



Julius Katchen

Nein, sagte er, Geduld sei allerdings nicht eine seiner stärksten Tugenden, trat aufs Gaspedal und jagte, während die Signalanlage von Gelb auf Rot schaltete, über eine Straßenkreuzung in der Nähe des Quai d'Orsay. Wäre es meine erste Begegnung mit Julius Katchen gewesen, ich hätte nicht gewußt, ob er damit vielleicht eine Warnung gegen ein allzu lange ausge-dehntes Interview verband. Da ich ihn aber bereits einigermaßen zu kennen glaubte, vertraute ich darauf, daß sich die Bemerkung tatsächlich nur auf die Sonntags-Autofahrer im allgemeinen und auf seine Erfahrungen bei Schallplatten-Aufnahmen im besonderen bezog. Und er berichtete, wie sehr er sich besonders im Anfang bei den ständigen Interventionen der Techniker hätte zusammennehmen müssen.

Dabei scheint er selbst nur höchst selten zufrieden, wenn er nach der Aufnahme das Band abhört. Deswegen seien auch seine ersten 78er Aufnahmen nicht in den Handel gekommen. Die Industrie war natürlich daran interessiert, vom Ruhme des gerade Zwanzigjährigen zu nutzen, der 1946/47 augenblicklich nach seinem Debut mit dem Conservatoire-Orchester unter Cluytens von der Pariser Kritik und dem Pariser Publikum als Musiker der Saison gefeiert wurde. Erst seit Ankunft der Langspielplatte hat er seine Zurückhaltung gegenüber der Schallplatte aufgegeben. Tatsächlich war dann seine Aufnahme der dritten Brahms-Sonate die erste solistische Klavier-Langspielplatte, die herauskam. Inzwischen sind ihr gefolgt: zehn Platten mit siebzehn verschiedenen Werken für Klavier und Orchester und elf Platten mit reiner Klaviermusik — weitere Aufnahmen sind bereits eingespielt (darunter Schumanns Carnaval, gekoppelt mit Schuberts Wanderer-Fantasie, und Brahms erstes Klavierkonzert mit Monteux und dem Londoner Symphonie Orchester) und werden im Laufe der Saison in den Läden vorliegen. — Kein schlechtes Schallplatten-Repertoire für einen gerade Dreiunddreißigjährigen!

Daß es mit dem Schallplatten-Ruhm seine eigene Bewandnis hat, die Erfahrung blieb auch Katchen nicht erspart. Decca hatte sich gleich auf ihn als den ersten jungen amerikanischen Virtuosen-Pianisten gestürzt, den Europa nach dem letzten Krieg zu hören bekam. Durch seine Abstammung von einer polnisch-russischen Familie (er hat seine pianistische Moskauer Konservatoriums-Ausbildung in seinem Elternhaus in New Jersey absolvieren können — bei seiner Großmutter, die selbst noch in Moskau unterrichtet hatte) schien er für eine ausgesprochene Virtuosen-Karriere prädestiniert. Also ließ man ihn lernen und nahm unter anderem von ihm auf: Tschaikowskys b-moll-Konzert, die ersten beiden Rachmaninoff-Konzerte, Liszts beide Klavierkonzerte, Dohnanyi, Balakirew und Prokofieff — und natürlich durften die beiden Gershwins nicht fehlen. Und das Ergebnis? Ein circulus vitiosus, sagt Katchen. Wo immer er hinkam — was wollten die Leute von ihm hören? Tschaikowsky, Rachmaninoff, Liszt, Dohnanyi,

Balakirew und Prokofieff! Mozart (KV 466 und 415), Bartók (Nr. 3) und Britten (Diversions on a theme for left hand alone) mußten fast eingeschmuggelt werden — und bis auf Mussorgskys Bilder einer Ausstellung auch die meisten seiner Platten mit reiner Klaviermusik (darunter Brahms Händel-Variationen, drei Mozart-Sonaten, Beethovens Diabelli-Variationen und die Sonaten op. 57 und 111, zwei Chopin-Platten und zwei zusammen mit Ruggiero Ricci gespielte Brahms-Violinsonaten).

