

Erfolge, Krise und Neugeburt

Das Berliner Philharmonische Orchester war im vergangenen Oktober erstmals unter Abbado auf Amerika-Tournee. Der Auftakt erfolgte mit Mahlers Fünfter in Washington.

Noch wenige Tage vor der Abreise hatte es so ausgesehen, als würde das Konzert im – architektonisch und akustisch problematischen – Kennedy Center von Washington nicht stattfinden können. Die Kollegen des Opernorchesters im Kennedy Center befanden sich im Streik und kämpften – auch hier also Rezession und Kultur in Bedrängnis! – um ihre Existenz. Das Ärgste schien, als die Berliner nach 15 Jahren erstmals wieder in die Hauptstadt kamen, bereinigt zu sein, so daß man ohne Verletzung kollegialen Anstandes mit der ehrgeizigen, von der gesamten Programmstruktur her in der Tat ungewöhnlichen Mahler-Mission

Mahler-Festivals in New York an drei Abenden noch einmal durchgeführt werden würde. Anhand dieser Daten läßt sich leicht nachvollziehen, daß der Abend im Kennedy Center von Washington eine für die Ensemble-Psychologie und natürlich auch für Abbados künstlerisches Wohlbefinden wichtige Orientierungshilfe war, auch wenn man im Fall der „Kindertotenlieder“ in der Besetzung mit Marjana Lipovšek, aber auch im Hinblick auf die fanatisch strukturierte, nur vorübergehend beruhigte Fünfte auf zwei Werkkomplexe zurückgreifen konnte, bei denen es nicht an Wiedergabep Praxis und Wirkungskredit bei den Zuhörern mangeln sollte.

Die Berliner stellten sich also unweit des Weißen Hauses nicht nur in einer ausgeruhten, interessierten und spieltechnisch geradezu makellosen Verfassung vor, sie vermochten darüberhin-

im Anschluß an die tiefdepressiven „Kindertotenlieder“ wie von selber verbietet.

Schon in Chicago schien unter den USA-Spezialisten ein wenig Sorge die Runde zu machen. Wie würde man zwei Tage später im kanadischen Toronto per Bus oder wenigstens ungehindert zur Probe in die kesselförmige „Roy Thomson Hall“ gelangen können. Und folgeschwerer noch: auch am Abend, wenn zum ersten Mal auf dieser Reise Mahlers Vierte auf dem Programm stehen würde, könnte es Probleme geben. Die „Toronto Blue Jays“ hatten genau an diesem Wochenende die Chance, mit einem Sieg über Philadelphia, zum zweiten Mal hintereinander die „World Series“ der Baseball-Liga zu gewinnen. Die „Jays“ gewannen, und Toronto stand bis weit in die (Konzert-) Nacht buchstäblich Kopf.

Zwischen den drei „Wunderhorn“-Liedern („Rheinlegendchen“, „Wo die schönen Trompeten blasen“, „Wer hat dies Liedlein erdacht?“) und der Sinfonie hatte man mit gutem Grund auf die Pause verzichtet. Dafür am Ende, nach langem, sehr kundig wirkendem Beifall die naiv-vorwitzige „Wer hat dies Liedlein erdacht?“-Frage noch einmal als Zugabe, wobei der mitreisende Hör-Chronist sich noch einmal in seiner Einschätzung bestätigt fand, daß die alterwürdige „Orchestra Hall“ des Chicago

fahrplanmäßig beginnen konnte. Dieser Fahrplan bezeichnete Mahlers Sinfonien Nr. 4, 5 und 9, die „Kindertotenlieder“ mit Marjana Lipovšek und drei „Wunderhorn“-Lieder mit der amerikanischen Sopranistin Sylvia McNair, die auch den Solopart im Finale der Vierten übernommen hatte. Mit solch wertvollem philharmonischen Gepäck sollte diese, seitens der Deutschen Bank gesponserte Tournee, von Washington nach Chicago, Toronto und Boston führen, ehe das komplette Programm dann im Rahmen eines

