

# Disques = Schallplatten

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =  
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 2

PDF erstellt am: **18.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Konzepte statt Stars

### Frankfurt Feste

Die «Frankfurt Feste», die die «Alte Oper Frankfurt» seit ihrer spektakulären Wiedereröffnung im Jahre 1981 mit Mahlers 8. Symphonie unter der Leitung von Michael Gielen alljährlich veranstaltet, haben in diesen wenigen Jahren ein unverkennbares Profil gewonnen, das sich vorteilhaft von dem vergleichbarer und zumeist sehr renommierter Festwochen abhebt. Die verantwortlichen Programmplaner wussten, dass es wenig sinnvoll ist, lediglich die «berühmten» Solisten und Orchester mit ihren standardisierten, zumeist von der Schallplattenindustrie diktierten Reiseprogrammen nun auch nach Frankfurt zu holen; vielmehr nutzten sie die durch das prunkvoll restaurierte Gebäude geschürte Neugier eines ausserordentlich heterogenen Publikums (in Frankfurt gab es seit Kriegsende keinen vernünftigen Konzertsaal) und akzentuierten bereits im ersten Jahr in einem ganz ungewöhnlichen Ausmass die Neue Musik: Cage, Reich, Xenakis, Kagel, Boulez. Hans Werner Henze dirigierte seine «Voices», Karlheinz Stockhausen gestaltete einen Abend mit eigenen Werken aus den fünfziger Jahren. Denkt man an die Aufführung der «Kontakte» (1959/60) zurück, so fragt man sich vergeblich, welche Werke der «Postmoderne» einem Vergleich mit solch einer – gegenwärtig vielgeschmähten – seriellen Arbeit standhalten können. An «Emotionalität», «Ausdruckswillen», «Nachvollziehbarkeit» usf. steht dieses epochale Werk keinesfalls hinter Arbeiten wie dem 2. Streichquartett von Manfred Trojahn oder den Nietzsche-Fragmenten «umhergetrieben, aufgewirbelt» für Mezzosopran, Bassbariton, gemischten Chor und Flöten von Wolfgang Rihm zurück, die auf demselben Fest uraufgeführt wurden.

Seit 1982 bemühen sich die Veranstalter um die notwendige thematische Konzentration. In jenem Jahr zeigte man unter dem Titel «Grenzgänge – Grenzspiele» Rekonstruktionen von Kandinskys «Der gelbe Klang» und Schlemmers «Das triadische Ballett» (mit der Musik von Hans-Joachim Hespos), liess Alvin Curran und Josef Anton Riedl abendfüllende «raumszenische Klangereignisse» (Curran) realisieren, führte neue Arbeiten aus dem Bereich Film/Musik auf und präsentierte in mehreren Konzerten Werke von Joseph Haydn und Charles Ives.

«Im Wandel» lautete das Motto der Feste 1983: Man brachte Werke, die in irgendeinem sinnvollen Zusammenhang mit den Themen des Wagnerschen musikdramatischen Werkes stehen, initiierte eine Konzertreihe, die ausschliesslich von Nachwuchskünstlern bestritten wurde und stellte Webers Gesamtwerk vor.

Intellektuell und programmatisch versprach das diesjährige «Frankfurt Fest» an Intensität und Verbindlichkeit noch

zu gewinnen. Es sollten gesellschaftliche Grundstimmungen in der BRD aufgegriffen werden, für die Begriffe wie Endlichkeit, Vergänglichkeit, Erschöpfung der natürlichen Ressourcen, Todessehnsucht eintreten; doch kulturpolitische Ereignisse und Ungeschicklichkeiten, die ein trübes «Kulturleben» grell ausleuchteten, drängten sich in allen Medien so sehr in den Vordergrund, dass darüber die Thematik der Feste verdrängt wurde. Der Generalmanager der Alten Oper, Ulrich Schwab, projektierte die Uraufführung des bereits 1975 entstandenen Fassbinder-Stückes «Der Müll, die Stadt und der Tod» (Fassbinder hatte verfügt, dass dieses Stück über die Verquickung von Bodenspekulation, Stadtverwaltung und jüdischen Immobilienhändlern im Frankfurt der fünfziger und sechziger Jahre nur in Frankfurt uraufgeführt werden dürfte). Der Aufsichtsrat der Alten Oper blockierte dieses Projekt mit dem Hinweis auf antisemitische Tendenzen; Schwab floh mit dem massiven Zensurvorwurf in die Öffentlichkeit – und wurde fristlos entlassen.

