

Der Erste, der Beste

von Eleonore Buening

DIE ZEIT N° 11/1995

10. März 1995 13:00 Uhr

Es ist Nacht geworden in der Musik. "Sie sind der Mondschein", sagt der Mann am Pult zu den Geigen: "dort ist der Fluß." Der Fluß soll ruhig fließen, legato, er bewegt sich kaum. Die Flöten und Klarinetten schaffen das aber nicht. Zu laut sind sie auch. Sie müssen blasser werden, durchsichtiger, sich mischen und klar voneinander geschieden spielen. "Jetzt sind wir schon näher", sagt der Dirigent schließlich, der Rest des Orchesters darf wieder dazu, und da passiert es: Viel zu fett klingen plötzlich die Violinen, die Streicher decken die Holzbläser zu, der Mondschein mordet den Fluß.

An dieser Stelle bricht Ferenc Fricsay die Probe zu Smetanas "Moldau" ab und hält dem Sinfonie-Orchester des Süddeutschen Rundfunks eine kurze Standpauke. Die Fernsehkamera zeigt: Er ist krank und müde geworden. Schmal und glühend steht er da und stemmt sich wider die ewige Schwerkraft dieses großen Haufens, in dem doch ein jeder maximal nur das tut, was im Tarifvertrag steht: seinen Part spielen, so richtig und so gut er kann. Natürlich, richtig und gut spielen sie alle hier, sie sind Profis, auch das Stück ist Routine. Sie sollten es aber, wie man so sagt, spielen wie "zum ersten Mal". Außerdem, fordert Fricsay, sollen sie sich selbst und einander beim Spiel scharf zuhören: "Geht`s doch mit den Ohren darauf! Kommt, machen wir doch Musik gemeinsam!" Und Fricsay verspricht: "Sie werden dieselbe Freude haben wie ich! Wenn wir erst mit dem Ohr anfangen zu musizieren, dann brauche weder ich dirigieren, noch brauchen Sie sich anzustrengen." Das wäre der ideale Dirigent: einer, der sich selbst abschaffen will.

Das wäre das utopische Sinfonie-Orchester: eines, in dem hundert oder mehr Spitzenmusiker mit derselben kollektiven Kraft musizieren wie ein kleines Kammerensemble, ohne Anführer, ohne Hierarchien. Und dann ist da noch das seltsame Heilsversprechen: daß wir dies schöne Ziel ganz ohne Anstrengung erreichen könnten. Daß am Ende, wenn wir alle miteinander, finis und Fermate, angekommen sind im Musikparadies, die richtigen Töne von allein zu uns finden, ohne daß wir üben und arbeiten müßten und uns mühen, plagen und miteinander herumschlagen.

Diese "Moldau"-Probe ist längst Legende. Sie wurde am 21. Juni 1960 in Stuttgart für das Fernsehen aufgezeichnet und bald darauf als Langspielplatte der Deutschen Grammophon veröffentlicht. Drei Jahre später, am 20. Februar 1963, starb Ferenc Fricsay nach mehr als zehn Operationen 48jährig, auf der Höhe seiner kurzen Karriere. Seither hat sich eine Art Kult abseits der E-Musik-Trampelpfade herausgebildet: der Fricsay-Kult. Und eine rührige Ferenc-Fricsay-Gesellschaft, die sich zumal mit Liebe der Förderung junger Dirigenten annimmt, füttert die Fricsay-Fans seit 1976 in regelmäßigen Abständen mit Fricsay-Editionen, Fricsay-Büchern, Fricsay-Filmen und Fricsay-Veranstaltungen in memoriam.

Heute wäre Fricsay achtzig Jahre alt, fünfzehn Jahre älter als Nikolaus Harnoncourt, 29 Jahre älter als John Eliot Gardiner. Augenblicklich wandert eine Jubiläumsausstellung durch Mitteleuropa, die Stationen seines Lebens rückwärts abschreitend, von Berlin, wo er nach dem Kriege aus den Trümmern das Musikleben wieder aufbauen half, nach München, wo er Operntriumphe feierte, von Wien, wo er entdeckt wurde, bis nach Budapest. Dort kam Fricsay anno 1914 als Sohn eines Militärkapellmeisters auf die Welt. Schon als Knabe spielte er im Sinfonie-Orchester seines Vaters mit: Geige, Horn, Trompete, Pauken und so weiter. Ersten Klavierunterricht erhielt er im zarten Alter von sechs Jahren, Geige lernte er mit zehn, Ventilposaune mit elf, danach das Schlagzeug. Mit vierzehn wurde er jüngster Konservatoriumsschüler in Pest und studierte unter anderem bei Béla Bartók und Zoltan Kodály: Tonsatz, Instrumentation, Musikgeschichte und Dirigieren.