Als ich ihn im Frühjahr in Köln kennenlernte, wo er im WDR unter Rosbaud das dritte Bartók-Konzert spielte, war sein Verhältnis zu Decca ein merklich anderes. Decca wollte ihn weiterhin auf das slawisch-russische Virtuosen-Repertoire festlegen, er selbst fühlte sich längst darüber hinausgewachsen (der deutsche Einfluß seiner Ausbildung, meinte er lächelnd und wies darauf hin, daß er während seiner amerikanischen College-Jahre bei einem emigrierten deutschen Lehrer Klavier studiert habe — manchmal ohne stundenlang eine Taste anzurühren, dafür aber mit seinem Lehrer die Klassiker analysierend; damals sei aus dem pianistischen Wunderknaben, der schon als Elfjähriger mit dem Philadelphia-Orchester unter Ormandy debütiert hatte, der Musiker Julius Katchen geworden). Immerhin hatte man ihn auf Grund seiner triumphalen Londoner Beethoven-Erfolge das Beethovensche c-moll-Konzert mit Gamba und dem Londoner Symphonie Orchester einspielen lassen, und nun wartete er gespannt auf die Londoner Kritiken. Sie hätten gar nicht besser sein können. Infolgedessen kam es bei seinem nächsten Londoner Aufenthalt (wo er in der Royal Festival Hall an einem Abend ebenfalls mit Gamba und dem LSO zusammen die Beethoven-Konzerte Nummer drei, vier und fünf spielte) zu einem neuen Agreement, demzufolge Katchen jetzt selbst das Programm entscheiden kann. Und er läßt durchblicken, daß er vor allem an Beethoven denkt, aber auch an eine Vervollständigung seines Mozart-Repertoires und an eine stärkere Berücksichtigung moderner Komponisten.

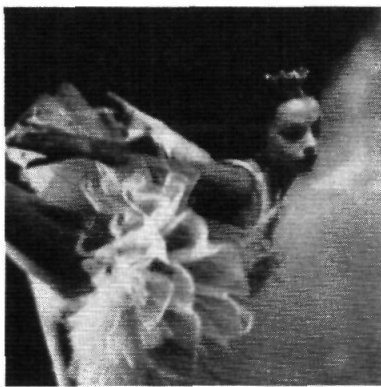
Warum er in Deutschland so selten spiele, frage ich ihn. Er sei schon 1947 auf einer Art Amerikahaus-Tournee dagewesen, antwortet er und berichtet von einigen Schwierigkeiten, in die sein deutscher Manager um die Zeit der Währungsreform geraten sei, was sein Wiederkommen etwas hinausgezögert hätte. Inzwischen sei er — mit Ausnahme von Nordamerika, wo er seit seinem Pariser Debut nicht wieder gespielt habe — ein paarmal um die ganze Welt, einschließlich der Länder hinter dem Eisernen Vorhang, gereist und sein im vergangenen Jahr in Berlin, München, Hamburg und Köln von Presse und Publikum gleichermaßen begeistert aufgenommenes Comeback sei wohl nun als endgültig zu betrachten. Jedenfalls hätte er mehr deutsche Konzert-Angebote als er ausführen könne. Nächstes bedeutsames Ereignis sei jedoch sein Diri-

genten-Debut in einem Beethoven-Konzert des Padeloup-Orchesters im Palais de Chaillot. Ob das vielleicht ein Wendepunkt in seiner Karriere werden könne, möchte ich gern wissen. Er schmunzelt und meint, es sei Zeit aufzubrechen, er wolle mir noch seine Wohnung zeigen.

