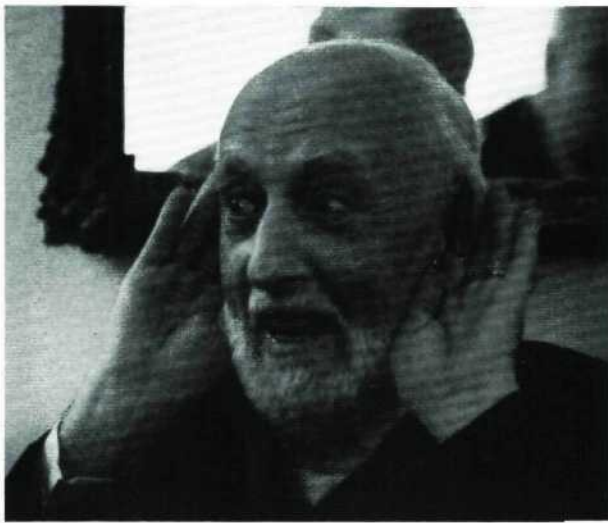




Klaus Wagner

Wir sprachen mit Ernest Ansermet

Er ist gerade von einem Besuch in Hans Schmidt-Isserstedts schönem Heim auf den Untereibhöhen zurückgekehrt, als wir ihn sprechen können. Man braucht nicht erst danach zu fragen, ob die Begegnung zwischen den beiden Dingen, dem 77jährigen Altmeyer aus der romanischen Schweiz und dem anderthalb Jahrzehnte jüngeren Chefdirigenten des Norddeutschen Rundfunks, erfreulich verlaufen sei. Klarheit, Helle, Heiterkeit des Mustzierstils ist dem Dirigenten Schmidt-Isserstedt erst unlängst zu seinem 60. Geburtstag bescheinigt worden. Sein Künstlertyp, der im Vaterland des dirigentischen furor teutonicus so selten ist, steht zum romanischen Interpretationsideal, wie es Ernest Ansermet seit langem am reinsten vertritt, in allernächsten verwandtschaftlichen Beziehungen. Als tertium comparationis genüge der Hinweis auf Igor Strawinsky, dessen Werken sich der Gründer des Orchesters der Romanischen Schweiz und der Vater des viel jüngeren Sinfonieorchesters am NDR so oft angenommen haben.

Der späte Strawinsky allerdings, der mit dem Retuschierpinsel arbeitende Urheber etwa der zweiten „Petruschka“-Fassung und gar der Autor seriell gearbeiteter Partituren, steht dem großen alten Mann der internationalen Dirigierzunft, dem Freund und frühen Mitstreiter aus den Tagen der „L'histoire du soldat“-Premiere, recht fern. Ernest Ansermet macht daraus kein Hehl. Die Unterhaltung mit dem berühmten Gast aus Genf, der in der Erscheinung den gleichfalls rar gewordenen Typ des „Herrn“ auf romanische Eigenart so eindrucksvoll und unvergänglich verkörpert — dieses sogleich recht ergiebige Gespräch hakt alsbald am Begriff „Zwölftonmusik“ ein. Ansermet hat zu diesem Komplex

seine offenerzigen Definitionen — die, man weiß es längst, auf eine entschiedene Ablehnung aller seriell strukturierten Musik hinauslaufen — gleichsam griffbereit, und zwar in druckreifer Fassung, aus naheliegenden Gründen. In Kürze schon soll seine „Phänomenologie der Musik“ erscheinen, ein Band von 1200 Seiten, an dem der Dirigent lange gearbeitet hat; das Buch wird als sein Altersbekenntnis im Wort gelten dürfen.

