Attila Csampai

Im Museum der Leidenschaften –

Zur Ästhetik der Schallplatte

Gastvortrag im Institut für Musikwissenschaft der LMU München am 21. Juni 2018

Ich darf Sie ganz herzlich zu diesem Vortrag über die Bedeutung, den kulturellen Wert der Schallplatte begrüßen – womit ich ganz allgemein reproduzierbare Musikaufnahmen von klassischer Musik meine. Ich habe meinen Ausführungen den etwas saloppen Titel „Im Museum der Leidenschaften“ gegeben, um auch den hohen emotionalen Anteil des Hörerlebnisses zu unterstreichen – daher erwarten Sie von mir jetzt keinen streng wissenschaftlichen Vortrag, sondern eher ein persönliches Plädoyer für die eminente kulturhistorische, ästhetische und letztlich auch geisteswissenschaftliche Bedeutung, die akustisch konservierte Musik in den letzten 120 Jahren, also praktisch seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erreicht hat – als ein klingender Katalog von Kulturgütern, oder anders gesagt: als für alle Zeiten festgehaltene, und beliebig reproduzierbare Interpretationsgeschichte. Diese Möglichkeit, Aufführungsgeschichte, also die großen, aber auch die nicht ganz so bedeutenden Interpreten der Vergangenheit (und der Gegenwart) zu konservieren und jederzeit im Klang zu vergegenwärtigen, zählt ohne jeden Zweifel zu den größten Revolutionen der jüngeren Musikgeschichte: Und deshalb muss man die Schallplatte, und da besonders die sogenannte Klassik-Schallplatte und die hier festgehaltene Interpretationsgeschichte der letzten 100 Jahre zum „Weltkulturerbe“ zählen.

Die herausragende kulturhistorische und vor allem musikästhetische Bedeutung der Musikaufnahme, also dieser mittlerweile ins Unendliche angewachsene Katalog historischer und aktueller Aufnahmen, ist von vielen professionellen Musikern, aber auch von Experten und Musikwissenschaftlern bis heute weder ausreichend anerkannt noch gewürdigt worden. Da stößt man noch immer auf eine chinesische Mauer von Vorurteilen, die sich in der gebetsmühlenartig wiederholten Behauptung „Die Schallplatte sei nur ein Abklatsch, ein akustisch unzureichendes Abfallprodukt des realen Konzerterlebnisses“ längst zu einem falschen Dogma verhärtet haben. Ganz abgesehen davon, dass diese Behauptung einfach nicht stimmt und auf alle Fälle nachweisbar falsch ist seit der Einführung der hochwertigen Musikwiedergabe, also von High Fidelity und Stereophonie nach 1953, verkennt sie auch den grundsätzlichen ästhetischen Unterschied zwischen einer Konzertaufführung und etwa einer aufwendigen Studioproduktion.

Doch davon später mehr. (Leider hat die snobistische Ablehnung von Schallplattenaufnahmen vor allem in Kritikerkreisen, und da vor allem im sogenannten gehobenen Musikfeuilleton, gerade hier in München eine breite Anhängerschaft gefunden durch die hier schon vor Jahrzehnten verbreiteten Thesen des Dirigenten Sergiu Celibidache, der ja allen Ernstes behauptete, eine Schallplattenaufnahme und da eingesetzten Mikrophone könnten die Frequenz-Bandbreite eines realen Konzertsaal-Klanges nicht adäquat wiedergeben. Ich habe Herrn Celibidache als Symphonik-Redakteur des BR jahrelang aus nächster Nähe erleben können, etwa, wenn er nach Konzerten der Münchner Philharmoniker, die wir für den BR aufzeichneten, die eigenen Mitschnitte im Studio begutachtete, und ich habe damals den Eindruck gewonnen, dass diese Ablehnung psychologische Ursachen hatte, da eine solche Aufnahme durch ihre dokumentarische Objektivität, durch die Möglichkeit der nachträglichen Überprüfung seiner interpretatorischen Leistung, doch sehr an seinem künstlerischen Selbstverständnis kratzte. Das war ein Bereich, der sich seiner autokratischen Totalkontrolle entzog.)

Vielleicht sollte ich an dieser Stelle einen kurzen Exkurs über meine eigenen Erfahrungen mit dem Medium Schallplatte einfügen, die meinen Entschluss, mein Berufsleben der Musik zu widmen, doch stark beeinflusst haben, und vielleicht interessiert es Sie, dass diese Entscheidung vor 47 Jahren genau hier, in diesem ehrwürdigen Gebäude, und nur wenige Meter von diesem Hörsaal entfernt fiel, als ich zufällig in eine Vorlesung des legendären Musikhistorikers Thrasybulos Georgiades geriet.

Ich komme ja aus einem musikalischen Elternhaus, mein Vater war Geiger und Komponist von gehobener Unterhaltungsmusik, meine Mutter eine ausgebildete Opernsängerin. Und mein Vater war ein besessener Schallplattensammler, schon in den 1950er Jahren, als die LP gerade eingeführt wurde, und er spielte den ganzen Tag (in entsprechender Lautstärke) die Aufnahmen der damals führenden Interpreten, also von Horowitz, Rubinstein, Heifetz, Toscanini und Fritz Reiner. Mit deren legendären Aufnahmen bin ich aufgewachsen (und die haben mich früh und bis heute geprägt). Da meine Mutter aber nicht wollte, dass ich Musiker werde, sondern einen anständigen Beruf erlerne, studierte ich nach dem Abitur hier an der LMU zunächst Mathematik, Physik und andere naturwissenschaftliche Fächer. Im vierten Semester, im Mai 1971 geriet ich dann ganz zufällig in eine Vorlesung von Thrasybulos Georgiades, von dem meine Klavierlehrerin in höchsten Tönen geschwärmt hatte, und der spielte da, der inszenierte da im Alleingang Mozarts Zauberflöte und spielte da quasi selber alle Rollen. Das war eine theatralische Aktion, heute würde man sagen ein Event von unglaublicher emotionaler Suggestivkraft, eine veritable Theatervorstellung von überwältigender Wirkung und ich war danach wie berauscht, verzaubert, und von Mozart infiziert.

Nach den allzu trockenen Mathe-Vorlesungen kam mir das vor wie eine antike Szene, wie ein Shakespearescher Monolog, und es ließ mich einfach nicht mehr los. Nach wenigen Wochen beantragte ich ein Doppelstudium, und wechselte dann bald vollständig in die Philosophische Fakultät und studierte dann Musikwissenschaft, Theatergeschichte und Philosophie.