So etwas war damals schon selten und ist heute ausgestorben: ein Dirigent mit einer so gründlichen Universal- und instrumentaltechnischen Ausbildung, daß er jedes Orchestermittglied zur Not selbst ersetzen könnte. Der nicht nur genau hört, wo es hapert, sondern auch aus eigener Praxis sagen kann, warum, und wie dem abzuhelfen sei.

Die großen Dirigenten heutzutage sind von Hause aus eher Spezialisten: Sie wechseln vom Virtuosenpult herüber, sie wachsen aus den Orchestern heraus. Barenboim beispielsweise ist, wie Ashkenazy, Pletnev und andere, eigentlich Pianist. Marriner fing am ersten Pult der zweiten Geige an, Harnoncourt als Cellist, Norrington als Tenor-Sänger, Gardiner als Sänger und Violinist, Hogwood und Koopman im Continuo an Cembalo und Orgel, und Frans Brüggen startete seine Karriere mit der Blockflöte. Und das sogenannte Profil, zumal bei den period player-Dirigenten, die aus der historischen Musizierpraxis kommen, ähnelt sich stark: Ihr Dirigierstil wird als kantig, zügig, klar, frisch, trocken, aufgeraut, dramatisch, demokratisch, echt oder auch authentisch gerühmt. Da man freilich ein Werk zwar immer wieder schneller spielen kann als schnell, aber niemals echter als echt, sind der Profilierung dieser neuen großen Pultstars quasi natürliche Grenzen gesetzt. Der Klassikmarkt ist heute zum Verirren und Verwechseln rappellvoll, tagtäglich werden neue Wunder angekündigt: Hier kommt der erste, der beste . . .! Endlich quellenkundlich . . .!

Nur echt mit . . .! Das Original! Nimm mich! Ich bin frisch!

Als Ferenc Fricsay zwei Jahre nach Kriegsende "wie ein Komet" (Menuhin) am Horizont der deutschen Musikszene auftauchte und bald darauf seinen Exklusiv-Vertrag mit der Deutschen Grammophon Gesellschaft unterschrieb, war die Differenz zwischen Veröffentlichung und Vermarktung noch kein sichtbares Problem. Fricsay war überhaupt der erste planmäßig aufgebaute Dirigentenstar der deutschen Plattenindustrie, er wurde zugleich zum Pionier der High-Fidelity-Ära. Seine 1949 mit den Berliner Philharmonikern produzierte Aufnahme der fünften Tschaikowsky-Sinfonie war der Übergang von der Schellack-Platte zur Vinyl-LP, sein 1957 in München produzierter "Fidelio" der Einstieg in die Stereophonie. Etwa zweihundert Platten hat man mit ihm eingespielt, einige wurden ausgezeichnet mit dem Grand Prix du Disque. Den Siegeszug der CD hat Ferenc Fricsay dann freilich nicht mehr erleben können, und nach seinem Tod verschwanden all seine Aufnahmen für fünfzehn lange Jahre aus den Katalogen. Die Deutsche Grammophon baute nämlich an Fricsays Statt schleunigst Herbert von Karajan als neuen großen Exklusivdirigenten aus und produzierte mit ihm die erste Gesamtaufnahme aller Beethovenschen Sinfonien. "Je nun, le roi est mort, vive le roi!" hat der Aufsichtsratsvorsitzende der Deutschen Grammophon, Ernst von Siemens, damals dazu gesagt; eine Plattenfirma brauche halt Künstler, die sie "herausstellen kann: Sie muß ja immer neue Aufnahmen machen."

Es muß sein. Heute brauchen die Plattenfirmen schon so etwas wie Beethoven-Kartellabsprachen, weil immerzu neue ultimativ historischkritische Beethoven-Gesamtaufnahmen in immer kürzeren Abständen auf den Markt drängen. Pech beispielsweise für Brüggens, daß seine Firma Philips mit Rücksicht auf den im Sommer bei der großen Schwester Deutsche Grammophon veröffentlichten Gardiner-Beethoven die Veröffentlichung ihres Brüggens-Beethoven um ein Dreivierteljahr hat verschieben müssen. Jetzt ist auch der heraus, und damit stehen nicht weniger als fünf garantiert "authentische" Beethoven-Gesamteinspielungen zur Wahl. Auch für die aus der Alten Musik abgewanderten Echtklang-Experten, so scheint es, sind Beethovens Sinfonien zu einem Himalaja-Gipfel geworden, zum Nonplusultra.

