunde vom Theater weg; es will nicht Theaterersatz, nach Möglichkeit vollkommen, sein, sondern sucht der Schallplatte eigenen, selbständigen Wert zu geben. Sonicstage ist das genaue Gegenteil von Bühne.“

Können Sie mir eine kleine Geschichte von Sonicstage geben?

„Wir begannen im Jahre 1957, mit dem dritten Akt ‚Walküre‘, unter Hans Knappertsbusch. Es war ein erstes Experiment. ‚Das Rheingold‘, unter Georg Solti, bezeichnet den eigentlichen Beginn. Freilich sprach damals noch niemand von Sonicstage. Es folgten, wiederum mit Solti, ‚Siegfried‘ und ‚Tristan und Isolde‘, mit Herbert von Karajan ‚Aida‘ und ‚Othello‘. Den gleichsam offiziellen Start markierte dann ‚Salome‘; hier wurde auch der Begriff Sonicstage zum erstenmal verwendet.“

Welches sind die nächsten Pläne?

„Ich komme soeben aus Wien, wo wir die Aufnahme von ‚Götterdämmerung‘ eingerichtet haben. Sie kam im Laufe des letzten Jahres, in drei Teilen, zustande.“ (Mit einem ehrlich begeisterten Unterton in der Stim-

me:) „Wir hatten eine prachtvolle Besetzung, wie man sie auf der Bühne wohl überhaupt nie finden kann: Georg Solti als Dirigent, dann Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Gottlob Frick, Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Ludwig. Und immer wieder die einzigartigen Wiener Philharmoniker! Gleichzeitig wurde ein Fernsehfilm gedreht, der über das Wo und Wie der Aufnahme berichten wird — ein Film von siebzig Minuten Dauer, den die BBC und das österreichische Fernsehen gemeinsam gedreht haben. Er wird in einer englischen und in einer deutschen Fassung zu sehen sein. Und dann wird wohl bald eine neue ‚Walküre‘ kommen — unter Solti, der damit dann seine Schallplatteninterpretation der ‚Ring‘-Tetralogie abschließt.“ (Auf einen erwartungsvollen Blick meinerseits, mit entschuldigendem Lächeln:) „Wir haben natürlich unsere Pläne. Aber sie sind noch Geheimnis...“

Wie würden Sie den Unterschied zwischen Sonicstage und den Verfahren anderer Firmen definieren?

(Verschmitzt lächelnd:) „Da hören Sie sich am besten eine unserer Sonicstage-Aufnahmen an und vergleichen Sie sie mit einer anderen Aufnahme desselben Werkes...“

?????

„Der ‚sense of sound‘ ist viel dramatischer...“

Sind Sie eigentlich Techniker oder Musiker? Sind Sie, wenn Sie beides zugleich sind, ein Musiker mit technischer Begabung oder ein, sagen wir einmal: musikalischer Techniker?

„Ich bin nur Musiker — doch vielleicht Musiker mit besonderem Verständnis für technische Probleme. Aber ich kann nichts tun, wenn ich nicht einen guten Techniker neben mir habe. Eine Aufnahme ist für mich immer und in erster Linie ein ‚team work‘. Und ich habe glücklicherweise gute Techniker, die auch gute Musiker sind. Ich selber verfüge allerdings auch über einige technische Kenntnisse.“

Wie präsentiert sich die technische Organisation von Sonicstage?

„Wir arbeiten in Wien, in den Sophiensälen, immer in verschiedenen Räumen, die untereinander sowohl akustisch als auch visuell (Fernsehen) verbunden sind. Das ist ein sehr wichtiges Prinzip von Sonicstage. Es dient uns zur Herstellung verschiedener Akustiken, ‚akustischer Klimata‘. Beispiele finden Sie im zweiten Akt von ‚Tristan‘, in ‚Salome‘. Um eben bei Wagner zu bleiben: Er fordert ja selber (wiederum: ‚Tristan‘, zweiter Akt) gewisse stereophonische Effekte (die sich entfernende Jagd König Markes), und diese Effekte versuchen wir nicht nur in einem rein räumlichen, sondern auch in einem durchaus atmosphärischen Sinne nachzuschaffen.“

