

Für die großen Orchesterwerke der Klassiker, in erster Linie wohl für die Sinfonien Beethovens, hat sich im Verlaufe einer mehr als hundertjährigen Musizierungspraxis ein weitgehend einheitliches, unter dem Etikett der „Werktreue“ sozusagen „endgültiges“ Interpretationsklichee gebildet, hinter dem der einzelne reproduzierende Künstler in eine nahezu vollkommene, mindestens künstlerische Anonymität zurücktritt, aus der sich nur noch einzelne wenige starke Persönlichkeiten herausheben. Angesichts von nahezu einem Dutzend Aufnahmen der F-dur- und mehr als einem Dutzend der e-moll-Sinfonie ist man leider versucht, zum wenigsten die Anfänge einer ähnlichen Schablonenbildung auch für die Sinfonien von Brahms festzustellen, obgleich sich kaum ein anderer Meister seit Beethoven weniger in ein derartiges Prokrustesbett zwingen läßt, als gerade er. Vor allem die F-dur-Sinfonie, noch immer und natürlich auch in einer ganzen Reihe von Hüllentexten als die „heroische“ abgestempelt, ist ein Werk, das schon in seiner Anlage und Thematik für den Interpreten eine Reihe von Problemen aufwirft, die aber in den meisten Wiedergaben nicht oder wenigstens nicht konsequent gelöst werden.

Es wurde einmal darauf hingewiesen, dieses Werk sei seiner Anlage nach „gesteigerte Kammermusik“, eine Formel, in der freilich nur die eine Seite einer vielleicht gewollten inneren Gegensätzlichkeit erfaßt ist: Der „kammermusikalische“ Charakter weiter Teile steht in diesem Werk scheinbar ohne wirklich organische Verschmelzung neben ebenso eindeutig sinfonischen Abschnitten. Vor allem in den beiden Außensätzen stellt der wiederholte unmittelbare Wechsel vom sinfonischen zum Kammerstil der Interpretation die nicht ganz leichte Aufgabe, diese Gegensätze zu überbrücken, eine Aufgabe, die denn auch nur von sehr wenigen Interpreten wirklich in überlegter und überlegener Weise gelöst wird. Bei fast allen übrigen lassen sich die entscheidenden Unterschiede der Interpretation eindeutig wohl nur unmittelbar am Klangbild selbst demonstrieren. Sie sind über allgemeine Charakterisierungen hinaus kaum greifbar, zumal die sehr verschiedenartigen Aufnahmetechniken und Klangkörper das Urteil entscheidend beeinflussen müssen.

Gemessen an den Vorschriften der Partitur ist, so erstaunlich das klingen mag, von 11 eigentlich nur eine einzige Interpretation bis in letzte Einzelheiten „richtig“ bzw. ohne merkbare persönliche Note, und den Fanatikern der „Werktreue“ könnte also eigentlich nur diese eine Version empfohlen werden — wenn es überhaupt Aufgabe einer derartigen vergleichenden Besprechung sein könnte, Empfehlungen auszusprechen: Klemperer bietet mit einer fast pedantischen Genauigkeit eine absolut getreue Wiedergabe des Partiturbildes. Aber bei aller Hochachtung vor der erstaunlichen Leistung bleibt doch eine Frage offen. Es fehlt dieser Wiedergabe das wesentliche „Brahmsische“, das ja nicht allein in, sondern gerade hier doch wohl noch mehr hinter den Noten steht. Klemperers Version wirkt neben den anderen Aufnahmen in einer schwer definierbaren Weise kühl, fast distanziert und leidenschaftslos. Es fehlt ihr der leidenschaftliche Schwung von Karajan oder Bruno Walter, aber auch das große Pathos von Eugen Jochum, obgleich die Genauigkeit seiner Phrasierung höchstens noch von Bruno Walter erreicht wird.

