

JOSEPH KEILBERTH

Wenn in der Bayerischen Staatsoper der musikalische Chef dieses Instituts zur Leitung einer Premiere am Dingentcpuli erscheint, empfängt ihn regelmäßig ein minutenlanges Klatschen und Trampeln als Zeichen ausdrücklicher Zugetanheit und apriorischen Einverständnisses. Dieser Konsens beruht eben auf dem beiderseitigen Wahrhaftigkeitsinstinkt, der bei Keilberth den Künstler wie den Menschen charakterisiert. Daher sein tiefer Widerwille gegen die „Publicity“ — das Gegenteil von echter Popularität —; daher aber auch die unbedingte Geradheit seiner Kunstauffassung, die von der Kritik immer wieder mit Vokabeln wie „Ursprünglichkeit“ und „gesundes Musikantentum“ sehr unzulänglich zu umschreiben versucht wird. Vokabeln, die leicht die falsche Vorstellung robuster Simplität hervorrufen können und damit arg danebengehen. Das künstlerische Wesen dieses Musikers läßt sich vielmehr nicht besser definieren, als es der ausgezeichnete Musikästhetiker Alexander Bersche getan hat: „Immer gehorcht er dem selben Zug seiner glücklichen Begabung, zugleich spontan und sachlich zu musizieren und in rein intuitiver Weise die strengste Werktreue zu üben“. Damit ist ausgedrückt, daß es sich hier um eine wohl ausgewogene Mischung aus Kräften des Temperaments, des Intellekts und nachschöpferischer Geistigkeit handelt. Aus dieser Konstitution heraus konnte Joseph Keilberth auch nicht bei dem starren Begriff von „Werktreue“ stehen bleiben, den er in jüngeren Jahren bisweilen praktizierte. Längst nicht mehr ist es die bloße exakte Wiedergabe des Gedruckten, was ihm zur Erfüllung dieses Begriffes genügt; es kommt hinzu die Einfühlung in den geheimen Willen des Werkes, dieerspürung des graphisch nicht Darstellbaren. Wie Furtwängler ist Keilberth überzeugt, daß ebenso wichtig wie die Probenarbeit das Vertrauen auf die improvisatorischen Impulse der Abendleistung ist. Eine Einstellung, die allerdings mechanische „Perfektion“ der heute überschätzten, unkünstlerischen und gewissermaßen „ummenschlichen“ Art nahezu ausschließt. Dafür verbürgt sie um so mehr organisches Leben der Interpretation. Eben dies ist vielleicht das hervorragendste Kennzeichen Keilberthschen

Musizierens, gleichviel ob im Konzert oder im Theater. Es macht einen wichtigen Zug seiner Begabung aus: daß eben jener Sinn für das Organische den Dingenten befähigt, auch in der Theatermusik die große Linie symphonischer Entwicklung aufzuspüren. Derselbe Sinn läßt den Interpreten in der Musik verschiedenster Stilrichtungen und Ausdruckshaltungen ihren spezifischen Lebensnerv entdecken, und das heißt an den Ursprung der jeweiligen Schöpfung vordringen.

Am überraschendsten, manchmal geradezu verblüffend, wirkt sich dieser Eindruck natürlich bei Stücken aus, die nicht ohne Grund als übermäßig verbraucht gelten, wie etwa Mozarts „Kleine Nachtmusik“, Smetanas „Moldau“ und sogar die eine oder andere tausendmal vernommene Beethoven-Symphonie. An solchen Werken erprobt sich wahrhaftig der Unterschied zwischen Routine und geistiger Mittlerschaft: man glaubte, sie „nicht mehr hören zu können“ und ist mit einem Male wieder von ihrer Vitalität, ihrer unverwelklichen Schönheit entzückt.