Ferenc Fricsay hat von Händel bis Hindemith alle Komponisten gespielt und geliebt, am leidenschaftlichsten aber liebte er Mozart und Bartók, denen er, kurz vor Ende seines Lebens, ein schmales Büchlein gewidmet hat, das mit den Worten anhebt: Musik sei etwas höchst Geheimen, etwas Subjektives und nicht in Worte übertragbar, denn "wenn sie in meßbaren Werten wiederzugeben wäre, bestünde sie nicht zu Recht; sie wäre überflüssig". Fricsays Gesamtaufnahme aller Beethoven-Sinfonien mit den Berliner Philharmonikern, begonnen im Dezember 1957 mit der neunten Sinfonie, blieb unvollendet. Abgesehen von diesem Rumpfyklus (mit der dritten, fünften und siebten), gibt es aber noch ältere Aufnahmen der ersten und achten Sinfonie sowie weitere Fricsaysche Beethoven-Aufnahmen mit anderen Orchestern, die gleichfalls deutlich zeigen, was für eine Zumutung Fricsays Beethoven-Interpretation für das furtwänglergewöhnte deutsche Ohr damals gewesen sein muß.

Es war eine politische Provokation erster Ordnung. Zunächst ist seine Neunte (mit den Berliner Philharmonikern 1957/58) ganze sieben Minuten kürzer als Furtwänglers Neunte (mit den Wiener Philharmonikern 1953), allein mit dem ersten Satz, dem Katastrophensatz, ist Fricsay um eindreiviertel Minuten schneller fertig. Nun macht nicht Geschwindigkeit allein die Revolution; Gestalt und Charakter, Dynamik, Espresso und die Arbeit an den Phrasierungen sind hier so unterschiedlich wie Tag und Nacht. Man hört auf diesen beiden Einspielungen, die im Abstand von nur fünf Jahren just in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind, zwei völlig verschiedene Stücke.

Selbst noch im zerpflückten Ritardando vor der Coda des ersten Satzes bleibt Furtwängler seinem Ideal fließender Klangschönheit treu, Oboen, Klarinetten und Fagotte ziehen selbender, zu weichem Traumklang gemischt, ihre absteigenden Linien (Takte 505 ff.) durch bis in die kleinsten, kurzen Sospiren-Pausen hinein. Und obwohl dann das Tempo noch einmal enorm verzögert wird, klingen doch die tiefen Stimmen des Orgelpunktes alle drei wie eins und grollen stark von Anfang an, nicht pianissimo, wie vorgeschrieben, sondern schon mezzo-forte. Die folgende Steigerung ist nur noch eine Frage des Pegels, nicht mehr des Ausdrucks, denn diese Coda klingt, vom ersten bis zum letzten Ton durchgehend: einfach groß.

Bei Fricsay dagegen fängt der Orgelpunkt klein an. Nur die Posaunen und Hörner drohen von ferne schon deutlich, ein Blick in die Noten zeigt, jawohl: Die haben ja auch nur ein einfaches piano zu spielen, kein pianissimo. Die Coda läuft auf zu einer Kurve des Entsetzens, die freilich nicht stetig wächst, vielmehr zackige Sprünge tut: etwa in Takt 525, wo mit dem Oktavsprung der ersten Geigen auch schon die volle Höhe erreicht ist, lange vor dem ersten Fortissimo-Schlag. Das innere Drama dieser Coda folgt bei Fricsay sparsam-sklavisch den Vorschriften der Partitur, jede dynamische Schattierung ist wie mit dem Messer geschnitzt. "Es steht stets Angst hinter seiner Musik . . . selbst in den glücklichsten Werken", hat Fricsay bei-läufig einmal in seinem Mozartbuch über Beethoven angemerkt. Und läßt hier das Ritardando vor Eintritt des fürchterlichen Orgelpunktes musizieren als eine Art Stille vor dem Sturm: ein schlimmes Erschauern.