Auch ich war mittlerweile zu einem Schallplattensammler geworden, und hatte dann unter den Kommilitonen bald Mitstreiter gefunden, darunter Dietmar Holland und Reinhard Schulz, und wir stellten erstaunt fest, dass Schallplatten und überhaupt der Bereich der musikalischen Interpretation und Rezeption im Münchner Seminar damals keine Rolle spielten. Wenn man überhaupt etwas Klingendes zu hören bekam in den Vorlesungen und Seminaren, dann wurde am Flügel oder an der kleinen Orgel im Hörsaal etwas „angedeutet“ wie es so schön hieß. Und wenn Georgiades las, saßen ja praktisch alle seine ehemaligen Schüler in den ersten Reihen, und die aktuellen Studierenden weiter hinten. Und unter diesem Fanclub befanden sich ja auch gestandene Profi-Musiker, die dann auf Zuruf durch den Chef aufsprangen und die jeweiligen Musikbeispiele am Flügel oder an der Orgel „andeuteten“, gelegentlich spielte auch seine Gattin Frau Barbara Speckner, am Cembalo. Erst nach Georgiades’ Weggang Ende 1972 glaube ich, konnten wir seinen Nachfolger Theodor Göllner davon überzeugen, einige Schallplatten fürs Institut anzuschaffen. Das geschah dann in einer konzertierten Aktion von Studenten und Professoren im Disco-Center in der Sonnenstraße. Da wurden dann einige Dutzend LPs angeschafft wie Beethoven-Symphonien oder Mozart-Konzerte oder auch einige Haydn-Quartette.

Vielleicht war diese Erfahrung, also dass man in der Musikwissenschaft sich damals kaum mit Fragen der Rezeption und Interpretation von Musik beschäftigte, und speziell auch nicht mit reproduzierter Musik, für mich damals ein entscheidender Impuls, dann später zum BR zu gehen, und dort den Klassik-Sender Bayern 4 Klassik mit aufzubauen, das war 1980, um dann einem breiten Publikum den ganzen Tag nur gute Aufnahmen vorzuspielen und dann in speziellen Interpretationsvergleichen die Unterschiede und die Bandbreite unterschiedlicher Ansätze kritisch vorzustellen: Der Rundfunk ist für solche klingenden Vergleiche natürlich ein ideales Medium. Ich habe dann 31 Jahre lang als Redakteur, Programmgestalter, Produzent, Autor und Live-Moderator in unzähligen Sendungen mich mit dieser Thematik beschäftigt, daneben auch als Schallplattenkritiker bis heute in fast allen deutschsprachigen Fachmagazinen publiziert.

Aber zurück zu unserem Thema: Sie müssen mir bitte verzeihen, wenn ich hier vor lauter Musikexperten bei den meisten von Ihnen vermutlich offene Türen einrenne, und ich nehme doch stark an, dass hier in den letzten Jahrzehnten im Hinblick auf Musikaufnahmen und deren Bewertung sich doch einiges geändert

hat: Daher bin ich fast ein wenig unsicher, ob mein emphatischer Einsatz für die Schallplatte hier nicht Dinge beschwört, die bei den meisten von Ihnen längst als selbstverständlich gelten.

Trotzdem möchte ich Sie hier einen Augenblick lang mit dem absurden Gedanken konfrontieren, wo wir denn heute stünden, wenn es in den letzten 120 Jahren keine Schallplatten, also keine Möglichkeit der Musikaufzeichnung gegeben hätte: Wir wüssten praktisch nichts über die Interpretationsgeschichte eines ganzen Jahrhunderts, da wäre nur ein großes schwarzes Loch, wir wüssten ebenso kaum etwas über den ständigen Wandel der Aufführungspraxis, nichts über die großen, die herausragenden Interpreten der Vergangenheit, und hätten wohl auch eine stark eingeschränkte oder gar keine Klangvorstellung über ein riesiges, schier unübersehbares Repertoire, das uns heute allein schon durch die moderne Digitaltechnik, durch Internet und andere Medien, mit Hilfe von einigen Mausklicks zur Verfügung steht, und zwar rund um die Uhr, auf praktisch jedem Punkt dieses Planeten.

Was wüssten wir über die Kunst der großen Dirigenten, der großen Sänger und Musiker der Vergangenheit – nichts, oder nur sehr Spärliches und Vages aus indirekten, zweiten oder dritten Quellen: Legendäre Persönlichkeiten der Interpretationsgeschichte, die heute vor allem durch ihr diskographisches Erbe präsent und lebendiger Teil unseres kulturellen Alltagslebens sind, wie die Callas, oder Glenn Gould, Karajan, Toscanini, Solti, Bernstein, Horowitz, Heifetz und zahllose andere Ikonen, wären vergessen oder völlig verblasst, quasi nur noch graue Chiffren der Erinnerung in irgendwelchen alten Schriften...

Und selbst die Geschichte der Beatles, der wichtigsten Popgruppe des 20. Jahrhunderts, wäre ohne Schallplatte und Studiotechnik anders verlaufen. Sie reichte nur bis 1965, als sie aufhörten, öffentlich aufzutreten, und es gäbe keines ihrer legendären späten Studioalben, die ja eine völlig neue Art von musikalischer Schallplatten-Kunst, also reine Studio-Artefakte darstellen und in ihrer musikalischen wie technischen Komplexität nie in einem öffentlichen Konzert hätten realisiert werden können.... an ihrem Album „Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band arbeiteten sie genau 129 Tagen lang, meist die ganz Nacht hindurch in den Londoner Abbey Road Studios – zuvor wurden solche LPs in ein bis zwei Tagen produziert...

Und noch ein anderes drastisches Beispiel: Gustav Mahler und Arturo Toscanini. Mahler war Jahrgang 1860, Toscanini 1867, und beide waren um die Jahrhundertwende die weltweit führenden Dirigenten – und große Antipoden, als es um 1908 um die Übernahme der Metropolitan Opera in New York ging, und Mahler schließlich das Nachsehen hatte. Toscanini, der sehr alt wurde, bis 1957 lebte und noch bis 1954 als Dirigent aktiv war, ist uns heute absolut präsent durch die umfangreiche Diskographie seiner späten Jahre, die in

unmissverständlicher Klarheit und Prägnanz seine rigorose Werktreue, seine Partiturgenauigkeit dokumentiert. Er war einer der Urväter des modernen Dirigierstils und einer radikalen Rückbesinnung auf die Partitur, die Intentionen des Komponisten, und er hat damals die Willkür, die Selbstherrlichkeit der Opernsänger, und die Schlampereien der Musiker im späten 19. Jahrhundert ein für alle Mal beendet.

Aber was wissen wir von Gustav Mahler, dem weltberühmten Dirigenten Gustav Mahler, nichts! Wenn Mahler nicht das postume Schicksal widerfahren wäre, als Komponist Weltruhm zu erlangen – und dies bezeichnenderweise auch mit Hilfe der modernen Aufnahmetechnik, der Stereophonie, die es möglich machte, seine komplexe Orchesterpolyphonie mittels Multimikrophonie auf Schallplatten durchhörbar zu machen – der große Wiener Musiksoziologe Kurt Blaukopf behauptete schon vor 50 Jahren in seinem Mahler-Buch, dass Mahler durch die moderne Aufnahmetechnik „erlöst“ worden sei – also wenn Mahler als Komponist nicht zu einem der meistgespielten Symphoniker aufgestiegen wäre, dann wäre er heute als Dirigent fast unbekannt, und weitgehend vergessen, Wir haben keine Klangvorstellung davon, wie genial er Mozarts Opern oder seine eigenen Werke dirigierte, weil es (außer einigen wenigen Klavierrollen) keine klingenden Dokumente von ihm gibt. So einfach ist das. Und dieses schwarze Loch an klingender Information gilt ja wie Sie alle wissen, für die gesamte Musikgeschichte vor 1900.

