



Edition von Karajan (III) – L.v. Beethoven: Symphony No. 3 ('Eroica') & No. 9

aud 23.414

EAN: 4022143234148



4 0 2 2 1 4 3 2 3 4 1 4 8

[Die Tonkunst](#) (01.01.2026)

Die Berliner Philharmoniker und Herbert von Karajan: 1953-1969 live in Berlin

[...] So ist auf der audite-Veröffentlichung (audite 23.414) des ersten Berliner Nachkriegs-Auftritts Karajans und der Philharmoniker am 8. September 1953 im Steglitzer Titania-Palast mit Beethovens Eroica (op. 55 I KVV 828), dem Auftakt dieser Box, die Reaktion des Publikums dokumentiert. Sie ist zu Beginn alles andere als enthusiastisch, sondern eher konsterniert und fast ablehnend, denn Karajan hatte es gewagt, die Sinfonie gegen den Strich zu bürsten, sich also als ein Anti-Furtwängler zu positionieren. Die damit einhergehende Provokation schlägt sich immer wieder in kleinen Unstimmigkeiten zwischen ihm und dem Orchester nieder und korrigiert (glücklicherweise?) das Bild des sachlich-kalten Perfektionisten Karajan. Diese faszinierende und lehrreiche, preislich leider elitäre Box ist Auftakt einer auf drei Teile angelegten Serie, die mit den Rundfunkmitschnitten der 1970er- und 1980er-Jahre fortgesetzt werden soll.



SCHALLTRICHTER

Berliner Philharmoniker

Die Berliner Philharmoniker und Herbert von Karajan:
1953–1969 live in Berlin

Berliner Philharmoniker Recordings: BPHR 4260306182916 (2025)

Wolfgang Rathert



Ob Herbert von Karajan in dem unerschütterlichen Glauben an seine Wiedergeburt Recht behalten hat, wissen wir nicht. Gewiss aber ist, dass seine Aufnahmen (wie diejenigen Elvis Presleys) seit Karajans Tod und Verklärung vor 36 Jahren eine ewige Wiederkehr im medialen Kosmos erleben. Sie hat im digitalen Zeitalter, dessen Anbruch in der Musikindustrie Karajan noch erlebte und enthusiastisch förderte, Dimensionen angenommen, die selbst er nicht zu erräumen gewagt, gleichwohl aber, seinen Rang betreffend, für selbstverständlich erachtet hätte. So sind Karajans Aufnahmen (einschließlich der Opernfilme) in immer wieder anderen Zusammenstellungen prä-existenter Einspielungen auf Streaming-Plattformen und den verschiedenen physischen Formaten auf dem jeweils neuesten audiophilen Stand erschienen und werden von einer weltweiten Verehrergemeinde konsumiert – sogar der gigantomanische »umfangreiche Klassik-Boxset aller Zeiten«, die 2017 erschienen und 356 Silberscheiben umfassende Edition sämtlicher Aufnahmen Karajans bei der DG und Decca. Dank der Jahrzehntelangen, von einem obsessiven Fleiß (industria) gepeisten Aufnahme- und Konzerttätigkeit Karajans ist das Reservoir an bislang unveröffentlichten Einspielungen aber noch langst nicht ausgeschöpft, wie die vorliegende, von den Berliner Philharmonikern herausgegebene luxuriöse Edition mit Aufnahmen aus den Archiven des Rundfunks Berlin-Brandenburg (vormals SFB) und Deutschlandradios (vormals RIAS Berlin) demonstriert. Von den Originalbindern im HiRes-Format remastered, sind 22 öffentliche Konzerte Karajans und der Berliner Philharmoniker aus den Jahren 1953–1969 sowie eine Studioproduktion des RIAS von 1956 in chronologischer Folge auf 24 Hybrid-SACDs untergebracht. Ob es sich bei den Zusammenstellungen um komplette Programme oder um Auszüge handelt, erfährt der Leser in dem aufwendigen,

künstlerisch von Thomas Scheibitz gestalteten und reich bebilderten zweisprachigen Begleibuch, das auch drei substantielle Essays von James Jolly, Peter Uehling und Rüdiger Albrecht sowie eine biografische Reflexion von Dagmar Taube enthält.

