

Einleitung

*»Man braucht nicht Bomben werfen,
man braucht nicht unbedingt zum Gewehr greifen,
aber ein Musiker kann vielleicht mit seiner Musik
oder ein anderer Künstler mit seiner Kunst in
Opposition treten gegen die Leute, die nicht erkennen,
dass der menschliche Geist, dass die Kunst,
dass das Wort nicht zu terrorisieren ist«.*

Ferenc Fricsay in einem unveröffentlichten Interview*

In dieser Monografie wird 60 Jahre nach dem Tod von Ferenc Fricsay versucht, eine neue Sicht auf Leben und Wirken des Dirigenten zu geben, hauptsächlich auf Grundlage einer Erschließung seines Nachlasses im Archiv der Akademie der Künste in Berlin (AdK, FFA). Zu dieser intensiven Beschäftigung veranlasste mich der seit meiner Jugend anhaltende große Respekt vor dem Künstlertum Fricsays, verursacht durch Besuche einiger seiner Berliner Konzerte in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren sowie durch die in meiner Erinnerung unzerstörbaren Höreindrücke von Rundfunkübertragungen, die mich als Jugendlichen faszinierten und so zu einem Beispiel dafür machten, dass Fricsays Rechnung aufging, mit Rundfunksendungen vor allem junge Menschen für Werke der Tonkunst interessieren und begeistern zu können. Auch eine Sammlung etlicher seiner Schallplatten begleitet mich mein Leben lang und ist ein Arsenal privater Referenzaufnahmen.

Fricsay wollte kein Repertoire-Dirigent sein – es war seine Opposition gegen ein fälschliches Berufen auf Tradition, das in Wirklichkeit, nach dem bekannten Wort Gustav Mahlers, Routine oder Schlamperei verdecken will. Aber er entwickelte ein eigenes, persönlich gefärbtes Repertoire, eine Art Privat-Kanon, dem er sein Leben lang treu blieb und den er mit geringfügigen Erweiterungen und Akzentverschiebungen unermüdlich wiederholte.

* Ferenc Fricsay, Nachlass, (Ton)Band III, ca. 1960/61, Archiv der Akademie der Künste Berlin, AdK, FFA 1530.

Schwerpunkte dieses persönlichen Repertoires hatte er schon in Ungarn entwickelt. Es gruppiert sich auf dem Gebiet der Oper um das italienische Repertoire mit dem Kern Verdi und um Mozart, auf dem Gebiet des Oratoriums ebenfalls um Verdis und Mozarts sakrale Werke, erweitert um Händel, Haydn, Rossini, Dvořák und Kodály, auf sinfonischem Gebiet wiederum um Mozart und – allerdings selektiv – um Beethoven, Brahms, Tschaikowsky und Dvořák, auf dem Gebiet der Moderne um Bartók und Strawinsky.

Fricsay war als musikalischer Künstler ein Besessener, dessen Drang zu musizieren, Musik unter seinen Händen entstehen zu lassen, unersättlich war. Ein Versuch, seine unzähligen, sich jagenden Aktivitäten zu resümieren, lässt einen selbst atemlos werden und befürchten, man würde viele Details verpassen oder unfähig, eine Summe zu ziehen. Die Pausen schöpferischer Entspannung und Ruhe, die ein Künstler braucht, waren bei Fricsay selten und kurz bemessen; die Ansprüche an sich und seine Mitmusiker waren vielleicht zu hoch, um an ihnen nicht zu verbrennen. Seine fröhliche Kunst wurde zu einer sich selbst verzehrenden Flamme und endete, auch wegen der Widerstände, die ihr vonseiten verständnisloser Institutionen entgegengesetzt wurden, in schwerer Krankheit und frühem Tod.

Fricsay kommt in vorliegender Monografie als Privatmensch kaum vor, und doch soll er nach eigenem Bekunden neben seinem öffentlichen Wirken als Musiker noch ein Privatleben gehabt haben. In Szeged, der zweitgrößten Stadt Ungarns im Südosten des Landes, lebte er mit seiner ersten Frau und drei Kindern, mit denen er sich dann in Budapest vor den deutschen Besatzern und ihren ungarischen Kollaborateuren verstecken musste. Später fand er 1952, bald nach seiner zweiten Eheschließung, einen friedvollen Rückzugsort am Bodensee in der neutralen Schweiz. In Ermatingen erstand er als Familienwohnsitz eine schöne Villa, das sogenannte Haus Westerfeld, wo er sich von den beruflichen Strapazen ausruhen und gleichzeitig die geplanten musikalischen Verpflichtungen vorbereiten konnte.

Hier fand er auch mit seinen Kindern aus der im März 1951 geschiedenen ersten Ehe mit Márta Telbisz und dem Sohn, den seine zweite Frau Silvia (geb. Valeanu, gesch. Hallström) in die ebenfalls

im März 1951 geschlossene zweite Ehe gebracht hatte (in ihr wurden keine neuen Kinder geboren), zu einer durch seine längeren Abwesenheiten reduzierten Art von Familienleben, an dem alle Kinder aus beiden Ehen geschwisterlich beteiligt waren.

Mit dem süßen Nichtstun hatte Fricsay Schwierigkeiten. Als nervöser, tatendurstiger Charakter musste er bekennen, Ausruhen bedeute für ihn Musik zu hören und Partituren zu lesen, diese in sich aufzunehmen und zu verinnerlichen, um dem jeweiligen Komponisten gerecht werden zu können. Wohin er auch ging, begleiteten ihn Noten für kommende Aufführungen. Gleichzeitig schenkten ihm Spaziergänge mit seiner Frau, ob in Ermatingen oder Arosa, Kräfte und Eingebungen für die anstehenden musikalischen Projekte. In der Bergwelt von Arosa im Kanton Graubünden (»einem der schönsten Punkte der Schweiz«) hatte sich Fricsay einen weiteren Traum erfüllt und ein altes, im Jahre 1764 erbautes Bauernhaus erworben.

