

VORWORT

Die vorliegende Studie entstand in den Jahren 2007–2011 im Rahmen des musikwissenschaftlichen Forschungsprojekts *Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?* Dieses ist für die Jahre 2003–2014 Teil des DFG-Sonderforschungsbereichs 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin. Eine solche Schrift schuldet sehr vielen Menschen Dank, mittelbar jenen, auf deren Forschungsleistung sie mit gebaut ist und zu deren Fortschreibung sie beizutragen hofft, unmittelbar jenen, die mit Rat und Tat unterstützend bereitstanden, um zum Entstehen und Gelingen des Projektes beizutragen:

Zuvorderst ist Albrecht Riethmüller zu nennen, der nicht nur im September 2006 das Angebot zur Übernahme des Projekts unterbreitete, sondern vor allem die Entstehung des Buches stets mit großer Anteilnahme begleitete, Anregungen gab, Thesen hinterfragte und die Drucklegung vermittelte. Das Angebot seinerzeit erhalten und angenommen zu haben, hat sich für den Autor als persönlicher Glücksfall erwiesen. Michael Custodis und Friedrich Geiger gilt neben Albrecht Riethmüller der Dank für die erfolgreiche Beantragung der Finanzierung des Projekts innerhalb des SFB 626 bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Diese ermöglichte dann dankenswerterweise dessen Durchführung einschließlich der Finanzierung von Reisen zu Auftritten und Uraufführungen Previns in München (April 2008), New York und Houston (April/Mai 2009), Prag (Mai 2010) und Leipzig (Juni 2011) sowie des Drucks. Dem Franz Steiner Verlag in Stuttgart, namentlich Dr. Thomas Schaber, Harald Schmitt und Katharina Stüdemann, sei gedankt für die Aufnahme des Buches in das Programm des Hauses sowie die zuvorkommende Abwicklung des Druckvorhabens. Libby Rice vom Archiv des London Symphony Orchestra stellte umfängliches Material zu den Auftritten Previns mit diesem Orchester zur Verfügung, das sehr hilfreich war. Antje Kalcher vom Archiv der Universität der Künste Berlin prüfte freundlicherweise Anfragen zu Previns Studienzeit am Stern'schen Konservatorium. Seinen Verlagen G. Schirmer Inc./New York, namentlich Ed Matthew und Aida Garcia-Cole, Chester Schirmer Berlin/Music Sales Ltd., namentlich Wiebke Busch, und Sikorski Musikverlage/Hamburg, namentlich Mirjam Eck-Yousef, ist zu danken für die Gewährung des Zugriffs auf die digitalisierten, anderweitig nicht erhältlichen Orchesterpartituren Previns, einschließlich seiner beiden Opern *A Streetcar Named Desire* und *Brief Encounter*, die Abdruckrechte für die Notenbeispiele und einiges Informationsmaterial für das Werkverzeichnis. Tanja Dorn von IMG Artists/New York, dem derzeitigen Management Previns, ermöglichte eine Begegnung mit dem Künstler Backstage in der Carnegie Hall in New York im April 2009.

Auszüge zu einzelnen Fragestellungen oder Problemlagen aus Vorfassungen des Buches wurden wiederholt im Rahmen des SFB 626, des Colloquiums von Albrecht Riethmüller am Seminar für Musikwissenschaft sowie auf verschiedenen Workshops und Tagungen zur Diskussion gestellt. Den dort beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern sowie weiteren während der Projektphase in Berlin mit Vorträgen engagierten Forscherinnen und Forschern danke ich für vielfältige Anregungen, Hinweise und Widersprüche, innerhalb der institutionalisierten Diskussionen wie im informellen Rahmen, welche Eingang in das Buch gefunden haben, insbesondere Philip Bohlman, Michael Custodis, Daniel Martin Feige, Heike Fricke, Friedrich Geiger, Hans Ulrich Gumbrecht, Heiner Goebbels, Lydia Goehr, Dana Gooley, Gregor Herzfeld, Frank Hentschel, Thomas Hilgers, Lawrence Kramer, Peter Laki, Michael Lüthy, Peter Moormann, Bruno Nettl, Alexander Rehding, Gerhard Schulze, Glenn Stanley, Steven Moore Whiting und Rebecca Wolf. Mehrere Beiträge zu Previn wurden bereits im Verlauf der Forschungsarbeit erstellt und für eine separate Veröffentlichung vorgesehen, deren Gedanken ebenfalls ihren Niederschlag in diesem Buch gefunden haben (vgl. im Einzelnen die Einträge zum Autor in der Bibliographie). Den Verantwortlichen dieser Publikationen sei ebenfalls für die Erprobung von Interpretationsansätzen und deren Diskussion im jeweiligen Publikationsprozess gedankt.