Ursprünglich war Katchen als Stipendiat der französischen Regierung nach Paris gekommen. Seither hat ihn die Stadt nicht wieder losgelassen. Er bewohnt die beiden obersten Stockwerke in einem Haus in Eiffelturm-Nähe, das 1913 für den Besuch des deutschen Kaisers gebaut worden war. Die oberste Etage, die einstmals als Fest- und Empfangssaal diente, ist sein Studio — ein Raum von unwahrscheinlichen, für Pariser Wohnverhältnisse unerhört verschwenderischen Dimensionen, zum Teil noch einmal doppelgeschossig, wie geschaffen für die Installation einer Stereo-Anlage. Zwei Flügel, Sitzmöbel von Knoll International, an den Wänden meist großformatige Portraits eines jungen Maler-Freundes. Sein ganzer

Stolz ist aber seine in mehreren in der Wand eingebauten Vitrinen untergebrachte Sammlung von Netsukes, jener un- gemein feinen japanischen Kleinplastiken, die zur Verzierung der Gürtelknöpfe dienten. In diese Sammlung hat er ein Vermögen investiert und mit fachmännischer Eindringlichkeit erklärt er mir die Bedeutung der verschiedenen Formen und Symbole.

Wie er sich da im Licht mit seiner randlosen Brille über eine der vielen Miniatur-Katzen neigt, erscheint er mir eher ein europäischer Gelehrter zu sein, ein jüngerer Karl Böhm, als ein Amerikaner — vom „Amerikaner-in-Paris“-Klischee kann ich auch nicht die Spur an ihm entdecken. — Man sollte einmal die Generation der heute in Paris ansässigen jungen Amerikaner mit der „Verlorenen Generation“ jener Amerikaner konfrontieren, die nach dem ersten Weltkrieg die Cafés am Montparnasse bevölkerten, das Ergebnis dürfte in mancher Beziehung aufschlußreich sein — für die Europäer nicht minder als für die Amerikaner selbst! Horst Kogler

