

OTTO KLEMPERER

Denken wir an Otto Klemperer, so entstehen vor uns zwei völlig verschiedene Bilder. Erst sehen wir den Klemperer der zwanziger Jahre. Alle an Körpergröße überragend, steht er am Dirigentenpult. Von ihm scheinen Funken und Blitze auszugehen. Wo Klemperer ist, herrscht Gewitterstimmung. Sie entläßt sich in Skandalen, hitzigen Debatten oder Pressefehden. Nur in den mildesten Fällen glättet sie sich zu weithin kolportierten Anekdoten.



Otto Klemperer wird 1885 in Breslau geboren. Unvergeßlich bleibt ihm ein Konzert in Berlin, an dem er als Zwanzigjähriger mitwirkt. Er leitet das Fernorchester in Gustav Mahlers II. Sinfonie, der anwesend ist, während Oscar Fried dirigiert. Gustav Mahler wird für den jungen Dirigenten der große Heilige, wie sich in diesen Jahren auch Bruno Walters Künstlertum an der Persönlichkeit Mahlers entzündet. Klemperer kommt als Korrepetitor nach Prag, dann als Kapellmeister nach Hamburg, Straßburg und erreicht die erste große Station als Generalmusikdirektor in Köln und Wiesbaden.

1927, als Zweiundvierzigjähriger, wird er zum Leiter der Berliner Kroll-Oper ernannt. Damit beginnt seine große Zeit. Der preußische Staat leistet sich neben der Staatsoper, außer der es eine Städtische Oper in Berlin-Charlottenburg gibt, noch ein drittes Opernhaus im alten Krollgarten gegenüber dem Reichstag. Hier soll neu begonnen werden, und tatsächlich stehen von dem Augenblick an, da Klemperer auftritt, die Zeichen auf Sturm. Es ist allerdings nicht wahr, daß Gustav Mahler rundweg erklärt hat, Tradition sei Schlamperei. Aber jedenfalls befolgt Klemperer dieses geflügelte Wort, indem er alles, was Tradition ist, verneint.

Wenn bei Kroll-Opern aufgeführt werden, so jedenfalls in völlig erneuerter Gestalt. An der Gluthitze des Expressionismus, der verbindlichen Temperamentsnorm dieser Tage, darf auch die Oper nicht vorbeigehen. Wie jede interpretierte Kunst soll sie die Werkgegebenheiten genauestens beachten, in der äußeren Gestaltung aber aus dem Atem der Zeit leben. Klemperer wird zum Prototyp derer, die mit ständiger Berufung auf die Partitur zu dem Begriff der Werktreue beitragen. Aber im übrigen spielen die Opern bei ihm zwischen Würfeln, in denen sich die Kubisten ausdrücken, weil dem Naturalismus hier gründlich der Garaus gemacht wird. In Klemperers Kroll-Oper bahnt sich hinter der Rampe jene

Oben: Leos Janáček (links) wohnt der Uraufführung seiner Bläser-Suite *Jenufa* durch Professor Klemperer bei.

Links: Otto Klemperer mit seinem Töchterchen.

Rechts: Nach über zwanzigjähriger Abwesenheit dirigiert Klemperer, der Unvergessene, in Deutschland als Gast. Heute lebt er in der Schweiz.

Abstraktion an, die durch spätere Bewegungen, denken wir nur an das erneuerte Bayreuth, von der ungegenständlichen Malerei unserer Tage ganz abgesehen, ihre Bestätigung erhalten hat, und die darum heute Allgemeinverbindlichkeit gewonnen hat, wenn auch offen bleibt, wo die Entäußerung von jeder Dekoration und die Konzentrierung auf den wesentlichen Kern ihre Grenze finden sollen.

Klemperer bleibt nicht bei der Erneuerung älterer Opern stehen, sondern will einen neuen Spielplan aufbauen. Er führt Arnold Schönbergs Monodramen „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“ seinem sprachlosen Abonnementspublikum vor und wagt nicht weniger als die erste szenische Aufführung von Igor Strawinskys „Oedipus Rex“ überhaupt. Damit gelingt ihm ein weithin beachteter Fingerzeig auf ein Schlüsselwerk der Moderne. Wenn die Kroll-Oper nichts anderes zustande gebracht hätte als diese Aufführung, hätte sie sich schon eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte der Oper erkämpft. In dieser Art präsentiert Klemperer ein neues Werk nach dem anderen.