Auszüge des Manuskripts gelesen, kommentiert und, wo nötig, korrigiert haben dankenswerterweise Osbert Döhl, Ulrike Döhl, Daniel Martin Feige, Thomas Hilgers, Franziska Kollinger, Peter Moormann, Anke Myrrhe, Rüdiger Myrrhe und Albrecht Riethmüller. Gleich für den ganzen Text und mit sehr viel Einsatz übernahmen diese Aufgabe Janina Besirsky, Fiona-Mareike Cheyne und Hans-Bernhard Döhl. Julia Greber hat einiges an Sekundärliteratur organisiert und Franziska Kollinger bei der Erstellung der Notenbeispiele unterstützend mitgewirkt. Alle helfenden Hände haben dazu beigetragen, das Buch zu verbessern, wofür ihnen aufrichtiger Dank gebührt. Für etwaige Lücken, Fehler oder Versäumnisse, die trotz allem Bemühen um Sorgfalt zurückgeblieben sein mögen, bleibt der Autor hingegen selbstredend allein verantwortlich.

Schließlich gilt mein besonderer Dank Anke Myrrhe. Ihr ist dieses Buch zugeeignet.

Berlin, im Januar 2012

Frédéric Döhl

I. CHAMALEON VIRTUOSITY. EINLEITUNG

1. ZUR WAHL DES GEGENSTANDES

„I’m really lucky to be so crazy about music, so enamored by the sound of it. If I hear a piece that I love but haven’t heard in a while, I love the piece still and I love the privilege of hearing it. [...] My profession is the best profession in the world because it is nearly impossible to be bored in it. [...] Because it’s so impossible to get bored with music, you don’t grow prematurely old in your job, because it’s boredom that makes for such disillusionment in so many people my age, the endless repetition of their work without the glimmer of hope of finding something new every day. [...] All in all, I’m just a big fan. When I spend a day without music, without performing, playing, hearing, or thinking about music, I consider that a wasted day.“¹

1.1. Die Fragestellung

Man übertreibt gewiss nicht, wenn man André Previn eine der schillerndsten Musikerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts nennt. In der Vielfalt seines musikalischen Wirkungsbereichs ist er „beyond category“², wie Duke Ellington einst befand. Schillernd meint daher weniger jene biographischen Faktoren, die seinem Werdegang als Kreativem zeitlebens ein nicht geringes Maß an Glamour verliehen: berühmte Frauen, renommierte künstlerische Partner, Wunderkind, Multitalent, Globetrotter, Jetsetleben, Yellow-Press-Prominenz, eine Karriere begleitet von Auszeichnungen, Geld und Ruhm. Stattdessen bezeichnet dieser Ausdruck eine musikalische Spezifik – und damit einhergehend die auffälligste Eigenart dieses Künstlers: Zahlreiche musikalische Milieus³ und Professionen, die weithin als voneinander verschieden, bisweilen sogar gegensätzlich rezipiert werden, konnte er zur selben Zeit in sich und seinen Arbeiten vereinigen und dies über Jahrzehnte hinweg. Noch in seinem gegenwärtigen künstlerischen Wirken ist diese Besonderheit präsent. Bis ins hohe Alter hat er sich auf diese Weise als ein wahrhaftes Chamäleon⁴ in Sachen Anverwandlung

1 André Previn, zitiert nach Martin Bookspan/Ross Yockey, *André Previn*, S. 327f. Vgl. für analoge Aussagen etwa André Previn, zitiert nach Susan Regan, *André Previn – Conductor*, S. 46 a.E.; André Previn, zitiert nach Jeannie Wagar, *Conductors in Conversation*, S. 207.

2 Duke Ellington, zitiert nach Bob Golden, *Program Notes on André Previn*.

3 Der Begriff „Milieu“ wird hier im Sinne Pierre Bourdieus gebraucht, vgl. *Die feinen Unterschiede*, S. 277ff. Gemeint ist damit folglich nur die Verinnerlichung einer äußeren sozialen Praxis, einer Konvention. Zunächst offen ist nämlich die auch für das Verständnis der Rezeption Previns maßgebliche weitergehende Frage, ob sich die dahinterstehenden Grenzziehungen auch musikalisch hinreichend substantiieren und verallgemeinern lassen.