Allerdings, das wechselnde Zuspiel von Flöte und Orchester (Takt 511 f.) versieht Fricsay mit einem theatralischen Rubato-Effekt, der so direkt natürlich nicht in den Noten steht und klingt, wie ein vom Klavier her gedachtes Tremolo in Zeitlupe. Wirklich ist ja dieses zweite Ritardando nichts anderes als einer dieser typisch Beethovenschen, klavieristischen Extragags.

Verglichen mit Fricsay spart John Eliot Gardiner beim ersten Satz der Neunten abermals dreieinhalb Minuten ein und ist damit fünf Minuten schneller als Furtwängler. Gardiner, derzeit der meistgefeierte Originalklang-, ist also auch der bislang schnellste Beethoven-Dirigent. Der Wechsel zwischen Flöte und Orchester in der Coda huscht bei ihm so harmlos vorbei wie ein Klavier-Etüden-Effekt - auch Frans Brüggen handelt diese Stelle beiläufig ab, beinahe fröhlich. Für das Verzögern, für ein dramatisches Rubato gar bleibt beiden keine Zeit. Ein kurzes Herzflattern: schon hinein in den Orgelpunkt. Nur bei Gardiner sticht da so deutlich das Fagott ins Ohr, hört man auch die Pauken. Nur Gardiner läßt den Satz so schnurstracks in die Zielgerade einlaufen und stützt seine Steigerung schlicht auf bloß zwei Parameter, Lautstärke und Geschwindigkeit.

Dabei ist, wie gesagt, Tempo nicht alles - auch wenn man das glauben möchte nach dem Jahrzehnte andauernden akademischen Streit um Fug oder Unfug der Beethovenschen Metronom-Angaben. Es gibt, sagt Fricsay dazu, eigentlich gar "kein richtig gewähltes Tempo, es gibt nur einen richtig gewählten Ausdruck: Überhaupt was ist musikalisches Tempo? Tempo ist ein Zusammensetzen und Zusammenwirken von Zeitmaß, rhythmischen Gebilden, Prägnanz, Phrasierung, Agogik, Dynamik, Klang, Ausdruck. Dazu kommen die äußeren Gegebenheiten der akustischen Verhältnisse, und auch die zur Verwendung kommenden Instrumente müssen je nach hartem oder weichem Charakter, der zu dem Saal paßt oder nicht, gewählt werden." Das war, subjektiv, "Tempo" für Fricsay.

Gardiner, bemüht zumal um Texttreue in der Phrasierung, entscheidet die Tempofrage von Fall zu Fall pragmatisch und nimmt die von Beethoven vorgeschriebenen Tempi nur da genau, wo sie ihm zu Ausdruck und Charakter passend erscheinen. So korrigiert er die Metronomangaben der Janitscharenmusik "Alla marcia" im letzten Satz der Neunten von 84/punktierter Viertel zu 84/punktierter Halbe, was zu einem rasenden Sturmloch des Helden führt. Fricsay nimmt diese Stelle zwar zunächst langsamer, kann dafür dann das Tempo steigern und einen großen dynamischen Spannungsbogen anpeilen, zielend wie der Held zum Siegen.

Nur braver Bürger und schlichtes Musikergemüt war Fricsay nie. Eher ein Besessener: ein kompromißloser Kämpfer, ruhloser Geist mit "eiserner Geduld", wie einer seiner Orchestermusiker einmal über ihn sagte. Er wurde viel gefürchtet. Erst spät geliebt. In Berlin, wo er nach dem Kriege in kürzester Frist die Deutsche Oper zu einem repräsentativen Haus und das zusammengewürfelte RSO (das Sinfonie-Orchester des Radios im amerikanischen Sektor) zu einem Weltklasse-Klangkörper hochdirigierte, nahm er nach vier Jahren schon überstürzt seinen Abschied als Generalmusikdirektor. Auch in Houston, auf ein halbes Jahr verpflichtet, ging er vor der Zeit, und in München, wo er bei der Wiedereröffnung des Cuvilliés-Theaters 1958 seinen legendären "Figaro" dirigiert hatte, löste er gleichfalls vorfristig alle Verträge. Damals im Cuvilliés-Theater war eines dieser Fricsay-Wunder geschehen. "Raum und Zeit verschmolzen in eins", schwärmte Erich Kästner, der es miterlebt hat: "Und das Eine war und hieß: Schönheit." Zeit freilich hatte Fricsay nicht mehr zu vergeuden. Schon in München beim "Figaro", weiß Freund Kästner, "kannte er die Meinung der Chirurgen. Das neue Glück währte nicht lange. Es war die Gnadenfrist gewesen."