aus aus den akustischen Bedenklichkeiten (etwas schwammiger Nachhall, ohne Erhöhung hinter den Streichern plazierte Bläser!) im kontrollierten Fieber Mahlerscher Selbstentäußerung noch reichen Gewinn zu schlagen. Mahler in extremis – so könnte man diese verwegene, bei aller Enthemmtheit jedoch fabelhaft detaillierte Darstellung zusammenfassen. Und sie schien auf Jung und Alt in Washington ihre Wirkung nicht zu verfehlen: Ovationen würden wir das wohl zu Hause nennen – ein Ausdruck kollektiven Zuspruchs, der sich

Symphony Orchestra mit ihrer verhältnismäßig engen Podiumskonstruktion und ihrer extrem trockenen, gleichsam röntgenologischen Akustik nicht annähernd so günstige Resultate ergibt wie die runde, waghalsige Rohbeton-Anlage in Toronto, die von der Zuhörer/Orchesteranordnung her der Berliner Philharmonie in wesentlichen Belangen nachempfunden scheint.

Unter diesen Umständen geriet Mahlers Neunte im ausverkauften Chicago-„Ei“ zu einer für jeden Mitspieler äußerst heiklen Reißbrettzeichnung. Eine Stunde

der Wahrheit mithin, in deren Verlauf Abbado und die Berliner Philharmoniker mit schier fanatischer (aber eben nicht kopflöser!) Hingabe alle Komplikationen, alle Pein und letzten Endes den ermattenden Schöngesang dieses sinfonischen Weltgebäudes beim Namen nannten und darüberhinaus wohl auch das Unsagbare in instrumentale Rechnung zu stellen suchten. Spätestens in Chicago wurde somit deutlich, daß der ziemlich rapide in Gang gekommene Prozeß der Orchesterverjüngung trotz aller menschlichen und musikalischen Risiken bis jetzt mit äußerst erfreulichen Zwischen- und Endresultaten vorangekommen ist.

Zwei Tage später dann eine fulminante, von nobler Saalakustik vergoldete Aufführung der Neunten im traditionsreichen Boston – fast mußte man im so günstigen Verlauf dieser USA-Tournee schon fürchten, daß der gruppenpsychologisch schier unvermeidbare „Durchhänger“ prompt auf das so wichtige erste Konzert in der New Yorker Carnegie Hall fallen würde.

Die Vormittagsprobe der Fünften in der Carnegie Hall begann mit Verspätung, und Abbado unterließ es (womöglich in Unterschätzung der nervlichen Anspannung), noch einmal energisch in die künstlerisch-interpretatorische Willensbildung einzugreifen. Das heißt: er tippte jene in Washington gewonnenen Erfahrungen mit der Fünften so beiläufig an, daß es dieser hochreizbaren philharmonischen Familie schwerfallen mußte, sich gerade für diesen New Yorker Abend gerüstet zu fühlen.

So kam nun das eine zum unglücklichen anderen: ein verwackelter Trompeteneinstieg von ansonsten makellos artikulierenden Lippen. Divergenzen in der kollektiven Feinmechanik da und dort – und im folgenden ein mächtiger, bewunderungswürdiger Kampf, philharmonisches Auswärtsglück unter solchen Umständen doch noch zu erzwingen. Auch der wohlwollende, geschickte und einfühlsame reagierende Rezensent der New York Times zögerte nicht, diesen Verlauf der Fünften als Kettenreaktion zu begründen und zu entschuldigen. Abbado ist kein

Exzentriker, auch keiner, der ein Orchestersteuer noch während schlingernder Fahrt herumreißen und über sich selbst hinauswachsen würde. Dafür bedarf es offenbar der Sammlung und des Neubeginns am nächsten Tag.