Hier ein kleines Beispiel der Präzision und rigorosen Partiturgenauigkeit Toscaninis in einer Aufnahme des Verdischen Otello, die im Jahr 1947 bei einer konzertanten Aufführung in New York mitgeschnitten wurde. Achten Sie darauf, mit welcher militärischen Präzision er Orchester, Chor und Solisten führt.

Verdi: Otello Trinklied des Jago -1. Akt
Giuseppe Valdengo, NBC Symphony Orchestra & Chorus, Arturo Toscanini, Aufnahme von 1947. 3‘49

Toscanini war zum Zeitpunkt der Aufnahme 80 Jahre alt, er hatte übrigens 60 Jahre zuvor, 1887, als 20jähriger Aushilfscellist, bei der Premiere des Otello an der Mailänder Scala im Orchester mitgewirkt!

Wir sollten an dieser Stelle – um bestimmte Vorurteile klarzustellen – noch einmal und auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Konzertaufführung und Schallplattenaufnahme zu sprechen kommen, denn es handelt sich hier um grundsätzlich unterschiedliche Formen und Phänomene der musikalischen Aufführung und Rezeption, die sich schlecht gegeneinander ausspielen lassen.

Da haben wir auf der einen Seite: die Live-Aufführung von Musik in *real time* vor anwesendem Auditorium, also das normale Konzerterlebnis,
auf der anderen Seite der reproduzierten Musik aber zwei unterschiedliche Formate, nämlich erstens den sogenannten Live-Mitschnitt, also die mehr oder weniger neutrale Dokumentation einer solchen öffentlichen Konzert- oder Opern-Aufführung auf Tonträger, und zweitens die ästhetisch, technisch und akustisch eigenständige Studio-Aufnahme mit all ihren technischen Möglichkeiten, der Klangregie, der Korrektur und Nachbearbeitung des eigentlichen Interpretationsaktes durch analoge und digitale Schnitttechniken. Und daraus folgend die Herstellung, die Kreation von ästhetisch eigenständigen Klang-Artefakten, die man etwa, was die Durchhörbarkeit der Einzelstimmen, die Klangbalance, die Präsenz, betrifft, in einem solchen Differenzierungsgrad bei einer normalen Konzertaufführung niemals zu hören bekommt.

Der wohl entscheidende Unterschied zwischen realem musikalischem Vollzug vor Publikum und der Musikkonserve ist aber die beliebige Wiederholbarkeit des Ereignisses auf dem Tonträger, der die Einmaligkeit der Aufführungssituation gegenübersteht. In seinem berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ attestierte der marxistische Kulturphilosoph Walter Benjamin im Jahr 1931 dem reproduzierbaren Medium den Verlust der ursprünglichen „Aura“ des singulären Kunstwerks, wobei er sich allerdings im Wesentlichen auf den Kinofilm und die Photographie bezog, und die damals noch in den Kinderschuhen steckende Schallplatte nicht näher in Betrachtung zog. Das elektrische Aufnahmeverfahren (mit elektrischen anstatt mechanischen Mikrofonen) war damals gerade erst eingeführt worden, und die meisten Schelllackplatten hatten eine maximale Spielzeit von 3 bzw. 5 Minuten. Das aufgezeichnete Repertoire bestand praktisch nur aus Liedern, Arien und kurzen Instrumentalstücken. (Damals entstanden auch die ersten Operngesamtaufnahmen auf 20-30 Schellacks pro Oper, und die verströmten eine starke Aura.)

Auf die Frage der Aura oder des Verlusts von Aura komme ich später noch zurück – aber eines ist klar: Der alles entscheidende Aspekt der Wiederholbarkeit lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers in einer völlig neuartigen Intensität auf das musikalische Detail: Wenn Sie in ein Konzert gehen, hören Sie ein Musikstück, eine Symphonie immer ohne Unterbrechung in einem Stück, und sie können dieses Erlebnis, diesen musikalischen Ablauf nirgends anhalten, oder unterbrechen. Ganz anders bei einer Tonkonserve, also bei einer CD oder einer Schallplatte, hier können Sie den musikalischen Fluss, den Ablauf an jeder beliebigen Stelle unterbrechen, festhalten, und sich bestimmte Details oder Sequenzen so oft Sie wollen, wieder anhören: Sie haben gewissermaßen die totale Kontrolle über das musikalische Geschehen, und so bekommen Fehler, oder bestimmte interpretatorische Details, eigenwillige Phrasierungen, Temposchwankungen etc. etc. ein ganz anderes Gewicht. Diese

neue Form musikalischer Wahrnehmung, gekennzeichnet durch den enormen Zuwachs rezeptiver Macht, hat in den vergangenen 70 Jahren seit Einführung der akustisch optimierten Vinyl-LP im Jahr 1948 (in den USA mit einer Aufnahme des Mendelssohn-Violinkonzerts mit dem legendären russischen Geiger Nathan Milstein), also die durch die Vinyl-LP geförderte neue Art des Musikhörens hat auch ein ganz neues Berufsbild geschaffen: Nämlich den speziellen Schallplattenkritiker , der nun bei seinem neuen greifbaren Gegenstand, bei dieser neuen Art materialisierter Musik auch neue, strengere Maßstäbe an Präzision, Perfektion, Wertigkeit, Langlebigkeit und Gültigkeit der Interpretation ansetzt als der Konzertkritiker alter Schule, der ja ein komplettes akustisch-visuelles Phänomen, eine Art Theaterereignis, mit einem gestikulierenden Dirigenten, sichtbar ihre Instrumente traktierenden Musikern und möglicherweise auch primadonnenhaft agierenden Solisten wahrnimmt und zu beurteilen hat, und so vom reinen Klanggeschehen abgelenkt ist.
Hier sollte man sehr genau unterscheiden und auch unterscheiden können zwischen der Aura, der persönlichen Ausstrahlung der Akteure und der Qualität der Interpretation, also des reinen Klanggeschehens.

Man könnte also sagen, hier ist der Schallplattenkritiker, und natürlich auch der häusliche Musikhörer, der über die CD nur akustische Botschaften wahrnimmt, also pure Musik, dem Konzertgeher gegenüber sogar im Vorteil, weil er sich ganz auf das musikalische Geschehen konzentrieren kann.

