

FRIEDRICH HERZFELD

Karajan

REMBRANDT VERLAG

Friedrich Herzfeld

HERBERT VON KARAJAN

Rembrandt Verlag Berlin

mit 30 Abbildungen

Alle Rechte vorbehalten

© 1959 Rembrandt Verlag, Berlin 30
dritte, veränderte Auflage 1968

Druck: Walter Bartos, Berlin 61
Printed in Germany (Berlin West)

Salzburg ist seine Vaterstadt. Hier wurde Herbert von Karajan am 5. April 1908 geboren. Der Vater des größten Salzburgers, Leopold Mozart, war aus dem Westen, aus Augsburg, gekommen. Die Karajans stammten aus dem Süden und Osten, aus Mazedonien, Griechenland und Armenien. Der eigentliche Familienname war Karajanopoulos.

Im 19. Jahrhundert haben sie ihrer neuen Heimat Österreich einige Geister von Rang geschenkt. Theodor Georg Ritter von Karajan (1810 bis 1873) war Germanist, erfreute sich der Freundschaft Franz Grillparzers, leitete die Wiener Hofbibliothek und war Präsident der Akademie der Wissenschaften. Sein Sohn, Max Theodor, Herbert von Karajans Großvater, war Philologe der Grazer Universität. Beide Karajans haben neben ihren Fachschriften auch Musikstudien vorgelegt. Der ältere Karajan schrieb über Joseph Haydns Londoner Jahre, sein Sohn schilderte die Geschichte des verdienten Singvereins in Graz während der zweiten Jahrhunderthälfte. Karajans Vater schließlich, ein angesehener Arzt am St. Johann-Spital in Salzburg, spielte zu seinem Vergnügen Klarinette, auch im Orchester des Mozarteums.

Herbert wurde als Jüngster geboren und war denn auch von dem traditionellen Gefühl erfüllt, ein Nachgeborener, ein Kleiner, ein Übersehener zu sein. Erfahrungsgemäß sind solche Minderwertigkeitsgefühle unter gewissen glücklichen Umständen die beste Voraussetzung zu einem großen Weg.

Salzburg — welch Schicksal, in dieser Stadt geboren zu werden! Wanderer, die alle Schönheiten der Welt kannten, haben dieses Kleinod unter den Städten ein Auge Gottes genannt. Für die der Musik Geweihten besitzt der Atem dieses zauberischen Landstriches lebenspendende Kraft.

Das Urerlebnis des Musikers ist eigener Art. Von ihm hängt gewiß auch das persönliche Verhältnis zu einem der wichtigsten Phänomene der Musik, zum Klang, ab. Daß Musik klingt, ist eine Binsenweisheit. Aber jeder Mensch erlebt den Klang der Musik in seiner Weise. Eine Beethovensche Sinfonie erscheint in tausenderlei Klanggestalt, je nach-

dem, wer dirigiert. Auf rätselvolle Weise bewirkt die Ausstrahlung eines Dirigenten durchaus verschiedene Klanggebung bei den Musikern.

Dieses Klangerlebnis bahnt sich vermutlich in frühester Jugend an. Später erweist es sich als unbeeinflussbar, mag es von noch so starken Bildungserlebnissen erschüttert werden. Gustav Mahler hörte beim Komponieren immer wieder die Trompeten aus der nahen Kaserne, die den Knaben beeindruckt hatten. Rossini, Verdi und auch Toscanini waren von dem lichten Klang der Banda municipale erfüllt, die sie als Knaben unter dem blauen Himmel ihrer Heimat als erste musikalische Stimme ihres Lebens vernommen hatten. Anton Bruckner kam nie vom Klang der Orgel los, der die ersten Stationen seines unbeirrbaren Strebens galten. Die geliebte Orgel in St. Florian blieb ihm die wahre geistige Heimat.

Herbert von Karajan empfing seine Bindung an den Klang in frühesten Salzburger Kinderjahren. Der schwellende Reichtum des paradiesischen Landstriches um Salzburg mit seiner Verbindung von Ebene und Bergen, die in einer beschwingten Horizontlinie zusammenfließen, verwandelte sich ihm zu einem Urerlebnis des Klanges mit einer Farbigkeit eigener Art. Sie schließt harte und kalte Konturen aus. Wer hier sein Klangerlebnis empfang, kann nicht mit spitzem Griffel musizieren. Er braucht die Wärme des tönenden Pastells. Vor welches Orchester Karajan auch tritt, immer wird es sich – seinen Eigenklang wandelnd – nach kurzer Probezeit jenem Klangerlebnis anpassen. Darum kann man mit verbundenen Augen sagen, ob der Klang eines Orchesters von dem Salzburger Herbert von Karajan, dem Grazer Karl Böhm, dem Mitteldeutschen Otto Klemperer oder dem Flamen André Cluytens aufgerufen worden ist. Überall hin hat Herbert von Karajan auf diese Weise ein Stück Salzburg mitgenommen, und gerade das Phänomen seines unverlierbaren Klanges war eines der wirkungsvollsten Mittel seiner Faszination, wenn auch dieses Phänomen weder genau definiert noch beschrieben, sondern im Grunde nur als eine Art Magie erfahren werden kann.

Die überdurchschnittliche Musikalität des Knaben Herbert von Karajan zeigte sich zunächst auf dem Klavier. Schon der Fünfjährige erregte mit seiner Tastenkunst Aufsehen. Karajan hat sich in den nächsten Jahren die gesamte Klavierliteratur erarbeitet. Es gibt kaum ein Klavierkonzert, das er nicht studierte. Als er der Öffentlichkeit präsentiert wurde, bestaunten die Salzburger das neue Wunderkind.

Daß Karajan nicht bei dem Klavier blieb, hat verschiedene Gründe. Erstens besaß er keine eigentlichen Klavierhände. Die physiologische Geeignetheit der Gliedmaßen ist eine jener Komponenten der Gesamtbegabung, die oft übersehen wird. Karajans Mittelfinger trotzten mit ihrer Schwäche allen Trainingsversuchen. Langwierige und immer wiederkehrende Sehnenentzündungen waren die Folge.

Aber vor allem erkannte Karajan immer deutlicher, daß ihm das Klavier nicht erlaubte, alle Klangwünsche auszuleben. Immer fehlte die Farbigkeit, von der er träumte. So kam er zwangsläufig zum Orchester. Den Weg dorthin wies ihm am nachhaltigsten Bernhard Paumgartner, der gute Geist des Salzburger Musiklebens in den vergangenen Jahrzehnten. Er erkannte mit der Überlegenheit eines erfahrenen Jugendbildners, daß Karajans Hörsamkeit die bunte Palette des Orchesters brauchte. Karajan hat ihm 1957 anlässlich seines 70. Geburtstages noch einmal in aller Form für diesen Ratschlag gedankt. Der Geburtstagsbrief des ehemaligen Zöglings wurde so zu einem eindrucksvollen Zeugnis für eine entscheidende Wandlung in seinem jungen Leben.

Karajan gab also die Pianisterei auf und studierte „Dirigent“. Damit ist es freilich meist nicht allzu gut bestellt. Nur Kinderglaube kann meinen, beim Dirigieren gäbe es nicht viel zu lernen. Töricht ist auch die Meinung, der Dirigent brauche eigentlich keine Technik. Er braucht sie notwendiger als jeder andere. Leider sind unsere Hochschulen wenig dafür geeignet, junge Dirigenten auszubilden und zu fördern. Mit Theorie ist beim Dirigieren wenig getan, und zur Praxis fehlt meist das rechte Material, das Orchester. Zum Dirigieren sei er, erzählte Karajan scherzend einmal, in seiner gesamten Studienzeit nur etwa 40 Minuten lang gekommen.

Karajan hat die Lehre daraus gezogen und daher später immer wieder einmal Zeit für die Unterweisung strebender Dirigieranwärter gefunden.

Herbert von Karajan war nach der auf dem Gymnasium bestandenen Reifeprüfung ein lobenswert fleißiger Schüler des Salzburger Mozarteums und hat in Wien auch musikwissenschaftliche Vorlesungen an der Universität gehört. Männer wie Bernhard Paumgartner und Franz Schalk haben ihn nachhaltig beeinflusst.

Von großem Einfluß war, daß Salzburg an der Schneidelinie des europäischen Musiklebens liegt. Von hier war es ein Sprung nach Wien, nach Bayreuth und nach Italien, überallhin, wo es große Musik zu erleben gab.

1927, also mit 19 Jahren, gelang Karajan der Sprung in die Praxis. Ihm half der Zufall, dem so viele Dirigenten ihren ersten Ritt zu verdanken haben. Seine schönste Eigenschaft ist, daß es ihn im Grunde nicht gibt. Zufall und Glück kommen als eine Art Belohnung immer nur zu denen, die es verdienen. Für diese Auserwählten bleiben sie allerdings auch nie aus. Unfehlbar stellt sich der Zufall bei den Würdigen im rechten Augenblick ein.

Daß Karajan eine *Figaro*-Aufführung kurzfristig übernehmen konnte und sich dabei bewährte, trug ihm den Posten des leitenden Kapellmeisters in Ulm ein. Hier blieb er sieben Jahre lang. Als Dirigent machte er also keine Blitzkarriere und erstrebte sie auch nicht. Er war noch so jung, daß er diese Werdejahre dringend brauchte. Auch hatte er selber das Gefühl, sich Zeit lassen zu müssen. In Ulm bestand Gelegenheit, das Repertoire zu dirigieren, soweit die knappen Verhältnisse Aufführungen überhaupt zuließen. In sieben Jahren kamen die Hauptwerke sogar zweimal dran. Bei der ersten Begegnung war alles nur Tasten, Versuchen, Befragen. Bei den zweiten Aufführungen verdichtete sich das Verhältnis zu den Werken wesentlich.

Karajan erinnert sich mit großer Dankbarkeit an seine Ulmer Werdejahre. Daß er im ersten Jahr 80 Mark Monatsgage bekam, erzählt er heute bestbezahlte Stardirigent Europas wie einer, der sich lächelnd an seine Jugendzeit erinnert. Immerhin erhöhte sich diese stolze Einnahme im Lauf der sieben goldenen Jahre auf monatlich 120 Mark. Bei dem minimalen Zuschuß, den das Ulmer Stadttheater damals erhielt, wurden Künstler, die auf die Gage nicht angewiesen waren, mit Vorzug engagiert. Karajan hatte trotzdem den Ehrgeiz, von zu Hause so wenig wie möglich abhängig zu sein.

Der anspruchsvolle Musiker konnte es in Ulm nur mit einem äußeren und einem inneren Ohr aushalten. Das äußere Ohr, das dem wirklichen Klang folgte, mußte vieles überhören, was das innere Ohr erträumte. Daß das äußere Ohr das innere Ohr zu immer feineren Vorstellungen zwang, war der eigentliche Gewinn dieser Jahre.

In Ulm wurde damals noch nicht ganzjährig Theater gespielt. Nach Ostern hörte die Saison auf. Karajan konnte also die Sommermonate dazu benutzen, seine musikalische Bildung zu vervollkommen. Von Salzburg aus, wo er bei den Eltern zu Hause war, fuhr er z. B. mit dem Fahrrad nach Bayreuth, wo er mit anderen jugendlichen Enthusiasten in einer Scheune kampierte.

Daß in Karajans Laufbahn Krisen nicht ausblieben, zeigte sich beinah

erschreckend, als sein Ulmer Engagement zu Ende ging. Der ihm sehr gewogene Herr Indendant erklärte, es sei nun einfach genug. Da Karajan in Ulm nichts mehr lernen könne, müsse er weggehen. Er war fest entschlossen, seinen Kapellmeister zu entlassen, gleich ob Karajan etwas Besseres finden werde oder nicht.

Dieser gutgemeinte Hinauswurf war hart, aber gedeihlich. Die Bequemlichkeit ist schon mancher Laufbahn verderblich geworden. Karajan mußte das Wagnis allerdings recht teuer bezahlen. Er ging 1934 als engagementsloser Kapellmeister nach Berlin, klapperte hier alle Bühnennachweise ab und ernährte sich schlecht und recht, indem er korrepetierte oder Sänger und Sängerinnen beim Vorsingen begleitete.

Eines Tages graste der Intendant des Aachener Stadttheaters die Berliner Bühnennachweise ab. In Aachen war der Posten des Musikdirektors plötzlich frei geworden. Ihn würdig zu besetzen, fiel in den vorgeschrittenen Sommermonaten nicht leicht. Karajan wußte nur allzu gut, daß ihm seine Ulmer Tätigkeit allein noch keine Anwartschaft auf einen so angesehenen Posten gab. Aber es war seine letzte Chance, und so sammelte er alle Energien, um den Herrn Intendanten im ersten Ansturm zu überrennen. Die Situation zwang ihn zu einer Konzentrationsübung, wie er sie später mehrmals nötig hatte.

Karajan erbot sich, nach Aachen zu kommen und dort zehn Minuten lang mit dem Orchester zu arbeiten. Dabei wollte er seine Befähigung beweisen, das Amt des Aachener Musikchefs verwalten zu können. Nur der Mut der Verzweiflung kann ihm einen so waghalsigen Vorschlag eingegeben haben.

Karajans Entschluß, den Aachener Intendanten zu überrennen, gelang. Es kam zu dieser Zehnminuten-Probe. Allerdings ging sie ganz anders aus als erwartet. Das Aachener Orchester lehnte Karajan rundweg ab. Man wollte lieber eine erfahrene Persönlichkeit haben, die durch begeisternden Schwung zu hohen Leistungen inspirierte. Das Ringen um den einzelnen Ton und um feinste Unwägbarkeiten wirkt auf Orchester selten sympathisch.