Wie in einem schnellen Selbstreinigungsprozeß hatten sich die Berliner von dieser Krise erholt

und am nächsten Tag der Vierten zugewandt. Martin Kretzer konnte sich spielerisch mit all seinen Trompeten-suggestiven Künsten rehabilitieren und es bot sich dem Auditorium von den ersten tastenden, wienerisch-überregionalen Klangmixturen bis hin zum überirdisch bevölkerten „Wunderhorn“-Finale ein

In memoriam Lucia Popp

Wenn sie, die gebürtige Slowakin, in der Wiener Operette „Die Fledermaus“ den ungarischen Czardas anstimmte, erst sehnsuchtsvoll wehmütig, dann in Koloraturjubiläum ausbrechend, so war das, als ob der Glamour längst versunkener k.u.k.-Herrlichkeit wieder zu leuchten begänne. Wenn sie als Adele davon sang und träumte, Schauspielerin zu werden, dann schien sie ihre eigene Biographie heraufzubeschwören. Und eine dritte ihrer Rollen, Carl Orffs „Die Kluge“, ließe sich gar als Motto über die gesamte Karriere der Lucia Popp schreiben. Denn Klugheit, Besonnenheit und Geduld sind – neben einer hervorragenden stimmlichen Begabung – die maßgebenden Faktoren für die beispielhafte Laufbahn gewesen, die Lucia Popp gemacht hat. Zwar ist sie von ihrer berühmten Kollegin Elisabeth Schwarzkopf respektvoll-fassungslos „ein Wundertier“ genannt worden; doch ein Wunder war die gesangliche Entwicklung der Lucia Popp keineswegs. Sie war vielmehr getragen von einer sorgfältig aufgebauten, behutsamen Entfaltung ihrer stimmlichen Möglichkeiten – Möglichkeiten, deren Radius noch längst nicht ausgeschritten schien. Nun ist Lucia Popp, erst 54-jährig, einem Krebsleiden erlegen.

1939 in Bratislava geboren, brach sie früh das Medizinstudium ab, schnupperte erste Bühnenluft als Schauspielerin, begann dann in ihrer Heimatstadt Gesangsunterricht zu nehmen. Das erste Vorsingen brachte die 24-jährige gleich ganz nach oben, dorthin, wo andere Sänger den Höhepunkt und Abschluß ihrer Laufbahn finden: an die Wiener Staatsoper. Ihre Einstands- und Schicksalsrolle wurde eine Partie, die wegen ihrer Koloraturakrobatik gefürchtet ist: Mozarts Königin der Nacht. Durch Herbert von Karajan kam sie als erster Knaabe in der „Zauberflöte“ nach Salzburg, wo sie der Produzent Walter Legge hörte und sofort ins Schallplattenstudio holte: für die von Otto Klemperer dirigierte „Zauberflöte“. Ihre Leistung als Königin der Nacht – neben etablierten Stars wie Nicolai Gedda und Gottlob Frick – wurde eine Modellinterpretation, die noch heute Gültigkeit besitzt.

In Wien folgten dann – nach vorherigen „Probelaufen“ in der Provinz – die Sophie im „Rosenkavalier“, Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“, Anne Trulove in Strawinskys „The Rake's Progress“. 1967 wechselte Lucia Popp nach Köln, wo sie sich nach und nach alle großen Rollen für lyrischen und Koloratursopran eroberte, mit Mozart im Zentrum: Ilia und Konstanze, Susanna und Zerlina, Despina und Pamina. Die Tür zur Weltkarriere hatte sich bereits 1966/67 geöffnet, mit Debüts am Londoner Covent Garden und der New Yorker Metropolitan Opera.