Vielen Deutungen offen: BRAHMS „DRITTE“

Eine
vergleichende
Diskografie
von
Franz Junghanns

JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 3 F-dur, op. 90

1. Prager Radio-Sinfonie-Orchester, Hermann Abendroth (Lizenz Supraphon) Orpheus 6191 (Deutsche Schallpl.-Gemeinschaft.)
2. Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler Electrola E 90 994
3. Südwestfunk-Orchester, Baden-Baden, Jascha Horenstein / Pantheon XP 3080 (Europ. Phonoklub)
4. Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum DGG LPM 18 309
5. Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan Decca SXL 20 050 Stereo
6. Berliner Philharmoniker, Rudolf Kempe Electrola STE 80 582 Stereo
7. Philharmonia-Orchester London, Otto Klemperer Col. STC 90 933 Stereo
8. Wiener Philharmoniker, Rafael Kubelík Decca SXL 2104 Stereo
9. Chicagoer Sinfonie-Orchester, Fritz Reiner RCA LSC 2209 Stereo
10. Wiener Symphoniker, Wolfgang Sawallisch Phil. 835 082 AY Stereo
11. Columbia-Sinfonie-Orchester, Bruno Walter Phil. 835 557 AY Stereo

In der reproduzierenden Kunst lassen sich für Stil und Interpretation keine absoluten Vorschriften setzen. In allen Partituren von Brahms lebt eine romantische Kraft, die sich durchaus nicht ausschließlich in den eingetragenen Vortragszeichen ausdrückt — und Brahms steht bekanntlich mit der relativen Sparsamkeit seiner Spielanweisungen in seiner Zeit durchaus nicht allein. Diese Kraft spricht nicht allein aus einer immmanenten agogischen und dynamischen Spannung, sondern mindestens ebenso sehr aus dem architektonischen Aufbau des ganzen Werkes und dessen Ausgewogenheit und innerer Logik. Alle diesbezüglichen Anweisungen in den Partituren von Brahms sind darum von grundsätzlicher Bedeutung und es ist völlig unverständlich, daß von 11 Interpreten der F-dur-Sinfonie nur Furtwängler, Kubelík und — natürlich — Klemperer vorschriftsgemäß die Exposition im 1. Satz wiederholen. Die willkürlichen Amputationen ganzer Satzteile — darum handelt es sich doch! — sind nachgerade zu einer festen Regel geworden, es lohnt sich also, hier einmal in aller Kürze auf die in der Anlage des Satzes vorgegebenen Gründe hinzuweisen, die Brahms, der sich bekanntlich in schärfster Selbstkritik jede Kleinigkeit in seinen Partituren genau überlegt hat, zu der ausdrücklichen Wiederholungsforderung veranlaßt haben: Sein Durchführungsteil, sicher einer der kürzesten, die sich in allen entsprechenden Sinfoniesätzen des 19. Jhs. finden lassen dürften, nimmt allein das pastorale 2. Thema auf. Die Wiederholung der ganzen

Exposition mit dem 1. Thema schien daher Brahms zur Ergänzung dieser Durchführung als ausreichendes Gegengewicht zu der umfangreichen Reprise notwendig, die wieder das Hauptthema aufgreift. Wer also das heute gerade so lautstark verfochtene Postulat der „Werktreue“ an die Spitze seiner Interpretationen stellt, der wird derartige, die architektonische Grundform betreffende Forderungen der Partitur keinesfalls nur darum übergehen dürfen, weil das heute so zur traditionellen Übung geworden ist, ohne sich Gustav Mahlers harten Vorwurf gefallen lassen zu müssen: „Tradition ist Schlampe!“