Aber da erschien ein Deus ex machina in Gestalt eines Stadtrates, der von dieser Kurzprobe begeistert war. Gerade so einen von Grund auf arbeitenden Kapellmeister, so einen Orchestererzieher, brauchten sie jetzt in Aachen. Dieser gute Geist konnte sich durchsetzen, so daß Karajan zu einer Neueinstudierung des *Fidelio* eingeladen wurde. Diese Premiere ist eines der glücklichsten Ereignisse in seinem Leben geworden. Er wurde jetzt mit dem verantwortungsvollen Posten des Aachener

Musikdirektors beauftragt. Nun hatte er ein großes Orchester zur Verfügung. Er brauchte sich nicht mehr mit den unerfüllbaren Träumen des inneren Ohres zu begnügen, weil das äußere Ohr in hohem Maße befriedigt wurde. Jetzt eroberte er sich auch die Werke, die in Ulm nicht möglich gewesen waren.

Unter den deutschen Musikstädten gibt es kaum eine, die jungen Dirigenten bessere Möglichkeiten bietet als Aachen. Es ist kein Zufall, daß vor Karajan Fritz Busch dort entscheidende Werdejahre durchgemacht hat und nach ihm Wolfgang Sawallisch, beide übrigens ebenfalls in großer Jugend. Aachen liegt ein wenig im Winkel, nicht so an der breiten Straße wie Köln und Düsseldorf. Das ist für die Entwicklung eines jungen Künstlers nur gut. Außerdem zeichnet sich das „öcher Volk“ durch überragende Musikalität aus. Hier singt fast jeder. Die Zahl der Gesangsvereine ist darum Legion.

In den Händen des Musikdirektors liegt die Leitung des Städtischen Gesangsvereins. Er betreut die Sinfoniekonzerte wie das Stadttheater und ist überhaupt für das Musikleben der ganzen Stadt verantwortlich. Er ist nicht nur Dirigent, sondern wirklich General-Musikdirektor. Zu ihm bestehen hier ähnlich patriarchalische Bindungen wie zum Oberbürgermeister. Man sagt nur „Unser General“. Aachen ist eine jener Städte der Provinz, in der die abfällige Sinnggebung des Begriffes Provinz ganz unberechtigt ist. Die Aufführung des Verdischen *Falstaff* etwa, die Karajan mit Walter Felsenstein in monatelangen Proben erarbeitete, war in Deutschland fast ohne Beispiel. Als Karajan mit dem Aachener Singverein in Berlin das *Requiem* von Brahms vortrug, wurden alle Superlative verbraucht.

Die äußere Anerkennung folgte auf dem Fuße. Nicht so sehr das Gastspiel an der Wiener Staatsoper 1937 mit Wagners *Tristan und Isolde* als der Besuch in Berlin im kommenden Jahr, brachte die Stunde des Durchbruchs. Hier dirigierte Karajan überaus erfolgreich die Berliner Philharmoniker und in der Staatsoper wieder *Tristan und Isolde*.

Dabei zeigte sich, was Kritik unter Umständen vermag. In der Berliner Zeitung, als BZ bekannt, schrieb Edwin van der Nüll die sogenannte Wunderkritik, von der so oft gesprochen worden ist, daß es sich lohnt, sie hier abzudrucken. Van der Nüll war ein stiller, sympathischer, im Grunde nur der Musica nova gegenüber aufgeschlossener Musikkritiker, der hier einmal in seinem kurzen Leben einen Tatbestand so klar erkannte und mit so unbedingter Glaubwürdigkeit beschrieb, daß die Weltkarriere eines begabten Künstlers förmlich über

Nacht entschieden wurde. Übrigens dachte er gewiß nicht daran, mit seinem Begeisterungsschrei andere Dirigenten verletzen zu wollen. Daß man dies, wenn auch unbeabsichtigt, aus seinen Worten herauslesen konnte, verursachte damals allerlei Wirren. Noch bei Furtwänglers Entnazifizierungsverhandlung im Jahre 1946 spielte diese Kritik eine große Rolle, weil mehrere Zeugen erklärten, es sei damals die Absicht der Kreise um Göring gewesen, mit aller Gewalt einen jungen Dirigenten groß herauszustellen, nachdem Furtwängler die Leitung der Staatsoper, die Göring unterstand, abgelehnt hatte.

„Tientjens großer Griff

In der Staatsoper: Das Wunder Karajan

Ovationen für den Dirigenten des *Tristan*

Gestern abend dirigierte Herbert von Karajan, der dreißigjährige Aachener Generalmusikdirektor, seine zweite Aufführung als Gast der Staatsoper. Er hatte mit Wagners schwerstem Werk *Tristan und Isolde* einen Erfolg, der ihn in eine Reihe stellt mit Furtwängler und de Sabata, den größten Operdirigenten, die zur Zeit in Deutschland zu hören sind.

So war es. Als Karajan am Pult erschien, rührte sich, genau wie neulich beim *Fidelio*, keine Hand. Zu Beginn des zweiten Aktes zuckte der Beifall wie ein Peitschenschlag durch das Haus in dem Augenblick, wo Karajan den Orchesterraum betrat. Vor dem dritten Akt tönte es aus allen Ecken „Bravo!“. Am Schluß wurden die Sänger gefeiert. Die Rufe nach Karajan mehrten sich. Sobald er vor dem Vorhang erschien, bereitete man ihm eine Serie von Ovationen. Noch deutlicher als kürzlich beim *Fidelio*, womit Karajan zum erstenmal vor das Staatstheater-Publikum trat, gab das Haus zu erkennen, daß es gut und böse zu unterscheiden versteht.

Das ist der äußere Rahmen. Vom künstlerischen Gesicht des Abends zu sprechen, fällt schwer. Die Tragweite dieser Ereignisse läßt sich in der Eile einer frühen Morgenstunde noch gar nicht abschätzen. Rund herausgesagt: wir stehen vor einem Wunder. Dieser Mann ist die größte Dirigentensensation des Jahrhunderts. Mit dreißig Jahren war es keinem, der unsere Jahrzehnte kreuzte, vergönnt, einen sachlichen und persönlichen Triumph dieses Niveaus zu feiern.

Das erste Wort des Dankes gilt dem, der Karajan die große Chance gegeben hat: Generalintendant Heinz Tietjen. Mit welchem Elan sich dieser Mann über alle bürokratischen und verwaltungstechnischen Be-

denken hinweggesetzt hat, um Karajan an die Arbeit zu lassen, ist dem Schreiber dieser Zeilen nur zu gut bekannt. Der gestrige Abend dürfte dem großen Künstler und Organisator Tietjen eine doppelte Genußgewinnung gebracht haben:

1. Hat er einen kongenialen Partner für seine Inszenierungen an der Lindenoper gefunden;

2. hat sich die jahrelange Wartezeit, die Ausdauer, mit der Tietjen naheliegenden Kompromißlösungen widerstand, auf das herrlichste belohnt. Das ist der Mann, der heute schon alle Wünsche befriedigt, die man an einen Dirigenten von Weltrang stellen muß. Es hat nach dem gestrigen Abend keinen Sinn mehr, damit länger hinter dem Berg zu halten. Karajan hat zwei außergewöhnliche Konzerte mit den Philharmonikern absolviert. Karajan hat diesen Eindruck mit seinem Debüt in der Staatsoper vor drei Wochen übertroffen. Was er gestern zeigte, grenzt ans Unbegreifliche.

Ein Mensch von dreißig Jahren stellt eine Leistung hin, um die ihn unsere großen Fünfzigjährigen mit Recht beneiden dürfen. Er dirigiert eine Partitur wie den *Tristan* auswendig. Er tut das mit einer Souveränität, die einfach unheimlich ist. Den komplizierten Apparat einer Opernaufführung meistert er so selbstverständlich, als ob es sich nur darum handelte, ein Kinderlied zu singen.

Nicht möglich, ihn in geläufige Vorstellungen einzuordnen. Er ist weder Rhythmiker, noch auf Klang spezialisiert, weder typischer Operndirigent noch Sinfoniker: er ist alles in einem. Allein das eine sagt dem Wissenden, was los ist: wie er den psychologisch bedingten Decrescendostil des *Tristan*, dieses ewig unerfüllte und unerfüllbare Sich-Aufbäumen erfaßte und durchführte, das brachte einen aus dem Staunen nicht heraus.

Karajan ist ein Geschenk. Ich glaube, er weiß genau, was er wert ist. Um ihn werden sich in Kürze die Opern-Metropolen der Welt reißen. Darum eine Bitte, eine ganz dringende: er schone sich, man schone ihn. Solch kostbares Gut muß gehütet werden. Ich habe ihm ins Gesicht sehen können, wie er neulich den *Fidelio* dirigierte. Es war ein Gesicht, von dem der heilige Ernst für die Sache ausging, ein Gesicht, das äußerste Konzentration und besessenes Künstlertum ausdrückte. Er bleibe sich selber treu.

Gestern habe ich in diesen Spalten begeisterte Worte über den genialen französischen Pianisten Casadeus geschrieben. Heute verbinde ich mit der Begeisterung mehr: Karajan ist einer der Unseren; er

stammt aus dem Salzburgischen, daher, wo die Musik zu Hause ist. Es ist eine große Freude, zu wissen, daß dieser Künstler, ein deutscher Künstler, da ist.“

Wieder fällt auf, wie ruhig Karajan alle Fragen seiner Karriere auspendeln ließ. Nichts soll übersteigert werden, sondern immer erhalten die Dinge, das scheint seine aus mancher Erfahrung gewonnene Meinung zu sein, von selbst ihren richtigen Platz. In Ulm waren ihm sieben Jahre nicht zu viel gewesen. Jetzt ergriff er die Chance Berlin keineswegs mit beiden Händen, siedelte sich nicht etwa an der Spree an, sondern blieb ruhig in Aachen, bis die Festung Berlin in jeder Beziehung sturmreif geworden war. Erst 1941 löste er die Aachener Bindungen endgültig auf, weil er schließlich immer seltener dort sein konnte. Mit seinen Wiener und vor allem Berliner Erfolgen war sein Name ein Begriff geworden, so daß die Gastspiele nicht mehr abrissen. Karajan hat die Aachener Werdejahre in freundlicher Erinnerung behalten und weilt auch heute noch gern dort.

Nachdem Furtwängler die Oper verlassen hatte, wurde Karajan 1939 in Berlin oberster musikalischer Leiter mit dem Titel Staatskapellmeister. Er stand also auf einem der ersten Posten, die Deutschland zu vergeben hatte. Das Reizvolle war, daß er hier nicht nur die Oper zu verwalten hatte, denn die Staatskapelle veranstaltete auch Sinfoniekonzerte. Nicht immer war beides in einer Hand vereinigt gewesen. So hatte z. B. Wilhelm Furtwängler eine Zeitlang die Sinfoniekonzerte geleitet, ohne Opernchef zu sein. Karajan aber übte bis 1942 beide Funktionen aus.

Das Kriegsende erlebte Karajan in Mailand. Die ersten Wochen nach dem Waffenstillstand gehören zu den schwersten seines Lebens. Er hatte keine Ersparnisse und keine Einkünfte und war auf Unterstützung durch andere angewiesen. Um überhaupt etwas zu tun, lernte er die italienische Sprache, die er heute fließend beherrscht. Im Herbst 1945 konnte er ein Konzert in Triest dirigieren und kam wenig später mit einem Viehwagentransport in seine Salzburger Heimat. Nach langem Hin und Her zwischen sowjetischen und amerikanischen Militärdienststellen und den österreichischen Behörden erlangte er die Erlaubnis, wieder dirigieren zu dürfen. Zuerst waren es Schallplattenaufnahmen, dann folgten auch wieder öffentliche Konzerte.

In Wien musizierte er mit den Philharmonikern. Aber seine eigent-

liche Nachkriegschance fand er bei den Wiener Symphonikern. Ohne ihre Verdienste in der Vergangenheit zu schmälern, bleibt unbestreitbar, daß sie ein Orchester zweiten Ranges waren. Neben den Wiener Philharmonikern zu bestehen, ist allerdings auch nicht wenig. Von ihrer Überlegenheit wird jedes andere Orchester nur allzuleicht auf den zweiten Platz gedrängt. Karajans Arbeit mit den Symphonikern hat seine außerordentliche Qualität als Orchestererzieher deutlich gemacht. Der Orchesterarbeit in Aachen waren natürlich gewisse Grenzen gesetzt. An einem so geschlossenen Klangkörper wie der Staatskapelle in Berlin gab es nicht sonderlich viel zu entwickeln. Aber die Wiener Symphoniker hat Karajan aus einem Nebenorchester zu einem im europäischen Konzert geachteten und bewunderten Klangkörper gemacht. Mehrere Eigenschaften kamen ihm hierbei zugute. Zunächst sein ungewöhnlicher Fleiß. Karajan ist ein Fanatiker der Arbeit. Er fühlt sich ohne Arbeit auf ein bestimmtes Ziel hin und mit härtestem Einsatz nicht wohl. Gedeihliche Proben ermüden ihn nicht, sondern erfrischen ihn. Für die *Matthäus-Passion* waren ihm hundert Proben eine Selbstverständlichkeit. Proben sind ihm dabei nicht nur Vorbereitung auf das nächste Konzert, sondern zugleich immer Kultivierungsarbeit auf lange Sicht.