An dieser Stelle ein kleiner, sinisterer Seitengedanke:
In meiner langen beruflichen Praxis als Schallplatten-Rezensent (ich mache das ohne Unterbrechung seit 44 Jahren) habe ich oft mit Erstaunen feststellen müssen, dass vor allem die Kollegen aus dem gehobenen Feuilleton, also die etablierten Konzertkritiker privat immer wieder massive Einwände gegen die Schallplatte vorbrachten, mit dem bekannten Totschlag-Argument – eine Schallplatte könne das Konzerterlebnis zur unzureichend wiedergeben!
Es ist mir natürlich völlig klar, dass ein solches genuin kollektives und magisches Erlebnis wie ein Konzert oder ein Opernbesuch auch bei einem abgebrühten Intellektuellen ganz andere emotionale Energien freisetzt und einen tieferen Eindruck hinterlässt als das im Vergleich dazu recht trockene Brot des privaten, einsamen Musik-Abhörens vor zumeist kläglichen heimischen Abspielgeräten: Und das Ganze ohne jeglichen visuellen Zauber und ohne jede sichtbare Information. Und gewiss fördert da auch ein gewisser Standesdünkel diese Antipathie: Durch ihre massenhafte Verbreitung, ihre Verfügbarkeit für jedermann, bricht die Schallplatte auch das alte Privileg des Kunstvermittlers und unterminiert dessen Selbstherrlichkeit. Vor der Einführung der Schallplatte waren die Musikkritiker Götter, denen man alles glauben musste, sofern man nicht selbst im Konzert war. An diesen Status klammern sich viele Kollegen bis heute. Bei einer Schallplatten-Kritik dagegen, und vorausgesetzt man lässt ihm genügend Raum, leistet der Rezensent mit seiner Unterschrift eine Art

Offenbarungseid: Denn jeder kann sich nachträglich die Aufnahme besorgen, und überprüfen, ob er Unsinn geschrieben hat oder nicht. (Die Schallplatte förderte also in radikaler Weise die Demokratisierung des Musikhörens.)

Eines der wichtigsten Kriterien, das die Schallplatte von der Live-Aufführung trennt, ist der Wegfall der visuellen Dimension bei der Schallplatte: Für den Rezipienten ergeben sich also zwei völlig verschiedene Ausgangssituationen der ästhetischen Wahrnehmung: Im Konzertsaal haben wir also ein kollektives, sozial geprägtes, audio-visuelles, theatralisch-öffentliches Gesamterlebnis von Musik – und ein reales Gegenüber von Musikern und Zuhörern –
beim häuslichen Musikhören: Ein zutiefst privates, individuelles, durch die technische Apparatur vermitteltes, auf das rein akustisch reduziertes Hören von Klangverläufen, also reine, individuelle Klangwahrnehmung, mit der Möglichkeit, diesen Klangfluss zu unterbrechen und beliebig zu wiederholen.

Und da sind wir bei einem ganz wichtigen Punkt angelangt, nämlich bei dem Phänomen, dass wir bei einer realen Aufführung den musikalischen Vollzug nicht nur mit unseren Ohren, sondern auch mit unseren Augen wahrnehmen, und sich diese beiden Wahrnehmungsfelder in unserem Gehirn zu einem lebendigen und komplexen Gesamtbild zusammenfügen:

Sie haben das bestimmt schon selber erlebt, dass, wenn Sie in einem Konzertsaal weiter hinten sitzen, also die Musiker nicht großformatig vor ihrem Auge haben, der Höreindruck immer etwas verwaschener und unpräziser klingt, als wenn Sie in der ersten Reihe direkt vor den Musikern sitzen. Man weiß heute,
dass das nicht nur akustische Gründe hat, also vorne direkt am Podium der sogenannte Direktschall natürlich stärker ist, als weiter hinten, wo sich die Raumreflexionen dazu mischen, sondern dass hier auch unserer visuelle Wahrnehmung eine Rolle spielt, indem sie den Klangeindruck präzisiert, ihn intensiver, präsenter, strukturierter erscheinen lässt, wenn ich den Musikern bei der Arbeit direkt zugucke.

Und genau dieser Wegfall von visueller Strukturierung beim Schallplatten-hören, hat schon vor Jahrzehnten die großen experimentellen Tonmeister der frühen Stereophonie beschäftigt und sie zu neuen aufnahmetechnischen Lösungen inspiriert: Was die meisten von Ihnen vielleicht nicht wissen, ist die Tatsache, dass man in den USA schon zu Beginn des stereophonen Zeitalters im Jahr 1953 bei den führenden Labels dieser technischen Revolution, also bei Decca, Mercury und RCA,[+] nicht nur mit 2-Kanal-Aufnahmen, also dem üblichen Stereoformat, sondern auch mit 3-Kanal-Aufnahmen experimentierte – die man dann über drei Mikrophone direkt in eine 3-Spur-Bandmaschine leitete und dann erst später auf zwei Kanäle abmischte. Zunächst wurden diese neuen raumgreifenden Stereoaufnahmen als bespielte Tonbänder verkauft, da man

damals noch kein taugliches stereophones Abtastsystem für Schallplatten entwickelt hatte. Diese ersten Stereo-Plattenspieler gab es erst nach 1958.
Die Idee hinter den 3-Kanal-Aufnahmen bestand darin, den Solisten, also in der Regel den Pianisten, den Geiger oder einen Sänger besser akustisch in Szene zu setzen, indem man ihm in der Mitte des virtuellen Podiums ein eigenes Mikrophon gab, während der Orchesterklang über zwei rechts und links postierte Raum-Mikrophone eingefangen wurde. So konnten die in Frage kommenden Star-Musiker also Leute wie Vladimir Horowitz, Artur Rubinstein, Jascha Heifetz und andere für den Konsumenten zuhause, der sie ja beim Abhören nicht visuell genießen konnte, deutlicher, präsenter, und dem Orchesterklang gegenüber auch akustisch lauter und stärker wahrgenommen werden, was ja auch einen gewissen Star-Kult förderte.
Durch diese ausgeklügelte neue Mikrophon-Anordnung wollte man den Wegfall der visuellen Dimension, also des sich virtuos abmühenden Protagonisten, akustisch kompensieren. Das so aufgezeichnete Klangbild bekam dadurch einen ganz eigenen, artifiziell-virtuellen Charakter, der die Konsumenten begeisterte, den man aber in einer solchen akustischen Anhebung oder Vergrößerung des Solisten im Konzertsaal nie zu hören bekam – es sei denn man hätte den Solisten auch über Mikros und Lautsprechersysteme verstärken wollen, was aber in der Klassik natürlich bis heute ein absolutes Tabu ist.

Und das ist auch mit ein Grund dafür (neben aller künstlerischen Potenz der hier beteiligten Kultfiguren), warum diese teilweise über sechs Jahrzehnte alten Stereo-Aufnahmen noch heute auf viele Musikfreunde eine solche Faszination ausüben – und, falls es sich um alte Originale handelt, auch zu astronomischen Preisen gehandelt werden – man hat da wirklich den Eindruck, Heifetz, Milstein oder Perlman stünden zuhause direkt neben einem mitten im eigenen Wohnzimmer: Es ist pure Magie, und man erlebt ihre Kunst, ihre 60, 70 Jahre alten Aufnahmen ganz hautnah, ganz unmittelbar, zum Greifen nahe. Hier sorgt also schon das aufnahmetechnische Konzept für eine Intensität und Unmittelbarkeit der Wahrnehmung, die eben auch die allerfeinsten Details der Interpretation in geradezu surrealer, also fast übertriebener Plastizität, Haptik und Präsenz dem Hörer übermittelt, ja ihn akustisch geradezu überwältigt.