Das Wachstum einer Musik zu erleben und zum Miterleben zu bringen — das ist die eigentliche Aufgabe jedes Dirigenten, deren Erfüllung indessen Seltenheitswert besitzt. Was damit gemeint ist, läßt sich verstehen, wenn man hört, wie in der Bayreuther „Lohengrin“-Aufnahme unter Keilberth die Vorspiele klanglich und strukturell entwickelt werden und aus ihnen der musikalische Szenenbau, wie atemberaubend dabei die dramatischen Steigerungen, Spannungen und Entspannungen des zweiten und dritten Aktes besonders. Dieselben Vorzüge des dramatischen Musizierens und musikalischen Dramatisierens ließen aufhorchen, als der neue Operndirektor der Bayerischen Staatsoper sich mit dem „Tristan“ einführte. Sie bewähren sich nicht zuletzt an einer so schwierigen Sache wie dem großen Wotan-Monolog im zweiten „Walküren“-Akt, dessen gefürchtete „Langweiligkeit“ sich unter Keilberths Händen durch eine meisterhafte Kunst der Tempomodifikation, ohne jede gewaltsame Rückung, in innere Hochspannung verwandelt. Aber auch die schwergerische Klangfarbenpracht eines Richard

Strauss und das handfeste Sentiment Puccinis (die drei Einakter!) bringt seine Virtuosität der Einfühlung auf eine Art zum Blühen, als wäre eben dies und nichts anderes seine Domäne. Dagegen scheint die grüblerische Seite seines Wesens sich andererseits gerade darin gern genug zu tun, die sich nicht so verführerisch anbietenden Qualitäten einer Hindemich-Partitur aus dem Anschein der Sprödigkeit zu erlösen oder gar Orffsche Rhythmographien musikalisch zu legitimieren. Wird jedoch noch nach einem Zeichen dafür gefragt, daß dieser immer wieder so leichtfertig nach seiner gesunden Konstitution auf musikantisches Draufgängertum diagnostizierte Künstler ein Mann des äußersten Ernstes und der geistigen Vertiefung ist — womit ein sehr empfindliches Verantwortungsbewußtsein Hand in Hand zu gehen pflegt — so braucht nur auf sein enges Verhältnis zu Hans Pfitzner verwiesen zu werden. Seit dem Vierzehnjährigen der „Palestrina“ zu einer Art Offenbarung wurde, ist Joseph Keilberth mit dem Schöpfer dieses säkularen Werkes verbunden geblieben. Der persönliche Kontakt ergab sich, als der Achtzehnjährige dem Meister auffiel bei Gelegenheit einer Neueinstudierung des „Palestrina“, bei der er als Solorepitor mitwirkte. Aus dieser Begegnung erwuchs eine Freundschaft, die bis zum Tode Pfitzners währte.

Keilberth stammt aus der Oberpfalz, einer Landschaft, die der Musikwelt viele große Begabungen geschenkt hat. Der Vater war unter Felix Mottl Cellist im Karlsruher Opernorchester. Durch ihn wurde der Knabe schon früh mit der Orchesterpraxis — wohl auch mit der Psychologie des Orchester musiklers — wie mit dem Theaterbetrieb vertraut. Später fuhr er im Sommer mit zu den Festspielen in München, wo noch Bruno Walter als musikalischer genius loci wirkte. (Zu seinen weiteren Vorbildern, insbesondere in der Beethovendarbietung, rechnet Keilberth vor allem auch Otto Klemperer.) Bayreuth lernte er erst später kennen. Nach acht Lehrjahren als Korrepetitor wurde er zweiter Kapellmeister, mit 27 war er bereits Chefdirigent und Badischer Staatskapellmeister (für dieselbe Stellung kandidierte damals Karajan). Von 1935 bis 1940 war er Generalmusikdirektor, immer noch in Karlsruhe. Es folgte 1939 die Berufung an die Deutsche Philharmonie in Prag (1940—1945), dann der ebenso mühevollen wie erfolgreiche Wiederaufbau des Ensembles der Dresdener Staatsoper, mit dem auch in Berlin gastiert wurde. 1951 ging Keilberth als Nachfolger Jochums nach Hamburg, während er die Leitung der „Bamberger Symphoniker“ — seines einstigen Prager Orchesters — beibehielt und auch mit den Berliner Philharmonikern konzertierte. 1952 bis 1956 saß er am Pult des Bayreuther Festspielhauses („Ring“, „Holländer“, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“), seit 1957 gehört er zur Elite der Salzburger Dirigenten.