Ein entscheidender Wandel im Repertoire der Sopranistin bahnte sich 1971 an, als sich Lucia Popp dazu entschloß, ihr bisheriges „Cheval de bataille“, die Königin der Nacht, aufzugeben und sich verstärkt lyrischen Rollen zuzuwenden. Diesen Fachwechsel hat sie sich keineswegs leicht gemacht: „Ich hatte schon immer die Einstellung, daß ich lieber eine luxuriöse Despina sein möchte als eine unterdurchschnittliche Fiordiligi. Auf der anderen Seite finde ich es nicht richtig, wenn man sich ‚bis zur Rente‘ schont. Dann hat man vielleicht eine sehr gut erhaltene Stimme, aber zu viele Falten im Gesicht für eine Susanna. Man muß der Stimme auch Aufgaben stellen, die herausfordern.“

Die allmähliche Verlagerung und Erweiterung ihres Repertoires hat Lucia Popp kontinuierlich und überlegt fortgesetzt: 1982 wagte sie ihren Schritt ins Wagner-Fach, mit der Eva in den „Meistersingern“, in London. München, wo sie 20 Jahre auf der Bühne stand, wo sie wohnte und 1983 zur Kammersängerin ernannt wurde, durfte ihre erste Arabella und erste Elsa im „Lohengrin“ erleben – und bejubeln. Gerade hatte sie zugesagt, im Silvesterkonzert der Bayerischen Staatsoper zu singen, im Januar war sie dort als „Rosenkavalier“-Marschallin angesetzt.

Alle, die Lucia Popp erlebt, gehört und geliebt haben, werden sie als Künstlerin mit Herz und Verstand vermissen, als Sängerin, die nicht nur auf der Opernbühne, sondern auch im Konzertsaal – und nicht zuletzt auf der Schallplatte – Musik jeglicher Couleure gerecht werden konnte: der weltverlorenen Traurigkeit von Mahlers „Wunderhorn“-Liedern, der naiven Schlichtheit einer Volksweise, der Gefühlsinnigkeit Schuberts und Schumanns oder dem melodischen Rankenwerk eines Richard Strauss.

Kurt Malisch



Foto: DG

Probe der Berliner Philharmoniker im ehrwürdigen, akustisch vorzüglichen Bostoner Konzertsaal. Stehend links Konzertmeister Kolja Blacher und Claudio Abbado.



Foto: Cossé

wahrhaft erhebendes, durchsichtiges, aber auch fleischbetontes Orchestergeschehen – sozusagen als akustische Spiegelung einer von Berlin aus philharmonisch gedeuteten Mahler-Welt.

Und dann am Ende noch einmal die Neunte! Nicht besser oder genauer als in Boston vorge-

führt, aber nun mit jener dirigistischen Passion gefordert, ja durchlitten, die dem so ernsthaften, bekümmerten Musikantenwesen Abbados im schönen, gelungenen „Normalfall“ abzugehen scheint. Nie habe ich unter Abbado das Berliner Philharmonische Orchester so aufopfer-

ungsvoll die Schmerzen dieser Welt intonieren hören. Ein flammender Beitrag mithin zur Mahler-Deutung gegen Ende des 20. Jahrhunderts, von der die künstlerische Arbeit dieses Orchesters in Wechselbeziehung mit seinem Dirigenten entscheidend profitieren sollte. *Peter Cossé*

Ansätze zu einer Anti-„Carmen“

Zwischen Richard Margison als Don José und der reizvollen Graciela Araya als Carmen entspannen sich in der Brüsseler „Carmen“-Inszenierung leidenschaftliche Auseinandersetzungen.

Haben wir uns nicht an Spanien-, Zigeuner- und Schmuggler-Folklore in Bizets „Carmen“ gewöhnt? Damit räumt die Neuinszenierung in Brüssel dramaturgisch konsequent auf. Glotzen wir

nicht wie Voyeure auf den Tod eines Zigeunermädchens, ganz so wie auf die Killershow um einen Stier? Damit wird das Brüsseler Publikum im letzten Akt unausweichlich und herausfordernd konfrontiert.