Zunächst gilt es, den musikalischen Bestand zu erarbeiten. Eine Dreiviertel-Note muß wirklich drei Viertel lang gehalten werden, nicht um ein Zweiunddreißigstel kürzer. Ein Crescendo darf nicht unbedingt auch zu einem Accelerando führen. Die 16 Ersten Violinen müssen zusammen mit den Bläsern einsetzen, nicht um eine Winzigkeit früher oder später. Es gilt, genau zwischen Forte, Mezzoforte und Piano zu unterscheiden. Das alles scheinen Selbstverständlichkeiten zu sein. In der Praxis ist es jedoch anders, oder zumindest: war es anders, denn die technische Präzision fast aller Orchester ist in den vergangenen Jahrzehnten enorm gefördert worden. Die amerikanischen Orchester haben dabei gute Beispiele gegeben. Die genaue Beachtung all dieser feinen Werte macht jene Perfektion des Orchesterspiels aus, von der heute viel die Rede ist. Hans von Bülow rang als erster um sie. Freilich ging es ihm mehr um die Erarbeitung von stilistischen Vortragsnuancen. Er kümmerte sich um die Regelung der Stricharten und um die Verteilung der Akzente im Gefüge einer Melodie. Die Perfektion in der Ausgewogenheit der kleinsten Werte innerhalb des musikalischen Bestandes hat uns Arturo Toscanini gelehrt. Sie zu erreichen, war das Ziel seiner eisenharten Proben. Daß Toscanini so viel in Amerika tätig war, mag

mit der Tatsache zusammenhängen, daß er für die musikalische Präzision in diesem der Technik aufgeschlossenen Lande mehr Verständnis fand als sonst irgendwo.

Perfektion in der Musik kann, wenn sie sich auf das Äußere beschränkt, zur Tötung des inneren Lebens führen. Dann wird die Musik ein geist-, sinn- und herzloses Glasperlenspiel. Für diese traurige Verirrung haben wir in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten leider nur allzu viele warnende Beispiele erhalten. Perfektion im gesunden Maß und als Dienst an den Werken dagegen ist heute eine nicht mehr abzuweisende Forderung an die Kunst der Interpretation. Ohne die saubere Wiedergabe des musikalischen Bestandes wollen wir Musik heute nicht mehr erleben. Inspiriert soll die Wiedergabe nach wie vor sein. Aber Inspiration allein genügt uns nicht mehr.

In der Perfektion ist Karajan ein Meister, und seinem wachen Sinn für sie verdankt er viel von seinen Erfolgen. Hierbei kommt ihm die seltene Gabe seines Gehörs zugute, das kleinste Werte zu unterscheiden vermag. Im allgemeinen ist die Hörbegabung geteilt: sie gilt entweder den rhythmischen Werten oder den Intonationswerten. Karajan ist für beide aufgeschlossen. Die Schärfung des Sinnes für feinste Zeitwerte wird an unseren musikalischen Bildungsstätten am wenigsten gepflegt und ist daher in der Praxis am wenigsten anzutreffen.

Das Ohr für Tonunterschiede spielt bei der Orchesterarbeit eine ebenso große Rolle. Karajan besitzt sowohl ein fein reagierendes relatives, als auch das absolute Gehör. Bei der Einstimmung der Holzbläser vermag ihn kein Spezialist zu schlagen.

Ein Greuel sind ihm die Kombinationstöne. Das sind Zusatztöne, die beim Zusammenklingen von zwei meist nur wenig voneinander verschiedenen Tönen entstehen. Er hört sie aus dem Orchester sofort heraus. Körperliche Schmerzen empfindet er auch, wenn zwei Propeller eines Flugzeuges nicht synchron laufen, denn auch dabei können Kombinationstöne entstehen. Ein Flug wird ihm zur Qual, wenn er den Flugzeugführer nicht auf das für unmusikalische Ohren kaum wahrnehmbare Phänomen aufmerksam machen kann und vielleicht selber für Abhilfe sorgen darf.

Die Aufgeschlossenheit für physikalische Erscheinungen der Tonwelt kommt Karajan vor allem bei Schallplatten-Einspielungen und Bandaufnahmen zugute. Sie erreichen hohe technische Qualität, weil er Trübungen aller Art beim Abhören unfehlbar entdeckt. Daß das Musizieren in unserer Zeit mit technischen Problemen auf Schritt und Tritt

durchgesetzt ist, nimmt er nicht als Ballast, den uns die moderne Technologie beschert hat, mehr oder minder geduldig hin, sondern er bejaht diese technischen Gegebenheiten, sucht sie auf und zieht Gewinn aus ihnen. In der Beherrschung der Apparaturen lebt sich Karajans bei Künstlern oft zu beobachtende Spielfreude aus. In merkwürdigem Gegensatz zu der Tatsache, daß er für alle technischen Probleme aufgeschlossen ist, steht allerdings, daß er für Zahlen nicht den mindesten Sinn hat und für sie kein Gedächtnis besitzt. Man darf bezweifeln, ob er seine Telefonnummer kennt.

Perfektion erstreckt sich bei Karajan aber nicht nur auf den Bestand der Töne, sondern reicht weit hinein in die geistige Bewältigung der Tonwerke. Bei der Wiedergabe einer Sinfonie, eines Sinfoniesatzes, einer Melodie, ja eines Themas, genügen Empfindung, Leidenschaft und was noch das Affektive bestimmen mag, keineswegs, sondern die Interpretation will im großen wie im kleinen ihr Gesetz, ihre Ordnung, ihre Form haben. Für die Werke jeder Epoche, jedes Meisters, ja für alle Einzelwerke jene Lösung zu finden, bei der die Gegebenheiten des Werkes wie der Stand unseres musikalischen Bewußtseins in gleicher Weise bedacht sind, muß das oberste Ziel sein.

Den Spürsinn für Perfektion im geistigen Bereich besitzt Karajan in so hohem Maße, daß man ihn einen Universalisten nennen könnte. Bei ihm fehlt jeder Ansatz zu Spezialistentum. Man kann nicht sagen, Beethoven oder Mozart, Bruckner oder Brahms, Wagner oder Strauss, Strawinsky oder Bach bedeuteten ihm Zentren seines Musikerlebens, von denen aus er sich die übrige Musik erobere. Sie stehen ihm alle gleich nah. Dirigenten so ohne jeden erkennbaren Schwerpunkt besitzen wir nicht allzu viele.

Bisweilen wollte es so scheinen, als sei er der Musica nova gegenüber wenig aufgeschlossen. Daß sie in seinen Reiseprogrammen eine nur kleine Rolle spielt, darf nicht wundern. Die Musikfreunde hier und dort wollen bei dem teuren Besuch eines reisenden Orchesters unter einem Stardirigenten nicht neue Werke kennenlernen, sondern das Bekannte in möglichster Vollkommenheit hören. Niemand wird ihnen das verwehren. Nur die Übersättigten scheuen sich vor der Wiederholung einer Beethoven-Sinfonie.

Soweit Karajan durch äußere Umstände nicht gehindert wurde, hat er sehr wohl die neue Musik gefördert, und zwar in immer wachsendem Maß. Die Logik der zwölftönigen Musik liegt seinem vitalen Musizierdrang an sich gewiß fern. Und doch hat er hartnäckig den Zugang zu

ihr gesucht und gefunden. Komponisten, deren Werke von ihm aufgeführt wurden, unter den Deutschen etwa Wolfgang Fortner und Hans Werner Henze, haben freimütig bekannt, daß er ihre Werke mit einem Verständnis ihrer Besonderheit interpretierte, als gehöre er zu den Spezialisten der Musica nova. Orchesterwerke Anton Weberns verhalf er in ausabonnierten Serienkonzerten zu umjubelten Erfolgen.

An Herbert von Karajan ist immer wieder zu bewundern, mit welcher Selbstverständlichkeit sich ihm die Werke aller Stilrichtungen erschließen. Man wird ihm nicht nachweisen können, er habe ein Tempo spürbar vergriffen, seinem Beethoven fehle es an Größe, seinem Mozart an Einsicht in das Menschlich-Allzu-Menschliche, seinem Wagner an Pathos, seinem Donizetti an singender Unbeschwertheit, seinen Interpretationen der Musica nova an Folgerichtigkeit, seinem Bach an ruhender Kraft. Er hat offensichtlich einen unfehlbaren Sinn für den Nerv der Werke.

Das bezweifelt selbst die Minderheit derer nicht, die Karajan die Gefolgschaft versagen. Wenn er wie jeder große Künstler nicht überall Sympathie auslöst, so mag das an der Art liegen, wie er sich gibt. Sein Typus behagt nicht allen. Ihm aber Kunstfehler nachzuweisen, fällt schwer, es sei denn: er musiziere nicht, wie wir es von den „großen Alten“ gewöhnt waren. Sein Künstlertum entspricht eben den Gegebenheiten unserer Zeit. Nur wer sie verdammt, könnte ihr typisches Kind verurteilen.

Viel zu seinen Riesenerfolgen trägt seine Dirigiertechnik bei. Was es damit für eine Bewandnis hat, kann man am Beispiel eines Golfspielers verdeutlichen. Er schickt den Ball nicht mit einem kurzen, harten, mechanischen Schlag auf den Weg, sondern sein Schlag ist nur der Höhepunkt eines weitausholenden Schwunges. Er schwingt nach dem Schlag sogar weiter, obwohl das den Ball nicht mehr beeinflussen kann.

Natürlich treffen solche Vergleiche das Richtige immer nur von ungefähr. Aber es ist nicht zu leugnen: Karajan hält es bei dem Dirigieren wie der Golfspieler. Wir sehen bei ihm niemals das Auswinkeln der Takteinheiten Eins-Zwei-Drei-Vier wie bei älteren Kapellmeistern. Er dirigiert überhaupt nicht, um den Takt zu schlagen. Der Takt, der ein Maß wie Meter und Kilo ist, wird bei ihm gar nicht spürbar, und er hat mit der Musik im Grunde ja auch nicht viel zu tun. Karajan malt Zeichen in die Luft, die den Energieverläufen folgen. Je weiter er sich entwickelt, um so freier wird sein Dirigieren. In langsamen Sätzen eilt er mit seinen Bewegungen den Zählzeiten bisweilen um eine Viertel

voraus. Das gefährdet nicht etwa die Präzision, sondern im Gegenteil, es fördert sie. Denn es läßt dem Orchester freien Atem und ermöglicht eine innere Präzision, anstatt die Musizierenden durch die kurz gehaltene Kandare hin und her zu stoßen. Karajans Arme kreisen nur, schwingen, tanzen durch die Luft. Irgendwo auf ihren Wegen liegen die Akzente. Sie bilden Höhepunkte, Verdichtungspunkte dieses kreisenden Schwingens, wirken also wie die Berührung des Schlägers mit dem Ball beim Golfspiel.

Eine weitere Besonderheit Karajans, die zu seinen Erfolgen ebenfalls wesentlich beiträgt, die wir in den Konzerten und während der Opernvorstellungen allerdings kaum beobachten können, ist sein vorzügliches Verhältnis zu den Orchestern. Überhaupt müssen wir immer bedenken, daß sich der Dirigent nicht so sehr in der Aufführung wie vor allem in den Proben zu bewähren hat. Hier zeigt es sich, zu welchem Typus er gehört. Die Orchester pflegen das zu merken, ehe er noch Gelegenheit hatte, das erste Einsatzzeichen zu geben. Daß das Orchester auf den Kammerton a' sauber eingestimmt werden muß, ist nur ein äußerer Vorgang. Viel wichtiger ist die innere Einstimmung.

Arthur Nikisch verzauberte seine Musiker, indem er sie mit seinen magischen Augen abtastete und ihnen dann so viel Schmeicheleien sagte, daß ihnen die Sinne schwanden, was sie befähigte, weit über ihre gewöhnliche Form hinaus zu wachsen. Andere Dirigenten lassen keine Probe ohne ausgewachsenen Krach vorübergehen. Sie beschimpfen einzelne Musiker, beklagen sich, daß sie mit so einem Orchester arbeiten müssen und laufen schließlich entsetzt davon. Toscanini zerschlug gelegentlich seinen Taktstock auf dem Rücken seiner Musiker.

Karajans Verhalten in den Proben kann man am besten mit dem eines fairen Sportkameraden vergleichen. In keinem Augenblick kommt die von allen Musikern gefürchtete und gehaßte Nervosität auf. Alles entwickelt sich wie in einer Trainingsstunde. Karajan sitzt auf dem Podest gelegentlich mit übergeschlagenen Beinen und dirigiert nur lässig. Der weanerische Dialekt wirkt zumindest auf Orchester in Deutschland vollends entschärfend. Dennoch kommt bei seinen Musikern nie der Gedanke auf, Karajans völlige Entspannung erlaube ihnen ein Nachlassen. Im Gegenteil! Karajan macht die Proben zu wirklichen Trainingsstunden, d. h. es wird hart gearbeitet. Er verbessert nicht viel, trifft aber mit jedem Einwand und Wunsch eine entscheidende Stelle. Er weiß aus langer Erfahrung, was in den Proben unbedingt geklärt werden muß und was der Spannung des Abends überlassen bleiben

kann. Die Orchester gehen im sicheren Gefühl auseinander, daß das Konzert nicht zum harmonischen Wettstreit werden wird.

Bei Operninszenierungen kommt Karajan mit verhältnismäßig wenig Orchesterproben aus. Im übrigen verlaufen die Bühnenproben im gleichen Geist wie die Konzertproben. Auch im Verkehr mit Sängern und Sängerinnen, Bühnenbildnern und Technikern fehlen alle lauten Auftritte. Nie kommt es zu einem Riesenkrach, der zumindest auf Generalproben allgemein erwartet wird und den manche Dirigenten notfalls absichtlich herbeiführen.

