

KIM BORG

— aus der Nähe betrachtet

Giovanni", dann in Debussys „Pelleas und Melisande" gesungen, gab Liederabende und sang im UNO-Konzert im November das Baß-Solo in Beethovens Neunter Symphonie. Im Mai 1960 kam er zum „Prager Frühling" nach Europa, im Juni musizierte er in Stockholm und reiste nach wohlverdienten Ferien

Mittelpunkt der Interpretation, im Oratorium der Komponist, im Lied aber der Sänger. Anders gesagt: mit dem Komponisten identifiziert das Publikum im Lied den Sänger, in der Oper eher den Dirigenten bzw. den Regisseur, während im Oratorium die Aufgabe des Interpreten relativ am stärksten



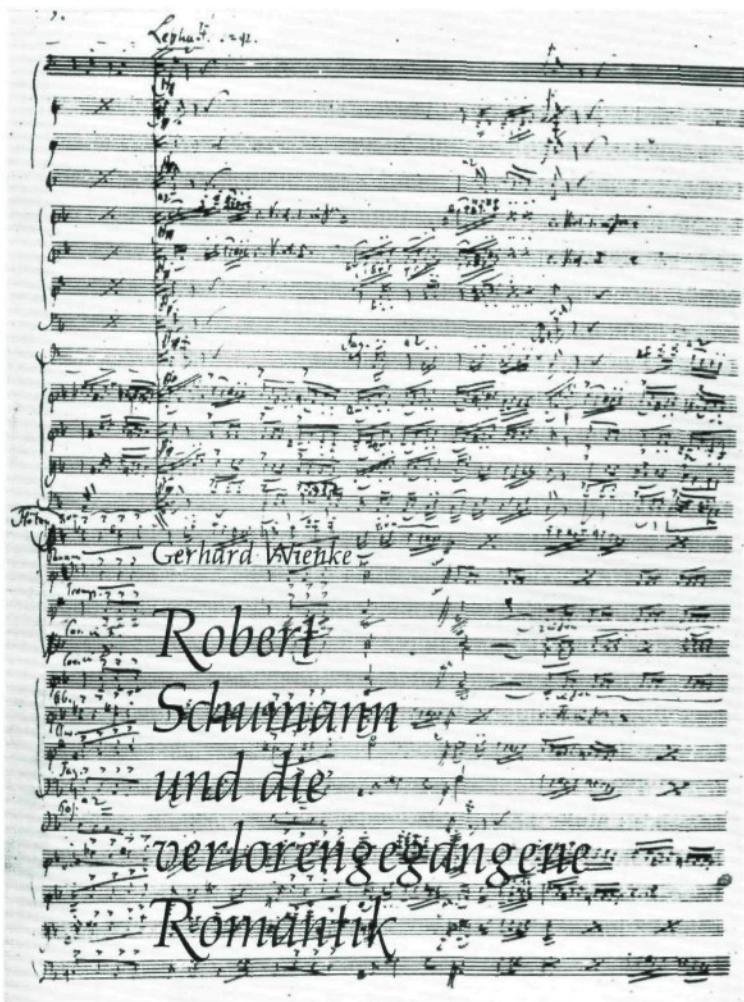
Es sind gerade zehn Jahre her: ein junger Baßbariton aus Finnland stellte sich im Wiener Musikverein als Balladen-Sänger vor. Kim Borg hatte damals nicht weniger als 26 Balladen aus der deutschen, russischen und finnischen Literatur auf dem Monsterprogramm. Man horchte auf: da war eine prachtvolle Naturstimme, die freilich strenger Schule nicht entbehrt hat, setzte sich ein klarer Verstand mit den inhaltlichen, formalen und technischen Problemen auseinander. Alle Transpositionen waren von Borg selbst geschrieben — mit einer „ausgeschriebenen" Notenhandschrift, der das Kopieren nur eine Nebenbeschäftigung zu sein schien. Und so war es auch: unter den Zugaben fand sich ein dreiteiliger Zyklus karelischer Volkslieder, von Kim Borg außerordentlich geschickt bearbeitet, also nachkomponiert; und in den Ruhepausen des musikalischen Kennenlernens erfuhr man von Frau Ebon Borg, der gebürtigen Dänin, daß wir es hier außerdem noch mit einem Diplom-Ingenieur und Chemiker, der erst nach dem Krieg sich ganz aufs Singen verlegt hatte, zu tun hatten. Kim war damals gerade 30 Jahre alt — ein Jünglingszeitalter für eine tiefe Männerstimme! — hatte sich durchs Studium gehungert, war Mitglied des Kammerchors des Stockholmer Rundfunks geworden, hatte allzufrüh eine keineswegs glückliche Bühnenpremiere in dem Musical „South Pacific" an der Stockholmer Oper hinter sich; die Gesangsmeisterin aus Rußland und der Manager in Stockholm stützten jedoch seinen fast schon gefährdeten Glauben an sich selbst, Auslandsdebüts wurden vorbereitet und eben dieser Wiener Erfolg im Brahms-Saal gab all seinen Freunden und Kim selbst auf nahe und auf weite Zukunft recht. Ein Dezzennium später: Ein spontanes Telegramm des Freundes: „Kannst Du mich im Januar 1961 in der Town-Hall, New York, begleiten? Hast Du dann im März für Neuseeland Zeit?" Kim Borg ist seit Oktober 1959 Mitglied der Metropolitan-Opera. Er hat dort als Figaro-Graf debütiert, den Pizarro in „Fidelio", mit größtem Erfolg den „Don