Der aus Vevey gebürtige ehemalige Mathematikprofessor einer Mädchenschule von Lausanne, der über die Kurmusik von Montreux an die Spitze des Orchestre de la Suisse Romande und der internationalen Dirigenten-Elite aufgestiegen ist — Ansermet ist auch als Theoretiker und Musikschriftsteller ein gründlicher Mann. Außerdem gehört er im Zeitalter der musikalischen Spezialisten und der Schmalspur-Gebildeten zu den ganz wenigen Künstlerpersönlichkeiten mit vielseitigem Wissen, dieser verlässlichsten Immunität gegen alle Verlockungen des Allround-Betriebs. Ansermet ist, ähnlich wie Wilhelm Furtwängler bei seiner pseudo-biologisch motivierten „Mehrwerttheorie“ der Musik oder auch wie Hindemith in der „Unterweisung“, in seinem Buch von Naturgesetzhchkeiten ausgegangen, also von Fakten; darauf kam es ihm an. „Ich bringe an keiner Stelle Meinungen, immer nur Tatsachen.“ Als bewiesen sieht Ansermet an, daß sich die Beziehungen von physikalischem Hören und psychologischer Reflexion auf ein logarithmisches System zurückführen lassen. Dies ist, in der Methode ausgehend von Husserl, im Grundsatz vom Glauben an ein Primat der Tonalität in der abendländischen Musik, die rationalistische Begründung der Tonkunst als eines psychologischen Phänomens —

und damit gewiß auch ein „Lebenswerk“ des großen Dirigenten. Wie immer man zu seinen dezidiert geäußerten Urteilen oder Verurteilungen stehen mag („Die gesamte Zwölftontheorie ist grundfalsch“): man muß dem Musiktheoretiker, dessen Erfahrungsschatz und scharfer Verstand außer Zweifel stehen, den gleichen Respekt entgegenbringen wie dem so vorbildgebenden Interpreten, allein schon um dieser Einsicht willen: „Ich weiß, ich stehe mit meiner Überzeugung ganz allein.“ Es gibt nicht mehr viele dieser großen Einzelgänger — sofern man sie nicht bei den seltsamen Heiligen und den Schrolligen sucht —, die in einer Epoche der Kollektivmeinung und des organisierten Massenwahns derart unerschütterlich eine isolierte Stellung halten und nicht nach Mitläufern **schielen**. Ansermet, der ehemalige Mathematikprofessor, ist auch als Dirigent kein „Schulmeister“, der seine Jünger um sich schart. Er hat nie Dirigierschüler gehabt, so erzählt er, weil er die **handwerkliche** Ausbildung für Sache der Konservatorien hält und die ebenso notwendige geistige Bildung nicht für die Aufgabe eines „Dirigentenvaters“. Im Zusammenhang mit seinem Buch meint er beiläufig, maßgebend sei außer den Fakten allein das Bewußtsein — „wie bei allem“, also auch beim Dirigieren. Bezeichnend für diese Einstellung des Romanen und Großsiegelbewahrs einer dirigentischen „clarte“ ist seine Forderung, der Dirigent solle auch komponieren können. Das ist für ihn, der bei aller Festigkeit seiner Anschauungen so gar nichts von einem Prinzipienreiter an sich hat, kein Leitsatz, der sich umkehren ließe. Der Komponist als Dirigent, wie es mehr und mehr Mode geworden sei in unseren Opernhäusern und Konzertsälen: das sei „keineswegs immer gut“.

Aber der 77jährige Ernest Ansermet ist nicht nach Hamburg gekommen, um sich mit uns über die Beziehungen von Komponieren und Dirigieren zu unterhalten oder gar etwa guten Wind für sein demnächst herauskommendes Buch zu machen. Kommerzielle Antriebe traut man diesem vollendeten Grandseigneur ohnehin nicht zu. Dieser unvergeßbar geschnittene Kopf mit der beherrschenden Nase, dem schlohweißen Assyrischen Bart und den scharf prüfenden, lebhaften Augen unter der überhöhen Stirn sagt alles über einen durch und durch aristokratischen Charakter aus. Ansermet hat an der Hamburgerischen Staatsoper „Pclleas und Mehsande“ einstudiert, dieses Chef d'oeuvre Claude Debussys, dessen Stil dieser dirigierende Welschschweizer hütet und mit ungemindernten Kräften zu realisieren versteht wie kein anderer lebender Orchesterleiter. Das Exemplarische dieser Hamburger Debussy-Aufführung ist von der Kritik inzwischen gewürdigt worden. Die von Ansermet geleitete Schallplattenaufnahme dieses Drama lyrique (Decca) vermag überdies auch dem Nicht-Hamburger Opernfreund, sofern er die Reise nach Hamburg nicht doch möglich machen kann (Ansermet dirigiert alle Aufführungen in der Premieren-Besetzung), immerhin einen Begriff von dieser wahrscheinlich unwiederholbaren Dokumentation auf einer Musikbühne zu vermitteln.