Nur mit der Presse und besonders mit den Fotografen hat es öfters Räkeleien gegeben. Mag sein, daß sich Karajan gelegentlich nicht sonderlich geschickt ausgedrückt hat. Das Sprechen vor größeren Kreisen fällt ihm nicht leicht, und deutlich zu sprechen, ist ihm überhaupt nicht gegeben, wodurch bei diesen Aussprachen meist mehr Mißverständnisse heraufbeschworen als beseitigt werden. Sich einigermaßen deutlich auszudrücken, hat Karajan erst nach einer Operation gelernt und dann, als er sich auf dem Band selber hörte. Es ist zu bedauern, daß Karajan zur Außenwelt nicht immer ein so gutes Arbeitsklima herstellen konnte, wie ihm das mit seiner sportlichen Lässigkeit beim Umgang mit seinen künstlerischen Mitarbeitern gelingt.

Als außerordentliche Hilfe erweist sich immer wieder Karajans Auswendig-Dirigieren. Hans von Bülow machte damit Sensation. Aber erst durch Arturo Toscanini ist es eine Selbstverständlichkeit geworden. Ein junger Dirigent, der bei einer Beethoven-Sinfonie die Partitur nachblättert, verscherzt sich heute von vornherein alles Vertrauen. An den Satz, daß der Dirigent nicht den Kopf in der Partitur, sondern die Partitur im Kopf haben solle, brauchen wir uns zumindest im Konzertsaal nicht mehr zu erinnern, während uns in der Oper allerdings immer noch viele Notenkleber ärgern.

Übrigens lernen die Dirigenten die Werke auf verschiedene Weise auswendig. Verhältnismäßig selten sind die optischen Lerner. Dafür warten sie mit den sensationellsten Leistungen auf. Dirigenten dieses Typs blättern in ihrer Vorstellung die Partitur nach, wenn sie auswendig dirigieren. Sie können genau sagen, daß links auf Seite 24 jener Takt 117 steht, bei dem in der Probe wieder angefangen werden soll. Ein Gedächtnisungeheuer dieser Art war Dimitri Mitropoulos. Herbert von Karajan gehört nicht zu diesem Typ. Ihm prägt sich das optische Bild der Partitur gar nicht ein. Allein der musikalische Bestand, der musikalische Verlauf haftet in seinem Gedächtnis.

Manche Äußerlichkeit Karajans ist geeignet, falsche Deutungen zu ermöglichen. Da wird z.B. oft sein merkwürdiges Verhalten am Pult bewundert oder belächelt. Es fällt doppelt auf, weil Karajan strahlend das Podium betritt, als wollte er mit seinen Kameraden von der instrumentalen Zunft ein Spielchen treiben, das vielleicht auch den Zuschauern und Zuhörern einiges Vergnügen bereiten könnte. Dabei wirkt Karajan wie ein sieggewohnter Sportsmann. Auf dem Dirigentenpodest versinkt er dann in das berühmte stille Gebet. Das mag ein Rest jener Yoga-Übungen sein, die er jahrelang mit äußerster Hingabe betrieben hat. Für das Dirigieren wird sich die Sammlung des Denkens auf einen Punkt hin und das vollkommene Zurückziehen von der Außenwelt besonders nützlich erweisen. Augenblicke der Kontemplation scheint Karajan denn auch auf dem Podium jedesmal wieder durchzumachen.

Diese Konzentration auf die Interpretation erlaubt ihm, beim Dirigieren die Augen zu schließen oder erfordert dies geradezu. Sonst gilt als Regel, daß nicht eigentlich Arme und Hände dirigieren, sondern die Augen. Große Dirigenten wissen sich das zunutze zu machen. Manchen genügt der gerade Blick noch nicht einmal. Sie führen mit ihren Augen eine Art musikalischer Regie, drohen, flehen oder holen sich durch Himmelsblicke bei der Heiligen Cäcilie Rat. Karajan verzichtet auf die Wirkung des Auges vollkommen. Er verzaubert nicht mit dem Blick der Pythia. Das Numinose seiner Persönlichkeit bedient sich anderer, nicht weniger wirkungsvoller Mittel.

Künstler, die die Öffentlichkeit so lebhaft beschäftigen wie Karajan, werden nur allzuleicht stichwortartig mit bestimmten Gütezeichen ausgestattet. Irgendein Wort, einmal ohne Bedacht ausgesprochen und von den Gesprächspartnern halb- oder mißverstanden, wird immer wieder nacherzählt, abgeschrieben, nachgedruckt, und dabei ein wenig zugespitzt, bis am Ende das Gegenteil des Gemeinten und Gesagten herauskommt. So hat Karajan vor Jahren in einem Interview einmal von seiner Liebe zum Skilauf erzählt. Ihn reizten nur waghalsige Touren, soll er gesagt haben. Gefährlich müsse es zugehen, wie er ja überhaupt ein Fanatiker der Geschwindigkeit sei. Darum hätten sich seine Auto wünsche seinerzeit bis zu einem Wagen gesteigert, der 200 Kilometer Geschwindigkeit in der Stunde zulasse. Darum fliege er so gern, am liebsten bis zur Grenze der Schallgeschwindigkeit und darüber hinaus.

Hier haben vielleicht richtige Worte schließlich ganz falschen Sinn erhalten. Die Geschwindigkeit an sich reize ihn ebensowenig wie die

Gefährlichkeit eines Unternehmens, hat Karajan erwidert. Beim Skilaufen und Fliegen suche er einfach die Natur in ihrem ewigen Wechsel. Er spüre ihrem ewigen Rhythmus nach und sei bemüht, sich in Resonanz zur Natur zu setzen.

Dabei will sich Karajan allerdings der besten technischen Helfer bedienen. Also braucht er die idealen Brettel, das schnellste Auto, vorbildliche Takelage und ein wendiges Flugzeug. All das hat mit der Musik mehr zu tun, als man im ersten Augenblick denkt. Denn die Gesetze der Bodenwellen, der Wogen eines bewegten Meeres wie der Auf- und Abwinde sind letztlich die gleichen wie in der Musik. Über allem waltet jene Harmonie, der schon die Griechen nachspürten, und die sie in der Magie der Zahl auszusprechen versuchten. Die letztlich unerklärbare Gabe, den organischen Wuchs, die Naturgesetzlichkeit der großen Kunstwerke zu erschließen, gibt Karajans Wiedergaben die Gültigkeit, das Zutreffende, das authentisch Erscheinende, das sich als Perfektion im Bereich des Geistigen auswirkt.

Es wird Zeit, von Karajans weiteren Lebenswegen seit Beendigung des Krieges zu berichten. Mit einer Zwangsläufigkeit, die sich mehr oder minder von allein ergab, schuf er sich einige neue Schwerpunkte seines Wirkens.

Der erste und wichtigste ergab sich in Wien. Hier brauchten die Philharmoniker ständig Gäste von höchstem Rang und die Symphoniker darüber hinaus die führende Hand. Auf Reisen mit den Wiener Symphonikern erwarb sich Karajan europäisches Ansehen, was wegen der politischen Umstände bis dahin nur begrenzt möglich gewesen war. Die Gesellschaft der Musikfreunde gewann ihn 1949 als Direktor auf Lebenszeit, was sich freilich als etwas überspitzte Formulierung erwies, denn diese Verpflichtung wurde durch andere Bindungen später wieder gelockert. Daß Karajan in der Hauptstadt seines Vaterlandes Österreich das seit jeher heiß begehrte Amt eines künstlerischen Leiters der Staatsoper erringen konnte, wurde zum Höhepunkt seiner Laufbahn, von dem aus schwerlich weitere Steigerungen möglich sind.

1950 und 1951 war Herbert von Karajan Festspiel dirigent in Bayreuth. Nichts könnte den Rang, der er erreicht hatte, besser kennzeichnen. Hier wirkte er neben Hans Knappertsbusch. Den alten Kämpfen mit den aus guten Zeiten übernommenen breiten Wagnertempi neben dem jungen, elastischen, noch suchenden Dirigenten beobachten zu können, war ein hinreißendes Schauspiel. Nur in einem verstanden sie sich, ver-

mutlich ohne viel darüber zu reden: in der Ablehnung der Erneuerungsbemühungen Wieland Wagners. Knappertsbusch konnte sich mit ihnen abfinden, weil er im Grunde nur Musiker war. Er schwelgte in seinem vergötterten Wagner, gleich ob auf der Bühne Bäume zu sehen waren oder nur ein Lichtschein. Karajan geht es mehr um das ganze Kunstwerk. Er kann und will nicht Musik zu einer Bühnenhandlung machen, deren Gestaltung seinen Anschauungen widerspricht. Hier wird schon der kommende Regisseur Karajan deutlich. Darum konnte Knappertsbusch den Bayreuther Festspielen treu bleiben, während sich Karajan bald wieder trennen mußte. Nicht als Erster und Letzter bemühte er sich um eine bessere Orchesteraufstellung in Bayreuth. Es galt, die Vorherrschaft der Stimmen bei einem trotzdem vollen und runden Orchesterklang zu bewahren, ein offensichtlich unlösbares Problem.

Herzliche Beziehungen zu Karajan entwickelten sich in Luzern. Die dortigen Festspiele dürfen ihn noch heute mit Stolz als einen ihrer Festdirigenten nennen. Zu einem anderen Zentrum von Karajans Tätigkeit ist Mailand geworden. In der Scala wurde er zu einem der dort üblichen drei musikalischen Direktoren gewählt. Eine hohe Auszeichnung, die einem Dirigenten, der nördlich der Alpen zu Hause ist, bis dahin nie zuteil wurde.

Ein weiteres Zentrum seiner Tätigkeit ergab sich für Karajan in London, wo Walter Legge mit fast unbegrenzten Mitteln eines indischen Maharadschahs – es gibt also noch Mäzene in unserer Zeit! – ein Spitzenorchester aufbauen konnte. Seine Hauptaufgabe sieht es nicht in öffentlichen Sinfoniekonzerten, sondern in Schallplattenaufnahmen. Bei dieser Spezialtätigkeit hat es, auch durch Karajans Schulung, eine Präzision von besonderem Rang erworben. Die Bindungen in England ergaben sich übrigens ganz natürlich, da Walter Legge der Gatte von Elisabeth Schwarzkopf ist, jener bezaubernden Sängerin aus Jarotschin, die über Berlin zur Wienerin geworden ist und nun in London residiert.

Die Übernahme einer weiteren Tätigkeit wirkte als rechte Sensation im europäischen Musikleben. Wilhelm Furtwängler starb 1954 unmittelbar vor der Erfüllung eines alten Traumes: er wollte noch einmal nach Amerika gehen, diesmal mit seinen Berliner Philharmonikern. Diese letzte lockende Chance hatte ihm nun das Schicksal zerschlagen. Die Philharmoniker waren in verzweifelter Lage, denn sie besaßen außer Furtwängler keinen Dirigenten, mit dem sie ihren ersten Auftritt auf dem heißen amerikanischen Boden wagen konnten. Der diplomatischen Meisterschaft ihres Intendanten Dr. Gerhart von Westerman gelang das

scheinbar Aussichtslose: Karajan konnte von seinen Mailänder Verpflichtungen ausgelöst werden, führte die Philharmoniker nach Amerika und konnte dort alle begreiflichen Widerstände der ersten Begegnung glänzend überwinden. Die Reisen der Berliner Philharmoniker durch Nordamerika gehören zu den strahlendsten Erfolgen in ihrer an Reisetriumphen wahrlich nicht armen Geschichte.

Die Bereitwilligkeit, in der Notlage einzuspringen, führte wie von selbst zu einer ständigen Bindung. Karajan übernahm als Furtwänglers Nachfolger die Leitung dieses Spitzenorchesters.

Karajan leugnet nicht, daß er sich diese Berufung schon seit langem gewünscht hatte. Auch in Augenblicken, da jede Verwirklichung undenkbar schien, blieb dieses Amt sein Ziel. Darum konnte er nun die Erfüllung seines alten Traumes wie etwas Selbstverständliches hinnehmen. Mit immer wachsender Bestimmtheit hat er erklärt, unter Umständen alles Mögliche aufgeben zu wollen, aber nicht die Berliner Philharmoniker. Karajan ist auch nicht nur ein hin und wieder aufkreuzender Gast dieses Orchesters, sondern wirklich sein Chef. An der Aufstellung des jährlichen Arbeitsprogramms nimmt er ebenso Anteil wie an der Berufung neuer Spitzenkräfte für freiwerdende Pulte.

Nach Jahren der Anbahnung hat er die Philharmoniker künstlerisch immer fester in die Hand bekommen. Minuten genügen, um bei der ersten Probe zu einem Konzert dort fortzufahren, wo er beim letzten Konzert vor einigen Wochen stehen blieb. Karajan hat immer wieder von der tiefen Genugtuung gesprochen, die ihm die Arbeit mit den Berliner Philharmonikern bereitet.

Nachdem Karl Böhm 1957 von der Leitung der Wiener Staatsoper zurückgetreten war, schlug hier in dem österreichischen Nationalheiligum die große Stunde für Herbert von Karajan. Er wurde nicht der Form nach ihr Direktor, wie es seine Vorgänger gewesen waren, sondern ließ sich nur zum künstlerischen Leiter der Wiener Staatsoper ernennen. Was man sich unter dieser Sprachregelung auch denken mag, jedenfalls war er nicht nur Dirigent, sondern mußte sich auch mit organisatorischen Problemen herumschlagen. Niemand wird leugnen, daß er sie weitgehend gelöst hat. Großzügige Finanzgebarung österreichischer Behörden hat ihm das erleichtert.

Da Karajan auch mehrere Jahre künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele war, vereinigte er also fünf entscheidende Posten in seiner Hand: Mailand, Wien, Salzburg, Berlin, London. Man nannte ihn den Generalmusikdirektor Europas. Inzwischen aber hat er sich aus fast

allen diesen Verpflichtungen zurückgezogen und teilt nun seine Tätigkeit in der Hauptsache nur noch zwischen Österreich und Berlin.

