

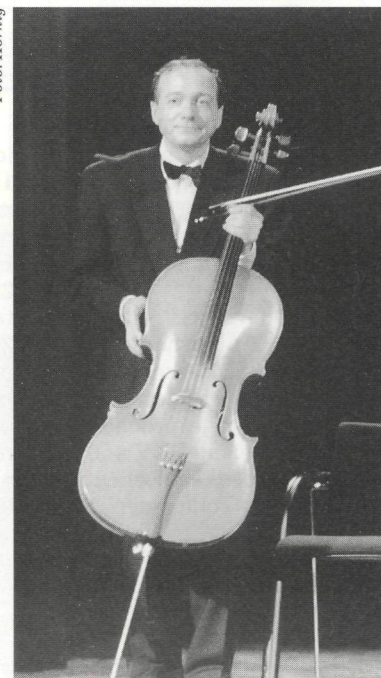
Miklós Perényi beim Casals-Gedenkfestival

In memoriam Pablo Casals“, unter diesem Motto stand ein Cello-Festival, das die Internationale Kammermusik-Akademie Kronberg/Taunus am letzten Oktoberwochenende 1993 veranstaltete. Cellobegeisterte Musikliebhaber und Studenten aus aller Welt sowie eine ganze Riege internationaler Solisten (die z.T. noch bei Casals studierten) erwiesen dem unvergessenen katalanischen Cellisten, der am 22.10.1973 in Puerto Rico starb, die Ehre – in Vorträgen (Prof. Dr. Kurt Pahlen) und Podiumsgesprächen, mit Meisterklassen und vor allem in einem stets ausverkauften und äußerst vielgestaltigen Konzertprogramm. Pablo Casals' Witwe Marta, die übrigens persönlich anwesend war, hatte zusammen mit Mstislav Rostropowitsch die Schirmherrschaft über das Festival übernommen. Die konzertierenden Künstler Zara Nelsova, Karine Georgian, Gert von Bülow, Julius Berger, Young-Chang Cho, Csaba Onczay, Raphael Wallfisch, Thomas Demenga und das Cellissimo Ensemble Frankfurt (mit Festival-Initiator Raimund Trenkler) boten Leistungen auf durchgehend hohem, partiell auch außergewöhnlichem Niveau (Natalia Gutman und Josef Chuchro konnten kurzfristig aus gesundheitlichen Gründen nicht auftreten).

Mit besonderer Spannung wurden, besonders in Fachkreisen, die Darbietungen des ungarischen Casals-Schülers Miklós Perényi erwartet, der im deutschsprachigen Raum bislang nur selten zu hören war, dessen Name unter Cellisten und Kennern jedoch längst kein Geheimtip mehr ist, nicht zuletzt aufgrund einer Reihe hochkarätiger Schallplattenaufnahmen. Und es kam, wie viele erwartet oder doch zumindest gehofft hatten – Perényis Auftritte gerieten zu Sternstunden des Festivals. Zunächst beeindruckte er mit einem abwechslungsreichen Programm kurzer Encores, u.a. mit einer eigenen Bearbeitung von Schuberts „Moment musical“ op. 94 Nr. 3, Casals' Arran-

gement von Faurés „Après un rêve“ oder Poppers halsbrecherischem „Elfentanz“. Mit phänomenaler Geläufigkeit wertete Perényi das kurze Stück zu einem funkelnden Meisterwerk virtuoser Kleinkunst auf. Als er sich später dann in Bachs G-Dur-Suite versenkte, jeden mechanischen Aspekt des Cellospiels vergessen machte und die Musik atmen ließ, oder in Kodálys horrend schwieriger Solosonate über alle Fingertorturen hinweg das spezifisch ungarische Idiom prägnant zur Sprache brachte, verfestigte sich der Eindruck, daß hier nicht nur ein genialer Cellist, sondern auch ein großer Musiker aufspielte. Eng ist der künstlerische Werdegang des ungarischen Cellisten, der 1948 in Budapest geboren wurde, mit der Person Pablo Casals verknüpft. Zunächst studierte der Hochbegabte an der Franz Liszt-Akademie seiner Heimatstadt bei Miklós Zsámboki und Ede Benda, dem Cellisten des Tátrai Quartett. Parallel dazu besuchte er Kurse bei Enrico Mainardi in Salzburg und Luzern. 1960 erwarb er das Diplom an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. In den Jahren 1965 und 1966 schließlich lud ihn Casals zu seinen Meisterkursen nach Zermatt und Puerto Rico ein. „Casals hat mich sehr beeinflusst, er verstand es, zu überzeugen. Er hat alles mit dem Instrument demonstriert und sehr individuell unterrichtet, manchmal sogar ganze Werke vorgespielt, so fiel das Lernen mit ihm sehr leicht“, erinnert sich Perényi rückblickend. In den folgenden vier Jahren nahm er am Marlboro-Festival teil, spielte dort noch unter Casals im Festivalorchester und trat mit Rudolf Serkin auf. Nach diesen prägenden Erfahrungen beginnt Perényi vermehrt auf internationalen Podien zu konzertieren. 1970 erhält er den Liszt-Preis. Früh übernimmt Perényi auch pädagogische Aufgaben, heute lehrt er als Professor an der Franz Liszt-Akademie in Budapest. „Ich habe immer unterrichtet, aber relativ wenig, denn ich möchte meine Kraft