Die überlegene Sicherheit, mit der Furtwängler die von der Problematik des Werks gestellte Aufgabe löst, ist imponierend. Im Prinzip ist es dieselbe Methode, nach der auch Klemperer verfährt, nur daß Furtwängler vorsichtiger zu Werke geht und die gegebenen Kontraste weniger stark verwischt: Er hält die Klangballungen in den monumentalsten Teilen vor allem des 1. Satzes zurück und hebt dafür die klanglich kontrastierenden Teile dynamisch ganz unmerklich an. So wird eine fast einheitliche Klangebene geschaffen. Es ist eine für die Periode höchster Meisterschaft Furtwänglers typische Interpretation von faszinierender Unmittelbarkeit. Man mag es bedauern, daß das teilweise sehr starke Saalgeräusch den Genuß der im übrigen klanglich recht guten Aufnahme etwas einschränkt — es handelt sich um einen Mitschnitt aus einem öffentlichen Konzert vom 18. Dezember 1949 — dafür wird der Eindruck eines „einmaligen“ künstlerischen Erlebnisses eingetauscht und die lebendige Erinnerung an jene ersten schweren Notjahre nach dem Kriege wiedererweckt, in denen ein Furtwänglerkonzert in ungeheizten Sälen (die Bläser verraten gelegentlich die Temperatur) und unter primitivsten Verhältnissen zu einem unvergesslichen Erlebnis werden konnte.

Methodisch ähnlich ist der Weg, den die im übrigen völlig aus dem Rahmen der anderen Interpretationen durch ihre intime Gesamtwirkung herausfallende Auffassung des Werkes durch Rafael Kubelík geht: Nachdrücklich wird hier die Wucht der monumentalsten Teile zurückgenommen und durchgängig wird, auch von der Aufnahmetechnik her, mit der Formel von der „gesteigerten Kammermusik“ Ernst gemacht. Die ungemein subtile, aber auch sehr bewußte Durchleuchtung, die hier diese angeblich so heroische Partitur erfährt, würde zweifellos auch Brahms selbst überrascht, aber ebenso sicher auch entzückt haben. Unübertrefflich der seidige Streicherklang und die saftigen Bläser der Wiener: Auch als Aufnahme eine reine Freude!

Neben diesen drei besonders aus Gründen der Interpretation hervorzuhebenden Einspielungen ragen nur noch einige wenige durch besondere charakteristische Merkmale aus der Masse der Aufnahmen hervor, in denen durchweg der 1. Satz im oben dargelegten Sinne in gekürzter Fassung wiedergegeben ist. So verdient besondere Erwähnung die aufnahmetechnisch vorzügliche (die Testplatte hat im 1. Satz (Takte 31 und 33) zwei störende Präzisionsfehler), allerdings auch fast überdeutliche Aufnahme unter Bruno Walter. Wenn man die Herausarbeitung und besonders nachdrückliche Betonung der in der Partitur vorgegebenen Spannungen und Kontraste an Stelle der klanglichen Einheit als entscheidende Aufgabe der Interpreta-

tion versteht, dann bietet Walter zweifellos eine der fesselndsten und auch partiturgetreuesten Wiedergaben, aber von einer so gestochenen Klarheit und Transparenz, daß Einzelheiten hörbar werden, die unter normalen Bedingungen keinesfalls derartig stark hervortreten.

In dieser Hinsicht „richtiger“ ist sicher die vorzügliche Aufnahme unter Karajan, der eine prachtvoll spannungsgeladene und farbbige Interpretation liefert. Aufnahmetechnisch wird diese Einspielung von keiner anderen übertroffen und nur von der Aufnahme unter Kubelik erreicht. Unerfreulich und verwirrend sind die Stereo-Effekte in den Aufnahmen unter Kempe, Reiner und Sawallisch, eine Gruppe, in der die eingangs berührte Form-Problematik des Werks in keinem Fall gelöst wird. Im Gegensatz zu dem sehr robusten, oft schon fast groben Interpretationsstil Reiners wirkt die Wiedergabe unter Kempe streckenweise etwas nervös und geizig und Sawallischs wenig charakteristische Aufnahme hinterläßt eher einen stellenweise unsicher zurückhaltenden Eindruck.