Dieses Modell einer „**französischen**“ Aufführung durch ein deutsches Opernensemble ist auch und gerade unter Ansermet alles andere als eine Sache des Abendglücks, der genialischen Improvisation. Man weiß mittlerweile — und Ansermet gibt es gesprächsweise zu —, daß er während der wochenlang

Bitte lesen Sie **watet** auf Seite 40

laufenden Vorbereitung sogar die Klavierproben mitgemacht hat. Ansermet: „Das muß man als Dirigent tun, wenn man **Stilreinheit** der Einstudierung anstrebt.“ Sein Wort ins Ohr unseres Nachwuchses! Über die Arbeit im Opernhaus an der Dammvorstraße und insbesondere die des Intendanten **Rolf Liebermann** spricht er mit ungeheuerlicher Hochachtung, ja mit ungeheurer Bewunderung. Er nennt als stärkste Eindrücke aus gelegentlichen Opernbesuchen während seines Hamburger Aufenthaltes „Wozzeck“, Monteverdis „Krönung der Poppea“ und Britten's „Sommernachts Traum“. Aber er hat, wie er einräumt, nicht alle Hauptwerke des Hamburger Repertoires gesehen. Ansermet will es seinerseits noch weiter bereichern. Er ist vom künstlerischen Ergebnis seiner Arbeit in Hamburg so befriedigt, daß in naher Zukunft eine weitere mit neuen Namen verbundene Neueinstudierung an der Hamburgischen Staatsoper zu erwarten ist. „Boris Godunow“ könnte ihn reizen; aber Ansermet denkt auch an Ravels lyrisches Drama „L'enfant et les sortilèges“, vielleicht in der interessanten Kopplung mit Bartoks Einakter „Herzog Blaubarts Burg“.

Nach gut anderthalb Stunden eines höchst angeregt verlaufenen Gesprächs, bei dem meistens Ansermet der Wortführer war, zeigt der Hochbetagte keinerlei Spuren von Ermüdung. Man hat Grund, sich darüber zu verwundern; man hat noch mehr Anlaß, gründlich nachzudenken über diese Begegnung mit einem sehr großen alten Mann, der gut Freund war mit berühmten Menschen, die für uns nur noch mehr oder minder abstrakte Größen sind, obwohl die Kunst unserer Zeit in vielem an ihr Schaffen anschließt. Beim Abschied erinnert man sich an Strawinskys Wort über Ansermet und sein Verhältnis zum Alten wie zum Neuen; es sei hier als Schlußwort unserem Gespräch mit Ernest Ansermet angefügt. „Das wahre Können eines nachschaffenden Künstlers“, so schreibt Strawinsky in seinen Erinnerungen, „bemüßt sich nach seiner Fähigkeit, das zu erkennen, was in einer Partitur wirklich steht, und nicht nach seiner Hartnäckigkeit, das zu suchen, von dem er möchte, daß es in ihr stünde. Das erstere ist die größte und schönste Eigenschaft von Ansermet.“ Und weiter schreibt Strawinsky: „Ansermet gehört zu jenen Dirigenten, die in bezug auf das Verhältnis von alter und moderner Musik unumstößlich an einer Überzeugung festhalten, zu der auch ich mich seit langem bekenne. Und dies ist unsere Überzeugung: Es ist unmöglich, daß ein Mensch die Kunst einer früheren Epoche völlig begreifen und in ihr Wesen eindringen kann — in ein Wesen, das sich doch unter verschollenen Formen verbirgt und in einer Sprache ausdrückt, die man nicht mehr spricht —, wenn dieser Mensch nicht ein lebendiges Gefühl und ein echtes Verständnis für die Gegenwart hat und wenn er nicht bewußt an dem Leben teilnimmt, das ihn umgibt.“ Ansermets kommende „Phänomenologie der Musik“ möge, so kann jeder, der ihn verehrt, nur wünschen, jene erste Voraussetzung nicht leugnen. Seine dokumentarische Hamburger Arbeit aber bestätigt die zweite Prämisse: als bewußte und Maßstäbe setzende Teilnahme am Operntheater der Gegenwart.