Als Eröffnungsspektakel der Feste konzipierte man ein unterhaltsames Programm, das in einer «Katastrophe» enden sollte, als «Jungfernfahrt der Titanic». Solch eine mutwillig herbeigeführte Katastrophe – worin sie bestehen sollte, war noch ungewiss – erregte das Misstrauen der verantwortungsbewussten Feuerwehr des Hauses, die es mit Hilfe einer öffentlichen Polemik erreichte, an jenem Abend vom Dienst suspendiert zu werden. Die «Jungfernfahrt» geriet zum vollständigen Fiasko, das nur noch vom Zynismus jenes Vorwurfs übertroffen wurde, die Veranstalter hätten das Versprechen der Katastrophe nicht eindrucksvoll genug gehalten. Mit anderen szenisch-musikalischen Arbeiten – einem als Gegenstück zur «Titanic» konzipierten Projekt «Arche» von Harald Weiss, einem von Laien erarbeiteten «Narrenspiel», einem Tanztheaterstück «Moribundi» über das tägliche Absterben von Leben oder dem von Dieter Rexroth dramatisierten «Ackermann aus Böhmen» – konnte man den ursprünglichen Absichten unauffälliger, aber wirkungsvoller nachkommen.

Mehrere Konzerte widmete man Olivier Messiaen (u.a. «Des Canyons aux Etoiles», faszinierend interpretiert vom Basler Sinfonieorchester unter Heinz Holliger) und Aribert Reimann. Die von Gerd Albrecht geleitete makellose Aufführung des «Requiem» (1982) dieses sehr erfolgreichen Komponisten verdeutlichte eher die Bedenken gegen diese allzu souveräne, in einem vordergründigen Sinne «bedeutungsvolle» Komposition. Kagel wiederum konfrontierte in einem Konzert seine «Phonophonie» (1963/64) mit jüngeren Arbeiten wie dem «Chorbuch» (1975/78), dem «Mitternachtsstück» (1980/81) oder «RRRRRRR . . .» (1981/82). Schien in «Phonophonie» Musik einfür allemal auf karge Reste reduziert, so hat sich Kagel in den späteren Stücken

immer traditionellere Mittel angeeignet, die er freilich geradezu bestürzend anordnet. Doch im «Chorbuch» will er offenbar die Position erobern, die bislang von Komponisten wie J.N. David, H. Distler oder E. Pepping gehalten wurde. Unter den Nachwuchskünstlern beeindruckte vor allem das Frankfurter «Mutare Ensemble» mit der Uraufführung der «Maiennacht» für Violine, Violoncello und Kontrabass (nach einem Gedicht von Huelsenbeck) von Karl-Wieland Kurz (geb. 1961): Ein irrsinnig gestikulierendes, tobendes, stilistisch völlig unabhängiges und persönliches Stück eines jungen Komponisten, dem man bedenkenlos eine grosse Zukunft zutrauen kann.

Giselher Schubert

## Disques Schallplatten

### Sauber gemacht

Ernst Pfiffner: Ein Hafis-Zyklus / Drei Klavierstücke / Polyhymnia / Notturmo / Suite für Violine und Klavier

Annemarie Burkhard, Sopran; Franz Reinmann, Bariton; Ursula Burkhard, Flöte; Herbert Hoever, Violine; Ernest Strauss, Violoncello; Simon Burkhard, Klavier; Walter Feybli, Gitarre; Siegfried Schmid, Pauken.

Adriano ADR 7

Die vorliegende Platte ist wohl im Zusammenhang mit dem 60. Geburtstag des 1922 in Mosnang geborenen Komponisten Ernst Pfiffner zu sehen. Sie trägt Hommagecharakter, da sie fast ausschliesslich Werke aus den fünfziger Jahren präsentiert. Dabei wird vor allem der kammermusikalische Aspekt im Werk des Organisten, Chordirigenten und Leiters der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern sichtbar. Es handelt sich um Stücke, die – bis auf die Kleine Suite für Klavier von 1951 – in der älteren Ausgabe des Handbuchs «Schweizer Komponisten unserer Zeit» verzeichnet waren, die aber (ausser den Vokalwerken) aus mir unerfindlichen Gründen in der neuen, erweiterten Ausgabe fehlen. Kaum zu glauben, dass Pfiffner nicht mehr zu diesen Werken stehen will, wenn sie nun auf Platte erschienen sind.