Ich bin mir durchaus bewußt, daß diese Charakterisierungen sehr subjektiv und auch vielleicht nicht immer ganz gerecht sind, aber es ist eben hier schon etwas von der eingangs erwähnten „Schablone“ zu spüren, die sich wie eine undurchdringliche Schicht über Brahms und seine Aussage gelegt hat.

Der Vergleich der monauralen Aufnahmen unter Abendroth, Horenstein und Jochum



mit den in stereophonischen Prägungen vorliegenden Aufnahmen bereitet vor allem bei der zuletzt genannten Interpretation unter Jochum wegen der doch recht beträchtlichen Klangunterschiede einige Schwierigkeiten: besonders in den Bläsern, die deutlich die ältere Aufnahme verraten, bleibt bei Jochum manches unklar. In der technisch weniger geglückten Aufnahme unter Horenstein waren die Bläser gegenüber dem Mikrophon

offenbar weniger günstig platziert, sie klingen hart und in den höheren Lagen leicht klirrend.

Den drei Interpreten dieser Gruppe scheint geradezu daran gelegen zu sein, die Kontraste in der Konzeption des Werks nach Möglichkeit noch zu betonen. Vor allem Jochum neigt in seiner groß angelegten Wiedergabe zu pathetischer Übersteigerung der emotionalen Spannungen und zu extremer Ausweitung der dynamischen Skala, wobei ihm daneben freilich auch Gestaltungen von so einzigartiger Schönheit gelingen, wie dieser wundervolle 2. Satz! Horenstein setzt bei außerordentlich breiten Tempi, die im Durchschnitt um ein Drittel bis ein Viertel über denen der anderen Interpreten liegen, seine Betonungen durch überscharfe kurze Akzente vor allem in den Bläsern, die dem Geist der Partitur nicht recht entsprechen wollen. Auch die übermäßig breiten Tempi, die öfters zu fatalen Ungenauigkeiten in den Einsätzen und im 4. Satz zu einer ermüdenden Spannungslosigkeit führen, widersprechen durchaus dem Geist der Partitur. Die klanglich schöne, aber offenbar auch ältere Aufnahme unter Abendroth schließlich bietet in ihrer robusten Herbe noch einmal das genaue Gegenstück zu dem „weichen Stil“ Horensteins: Mit Vehemenz und Leidenschaft braust hier das Werk dahin, das so vielen scheinbar widersprüchlichen Ausdeutungen offen steht.

Frank Junghanns

Abgehört mit Philips „Capella“-Stereo-Anlage.

Durchdachte Form- und Klangspiele

Maurice Ravel: Das Orchesterwerk

Die Langspielplatte entwickelt enzyklopädische Gelüste. Den „Gesammelten Werken“ der Buchproduktion stellt sie zyklische Gesamtaufnahmen da, deren ästhetischer und wissenschaftlicher Reiz in der Vollständigkeit liegt. Das ganze, allerdings knappe Werk Anton von Webers liegt vor; Mozarts sämtliche Jugendsinfonien sind vorhanden; Beethovens Streichquartette treten zyklisch auf. Nun erwies sich, daß die zehn Orchesterpartituren Maurice Ravels auf vier Langspielplatten untergebracht werden können. Obendrein verspricht ein Ravel-Zyklus ein Geschäft; fast zwei Drittel von Ravels orchestralen Gesamtwerk stehen im Rufe der Popularität.

Den Namen des „Schallplatten-Millionärs“ André Cluytens vor diese Serie zu spannen, hat sich als künstlerisch wohl begründeter Entschluß erwiesen. Cluytens versteht sich auf Ravel; er achtet auf schlanken, geschmeidigen Klang, erfaßt die tänzerischen Geste der federnden Rhythmen, beherrscht die mediterrane Klarheit von Ravels Tonsprache und besitzt Formgefühl genug, um die klassizistischen Umrisse dieser Klangspiele deutlich werden zu lassen. Cluytens' Handschrift bleibt immer grazil. Er weiß, daß Ravels Musik nicht schwitzen darf. Diese vornehme Lockerheit gibt den zehn Aufnahmen das Gepräge. Frankreichs traditionsreichstes Orchester, das Orchester des Pariser Conservatoire, geht mit Ravel genauso einig wie mit Cluytens. Es entstanden Stereo-Interpretationen von delikater Ge-

naugkeit, spezifisch französischem Reiz und schönsten klanglicher Distinktion.