4 Eben diesen Begriff verwendet Previn immer wieder, z.B. wenn er von der Fähigkeit der Dirigenten in Hollywood berichtet, sich bald jedwede Form musikalischer Klanglichkeit

musikalischer Aufgaben und Stile erwiesen, als „a master of adjusting“⁵, wie ihn der Theater- und Drehbuchautor Tom Stoppard nannte. Oder in Previn's eigenen Worten gesprochen:

„[Crossover] is an odd and somewhat patronizing addition to the vocabulary, but if the image is valid, then I have crossed not only over, but under as well, and crossed sideways and next to, and have tunneled underground, and bounced on a trampoline.“⁶

Beharrlich wird daher in Varianten, die letztlich doch nur die Wortwahl betreffen, die immer gleiche Frage gestellt: „Is there nothing musical this man can't do?“⁷ Eine „chameleon virtuosity“⁸ sowie die Eigenschaften eines „musical amphibian“⁹, eines „musical polymath“¹⁰ und eines „Jack-of-all-musical-trades“¹¹ wurden ihm, „that man of all musics“¹², attestiert. Eine „chameleon existence“¹³ bescheinigte er sich selbst. „I have led a variety of musical lives and have enjoyed a giant potpourri of professional situations“¹⁴, bemerkte er an einer Stelle über die Eigenart seines Werdegangs. Und resümierte, pointierter ausgedrückt, an anderer Stelle: „I have done everything in music except, I think, play in a Hillbilly band.“¹⁵

Es wäre ohne weiteres zu begründen und für sich schon ebenso lehrreich wie unterhaltsam, sich nur mit einem Aspekt seines Wirkens zu beschäftigen, etwa seinen Jahren in Hollywood, seinen Jazzalben, seiner Arbeit als Dirigent von Sinfonieorchestern und Pianist klassischen Repertoires, den von ihm initiierten Fernsehformaten oder seinen Kunstmusikkompositionen. Doch was manchem für ein ganzes Künstlerleben an Produktivität ausreichen würde, ist für Previn doch nur eine Station unter vielen geblieben. Es ist diese Vielfalt der Betätigungsfelder in unterschiedlichsten musikalischen Milieus und Professionen, dem die Aufmerk-

zu eigen machen zu können. Vgl. André Previn, *No Minor Chords*, S. 89; André Previn, zitiert nach Michael Freedland, *André Previn*, S. 188. Wenig überraschend rechnet er sich dieser Gruppe mit Stolz zu: „It is a source of great pride to me that I was a member of this incognito band for a while“, André Previn, *No Minor Chords*, S. 188.

- 5 Tom Stoppard, zitiert nach Lillian Birnbaum/Peter Stephan Jungk, *André Previn – A Bridge Between Two Worlds*.
- 6 André Previn, *No Minor Chords*, S. 131.
- 7 *Artists in Focus: André Previn*, in: Gramophone (2009), <http://www.gramophone.net/ArtistOfTheWeek/View/167> (Abruf am 25. August 2011). Vgl. auch <http://www.rhapsody.com/andre-previn> (Abruf am 27. August 2011): „If music is involved, André Previn can do it.“
- 8 Newsweek 59 (1962), S. 86.
- 9 Los Angeles Times (20. November 1963), S. D12.
- 10 Susan Stamberg, in: NPR (11. Juni 2007), <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=10881145> (Abruf am 25. August 2011).
- 11 New York Times (30. Mai 1965), S. I27.
- 12 TIME (15. Juli 1966), <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,836035,00.html> (Abruf am 25. August 2011).
- 13 André Previn, *Orchestra*, S. 9. Die Schreibweise in der Quelle lautet „existence“!
- 14 André Previn, *No Minor Chords*, S. 131.
- 15 André Previn, zitiert nach Michael Freedland, *André Previn*, S. 223.

samkeit dieser Studie gilt, seiner „chameleon virtuosity“. Und den Reaktionen, die sie auslöst.

In der Wahl dieser Perspektive wird eine Frage aufgegriffen und zu beantworten versucht, die Ronald Wilford, der legendäre „Dirigentenmacher“¹⁶ und langjährige Manager Previns, dereinst aufgeworfen hat, als er über seinen Schützling urteilte:

„I think he’s probably had a very hard time bringing together the many facets of his life. One thinks of him as an American, but he’s not; he’s a citizen of the world. He’s a German-Jewish-French-Hollywood-American-Classical-Jazz-Pianist-Pop-film orchestrator-composer-conductor. Somehow it’s very hard to bring all that together in one person. When you think of all the careers he’s had, that he’s currently *having*, well, I don’t know of anybody who’s ever done that. What does that make him?“¹⁷

1.2. Musikalische Vielseitigkeit: Stationen eines Künstlerlebens

Doch will man hierauf antworten, wird man unweigerlich ins Zögern geraten. Denn angesichts all der zitierten Deutungen wie „chameleon virtuosity“ stellt sich unwillkürlich die Frage ein, wofür in seinem Fall solche Umschreibungen konkret stehen? Über welche Vorstellung von diesem Musiker verfügt man eigentlich?

