



JOACHIM KAISER

ERLEBTE MUSIK

Von Bach bis
Strawinsky

BAND 2

PIPER


Joachim Kaiser
Erlebte Musik. Von Bach bis Strawinsky

Joachim Kaiser

**Erlebte Musik.
Von Bach bis Strawinsky
Band 2**

PIPER

*Mehr über unsere Autoren und Bücher:
www.piper.de*

Neuausgabe einer früheren Ausgabe

ISBN 978-3-492-50103-3

Mai 2017

© Piper Verlag GmbH, München 2017

© Die Erstausgabe erschien bei Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1977

Covergestaltung: zero-media.net, München

Covermotiv: SZ Photo/Regina Schmeklen/Bridgeman Images

Printed in Germany

Inhalt

Was die Musik einem sein kann • Ganz privates Vorwort	9
Vorbemerkung	17

Erster Teil – Komponisten Von Bach bis Zimmermann

1. Kapitel Johann Sebastian Bach • Johann Christian Bach	21
2. Kapitel Georg Friedrich Händel • Christoph Willibald Gluck	72
3. Kapitel Joseph Haydn	83
4. Kapitel Wolfgang Amadeus Mozart	96
5. Kapitel Ludwig van Beethoven	163
6. Kapitel Luigi Cherubini • E. T. A. Hoffmann • Carl Maria von Weber	235
7. Kapitel Franz Schubert	246
8. Kapitel Gioacchino Rossini • Gaetano Donizetti • Vincenzo Bellini • Albert Lortzing • Hector Berlioz • Felix Mendelssohn	268
9. Kapitel Robert Schumann • Frédéric Chopin • Franz Liszt	284
10. Kapitel Giuseppe Verdi	311
11. Kapitel Richard Wagner	340
12. Kapitel Anton Bruckner • César Franck • Johannes Brahms	405

13. Kapitel Friedrich Smetana • Anton Dvořák • Modest Mussorgski • Georges Bizet • Alexis Emanuel Chabrier • Henri Wieniawski • Peter Tschaikowsky • Giacomo Puccini • Hugo Wolf	432
14. Kapitel Gustav Mahler	461
15. Kapitel Richard Strauss	470
16. Kapitel Carl Nielsen • Jean Sibelius • Ferruccio Busoni Sergej Rachmaninow • Max Reger	495
17. Kapitel Arnold Schönberg • Igor Strawinsky	504
18. Kapitel Sergej Prokofieff • Darius Milhaud • Paul Hindemith Carl Orff • Karl Amadeus Hartmann • Dimitrij Schostakowitsch Olivier Messiaen • Gian-Carlo Menotti • Benjamin Britten Witold Łutosławski • György Ligeti • Hans Werner Henze Karlheinz Stockhausen • Luciano Berio • Bernd Alois Zimmermann	520

Zweiter Teil – Interpreten Solisten, Dirigenten, Orchester

19. Kapitel Arthur Rubinstein • Wladimir Horowitz • Wilhelm Backhaus • Wilhelm Kempff • Solomon • Arturo Benedetti Michelangeli • Alfred Brendel • Friedrich Gulda • Daniel Barenboim • Maurizio Pollini, Bruno Leonard Gelber, Clifford Curzon und Martha Argerich • Maurizio Pollini • Zuzana Ružičková • Anthony und Josef Paratore • Karl Richter	559
20. Kapitel Yehudi Menuhin • Isaac Stern • Henryk Szeryng Leonid Kogan • Pinchas Zukerman • Gidon Kremer • Magda Rusy und Rudolf Koeckert • Das Brahms-Trio • Anne-Sophie Mutter Mstislaw Rostropowitsch • Pierre Fournier • Heinz Holliger Benny Goodman • Streichquartette • Das Végh-Quartett • Das Janáček-Quartett • Das Smetana-Quartett	606
21. Kapitel Maria Callas • Grace Bumbry • Ingeborg Hallstein Christa Ludwig • Nicolai Gedda • Dietrich Fischer-Dieskau Nicolai Ghiaurov	635

22. *Kapitel* Georg Solti • Sergiu Celibidache • Claudio Abbado
Lorin Maazel • Eugene Ormandy • Hiroyuki Iwaka • Jewgenij
Swetlanow • Pierre Boulez