Damit aber etabliert die Schallplatte mit Beginn der Stereophonie ganz neue, eigene klangästhetische Konzepte und kreiert eine neue Klangwirklichkeit, die sich dann doch klar von der realen Konzertsaal-Situation unterscheidet. Wenn man also Heifetz oder Horowitz schon nicht beim Spielen zugucken konnte (was ja ein entscheidender Faktor ist der sogenannten Aura) dann sollte er wenigsten bei mir zuhause im Wohnzimmer stehen, und nur für mich spielen. Auch hier noch einmal ganz deutlich die Verlagerung, die Transformation des kollektiven Konzertsaal-Erlebnisses in ein intimes, akustisch gesteigertes, individuelles Klangerlebnis.

In den vergangenen 3 bis 4 Jahrzehnten – mit der Einführung der auf Neutralität, Natürlichkeit, absolute Korrektheit und Präzision ausgerichteten Digitaltechnik – ist man von diesen alten, handgemachten, spektakulären und letztlich künstlich-artifiziellen Klangbildern leider wieder abgerückt. Das hat gewiss auch mit neuem ökologischen Bewusstsein zu tun, das wieder „natürliche“, wirklichkeitsnahe Klangbilder propagiert: Wenn Sie heute einen Tonmeister nach seinen ästhetischen Zielen befragen, dann werden wohl die meisten zu Protokoll geben, dass sie die reale, wirkliche Konzertsaal-Situation und -Atmosphäre möglichst unverfälscht abbilden wollen, wie man es als Zuhörer an einem guten Platz im Zuschauerraum wahrnimmt. Ja, und genau diese Philosophie führt dann gelegentlich zu etwas raumbetonten, verwaschenen Resultaten. Schließen sie mal, bei einem ihrer nächsten Konzertbesuche, wenn Sie nicht gerade ganz vorne sitzen, für kurze Zeit die Augen, und konzentrieren sich nur auf das zu Hörende: Sie werden sich wundern, wie indirekt und unpräzise das Ganze klingt, und was da die visuelle Wahrnehmung ausmacht.

Und jetzt ein kleines Musikbeispiel zu diesem Thema: Wir hören jetzt kurz in zwei Aufnahmen des Mendelssohnschen Violinkonzerts hinein, zunächst eine Aufnahme aus dem Jahr 1959, dann eine ganz neue aus dem Jahr 2017.

Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll op.64 1.Satz

a) Jascha Heifetz, Boston Symphony Orchestra, Charles Munch (1959) 2’28
b) Isabelle Faust, Freiburger Barockorchester, Pablo Heras.Casado (2017) 2‘42

Auf der ersten Aufnahme spielte Jascha Heifetz, der Jahrhundertgeiger, der unumstrittene Meister seiner Zunft im 20. Jahrhundert, begleitet vom Boston Symphony Orchestra, unter dem Elsässer Charles Munch, die zweite Aufnahme stammte vom März 2017, und wurde vermutlich in einem Konzert des Freiburger Barockorchesters in Barcelona, von den renommierten Berliner Teldex-Studios mitgeschnitten, mit der deutschen Violinsolistin Isabelle Faust, und das Ganze in modernster Digitaltechnik.

Bei der ersten Aufnahme steht Heifetz direkt neben uns, also in einer akustischen Position, die ein normaler Konzerthörer so wohl niemals einnehmen dürfte, in einer dem Dirigenten ähnlichen Hörperspektive.
Beim zweiten Beispiel hört es sich so an, als säße man etwa in der 15. bis 20. Reihe eines großen Konzertsaals, oder gar in einem Nebenraum, denn das Soloinstrument klingt erstaunlich dünn und entfernt, aber es handelt sich in beiden Fällen, um Stradivari-Geigen der obersten Qualitätsstufe, und auch das eigentlich für seine kontrastreiche, historisch orientierte Spielweise bekannte Freiburger Barockorchester ertönt hier aus halliger Distanz. Das mögen extreme

Beispiele sein – aber sie markieren doch sehr anschaulich den in den letzten Jahrzehnten vollzogenen Wandel der Aufnahmeästhetik. Jetzt frage ich Sie: Welche Aufnahme ist eindrucksvoller, gewährt einen besseren Einblick in die Details, die musikalische Botschaft des Werks? Man könnte wirklich fragen, ob uns die moderne Aufnahmetechnik in den letzten Jahren wirklich den erhofften Fortschritt beschert hat, oder ob sich da in den Köpfen der Tonmeister etwas geändert hat?

Hier können Sie selber nachvollziehen, warum diese alten Kultaufnahmen aus den Anfangsjahren der Stereophonie heute noch immer ein so großes Publikum anziehen und begeistern. Natürlich will ich hier nicht unterschlagen, dass es in erster Linie die Aura, die musikalische Kraft, Intensität und der Zauber der hier konservierten Interpretationen ist, die uns alle noch heute in ihren Bann schlagen. Und es wäre hochinteressant, sich auch mit diesem Phänomen intensiver auseinanderzusetzen: Warum es heutige Interpreten so viel schwieriger haben, uns so zu packen und zu verzaubern wie diese längst verstorbenen Ikonen des 20. Jahrhunderts? Die belasten ja auch durch Ihre postume klingende Existenz, durch ihre Unsterblichkeit, die ihnen ja die Tonkonserve sichert, die interpretatorische Freiheit heutiger Musiker, deren Leistungen natürlich ständig an diesen alten Referenzen gemessen werden. (Sie sehen, da öffnen sich noch unglaubliche, unerforschte neue Felder für die musikalische Forschung von heute.)

Zurück zu Heifetz, und den Stars der frühen Stereophonie, die durch ihre Schallplatten den gesellschaftlich-kulturellen Wert von klassischer Musik vor allem in den USA, wo es damals nicht so eine engmaschige Musikkultur gab wie in Europa, enorm gefördert haben. Man konnte sich diese Stars quasi ohne großen Aufwand nach Hause holen, musste nicht hunderte Meilen zu einem Orchesterkonzert fahren. Und alle diese alten Aufnahmen sind heute in der selben Weise präsent und für jeden verfügbar wie damals: in den letzten Jahren und Jahrzehnten hat sich da eine richtige Vintage-Kultur um diese alten Stereo-Legenden entwickelt, und es gibt weltweit zahlreiche kleine Labels, die sich auf die Restaurierung und das sogenannte Remastering dieser alten Bänder spezialisiert haben. Das heißt, jeder dieser alten Erfolgstitel, also auch diese Mendelssohn-Einspielung von Heifetz, ist seit seiner Erstveröffentlichung vor fast 60 Jahren x-mal wiederveröffentlicht und neu aufgelegt worden, und man kann einige dieser Aufnahmen heute sogar im ursprünglichen 3-Kanal-Format, auf speziellen 3-Kanal-SACDs erwerben und genießen, also sich ein authentisches Klangerlebnis verschaffen, das damals 1959 technisch noch gar nicht möglich war. Das ist natürlich ein entlegenes, überschaubares, und durchaus kostspieliges Feld für spezielle Sammler, die bereit sind, für solche audiophilen Reissues auch mal 50 Euro oder noch mehr hinzulegen, während sie dieselbe Aufnahme innerhalb größerer CD-Editionen für 2 oder 3 Euro erwerben können. Das heißt natürlich auch: Hochwertige Musikwiedergabe ist immer eine