In München will man gern glauben, daß Joseph Keilberth hier seine endgültige Wirkungsstätte gefunden habe. Nicht nur sein menschlicher Habitus, sein süddeutsches Naturell, auch sein musikalischer Charakter paßt in das Kulturbild dieser traditionsgesegneten Stadt, die sich von je aus historischen Gründen wie aus mentaler Neigung dem Kulte der Namen Mozart, Wagner und Strauss ergeben hat, die auch zu Joseph Keilberths speziellen Anliegen gehören.

Joseph Keilberth dirigiert

Richard Wagner: Lohengrin

Heinrich der Vogler, deutscher König	Josef Greindl
Lohengrin	Wolfgang Windgassen
Elsa von Brabant	Eleanor Steber
Friedrich von Telramund	Hermann Uhde
Ortrud, seine Gemahlin	Astrid Varnay
Der Heerrufer des Königs	Hans Braun
	Gerhard Stolze
	Alfons JAS
Vier brabantische Edle	Theo Adam
	Lotte Kiefer
	JAS
VI.rö-kn.b.n.	Roswitha Burow
Chor und Orchester des Festspielhauses Bayreuth / Chordirektor: Wilhelm Pitz / Dirigent: Joseph Keilberth / Originalaufnahme von den Bayreuther Festspielen	Decca LXT 2880/84. DM 120,-

Um es vorweg zu nehmen: Originalaufnahmen von Bühnenwerken, insbesondere aus Bayreuth mit seinen mehrschichtigen Raumverhältnissen, sind nichts für Leute, die mehr Wert auf absolute Makellosigkeit legen als auf die Merkmale des Lebendigen, Unmittelbaren. Oder anders ausgedrückt: mehr Wert auf Politur als auf Echtheit. Denn es läßt sich gar nicht vermeiden, daß auf einer solchen Platte ab und zu auch ein kleines Gepolter oder andere Geräusche aus der Kulissenwelt zu hören sind, die gewiß im Moment ein wenig stören können, indessen niemanden unglücklich machen, der von der wiedergegebenen Aufführung selbst wirklich gefesselt ist. Und das sollte man voraussetzen bei einer Aufnahme wie der vorliegenden. Sie ist ohne Frage eine der schönsten Gesamtaufnahmen, die es von einem Wagner-Werk bisher gibt.

Mit voller Berechtigung darf man hier bei der Würdigung mit dem Dirigenten anfangen. Gerade die Wagner-Interpretation, die heute leicht für eine selbstverständlich-problemlose Sache gehalten wird, stellt dem Musiker eine durchaus nicht etwa generell „längst gelöste“ Doppelaufgabe. Der Dirigent muß die Natur dieser Aufgabe richtig begriffen haben, muß wissen, welches die einzigartige musikdramatische Leistung Wagners eigentlich gewesen ist: nämlich die Konzeption einer Großform, die die durchgehende Ausdruckskongruenz mit dem Handlungsverlauf vereinigt, mit der musikeigenen Identität von Form und Inhalt. Wer jemals den reifen Keilberth als Wagnerdirigenten erlebt hat, weiß, daß er zu den wenigen zählt, denen der Instinkt und das Bewußtsein für diesen künstlerischen Sachverhalt gegeben ist. Das spürt der Hörer vom ersten bis zum letzten Takt auch bei diesem Werk, das ja noch auf der Grenze zwischen der alten Opernidee und der neuen dramatischen Ausformung steht. Nicht zu reden braucht man von dem kultivierten und differenzierten Klanggefühl, mit dem Keilberth die Wunder dieser bisweilen geradezu von innen her „leuchtenden“ Partitur verwirklicht. Aber sehr wohl zu vermerken ist seine Kunst, eben jene erwähnte Doppelnatur der wagnerschen Musik geistig zu bewältigen. Es ist zugleich eine einzige kontinuierliche dramatische Spannung und ein organisch entwickelter Strom symphonischen Musizierens, was den Ablauf dieser Aufführung kennzeichnet. Die noch opernhafte Formabschlüsse — wo sie noch ganz nach altem