Es hat sich in der Vielzahl ausgewerteter Äußerungen über Previn gezeigt, dass zumindest flüchtigen Betrachtern seines Schaffens regelmäßig nur ein Ausschnitt seines Œuvres präsent ist und man hinsichtlich der jeweils anderen Facetten über kaum mehr denn eine vage Ahnung verfügt. Dabei scheint eine wesentliche Rolle dafür zu spielen, wie Rezipienten ihn einsortieren, in welcher Phase seines Werdegangs sie ihn als Künstler kennengelernt haben: Für die Gefährten seiner Kindheit ist er auf dem Weg zum Interpreten Klassischer Musik. Nach 1945 stößt man für gut zweieinhalb Jahrzehnte meist zuerst auf ihn als Jazz- oder Filmmusiker. Bis Anfang der 1990er Jahre wird er dann vor allem als Dirigent Klassischer Musik rezipiert. Das verlagert sich hiernach wiederum Schritt für Schritt in Richtung eines Komponisten von Kunstmusik. Sein Werdegang erscheint hierdurch als eine Abfolge von Brüchen zwischen musikalischen Milieus und Professionen – die er nie war.

Folgt man Previns Lebensweg en détail, rücken vielmehr andere Kennzeichen in den Vordergrund. Es wird sichtbar, dass er nicht in Jahrzehnte überspannenden Zyklen zwischen musikalischen Bereichen und Aufgaben changiert, sondern zwischen diesen divergenten Welten von Jugend an in oftmals kürzester zeitlicher

16 Vgl. William Berling, *Ronald Wilford*: „It’s a very perverse world“, said one artist who has been with the agency for five years. „It’s not like sports, which is entirely market-driven. If you play well as a college athlete, then you have the power to get what you want as a professional. It’s not really like that in the classical world. Classical musicians are made.“ Norman Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro*, S. 341: „Der Maestro-Macher. Ronald Wilford und die Dirigenten-Millionäre.“

17 Ronald Wilford, zitiert nach Martin Bookspan/Ross Yockey, *André Previn*, S. 312. Kursivierung und Orthographie gemäß Quelle.

Abfolge wandelt. Erst hierdurch werden Umschreibungen wie „chameleon virtuosity“ mit Sinn erfüllt und erweisen sich als adäquat. Dieser Befund wiederum wird umso interessanter, da sich zugleich eine ausgeprägte Kontinuität in seinen musikalischen Vorlieben, Fähigkeiten und Zielen offenbart. Entsprechendes gilt für seine ästhetischen Äußerungen. Sein „effortless bridging of the gap“¹⁸ erfolgt daher nicht um den Preis, keine klar bestimmbare musikalische Identität zu haben. Entgegen Unterstellungen wie „Where is Previn’s own language?“¹⁹ geht mit seiner „chameleon virtuosity“ ein scharf akzentuiertes künstlerisches Profil einher. Diese Beobachtung wird man im Verlauf der Studie in so unterschiedlichen Bereichen wie seinem Stil als Jazzpianist, seiner Repertoirewahl als Dirigent Klassischer Musik oder seinem Personalstil als Kunstmusikkomponist bestätigt finden.

Schon ein kursorischer Blick auf einige ausgewählte wichtige Stationen seiner Laufbahn in den verschiedenen von ihm gepflegten musikalischen Milieus und Professionen bringt einige für ihn charakteristische Kennzeichen zu Tage: Die Diversität der Aktivitäten, das Renommee und künstlerische Vermögen der dabei beteiligten Partner und die Seltenheit, mit der musikalische Berührungspunkte auftreten, stechen dabei ebenso deutlich hervor wie die äußerlichen Insignien des Erfolgs, versinnbildlicht etwa durch das gute Dutzend Grammy Awards, die er verteilt über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert zwischen 1958 und 2010 zuerkannt bekam (neben der Honorierung seiner „Lifetime Achievements“ in unterschiedlichen Kategorien von Jazz, Film und Klassischer Musik bis zeitgenössischer Kunstmusik, Classical Crossover und Pop).²⁰