Karajan hat mit der Zweiteilung seiner Arbeitskraft erreicht, was schon Furtwängler liebte und sich bei allen Wandlungen seiner viel heftigeren Wünsche auch bewahrte. Es ist zugleich eine Teilung zwischen Süden und Norden. Karajan ist von Herkunft Österreicher, während er seine entscheidenden Bildungserlebnisse in Deutschland empfangen hat.

Manche meinen, diese Zweiteilung müsse zu einem unsinnigen Kraftverschleiß führen. Niemand sei auf die Dauer dieser mehrspurigen Beanspruchung gewachsen. Dabei wird zweierlei übersehen. Doppelverpflichtungen von Dirigenten gibt es seit langem. Arthur Nikisch z. B. war Chefdirigent in Leipzig und Berlin, Wilhelm Furtwängler übernahm beide Funktionen und teilte später seine Arbeitskraft zwischen Berlin und Wien.

Tatsächlich reist Karajan weniger als andere Stardirigenten. Man könnte mühelos ein Dutzend Dirigenten nennen, die ihm in der Zahl der jährlich zurückgelegten Kilometer hoch überlegen sind.

Herbert von Karajan übt eher eine gewisse Zurückhaltung. Er fürchtet die Managerkrankheit offenbar mehr als andere und hat sich darum einen Schlüssel für Tätigkeit und Ausruhen zurechtgelegt. An achtzehn Tagen des Monats wickelt er seine Verpflichtungen ab. Die anderen Tage gehören dem Ausruhen und Meditieren.

Zum anderen dürfen wir uns nicht täuschen: das alte Ensemble, wie es Gustav Mahler erstrebte und vielleicht als einziger erreichte, hat sich überlebt. Europa ist klein geworden. Die Städte sind aneinandergerückt. In der Zeit, die Nikisch für den Weg Berlin–Leipzig brauchte, werden heute London, Paris und Wien angefliegen. Alle europäischen Hauptstädte der Musik besitzen jetzt ein gemeinsames Ensemble. Insbesondere werden die Dirigenten als Gemeinbesitz empfunden.

Zahlreiche Orchester verzichten darauf, überhaupt noch einen Chefdirigenten zu verpflichten. Die Berliner Philharmoniker werden neben Karajan alljährlich von weiteren dreißig Dirigenten geleitet. Schallplatte und Rundfunk haben uns durch ihre Freizügigkeit viel zu sehr verwöhnt, als daß uns Begegnungen mit einem einzigen Dirigenten – und sei er noch so vorzüglich – für alle Konzerte einer Saison, gar über die Jahre hinweg, genügten.

Die Bewältigung der augenblicklichen Schwierigkeiten bedingt andere Wege. Wir müssen eine bessere Organisation des europäischen

Ensembles, d. h. einen besser bedachten und gelenkten Austausch der Spitzenkräfte erreichen.

Viel wird erörtert, welcher Typ des Opernintendanten unserer Zeit gemäß sei: der Dirigent, der Regisseur oder der Organisator. Für alle diese Möglichkeiten haben wir gute und weniger gute Beispiele. Karajan stellt einen Sonderfall dar, indem er alles zugleich ist. Daß er seine Opern am liebsten selbst inszeniert, hat man als müde Laune eines Übersättigten beschrieben und verlästert. Er suche sein erkaltendes Verhältnis zu den Repertoire-Opern durch eigene Inszenierungen aufzufrischen.

Doch wird man seine Gegenargumente nicht überhören dürfen. Es steht schlimm um die Oper, wenn sie ein starker Dirigent zum gesungenen Konzert, ein Regisseur zum gesungenen Schauspiel und ein Organisator zum Starbetrieb macht. Erst wenn die Arbeit des Dirigenten und des Regisseurs letzte gegenseitige Ausgewogenheit erlangt, was voraussetzt, daß der Organisator die besten Mittel, d. h. eine möglichst ideale Besetzung zur Verfügung stellt, kann Vollkommenheit erreicht werden.

Erfahrungsgemäß bleibt ein solches Arbeitsteam ein Wunschtraum. Einfacher ist es, all diese Funktionen in einer Hand zu vereinen, wenn durch Begabung, Geschick und Fleiß die Voraussetzungen erfüllt sind. So kann das Gesamtkunstwerk in den Bereich des Möglichen gerückt werden. Karajan will daher keine Opern mehr dirigieren, die er nicht selbst inszeniert hat.

Von Inszenierungen im Geist der Musik wird viel und breit gesprochen. Das Ergebnis steht meist im umgekehrten Verhältnis zu den hochtönenden Plänen. Nur allzu oft verhalten sich die Sänger auf der Bühne im Widerspruch zu den musikalischen Erfordernissen. Oper ist eben nicht Gesang plus Gebärde plus Bewegung plus Bühnenbild und noch alles Mögliche andere, sondern ihre Gesetze erfüllen sich nur in der vollkommenen Verschmelzung aller Einzelkomponenten.

Darum bemüht sich Herbert von Karajan in seinen Inszenierungen. Wie sein großer Vorgänger Gustav Mahler interessiert er sich z. B. auch für die Bühnenbilder. Neben seinem Klangerlebnis besitzt er seit den Jugendjahren starke Bindungen an bestimmte Farbzusammenstellungen. Von welchen Entwürfen seiner Mitarbeiter auch ausgegangen wird und welche Vorstellungen ihre Arbeit bestimmen mögen, immer wieder kommt Karajan auf die ihm gemäßen Grundfarben Rot und Blau zurück.

Wie eindringlich er sich um das Gesamtkunstwerk bemüht, wird auch durch seine wohlüberlegte Verwendung des Lichtes bewiesen. Er will durch wechselndes Licht jeweils den Sängern Bedeutung geben, die Entscheidendes zu sagen haben, während die Nichtsingenden durch minderes Licht von der Qual des sinnlosen Herumstehens befreit werden. Das richtige Licht in stundenlangen Beleuchtungsproben auszuklügeln, macht Karajan besondere Freude. Hierbei spricht sein Vergnügen an der Meisterung technischer Gegebenheiten mit.

Übrigens beschränkt sich Karajan keinesfalls auf die Musikdramen Richard Wagners. So könnte es allenfalls scheinen, weil er in Wien dem *Nibelungenring* im Frühjahr 1959 eine in monatelanger Kleinarbeit ausgefüllte Aufführung von *Tristan und Isolde* folgen ließ. Für seine nächste Wagner-Inszenierung, den *Parsifal*, kam ihm ein sonderbarer Gedanke: er teilte die Partie der Kundry unter zwei Sängerinnen auf. Tatsächlich sind in der Kundry zwei Frauenschicksale vereinigt. Sie erscheint daher in zweierlei Gestalt auf der Bühne. Aber gerade die Spaltung ihres Wesens ist das ihr Eigentümliche. Karajans Einfall hat daher nicht überall Zustimmung gefunden.

Aber nicht minder liegen ihm die Opern Verdis am Herzen. An Wagners *Walküre* und Verdis *Othello* gleichzeitig zu arbeiten, stürzt ihn keineswegs in stilistische Schwierigkeiten. In Salzburg inszenierte er auch *Fidelio*, und von seiner Mailänder Inszenierung der *Lucia di Lammermoor* mit Maria Callas wird noch lange die Rede sein.

Eine besonders geglückte Regietat in Wien hängt offenbar mit einer menschlichen Wandlung zusammen. Das private Leben der Künstler geht die Öffentlichkeit nichts an. Jeder soll nach seiner Façon selig werden. Gerade die großen Künstler haben ein Recht darauf. Wie ihr menschliches Dasein durch die Gazetten geschleift wird, das macht einen der dunkelsten Beiträge unseres Kulturbetriebes aus.

Bei Herbert von Karajan kann indessen nicht übersehen werden, daß er durch eine dritte Heirat menschlichen Ausgleich gefunden hat. Daß er Vater wurde, hat sein Leben bereichert. Seine dritte Frau ist Französin. Das hat offenbar eine Neigung zu Frankreich in ihm ausgelöst. Vielleicht darf man damit sogar in Zusammenhang bringen, daß er großen Wert darauf legte, mit den Berliner Philharmonikern sämtliche Sinfonien Beethovens in Paris aufzuführen, was ihm einen der größten Erfolge seiner Laufbahn eintrug.

Daß er in Wien infolge des ärgerlichen Streiks des technischen Personals auf fast alle Neuinszenierungen verzichten mußte, sich aber die

Einstudierung der französischen Nationaloper *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy nicht nehmen ließ, hängt zweifellos mit dieser Bindung zusammen. Alles hatte sich gegen die Inszenierung verschworen. Im Grunde mußte er sie ohne technischen Apparat gestalten. Aber gerade diese Erschwerung fachte seine Phantasie an. So gelang ihm eine Inszenierung und eine musikalische Gestaltung, die auch von Franzosen als Verklärung und ideale Verwirklichung ihres Nationalwerkes empfunden worden ist.

Karajans Pläne, einen Opernring führender Bühnen zu bilden, um bestmögliche Inszenierungen zwischen den Opernhäusern Mailands, Wiens, Londons, New Yorks und Deutschlands zu koordinieren bzw. auszutauschen, gewissermaßen ein Welt-Spitzen-Ensemble zu schaffen, wirbelte viel Staub auf und brachten ihm viele Schwierigkeiten mit den Wiener Ministerien; dazu kam ein Forderungsprogramm des technischen Personals, Arbeitsverweigerungen, Kompetenzstreitigkeiten, unersprießliche Verhandlungen mit den Gewerkschaften, deren wachsende Macht auch vor dem Theaterbetrieb nicht halt machte, Streit um die von Karajan als nicht gemäß empfundene Struktur der Bundestheater und der Etats, wachsendes Mißvergnügen der Behörden, die die Einhaltung ihrer Gesetze und Bestimmungen durch einen einzelnen gefährdet sahen: Karajan entschließt sich in Februar 1962 zum Rücktritt. Als man ihm aber die Bestellung eines Mitdirektors vorschlägt, der ihm die Verantwortung für die Verwaltungsfragen abnehmen soll, übernimmt er schon im März wieder die künstlerische Leitung der Staatsoper. Doch im nächsten Jahr spitzt sich die Krise wieder zu.

Walter E. Schäfer, Generalintendant in Stuttgart, mit dem sich Karajan seit seiner Demission die Leitung der Wiener Staatsoper zunächst probeweise teilt, entscheidet sich aus gesundheitlichen Gründen für Stuttgart. Karajan steht wieder allein. Er braucht einen Mann, der in seinem Sinn, jedoch selbständig den täglichen Opernbetrieb leitet und Karajan so den Rahmen für seine künstlerischen Ideen gibt. Egon Hilbert, bis dahin Intendant der Wiener Festwochen, übernimmt schließlich diesen Posten. Wie sich nach kurzer Zeit herausstellt, ist das Gespann Karajan-Hilbert keineswegs ideal. Hilbert vertritt den alten Ensemblegedanken, während Karajan immer mehr in weltweiten Formen denkt. Hilbert überschreitet nach Karajans Meinung auch hier und da seine Befugnisse, so daß es schließlich über Detailfragen zum endgültigen Zerwürfnis kommt. Karajan verläßt im Sommer 1964 Wien. Er

steht jetzt am vielleicht entscheidenden Punkt seiner Karriere. Die Leitung eines Opernhauses reizt ihn nicht mehr, denn nirgendwo könnte er die Freiheit finden, das zu tun, was er will und muß. Karajan entschließt sich zum künstlerischen und organisatorischen Alleingang.

In der Schweiz gründet Karajan die Gesellschaft Cosmotel für Produktion von Musikfilmen. Mit den Salzburger Oster-Festspielen verwirklicht Karajan sein Ideal von Aufführungen in absoluter künstlerischer Freiheit. In beiden Fällen ist er allein verantwortlich. Kein Rechnungshof, der seine Ausgaben beanstandet, keine Vorwürfe, Staatsgelder hinauszuerwerfen. Es ist größtenteils eigenes Kapital, mit dem er beide Unternehmungen finanziert. Zum Fernsehen bekennt er sich, nachdem ihm klar wird, welche Möglichkeiten sich auftun, eine Partitur auch vom Bild her zu durchleuchten. Karajan ist grundsätzlich gegen die Direktaufzeichnung von Aufführungen, wie es schon oft mehr oder weniger befriedigend geschehen ist. Ein Film bietet sich in idealer Weise an, das Publikum an Konzert oder Oper aus einem Blickwinkel beiwohnen zu lassen, der in beiden Fällen sonst nicht möglich ist. Bei Opernproduktionen gilt außerdem der alte Satz: Was an Regie und Dimension für eine Bühne gut ist, muß nicht unbedingt für die Kamera bzw. Fernsehen günstig sein.

Karajan stellt seine Filme im Play-back-Verfahren her. Zuerst wird die Musik schallplattenreif aufgenommen. Bei der eigentlichen Filmproduktion wird die Musik mit Lautsprecher im Studio ausgestrahlt, und die Ausübenden liefern jetzt das Bild zum Ton. Es wird oft gesagt, daß diese Methode etwas desillusionierend sei, da man ja immer das Gefühl haben muß, die Künstler simulierten musikalische Emotion. So ist es aber nicht. Bei einer Bildproduktion wird nicht weniger intensiv musiziert, als bei einer reinen Musikaufnahme. Nur kann man sich ganz den verschiedenen Möglichkeiten der Kamera widmen, da die Musik ja schon in erster Qualität vorhanden ist.

Für Karajan ist das Gebiet des Films zunächst neu. Er arbeitet u. a. mit den Regisseuren Zeffirelli und Clouzot zusammen. Schließlich macht er auch hier den Versuch, Dirigent und Regisseur in einer Person zu vereinigen: in der IX. Sinfonie von Beethoven mit den Berliner Philharmonikern und den Solisten Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Jess Thomas und Walter Berry. Kunst, speziell Musik wird immer mehr zum völkerverbindenden Moment. Wie könnte es anders sein, als daß der Kosmopolit Karajan sich des Mediums Fernsehen bedient, um weltweit seine Sprache zu sprechen.