Man kann bei der Betrachtung dieser Werke vom Handwerklichen ausgehen und gerät dabei unwillkürlich in die Nähe von Hindemith und dessen Schweizer Entsprechungen. Tatsächlich erweisen sich etliche der Stücke zunächst einmal als «sauber gemacht»; eine klare, wenn auch konventionelle Vorstellung vom Tönen dringt durch.

Pfiffner ist nicht auf der Suche, nicht auf Klängsensibilisierung aus, streut aber auf der andern Seite auch keinen Firle-  
fanz ein. In den besten Momenten ist  
seine Musik prägnant, ohne dass sie ins  
Banale verfällt.

Am tiefsten greift der *Hafis-Zyklus* von  
1958 nach Gedichten des persischen Ly-  
riker Muhammed Schamsaddin (um  
1330 bis 1389), genannt Hafis. Die Be-  
setzung — Bariton, Klaviertrio und  
Pauken — verleiht dem Stück Sonorität.  
Der Ruhe und Langmut, der Sehnsucht  
und dem Gewicht dieser Texte wird da-  
durch Rechnung getragen. Wenn auch  
Wort- und Satz wiederholungen nicht  
immer zwingend wirken, so ist der Text  
doch gelungen umgesetzt: da wird nicht  
gemalt und nichts auf Bedeutung ge-  
trimmt.

Als schlechtes Gegenbeispiel mag das  
1967/73 entstandene Vokalstück *Poly-  
hymnia* für Sopran, Flöte und Gitarre  
gelten. «Der Text stammt vom Wiener  
Dichter, Komponisten, Journalisten  
und Chansonnier Franz Krieg. Darin  
wird die Entwicklung der Muse des  
feierlichen Gesanges, Polyhymnia, von  
Orpheus bis Strawinsky, in ironisch-  
witzigen Versen besungen.» (Platten-  
einführung von Herbert Ulrich.) Ist die-  
ser «kabarettistische» Text selbst schon  
unsäglich banal (er war es bereits vor  
anderthalb Jahrzehnten) und nicht einmal  
als Zeitdokument von Interesse, so ist  
er erst noch langweilig und witzlos ver-  
tont. Wenn das Stück hier als Beispiel  
für ein pfiffiges, spritziges Komponieren  
stehen soll, so beweist es nur das Gegen-  
teil; darüber kann auch die an sich  
aparte Begleitbesetzung nicht hinweg-  
helfen. Die bemühten Anspielungen  
auf musikalische Stile sind vollends  
blass.

Die Rückkehr zu den Instrumental-  
werken aus den fünfziger Jahren tut da  
wohl, auch wenn sie kaum den Aus-  
druck des Hafis-Zyklus erreichen.  
Einen eigenen Ton findet Pfiffner noch  
in den *Drei Klavierstücken* von 1955/56.  
Da merkt man, wie er sich in der Gestal-  
tung Zeit zu lassen und doch bündig zu  
formulieren versteht. Dass die langsa-  
meren Sätze stärker wiegen, ist beim  
Vergleich mit dem Liedzyklus nicht ver-  
wunderlich. Neben dem *Notturmo* aus  
der *Kleinen Klaviersuite* von 1952 sind  
schliesslich die drei Sätze der 1953 ge-  
schriebenen *Suite für Violine und Klavier*  
zu erwähnen, eines Werks, das sich —  
vor allem im ersten Satz — klassisch  
gibt und für das man nun wirklich die  
blosse Handwerklichkeit bemühen  
muss. Das greift kaum tiefer, wenn auch  
im Schlusssatz eine gewisse Rauheit im  
Ton festzustellen ist.

Dass dieser Eindruck zum Teil auch von  
den — allem Anschein nach — sauberen  
Interpretationen herrührt, muss beige-  
fügt werden. Sicher lassen sich Auffüh-  
rungen denken, die den einen oder  
anderen Punkt — zumal der Instrumental-  
stücke — anders erscheinen liessen, so  
dass manches doch etwas mehr Leucht-  
kraft und Spannung erhalte.