Eine der letzten Opernaufnahmen Fricsays mit dem RSO war Mozarts "Figaro". Für die Nebenrollen wählte er wieder die Münchner Besetzung, für die Hauptrollen seine Lieblingssänger: den jungen Fischer-Dieskau als Conte, Maria Stader als Contessa, Irmgard Seefried als Susanna. Es ist ein harter, unerbittlich klarer "Figaro", von allen Furien durch den tollen Tag gejagt. "Kantig" würde man dazu heute sagen, "frisch" oder auch "authentisch" - ja, es gibt Szenen darin, die sich fast austauschen ließen gegen die entsprechenden der neuen "Figaro"-Aufnahme von John Eliot Gardiner. Zum Beispiel der rhythmisch akzentuierte Orchesterklang, das boshaft scharfe Pulsieren unter dem Terzett der drei Intriganten im zweiten Finale und die kalt glitzernde Ensembleführung bei der falschen, schnell wieder zerrissenen Versöhnung. Schon die Ouvertüre mit den gepeitschten Fortepiano-Schlägen, nur elf Sekunden lang-samer als beim rasenden Gardiner, klingt ähnlich klar und trocken. Ein ohrenfälliger Unterschied, kein Nachteil: Fricsays Radio-Sinfonie-Orchester spielte auf modernen Instrumenten, die Oboen quieken nicht so dünn, das Fagott meckert nicht so flach. Ein zweiter, höchst wunderlicher Unterschied: Der alte Fricsay-Figaro, eigentlich eine Studio-Konserve, hat die direkter zupackende, lebendige Bühnenpräsenz; der neue Gardiner-Figaro dagegen, wiewohl Live-Mitschnitt einer Aufführung, kommt distanziert und "light" daher, ohne Tragik, keine Geschichte, kaum ein Drama. Vielleicht liegt das daran, daß er, mit dem Privileg des britischen period players, auch der Musik die eigne Geschichte vom Hals hält.

Ferenc Fricsay hat schon früh in den fünfziger Jahren, ganz ohne Originalinstrumente, jene aufgeklärte, knappe Orchestersprache antizipiert, die sich heute unter dem Stichwort "Originalklang" allgemein durchgesetzt hat. Man könnte vielleicht ebensogut sagen: Fricsay hat als erster nach dem Kriege das Klangideal Toscaninis wieder aufgegriffen. Kritische Stimmen dazu gab es, wie Karl Schumann einmal resümierte, im Deutschland der fünfziger Jahre mehr als genug. Man warf Fricsay vor: er sei ein kalter Perfektionist, ein Rechner, der "kühl romantisch" kalkuliert, ein "Mechanikus ohne Routine". Man fand vor allem, er lasse den "Tiefgang bei deutscher Musik" vermissen.

In gewisser Weise war Fricsay der ideale Dirigent der Stunde „Null“. Jung und unbelastet, nicht nötig, ihn zu entnazifizieren. Und er fiel, ein Glücksfall, direkt vom Himmel oder vielmehr, von jenseits der Reichsgrenze mitten hinein in das Zentrum der Macht: 1947 sprang er, ausgerechnet auf Empfehlung Karajans, der ihn zufällig in Wien hatte dirigieren hören, für den erkrankten Klemperer ein bei den Salzburger Festspielen.

Daß andererseits das kalte Feuer des Fricsay-Stils mit seinem Tode so gründlich wieder vergessen war, ist gewiß nicht nur der Strategie eines Plattenkonzerns anzulasten, sondern hat damit zu tun, daß analytische Leidenschaft im restaurativen Wirtschaftswunderland keine erwünschte Tugend war. Ja, der Siegeszug des historischen Originalklangs in den siebziger Jahren entspräche dann auch ungefähr dem kulturellen Kurswechsel der 68er, die erstmals den Muff von tausend Jahren verjagten, auch aus den Konzertsälen: Das demokratische Musizierideal der Kammermusik und das Geschichtsbewußtsein der alten Aufführungspraxis, zumindest letzteres importiert aus dem angelsächsischen Ausland, haben auch hierzulande endlich den wärmend rauschenden Führersound ausgetrieben. Ferenc Fricsay aber, der erste, der Beste: Er stieg auf dank dem Zufall und fiel tief in ein Loch deutscher Geschichte.