Vertreten sind 22 Komponisten mit 38 Werken, von denen einige mehrfach und daher in verschiedenen Salen und Aufnahmetechniken, bis 1962 ausschließlich in Mono, mitgeschnitten wurden. Drei Aufnahmen waren bereits 2013 von dem Detmolder Label Audite veröffentlicht worden, eine (Beethoven 3. Klavierkonzert mit Glenn Gould 2015 von Sony). Das Spektrum beginnt im Barock (Bachs *Magnificat* mit Edith Picht-Axenfeld am Cembalo, zwei Concerti grossi von Händel, im ersten Mitschnitt von 1959 noch mit dem Klavier als Continuo-Instrument) und endet mit zeitgenössischer Musik (Richard Rodney Bennett, Rolf Liebermann und, ohne Berührungsgänse seitens Karajans, Ligeti *Atmosphère*). Im Zentrum steht Karajans Kern-Repertoire von Mozart über Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner und Tschaikowsky bis hin zu Strauss, flankiert von Klassikern der Moderne (Debussy, Ravel, Bartók, Prokofiev und Vaughan Williams) und – das vielleicht faszinierendste Dokument der Box – Schönbergs bis ins letzte Detail ausgegleichten *Variationen für Orchester* op. 31. (Mit dieser Aufführung entschuldigte sich Karajan quasi nachträglich bei Schönberg für das von Furtwängler verantwortete Desaster der Uraufführung am 2. Dezember 1928 in der Alten Philharmonie.) Außer Gould sind als Partner Karajans am Klavier Géza Anda und Wilhelm Kempff zu hören; besonders bedauerlich ist es, dass Andas subtile Interpretation des 2. Brahms-Konzerts – ein Mitschnitt von den Berliner Festwochen 1968 – nur in Mono vorliegt. Mit den Sängerinnen Elisabeth Grümmer, Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried und Maria

SCHALLTRICHTER

Stader, die bei Bach, Beethoven, Liebermann und Strauss zu hören sind, war Karajan teilweise schon seit seiner Aachener Zeit vertraut.

Die Korrelationen des Projekts verdeutlicht ein Blick in die vom Karajan-Institut gepflegte Online-Datenbank des Verzeichnisses sämtlicher erhaltenen, d. h. vom Rundfunk oder der Industrie produzierter Aufnahmen Karajans (einschließlich der Verfilmungen), die zum jetzigen Zeitpunkt mehr als 2.330 Einträge mit knapp 3.400 Werken aufweist. Dafür wurde eine eigene Zählung, das Karajan-Werkverzeichnis (KWW) eingeführt. Das Akronym wurde bewusst in Analogie zu den Werkverzeichnissen von Komponisten gewählt, so dass die KWW-Nummer auch den eigenständigen ästhetischen Status der Aufführungen Karajans und seiner Orchester (allen voran die Berliner und Wiener Philharmoniker) signalisiert. Text- und Werkkreue zum Trotz: Ein so offensiver Anspruch auf Autonomie wurde vorher noch nicht verkündet, die Hierarchie von Schöpfer und Nachschöpfer erscheint aufgedüst. In diese Nobilitierung des Interpreten steckt ein fundamentaler Paradigmenwechsel, der für die Musikwissenschaft entsprechende methodische und hermeneutische Herausforderungen stellt: Die res facta, die notierte und als Partitur fixierte Komposition, ist zwar die Basis jeder Aus- und Aufführung, hat aber als reines »Geistesprodukt«, wie Beethoven seine Kompositionen bezeichnete, keinen Vorrang mehr. Im Falle Karajans hat sich daran eine starke Kritik entzündet: Ganz egal, um welche Komposition es sich handele, so würde man am Ende doch immer nur »Karajan« hören. Entgegenhalten ließe sich, dass die Aufführung als lebendiger und einmaliger Akt eine unverwechselbare Aura enfaltet, die überhaupt erst die sinlichkeit-affektive Teilhabe (im platonischen Sinn) der Hörer an der Ideenwelt des Komponisten ermöglicht; der Interpret wird damit zum unverzichtbaren Mittler, zum eigentlichen Medium. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Musik tritt aber, abgesehen von der Isolation des Hörers, ein neues Problem hinzu: In der Studioproduktion ist eine Aura gar nicht oder kaum denkbar, während die Aura eine mitgeschnittenen Konzertaufführung nur noch als Abbild existiert oder durch die beliebige Wiederholbarkeit ad absurdum geführt wird.