Schon die bis an die Brandmauern offene Bühne, der Platz der Wache, dessen schwarze Ziegelstruktur auch die Tabakfabrik oder Lilas Pastias obskure Schmugglerschenke sein kann – all das ist vom Bühnenteam antillusionär gewollt. Regisseur Guy Joosten scheint sich von seinem fatalen Abbruch der Salzburger Festspiel-„Cosi“ erholt zu haben; er scheut sich nicht, die divergierenden Ebenen des Werks zu zeigen: die Soldaten-Szenen operettenhaft schick; Escamillos Torero-Aura voller Star-Glamour (Mark Doss) – er singt sein berühmtes Lied wie ein Ehrengast aus der Proszeniumsloge mit Champagnerglas, voll herablassendem Machismo für die ihn anhimmelnden Damen im Publikum wie auf der Bühne; im Schmuggler-Bild steht hinten eine Restkulisse mit wildromantischem Wolkenhimmel, Mondschein und schwarz-kluftiger Bergsilhouette, fast ein Schmunkelrelikt; im Finale sind das voyeuristische Glotzverhalten von Chor und Publikum gekonnt gegeneinander gestellt, denn die herausgeputzten Sevillaner sitzen uns in den vier Proszeniumslogen society-lüstern gegenüber, beäugen uns, wie wir sie beäugen... nebenbei, auf der Vorderbühne, wird ein vagabundierendes Zigeunermädchen umgebracht – na und? Für all diese Brechungen – liebgeordneter Sehgewohnheiten paßte auch der kitschige Blumenrahmen, der aus süßlichen rosafarbenen Nelken das Bühnenportal bildete. Johannes Leickers Bühne überzeugte.

Zentraler musikalischer Zugewinn war Antonio Papanos Entscheidung, die Dialogfassung zu spielen. Endlich war einmal zu erleben, wie der dramatisch aufgeladene Sprechtext übergeht ins hingeträllerte Chanson. Leider mußte der Dialog deutlich gekürzt werden. Weniger überzeugte der Chorstrich zu Beginn des vierten Aktes. Wer eine ganz leichte, emotional nicht „schwitzende“ Opéra comique aus Papanos Händen erwartet hatte, mußte eine interessante Erfahrung machen: Selbst wenn man wie er einige Musiknummern aus der italienischen Verismo-Deutung zurück-intimisiert, gerade im Kontrast zum kurz zuvor gesprochenen Text, dann wirken die Gesangsnummern dennoch stark, emotional „dick“. Zusätzlich ist der junge Papano natürlich ein musikdramatischer Südländer, so daß speziell in den Auseinandersetzungen zwischen Carmen und Don José die Gefühle aufkochen. Hier gab es gemischte, wenn auch überwiegend positive Eindrücke. Die modischen Schnick-Schnack-Kostüme von Karin Seidtle dagegen wirkten nur austauschbar oberflächlich. Doch erfreulicherweise war als stetige Brüsseler Qualität wieder ein Ensemble rollendeckender Solisten versammelt, überragt von der teils gezielten, teils emotional überwältigenden Angela Gherghiu als Micaëla, getragen und spannend geprägt von dem gezielt grobschlächtigen Bauernburschen José von Richard Margison und von Graciela Araya, einer derben, leicht verlebten Schlampe mit reizvollen Zwischentönen. Auch in beider Reaktionen war erfreulich und erfrischend viel gegen den Strich gebürstet – aber eine vollgültige „Carmen“, verstanden als Opéra comique, ist wohl sehr, sehr schwer... *Wolf-Dieter Peter*



Foto: Théâtre Royal/Jacobs

Was Sie alles in Ihrem Badezimmer anstellen, ist natürlich Ihre Sache...

...Audio ist unsere!