in seiner finnischen Heimat wieder nach Amerika zurück an die MET. Viele Ereignisse lagen zwischen dem Wiener und dem New Yorker Debut, die beide so siegreich verlaufen sind. Borgs Engagement an der Königlich Dänischen Oper in Kopenhagen — in der dänischen Hauptstadt ist er mit seiner Familie daheim — europäische Gastspielkonzerte bei den Wiener Festwochen, bei den Salzburger und Edinburgher Festspielen, seine Opernmitwirkungen in Glyndebourne. Die Verleihung des „Grand Prix du Disques" für Haydns „Schöpfung" unter Markevitch (mit Seefried und Holm und den Berliner Philharmonikern). Viele Borg-Erfolge habe ich auf dem Podium miterlebt: römische Begeisterung, das großartige Londoner Debut, die Eroberung Berlins, das Entzücken in Paris, andere nur am Fernsehschirm wahrgenommen: das Konzert vor dem Papst 1959 beispielsweise oder auch die bereits erwähnte „Neunte" aus New York. Vor wenigen Wochen ist die jüngste Platte auf dem europäischen Markt erschienen: „Internationaler Liederabend". Da singt Borg in sechs Sprachen, Haydn englisch, Beethoven italienisch („In guerta lomba"), Schubert und Wolf deutsch, Sibelius in der Sprache der Kindheit, Kilpinen schwedisch und Moussorgsky auf russisch. Ein (vorläufiges) Resümee sei gewagt: Oper, Oratorium und Lied — wir sehen es den großen Karrieren vereinzelter Sänger immer wieder ab — sind längst nicht mehr getrennte Vokalgebiete. Umfassende universelle Talente vom Schlage Kim Borgs, der vor zwei Jahren unter Eugen Jochum in Amsterdam die von ihm für Orchester gefaßten „Lieder und Tänze des Todes" von Moussorgsky mit größtem Erfolg gesungen hat, für den der alte Sibelius als letzte musikalische Arbeit vor seinem Tod „Come away, death" (aus Shakespeares „Twelfth Night") instrumentiert hat, bedürfen weltweiter Betätigung auf Bühne und Podium. Borg hat in einem gescheiterten Feuilletten die Rolle des Sängers auf diesen drei Gebieten speziell charakterisiert: in der Oper sei Dirigent und Regisseur

objektiviert ist. Aus solchen Überlegungen leitet Borg die Art und Weise seiner Werkgestaltungen ab. Dieser Vielseitigkeit in der Tiefe entspricht auch die polyglotte Gewandtheit Kim Borgs in der Breitenwirkung. Als Angehöriger eines kleinen Volkes hat er es frühzeitig gelernt, fremde Sprachen in den Dienst seines Ausdrucks zu stellen. Nicht ohne tiefen inneren Grund werden gerade Skandinavien „Wanderer über die Welt", wie es Borg vom Anfang seines Werdeganges an ist: sie sind Pioniere wie eh und je, der Sänger Finnlands ist der umherziehende Barde, seine Dörfer sind in der Gegenwart die Weltstädte, seine Könige und Fürsten das jeweilige Publikum — unverändert wie vor 2 Jahrtausenden ist in diesem Volke der Glaube an die Macht des musikalischen Berichts, an die völkerverwöhnende Gewalt der Muse geblieben; dieser Sänger fühlt sich wie einst noch als Seher, dem es eben beschieden ist, heute da, morgen dort von dem „zu erzählen", was das Herz des Genius und sein eigenes bewegt. Erik Werba