außerdem verteilen auf Solospiel, Kammermusik und Komponieren. Ich spiele heute 40 bis 45 Konzerte im Jahr, das ist genug. Ich möchte nicht zuviel reisen“, äußert sich der vielbeschäftigte Cellist. Regelmäßig arbeitet Perényi mit anderen bedeutenden ungarischen Musikern zusammen, vor allem mit Zoltán Kocsis, Dezsó Ranki, András Schiff sowie dem Takács- und dem Keller-Quartett. Viele seiner Aufnahmen, etwa die Beethoven- und Brahms-Sonaten mit Ránki bzw. Kocsis oder das furiose Dvořák-Konzert, sind derzeit wegen der wirtschaftlichen Krise bei Hungaroton nicht erhältlich. Noch lieferbar sind jedoch eine Kodály-CD mit der derzeitigen Referenzaufnahme der Solosonate (HCD 31046) sowie eine CD mit Werken von Debussy, Bartók, Fauré und Kodály (HCD 31140). Die Haydn-Konzerte mit dem Liszt-Kammerorchester unter János Rolla hat das Low-price-Label Laserlight/Delta Music in Lizenz übernommen (CD 14009), als Cellopartner des Takács-Quartetts musiziert Perényi in Schuberts C-Dur-Quin-



Ein Cellist der Spitzenklasse, der im deutschsprachigen Raum allerdings selten zu hören ist: Miklós Perényi.

tett (Decca CD 436 324-2). Metropolitan Video/München hat mit dem Cellisten die Brahms-Sonaten (mit Kocsis), die Brahms-Klavierquartette (mit A. Schiff/Imai) sowie Schuberts „Arpeggione“-Sonate und die Klaviertrios aufgezeichnet (Bildplatte). Ligeti's Cellokonzert mit dem Ensemble Modern Frankfurt unter Leitung von Péter Eötvös soll demnächst bei Sony Classical erscheinen. Wahrscheinlich wird Perényi in diesem Jahr mit dem Dvořák-Konzert in Berlin zu hören sein, und bei der kommenden Schubertiade in Feldkirch wird er ebenfalls auftreten. Norbert Hornig

Walküre und Maskenball in Berlin

Bayreuths Wintersaison in Berlin? An der Staatsoper Unter den Linden hat Daniel Barenboim ein Ensemble zusammengetrommelt, das im wesentlichen aus den Bayreuther Protagonisten besteht. Aber wird damit auch Bayreuther Niveau erreicht? Der erste Akt der „Walküre“, mit der Harry Kupfer seinen neuen „Ring“-Zyklus eröffnete, ließ zwiespältige Erwartungen auf das noch kommende entstehen. Weder konnte Barenboim dem Akt jene musikalisch-dramaturgische Geschlossenheit geben, die ihn so hinreißend und einmalig macht, noch überzeugten aus sängerischer Sicht Waltraud Meier und Poul Elming. Die phantastische dramatische Sängerin Waltraud Meier hat versucht, wie auch schon im letzten Jahr mit der Isolde-Partie in Bayreuth, ihr Mezzo-Fach, das sie so überzeugend als Kundry krönt, mit attraktiven Rollen zu erweitern, die ihr aber ganz offensichtlich sängerisch (noch) nicht liegen. Die Sieglinde ist für