18 Christopher Palmer, *The Uncollected Walton*, S. 247.

19 Marvin Tartak, *Opera Review: „A Streetcar Named Desire“*. *Just Entertaining*.

20 Vgl. etwa <http://www.grammy.com/nominees/search?artist=previn&title=&year=All&genre=All> sowie die einschlägigen Listen unter [http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Awards_of_19\[XY](http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Awards_of_19[XY) – jeweils Jahreszahl einfügen] (Abruf am 25. Mai 2011). *Gigi* (1958, „Best Soundtrack Album, Dramatic Picture Score or Original Cast“), *Porgy and Bess* (1959, „Best Soundtrack Album, Dramatic Picture Score or Original Cast“), *Like Young. Secret Songs for Young Lovers* (1959, „Best Performance by an Orchestra“), *West Side Story* (1960, „Best Jazz Performance Solo or Small Group“), *André Previn Plays That Old Black Magic, Come Rain or Come Shine, Stormy Weather, Over the Rainbow and Other Wonderful Songs by Harold Arlen* (1961, „Best Jazz Performance Solo or Small Group“), *William Walton: Belshazzar’s Feast* (1973, „Best Choral Performance Classical (Other than Opera)“), *Serge Rachmaninoff: The Bells* (1976, „Best Choral Performance Classical (Other than Opera)“), *Edward Elgar: Cello Concerto E-minor op. 85, William Walton: Cello Concerto* (1985, „Best Classical Performance – Instrumental Soloist or Soloists (with Orchestra)“), *Wolfgang Amadeus Mozart: Vorrei spiegarvi, oh dio! KV 418, Exsultate jubilate KV 165, L’amerò, sarò costante KV 208, Basta, vincerò... Ah non lasciarmi, no KV 486a, Un moto di gioia KV 579, Ch’io mi scordi te... Non temer, amato bene KV 490, Misera! Dove son KV 369* (1987, „Best Classical Vocal Soloist Performance“), *American Scenes. André Previn: Sonata for Violin and Piano „Vineyard“*, *George Gershwin: Three Preludes, Aaron Copland: Sonata for Violin and Piano, Nocturne, Samuel Barber: Canzone (Elegy) op. 38a* (1998, „Best Chamber Music Performance“), *Previn Conducts Korngold: The Sea Hawk. Captain Blood, The Prince and the Pauper, The Private Lives of Elizabeth and Essex* (2002, „Best Classical Crossover Album“), *André Previn: Violin Concerto „Anne-Sophie“*, *Leonard Bernstein: Serenade* (2004, „Best Instrumental Soloist(s) Performance (with Orchestra)“), Lifetime Achievements (2010).

Im Jazz etwa arbeitete er für Tonträger oder Konzerte mit Musikern wie Chet Baker, Ray Brown, Benny Carter, Herb Ellis, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Jim Hall, Billy Holiday, Shelly Manne, Red Mitchell, Gerry Mulligan, Niels-Henning Ørsted Peterson, Charlie Parker, Joe Pass, Art Pepper, Oscar Peterson und Ben Webster zusammen. Er spielte zu ihrer wichtigsten Zeit auf Veranstaltungen wie Jazz at the Philharmonic oder dem Newport Festival und war ein etabliertes Mitglied der kalifornischen Szene, als der West Coast Jazz seine Blüte erlebte. In der „Bibel des Jazz“²¹, der unter dem Label „Real Book“ firmierenden Notensammlung,²² finden sich Stücke von ihm wie *Like Young*. Seine Lieder wurden von vielen namhaften Jazzmusikern interpretiert, u.a. gleich auf mehreren Livealben des Bill Evans Trio.²³ Die erste Jazzplatte, die bis heute mehr als eine Millionen Mal verkauft wurde, hat er mit *Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady* ebenfalls vorzuweisen.²⁴