Diskografie

Haydn	Die Schöpfung	DG 18489/90
Moussorgsky	Boris Godounoff (russisch gesungen) Elec	E 90043/46
Moussorgsky	Lieder und Tänze des Todes	DG 19076
Mozart	Die Zauberflöte	DG 18264/66
Mozart	Requiem	DG 18284
Rossini	Stabat mater	DG 18340
Verdi	Requiem	DG 18155/56
Kim Borg singt Lieder und Balladen (Schubert, Schumann, Loewe)		DG 17004
Kim Borg singt Lieder von Jean Sibelius		DG 19113
Kim Borg singt Operarien (Mozart, Verdi, Lortzing)		DG 17093
Kim Borg singt Lieder von Haydn, Beethoven, Schubert, Wolf, Sibelius, Kilpinen, Moussorgsky (Stereo)		DG 138060
und viele Einzeltaufnahmen von Liedern und Operarien		



Wenn wir nach Abschluß des Schumann-Gedenkjahres 1960 einige Bemerkungen dem Klavierpoeten widmen wollen, so verzichten wir dabei auf die Erörterung musikhistorischer Fakten und biographischer Daten. Die Musikliteratur verfügt über ausgezeichnete Darstellungen, die in generellen Abhandlungen und speziellen Studien das Leben und Werk Robert Schumanns hinreichend beleuchtet haben. Dem Leser einer Schallplattenzeitschrift wird weit eher damit gedient sein, die Frage unserer Beziehung zum Gesamtwerk noch einmal aufzugreifen, die nicht zuletzt ihren künstlerischen Niederschlag im z. Z. existierenden Schallplattenrepertoire gefunden hat.

Mit Schumann begann die Reihe der romantisch-tragischen Einzelschicksale, die Verschmelzung der privaten Sphäre des Künstlers mit der Umwelt und dem Werk. Das bedeutete zugleich eine Isolierung der ethisch-künstlerischen Ambitionen von durchschnitlicher Alltätigkeit. Denn nicht allein der schöpferische Rang und die heute kaum noch beachtete Vielseitigkeit seines Gesamtwerkes machen das Genie Schumanns aus, sondern — entsprechend allen Poetennaturen — die unantastbare Integrität von Leben und Schaffen. Wie stehen wir heute zu seinem Werk und

welche Rolle spielt sein künstlerisches Vermächtnis in einer Zeit, in der mehr denn je eine Trennung zwischen künstlerischen (avantgardistischen) Tendenzen, etwa in der Schaffung neuer autonomer Tonsprachen und der nicht mehr schritthaltenenden Empfangs- und Erlebnisbereitschaft des Durchschnittshörers vollzogen scheint?

Im Jahre 1956 jährte sich zum einhundertsten Male der Todestag Robert Schumanns. Wenn in das gleiche Jahr auch der zweihundertste Geburtstag W. A. Mozarts fiel, so drängte — der Duplizität der Ereignisse entsprechend — Mozarts künstlerisch unbegrenzte, überragendere und universellere Erscheinung die Schumanns zwangsläufig in den Hintergrund. Das Jahr 1960 dagegen, stand — von der ebenfalls durch Jubiläen begründeten intensiven Pflege der Werke F. Chopins und G. Mahlers abgesehen — im Zeichen besonderen Gedenkens der einhundertfünfzigsten Wiederkehr des Geburtstages Robert Schumanns. Im Gegensatz zum „Mozartjahr 1956“, war nun der Weg zur unüberschatteten kritischen Auseinandersetzung mit dem verpflichtenden musikalischen Erbe Robert Schumanns „frei“. Zweifellos hat es an eindrucksvollen Auführungen der Werke, aber auch an regem

Aufblühen des Schrifttums über Schumann selbst nicht gefehlt.