die Meier eine Frau, die ihrer Unterdrückung mit gespannter Emotionalität Ausdruck verleiht. Solches kann sie singen, solches singt sie besser als viele andere. Doch die stille Schönheit, der subtile Ausdruck der leisen Töne fehlt ihrem Gesang. In der Mittellage gibt es sogar einige unschöne Resonanzen. Poul Elming ist ein rechter Nachfolger von Peter Hofmann: Seine Bühnenattraktivität macht die Mittelmäßigkeit seiner eher harten Stimme wett. Beide wollen – ganz im Sinne des Regisseurs – weg vom Zopfigen, wollen Wagners Figuren auch musikalisch-gesanglich vermenschlichen, aktualisieren. Doch gerade damit scheitern sie letztlich, weil Wagners Melodiebögen bei ihnen alles andere als natürlich-ungezwungen herauskommen. Und Kupfer? Er ließ beim Liebespaar in den fünfundsechzig Minuten kaum eine Steigerung ihrer Ge-

wenn auch nicht in seiner Bestform: John Tomlinson) und Brunnhilde (wie ein leuchtender Fels in der Brandung: Deborah Polaski) mit ihren Rücken zueinander auf dem Boden sitzend Achtung und Zuneigung zugleich im Disput verrieten. Was der Abend letztlich vermissen ließ, war bei aller Vertrautheit der Sänger miteinander ein musikalisch wirklich überzeugendes Spitzenensemble. Daß die Demontage des alten Staatsoper-Ensembles künstlerisch notwendig gewesen ist, hat Barenboim mit seiner „Walküre“-Produktion jedenfalls nicht plausibel machen können. Zu welcher Sternstunde eine vortreffliche musikalische Einstudierung führen kann, zeigte die Deutsche Oper kurz darauf mit ihrer „Maskenball“-Premiere. Mit Neil Shicoff (Gustav III.), Vladimir Chernov (René Anckarström), Michele Crider (Amelia),

Eine beispielhafte Inszenierung von Verdis „Ein Maskenball“ gelang Götz Friedrich an der Deutschen Oper Berlin. Handverlesen war das Sänger-Team, Regie und Bühnenbild wirkten schlüssig.



fühle zu. Kein Wunder, daß Wagners hymnischer Gesang im Orchesterorte dann verpuffte. Die folgenden Akte versöhnten etwas, sie relativierten den ersten, irritierenden Eindruck – musikalisch und auch szenisch, weil Kupfer seinen Aktionismus zügelte und einige schön und sensibel ausgedeutete Bilder der menschlichen Interaktion inszenierte; z.B. wenn Wotan (gut,

Sondra Kelly (Ulrika) und Gwendolyn Bradley (Oskar) stand ein sängerisch wie darstellerisch exzellentes Team, das auch entsprechend gefeiert wurde, auf der sparsam, doch edel dekorierten Bühne von Gottfried Pilz und Isabel Ines Glathar. Rafael Frühbeck de Burgos, der in Berlin einer Anticlaque gegenübersteht, wirkte mehr im Verborgenen als fundierter Diri-

gent, indem er den Stimmen Raum zu ihrer Entfaltung gab und dem Lyrischen seinen Stellenwert einräumte. Götz Friedrich orientierte sich in seiner weitgehend stimmigen, das Taktile im Zwischenmenschlichen mit besonderer Einfühlung herausarbeitenden Inszenierung an der historischen Gestalt Gustavs III., des politischen Traumentzers und Schöngeists, ohne eine historische Handlung erzählen zu wollen, und gab ihm im Schlußbild die Gestalt des Bajazzo. Wer die Wohlklänge eines baritonale gefärbten, strahlkräftigen Tenors (Neil Shicoff) inmitten eines opulenten, aufeinander abgestimmten Ensembles genießen und gleichzeitig gutes Musiktheater erleben will, dem kann man endlich wieder einmal zurufen: Auf nach Berlin!

Martin Elste

Die neue Annäherung des Teams Baranboim/Kupfer an Wagners „Ring“, der mit der „Walküre“ jetzt in Berlin Unter den Linden begann, konnte – trotz zahlreicher schöner Einzellösungen – nicht vollends überzeugen.