655

Dritter Teil – Varia

23. *Kapitel* Theodor W. Adorno • Musik und Schallplatte
Musik und Fernsehen

679

24. *Kapitel* Pfeiftöne • Welsche Lieder • Bundeswehr-Märsche
Wiederholung • Kerzenlicht • Stille

700

Register

713

11. Kapitel

Richard Wagner

Rienzi

Als Richard Wagner noch kein Wagnerianer war, komponierte er den »Rienzi«. Später hat die Bayreuth-Ideologie sich des traditionalistischen, der französischen Großen Oper nachgebildeten Werkes geniert. Das Stück, wie man ihm heutzutage gelegentlich auf Opernbühnen begegnet, wurde nachträglich zum Musikdrama stilisiert. Dabei ist der Sprung von der grellen »Rienzi«-Naivität zum »Tristan«-Tiefsinn doch eigentlich viel erstaunlicher und bewunderungswürdiger, als wenn Richard Wagner sozusagen mit dem fertigen Musikdrama im Kopf geboren worden wäre. Doch welche Mühe man sich auch mit der Änderung, der Abschaffung einer Hosenrolle, der Verschleierung des Nummernprinzips gab: im »Rienzi« wirken die Mittel und Effekte des jungen Wagner gleichsam isoliert. Sie sind frei vom Ernst und vom Anspruch einer Idee, einer durchdringenden Erlösungskonzeption, einer totalen Weltanschauung konsumierbar.

Darum findet das Stück des 27jährigen Richard Wagner heute natürlich vor allem den Beifall derjenigen, die dem gewaltigen und gewaltsamen Anspruch des späten Wagner ausweichen möchten und Opernaufführungen am liebsten als Stimmfeste feiern. Ein derart handfester Wunsch des Opernpublikums ist durchaus begreiflich, wenn er nicht zur gewissermaßen snobistischen Naivität ausartet. Denn während der »Troubadour« wahrlich ein geniales, vollgültiges Meisterwerk des frühen Verdi war, kann man den »Rienzi« wohl doch nur als außerordentlich wirkungssichere und -süchtige Talentprobe eines Künstlers betrachten, dessen Eigentliches, dessen tiefgründige, grandios anspruchsvolle Ernsthaftigkeit erst später ihre Form fand. Natürlich lässt sich der »Rienzi« mühelos operngeschichtlich oder auch wagnerbiographisch analysieren: da steckt erstaunlich viel »Lohengrin« drin, auch »Tannhäuser« winkt von der Wartburg. Nur der gleichzeitig konzipierte »Fliegende Holländer« war

auffallenderweise kaum in diesem Rom. Höchstens das Terzett Irene, Adriano, Rienzi (»Rienzi, gib mir meinen Vater«) entspricht dem (stärkeren) Final-Terzett aus dem »Fliegenden Holländer«.

5. VIII. 1967

Der Fliegende Holländer

Wenn man die romantische Oper vom Fliegenden Holländer einmal nicht so verstehen will, wie sie die Hauptbeteiligten darstellen (der Fliegende Holländer in seinem Anfangsmonolog, Fräulein Senta in ihrer Ballade), sondern wie sich das Werk als Handlungsvorgang darstellt, dann ist es die Geschichte eines vielfachen Egoismus. Ein Verfluchter möchte um jeden Preis erlöst werden. Ein Kapitän möchte seine Tochter zum Höchstpreis verheiraten. Ein junges Mädchen hat sich in ein Sagen-Bild verliebt und projiziert alle eigene Untergangswünsche auf diese Figur. Sentas Schrei: »Mit ihm muß ich zugrunde gehn!« ist die Quintessenz todessüchtiger Jungmädchen Schwärmerei. Demgegenüber hat es die einzige Figur des Dramas, die wirklich liebt, die einen Menschen, ein »Du« meint, schwer. Der junge, mittellose und unheilahnende Jäger Erik ist außerstande, die Geliebte vom Abgrund zurückzureißen. Einer Temperamentvollen, Hysterischen und Verzückten kann man kaum helfen. Kein Wunder, daß Erik, eigentlich die anständigste Figur der Geschichte, am Schluß mit leeren Händen dasteht, ohne daß ihm jemand eine Träne nachweint. So geht es in der Oper den Vernünftigen und Mittelmäßigen.