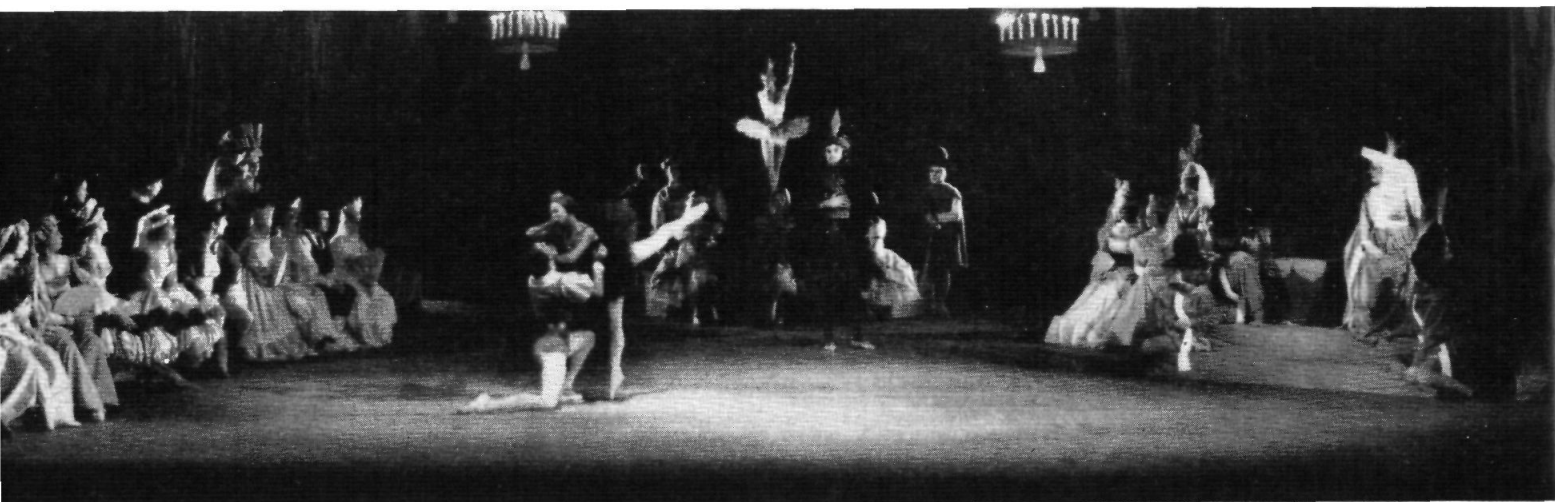


Walter Abendroth

Münchens Musikleben

Das Münchener Musiktheater hatte in letzter Zeit einige bemerkenswerte Abende zu bieten, die eine kurze kritische Notierung verdienen. Wobei an erster Stelle freilich wieder das Bedauern über den geringen Wagemut der Bayerischen Staatsoper hinsichtlich einer Ausdehnung ihres Repertoires stehen muß. Ein an sich gewiß ingenieuser Versuch, das Wagnis zu umgehen und doch etwas Neues zu bringen, wurde unternommen mit der deutschen Erstaufführung einer Janacek-Oper: „Die Ausflüge des Herrn Broucek“, die Wolf Völker inszenierte und Joseph Keilberth dirigierte. Von dem überschwänglichen Ideenreichtum, den der Spielleiter in früheren Jahren zu verschwenden hatte, war bei diesem Anlaß nur in einer einzigen Szene noch etwas zu ahnen. Insofern war die Aufführung also eine Enttäuschung. Keilberth hingegen hatte eine besondere Gelegenheit, sein blutvolles Musikantentum einmal mehr zu erweisen. Ihm vor allem verdankte man den Erfolg der Premiere.