Diskografie:

Alle angeführten Platten sind bei DECCA erschienen

<i>Apollon</i> Musagète (Strawinsky)	LXT 5169
<i>Arlésienne-Suite</i> : Austritte (Bizet)	SXL 2037-B
<i>Capriccio für Klavier und Orchester</i> (1929) (Strawinsky)	LXT 5154
<i>Dreispitz</i> , Der: vollst. Ballett (de Falla)	BLK 16101
<i>Eine Nacht auf dem kahlen Berge</i> (Mussorgsky)	LW 5060
<i>Gesang der Nachtigall, Symphonisches Gedicht</i> (1917) (Strawinsky)	LXT 5233
<i>Geschichte vom Soldaten, Die</i> (Strawinsky)	LXT 5321/22
<i>König David</i> (Honegger)	LXT 5321/22
<i>Xi Z Mere l'Oye, Suite</i> (Ravel)	SXL 2062
<i>Mer, La</i> (Debussy)	SLW 50184
<i>Nachmittag eines Fauns, Der</i> (Debussy)	SLW 50184
<i>Nußknacker, Der</i> , op. 71: vollst. Ballett (Tschaiowsky)	LXT 5493/94
<i>Oedipus Rex</i> (Strawinsky)	LXT 5098
<i>Pacific 231</i> (Honegger)	LW 5/55
<i>Pulcinella-Suite</i> (1919) (Strawinsky)	LXT 5233
<i>Requiem</i> , op. 45 (Fauré)	LXT 5158
<i>Sacre du Printemps, Le</i> (vollst. Batleu) (Strawinsky)	LXT 5388
<i>Spanische Stunde, Die</i> (Ravel)	LXT 2828
<i>Symphonie Nr. IX d-moll</i> , op. 125 (Beethoven)	ACL 77
<i>Zäberladen, Der</i> : vollst. Ballett (Rossini-Respighi)	ACL 7

Über den Teldec World Service ist außerdem die Gesamtaufnahme der Oper „Pelleas und Melisande“ von Claude Debussy mit Ernest Ansermet als Dirigent zu beziehen (Decca, LXT 3711/14).

J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier

Erläuterungen und Interpretationsvorschläge von Gotthold Frotscher. Band 1.

Robert Schumanns Diktum „Das Wohltemperierte Klavier sei dein täglich Brot“ ist vielen Spielern stetes Gebot. Bachs karge Notation zwingt dazu, sich zuerst in Stil, Form und Charakter eines jeden Satzes einzufühlen, den „In diesem Studio schon hab' ich seydend“ vielleicht mehr noch, als es „der Lehr-Begierigen Musicalischen Jugend“ zunächst notwendig erscheinen mag. Erst wer das einzelne Praeludium, die Fuge *innerlich hört, sollte sie spielen*. Diese Mahnung Frotschers verdient gleiche Beherzigung wie Schumanns Diktum.