Thomas Meyer

## L'homme et la machine

Giuseppe G. Englert:  
*JURALPYROC.../GZ 50*  
Gerd Zacher, orgue  
*Perspectives romandes et jurassiennes,*  
Gallo 30-380

De même que *JURALPYROCKILIMA-  
LAUCARPATLADIRANDET NAPEN-  
NASSO* se lit seulement, «mais ne se  
prononce pas», de même, la musique de  
Giuseppe G. Englert ne garde son sens  
qu'aussi longtemps que l'auditeur ac-  
cepte qu'elle lui échappe. Le titre *JU-  
RALPYROC...* demande une lecture in-  
terne, silencieuse; la musique *JURAL-  
PYROC...* propose une écoute encore  
plus intérieure, sous la surface, en deça  
de ce qui ne se prononce pas. Si lire *JU-  
RALPYROC...* c'est écouter *JURAL-  
PYROC...* alors tout s'éclaircit. Une mu-  
sique qui englobe la totalité dans le  
détail et qui demande une attention glo-  
bale, une perception circulaire, sem-  
blable à ce «serpent gigantesque qui en-  
serre le globe» dont parle le composi-  
teur lui-même. Conçue pour un synthé-  
tiseur numérique (le Synclavier I) et in-  
terprétée en public par le compositeur  
(computer-musician), cette œuvre est  
assez significative de l'attitude de G.  
Englert face à la musique électro-acous-  
tique.



Computer-musician: Giuseppe G. Englert

Compositeur suisse exilé à Paris depuis  
1949 déjà, il fait part du Groupe Art et  
Informatique de Vincennes (créé en  
1969), avec lequel il partage la préfé-  
rence pour les exécutions publiques et  
en temps réel d'œuvres pour synthéti-  
seur et ordinateur. Celles-ci découlent  
d'ailleurs de procédés particuliers,  
comme l'explique lui-même le composi-  
teur: «Contrairement à ce que l'on pour-  
rait croire, ce ne sont pas des séquences  
musicales ni des événements sonores  
que je formule dans mes programmes  
d'ordinateur; je codifie mes algo-  
rythmes de génération, mes critères de  
décision, ma gamme de priorité pour le  
cas de conflit, mes options concernant  
l'étendue (nombre de paramètres)  
sonore que je veux faire vivre». Et il  
ajoute: «Le programme, ou plutôt l'or-  
dinateur chargé de mon programme,

pourra donc agir de manière autonome  
pour faire surgir la musique que je sou-  
haite jusqu'au moment, que je dois  
avoir prévu, où des décisions non-  
programmables s'imposent.» C'est  
donc à ce moment-là qu'intervient le  
computer-musician: cette intrusion  
extérieure permet une rencontre inté-  
ressante entre d'une part une écriture  
très formalisée et qui tend vers l'auto-  
matique et, d'autre part, le jeu de l'inter-  
prète qui lui touche à l'irrationnel et à  
l'accidentel.

C'est également dans cette relation de  
dualité entre l'homme et la machine  
que réside l'intérêt de *GZ 50*, pièce pour  
orgue dédiée à Gerd Zacher à l'occasion  
de son cinquantième anniversaire. Mu-  
sique «barbare», comme le dit Englert,  
qui ne parvient pourtant pas à imposer  
constamment sa volonté à des éléments  
musicaux si fortement reliés à la tradi-  
tion. Si le compositeur n'est pas vérita-  
blement vainqueur de son combat  
contre l'histoire, il l'est par contre, en  
tant qu'homme, face à cette machine  
figée qu'est l'orgue: les moments de  
climax les plus «émouvants» étant ceux  
où l'instrument semble mettre un  
genou à terre (modification de la pres-  
sion du vent) et paraît retrouver une  
stature plus humaine.