Vielleicht ist Fricsays idealistische Kunstauffassung als Widerstand gegen maschinenartige Staatsapparate und deren träge Kulturinstitutionen zu verstehen, um in einem extremistischen Jahrhundert ein schöpferischer Mensch bleiben zu können, vergleichbar mit Friedrich Schillers »ästhetischer Erziehung des Menschen« als Reaktion auf den Terreur der Jakobiner. Fricsay war ein Überlebender aus Budapest – dies prägte seine Einstellung zum Leben und sein künstlerisches Gewissen. Wir dürfen seine uns in Tondokumenten hinterlassene musikalische Kunst als seine Art der Sublimation dieser Erfahrungen hören.

Es wäre sicherlich nicht verfehlt, Fricsay als einen österreichischen Musiker zu bezeichnen, obwohl der größere Teil seines Wirkens nicht in Österreich stattfand. Es ist aber eine Frage seiner kulturellen Verwurzelung, seiner künstlerischen Mentalität, seines musikalischen Charakters, welche ihn in die österreichische Musiktradition eingespannt erscheinen lassen. Als er im März 1959 um die österreichische Staatsbürgerschaft ersuchte, begründete er dies in einem Schreiben an den Wiener Magistrat damit, dass

»ich quasi in dieser Umgebung und Lebensauffassung aufgewachsen bin und mich in ihr beheimatet fühle. Ich glaube, die Auffassung verantworten zu

können, dass ich durch meine künstlerische Tätigkeit – die mich durch mehrere Jahre als Kapellmeister an der Wiener Staatsoper, unter viermaliger Mitwirkung an den Salzburger Festspielen, in die Position des Generalmusikdirektors der Berliner und Münchner Oper geführt hat – in Zukunft auf meinen Gastspielen in der ganzen Welt der österreichischen Kunst dienlich und nützlich sein werde«.¹

Fricsay verwirklichte ein hohes Ideal vom Dirigenten als Musiker, er sah ein Orchester als ein interpersonales kollektives Musikinstrument des Dirigenten an und ging mit dieser ihm anvertrauten temporären Versammlung von musizierenden Menschen verantwortungs- und liebevoll um – zum Zwecke der Aufführung musikalischer Kunstwerke, die nicht in ihrer als Partitur notierten Absichtserklärung des Komponisten, sondern erst durch ihre reale Hörbarmachung und ihre ästhetische Erfahrbarkeit zu Werken der Musik in Raum und Zeit werden.

Ein kluger Komponist würde auf die Frage, was er sich jeweils bei einer Komposition gedacht habe oder was er mit ihr habe sagen wollen, antworten (und Mendelssohn tat genau dies): Ich sagte es bereits in Tönen – weil er auch während des Komponierens in Tönen dachte und anders als in Tönen es nicht sagen konnte, sonst gäbe es gar keine Musik oder wäre sie nur eine beliebige Variante künstlerischer Aussagen oder gar überflüssig. Ein guter Dirigent wird sich als Denker mit den Ohren bezeichnen lassen, der bei der klingenden Vergegenwärtigung einer tonlosen Partitur das vom Komponisten Gemeinte und das mit den Musikern Verabredete her vorzubringen vermag. Die hier vorliegende Darstellung des Dirigenten Fricsay als reproduzierendem Musiker geht wiederum vom Gehörten, vom Hören des auf Tonträgern Reproduzierten aus und versucht, Fricsays Interpretationen nachzuvollziehen und in ihrer spezifischen Differenz zu erfassen.

In dieser Darstellung des Wirkens Fricsays kommt es zwischen den Kapiteln gelegentlich zu Wiederholungen bei der Nennung von Namen, Werken und Aufführungsdaten. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten ist aber nicht nur ein pädagogisches und (seit

1 AdK, FFA 547.

Sigmund Freud) ein therapeutisches, sondern auch ein musikalisch-kompositorisches Prinzip, dessen Anwendung der Lesende genießen sollte.

Mein Dank geht – außer an die Mitarbeiter(innen) des Archivs der Akademie der Künste in Berlin für die Bereitstellung der Nachlassmaterialien und an die Rechteinhaberin, Frau Dobay-Fricsay, für ihre Genehmigung zum Abdruck der von mir ausgesuchten Zitate – an mehrere Personen, welche alle oder ausgesuchte Kapitel des Buches kritisch gelesen haben, so an Rüdiger Albrecht und Oliver Wurl, die – beide auf unterschiedliche Weise (der eine als Rundfunk-Archivar, der andere als Musikbibliothekar und privater Sammler) – entscheidende dokumentarische und korrigierende Arbeitshilfe geleistet haben, an den radiophilen Musikpublizisten Georg Beck, der mich mit seinem feinen Sprachempfinden und seiner kulturpolitischen Wachheit vor Ungenauigkeiten bewahrte, sowie an Simone Hohmaier, die mir zu verstehen gab, meine befürchteten Unsicherheiten in Sachen Bartók und allgemein der Moderne seien unbegründet. Das bewundernswert unerbittliche abschließende Korrekturlesen durch Jutta Lambrecht hat noch die vorletzten grammatikalischen, stilistischen und tipptechnischen Stolpersteine beseitigen können – eine absolut fehlerfreie Druckvorlage scheint dem Menschen unmöglich.