Frage des finanziellen Aufwandes. Eine hochwertige HiFi-Anlage kostet Geld, viel Geld. (Sie können sich ja selbst auf der jährlich stattfindenden Münchner High-End-Messe überzeugen). Aber wenn Sie es vorziehen, Klassik mit Mini-Ohrsteckern oder von irgendwelchen Streaming-Diensten über ihr Handy genießen zu wollen, und das auch noch in extrem datenreduzierten Digitalformaten wie MP3 oder ähnlichem, dann brauchen Sie sich nicht zu wundern, dass da kein Funke überspringt. Viele sind doch bereit, auch für eine Opernkarte 200 Euro hinzulegen, aber beim privaten Musikkonsum darf die monatliche Streaming-Flatrate nicht mehr als 10 Euro betragen. Und was den Zugriff auf den vorhandenen, schier unübersehbar großen Katalog von Aufnahmen betrifft, so leben wir doch heute in paradiesischen Zeiten: Der gesamte Bestand ist mittlerweile physisch und virtuell abrufbar.

Als ich hier vor 47 Jahren studierte, haben wir uns die LPs, die uns gefielen, buchstäblich vom Mund absparen müssen, und für solche entlegenen Aufnahmen, wie etwa den historischen *Don Giovanni* von Bruno Walter – bis heute die unumstrittene Referenz – den es nur als Schwarzpressung gab, die für uns Studenten astronomische Summe von 100 Mark unter dem Ladentisch hingeblättert. Heute gibt es diese legendäre Live-Aufnahme aus der New Yorker Metropolitan Opera aus dem Jahr 1942 – die mich damals entscheidend geprägt hat – bei Naxos für 10 Euro, und niemand will sie haben.
Aber ich spiele Ihnen daraus nun die Ouvertüre vor, die trotz ruinöser Klangqualität die einzigartige Aura dieser Aufführung vermittelt und auch die metaphysische Dimension dieser Oper aller Opern spüren lässt.

Mozart: Don Giovanni: Ouvertüre, Bruno Walter, Orch. der Metropolitan Opera 7.März 1942 5‘55

Bei Schallplattenaufnahmen gibt es also einen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem Live-Mitschnitt, der eine reale Aufführungssituation möglichst neutral dokumentiert, und wie Sie gerade hören konnten, selbst bei ruinösen historischen Aufnahmen die Aura und die ganz spezielle Atmosphäre im Zuschauerraum, also die Spannung zwischen Musikern und Zuhörern, transportieren kann – und einer „echten“ Studioproduktion, bei der sich die Musiker, und wenn nötig, ein komplettes Orchester plus Chor und Solisten in ein spezielles, akustisch präpariertes Tonstudio begeben, um dort unter optimierten akustischen Bedingungen und mit Hilfe einer ganzen Reihe spezieller Mikrofone ein Klang-Artefakt zu kreieren, das im optimalen Fall die interpretatorischen Intentionen des Dirigenten und der beteiligten Musiker im Klangergebnis noch unterstützt und verstärkt. Hier kann man dann auch unter Anwendung ausgeklügelter (digitaler oder analoger) Schnitt-Techniken das Endprodukt nachträglich noch weiter verbessern und, wenn man will, etwa auch beliebig viele sogenannte Takes, also Aufnahmefragmente, mosaikartig

zusammensetzen. So ist es in extremen Fällen nicht ausgeschlossen, dass z.B. ein Pianist ein technisch sehr schwieriges oder auch zeitlich sehr ausgedehntes Stück gar nicht komplett abliefert, also während der Aufnahme kein einziges Mal komplett durchspielt, sondern nur taktweise, in solchen getrennt aufgenommenen Tonschnipseln abliefert. (Ich könnte ihnen hier einiges von prominenten Interpreten aus dem Nähkästchen plaudern, aber das unterlasse ich lieber.) Ein solches Procedere, das zum Alltag des Tonmeisters zählt, hat natürlich massive Auswirkungen auf den Kontext, den natürlichen Ablauf, die Dramaturgie einer Interpretation, die dann komplett verloren gehen können. Es sind Aufnahmen, die im Detail völlig fehlerfrei sind, aber einen zugleich völlig kalt lassen.

Natürlich fördert die moderne Aufnahmetechnik von sich aus den Anspruch auf eine möglichst perfekte, absolut fehlerfreie und klanglich hochwertige Wiedergabe des Notenbildes. Sie kultiviert und propagiert so eine auf Langlebigkeit und Wiederholbarkeit ausgerichtete Wertigkeit des Interpretationsaktes, dem dadurch ein materiell-objektiver Charakter zuwächst: Die Interpretation wird vergegenständlicht und materiell greifbar in Form der Tonkonserve und dadurch potenziert sich ihr ästhetischer Wert. Der Interpretationsakt wird also neben dem eigentlichen Werk, der Komposition, zu einer eigenständigen ästhetischen Kategorie und zu einer eigenen, neuen Disziplin. Man kann nun diverse Interpretationen ein und desselben Stückes miteinander vergleichen und bewerten.

Und dieser enorme Bedeutungszuwachs der auf Tonträgern festgehaltenen Interpretationsakte in den vergangenen 100 Jahren hatte und hat geradezu dramatische, und meines Wissens bis heute nicht ausreichend erforschte Auswirkungen auf das normale Musikleben, und auch auf die musikalische Aufführungspraxis im Konzertsaal:

Denn dieser durch die Aufnahmetechnik extrem vorangetriebene Perfektionismus in der Studiopraxis förderte ganz automatisch auch den Perfektionsanspruch von Musikern, Sängern, Dirigenten und Orchestern auch bei ihren Konzert-Aufführungen. So war der unglaubliche Zuwachs orchestraler Spielkultur in den letzten 50 Jahren eine fast unvermeidliche Konsequenz, eine Rückwirkung der Studioarbeit. Und sie förderte natürlich auch die in den letzten Jahrzehnten vollzogene Angleichung der Klangcharaktere auf hohem Niveau. Früher nannten man die großen Dirigenten auch gerne „Orchestererzieher“ – denken Sie nur an Namen wie Toscanini oder die vielen Ungarn wie Fritz Reiner, George Szell, Eugene Ormandy, Antal Doráti oder Georg Solti – die die Orchesterkultur der USA entscheidend geprägt und vorangebracht haben. Heute spricht man kaum noch von Orchestererziehern, weil die meisten Spitzenorchester sich auf einem sehr hohen Niveau bewegen, es aber zugleich immer schwieriger wird, sie voneinander zu unterscheiden.