In Hollywood arbeitete er regelmäßig für Regisseure wie Vincente Minnelli oder Billy Wilder an Produktionen, zu deren Darstellern Julie Andrews, Fred Astaire, Lauren Bacall, Horst Buchholz, James Cagney, Leslie Caron, Richard Chamberlain, Cyd Charisse, Tony Curtis, Bette Davis, Clint Eastwood, Errol Flynn, Jane Fonda, Glenn Ford, Clark Gable, Ava Gardner, Audrey Hepburn, Katharine Hepburn, Louis Jourdan, Gene Kelly, Burt Lancaster, Janet Leigh, Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Dean Martin, Walter Matthau, Robert Mitchum, Paul Newman, Gregory Peck, Anthony Perkins, Christopher Plummer, Sidney Poitier, Robert Redford, Debby Reynolds, Frank Sinatra, James Stewart, Elizabeth Taylor, Rod Taylor, Spencer Tracy und Natalie Wood zählten. Unter anderem schrieb er zu einer bereits gefilmten Ballettsequenz Gene Kellys und damit zu dessen Bewegungen Musik.²⁵ In seinem Œuvre finden sich einerseits zahlreiche Adaptionsarbeiten präexistenter Musik für den Film wie die mit Oscars prämierten *Porgy and Bess* (1959), *Irma La Douce* (1963) und *My Fair Lady* (1964) oder Ken Russells *The Music Lovers* (1970), andererseits eigene sinfonische Scores wie *Elmer Gantry* (1960) und *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1962) oder mit Jazz durchsetzte Soundtracks wie *The Subterraneans* (1960) nach Jack Kerouacs gleichnamigem Novellenklassiker der Beat-Generation-Literatur. Binnen gut zwanzig Jahren erhielt Previn allein dreizehn Oscar-Nominierungen und vier Os-

21 So lautet die populäre Beschreibung hierfür, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Real_Book (Abruf am 27. August 2011).

22 Vgl. *The Real Vocal Book*, Vol. 1, Hal Leonard, New York 2006.

23 *Bill Evans Trio. California, Here I Come* (1967, Verve VE 2-2545/811-674-1); *Bill Evans Trio. You're Gonna Hear from Me* (1969, Milestone M-9164), jeweils mit Eddie Gomez^{Cb}, Philly Joe Jones^{Dr}; Track V. bzw. I. You're Gonna Hear from Me;

24 *Shelly Manne & His Friends. Modern Jazz Performances of Songs from My Fair Lady*, Previn^{A,P} mit Leroy Vinnegar^{Cb} und Shelly Manne^{Dr} (1956, Contemporary C 3527/S 7002 S 7527). Vgl. Kapitel IV/2 hierzu.

25 Für den Film *Invitation to the Dance* (Regie: Gene Kelly, MGM 1956), Segment 2: *Ring Around the Rosy*.

cars²⁶ – so viele, dass er es sich zum Erstaunen nicht nur seiner vormaligen Ehefrau Mia Farrow leisten konnte zu vergessen, wo sich diese befinden.²⁷

Weniger bekannt im deutschen Sprachraum ist, dass Previn hierneben nicht nur im Bereich des Kinofilms, sondern auch für das Fernsehen lange mit erheblicher Resonanz aktiv war. In den USA bei PBS und vor allem in Großbritannien in der BBC wurde er mit diversen Interview- und Konzertformaten wie *Previn and the Pittsburgh* oder *André Previn's Music Night* zu einem populären Musikvermittler. Unter diesen Sendungen befindet sich in der Reihe *Omnibus* der BBC u.a. ein Gesprächskonzert mit dem Jazzpianisten Oscar Peterson aus dem Jahr 1974, welches Marlon Brando schlicht „one of the greatest hours I ever saw on television“²⁸ nannte. Mit Previns Unterstützung entstand zudem in der legendären britischen Satiresendung *The Morecambe and Wise Show* 1971 einer der berühmtesten Musiksketche der englischsprachigen Fernsehgeschichte – seitdem firmiert er in Großbritannien weithin als „Andrew Preview“, seiner Vorstellung am Beginn jener Episode folgend. Auch publizistisch bemühte er sich im englischsprachigen Bereich immer wieder um Fragen der Musikvermittlung. Mit *No Minor Chords. My Days in Hollywood* (1991) hat er dabei u.a. eines der kurzweiligsten autobiographischen Musikerbücher überhaupt verfasst.

Im Bereich Klassischer Musik eröffnet sich ein ähnlich illustres Bild. Wir haben es hier mit einem Mann zu tun, der schon um sein zwanzigstes Lebensjahr herum Arnold Schönberg im Tischtennis schlug, Strawinskys Musik in Anwesenheit des Komponisten aufführte und auf dem Höhepunkt der McCarthy-Ära (ca. 1947–1956) einfach in Moskau anrief, um mit Schostakowitsch Tempofragen für die Interpretation eines seiner Klaviertrios zu besprechen. Zu Previns Lehrern gehörten u.a. Rudolf Breithaupt, Joseph Achron, Ernst Toch, Mario Castelnuovo-Tedesco und Pierre Monteux, zu seinen weiteren Förderern Interpreten wie Jascha Heifetz oder Joseph Szigeti, der ihn im Kammermusizieren schulte. Mit Benjamin Britten ging er später auf Konzertreise und produzierte Tonaufnahmen von dessen