Etwa diese Geschichte hat August Everding in Bayreuth erzählen wollen, als er – Neuling am Grünen Hügel, genauso wie der Bühnenbildner Josef Svoboda und der Dirigent Silvio Varviso – den »Fliegenden Holländer« inszenierte. Das ist eine teils realistische, teils melancholische, teils mythologische Geschichte. Alles hängt davon ab, in diesem ohnehin sehr ambivalenten, zwischen Großer Oper und Musikdrama, Wunderbarem und Wirklichem schwankenden Werk die genaue Kunstmitte zu treffen. Mit noch so eindrucksvollen Symbolen allein ist nichts getan.

Doch wie ist das wagemutige Unternehmen gelungen, die Holländer-Geschichte als Drama real handelnder Figuren und zugleich als romantische Ballade vorzuführen? Zunächst hat sich Everding vom balladesken Heroismus nicht einschüchtern lassen. Der Steuermann des Daland-Schiffes – René Kollo war eine verblüffende Bayreuth-Entdeckung; mit strahlendem, schmelzendem Tenor schmetterte er sein ja durchaus

effektvolles, fast schlagerähnliches Steuermannslied ins Festspielhaus – griff gern zur Schnapsflasche, schlief halb besoffen auf Wache ein. So etwas kommt in der christlichen Seefahrt vor. Everding ließ sich da vielerlei einfallen; etwas zu oft trugen beispielsweise des Steuermanns Kameraden den Quasi-Diensteifrigen vom Steuer weg, wenn sie später ihr »Steuermann, laß die Wacht!« johlten; sie wirbelten ihn durch die Luft, aber er turnte unentwegt wieder zurück.

Nun steht nirgendwo geschrieben, daß diese von Musik und Marine berstende Oper nicht auch mit realistischen Einsprengseln inszeniert werden kann. Was die Personenführung betrifft, hat sich Everding mit Erfolg um die Vermeidung, ja Denunzierung alles bloß »Opernhaften« bemüht. Noch nie sah man Leonie Rysanek so beherrscht und gestenlos agieren. Der Versuch, den Erik zu retten, war genauso offenkundig. Nur scheiterte er, zumindest partiell, an der Steifheit von Jean Cox. (Übrigens wohl auch am Kostüm. Da hatte Jörg Zimmermann keine glückliche Hand; der Südwesten Dalands wirkte denn doch wie das verschlissene Uniformstück eines Spätheimkehrers, während wiederum der Fliegende Holländer selbst um eine Spur zu wattiert-pompös erschien.)

Doch Everding mochte sich offenbar nicht mit dem begnügen, was für ihn selbstverständliches Handwerk ist. Personen genau führen, ihre Bewegungen in präzisen Zusammenhang zur Musik bringen, also gewissermaßen eine vernünftige, der Musik entsprechende Schauspielinszenierung herstellen und für die »Kunstüberhöhung« die Kraft der Partitur sorgen lassen: das ist diesem hochmusikalischen, realistischen Inszenator offenbar zu wenig. Darum hat er, zusammen mit Svoboda, einige surreale Gewaltstreiche ersonnen, die dann problematisch waren, wenn sie die Kunstmitte verfehlten.

Der erste nicht direkt störende, aber doch eigentlich auch nicht zwingende, überflüssige Einfall war es, den Fliegenden Holländer anfangs nicht an Land zu lassen. Warum eigentlich nicht? Von nichts anderem ist doch die Rede. Zwar kopierte Everding glücklicherweise nicht Wieland Wagners ebenso eindringliche wie falsche Idee, den Fliegenden Holländer als »Gekreuzigten« (an den Bug seines Schiffes Gekreuzigten) vorzuführen. Denn diese einstige Christus-Parallele war zwar tiefsinnig, aber auch unsinnig: Christus litt doch für fremde Sünden, wurde um der Erlösung anderer willen gekreuzigt, der Holländer indessen für die eigenen; ihm geht es einzig um die eigene Erlösung. Everding ließ ihn also nicht an Land, sondern stellte ihn, eindrucksvoll, an die hohe Spitze des Geisterschiffes; von dort sang er zu Daland hinunter, und auch den