Ein sehr interessantes Problem stellte sich uns während der kürzlichen Aufnahme der ‚Götterdämmerung‘: Im zweiten Bild des ersten Aktes (Walkürenfels) kehrt Siegfried, der inzwischen Gutrunes Vergessens-trank getrunken hat, zu Brunnhilde zurück, doch nicht als Siegfried, sondern in der Gestalt Gunthers. Und Wagner läßt ihn hier auch anders singen — er ist jedenfalls nicht eigentlich Siegfried, sondern Gunther. Auf der Bühne freilich bleibt er Siegfried trotzdem. Die Schallplattenaufnahme kann hier nach einer anderen, deutlicheren Lösung suchen: Siegfried/Wolfgang Windgassen sollte Gunther/Dietrich Fischer-Dieskau sein — er ist es zwar“ (wieder das verschmitzte Lächeln — Erinnerung an einen wohlgerate-

nen Streich?) „nicht, aber fast haben wir ihn dazu gemacht...“

Wie beurteilen Sie Georg Solti als Interpreten Richard Wagners? Man hat seiner Auffassung von „Tristan“ eine gewisse unwagnersche „Modernität“, eine Neigung zu gewissermaßen zerfasernder Klanganalyse vorgeworfen.

„Georg Solti ist für mich ein absolut wunderbarer Wagner-Interpret. Ich hörte ihn zum erstenmal in München, 1942. Seither hat er sein Musizieren, und nicht zuletzt seine Interpretationen von Werken Wagners, bedeutend vertieft und vergeistigt. ‚Götterdämmerung‘ wird gegenüber ‚Tristan‘ einen weiteren Schritt bedeuten. Er ist außerdem ein Musiker, mit dem sich ausgezeichnet, ‚very sincere‘, zusammenarbeiten läßt. Bemerkenswert ist sein technisches Interesse, das freilich nie auch nur im geringsten Musikalisches tangiert oder gar beeinträchtigt.“

*

Dies das Gespräch.

Es hat mich noch einige Zeit beschäftigt. Und ich habe hernach auch noch nachgelesen, was John Culshaw in den Einführungsheften zu den Aufnahmen von „Tristan“ und von „Siegfried“ gesagt hat, was Werner Burkhardt über ihn im Heft zu „Salome“ schrieb.

Man findet in diesen Heften etliche Versuche, Sonicstage als technisches Verfahren und als ästhetisches Prinzip zu definieren; sie decken sich durchaus mit dem, was John Culshaw mir im Gespräch gesagt hat (und der interessierte Schallplattenfreund wird darin noch mancherlei zu lesen bekommen, was in diesem Gespräch nicht berührt wurde); neu und sehr interessant ist ein gewissermaßen soziologischer Aspekt: daß Sonicstage die Oper jenen Leuten erschließen wolle, die, sei es aus geographischen, sei es aus materiellen Gründen, des Opernbetriebs entraten müssen. Hier redete wohl vor allem der Engländer — der Opernfreund, der ganz genau weiß, daß in seinem eigenen Lande Oper sich auf die Hauptstadt beschränkt, allenfalls sich, doch in zeitlich sehr begrenztem Rahmen, noch bei verschiedenen Festspielen im Lande herum, endlich bei etlichen, doch vergleichsweise seltenen Tourneegastspielen ereignet.

Man wird auch genügend Hinweise darauf finden, daß John Culshaw, wie er es in unserem Gespräch sehr deutlich festhielt, in allererster Linie Musiker ist, daß er zwar, was Wagner betrifft, seinen Ernest Newman sehr gründlich kennt, aber durchaus nicht nur als Jünger Newmans zu betrachten ist, sondern durchaus eigene Meinungen vertritt. Und daraus wird man wohl ableiten dürfen, daß er sein ausgeklügeltes Aufnahmeverfahren gewiß als eine Verbindung von Technik und musikalischer Ästhetik betrachtet, doch Technischem kaum je das Übergewicht über Musikalisches einräumen wird. Er mag mit der Unbekümmertheit des Engländers an gewisse Probleme herangehen, sie auch entsprechend unbekümmert zu lösen versuchen — über die natürliche Musikalität, deren Engländer sich im allgemeinen rühmen dürfen (man denke an ihre großartigen Orchester, ihre Chortradition!), wird er kaum je stolpern. Und schließlich darf vielleicht auch daran erinnert werden, daß Richard Wagner den greulichen Lindwurm, den er für seine Bayreuther Aufführungen von „Siegfried“ brauchte, auch — aus England bezog... Engländer lieben nun einmal das Ungewöhnliche, Unalltägliche, und ihr Traditionalismus hindert sie keineswegs, nach Untraditionellem zu trachten.