Die Berliner sind entsetzt, als sie in der Kroll-Oper Tannhäuser, Butterfly, Hoffmanns Erzählungen und dem entromantisierten Rosenkavalier wieder begegnen. Wenn ihnen Klemperer neue Werke anbietet, sind sie noch fassungsloser. So wird die Kroll-Oper zu einem brodelnden Schmelztiegel zwischen Gestern und Morgen. Klemperer steht in dem Gewoge unbeirrbar aufrecht. Er ist fanatisch von seiner guten Sache überzeugt und weiß es zu schätzen, daß ein Kreis treuer Helfer, etwa die Regisseure Jürgen Fehling und Gustav Gründgens oder der Bühnenbildner Dülberg, mit ihm durch dick und dünn gehen.

Der preußische Staat bekommt schließlich Angst vor seinem eigenen Mut und schließt die Kroll-Oper noch vor dem Umsturz von 1933. Klemperer geht aufrecht von dannen. Er weiß, daß nicht alles ewige Gültigkeit erlangt hat, was hier geschaffen wurde. Aber als guter Gärtner Samen ausgestreut zu haben, genügt dieser explosiven Künstlernatur.

Nun ein anderes Bild, zwanzig Jahre später. In den Saal kommt ein auf den Stock gestützter, gebrochener Mann. Sein Gesicht ist von tiefen Runzeln durchfurcht, so daß die geschwungene Nase noch dämonischer als früher aus ihm heraussticht. Sein einst glühendes Auge ist müde geworden. Er gibt seinen Stock einem Musiker und tastet sich zum Pult vor. Da er keine Stufen steigen kann, gibt es kein Podest. Mit seiner Riesengröße überragt er auch jetzt

noch alle Musiker. Er dirigiert ohne Taktstock, weil ihn seine Hände nicht mehr sicher halten können.

Ein langsam sich entwickelnder Gehirntumor, zu dem ein Unfall Anlaß gegeben haben mag, hat den Vulkan Klemperer zur Ruine gemacht. Nach schweren Operationen konnte er jahrelang nicht dirigieren. Teillähmungen sind geblieben.

Wenn Thomas Mann immer wieder nachhaltig auf die tiefen Beziehungen zwischen Krankheit und künstlerischer Leistung hingewiesen hat, wenn er von der schöpferischen Erhöhung



durch Leid und Gebrechen gesprochen hat, so wird seine Theorie von keinem besser bewiesen als von Otto Klemperer. Das Ringen um neue Kunst muß er sich jetzt zwar versagen. Es gibt bei ihm keine Uraufführungen mehr. Die Namen aller lebenden Komponisten fehlen auf seinem Programm. Nichts von Schönberg oder Strawinsky bekommen wir von ihm zu

hören. Er hat sich auf Klassiker und Romantiker zurückgezogen. Haydns über hundert Sinfonien bedeuten ihm ein fast unausschöpfliches Reservoir. Mozart, Beethoven und das 19. Jahrhundert — darüber geht Klemperer nicht mehr hinaus. Nur seinem Abgott Gustav Mahler ist er treu geblieben.

Aber wie entstehen diese Werke unter seinen zitternden Händen! Klemperer hat einmal den Versuch eines Sängers, durch Intensivierung des Ausdrucks etwas Besonderes zu erreichen, mit der drakonischen Mahnung abgelehnt: „Singen Sie erst mal, was in den Noten steht.“ Mit dieser Treue zu den Noten erfüllt er den brennenden Wunsch, über deren Nichterfüllung Verdi, Pfitzner und andere immer wieder geklagt haben. Klemperers Interpretationen sind zunächst um nichts anderes besorgt, als daß die Noten richtig gespielt werden. Richtig — das bedeutet: mit sauberer Intonation, im rechten Rhythmus und eingebettet in das einzig richtige Tempo. Das ist die allereinfachste Sache von der Welt. Nur ist in der Kunst das Einfache das Allerschwerste. Nur wenige verstehen es, die Kunstwerke in ihrer letzten, einfachsten Wurzel zu erkennen und zu gestalten. Sie überhängen ihre Interpretation mit allerlei schmückendem Tand und verunklaren damit das Bild.

So verschieden der Klemperer der zwanziger Jahre und der heutige Klemperer auch scheinen mögen: im Grunde ringen sie um das gleiche. Man mag es Abstraktion nennen, mag an den Wunsch der Expressionisten denken, zum Wesentlichen

zu gelangen, oder mag Klemperer die vitale Gabe zusprechen, die Kunstwerke in ihrer Grundgestalt zu erkennen, jedenfalls geht von seinem Musizieren ein Leuchten aus, das uns beweist, wie die Werke und ihre Interpretation durch ihn in ein harmonisches Verhältnis getreten sind. Das Schönste, was man über Klemperers Dirigierkunst sagen kann, ist, daß man sie während der Aufführung vergißt und so den Werken unmittelbar gegenübertritt.