Jacques Demierre

## Anspruch nicht eingelöst

Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzerte*  
Nr. 1-5

Alfred Brendel, Klavier; *Chicago Sym-  
phony Orchestra*; James Levine, *Dirigent*  
Philips 411 189-1 (4 LP)

Als Alfred Brendels Aufnahmen in den  
sechziger Jahren noch bei der wenig re-  
nommierten Firma Vox erschienen,  
galt er bestenfalls als zweitrangiger Pia-  
nist. Seit er bei Philips unter Vertrag ist,  
haben die Musikkritiker ihr Urteil revidiert.  
Anschauungsmaterial für diesen  
Wandel der Einschätzung findet man in  
den beiden Ausgaben von Joachim Kaisers  
Buch «Grosse Pianisten in unserer  
Zeit». In der Erstausgabe von 1965 er-  
teilt Kaiser, der sich für einen Experten  
in Sachen Klavierspiel hält, herablas-  
sende Ratschläge wie «Brendel sollte

einmal aus der Gilels-Aufnahme dieser Sonate herauszuhören versuchen, was alles in dem Trio steckt» oder «Wenn er sich nicht dazu entschliesst, seine Technik mit äusserster Sorgfalt zu kultivieren (...)». Diesen onkelhaften Ton vermeidet Kaiser in der überarbeiteten Fassung von 1972. Im völlig neu geschriebenen Brendel-Abschnitt heisst es nun: «Wer begann je zweitklassig und wurde erstklassig? Manchmal kommt es vor. Alfred Brendels Karriere ist ein Beispiel dafür.»

In der Tat ist es dem Philips-Konzern gelungen, Brendel zum Top-Star aufzubauen. Derzeit ist er gar so hoch im Kurs, dass es rentabel scheint, seiner Gesamtaufnahme der Beethovenschen Klavierkonzerte von 1977 (die bereits seine zweite war) nur sechs Jahre später eine weitere folgen zu lassen. Doch wie soll man den Fans plausibel machen, dass sie sich auch die neue Kasette zulegen müssen? Die Werbung versucht's mit folgenden zwei Argumenten: 1. Es handelt sich um eine Live-Aufnahme; 2. die Interpretation stützt sich auf revidierte Quellen bzw. auf das Studium von Carl Czernys «Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke».

Brendel selbst äussert sich zu diesen zwei Punkten gesprächsweise auf einer Werbeplatte und in Aufsätzen des Beihefts («Zu den Live-Aufnahmen in Chicago») und «Der Notentext und seine Hüter»). Man liest da etwa von der Untat Carl Reineckes, des Herausgebers der alten Gesamtausgabe, «der auch den zweiten Satz des Es-Dur-Konzerts mit seinem Rotstift nicht verschonte: Hier ist ihm das authentische C zum  $\text{C}\sharp$  geraten. Es ist zur schönen Gewohnheit geworden, das Adagio un poco mosso des Es-Dur-Konzerts so feierlich wie möglich vorzutragen. Wieder sind es Czerny und Kullak, die einsam auf das Alla breve hingewiesen haben, Czerny mit dem ausdrücklichen Vermerk «Das Adagio darf nicht schleppend gehen». Immerhin hat Czerny unter den Augen Beethovens im Jahre 1812 die erste Wiener Aufführung des Werkes gespielt.» Im Interview demonstriert Brendel seine revidierte Interpretation dieses Satzes in einem Tempo, das zwar nicht ganz die von Czerny vorgegebenen  $\text{♩} = 60$  erreicht, aber immerhin die Halben als Metrum spüren lässt. Hört man sich jedoch daraufhin die Aufnahme mit Orchester an, muss man sich von der Werbung betrogen fühlen. James Levine, der Dirigent, beginnt nur wenig schneller als Bernard Haitink in der 1977er-Aufnahme (etwa  $\text{♩} = 43$  statt 37), und beim Einsatz des Klaviers ist das alte, schleppende Tempo wiederhergestellt. Von einem Alla breve ist es so weit entfernt wie in allen übrigen Aufnahmen, ja, Brendel und Levine brauchen für diesen Satz sogar mehr Zeit als der nicht besonders textkritische Artur Rubinstein in der von Erich Leinsdorf dirigierten Schallplatten-Aufnahme!

Ich gehe deshalb so ausführlich auf dieses Beispiel ein, weil es symptomatisch



Nach den Quellen? Alfred Brendel und James Levine

für die ganze Kasette ist. Von dem in Beiheft und Interview dokumentierten guten Willen Brendels ist in den Aufnahmen leider wenig zu spüren. Wo es darauf ankäme, etwas Neues zu wagen, hält sich Brendel doch lieber an die Gemächlichkeit des Vertrauten als an die Empfehlungen Czernys (ganz zu schweigen von den Vorschlägen Rudolf Kolischs, der aufgrund von Beethovens eigenen Metronomisierungen Tempi errechnet hat, die fast durchwegs noch um einiges schneller sind).