Im Heft zum „Tristan“ zitiert John Culshaw seinen künstlerischen Mentor, Ernest Newman („Wagner as Man and Artist“): „Können wir uns nicht so etwas vorstellen wie den zweiten Aufzug vom ‚Tristan‘, mit schweigenden und nur schwach sichtbaren



Preis der Deutschen Schallplattenkritik 1965

fono forum schreibt für dieses Jahr wiederum den „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ aus. Zum drittenmal werden hiermit entsprechend den Satzungsbestimmungen die deutschen und in Deutschland vertretenen Schallplattenfirmen gebeten, die besten Aufnahmen, die zwischen dem 15. April des Vorjahres und dem 1. April 1965 veröffentlicht worden sind, zu benennen und den Mitgliedern der Jury, namhaften Schallplattenkritikern aus Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik, zu übersenden. Ihre Entscheidung wird wahrscheinlich Ende September auf einer öffentlichen Preisverkündung und -verleihung bekanntgegeben werden.

Für die verschiedenen Preiskategorien — u. a. Sinfonische Musik, Konzerte, Opern- und Operettenbzw. Musical-Gesamtaufnahmen, Kammermusik, Chormusik, Solistenrecital, Wort- und Dokumentaraufnahmen sowie historische Wiederveröffentlichungen — sind je drei unabhängig voneinander wertende Schallplattenkritiker gewonnen worden, wobei das fono forum auch in diesem Jahr — im Hinblick auf die bestmögliche fachliche Zusammensetzung des *Kritikergremiums* — die Zusammenarbeit mit den führenden deutschsprachigen Schallplattenzeitschriften im In- und Ausland gesucht und gefunden hat. So werden an dem diesjährigen deutschen Schallplattenpreis die Redaktionen und Rezensenten folgender Fachzeitschriften mitwirken: HiFi-Stereophonie, Karlsruhe, Phonopraxis, Kassel, und phono, Wien. Alle Beteiligten sind sich einig in dem Wunsche, daß auch in diesem Jahr, der Idee und Zielsetzung des „Preises der Deutschen Schallplattenkritik“ entsprechend, im Interesse und zum Wohle der Schallplattenfreunde die besten, künstlerisch wertvollsten Aufnahmen mit einer Auszeichnung bedacht werden. Aus der Fülle des Guten das Beste herauszuheben, es sichtbar zu machen als Richtschnur und Ansporn für künftige Produktionen und damit, wo immer möglich und notwendig, das allgemeine Niveau der Schallplattenaufnahmen zu heben — das allein kann der Sinn eines Schallplattenpreises sein. Die vergangenen Jahre haben gezeigt, daß der „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ hierfür die richtige

M — n



Von den Möglichkeiten der Schallplattenoper begeistert: John Culshaw im Gespräch mit Gerold Fierz (links)

Schauspielern, in dem die Musik uns alles erzählt, was in ihrer Seele ist, während sie uns zu entfernt sind, als daß die groben Persönlichkeiten der Schauspieler und die theatralische Künstlichkeit des Bühnenbildes uns unangenehm berühren, wie sie es heutzutage tun? Läßt sich nicht eine Handlung vorstellen, die jedem so gut bekannt ist, daß dem Zuschauer nur ganz knappe Andeutungen ihres Verlaufs gegeben zu werden brauchen, während das wirkliche Drama in der Musik liegt? Oder, um einen Schritt weiterzugehen, können wir nicht überhaupt auf die Bühne und deren sichtbaren Schauspieler verzichten, wobei der äußere Zu-

sammenhang, den die Musik braucht, durch unpersönliche Stimmen geboten wird, die durch einen verdunkelten Zuschauerraum schweben?"