Friedrich Herzfeld

Otto Klemperer dirigiert auf Columbia:

Bach: Suiten Nr. 1—4

Beethoven: Fidelio-Ouvertüre. Große Fuge op. 133. Leonoren-Ouvertüre 1—3. Symphonien Nr. 1, Nr. 3, Nr. 5, Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 9, Egmont — op. 84

Brahms: Academische Festouvertüre. Tragische Ouvertüre. Symphonien Nr. 1—4, Haydn-Variationen

Händel: Concerto grosso op. 6, Nr. 4

Hindemith: Nobilissima visione

Mozart: Adagio und Fuge c-moll, KV 546. Eine kleine Nachtmusik. Serenade D-dur KV 239. Sinfonien KV 201/KV 550/KV 551/KV 504 und KV 543

Berliner Festwochen

aus der Fonoperspektive



Der Auftrag der Redaktion dieser Zeitschrift erleichtert die Orientierung innerhalb des Mammutunternehmens, an dem Konzert, Schauspiel, Oper, Tanz und Bildende Kunst nebst den verschiedenen künstlerischen Peripherie-Manifestationen (Operette, Jazzkonzerte, Diskussionen) gleichermaßen beteiligt sind.

Sieht man einmal von den immer faszinierenden „live“-Begegnungen mit lange vertrauten Solisten und Ensembles der Schallplatte ab, die ein solches Festival in kaum zu bewältigender Fülle bietet (Städtische Oper mit ihrem großen Solistenstamm, Berliner Philharmoniker unter Karajan und Böhm, Radio-Symphonie-Orchester unter Fric say und Schuricht, Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Schmidt-Isserstedt, New York Philharmonic Orchestra unter Bernstein, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, RIAS-Kammerchor, die Solisten Wilhelm Backhaus, Dietrich Fischer-Dieskau und Nicanor Zabaleta, Kid Ory and his Creole Jazzband, Duke Ellington and his Orchestra, das großartige Schauspieler-Aufgebot der Berliner Theater — die Liste ließe sich noch eine ganze Weile fortsetzen) — sieht man davon einmal ganz ab, so ergaben sich auch einige direkte Kontaktstellen zwischen den Berliner Festwochen und dem Fono-Gesamtkomplex, die an dieser Stelle besonders herausgestellt zu werden verdienen.

In diesem Zusammenhang ist etwa an die Aufführung einer Reihe von Werken zu denken, die in fast gleicher Besetzung bereits als Schallplatten-Aufzeichnungen vorliegen. Auf dem Gebiete des üblichen Konzert-Repertoires haben sie in einer Stadt mit einem so aktiven und qualifizierten Musikleben wie Berlin nichts Außergewöhnliches an sich. Immerhin: eine Aufführung wie die von Kodaly's „Psalmus Hungaricus“ in der kompletten Deutschen Grammophon-Besetzung gehört auch in Berlin durchaus zu den Raritäten (ihr ging Mozarts c-moll-Messe voraus — auch sie in einer typischen D.G.-Besetzung, das heißt mit Maria Stader, Hertha Töpfer, Ernst Haefliger — jedoch mit Ivan Sardi an Stelle von Kim Borg —, Fric say, Radio-Symphonie-Orchester und St.-Hedwigs-Kathedralchor). Gewissermaßen als Gemeinschaftsproduktion von DECCA und Columbia konnte man dann die englische „Messias“-Aufführung ansehen, für die man die hervorragende Huddersfield Choral Society unter ihrem ständigen Dirigenten Sir Malcolm Sargent nebst den Solisten Jennifer Vyvyan, Norma Procter, Walter Midgley und Donald Bell über den Kanal geholt hatte, denen die Berliner Philharmoniker mit großer Begeisterung assistierten. Sie wurde zu einem der wenigen unbestrittenen Höhepunkte der diesjährigen Festwochen, so daß man jetzt mit doppelter Spannung das Erscheinen der angekündigten Columbia-„Messias“-Aufnahme der Huddersfield-Leute unter Sargent (mit anderen Solisten) entgegenseht.