Vieles bisher Ungesagte wurde zur Sprache gebracht, dennoch ist Allzuvielen in Vergessenheit geraten. Nach wie vor zählen zwar die bekannten Klavierwerke, darunter das Klavierkonzert, Lieder, das Cellokonzert und die vier Sinfonien (unter ausdrücklicher Bevorzugung der dritten und vierten) zum ständigen Repertoire der Pianisten, Sänger und Orchester, dennoch entzieht sich ein nicht geringer Teil des Schaffens einer weitverbreiteten regelmäßigen Pflege. Im Schallplattenrepertoire sieht es bezeichnenderweise nicht viel anders aus: In den Katalogen der einzelnen Firmen begegnen uns immer wieder die bekanntesten Werke. Wann wird nach wie vor vergeblich nach Aufnahmen etwa der Chorwerke, der verschiedenen Ouvertüren (mit Ausnahme der in vier Aufnahmen vorliegenden bekannten Manfred-Ouvertüre), des Violinkonzertes, der drei Streichquartette op. 41, den Klavier-Trios op. 63, 80 und 110 und den sehr reizvollen Orgelfugen über die Tonschritte B-A-C-H suchen. Vergleichen wir nun die respektablen Leistungen der Schallplattenindustrie in ihren mustergültigen Veröffentlichungen hervorragender Aufnahmen der Werke Chopins und Mahlers zum ihnen gewidmeten Gedenkjahr 1960, die in besonderer Weise dem gegenwärtigen enzyklopädischen Bemühen entgegenkommen, mit der weiterhin bestehenden empfindlichen Lücke im Repertoire des Gesamtwerkes Schumanns, so wird damit unser Verhältnis zum Gesamtwerk des Meisters, namentlich zu den Spätwerken, in Frage gestellt. Zugegeben: Es gibt eine ganze Reihe von Werken Schumanns, die sich kraft des subjektiven Gehaltes unserem spontanen Verständnis verschließen. Das unbedingte „Ich-Erleben“, eine notwendige Voraussetzung zur sinngemäßen Interpretation gerade dieser Werke, wird heute nur noch von einigen wenigen sensiblen, der poetischen Welt Schumanns aufgeschlossenen Musikern nachvollzogen, wobei die Frage bis heute immer noch ungelöst blieb, ob Schumann bei der Komposition seiner Instrumentalwerke auch außerhalb der Musik existierende Programme und Bilder vorschwebten. Tatsächlich spricht in seiner Kunst etwas Esoterisches mit, das den Uneingeweihten ausschließt. Man wird daher nicht fehl gehen, etwa die Musik der Davidsbündler einer offenkundigen „Geheimlehre“ zuzuordnen. Nach der Stilwende des beginnenden 20. Jahrhunderts schien der subjektiven, nicht rational erklärbaren Musik früherer Epochen eine klare Absage erteilt worden zu sein. Damit wurden dem bis dato bestehenden Spielraum subjektiver Interpretationen Grenzen gesetzt. Gültiges wurde nur noch in „objektiven“ Formen anerkannt, u. a. wurde auch die gesamte Musik der Zeit der Romantik nicht mehr als autonome Erscheinung interpretiert, sondern in Beziehung zur Wiener Klassik gesetzt. Die Umwertung aller Werte erfaßte den gesamten Bereich der abendländischen Musikgeschichte, an der die junge Musikwissenschaft keinen geringen Anteil hatte. Übrig blieb in der Zeit der Romantik die einsame Künstlernatur, die weniger in der Einfühlung, als vielmehr in der historisch-objektivierenden Schau aus ihrer Zeit heraus verstanden wurde. Keine Frage, unser Verhältnis zu früheren Musikepochen bleibt auch nach grundlegenden Revisionen weiterhin ständi-

gen Wandlungen unterworfen. Das zeigt sich nicht allein in der wechselhaften Bevorzugung bestimmter Stilrichtungen, bzw. Ablehnung bedeutender Werke, die unserem modernen Empfinden nicht mehr zu entsprechen scheinen, sondern auch an der Art der gewandelten Interpretation, als Ausdruck und Resultat der immer wieder notwendigen schöpferischen Auseinandersetzung mit der musikalischen Vergangenheit. Aber nicht nur das Musizieren selbst, sondern ebenso sehr auch unsere Instrumente tragen zu den Wandlungen des Klangbildes bei. Bevorzugte man noch im 19. Jahrhundert den dumpferen und weniger konturierten Klang etwa des Klaviers und der anderen Orchesterinstrumente, so kommen unsere heutigen Klangwerkzeuge unserem Bedürfnis nach Klarheit und Profil weit eher entgegen. Der Klang ist durchweg schlanker, metallischer und durchdringender geworden. Wir wollen das an einigen markanten Beispielen aus dem Schallplattenrepertoire belegen.

