

Bewährung der Großen an Großem



Eberhard Wächter in Gottfried von Einems „Dantons Tod“

WIENER FESTWOCHEN 1963

Von Franz Willnauer

Jeden Tag ein Komponist: So lautete das Schema, an das die Konzertprogramme der diesjährigen Wiener Festwochen gebunden waren. Allabendlich trat ein anderer musikalischer Repräsentant der Vergangenheit oder Gegenwart zum festlichen Dienst vor einem festlichen Publikum an. Anstatt die Musikgeschichte durch einen Längsschnitt in eine Abfolge von Gipfelwerken zu zerteilen, wurde sie diesmal aus zahlreichen (genau gezählt: neunundzwanzig) Querschnitten zusammengesetzt.

Vorzug und Nachteile des Verfahrens hielten sich ungefähr die Waage. Erfreulich war auf jeden Fall, daß der Wiener Festwochen-Intendant — der in der Mitte des Festes überraschenderweise zum neuen Staatsoperndirektor ernannte Dr. Egon Hilbert — und die Wiener Konzerthausgesellschaft, deren 11. Internationales Musikfest den Hauptanteil der Veranstaltung darstellte, auf diese Weise den Konformismus vermieden, der heutzutage die Konzertprogramme der Festspiele von Helsinki bis Athen und von Lissabon bis Luzern beherrscht. Durch die Beschränkung auch der „meistgefragten“ Komponisten auf einen einzigen Abend wurde überdies Platz frei für einige Musikerfiguren (zumeist unseres Jahrhunderts), die von den Festspielmanagern sonst gerne vergessen werden.

Andererseits bleibt einem so rigorosen

Schematismus der Vorwurf der Einfallslosigkeit nicht erspart: Für gewagte Konfrontationen für originelle Durchblicke auf stilgeschichtliche Zusammenhänge, für Ausgrabungen oder Entdeckungen war im diesjährigen Festwochenprogramm kein Platz. Dennoch darf den Veranstaltern rückblickend bestätigt werden, daß die stilistische Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Programme den Verlust an Vielfalt und Abwechslung in den meisten Fällen wettmachte.

Das Konzept der diesjährigen Wiener Festwochenkonzerte hieß, wenn es auch nirgends ausgesprochen war, Bewährung der Großen an Großem. Eine Vielzahl weltbekannter Dirigenten und Interpreten, eine Reihe hochqualifizierter Orchester (neben den zwei Wiener Hausorchestern, den Philharmonikern und den Symphonikern, u. a. das London Symphony Orchestra, die Bukarester Philharmonie sowie die Rundfunkorchester aus München und Berlin) waren aufgeboten, um sich an den bedeutendsten Erscheinungen der Musikgeschichte zu messen. Nicht die Erprobung junger Talente oder die Eroberung künstlerischen Neulands war das Ziel, sondern die Gewinnung neuer Maßstäbe der Interpretation.

Es versteht sich von selbst, daß die einzelnen Festwochenarbeiten diesem selbstgestellten Anspruch in verschieden hohem Maß gerecht wurden. Da gab es Konzerte, über

denen das Motto „Entdeckung der Musik“ hätte stehen können; andere, die eher zur „Entlarvung durch Musik“ wurden; und auch etliche — es waren nicht selten die glanzvollsten —, die gerade deswegen den Sinn des Wiener Musikfestes verfehlten, weil ihre Festlichkeit nur das Resultat vorausberechneter Größen war. „Man nehme“ drei Hauptwerke eines respektablen Komponisten, einen renommierten Dirigenten und ein versiertes Orchester — und das Ergebnis wird ein Triumph ohne Risiko, ein Garantie-Erfolg ohne das Wagnis glückhaften Gelingens sein.

Gleich das Eröffnungskonzert, das Richard Strauss gewidmet war, gehörte zu diesen Norm-Ereignissen: Karl Böhm dirigierte schwungvoll und partiturlundig wie immer, die Philharmoniker badeten in Wohlklang, Nikita Magaloff lieferte den Solopart der „Burleske“ mit der nötigen Bravour ab, und das Publikum berauschte sich an den Ekstasen von „Tod und Verklärung“ und „Heldenleben“. Ob der verehrungswürdige Hans Knappertsbusch (in einem Sonderkonzert der Philharmoniker in dem für Konzertzwecke akustisch so ungünstigen Theater an der Wien) Wagners „Siegfried-Idyll“ und den ersten Akt der „Walküre“ zelebrierte, ob Karajan sein straffes Musizierideal an dem Doppelkonzert (mit Francescatti und Fournier als Solisten) und der Ersten Symphonie von Brahms demonstrierte, oder ob Georg Solti ein Bartók-Programm zu einem faszinierenden Virtuosenakt machte: Stets stellte sich die Vollkommenheit der Wiedergabe „wie erwartet“ ein.

Seltsam — und doch auch wieder bezeichnend für ihren künstlerischen Rang —, daß Mozart und Beethoven solch selbstverständliche Besitznahme verweigerten. Solti versuchte, in den Kosmos der Beethovenschen Symphonik (er führte mit den Londoner Symphonikern die Vierte und Siebente auf) im Sturm des Temperaments einzudringen; doch je mehr er sich um Härte und Rasanz mühte, desto ferner rückte das eigentliche Ziel dieser Bemühung: das natürliche Pathos Beethovens, sein klassischer Adel, seine verschönnende Geste. Unbefriedigend blieb auch George Szells Auseinandersetzung mit den drei letzten Mozart-Symphonien; denn sie verlangen vom Interpreten die Preisgabe seiner selbst, nicht aber die bloße Präsentation ihrer Schönheiten, sie fordern subjektive Gestaltung, nicht aber „objektive“ Darstellung ihres musikalischen Verlaufs. Wo immer Szell es an emotionaler Beteiligung fehlen ließ, antworteten ihm die Werke mit seelenloser Mechanik; überdies wirkte seine didaktische Art, wiederkehrende Themen oder harmonische Spannungen durch Tempodehnungen oder übertriebene dynamische Markierungen anzuzeigen, wie ein Elementarunterricht für musikalische Anfänger — worauf denn die Wiener Symphoniker prompt wie solche spielten.

Entdeckerfreuden spendeten die Festwochenkonzerte vornehmlich dort, wo sie sich der modernen Musik widmeten. Der Debussy-Abend etwa, den der 88jährige Pierre Monteux mit altersloser Beweglichkeit und ungetrübter Sensibilität leitete, präsentierte neben den obligaten „Zugstücken“ („Nocturnes“, „Faun“ und „La mer“) einerseits die fast kubistisch anmutende Orchestersuite „Ibéria“, andererseits so gefällige, in Puccini-Nähe stehende Werke wie die beiden Tänze für Soloharfe und Streichorchester oder die erste Klarinetten-Rhapsodie — den zukunfts-