Noch direkter war der Schallplattenbezug bei einer experimentellen Festwochen-Veranstaltung im Hebbel-Theater, bei der die Philips-Aufnahme von Duke Ellingtons shakespeareinspirierter „Such Sweet Thunder“-Suite Pate gestanden hatte. Frank Lothar, der Berliner Tribünen-Intendant, hatte sich von ihr zu der Idee einer szenischen Realisierung inspirieren lassen, für die er die auf Ellingtons Titel bezüglichen Stellen aus Shakespeares Oeuvre herausuchte und von zwei Sprechern (Maria Wimmer und Martin Held) vor den einzelnen Musiknummern lesen ließ, während die vom Band gespielte Musik dann tänzerisch interpretiert wurde. Daß das so reizvolle Experiment infolge von choreographischer Fantasielosigkeit und tänzerischer Unbeholfenheit nicht über Ansätze hinausgelangte und immer wieder in Requisiten-Zaubereien steckenblieb, sollte kompetentere künstlerische Persönlichkeiten jedoch nicht davon abhalten, sich erneut um eine adäquate szenische Lösung dieser so viele verschiedene Möglichkeiten eröffnenden Aufgabe zu bemühen.



Der neuerbaute Konzertsaal im Funkhaus des Senders Freies Berlin — ein As unter den Neubauten moderner Musikstätten.

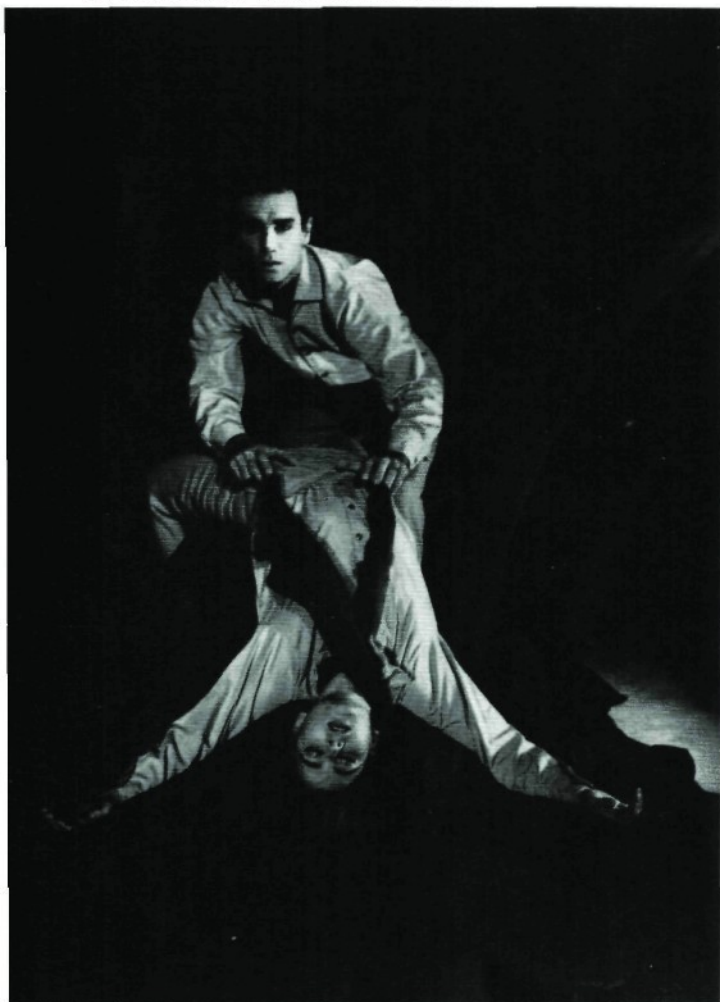
Festwochentreiben auf dem Kurfürstendamm. Aus „Berlin, Symphonie einer Weltstadt“ (Seite 8).

Mehr technischer Natur waren die Kontakte, die sich an anderen Stellen ergaben, die aber darum nicht weniger interessant sind. Dazu gehört etwa die Eröffnung des neuerbauten Konzertsaals im Funkhaus des Senders Freies Berlin in der Masurenallee, der dank seiner hervorragenden Akustik (von seiner eleganten, ausgesprochen hauptstädtischen architektonischen Erscheinung ganz zu schweigen) alle Aussicht hat, in nächster Zukunft zu einer der Hauptproduktionsstätten für Schallplattenaufnahmen zu avancieren. Dazu gehört aber auch das so überaus erfolgreiche Experiment, das in der zwölf-tausend Personen fassenden Deutschlandhalle mit einer „Czardasfürstin“-Inszenierung unternommen wurde, für die die Technik Mikrofone bereitgestellt hatte, die von den Darstellern auf ihren Wegen über die 105 × 45 m große Spielfläche mitgetragen werden konnten und ihnen dadurch eine ganz andere Bewegungsfreiheit ermöglichten als in der vorjährigen „Fledermaus“-Inszenierung, in der sie noch gezwungen waren, von einem der dekorativ versteckten Mikrofone zum anderen zu jagen, um sich in der Riesenhalle vernehmlich zu machen. Ob diese neuartige Mikrofon-Technik in Zukunft über ihre Anwendung bei ähnlichen Super-Shows hinaus bei den Fono-Aufnahmen für Funk, Fernsehen, Film und Schallplatte eine Rolle spielen wird, bleibt abzuwarten — am interessiertesten haben sich bisher die Amerikaner gezeigt.