Seit den Anfängen der Tonaufzeichnung im 20. Jahrhunderts ergibt sich damit für Interpreten ein Dilemma, das im Extrem entweder zur kategorischen Ablehnung von Studioproduktionen (Celibidache) oder der Verweigerung des Live-Auftritts (Gould) führt. Karajan gehörte ohne Frage zu den Verfechtern einer Studio-Ästhetik, da er hier nicht nur die Möglichkeiten einer umfassenden Korrektur der Aufzeichnung hatte, sondern mit Hilfe der Technik und der Tonmeister eine strukturelle Transparenz oder »Fasslichkeit« (das Ideal Schönbergs) verwirklichen konnte, die in den Unwägbarkeiten einer Konzertsituation nicht erreichbar war. Trotzdem zeigen die Aufnahmen dieser Box, insbesondere im Fall von mehrfach vorliegenden Mitschnitten von Beethovens 3. und 9., Brahms' 4. und Tschaikowskys 5. Sinfonie aus verschiedenen Jahren, wie essentiell auch für Karajan der *situs nascendi*, das Ereignishafte, Unwiederholbare einer musikalischen Äußerung blieb.

Die Produzenten dieser Box begegneten diesem Dilemma mit einem bereits in mehreren Rezensionen kritisierten Schritt, indem sie den Live-Charakter weitgehend tilgten und eine Studio-Situation imaginieren. Es fehlt also jeder Applaus, so dass sich die aufgestaute Energie des Publikums (und der Ausführenden), die sich noch auf uns Nachhörende überträgt, nicht entladen kann. Das hat nicht nur Konsequenzen für die emotionale Verarbeitung des Gehörten, sondern verfälscht auch die Rezeption. So ist auf der Audite-Voröffentlichung (audite 23.414) des ersten Berliner Nachkriegs-Auftritts Karajans und der Philharmoniker am 8. September 1953 im Steglitzer Titania-Palast mit Beethovens *Eröica* (op. 55 / KVW 828), dem Aufakt dieser Box, die Reaktion des Publikums dokumentiert. Sie ist zu Beginn alles andere als enthusiastisch, sondern eher konsterniert und fast ablehnend, denn Karajan hatte es gewagt, die Sinfonie gegen den Strich zu bürsten, sich also als ein Anti-Furtwängler zu positionieren. Die damit einhergehende Provokation schlägt sich immer wieder in kleinen Unstimmigkeiten zwischen ihm und dem Orchester nieder und korrigiert (glücklicherweise) das Bild des sachlich-kalten Perfektionisten Karajan. Diese faszinierende und lehrreiche, preislich leider elitäre Box ist Aufakt einer auf drei Teile angelegten Serie, die mit den Rundfunkmitschnitten der 1970er- und 1980er-Jahre fortgesetzt werden soll. ▲

© DIE TONKUNST, Januar 2026, Nr. 1, Jg. 20 (2026), ISSN: 1863-3536

109

110

© DIE TONKUNST, Januar 2026, Nr. 1, Jg. 20 (2026), ISSN: 1863-3536