Eine vielgerühmte Cluytens-Spezialität wird wiederholt: die Interpretation des Bolero. In ihr kulminiert der tänzerisch beschwingte Klangstil des André Cluytens. Das Ostinato der orientalisierenden Melodie erhebt sich über dem permanent durchgehaltenen Rhythmus der kleinen Trommel. Das eigentliche Ostinato ist dieses (klangtechnisch exzellent herausgearbeitete) rhythmische Grundmotiv. Es wird mit metronomischer Genauigkeit im konstanten Zeitmaß gehalten. Cluytens hat die Pointe des Bolero erfaßt: die Suggestivwirkung eines unverändert durchgehaltenen Tempos. Diese hypnotische Wirkung meinte jene Pariser Konzertabonnentin, die bei der Uraufführung ausrief: „Hilfe, ein Verrückter!“ „La Valse“, dieser unheimliche und zugleich berückende Nekrolog auf die gute, alte Walzerzeit, wird von Cluytens mit einer leichten Dosis Dämonie versehen; die Unterwasser-Farben erhalten eine kaum merkbare makabre Tönung. Eine nicht minder glückliche Hand beweist Cluytens für die zwischen Huldigung an das Gesteir und sanfter Persiflage der alten Formen pendelnden Stücke wie „Le Tombeau de Couperin“ oder „Pavane“ (mit den exzellenten Bläuersolisten des Conservatoire!), „Menuet antique“ oder „Valses nobles et sentimentales“. Das impressionistische Klangmärchen „Ma Mère l'Oye“, den ritterlichen Glanz der „Rhapsodie espagnole“ und die geniale Instrumentierung der Klavierstücke „Alborada del

Gracioso“ und „Une Barque sur l'Océan“ genießt man selten in so idealer Ausgewogenheit von Form und Farbe.

Beim vollständigen Ballett „Daphnis et Chloé“ wird in Cluytens' straffer Interpretation besonders deutlich, daß das Klangraffinement für Ravel kein Reizmittel, sondern ein Gestaltungsprinzip seiner Musik bedeutet hat. Der bloß koloristischen Auslegung stellt Cluytens einen impressionistischen Klassizisten gegenüber, einen heimlichen Diener der Form, einen Nachfahren Couperins und Rameaus im glitzernden Klangerwand. Aus vermeintlichen Anlässen für Orchester-Artismus werden durchdachte Form- und Klangspiele, in denen Französisches, Spanisches, Baskisches und Maurisches aufscheinen.

Die unkonventionellen, knappen Einführungen von Ulrich Schreiber sagen mehr über Maurice Ravel als mancher Wälzer. Die Aufnahmetechnik hat keine Mühe gescheut, eine ideale Balance zwischen Soli und „färbender“ Begleitung zu erreichen. Die diskreten Klangretuschen dienen der Durchsichtigkeit des Klanggewebes.

Karl Schumann

Maurice Ravel · Das Orchesterwerk

- I Daphnis et Chloé (mit den Choeurs René Duclos)
Columbia STC 80 764
- II Bolero / Rhapsodie espagnole / La Valse
Columbia STC 80 762
- III Ma Mère l'Oye / Valses nobles et sentimentales
Columbia STC 80 763
- IV Le Tombeau de Couperin / Menuet antique /
Alborada del Gracioso / Une Barque sur l'Océan
/ Pavane pour une Infante défunte
Columbia STC 80 765 je 21, — DM

Orchestre de la Société des Conservatoire Paris /
Dirigent: André Cluytens