In einem Gespräch mit Hans Otto Spingel formuliert er seine Absichten: „Es wird gemeinsam musiziert, und das ist der Eindruck, den Sie auch haben sollen, und der auch bei einer Fernsehsendung mit Musik wichtig ist: der Zuschauer soll das Gefühl haben, daß er mitspielt. Er wird dabei viel tiefer in die Musik eindringen, als man ihn sonst, d. h. im Konzertsaal, dazu bringen könnte. – Wissen Sie, ich denke da an ein merkwürdiges Erlebnis: ich war einmal in Turin, um zu dirigieren, und es gab in den Tagen ein Jazzkonzert mit Dizzy Gillespie. Da bin ich 'reingegangen, denn ich liebe gut gespielten Rhythmus. Was ich hörte, war phantastisch zwingend. Ich saß sehr nah an der Band, und mitten in der Jam Session dachte ich mir, jetzt müßtest Du eigentlich ans Klavier 'runter und mitspielen. Ich hätte auch genau gewußt, was ich spielen müßte. So kann das sein, wenn man Menschen hautnah mit der Musik konfrontiert. Ganz sicher hören sie dann viel bewußter, was vorgeht, als wenn im Konzertsaal aus der Distanz ein Gesamtklang ihre Ohren erreicht.“

Die ersten Fernsehsendungen hinterlassen allerdings beim Publikum einen zwiespältigen Eindruck. Weil das einheitliche geschlossene Bild des Orchesters, das der Zuhörer im Konzertsaal vor Augen hat, von den aus ungewohnten Blickwinkeln arbeitenden Kameras (vom Fußboden, von Notenpulten, aus zersägten Instrumenten), in unzählige ungleichmäßige Details zerlegt wird, fällt der optischen Aufspaltung auch die akustische Einheit zum Opfer, und der Fernsehzuschauer fühlt sich um den gewohnten musikalischen Genuß betrogen. Die Presse spricht von „Fernseh-Narzißmus“ und von „Flimmerkisten-Kitsch“ und wirft Karajan vor, er erstrebe „die Übernahme einer Art musikalischer Fernseh-Weltherrschaft“. „... erstaunlich gleichgültig werden fast alle virtuosen und technisch intrikaten Passagen des Soloparts nicht gezeigt. Dafür kann man ausgiebig den Maestro assoluto bewundern – in allen Posen, von allen Seiten und aus allen Perspektiven. Und der lächelt verzückt ...“ (Gerhard R. Koch in der Frankfurter Allgemeinen über Tschaikowskys *b-Moll-Klavierkonzert*). „... ein optisch schwelgerisches Unternehmen, das mit rasenden Schnitten arbeitet und winzige Details in Großaufnahmen so durcheinanderwirbelt, daß man meint, die Musik sei vielleicht austauschbar, dem Film jedoch ein Grand Prix sicher.“ (Klaus Geitel in Die Welt über Bachs *Brandenburgisches Konzert*).

Weit positiver jedoch werden in aller Welt seine Osterfestspiele beurteilt. Sie entstehen aus dem Drang Karajans, das denkbar Beste an künst-

lerischer Qualität zu bieten, und den ihm besonders am Herzen liegenden *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner kontinuierlich aufzuführen. Seinen Lieblingsgedanken von der Zusammenarbeit einiger großer Opernhäuser kann er hier abgewandelt verwirklichen. Neben der künstlerischen Leitung, natürlich auch der Regie, liegt diesmal die Organisation ganz in seinen Händen. Für seine Geburtsstadt entscheidet sich Karajan in erster Linie, weil ein Theater von hochmoderner Technik und dem nötigen Platz vorhanden ist, das Große Festspielhaus. Außerdem liegt Salzburg zentral in Europa, ist international als Festspielstadt bekannt und bietet eine wunderbare Umgebung. Das Problem des Orchesters löst Karajan mit den Berliner Philharmonikern, nachdem die Wiener Philharmoniker, aus Gründen des weiterlaufenden Spielplans der Wiener Staatsoper, diese Aufgabe nicht übernehmen konnten.

Er engagiert Sänger und Sängerinnen aus aller Welt für seine Opernaufführungen. Natürlich ist es schwer, die Künstler in der knappen Zeit zu einem Ensemble zusammenzufügen. Hier findet er einen Weg, der den Organisator und Geschäftsmann Karajan erkennen läßt. Die Oper wird ein halbes Jahr vor den Oster-Festspielen auf Schallplatten aufgenommen. Das Ensemble entsteht dabei, und in Salzburg wird die Aufnahme zu den Vorproben ohne Orchester benützt. Außerdem erscheint die Platte zu den Oster-Festspielen auf dem Markt, was kommerziell äußerst geschickt ist.

Mit den Berliner Philharmonikern geht Karajan ein gewisses Risiko ein, denn dieses Konzertorchester ist völlig unerfahren im Opernspiel. Jedoch gerade diese Tatsache befähigt die Berliner zu musizieren, wie es einem routinierten Opernorchester kaum möglich ist, weil für sie alles neu und damit erregend ist. Die Begeisterung, mit der alle Ausführenden bei der Sache sind, überträgt sich auf das Publikum. Die Salzburger Oster-Festspiele werden ein bejubelter Erfolg und geben Karajan, allen Anfeindungen zum Trotz, recht.

Am 5. April 1968 feiert Herbert von Karajan seinen 60. Geburtstag, d. h. er feiert ihn eigentlich nicht. Gerade jetzt finden die letzten Proben für die Oster-Festspiele 1968 statt, die zwei Tage später beginnen. Diesmal steht außer der *Walküre* neben zwei Orchesterkonzerten *Das Rheingold* auf dem Programm. Wenn auch der Maestro nicht feiert, Salzburg und die musikalische Welt tut es für ihn. Karajan wird der Ehrenbürgerbrief von Salzburg überreicht. Die Berliner Philharmoniker ehren ihren Chef mit dem Ring der Philharmoniker, der außer verdien-

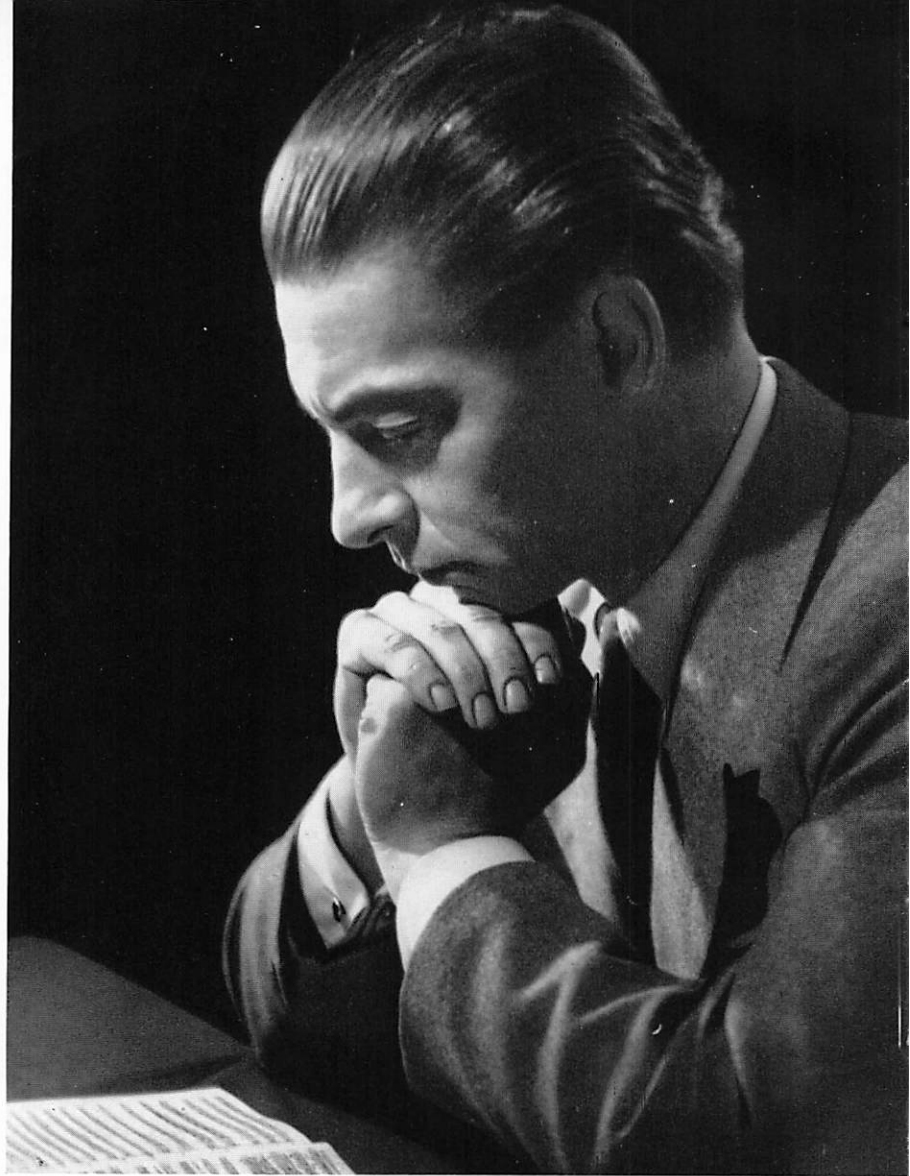
ten Orchestermitgliedern, nur Wilhelm Furtwängler verliehen wurde.

Anläßlich seines Geburtstages ruft Karajan eine Stiftung zur Erforschung der musikalischen und klanglichen Wirkung auf den Zuhörer ins Leben. Physisch und psychisch soll ergründet werden, welche eigentliche Wirkung die Musik auf den Menschen ausübt. Die Erkenntnis dieser Forschung soll vor allem Anregung für eine neue Musikerziehung geben.

Welch unerhörtes Maß an Energie, Fleiß und Begabung Karajan besitzt, ist bei seiner erfolgreichen Vielseitigkeit Voraussetzung. Wenn er jedoch abends am Pult steht, sind Zuhörer und Ausübende gleichermaßen im Bann seiner Musiker-Persönlichkeit.

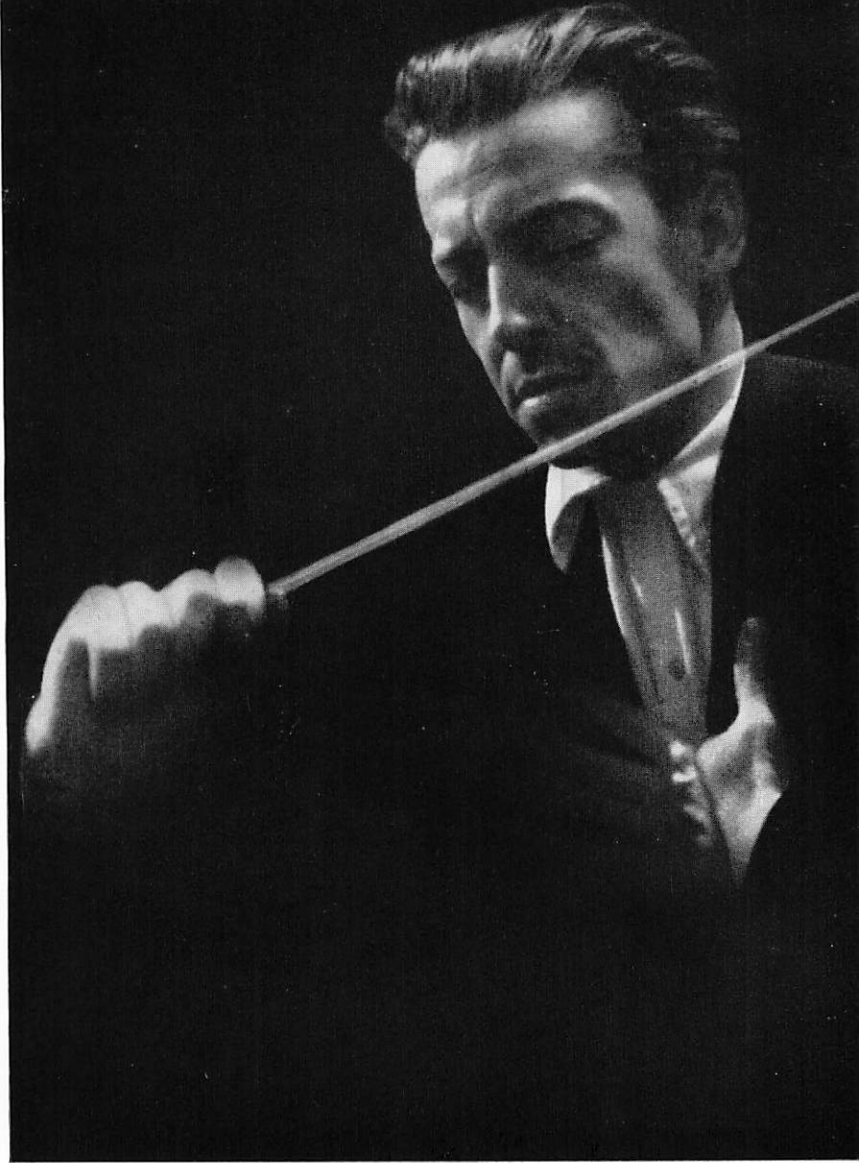
Herbert von Karajan entspricht offenbar stärker als andere gewissen geistigen Bewegungen unserer Zeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er hat einen seismographisch feinen Sinn für das heute sich Wandelnde und damit für das Morgige. Seine nächsten Schaffensjahre werden zeigen, welche Möglichkeiten ihm und unseren Begegnungen mit ihm gesetzt sind.