(Natürlich pflegen die Berliner Philharmoniker oder auch ihre Wiener Kollegen bis heute eine ganz spezielle Klangkultur, aber wenn Sie etwa zwischen dem SO des BR, dem Amsterdamer Concertgebouworkest und dem London Philharmonic klare Charakterunterschiede ausmachen wollen, dann ist das nicht ganz so einfach, weil sie alle auf sehr hohem Niveau ähnliche Klangbilder produzieren.) Wenn Sie sich dagegen etwa ganz alte Aufnahmen von legendären Pianisten anhören, etwa das Chopin-Spiel von Alfred Cortot, dann werden Sie sich wundern, welche Ungenauigkeiten die sich damals noch leisten konnten, und trotzdem große Kunst hinterließen; das würde heute vermutlich kein Schallplattenproduzent mehr freigeben.
Es steht also außer Frage, dass die Schallplatte in den letzten 100 Jahren die technischen Qualitätsansprüche beim professionellen Musizieren enorm nach oben geschraubt hat. Ob das immer mit einer Steigerung der interpretatorischen Qualität einhergeht, ist dagegen sehr die Frage und ein weites, schwieriges Feld...

Ich möchte Ihnen an dieser Stelle ein prominentes Beispiel vorspielen, bei dem aufnahmetechnische und interpretatorische Aspekte komplex miteinander verwoben sind. Es sind zwei berühmte Aufnahmen desselben Werks, die gewissermaßen den Anfang und das Ende der Schallplatten-Aktivitäten des großen kanadischen Pianisten Glenn Gould markieren, nämlich seine beiden legendären Einspielungen der Goldberg-Variationen J.S. Bachs. Als Glenn Gould im Juni 1955 in New York Im Alter von 22 seine erste Aufnahme der Goldberg-Variationen produzierte, war er außerhalb Kanadas praktisch unbekannt. Kurz zuvor hatte er hier sein USA-Debüt gegeben, u.a. mit Werken von Bach und der mächtige Chef des Columbia-Labels saß zufällig im Zuschauerraum. Er war so begeistert, dass er Gould nach dem Konzert vom Fleck weg einen lebenslangen Schallplattenvertrag beim damals führenden US-Label anbot. Die Aufnahme schlug wie eine Bombe ein und machte Bachs Musik in den USA überhaupt erst einem breiten Publikum bekannt. Und Gould wurde durch sie über Nacht weltberühmt. Sie ist bis heute unerreicht in ihrer Frische, schlackenlosen Motorik und pianistischen Brillanz. 26 Jahre später nahm Gould die Goldberg-Variationen noch einmal auf, diesmal digital und in stereo. Diese Aufnahme wurde zum Abgesang seines allzu kurzen Lebens. Er starb wenige Wochen nach der Veröffentlichung im Oktober 1982 im Alter von nur 50 Jahren. Sie wirkt spiritueller und strenger, und in den Moll-Variationen tiefgründiger als die ungestüme Mono-Version. Man muss beide Aufnahmen kennen, um Goulds Entwicklung vom Rebellen zum Mystiker zu verstehen.

---

4. J. S. Bach: Goldberg-Variationen	a) Glenn Gould 1955 Track1-6 (5`15)
	b) Glenn Gould 1982 Track 1-2 (4’15)

Bis heute gelten beiden Aufnahmen als unerschütterliche Referenzen des Zyklus, an dem sich alle seither entstandenen Aufnahmen messen lassen müssen.

Und damit kommen wir zu einem weiteren wichtigen Punkt, nämlich der noch immer offenen und umstrittenen Frage, ob heutige Interpreten sich mit diesem historischen Erbe beschäftigen sollten, ja ob sie gar davor bestehen müssen, wenn sie ein bekanntes Werk, eine Beethoven-Sonate beispielsweise, zum 500sten Male auf CD vorlegen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass sehr viele junge Künstler von heute sich für dieses klingende Museum bereits bestehender Einspielungen kaum oder gar nicht interessieren. Die Unkenntnis über dieses riesige historische Erbe ist jedenfalls weit verbreitet, und es spielt auch bei der Ausbildung an den Musikhochschulen keine Rolle. Die meisten scheinen damit aber auch kein Problem zu haben, dass sie sich, wenn sie mit einer CD an die Öffentlichkeit gehen oder ein selbstgemachtes Video in Youtube reinstellen, einer gewaltigen historischen Konkurrenz aussetzen. Umso größer ist dann das Erstaunen, wenn sie dann von Rezensenten, die hundert Vergleichsaufnahmen kennen, dann mit den großen Referenzen verglichen und daran gemessen werden.

Ich muss Ihnen ehrlich gestehen, dass ich diese weitverbreitete Ignoranz gegenüber den historischen Referenzen, und im Grunde auch vor der gesamten hinter uns liegenden Aufführungsgeschichte und ihren ganz großen Augenblicken, einfach nicht verstehen kann und auch nie verstehen werde: Es geht hier doch nicht um die Einschränkung künstlerischer Freiheit oder möglicherweise um die Verunsicherung eigener Standpunkte oder Lesarten, wie immer wieder zu hören ist, es ist einfach eine Frage des eigenen musikalischen Horizonts und einer gewissen Verpflichtung, sich zu gewissen Aufführungstraditionen zu bekennen oder sie kritisch zu hinterfragen, also eben auch der Geschichte der Interpretation einen gewissen Entwicklungscharakter zuzuweisen und sie nicht nur als chaotische Ansammlung von individuellen und daher nicht objektivierbaren Interpretationsakten zu missdeuten. All diese jungen Interpreten von heute leben doch nicht in einem luftleeren, ahistorischen Raum, sondern können sich immer auch einordnen lassen in bestimmte Schulen, Aufführungstraditionen oder radikalen Reformbewegungen wie etwa die in den 60er und 70er Jahren weltweit bekannt gewordene „Originalklangbewegung“, die ja nicht nur unsere tradierten Hörgewohnheiten radikal verändert hat, sondern die ja mittlerweile auch die etablierten, also der sog. „modernen“ Aufführungspraxis verbundenen Musiker und Ensembles massiv beeinflusst und völlig neu sensibilisiert hat für historische Klangbilder, Spielweisen, Phrasierungs- und Artikulationsfragen usw. usw. – und so auch bei Musikern, die auf modernen Instrumenten spielen, alte Klangvorstellungen radikal reformiert hat. Dafür gibt es ja auch den neuen Begriff des „historisch