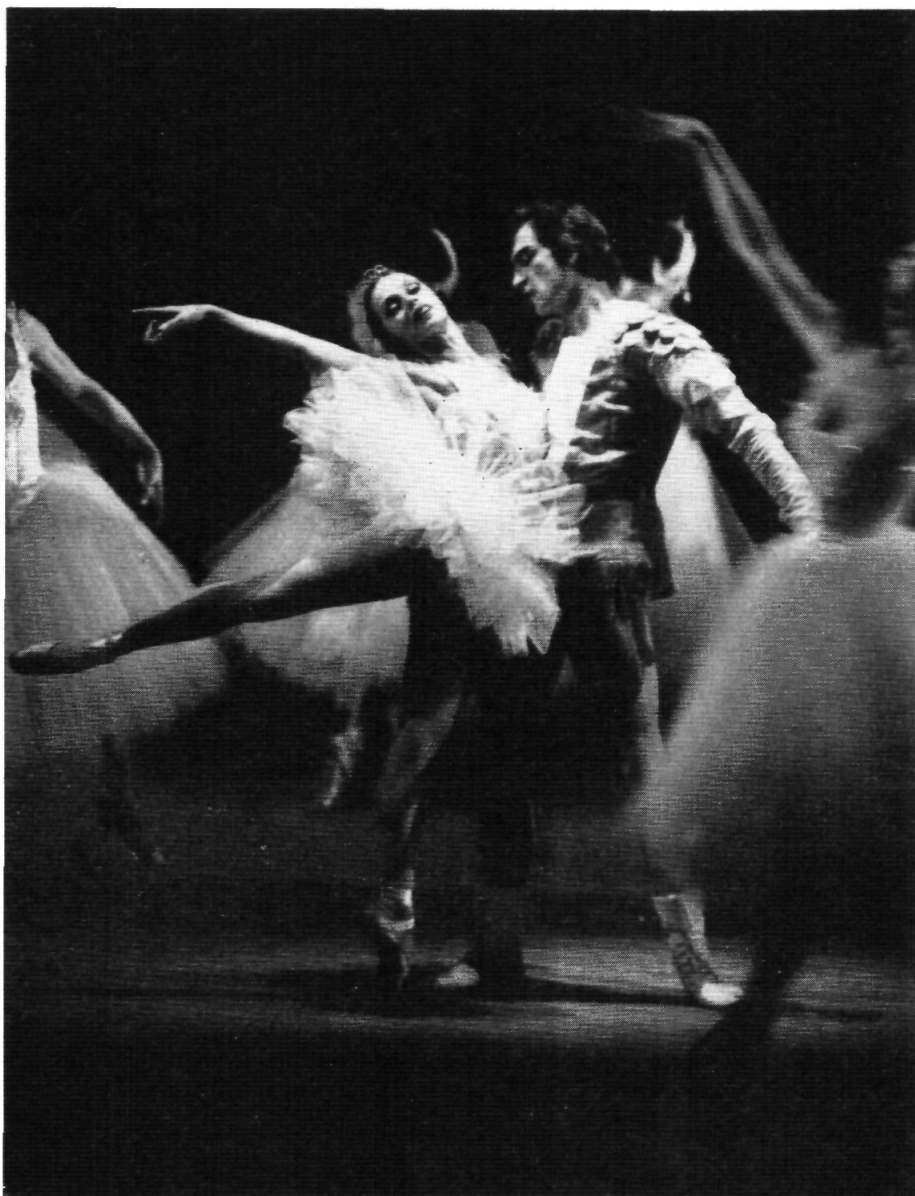
Denn der Text der Burleske ist nicht ohne Grund und noch weniger ohne Schaden durch ein Dutzend Bearbeiterhände gegangen: sein gänzlich undramatischer Charakter hat dabei sogar noch den Witz eingebüßt, von dem der Stoff eigentlich leben sollte und allein könnte. Auf die Musik wirkte sich das natürlich erst recht negativ aus. Sie konnte die Einfallskraft ihres Meisters und seine eminente Könnerschaft nur dadurch bewähren, daß sie möglichst sorglos über die Handlung hinweg und neben ihr her den Impulsen der eigenen Substanz nachging. Zuweilen verliert auch sie sich an virtuosen Leerlauf; aber über weite Strecken kündigt sie doch wieder von der elementaren Lebensfülle böhmisch-mährischer Musizierfreude. Lorenz Fehner gab der Gestalt des Prager Kleinbürgers, der sich ohne rechtes Glück, dafür mit um so mehr Dickfälligkeit einmal auf den Mond, ein andermal in das 15. Jahrhundert versetzen läßt und natürlich ebenso banal, wie er vordem war, in sein ange-



stammtes Spießlerleben zurückkehrt, soviel Glaubwürdigkeit wie möglich.

Im Cuvilliétheater brachte die Staatsoper Hans Pfitzners „Christelflein“ zu Weihnachten neuinszeniert heraus. Heinz Arnold umging als Spielleiter die textlichen Schwierigkeiten des zweiten Aktes (im ersten gibt es ohnehin für normales Fassungsvermögen keine Handlungs- oder Geschmacksprobleme) mit gutem Gelingen, so daß der Wirkung der zauberhaften, in ihrer echten Naivität und hochmeisterlichen Einfachheit noch immer taufrischen Musik nichts im Wege stand, zumal in Meinhard von Zallinger ein ebenso versierter Stabführer wie bewährter Pfitznerkenner am Pult waltete. Erika Köth und Rosl Schwaiger in den beiden Hauptrollen wetteiferten in Sopranseligkeit und kultivierter Ausdruckskunst. Um das Kopfschütteln einiger ganz Weiser unbekümmert, zeigte sich das Publikum von der einzigen wirklichen Weihnachtsooper ebenso begeistert wie je in früheren Jahren, als das intime Meisterwerk regelmäßig um diese Jahreszeit im Münchener Spielplan stand.