Foto: M. Ritterhaus

„Hoffmanns Erzählungen“ in Wien

Der Weihnachtsstern, der über der Musikstadt Wien leuchtete, kam diesmal nicht aus Bethlehem, sondern aus Spanien: Plácido Domingo strahlte in den Dezembertagen '93 in dreifacher Gestalt, als Star einer kitschigen TV-Gala („Christmas Time in Vienna“), als Dirigent von Verdis „La Traviata“ an der Staatsoper und schließlich als Hauptattraktion in der Staatsopern-Neuinszenierung von Jacques Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“.

Für ihren geliebten Plácido sind die Wiener Opernbesucher noch immer bereit, Tage und Nächte in bitterer Kälte vor den Kassen auszuhalten. Doch die Strapazen lohnten sich, der Tenorgott bewies, daß er noch immer sein „Geld“ wert ist. Mag Domingo als Darsteller in einer Partie, mit der er bereits seit 30 Jahren vertraut ist, etwas würdevoller, um nicht zu sagen behäbiger geworden sein, mag auch sein Singen nicht mehr den einstigen leichten Flug besitzen, so bleibt doch noch immer ein respektable Rest von künstlerischer Intensität übrig. Wobei es weniger die ariosen Hauptmomente wa-

ren, in denen er seine Überlegenheit bekundete, seine Gabe vokaler Schattierung trat viel überzeugender in den Randzonen zutage, in den vielen subtilen, hochmusikalisch empfundenen Gesangsphrasen. Jedenfalls stellte Domingos kraftvolle und übermächtige Präsenz die einzige und wahre Lebensquelle dieser vom Publikum mit den üblichen Beifalls-Delirien begleiteten Produktion dar.

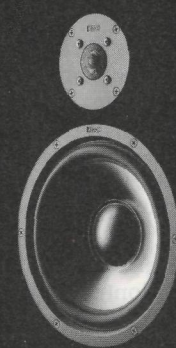
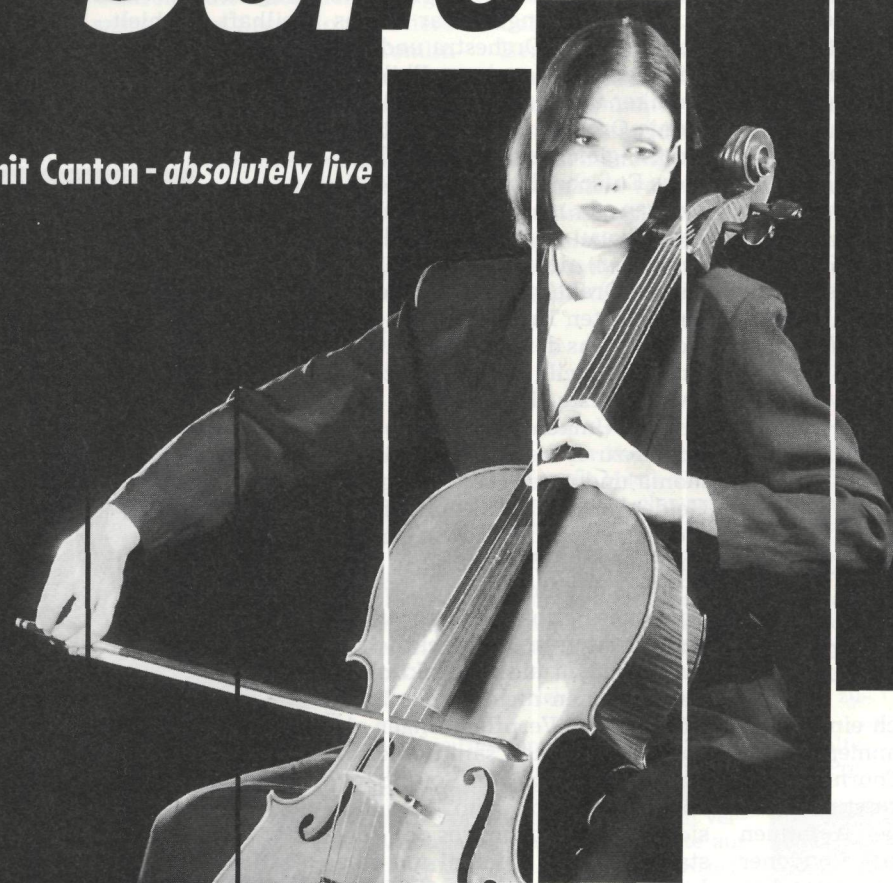
Es wäre allerdings eine totale Fehleinschätzung, wollte man bei diesem neuen Wiener „Hoffmann“ von einem geglückten Opern-Ereignis reden. Das Wiener Publikum, in der derzeitigen Ära mit glanzvollen Begebenheiten keineswegs überfüllt, war dankbar, wieder einmal Domingo auf der Bühne zu erleben, und um diesen Preis nahm man alles andere widerspruchslos in Kauf: Die Fragwürdigkeit der musikalischen Version (ein Mischmasch aus allen erdenklichen Fassungen, viel zu ausufernd und viel zu langatmig, außerdem von Christian Badea ohne Saft und Kraft dirigiert). Dazu eine Inszenierung (Andrei Serban/Richard Hudson), deren Krimskrams-