26 *Three Little Words* (1950, „Scoring of a Musical Picture“), *Kiss Me, Kate* (1953, „Scoring of a Musical Picture“), *It's Always Fair Weather* (1955, „Scoring of a Musical Picture“), *Gigi* (1958, „Scoring of a Musical Picture“ – gewonnen), *Porgy and Bess* (1959, „Scoring of a Musical Picture“ – gewonnen), *Elmer Gantry* (1960, „Score of a Dramatic or Comedy Picture“), *Bells Are Ringing* (1960, „Scoring of a Musical Picture“), *Pepe* (1960 – für „Best Song“ mit *The Faraway Part of Town*, Lyrics: Dory Previn), *Two for the Seesaw* (1962 – für „Best Song“ mit *A Second Chance*, Lyrics: Dory Previn), *Irma La Douce* (1963, „Scoring of Music-adaptation or treatment“ – gewonnen), *My Fair Lady* (1964, „Scoring of Music-adaptation or treatment“ – gewonnen), *Thoroughly Modern Millie* (1967, „Scoring of Music-adaptation or treatment“) und *Jesus Christ Superstar* (1973, „Original Song Score and Adaptation“).

27 Vgl. die Diskussion zwischen Mia Farrow und André Previn hierüber in Lillian Birnbaum/Peter Stephan Jungk, *André Previn – A Bridge Between Two Worlds*. Vgl. auch Previns Angabe, die verlorenen drei Statuen trotz Suchens immer noch nicht gefunden zu haben, in Bill Richardson, *A Conversation with André Previn* (bei ca. 32.00 min).

28 Marlon Brando, zitiert nach Gene Lees, *Oscar Peterson*, S. 181.

Kompositionen. Für ihn kämpfte William Walton um eine dritte Sinfonie.²⁹ Als Pianist spielte er unter Leonard Bernstein und mit Vladimir Ashkenazy. Dirigentenposten hielt er beim Houston Symphony Orchestra, beim London Symphony Orchestra, beim Pittsburgh Symphony Orchestra, beim Royal Philharmonic Orchestra (London), beim Los Angeles Philharmonic Orchestra und beim Oslo Philharmonic Orchestra. Hierneben pflegte er langjährige Partnerschaften u.a. mit dem New York Philharmonic Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra (Tokyo), dem Gewandhausorchester Leipzig und den Wiener Philharmonikern. Mit Letzteren nahm er u.a. alle Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss auf. Unter seinen hunderten, als Dirigent eingespielten Tonträgern finden sich zahlreiche zum Standard gewordene Interpretationen, u.a. der Werke von Samuel Barber, Hector Berlioz, Benjamin Britten, George Gershwin, Erich Wolfgang Korngold, Sergej Prokofjew, Sergej Rachmaninow, Maurice Ravel, Dmitri Schostakowitsch, Richard Strauss, Ralph Vaughan Williams und William Walton.

Aber auch als Komponist konnte Previn jenseits von Film und Jazz reüssieren. Mit Theaterlegenden wie Alan Jay Lerner, Johnny Mercer und Tom Stoppard kreierte er gemeinsame Stücke. Die Hauptrollen seiner Musiktheaterwerke wurden von Künstlern wie Judi Dench, Renée Fleming, Katharine Hepburn und Ian McKellen gestaltet. Hatte er noch seine erste Nennung als Filmkomponist auf der Leinwand für den *Lassie*-Film *The Sun Comes Up* (1949) erhalten, verfasste er 50 Jahre später mit *A Streetcar Named Desire* (1998) eine der meistgespielten zeitgenössischen Opern überhaupt. Mehr als zwei Dutzend Inszenierungen binnen gut eines Jahrzehnts zu erreichen ist etwas, das neuen Opern heutzutage nur selten vergönnt ist, erreicht von einem Musiker, der diesen Bereich klassischer Musik als Dirigent weithin gemieden hat.³⁰ Uraufführungen seiner weiteren Kunstmusikkompositionen nahmen führende Musiker und Institutionen der klassischen Musik vor, darunter Vladimir Ashkenazy, Janet Baker, Yuri Bashmet, Renée Fleming, Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter, Itzhak Perlman, John Williams, das Emerson String Quartet, das Boston Symphony Orchestra, das Gewandhausorchester Leipzig, das London Symphony Orchestra, die New York Philharmonic, das Philadelphia Orchestra, das Pittsburgh Symphony Orchestra, die Wiener Philharmoniker, die Houston Grand Opera und die San Francisco Opera.