Brendel übernimmt auch alle zur Gewohnheit gewordenen Tempomodifikationen, erweitert sogar deren Arsenal um einige ebenso wenig plausible Exempel. Warum soll etwa bei jeder Ausweichung in eine terzverwandte Tonart das Tempo gedrosselt werden? Betreffs der Durchführung des ersten Satzes von op. 15 argumentiert Brendel, es handle sich um ein eigenes Stück im Stück, als ob nicht das «eigene» durch die neue Tonartebene selbst repräsentiert wäre und andererseits der durchs Hauptmotiv vermittelte Zusammenhang mit den übrigen Teilen ein konstantes Tempo erforderte. Liegt hier einer fragwürdigen Interpretation immerhin ein eigener Gedanke zugrunde, so begnügen sich Brendel und Levine in andern Fällen mit der blinden Reproduktion gängiger Praxis: so etwa in der As-Dur-Episode des Rondos von op. 37, wo sie das Tempo um nicht weniger als 30  $\text{♩}$  pro Minute senken (von 124 auf 94), und dies trotz Czernys Mahnung, hier nicht zu schleppen. Ebenso seltsam ist es, dass Brendel, der sowohl die alte Kullak-Ausgabe kennt wie auch Einsicht in die Druckfahnen der neuen Henle-Ausgabe hatte, in den Ecksätzen dieses Konzerts nicht auf die von Breitkopf und Peters im Solopart hinzugefügten dynamischen Steigerungen verzichten mag. Auch hier entscheidet er sich für die abgestandene Praxis, gegen die Quellen. Nichtsdestotrotz übernehmen Journalisten, die sich lieber an die Werbematerialien als an das zu Hörende halten — vermutlich weil sie besser lesen als hören können —, Brendels Selbstdarstellung als kritischer Interpret. Im «Sonntags-Blick» werden aus vermeint-

lich neuen Interpretationen gar Kreationen des Komponisten: «Beethovens Neue» heisst die Schlagzeile, unter der Jürg Haller behauptet, man lerne einen «entschlackten, teilweise ganz neuen Beethoven» kennen. Doch nicht nur das Boulevard-Blatt betätigt sich da als verlängerter Arm der PR-Abteilung des Philips-Konzerns, auch nd. in der so seriösen «Neuen Zürcher Zeitung» meint: «Die beteiligten Künstler zeigten ein ungewöhnliches Engagement dem Notentext gegenüber» und führt dann aus, die aus der autographen Taktvorzeichnung im langsamen Satz des 5. Konzerts sich ergebende Änderung lasse sich im Spiel hören, was just — siehe oben — nicht der Fall ist.

Auch das andere Werbeargument dürfte ebenso wirkungsvoll wie untrifftig sein. Den Live-Eindruck vermitteln in dieser Aufnahme primär gelegentliche Huster sowie der ausgiebige Applaus, der nicht nur am Schluss, sondern auch am Anfang eingespielt ist. Erinnern selbst Konzerte, die nicht aufgenommen werden, öfters an aufgewärmte Konserven, da die Hörerwartung, der sich die Interpreten verpflichtet fühlen, längst durch Schallplatten determiniert ist, so handelt es sich hier vollends um öffentlich vorgenommene Schallplatten-Aufnahmen. Um wie bei Studio-Produktionen verschiedene Takes zur Verfügung zu haben, wurden denn auch gleich zwei Konzertserien aufgezeichnet.

Ein Vergleich dieser Neuaufnahme mit Brendels Studioproduktion von 1977 lässt kaum Unterschiede erkennen, die durch den Live-Charakter bedingt wären. Ausnahme: der 3. Satz des 3. Konzerts. Die Spontan-Lizenzen, die sich der Pianist da gewährt, wirken allerdings ziemlich maniert, so dass m. E. die unspektakulärere Studio-Aufnahme vorzuziehen ist. Anderes ist in der neuen Aufnahme besser gelungen: etwa die Kopfsätze der ersten beiden Konzerte, die leicht und zülig angegangen werden. Das ändert aber nichts daran, dass diese Neuerscheinung ihren Anspruch bei weitem nicht einlöst.

Christoph Keller