oben: Aufnahme aus dem Jahre 1942

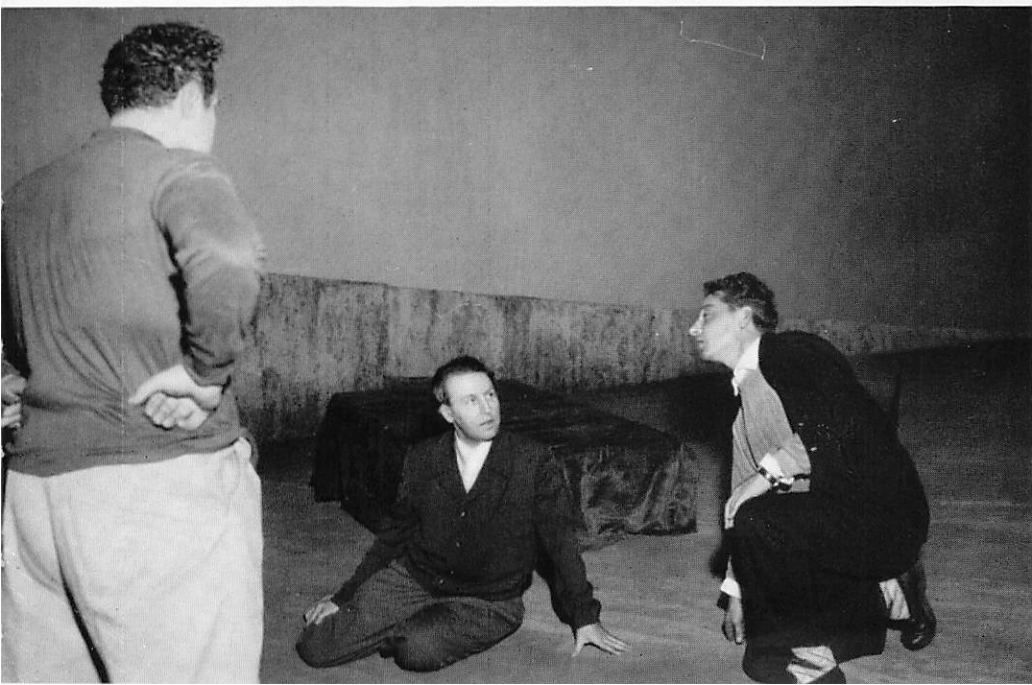
S. 33: Herbert von Karajan mit seiner Gattin Eliette, 1959



Aufnahme aus dem Jahre 1947

rechts: Proben zu *Tristan und Isolde* mit Ramon Vinay und Wieland Wagner
in Bayreuth 1952





unten: Probe mit den Wiener Symphonikern

rechts: Probe in London mit dem Philharmonia-Orchestra



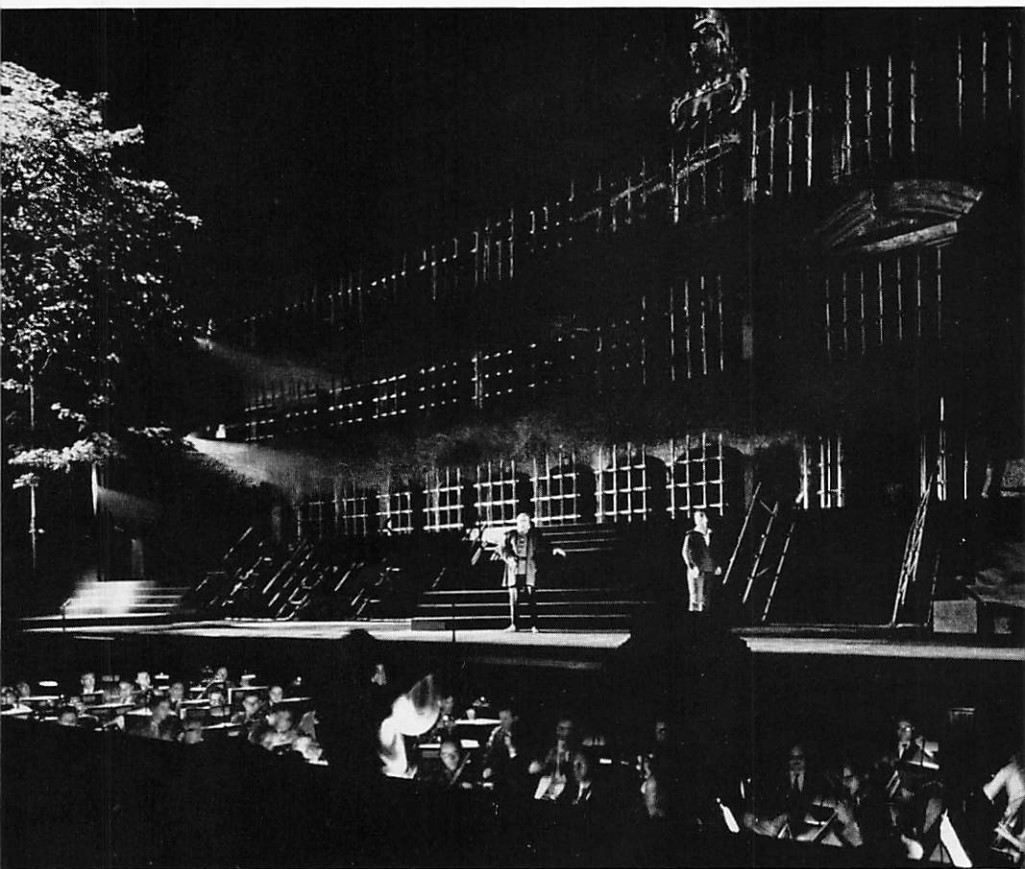






S. 40: Dirigier-Kursus am Konservatorium Berlin

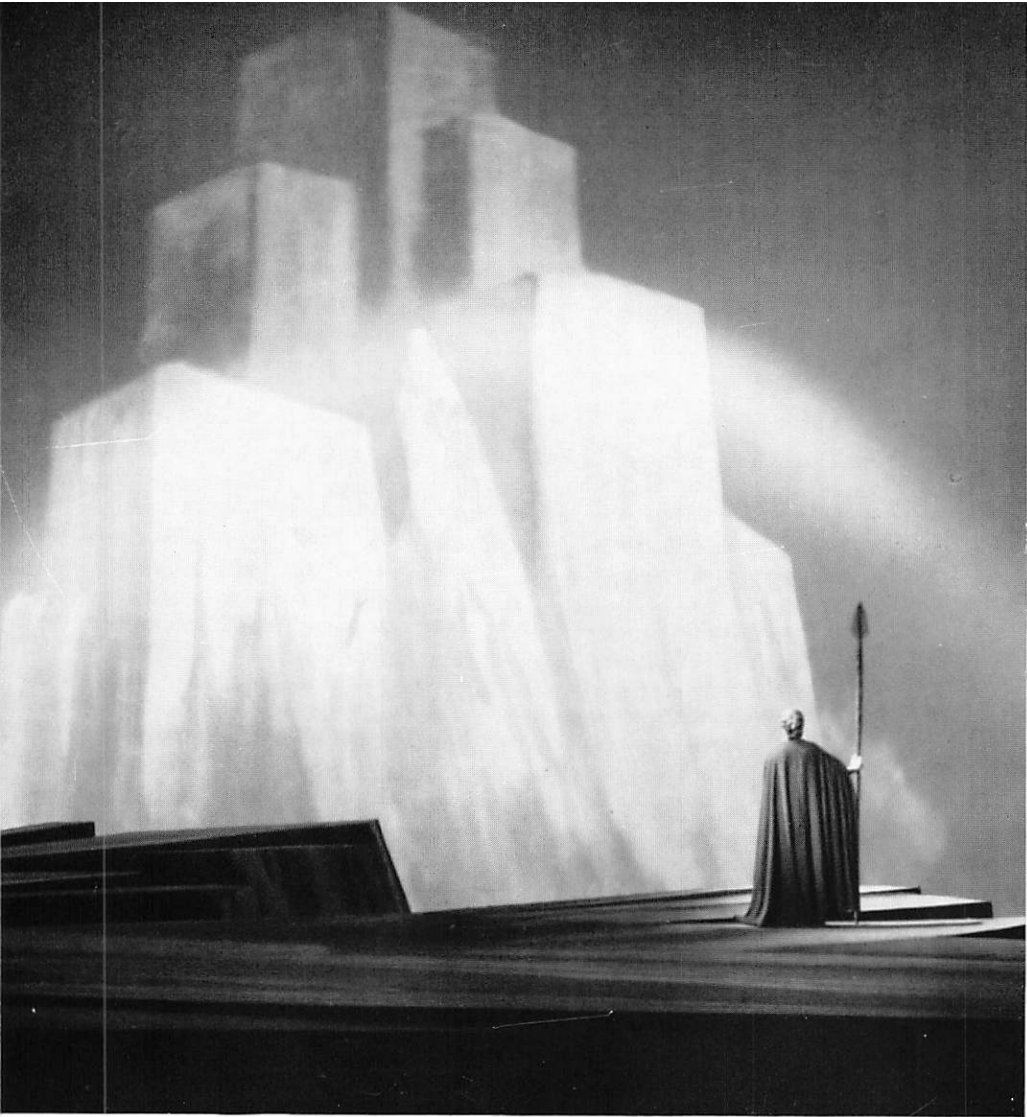
S. 41: Regie *Fidelio* in Salzburg 1957



Fidelio, Salzburger Festspiele 1957



Siegfried, Staatsoper Wien 1957, mit Wolfgang Windgassen



Rheingold, Staatsoper Wien 1958

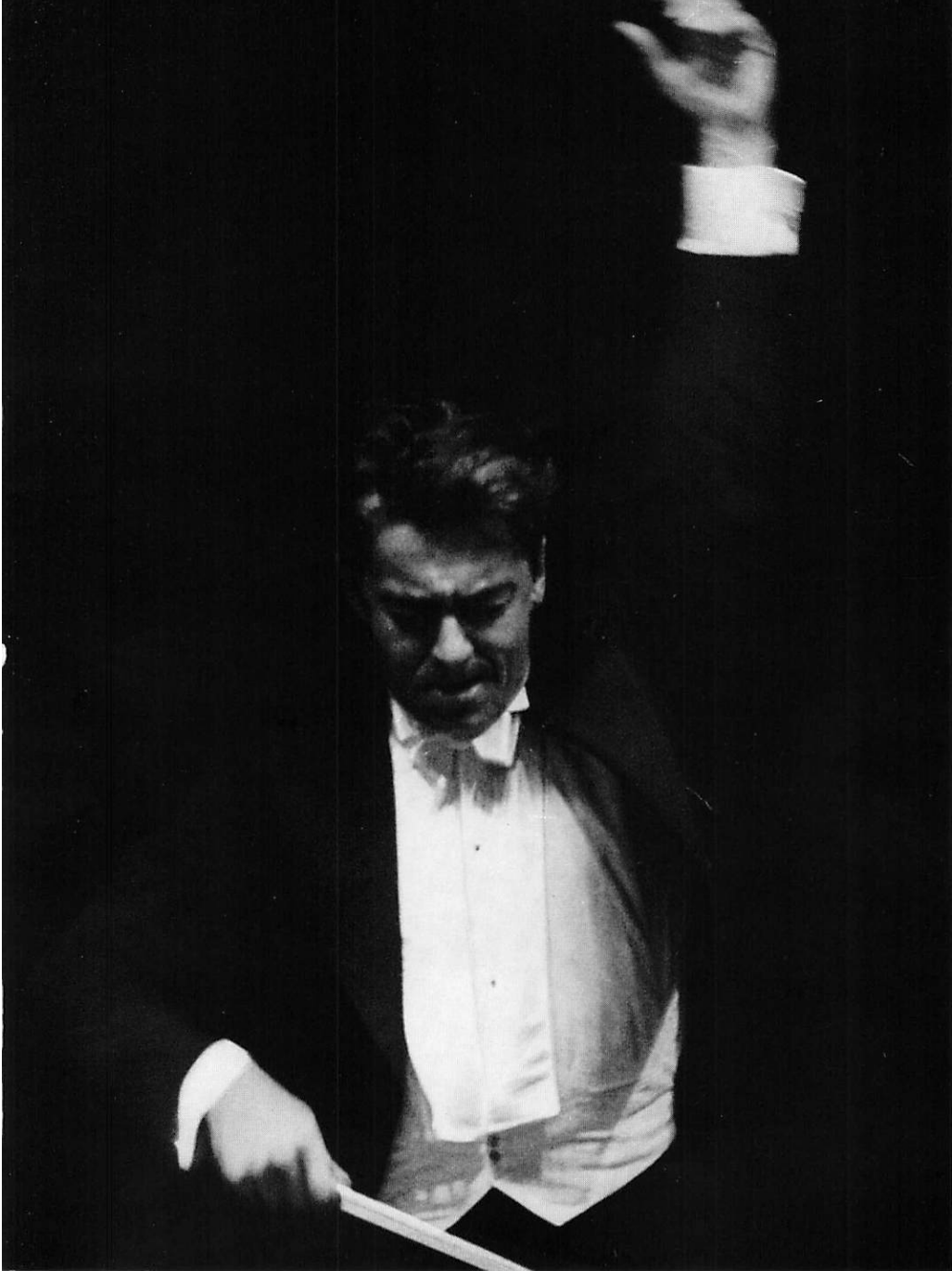
rechts: *Pélleas et Mélisande*, Staatsoper Wien 1962,
mit Hilde Güden und Henri Gui

