Überladenheit in keinem Moment über die Fadenscheinigkeit ihres gedanklichen Konzepts hinwegtäuschen konnte. Requisiten-Gerümpel anstatt Phantastik, ein bißchen Surrealismus, ein bißchen Psychoanalyse, ein bißchen Computer-Spuk, kurzum: ein Potpourri quer durch den Gemüsegarten des abgewelkten Regietheaters, alles vage, oberflächlich, unausgereift, niemals wirklich zum Kern vordringend. Schwach auch die Personenführung, deren traurigstes Opfer der sonst so hervorragende Heinz Zednik war: in den vier Dienerrollen wurde er zu läppischen Knallchargen herabgewürdigt.

Im Sängersensemble fiel der junge walisische Baßbariton Bryn Terfel in den vier Bösewichter-Rollen angenehm, doch nicht voll überzeugend auf. Seine Stimme ist kerngesund, groß und füllig, doch die Gaben künstlerischer Charakterisierung stehen diesem 27jährigen Sänger noch nicht zur Verfügung. Unter den weiteren jungen Stimmen waren Natalie Dessay als Olympia, Gabriele Sima (Niklaus) und Barbara Frittolli (Antonia) erfolgreich, das weitere Personal gelangte

Suite

... mit Canton - absolutely live



Hifi Boxen für die unverfälscht naturgetreue Wiedergabe zu bauen, ist unser Zweck und Ziel seit zwei Jahrzehnten. Hohe und höchste Bewertungen in objektiven Fachtests bestätigen den Erfolg. „Typisch Canton“ – das bedeutet: In handwerklicher Qualität gebaute Lautsprecherboxen mit vorbildlich neutraler Wiedergabe, natürlich, räumlich, frei von Verfärbungen, sauber und satt im Baß... Die reine Musik!

CANTON

Fordern Sie unseren Gesamtprospekt an:
Canton Elektronik GmbH + Co KG
Postfach 61, 61274 Weilrod
Tel. 06083-28756/Fax 06083-28113

nur selten über mittleres Niveau hinaus.

Somit eine Aufführung, die allein durch Domingos siegreiches Solo den Anschein eines Gesamterfolgs erwecken konnte und die signifikant für den derzeitigen Gesamtzustand der Wiener Staatsoper war. Als die wahre crux der unbefriedigenden und unbehaglichen Situation erweist sich der Chef des Hauses: Ioan Holender, ein ehemaliger Agent, hat mit seiner bisherigen Staatsoper-Leitung und vor allem mit seinen Premieren (sowohl der „Ring“ als auch der „Troubadour“ waren szenische Katastrophen) nur eines bewiesen: daß ihm jegliches künstlerisches Sensorium fehlt. Clemens Höslinger

Notizen aus London

Wir sind noch einmal davon gekommen. Der Titel von Thornton Wilders Theaterstück spiegelte zumindest das Aufatmen der prominentesten Londoner Institutionen wider, nachdem der Arts Council die Verteilung der um 1,7 Prozent (8 Millionen Mark) gekürzten staatlichen Subventionen für die darstellenden Künste in England bekanntgegeben hatte. Royal Opera House (48,75 Millionen Mark), English National Opera (29,16 Millionen Mark) und Southbank Centre (33,5 Millionen Mark) müssen im neuen Finanzjahr mit eingefrorenen Subventionen und damit einer realen Kürzung um die Inflationsrate von etwa 2,5 Prozent leben. Dafür ist die Existenz der Glyndebourne Touring Opera bei einer Streichung der Mittel um 29 Prozent ernsthaft gefährdet, und auch die regionalen Kulturverwaltungen mußten erhebliche Einbußen in Kauf nehmen. Der kurzfristig anberaumte Plan des Arts Council, zwei der vier berühmten unabhängigen Londoner Orchester alle Subventionen zu streichen und