Für die stilgetreue Darstellung schickt Frotscher allgemeine, für jeden Satz zu modifizierende Grundsätze über Tempo, Artikulation, Dynamik und Ornamentik voraus. Er fügt in Faksimile Bachs „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten“ aus dem „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ bei, wie er auch Didaktisches aus Bachs weiteren Vorbemerkungen anführt und sie durch präzisierende Äußerungen zeitgenössischer, älterer und jüngerer Theoretiker und Praktiker von Praetorius, Mattheson, Scheibe, Walther, Rousseau, Philipp Emanuel Bach, Forkel, Kirnberger bis hin zu Leopold Mozart und Türk ergänzt, leider jedoch ohne exakte Stellenangabe. Auf neuere Studien, so die Hermann Zencks nun in dem Sammelband „Numerus und Affectus“ leicht zugängliche Arbeit, wird nicht verwiesen; statt dessen findet sich gelegentlich versteckte, unnötige Polemik auf „einen anderen neueren Autor!“

Nachdrücklich betont Frotscher das Prinzip der Deutlichkeit, die das abgehebene „pikierte“ Non-Legato voraussetzt; er fordert die Durchhörbarkeit, das Ausgehen vom kleinsten Notenwert. Für kompliziertere Fugen bietet er Tabellen des thematischen Gefüges, das im „reinen“ und „kantablen“ Spiel sinnfällig werden soll. Aufrisse zum Bau der Sätze, die Zusammensetzung der melodischen Elemente und Spielfiguren, das Umspielen bestimmter Linien, die Abgrenzung der „mittleren Schreibart“ gegen Affekte, die häufige Dualität der Fugenthemen, die Gliederung der Motivgruppen werden wesentliche Hilfen für die plastische Darstellung. Die Bedeutung der wenigen originalen Tempovorschriften wird nach alten Quellen erläutert und mit diesen auch das Tempo anderer Sätze, ihr Charakter bestimmt.

Auf wenigen Seiten ist ein ganzes Compendium für die lebendige Interpretation zusammengedrängt, ohne je zu verwirren, weil die Voraussetzungen der knappen Einleitung jeweils in weiser Beschränkung auf das Essentielle am konkreten Objekt der 24 Praeludien und Fugen erhärtet werden.

GAT

Alphons Silbermann:

Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach Verlag Bote und Bock, 1980 DM|

Der blitzgescheite Autor lehrt jetzt an der Kölner Universität Musikwissenschaft und Soziologie. Er ist auf vielen Gebieten der Kunst und der Wissenschaft zu Hause und sein neues Buch „Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach“ läßt von seinem brillanten Geist viel spüren. Originaldokumente des Komponisten und erzählerische Freiheit verschmelzen zum faszinierenden Gemälde einer Epoche und einer Stadt. Das „Pariser Leben“ des 19. Jahrhunderts erscheint hier als Rahmen für Offenbachs Leben und Werk.

Das Genie der Operette kommt als Knabe mit seinem Cello nach Paris und erobert sich die Stadt mit seinen einschmelzenden Melodien und frechen Rhythmen. Er führt sein Tagebuch als genauer und amüsanter Chronist seiner Erfolge, seiner Rückschläge, seiner Ehe, seiner Liebschaften und seiner Finanzen.

Silbermann hat sich einem umfangreichen Quellenstudium unterzogen, das seinen Niederschlag findet in der glänzend getroffenen Atmosphäre dieser bewegten Jahrzehnte. Die zusammengetragenen Fakten sind so geschickt und intelligent zu einem organischen Ganzen montiert, daß die Fülle des Materials niemals in erdrückend-gelehrsamer Pädagogik steckenbleibt, sondern das Resultat eines so vergnüglichen und aufgelockerten wie spannungsvollen Berichts gewinnt.

H.O.Sp.

High Fidelity

Im April konnte es sein zehnjähriges Jubiläum feiern: high fidelity, das amerikanische Magazine für Music Lovers, das sich in dieser verhältnismäßig kurzen Zeit einen allgemein respektierten Platz in der ersten Reihe der internationalen fono-Zeitschriften erobert hat. Typographie und Lay-out sind