Aus dem Gesamtwerk Schumanns verfügen wir erfreulicherweise über ganze Reihen hervorragender Liedinterpretationen. Herausgreifen wollen wir eine bedeutsame Neuererscheinung: die Interpretation der „Dichterliebe“ durch den französischen Bariton Gerard Souzay (erschieden bei Decca LW 50 173). Vier vollständige Aufnahmen des genannten Liederzyklus¹ lagen bereits vor, als man sich dazu entschloß, die außerordentlich interessante Interpretation G. Souzays ebenfalls auf den Schallplattenmarkt zu bringen. Wenn gerade das Lied vom stimmungshaft-Vitalen des Inhalts her bestimmt war und schließlich der pianistische Anteil im Lied durch Schumann bedeutend verstärkt wurde, so begegnet uns gerade heute eine gewisse Nüchternheit der Interpretation. Nicht nur, daß unser Verhältnis zur vertonten Dichtkunst des 19. Jahrhunderts getrübt ist: die rationalen Gestaltungsmittel versagen bisweilen den Dienst an ursprünglicher Poesie. Dessen ungeachtet werden wir in der großartigen akzentfreien Textdeklamation der Liedvorträge Souzays eine Bestätigung unserer gewandelten Empfindung verspüren. Greifen wir weiterhin ein Beispiel aus dem Bereich der Schumannschen Kammermusik heraus: die konkurrenzlose Aufnahme des Klavierquintetts Es-dur, op. 44 mit Peter Frankl (Klavier) und dem Paukquartett. (DG 17 132 LPE). Das Musterbeispiel klassisch-romantischer Kammermusik zählt unvermindert zu den bekanntesten und beliebtesten Werken Schumanns. Die formale Anlage, die Lebhaftigkeit der Themen und deren Durchführung in den schnellen Sätzen, sowie das fast unergründliche Geheimnis des c-moll/C-dur-Satzes, drücken auch heute noch dem Werk den Stempel des Besonderen auf. So faszinierend in ihrer kraftvollen Lebendigkeit die Sätze 1, 3 und 4 von den hochmusikalischen jungen Preisträgern vorgetragen werden, so ergibt sich gleich zu Beginn des 2. Satzes eine spürbare Diskrepanz zu den übrigen Sätzen der Komposition, die zweifellos im Werk selbst begründet liegt und dadurch den Interpreten ein besonders hohes Maß an Einfühlung in die poetische Welt Schumanns abverlangt. So überzeugend die schnellen Sätze interpretiert werden, so fehlt dem Ensemble offensichtlich der Nerv zur hintergründigen Gestaltung des langsamen Satzes, gleichsam als Brücke zum

liebe Frau Pickers,

[illegible]

bejahenden Lebensgefühl des Gesamtwerkes. Man hat den Eindruck, als bestehe zu diesem Satz kein besonderes Verhältnis.

Eine andere großartige musikalische Leistung bot Adrian Aeschbacher mit der Interpretation der Davidsbündler-Tänze. (DG 16 016 LP). Die Ausdeutung der einzelnen Stücke, als ausdrucksstarke Zuordnung zur imaginären Welt der Davidsbündler durch den Schweizer Pianisten überzeugt in musikalischer und klanglicher Hinsicht vollkommen. Dennoch — die Kritik findet immer ein Haar in der Suppe — erinnert das vorzügliche Spiel Aeschbachers hinsichtlich der glasklaren Tongebung, der gewandelten Pedaltechnik und des differenzierten Anschlags mehr an die Darstellung einer Musik, die einzig aus reintonischen Kräften lebt, als an esoterische Poesie. Mit anderen Worten: in der Aufnahme mit Aeschbacher spiegelt sich nur zu deutlich das Gestaltungsbewußtsein, das die vollzogene Stilwende unseres Jahrhunderts nicht verleugnen kann.

Vor ähnliche aufführungspraktische Probleme sah sich der österreichische Dirigent Josef Krips gestellt, als er mit dem Londoner Symphonie-Orchester die vierte Sinfonie

(Decca LW 50 158) einspielte. Die Aufnahme erfüllt zwar klanglich alle Wünsche, befriedigt aber in musikalischer Hinsicht nicht restlos. Dank der Tonaufzeichnung haben wir die Möglichkeit, die vorliegende Aufnahme mit der unvergleichlich pössievolleren und bereits Archivwert beanspruchenden Aufnahme der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler zu vergleichen. So bestechend sauber in Tongebung und Artikulation das Londoner Symphonie-Orchester auch musiziert, die Neuaufnahme unter Krips läßt „gewissen“ Hauch romantischen Geistes vermissen. Diese kurzen Beispiele mögen die grundlegenden Veränderungen des modernen Musizierstils beleuchtet haben. Es sollte damit keineswegs einem selbstzwecklichen Pessimismus Vorschub geleistet werden, sondern eine berechtigte, teilweise zu wenig beachtete Frage der Veränderung des Klangideals angeschnitten werden.

Es besteht heute kein Zweifel mehr, daß uns die Wiedererweckung älterer Musikepochen kaum größere aufführungspraktische Aufgaben stellt als die zwar zeitlich näherliegende, unserem Wesen jedoch fremdartiger gewordene Epoche der musikalischen Romantik.