die so freigewordenen Gelder einem einzigen Orchester zukommen zu lassen, endet als kulturpolitische Farce. Das für die Empfehlung zuständige fünfköpfige Gremium unter dem Berufsrichter Sir Leonard Hoffman entschied sich bei drei Stimmhaltungen zwar für das Philharmonia Orchestra und damit gegen die Londoner Philharmoniker und das Royal Philharmonic Orchestra, verband damit jedoch gleichzeitig die Auflage, diese Entscheidung nicht zu ratifizieren, da man damit dem hohen Niveau der beiden anderen Orchester nicht gerecht würde. Dieser Orakelspruch war schon am nächsten Tag bewußt lanciert worden, was den Musikbeirat des Arts Council unter Vollzugszwang setzte. Er entschied sich für eine Umkehrung der Subventionen zu Gunsten des Philharmonia und einer Halbierung der Gelder für das Royal Philharmonic. Der vermeintliche Sieger triumphierte und zelebrierte das Ereignis mit einer Sektparty; die Londoner Philharmoniker hingegen drohten mit gerichtlichen Schritten, da sie bei gekürzten Subventionen nicht in der Lage wären, ihren Verpflichtungen als vom Arts Council sanktioniertes Hausorchester an der Southbank nachzukommen. Nun bemühte sich erstmalig ergebnislos der Vorstand des Arts Council um eine Lösung. Sie drang schließlich am 15. Dezember via Fernschreiber in die Öffentlichkeit – die aus solchen Anlässen übliche Pressekonferenz wäre denn doch zu peinlich gewesen – und lautete: Es bleibt alles beim Alten. Philharmonia Orchestra und Londoner Philharmoniker erhalten gleichermaßen 1,75 Millionen Mark, während der Southbank als Finanzierungshilfe für ihr Hausorchester eine Million Mark zugesichert wurde. Das Royal Philharmonic Orchestra, das inzwischen in Nottingham ein Zuhause gefunden hat, muß sich vorläufig mit 750 000 Mark begnügen, dürfte aber als Tourneorchester noch aus anderen Quellen zusätzliche Mittel erhalten und hat darüber hinaus mit dem kommerziellen Rundfunksender Classic FM einen längerfristigen Kooperationsvertrag abgeschlossen, der ihm jährlich weitere 1,25 Millionen Mark ein-

bringt. Der für die Orchester und den Arts Council kostspielige Schildbürgerstreich schadete der Glaubwürdigkeit aller Beteiligten, wobei sich gerade das Philharmonia Orchestra mit einem widerwärtigen, öffentlich ausgetragenen Nervenkrieg wenig vorteilhaft verhielt. Die Wunden werden kaum heilen, da die Befürchtung besteht, daß hier letztlich ein Prozeß nur aufgeschoben, nicht aber aufgehoben wurde.

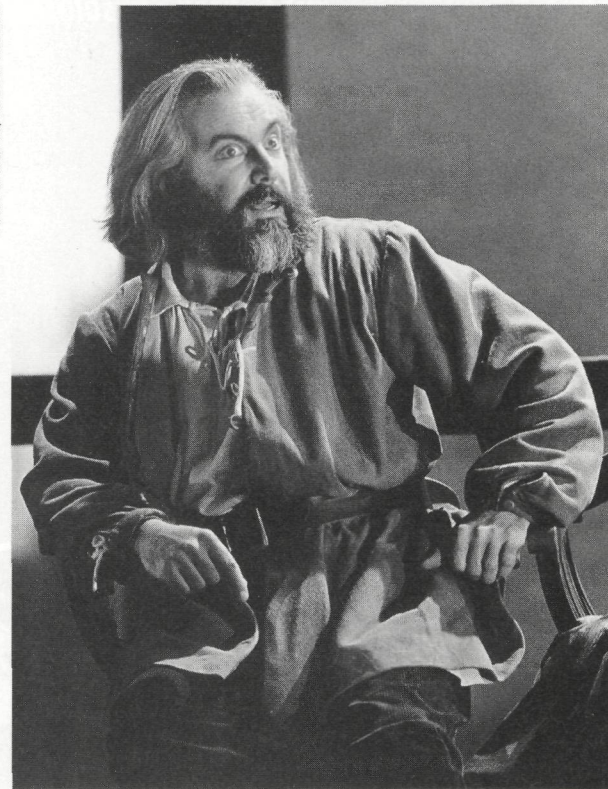


Foto: C. Bardia/Covent Garden

de. Zudem dürfte das Philharmonia Orchestra auch weiterhin mit wenig fairen Methoden gegen die Londoner Philharmoniker zu Felde ziehen und ihnen das auf fünf Jahre begrenzte Hausrecht in der Royal Festival Hall streitig machen.