orientierten“ Musizierens – der ja ausschließt, dass man etwa den Klang und die Spielweise der Bach-Zeit minutiös rekonstruieren wollte: Es geht ja immer um eine ausgewogene Balance zwischen historischem Wissen und aktueller Lesart. Trotzdem kann sich heute kein traditionell geschulter Dirigent mehr hinstellen, und eine Haydn-Symphonie mit 16er Violinbesetzung und 8 Kontrabässen romantisch aufblähen, so wie es noch vor nicht allzu langer Zeit die Norm war im etablierten, bürgerlichen Konzertbetrieb. Hier hat also die Aufführungspraxis älterer Musik in den letzten Jahrzehnten einen geradezu radikalen Wandel auch unseres Hörbewusstseins vollzogen, und dies alles mit massiver Unterstützung der Schallplatte und einer ganz speziellen Studioästhetik, die mit Hilfe von ausgeklügelter Mikrofonierung auch völlig neue historisch orientierte Klangbilder kreiert hat: Denken sie nur an die wunderbare, und eben auch durch die Schallplatte bzw. CD massiv vorangetriebene Renaissance historischer Hammerflügel, deren neuer, aber nicht für riesige Konzertsäle konzipierter Klangfarbenreichtum uns etwa im Fall der Mozartschen Klavierkonzerte ganz neue Erkenntnisse beschert und ganz neue empfindsame Klangwelten eröffnet hat. Auch hier war es die moderne Studiotechnik, die die Schönheit und die innere Komplexität, und auch den dramatischen Charakter sowie den demokratischen Dialog der verschiedenen Instrumente untereinander – also den Gerüstsatz Mozarts würde Georgiades sagen – in einer völlig neuen, polyphon durchhörbaren Transparenz in Klang gesetzt und so über die ganze Welt verbreitet hat. Wir hören jetzt das berühmte fis-Moll-Adagio aus dem Klavierkonzert in A-Dur KV 488 aus dem Jahr 1786. Hier setzte Mozart übrigens zum zweiten Mal in einem Klavierkonzert Klarinetten ein.
Die schlank besetzte Kölner Akademie spielt auf Originalinstrumenten unter der Leitung von Michael Willens. Und der Solist ist der renommierte holländische Fortepiano-Spieler Ronald Brautigam, der hier auf einer 1992 gebauten Kopie eines Walter-Fortepianos aus dem Jahr 1795 spielt. Die Aufnahme entstand im Jahr 2011 im Rahmen der weltweit gefeierten Gesamteinspielung der Klavierkonzerte Mozarts.

---

5. Mozart: Klavierkonzert A-Dur KV 488 2.Satz Adagio
Ronald Brautigam, Fortepiano, Die Kölner Akademie, Michael A. Willens, 5‘55

Haben Sie den Einsatz der Klarinette gehört? Das war der weltberühmte Klarinettist Eric Hoeprich, der da gelegentlich mitspielt in der Kölner Akademie.

Es ist also eigentlich keine Frage, die man lang diskutieren muss, dass der riesige Katalog von Musik auf Tonträgern längst eine dritte Säule unserer musikalischen Erkenntnis darstellt neben der eigenen Musizierpraxis und dem

Konzertsaalerlebnis, und gar nicht herausgelöst werden kann aus dem Gesamtkomplex musikalischer Rezeption – also eine feste Größe ist in unserem Kulturleben. Und in diesem gigantischen klingenden Museum befinden sich unzählige unwiederbringliche Augenblicke des erfüllten Musizierens und auratischer Interpretationsakte, die uns Musikgeschichte auf magische Weise als klingende Gegenwart erleben lassen. Und diese magischen Momente, die in bestimmten Fällen uns auch stundenlang in ihren Bann zu schlagen vermögen, bescheren uns allen nicht nur passives Vergnügen, sondern sind in der Lage, unsere Wahrnehmung von Musik, unser musikalisches Wissen, d.h. unsere emotionale und intellektuelle Disposition enorm zu erweitern, zu vertiefen und neu zu strukturieren. Damit werden auch unser Horizont, unser Kenntnisstand und unserer Erkenntnistiefe erweitert, intensiviert und um eine magische Dimension erweitert. Und das sollte auch bei allem wissenschaftlichen Ernst Ihre Freude an der Musik, Ihre Herzensbeziehung zu diesem Zauberreich der Klänge vertiefen und sogar neu definieren können und natürlich auch Ihren musikalischen Geschmack – ein schrecklich altmodisches Wort, ich weiß – fördern. Und Sie werden da unglaubliche, phantastische Dinge erleben, die Sie, selbst wenn Sie sich für einen coolen Charakter halten, vorher nicht für möglich gehalten hätten. Ich kann hier also an Sie alle nur inständig appellieren, dass Sie sich Zeit nehmen und Neugierde entwickeln für dieses einzigartige Museum der Leidenschaften. Es war noch nie so leicht, so einfach wie heute, an diese großen Interpreten der Vergangenheit heranzukommen. Sie können über die einschlägigen Internet-Portale, über den Internet-Handel, über bekannte Verkaufsforen wie jpc oder Amazon, aber mittlerweile auch über diverse Streaming- und download-Anbieter, auf praktisch jede dieser Aufnahmen zugreifen.

Daher möchte ich zum Abschluss meines Plädoyers die Gelegenheit nutzen und Ihnen noch eine solche legendäre Aufnahme vorspielen, die ich ganz willkürlich aus dem aktuellen Angebot herausgegriffen habe. Man kann mit solchen Juwelen der jüngeren Aufführungshistorie ja ein ganzes Leben zubringen und man hat nur einen Bruchteil dieses immensen Schatzes genießen können.

Hier also der große russische Pianist Svjatoslav Richter, neben Emil Gilels der bedeutendste Pianist der Sowjetära, der als einer der ganz wenigen Musiker aus der UdSSR schon früh in den Westen reisen durfte, gewissermaßen als Aushängeschild für den kulturellen Standard der Sowjetunion, und der ja dann schon in den 1960er Jahren bei diversen Gastspielen in den Vereinigten Staaten großes Aufsehen erregte durch seinen radikalen, geradezu vulkanischen Interpretationsstil, radikal im besten Sinne des Wortes, also den Werken an die Wurzeln gehend. Richter verstand es, vor allem in den Werken Beethovens und Schuberts, selbst weniger ausdrucksstarken Stücken, eine innere Dramatik, eine Dimension des Tragischen und eben existenzielle Bedeutung abzuringen, wie kaum ein anderer Pianist seiner Zeit. Da er gern das Label wechselte, und sich

auch nicht weiter kümmerte um heimliche Mitschnitte, gibt es von seinen charismatischen Auftritten unzählige Piraten-Mitschnitte. So entstand auch der folgende Mitschnitt während einer US-Tournee Richters im April 1965, und wurde illegal aufgezeichnet: Da damals seine ersten beiden Konzerte in der New Yorker Carnegie Hall nach nur wenigen Minuten ausverkauft war, organisierte sein Manager kurzfristig ein drittes Rezital in der Brooklyn Academy of Music, einem vormaligen Opernhaus mit über 2000 Plätzen. Und da spielte Richter nur wenige Tage später ein ganz anderes Programm mit Werken von Beethoven, Brahms und Prokofjew und überraschenderweise auch mit den bis heute weithin unterschätzten *Variations serieuses* von Felix Mendelssohn. Dieses Stück geriet dann unversehens zum Höhepunkt des Abends und Teile des Konzerts wurden nur kurze Zeit später auf Piraten-LPs zu gesalzenen Preisen in New York unter dem Ladentisch verkauft. Das komplette Konzert gibt es erst seit wenigen Wochen, also seit Mai dieses Jahres auf einer offiziellen CD-Pressung beim amerikanischen Label Parnassus. Und daraus nun seine wirklich unglaubliche Interpretation dieses Variationszyklus.

Mendelssohn: Variations serieuses op.54 Svjatoslav Richter, Klavier 11‘45

Und jetzt können wir gerne die Frage diskutieren, ob Schallplattenaufnahmen Aura transportieren können oder nicht. Ich danke Ihnen sehr für Ihre Aufmerksamkeit.