Unsere Kopfhörer lassen Ihnen Spielraum für Ihr privates Audiovergnügen wo immer Sie sich aufhalten

IHR KOPFHÖRER: DT331 MIT KABEL SEIN KOPFHÖRER: IRS 890, KABELLOS

beyerdynamic GmbH & Co., Postfach 1320, D-74003 Heilbronn, Tel: 07131 617-0, Fax: 07131 60459
Österreich: Claus Grothausen oHG, Saalachstraße 40
A-5020 Salzburg, Tel: 0662 4336880, Fax: 0662 436004
Schweiz: AUDIO BAUER AG, Bernerstrasse-Nord 182,
Haus Atlant, CH-8064 Zürich, Tel: 01 4323230, Fax: 01 4326558

beyerdynamic

Eine neue Ära an der Bayerischen Staatsoper

Fieberhaft zu Papier gebracht auf einer hektischen Konzertreise 1845/46, in der Kutsche, in Hotelzimmern, ja sogar auf der Straße unter einer Gaslaterne – und doch ist Hector Berlioz' „La Damnation de Faust“ alles andere als ein Gelegenheitswerk geworden. Seiner Phantasie entsprungen ist ein wüster Bilderbogen, der mit Goethe nur noch wenig gemein hat, zu hören gibt es höchst originelle, bizarr instrumentierte Musik. Kann man, soll man dieses von Berlioz vorsichtshalber „dramatische Legende“ benannte Ungetüm, halb Oper, halb Oratorium, inszenieren? In Stuttgart scheiterte Luciano Damiani kürzlich daran, in München entschied sich der Theaterregisseur Thomas Langhoff dafür, mit Goethe genau so respektlos umzugehen, wie das schon Berlioz als sein eigener Librettist tat.

Jürgen Rose baute ihm – wieder einmal – eine enge, knallbunt ausgeleuchtete Schachtel auf die große Bühne des Nationaltheaters; diesmal kreuzten sich die Fluchlinien im Unendlichen. Eingerahmt wird diese umgestürzte Pyramide von schwarzen Logen, in denen – wieder einmal – der Chor in Abendrobe Platz nimmt und uns im Publikum den Spiegel vorhält. Langhoff bezieht den Chor allerdings immer wieder ins Geschehen ein: am schönsten vielleicht die Szene, wenn die Choristen, sichtlich animiert von Mephistos Lederklaven, aus Plastiktüten zu schnüffeln anfangen oder sich gar die Kleider vom Leib reißen.

Langhoff deutet Fausts Traum von Margarethe auf dem Rosenbett als reine Sexphantasie. Da ist natürlich was dran – und doch nimmt es dieser musikalisch wunderbar schwerelosen Szene ihr Geheimnis. Auch der Ulk, den die Studenten in Auerbachs Keller zur blasphemischen „Amen“-Fuge aufführen, läßt an Drastik nichts zu wünschen übrig. Zu den Klängen des berühmten Rakóczy-Marsches, um dessentwillen Berlioz den Beginn seiner „Faust“-Phan-

tasmagorie kurzerhand nach Ungarn verlegte, müssen wir einer wildgewordenen Militaristenhorde bei ihren martialischen Wehrübungen zusehen. Klar, daß Langhoff auch dem kitschigen Schluß, der Verklärung Margarethes, mißtraut: Der Chor füllt nun die Bühne, davor zieht der Kinderchor in Kommunionstracht auf – und alle haben beklemmend leere Augenhöhlen.

Mit diebischer Freude kostet Langhoff das Groteske der Vorlage aus, etwa wenn die Höllenfürsten Mephistopheles nach getaner Arbeit – ganz wie im richtigen, spießigen Leben – einen Orden für die Auslieferung Faustens verleihen. Andererseits gelingen Langhoff und Rose immer wieder eindringlich-schlichte Chiffren für die Einsamkeit der Berlioz'schen Figuren: wie Wagners wandernder Wotan irrt Faust im Mantel, Hut und Koffer durch die Öde, und die kummervolle Margarethe verliert sich wie eine Wahnsinnige im leeren Raum.