Schema musikalische Zäsuren setzen — werden durch die Kraft des dramatischen Atems, der hier *weht*, mühelos überbrückt und wie sinnvolle Interpunktionen empfunden (die sie ja auch sind), nicht viel anders, als in gewissen Bruckner-Sätzen entsprechende Einschnitte. Die Deutung solcher musikformalen Tatbestände nach den Gesetzen der „Szene“ ergibt sich dabei ganz von selbst. Es ist reine, vollendete Musikdramatik, wie im zweiten Akt — wo das eigentliche Elsa-Lohengrin-Drama erst richtig anfängt — vom Vorspiel her Szene auf Szene bis zu der großen, mehrfachen Finalkulmination herangesteigert wird. Und wenige Wiedergaben lassen die Tragik des Geschehens im dritten Akt von der rauschenden, etwas zu „sorglosen“ Festlichkeit der Einleitung über den Brautchor (wie poetisch wirkt plötzlich das so vielfach mißhandelte Stück!) bis zur Katastrophe so menschlich-wahr miterleben. Endlich einmal wieder kann man hier merken, daß es sich um eine der großartigsten dramatischen Szenen der Theaterliteratur, nicht etwa nur der Oper, handelt.

Nur noch ein paar Worte über die Besetzung. Sie ist in jeder Hinsicht bayreuthwürdig und in den seinerzeitigen Festspielberichten auch überall hinreichend gewürdigt worden. Bleibt also nur festzustellen, daß die Platten von den Qualitäten des Solistenstabes wie der Ensembles, nicht zuletzt auch des prachtvoll disziplinierten Chores, nichts verloren gehen lassen. Vereinzelt sind kleine Beeinträchtigungen einzelner Orchesterwirkungen zu verbuchen, wie die Schwäche des Blechbläserklanges beim dynamischen Höhepunkt des ersten Vorspiels — was zweifellos an der Schwierigkeit der richtigen Mikrophonaufrichtung im verdeckten Orchesterraum liegt. Indessen sei es wiederholt: nur einer, für den derartige Aufnahmen ohnehin nicht gemacht sind (man dürfte auch sagen: derartige Werke nicht geschrieben sind) sollte in diesen kleinen Mängeln einen Grund finden, sich selbst eines unschätzbaren Gewinns zu berauben, indem er sich die prachtvolle Kassette entgehen läßt.

W. A.

Paul Hindemith: Nobilissima visione,

Orchester-Suite - Sinfonische Metamorphosen nach Themen von Carl Maria von Weber für großes Orchester/ Philharmonisches Staatsorchester Hamburg/ Dirigent: Joseph Keilberth Tel. LSK 6554, DM 24,—

Die Orchester-Suite nach dem Legenden-Ballett „Nobilissima Visione“ und die Weber-Metamorphosen liegen weder zeitlich noch stilistisch weit auseinander. Sie repräsentieren beide die volle Schadenshöhe des Meisters. Keilberths ausgezeichnete Interpretation, wie sie diese Schallplatte darbietet, weiß nicht nur das kunstvolle Stimmengeflecht des hindemithschen Satzes überraschend transparent zu machen, er versteht auch die romantische Wurzel dieser geläuterten Kunst eines einst — und nicht ohne Wirkung — radikal umstürzlerischen Universaltalents der Musik aufzudecken und aus ihr das überzeugende Gewächs handwerklich-urehrlicher Produktivität hervorgehen zu lassen. Das ist großartig gekonnte, genialisch konzipierte moderne Musik! Die Aufnahme gibt auch deren koloristisches Gewand mit allen Finessen ausgezeichnet wieder. Besonders die delikaten Effekte der Weber-Metamorphosen kommen gut heraus und zwingen zur Bewunderung der — zu einem guten Teil auch humorigen — Art des Komponisten, das frühromantische, spezifisch Webersche Klangbild mit neuzeitlichen Mitteln zu aktualisieren. Alles in allem haben wir hier eine Platte, die den Freund musikalischen Esprits höchlichst erfreuen wird, aber durchaus auch dem normalen Musikgenießer Vergnügen bereiten kann.

W. A.

Deutsche Rundfunk- Fernseh- und Phono- Ausstellung

Be»rlin 1961

vom 25. August bis 3. September
in den Messehallen am Funkturm

Information:

Berliner Ausstellungen, Berlin-Charlottenburg 9, Masurenallee 5—15