Zu den musikalischen Höhepunkten des Londoner Herbstes zählte neben der britischen Erstaufführung von Messiaens letztem Werk „Eclairs sur l'Audé“ durch das London Symphony Orchestra unter Kent Nagano im Barbican Centre und der konzertanten Aufführung von „Tristan und Isolde“ mit den Londoner Philharmonikern unter Franz Welser-Möst, sowie mit Elizabeth Connell und Heinz Kruse in den Titelpartien, eines der hierzulande selten geworde-

Am Londoner Covent Garden Opera House hat es seit 1969 keine Neuproduktion der „Meistersinger“ mehr gegeben. Die Neuinszenierung von Graham Vick bot unter der engagierten Leitung von Bernard Haitink ein Sänger-Team, das auf hohem Niveau agierte. Besonders beeindruckend: Thomas Allen als Beckmesser und John Tomlinson (Foto) als Hans Sachs.

nen Dirigate von Paul Sacher. Es faszinierte, wie dieser 87jährige, junggebliebene letzte Titan einer großen Epoche den London Mozart Players mit äußerster Sparsamkeit der Mittel ein Höchstmaß an tonaler Ästhetik, Spannung und Dichte abverlangte. Neben einer frühen Haydn-Sinfonie und dem „Cantus in Memoriam Benjamin Britten“ von Arvo Pärt bewies er sein überragendes Musikverständnis an dem 1938 von ihm in Auftrag gegebenen Doppelkonzert für Streicher, Klavier und Schlagzeug von Bohuslav Martinu. Im Zentrum dieses vitalen Konzerts knüpfte der tschechische Pianist Ivan Moravec mit Mozarts Klavierkonzert Nr. 25 an die Tradition einer Clara Haskil, eines Dinu Lipatti und in der geistvollen, musikantisch geschliffenen Darstellung des Finalesatzes an Edwin Fischer an. Unter dem gänzlich unbeteiligten, flachen Dirigat von Kent Nagano enttäuschte im Barbican Centre das vielgepriesene 13jährige Violinwunder Sarah Chang. Ihre zwar virtuose, doch eigenartig kalte und nicht immer befriedigende Interpretation des ersten Paganini-Konzerts besaß viele Manieriertheiten, die auf die zu frühe Vermarktung einer echten Begabung hinwiesen und Zweifel an der Möglichkeit einer beständigen Entwicklung aufkommen ließen. Im Purcell Room bewies das Ondine-Ensemble mit „Ein Jahrhundert amerikanische Musik“ eine selbst für London unorthodoxe Programmgestaltung. Die Konfrontation mit der spätromantischen Violinsonate von Amy Beach (1867–1944) machte Appetit auf mehr aus der Feder dieser erstmals berühmten komponierenden Pianistin. Seltene Sonaten für Cello und Flöte von Samuel Barber, Walter Piston und Todd Brief, sowie Carters feinsinnige „Enchanted Preludes“ und das geniale, viel zu wenig bekannte Klaviertrio von Charles Ives bewiesen eine musikantische Vielfalt außerhalb des gängigen Repertoires.

Am Royal Opera House begeisterte die nahezu ausschließlich angelsächsisch besetzte Neuinszenierung der „Meistersinger von Nürnberg“ durch Graham Vick. Innerhalb eines zeitlosen, stilisierten und von relevanten Farben diktierten großflächigen

Bühnenrahmens (Richard Hudson) entwickelte er unter Beibehaltung historischer Kostüme und Requisiten eine beispielhafte Personenregie. Auf der Bühne entstanden Bilder von der Eindringlichkeit eines Brueghel, während die nächtliche Prügelzene einem Szenario von Hieronymus Bosch glich. John Tomlinson, der Bayreuther Wotan, stellte sich zum ersten Mal der Partie des Hans Sachs. Sein Rollenportrait eines rebellischen und nicht abgeklärt philosophierenden Schusters hatte selbst in seinem Mangel an Legato zugunsten von Sprechgesang Stichhaltigkeit. Die Vehemenz seiner Interpretation fand in Nancy Gustafson