Gerd Albrechts Dirigat enttäuschte sehr. Bei der Premiere wackelte es gewaltig zwischen Bühne und Graben, und auch der von Udo Mearpohl einstudierte Staatsopernchor blieb unter dem gewohnten Niveau. Bei einer späteren Aufführung waren diese Schwächen zwar getilgt – unüberhörbar blieb jedoch, daß Albrecht nicht an schlagender Brillanz à la Solti interessiert ist; stattdessen stagnierte er auf einem mediokren Mezzoforte-Mittelmaß. Die irrwitzige Höllenfahrt und das Pandämonium hätten mehr „Power“ getragen. Immerhin war das sehr sängerfreundlich. So konnte Thomas Moser als Faust in gefährlicher Höhenlage seine Lyrismen frei entfalten, Alan Titus, mit praller Situationskomik begabt, ließ dem Teufel seinen unverschämte wohltonenden Bariton, und Jeanne Piland machte mit samtwweichem Mezzo Gretchens Leiden spürbar. Daß man in der Staatsoper plötzlich zu denken anfangen muß, verübte ein Teil des Publikums dem neuen Inten-

danten Peter Jonas lautstark. Mit der szenischen Münchner Erstaufführung von „Fausts Verdammnis“ genau hundert Jahre nach der szenischen Ur-aufführung in Monte Carlo hat er jedenfalls ein Signal gesetzt.

Vielversprechend auch der Neuanfang bei der Experimentierbühne der Staatsoper, früher nach dem Veranstaltungsort „Marstall“ benannt, nun mit dem etwas abgegriffenen Etikett „Labor“ versehen. Cornel Franz, der Helmut Lehberger ablöste, begann mit einer selbst konzi-



pierten musikalisch-theatralischen Installation zum geschichtsträchtigen deutschen „Datum: Neunter November“ am historischen Unort: in Hitlers Haus der Kunst, in dem die echte Kunst gebrandmarkt wurde, bekam man die Varianten der Vernichtung vorgeführt. Wie zur Exekution an die Wand gelehnt, dumpf vor sich hin brütend oder wie tot auf einer Rampe liegend, intonierte das fabelhafte Münchner Madrigalensemble (Maximilian Frey) Tomás Luis de Victorias überirdisch schönes Requiem von 1605. In schlicht-eindrucksvollen Bildern wurde eben nicht, wie behauptet, der Ästhetisierung des Grauens Vorschub geleistet, stattdessen erlebten wir (und was könnte es Traurigeres geben?) KZ-Opfer, die ihr eigenes Requiem singen.

Fridemann Leipold

Eine der schärfsten Szenen aus der Münchener „Faust“-Inszenierung Thomas Langhoffs: Gnomen und Sylphen als Gummifetischisten umringen Mephisto Alan Titus.

Europa Musicale

Wo gibt es das schon? 33 Orchester an 31 Tagen mit über 100 aufgeführten Werken – unterschiedlichen natürlich. Und das Ganze europaweit angelegt. Und politisch.

Wo es das gab? In München, im Oktober: Europa Musicale nannte sich die ehrgeizige Veranstaltung. Sicher ist, daß kein Musikfreund so schnell wieder die Gelegenheit haben wird, so viele verschiedene Orchester und so viele unbekannte Werke gebündelt zu hören. Doch andererseits war es auch eine politische Veranstaltung: „Erklärtes Ziel von Europa Musicale ist es, mitzuhelfen, bei den Bürgern Gesamteuropas ein Bewußtsein für die gemeinsame europäische Identität zu entwickeln, die das Ergebnis einer über Jahrhunderte gemeinsam erlebten Geschichte und gemeinsamer kultureller Werte ist.“ Soweit Ideengeber und Organisator Pankraz Frhr. von Freyberg. Europa stand also auf der Tagesordnung. Doch wie in der politischen Realität die nationalen Egoismen die Idee korrumpieren, litt die Veranstaltung Europa Musicale an der Uneinheitlichkeit der beteiligten Kulturen und der Qualität des Gebotenen. Die weitgehende Beschränkung auf Orchestermusik mit Instrumentalkonzerten gab den mitteleuropäischen Klassik-Nationen einen Heimvorteil, denn daß beispielsweise Island, Luxemburg oder Kroatien Haydn oder Beethoven Vergleichbares vorzuweisen haben würden, war von vornherein unwahrscheinlich. Die jeweiligen musikalischen Stärken eines Landes hätten seine Präsentation bestimmen sollen. So wurde vor allem eines deutlich: Daß Musik als sprachlose Kunst Grenzen nicht überwindet, Menschen nicht verbindet.