Dann gab es im Prinzregententheater noch einen Ballettabend mit Tschaikowskys „Schwanensee“. Er bot, unter der Gesamtleitung von Heinz Rosen, großartige choreographische Bildeindrücke, litt aber unter der sträflichen Wurschtigkeit des Orchesters, das sich von Sigismund Mayr keineswegs von der Überzeugung abbringen ließ, Sinn des Balletts sei: Erholung von höheren Ansprüchen... Ein Milderungsgrund mag in der Tatsache anzuerkennen sein, daß ja nun wirklich nicht jede Note aus Tschaikowskys Hand Goldes wert ist, daß wir vielmehr immer empfindlicher werden für den salonmusikalischen Schwulst, in den bisweilen seine genialen Einfälle eingewickelt erscheinen. Vielleicht gibt es keinen krasserer Gegensatz zum modernen Musikbewußtsein als diese, dabei doch so überwältigend „gekonnte“, pausbäckige Tonschwelgerei. Mehr als ein interessantes Experiment — eine wenn auch gewagte, so doch auch gewonnene künstlerische Anstrengung um Lortzing-Restauration von der Szene her war Arno Assmanns „Undine“-Inszenierung im Theater am Gärtnerplatz. Der neue Intendant ist ein Regisseur, der sich immer eines Überschusses an Phantasie zu erwehren hat. Hier hielt er sich im Grundkonzept durchaus an den naiven Realismus des Dichterkomponisten, der auch im Märchen stets mehr oder weniger Humorist bleibt und das Übernatürliche gewissermaßen als Scherz der Natur versteht. In Gemeinschaft mit dem ebenfalls ungewöhnlich phantasiebegabten Bühnenbildner Max Bignens schuf Assmann im Sinne solcher scheinhaften Doppelbödigkeit gewissermaßen eine szenische Paraphrase über das Thema „unphilologische Werktreue“ und entwickelte aus der Bildidee des „Märchenbuchs“ ein höchst unterhaltendes Spiel, das tatsächlich auch der Musik die Fesseln altersgrauer Konvention abnahm und den verschiedenen Lied- und Ensemblenummern neue Unmittelbarkeit verlieh. Ein herzlich ins Zeug gehender, und



Szenenfotos aus dem romantischen Ballett „Schwanensee“, das erstmalig an einer westdeutschen Bühne in der Original-Choreographie von Petipa und Iwanow aufgeführt worden ist.

zugleich feinhöriger Musiker: Kurt Eichhorn — das musikalische gute Gewissen des Hauses — sorgte für authentischen Lortzing-Stil, und ein tadelloses Darstellergremium mit dem erstklassigen Tenor David Thaw, der rassigen Hedi Klug und dem unentwegten Ferry Gruber als sängerische Pointen entschied den Sieg eines liebenswerten Biedermeiertraums über die intellektuellen Hemmungen aufgeklärter Atomzeitgenossen... Ein Puccini-Abend der Staatsoper mit den drei Einaktern „Der Mantel“, „Schwester Angelica“ und „Gianni Schicchi“ unter der Spielleitung des Mannheimer Gastes Ernst Poettgen gewann besonderes Interesse durch den erregenden dramatischen Nerv, der in Joseph Keilberths Interpretation der drei so verschiedenen Partituren förmlich vibrierte. Eine solche Vereinigung von Vitalität und Musikgeist feinsten Destillats, wie sie sich in diesem Dirigenten findet und je länger desto mehr zu einem Anschein von Selbstverständlichkeit gedeiht, der das Zeichen hoher Reife ist, hat man lange nicht in voller Verantwortlichkeit hier wirken sehen. Die Münchener Opernfreunde spüren das und bereiten Keilberth bei jedem Erscheinen am Pult die lebhaftesten Ovationen. Was nicht hindert, daß gewisse Amateure unbefugter Personalpolitik auch hier schon wieder am Werke zu sein scheinen, um Gift in den Wein zu schütten. Das ist — leider — alte Münchener Tradition. Eben darum aber nicht besonders originell. Hoffen wir, daß Keilberth es aushalten wird.