Und John Culshaw selber: „Die Aufnahme mag ein Schritt in diese Richtung sein. Am wenigsten lag es jedenfalls in unserer Absicht, etwas wiederzugeben, was in jedem durchschnittlichen Opernhaus gehört werden kann. Wir wollten statt dessen erreichen, daß das unmittelbare künstlerische und Gefühlserlebnis von Tristan und Isolde auf der Bühne bei der Übertragung in ein neues Medium erhalten blieb — ein Medium, das seinem Komponisten unbekannt gewesen

war — und suchten andererseits die Möglichkeiten, die dieses neue Medium bieten kann, voll auszunützen.“

Die Quintessenz: Sonicstage mag als ein Versuch gesehen werden, Technisches und Musikalisches stets von neuem in ein ideales Gleichgewicht zu bringen, Mittel und Wege zu suchen, der Oper auf Schallplatten ein eigenes Gesicht zu geben, sie zu einer Schöpfung *sui generis* zu machen, ihr gewissermaßen eigene Würde zu geben.

Hybris des Technischen? Die Gefahr, kein Zweifel kann darüber bestehen, ist groß. Es liegt an Männern wie John Culshaw, sie von Mal zu Mal wieder zu bannen.

ALEXANDER BRAILOWSKY

KLAVIER

CHOPIN

Polonaise A-dur op. 40 Nr. 1
Polonaise B-dur op. 71 Nr. 2
CBS EP 8607

Fantaisie-Improptu
cis-moll
op. 66

Tarantelle op. 43
Trois Ecossaises op. 72 Nr. 3
CBS EP 8621

Polonaisen Nr. 3 A-dur op. 40
Nr. 1 »Militärpolonaise« + Nr. 5
fis-moll op. 44 + Nr. 6 As-dur
op. 53 + Nr. 4 c-moll op. 40
Nr. 2 + Nr. 2 es-moll op. 26
Nr. 2 + Nr. 9 B-dur op. 71 Nr. 2
+ Nr. 1 cis-moll op. 26 Nr. 1
(S) 72015

Konzert für Klavier und
Orchester Nr. 1 e-moll op. 11
+ Totentanz (Liszt)
(S) 72152

Mazurken (Vol. 1)

4 Mazurken op. 6, 1-4
5 Mazurken op. 7, 1-5
4 Mazurken op. 17, 1-4
4 Mazurken op. 24, 1-4
4 Mazurken op. 30, 1-4
CBS 72318

Mazurken (Vol. 2)

4 Mazurken op. 33, 1-4
4 Mazurken op. 41, 1-4
3 Mazurken op. 50, 1-3
3 Mazurken op. 56, 1-3
3 Mazurken op. 59, 1-3
CBS 72319

Mazurken (Vol. 3)

3 Mazurken op. 63, 1-3
4 Mazurken op. 67, 1-4
4 Mazurken op. 68, 1-4
2 Mazurken op. posth.
Polonaise gis-moll op. posth.
Polonaise f-moll op. 71 Nr. 3
Polonaise d-moll op. 71 Nr. 1
Mes joies (Nocturne)
Was ein junges Mädchen liebt
(Lied op. 74)
CBS 72320

Walzer Nr. 1 - Nr. 14 (vollständ.)

Nr. 1 Es-dur op. 18 (Grand
Valse brillante) - Nr. 2 As-dur
op. 34, 1 - Nr. 3 a-moll op. 34, 2 -
Nr. 4 F-dur op. 34, 3 - Nr. 5
As-dur op. 42 (Grande Valse) -
Nr. 6 Des-dur op. 64, 1
(Minutenwalzer) - Nr. 7 cis-moll
op. 64, 2 - Nr. 8 As-dur op. 64, 3 -
Nr. 9 As-dur op. 69, 1
(Abschiedswalzer) - Nr. 10
h-moll op. 69, 2 - Nr. 11 Ges-dur
op. 70, 1 - Nr. 12 f-moll op. 70, 2 -
Nr. 13 Des-dur op. 70, 3 -
Nr. 14 e-moll op. posth.
CBS 72327

CHOPIN Récital

Fantaisie Improptu op. 66
Tarantelle op. 43
Berceuse op. 57
Trois Ecossaises op. 72 Nr. 3
Andante spinato et Grande
Polonaise
Brillante - Sonate Nr. 3 h-moll
op. 58
CBS (S) 72224

(S) = auch in Stereo

AUF CBS-SCHALLPLATTEN