Hinzu kam die Konzeptlosigkeit der Programme. Den anreisenden Orchestern war freigestellt worden, welche Stücke sie spielen wollten. Wenn dann beispielsweise das Osloer Philharmonische Orchester Werke von Janáček und Kodály spielte oder

das Concertgebouw Orchestra Strauss und Strawinsky (warum setzten die Wiener Philharmoniker ausgerechnet Dvořáks Neunte auf Programm?), dann muß man schon das I Ging bemühen, um hier Beziehungen herzustellen. Die Präsentation eines jeweils nationalen Repertoires wurde also nicht verwirklicht.

Nun könnte man sagen, die Idee sei zu wichtig, als daß die lästige Realität sie verderben könnte – wäre da nicht die Tatsache, daß die politische Vorstellung von Europa ein tragender

Foto: Europa Musicale



Das Nationale Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks war eines von 33 Orchestern, die ein ziemlich zufälliges Bild europäischen Musikschaffens vermittelten.

Pfeiler der gesamten Veranstaltung war, die europäische musikalische Realität aber eine ganz andere ist. Viele Werke mußten von den Hörern als epigonal, unzeitgemäß, überholt, folkloristisch (Litauen: Ciurlionis, Das Meer, Island: Jón Nordal, Choralis, Türkei: Tüzün, Cesmebasi, Ukraine: Kolodub, Ukrainische Karpaten-Rhapsodie), schlicht einem vorgestellten mitteleuropäischen Kompositionsstandard nicht angemessen erscheinen. Bevor man daran ging, Gemeinsamkeiten zu suchen, hätte man zunächst über die Unterschiede nachdenken sollen. Die bloße Anwesenheit verschiedener europäischer Orchester mit unterschiedlichem Musikmaterial reicht zum Graben nach gemeinsamen Wurzeln nicht aus. Aug' in Auge mit Rezession und nicht eben preiswerten Eintrittskarten hat so manchen Interessierten angesichts völlig unbekannter Programme die Furcht gepackt, und selbst bei Interesse kann keiner täglich in teure Konzerte gehen. So verwundert es nicht, daß einige wenige bekannte Orchester – Wiener Philharmoniker, Concertgebouw Orchestra, das Moskauer Staatliche Sinfonieorchester etwa – ausverkauft waren, während die Za-

Natürlich gab es Höhe- und Tiefpunkte. Unter Niveau: das Gulbenkian Orchester aus Portugal mit dem Pianier Sequeira Costa unter dem unsinnig herumkaspernden Claudio Scimone; ein Unglück für die renommierten Osloer Philharmoniker war der heftig rudernde Dirigent Walter Weller; die Tschechische Staatsphilharmonie Brünn nahezu auf Kurorchestra-Niveau. Daß die skandinavischen Orchester auf dem Vormarsch sind, wurde bei Europa Musicale deutlich. Das Finnische Radio-Sinfonieorchester unter dem exzentrisch-eigenwilligen Jukka-Pekka Saraste ist jedenfalls dabei, ebenso wie die Göteborger Symphoniker unter Neeme Järvi sich in die Reihe europäischer Spitzenorchester zu spielen.

Eine der besten Reden hielt der ehemalige ungarische Außenminister Gyula Horn, der 1989 bei der Massenflucht von DDR-Bürgern eine entscheidende Rolle spielte. Horn sprach von der Unreife Europas und dem Versagen der Politiker: „Es ist schrecklich, unter dem Vorwand der Musik über Vernichtung sprechen zu müssen“, sagte er – und das ging einem dann unter die Haut.

sme/F.L./V.F.