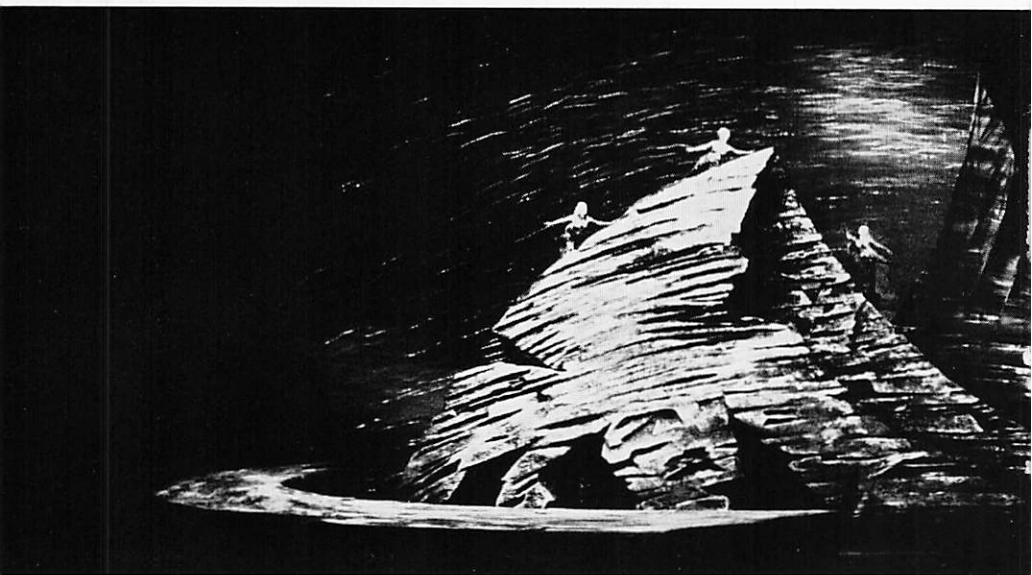
links: Eröffnung der neuen Berliner Philharmonie 1963
unten: Proben zu *Walküre*, Osterfestspiele Salzburg 1967



Mit den
Berliner Phil-
harmonikern
im
Salzburger
Festspielhaus,
Osterfest-
spiele 1967

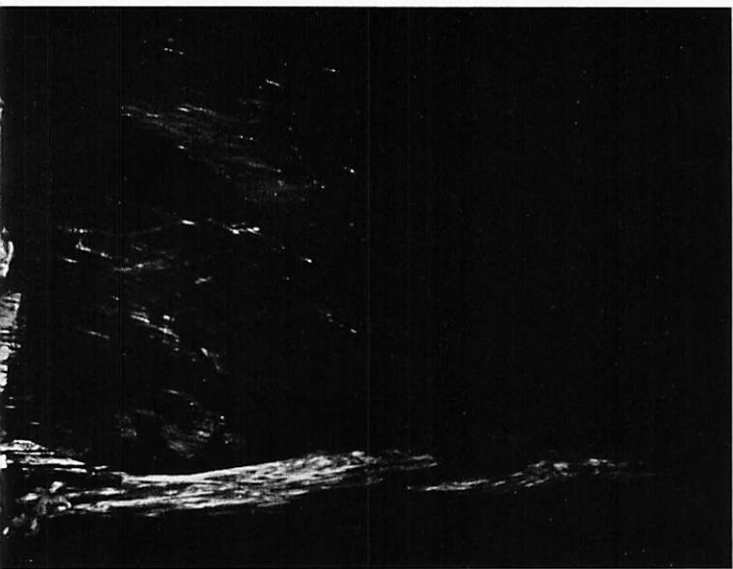






Das Rheingold, Osterfestspiele Salzburg 1968













S. 58/59: Proben zu *Rheingold*, Osterfestspiele Salzburg 1968, mit Simone Mangelsdorff, Edda Moser, Karl Ridderbusch, Martti Talvela

links: mit Giza Anda

oben: mit Christoph Eschenbach

Fotonachweis: AP 33 - Deutsche Grammophon/Lauterwasser 60, 61, Titel - Ellinger 54 - Fayer 35, 43, 44, 45 - Felicitas 36 - Festspiele Bayreuth/Lauterwasser 37 - Köster 45, 53 - Lauterwasser 56, 57, 58, 59 (2) - Popper 38 - SV-Bilderdienst 41 - Ullstein-Camera-Press 39 - Ullstein-Croner 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 - Ullstein-dpa 40 - Ullstein Grimm 34

HERBERT VON KARAJAN

Höhepunkte aus unseren Schallplatten-Produktionen

RICHARD WAGNER

Die Walküre

*Gesamtaufnahme in der Originalbesetzung
der Osterfestspiele Salzburg 1967*

Régine Crespin · Gundula Janowitz
Josephine Veasey · Thomas Stewart
Jon Vickers · Martti Talvela
Berliner Philharmoniker

5/30 cm · Stereo 139 229/33 · DM 125,-
Geschenkkassette mit illustriertem Textbuch
»Grand Prix du Disque«

Das Rheingold

*Gesamtaufnahme in der Originalbesetzung
der Osterfestspiele Salzburg 1968*

Dietrich Fischer-Dieskau in der Partie
des Wotan · Helen Donath · Edda Moser
Josephine Veasey · Oralia Dominguez
Donald Grobe · Gerhard Stolze
Robert Kerns · Zoltan Kelemen
Martti Talvela u. a.
Berliner Philharmoniker

3/30 cm · Stereo 104 966/68
Geschenkkassette mit illustriertem Textbuch
Erscheint in Kürze

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Missa solemnis op. 123

Gundula Janowitz · Christa Ludwig
Fritz Wunderlich · Walter Berry
Wiener Singverein
Berliner Philharmoniker

2/30 cm · Stereo 139 208/09 · DM 50,-
Geschenkkassette mit illustriertem Textbuch

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 6

F-dur op. 68 „Pastorale“

Berliner Philharmoniker
30 cm · Stereo 138 805 · DM 25,-
»Grand Prix du Disque«

JOHANNES BRAHMS

Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 77

Christian Ferras, Violine
Berliner Philharmoniker

30 cm · Stereo 138 930 · DM 25,-
»Grand Prix du Disque«

PETER TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-moll op. 23

Svjatoslav Richter, Klavier
Wiener Symphoniker

30 cm · Stereo 138 822 DM · DM 25,-
»Edison-Preis«

JEAN SIBELIUS

Symphonie Nr. 5 Es-dur op. 82 Tapiola op. 112

Berliner Philharmoniker

30 cm · Stereo 138 973 · DM 25,-
Preis der deutschen Schallplattenkritik

*Unsere Stereo-Schallplatten
sind auch Mono abspielbar.*

Im Rembrandt Verlag sind u. a. erschienen:

Hans Christoph Worbs

Welterfolge der modernen Oper

192 Seiten mit 121 Abbildungen, Literaturverzeichnis und Diskographie, Leinen, DM 29,80

Mit diesem Band wurde ein wichtiges Dokument operngeschichtlicher Ereignisse geschaffen. 25 bedeutende Werke des zeitgenössischen Musiktheaters von Bartók bis Henze analysiert und würdigt der Autor, schildert die Entstehungsgeschichte jeder einzelnen Oper und leitet den Leser in glänzend geschriebenen detaillierten Exkursen zu tieferer Kenntnis der einzelnen Werke. In erstaunlicher Fülle und in hervorragender Wiedergabe wird ein Bildmaterial ausgebreitet, das eine anschauliche Sprache für Werkauffassung und Inszenierung spricht.
der musiker

Werner Neumeister / Günter Haußwald

Dirigenten — Bild und Schrift

104 Seiten mit 45 Abbildungen in Tiefdruck, 40 Handschriften-Faksimiles und Kurzbiographien, DM 22,—

Vierzig Dirigenten treten in lebensvollen Bildern und interessanten Autographen in Erscheinung. Die von ausführlichen kunstphilosophischen Darlegungen bis zu bloßen Notenzitaten reichenden Faksimiles sind für den graphologisch Interessierten eine herrliche Fundgrube. Für den nur musikalisch Interessierten ist der bekenntnisreiche Gehalt der Aussagen wichtig.
Neue Zürcher Zeitung

Dietrich Fischer-Dieskau

mit Texten von Jörg Demus, Karla Höcker, W.E. v. Lewinski Werner Oehlmann und einer vollständigen Diskographie. 88 Seiten mit 67 Abbildungen, DM 22,—
Ein Stück Musikgeschichte unserer Zeit, dargestellt an einem Künstler des Gesangs, wie er in einem halben Jahrhundert nur einmal geschenkt wird.

Nürnberger Zeitung

Friedrich W. Pauli

Der goldene Vorhang

Geschichte und Geschichten berühmter Opernhäuser. 296 Seiten mit 180 Abbildungen, DM 22,80

Mit allem erdenklichen Illustrationsmaterial, Baulichkeiten, Porträts von Komponisten und Darstellern, Szenenbildern, Theaterzetteln u. a., werden die Besonderheiten der Opernstädte Neapel, Hamburg, Dresden, Venedig, Florenz, Paris, Berlin, München, Bayreuth, Wien, Mailand, Rom, London, New York, Moskau und Prag dargelegt. Ein originelles, zur kontinuierlichen Lektüre ebenso, wie als nützliches Nachschlagewerk geeignetes Buch.

Neue Zürcher Zeitung

Bitte verlangen Sie Prospekte beim
Rembrandt Verlag, 1 Berlin 30, Tauentzienstr. 1

- 1 *Herbert Pfeiffer*, Paul Wegener
- 2 *Ludwig Berger*, Käthe Dorsch
- 3 *Friedrich Luft*, Gustaf Gründgens
- 4 *Joachim Weno*, Lilli Palmer
- 5 *Gabor Orban*, Gisela Deege
- 6 *Heinz H. Kellermann*, Gert Reinholm
- 7 *Friedrich Luft*, Charles Chaplin – Vom großen schönen Schweigen
- 8 *Karl Günter Simon*, Jean Cocteau oder Die Poesie im Film
- 9 *Ludwig Berger*, Ernst Schröder
- 10 *Friedrich Herzfeld*, Dietrich Fischer-Dieskau (mit Diskographie)
- 11 *Hilde Spiel*, Sir Laurence Olivier
- 12 *Manfred Bartbel*, Heinz Rühmann
- 13 *Herbert Ihering*, Bertolt Brecht und das Theater
- 14 *Oskar Maurus Fontana*, Paula Wessely
- 15 *Reinold E. Thiel*, Puppen- und Zeichenfilm – Walt Disneys aufsässige Erben
- 16 *Horst Koegler*, Das Bolschoi-Ballett
- 17 *Friedrich Herzfeld*, Herbert von Karajan
- 18 *Friedrich Herzfeld*, Maria Callas
- 19 *Horst Koegler*, Modernes Ballett in Amerika
- 20 *Hans Knudsen*, O. E. Hasse
- 21 *Hugo Zehder*, Ernst Deutsch
- 22 *Friedrich Herzfeld*, Das Neue Bayreuth
- 23 *Friedrich Herzfeld*, Berliner Philharmoniker
- 24 *Klaus Geitel*, Ballettzentrum Paris
- 25 *Arthur Maria Rabenalt*, Tanz und Film
- 26 *Herbert Pfeiffer*, Berlin – zwanziger Jahre
- 27 *Rolf Italiaander*, Tanz in Afrika – Ein Phänomen im Leben der Neger
- 28 *Artur Holde*, Bruno Walter
- 29 *Karla Höcker*, Erna Berger
- 30 *Klaus Geitel*, Ballett vor der Premiere
- 31 *Artur Holde*, Leonard Bernstein
- 32 *Walter Panojsky*, Renata Tebaldi
- 33 *Klaus J. Lemmer*, Primaballerinen – Bilder aus Rokoko und Romantik
- 34 *Dieter E. Schmidt*, Chanson de Paris (Revue, Cabaret, strip-tease und Chanson)
- 35 *Friedrich Herzfeld*, Igor Strawinsky
- 36 *Artur Holde*, Metropolitan Opera New York
- 37 *Karl Günter Simon*, Avantgarde (Theater aus Frankreich)
- 38 *Karla Höcker*, Große Kammermusik
- 39 *Siegfried Borris*, modern jazz
- 40 *Klaus J. Lemmer*, Englisches Theater – Bilder aus drei Jahrhunderten
- 42 *Friedrich Herzfeld*, Rudolf Schock
- 43 *Walther Karsch*, Walter Franck
- 44 *Giovanna Kessler*, Teatro alla Scala (Geschichte der Mailänder Oper)
- 45 *Klaus Geitel*, Stars auf Spitze – Primaballerinen von heute
- 46 *Klaus J. Lemmer*, Französisches Barocktheater im Bild
- 47 *Friedrich W. Pauli*, Peter Anders (mit Diskographie)
- 48 *Hans Christoph Worbs*, Große Pianisten einst und jetzt
- 49 *Joseph Müller-Blattau*, Pablo Casals (mit Diskographie)
- 50 *Hans Otto Spingel*, Yehudi Menuhin (mit Diskographie)
- 51 *Klaus Geitel*, Der Tänzer heute
- 52 *Josef Heinzelmann*, Anja Silja
- 53 *Georg Egert*, Svyatoslav Richter
- 54 *Margarete Roemer*, Karl Böhm (mit Diskographie)
- 55 *Klaus Geitel*, Rudolf Nurejew
- 56 *Heino Eggers*, Giuseppe di Stefano
- 57 *Wolf-Eberhard von Lewinski*, Artur Rubinstein
- 58 *Dirk Nabering*, David und Igor Oistrach
- 59 *Wolf-Eberhard von Lewinski*, Joseph Keilberth

Michael Kasper