Selbst bis in die Populärmusik, der er distanziert gegenübersteht,³¹ drang sein Schaffen vor. Man stößt neben vielem anderen auf Songs wie der empathischen Hymne *You're Gonna Hear from Me* (1965) aus dem Film *Inside Daisy Clover*, welches zahllose Showgrößen wie Andy Williams, Frank Sinatra, Shirley Bassey

29 Vgl. Michael Kennedy, *Portrait of Walton*, Abb. 9, zwischen S. 180–181: Wiedergabe der ersten Seite der unvollendeten Dritten Symphonie, die Walton Previn Anfang 1974 mit einer Widmung versehen als Weihnachtsgeschenk überreichte.

30 Vgl. hierfür etwa das Fehlen von Operneinspielungen in der ansonsten mehr als umfangreichen Diskographie Previns.

31 Vgl. etwa André Previn/Antony Hopkins, *Music Face to Face*, S. 17, 85.

oder Barbra Streisand eingespielt haben,³² oder das melancholische *Theme from Valley of the Dolls* (1967, aus dem gleichnamigen Film³³), welches Dionne Warwick in Burt Bacharachs Arrangement bis auf Platz 2 der amerikanischen „Billboard Top 100“ führte und zum Popklassiker machte.³⁴

Previn ist ein Musiker, der an einem Abend eine Sinfonie von Haydn dirigieren, am nächsten Dean Martin im Fernsehen bei der Aufführung eines seiner eigenen Lieder begleiten und am Tag darauf zu einem Jam mit Freunden verabredet sein konnte, die andere als Jazzikonen verehren, um zwischendrin die Musik für eine Kinoproduktion zu skizzieren, welche in der Woche darauf mit den größten Namen, die Hollywood bot, in Produktion zu gehen hatte. Und der in der Erfüllung all dieser Aufgaben stets den Eindruck erweckte, als fühle er sich in allen Milieus und Professionen in gleicher Weise Zuhause. Abgesehen von der Filmmusik ist dies dem Grunde nach bis heute so geblieben.

Es gibt nicht wenige Musiker, die davon träumen, nur einmal in ihrem beruflichen Leben eine einzige der in der vorherigen summarischen Zusammenschau aufgeführten Angaben über sich machen zu können. Man hört und liest viel über Previn, Bewunderndes wie Gleichgültiges wie Ablehnendes. Doch ein Begriff zieht sich unübersehbar wie ein roter Faden durch die Zeugnisse, gleich welcher Provenienz und Tendenz: „astonishing“.³⁵ Aber wenn man nun diese Insignien von Vielseitigkeit, Niveau und Erfolg Revue passieren lässt: „What does that make him?“

2. EINIGE THEORETISCHE UND METHODISCHE VORBEMERKUNGEN

2.1. Musikalische Entgrenzung – produktionsseitiges Motto, rezeptionsseitige Erwartungshaltung und soziokultureller Kontext

Als Musiker agiert Previn seit 1945 in einer Weise musikalisch vielseitig, wie es für diese Kunst völlig untypisch ist. Im Gegenteil ist Spezialisierung wie in vielen Lebensbereichen auch in der Musik der vorherrschende Trend, allein schon der gewachsenen Anforderungen und Erwartungen wegen. Diese Besonderheit Pre-

32 *Inside Daisy Clover* (Regie: Robert Mulligan, 1965 Warner Bros.; Soundtrack: 1965, Warner Bros. WS 1616 – neu veröffentlicht 2009 als Film Score Monthly FSMCD Vol. 12/5), *Andy Williams* (1965, Columbia 43519 – Single); *Frank Sinatra. That's Life* (1966, Reprise FS 1020); *Shirley Bassey. I've Got a Song for You!* (1966, United Artists 669 134); *Barbra Streisand. The Movie Album* (2003, Sony 513421 2).

33 *Valley of the Dolls* (Regie: Mark Robson, 1967, 20th Century Fox; Soundtrack: 1967, 20th Century Fox S-4196).

34 *Dionne Warwick in Valley of the Dolls* (1967, Scepter SPS 568): IV. Theme from Valley of the Dolls. Produzent und Pianist der Aufnahme war Burt Bacharach. Die Filmfassung arrangierte John Williams.

35 Schon die bloße Eingabe der Worte „Previn“ und „astonishing“ bei der Internetsuchmaschine Google führt diesen Befund schlagend vor Augen.