(Eva), Gwynne Howell (Veit Pogner), Gösta Winbergh (Stolzing) und Deon van der Walt (David) bei unerwartet guter deutscher Diktion großartige Ergänzung. Höhepunkt aber war der Beckmesser des immer wieder faszinierenden Thomas Allen. Letztlich verdankte die Aufführung Bernard Haitink ihre Vollendung. Seine Souveränität und unbestechliche Klarheit, seine einem nie aufdringlichen Humor und feinsinnigen Tiefgang gleichermaßen verpflichtete Frische, sein Instinkt für Nuancen ohne schwülstige Überzeichnung, sein nie zerstörerisches Temperament animierten Bühne wie Publikum.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Intentionslosigkeit (Akzeptieren der Stille)...; der Verzicht auf Kontrolle; die Klänge Klänge sein lassen... – Er galt vielen als Musik-Clown, als Scharlatan und war doch alles andere als ein unbedacht-clownesker Spaßvogel; gleich die ersten Auftritte 1954 in Donaueschingen und 1958 in Darmstadt gerieten zum Skandal. Zu sehr wohl stand Cages Prinzip einer „Musik des Augenblicks“, seine Ästhetisierung des Zufalls gegen das Diktat der durchstrukturierten seriellen Musik. Eine Tatsache, die die Cage-Rezeption in Deutschland lange Zeit behinderte, ja verhinderte. Erst allmählich setzte sich Cages kompositorische Originalität, sein Prinzip des Zufälligen auch hierzulande durch. 1992 wollten ihn die Frankfurt Feste zum 80. Geburtstag mit einer Konzertreihe ehren. John Cage hat es nicht mehr erlebt, er starb wenige Wochen zuvor.

Das vorliegende Buch „Anarchie Harmony“ von Stefan Schädler & Walter Zimmermann (Hg.), (Schott Verlag, Mainz 1992, 316 S.) entstand als Programm- und Werkbuch des Festivals; es enthält zahlreiche Beiträge von unterschiedlichem Umfang, wirft Fragestellungen auf, stellt verschiedene Ansätze einer Werkanalyse gegen Ausschnitte aus Partituren, Notizen, Cage-Briefen und Notaten. So macht Ernst-Albrecht Stieblers Text „Ostwestbedenken“ eindringlich klar, inwieweit der Zen-Buddhismus als konstituierende Geisteshaltung für Cages kompositorisches Denken von Bedeutung war (es ging um die „aus dem Zen abgeleitete Idee, Kunst und Leben nicht zu trennen, keine im Prinzip wiederholbaren Werke zu komponieren, sondern Musik als eine lebendige Aktion zu verstehen, deren Notation eine in jedem Moment veränderte Situation ermöglichte“). Eine Haltung, die jedoch nie zur modisch-meditativen Adaption fernöstlicher Weisheit pervertierte. („Cage sagte von sich, er habe den Weg des Zen eingenommen, aber nicht seine Sitzweise. Es schiene ihm, daß ein Komponist ohnehin genug Zeit im Sitzen verbringt.“).

Stille Geisteswelten und ihre Auswirkungen auf Cages Ästhetik sind auch Gegenstand einer vertiefenden Untersuchung von Hans Klein über die Hua-Yen-Philosophie; Ruth Young versucht dagegen den Einfluß des Transzendentalisten Henry David Thoreau nachzuweisen. Walter Zimmermann analysiert die „Subtraktion als Kompositionsprinzip“, anschließend orakelt Stefan Schädler über „die Paradoxie des Gedächtnisses“. Und mögen die Texte auch recht unterschiedlich sein (was soll das kryptische Geschwafel von Richard Nöbel), in ihrer Gesamtheit bilden sie zusammen mit den aufschlußreichen Werkkomentaren ein facettenreiches Bild eines der wichtigsten Komponisten dieses Jahrhunderts.

Daß der Erstauflage gleich ein ganzer Zettel an Errata mitgegeben ist, spricht für die Gewissenhaftigkeit der Herausgeber, nicht aber für die der Korrektoren.

Tilman Urbach