Schließlich hatte die Fono-Technik auch hervorragend teil an der vielleicht bedeutsamsten Veranstaltung der ganzen dies-jährigen Berliner Festwochen: der denkwürdigen Aufführung von Schönbergs Vermächtniswerk „Moses und Aron“ in der Städtischen Oper. Hauptsächlich aus arbeitsökonomischen Gründen hatte Scherchen als Dirigent der Aufführung vorweg große — überwiegend chorische — Abschnitte der Partitur auf Band aufgenommen, die dann in der Vorstellung über eine extra installierte Lautsprecheranlage (von einer Hi-Fi-Qualität, wie ich sie bisher noch in keinem europäischen Opernhaus angetroffen hatte) übertragen wurden — ohne daß sich eine auch nur im geringsten störende Diskrepanz zwischen den elektroakustisch wiedergegebenen und den real musizierten Partituren bemerkbar gemacht hätte. Nachdem die ganze Auf-führung (die Sellner mit Greindl und Melchert in den Hauptrollen inszeniert hatte) einen so ausgesprochenen Ausnahmecharakter hatte, ist zu überlegen, ob sie nicht von einer unserer großen Schallplattenfirmen ausnahmsweise in der bereits vorhandenen Funk-Aufnahme übernommen und den sicher nicht wenigen Interessierten in aller Welt zugänglich gemacht werden könnte — zumal da sie von ungleich hochwertigerer musikalischer Qualität ist als die Aufnahme der Hamburger konzertanten Uraufführung unter Rosbaud, von der eine Columbia-Schallplatte in Amerika gehandelt wird.

Horst Koegler

Lena Skerla - Pierre Lacotte in SUCH SWEET THUNDER, einem reizvollen Experiment szenischer und choreographischer Einfälle.



Berlin, Symphonie einer Weltstadt

Text Horst Pannwitz

Gestaltung Elna Marianne Reif

Ernst Staneck Verlag, Berlin-Halensee

Dieses Buch spricht in Bildern. Der klare unpathetische Text leitet ein, gibt Fakten, setzt sachlich Lichter auf. Er maßt sich nicht an, die Aussagekraft der fast durchweg großartigen Bilder zu persönlichen oder in eine bestimmte Richtung zu drängen. Das ist gut und berlinerisch.

Die über mehr als 150 Seiten gehenden Bilder, meistens nüchtern im Großformat vorgestellt, geben wirklich ein Bild vom heutigen Berlin, dieser zerrissenen und doch wieder unter einem großen Bogen harmonischen Stadt, die ein einzigartiges Lebensgefühl zusammenhält und immer wieder neu ausformt. Das Neue ist sparsam mit Altem konfrontiert. Diese Gegenüberstellung veranschaulicht unsentimental das ganze Ausmaß der Wandlung einer Stadt, die kaum noch nach dem Gestern, gerade noch nach dem Heute und in ihrer Hauptlinie dem Morgen zugewendet ist. In keiner anderen deutschen Stadt ist der moderne Wandel eines Großstadtgefüges, der Bau in eine Zukunft hinein, so eindrucksvoll vor sich gegangen wie in Berlin. Das belegen klug projizierte Bilder. Die Freude über das kühne Neue wischt dem alten Berliner das schmerzliche Lächeln weg, wenn er vieles, vieles Altvertraute nicht mehr vorfindet.

Und dann haben Sie die Berliner, diese verwegene Rasse. Und wenn morgen die Welt zugrunde geht, sie werden heute ihre Apfelbäumchen pflanzen und weitermachen: Wat denn, wat denn! Mit Augen und Hüften und Köpfchen drängelt sich die Berlinerin durchs Leben und die Männer. „Mit der Uhr in der Hand, mit'm Hut auf'm Kopp. Die Linden lang, Galopp! Galopp!“. Eine Stadt, die sich gewaschen hat!

Alles das wurde dem Beschauer des Buches wieder wach. „Berlin, wie haste Dir verändert!“, verändert in die Zukunft hinein. So sollte das Buch jeder sehen, der Zuversicht finden will für die deutsche Zukunft überhaupt. Druck und Ausstattung, Bildschnitt, sehr gut. Das Beste aber eben: die Berliner Luft.

Diskor