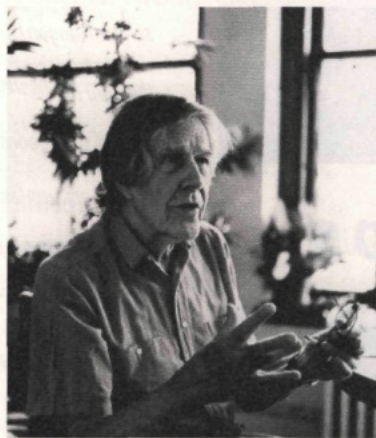


John Cage 1912–1992

Der Unangepaßte, der Spaßvogel, der Provokateur, aber auch der Klang-Avantgardist, der Abenteurer des Ohres, der konzentriert eine Idee verfolgende Musiker – all das war John Cage, und er verbarg es hinter den freundlichen, offenen Augen oder einem verschmitzten Grinsen. Stets war er auch auf hakenschlagender Flucht vor all jenen Eiferern, die glaubten, „ihren“ Cage schon längst in der passenden Schublade zu haben. Er verkörperte jene



Innovativ wie kaum einer sonst in der Nachkriegszeit: Cage.

widersprüchlich erscheinende, aber bei Künstlern durchaus nicht seltene Einheit von Naivität und Weisheit, die die Begegnung mit ihm immer wieder so überraschend und auch so beglückend machte. Wie ein Kind konnte Cage neue Präparationen und Zufalls-Operationen ausdenken – aber die Wahrnehmung seiner Umwelt, des ritualisierten und kommerzialisierten Musikbetriebes, auch der Natur als der eigentlichen Umwelt menschenwürdigen Lebens zeugte von Wissen, von Verständnis, von einer seltenen Sicherheit, über den Dingen zu stehen und doch mit ihnen unter ihnen zu sein.

John Cage, am 5. September 1912 in Los Angeles geboren und am 12. August 1992, wenige Wochen vor seinem 80. Geburtstag, in New York verstorben, kam

1934 zu Arnold Schönberg, der in Los Angeles eine neue Heimat gefunden hatte; Cage wollte bei ihm studieren, mußte dem damals auch in Amerika berühmten Komponisten allerdings sagen, daß er keinen Penny in der Tasche habe und den Unterricht nicht bezahlen könne. Schönberg sah ihm tief in die Augen und meinte dann: „Wenn Sie die feste Überzeugung haben, Komponist und nur Komponist werden zu wollen, dann unterrichte ich Sie auch kostenlos.“ Sprachs und begann sofort.

Cage hat zwar in den dreißiger Jahren vereinzelt mit Reihen gearbeitet, wurde aber kein Zwölftonkomponist – und nichts anderes hätte Schönberg auch gewollt. Stattdessen experimentierte Cage mit Schlaginstrumenten und mit Präparationen des Klaviers, dessen Saiten er mit Filz-, Holz- und Gummistückchen abklemmte. Was dabei herauskam, war „unerhört“ und klingt noch heute so frisch wie am ersten Tag. Die „Sonatas & Interludes“ für präpariertes Klavier (1947/48) trugen ihm den Guggenheim Award ein, die „Imaginary Landscapes“ für Schlaginstrumente, Radioempfänger, Sirenen und andere unkonventionelle Schallerzeuger gehören zu den exzeptionellsten Werken der Neuen Musik. Aber auch mit einem traditionellen Orchester konnte Cage sehr wohl umgehen, wie seine Ballettmusik „The Seasons“ (1947) eindrucksvoll beweist.

Nach längerer Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus und chinesischer Philosophie entstand 1951 seine „Music of Changes“ für Klavier, strukturiert nach Zufalls-Operationen aus dem Buch „I Jing“, worin er den seriellen Klavierklang der europäischen Nachkriegs-Avantgarde vorwegnahm, obwohl das Werk mit Serialismus nichts zu tun hat. Im Nachhinein wurde klar, warum Cage später zum Katalysator für die weitere Entwicklung der Neuen Musik „nach dem Tode Darmstadts“ werden konnte: Zufall und Überkonstruktion fielen klanglich in eins zusammen, er hatte es schon immer gewußt... Sein Klavierkonzert von 1958, für das es keine definitive Partitur gibt und das den Interpreten weitgehende

Freiheiten läßt, entfesselte bei der Uraufführung in New York zwar einen unglaublichen Skandal, wirkte auf Musiker jedoch wie ein Befreiungsschlag: Witold Lutoslawski erinnert sich, daß ihm beim Anhören dieses Werkes die Idee der „begrenzten Aleatorik“ kam, eine stilbildende Idee und bis heute typisch für die Persönlichkeit des Polen, obwohl er stilistisch mit Cage nicht das Geringste zu tun hat.

Berühmt war Cage auch als Hobby-Mykologe: mit seiner Pilzkenntnis gewann er bei einem Quiz des italienischen Fernsehens 1958 die damals unvorstellbare Summe von sechs Millionen Lire – und kaufte einen Autobus, um damit die Merce Cunningham Dance Company, deren Musikdirektor er war, durch Italien zu kutschieren...

Cage hatte zwar enorme Wirkungen auf die zeitgenössische Musik, bildete aber nicht eigentlich eine „Schule“, das hätte auch seiner antiautoritären Persönlichkeit völlig widersprochen. Er hielt immer wieder „Lectures“, eher philosophisch-literarische Betrachtungen und skurrile Wortkonstruktionen, die nur beiläufig und vermittelt etwas über Musik aussagten.

Häufig war Cage auch in Deutschland zu Gast, spielte mit David Tudor am präparierten Klavier, entwarf Klang-Environments, kreierte in Frankfurt die „Europas“ als Collage der abendländischen Opernliteratur und in Bremen „A House full of Music“, ebenfalls eine Collage aus unterschiedlichsten Musiken, aufgeführt im Übersee-Museum durch 800 (!) Kinder der Jugendmusikschule, während Cage am Eingang mit einer riesigen Verlaufspartitur und einem Mischpult stand und jedem Besucher freundlich die Hand schüttelte...

Im September nun wollten Festival-Manager, Cage-Apologeten und Lobhudler sich geradezu überschlagen und weltweit Geburtstagsfeiern veranstalten, eine monströser als die andere. Es ist eine Ironie des Schicksals, auf welch makaber-hintersinnige und dabei so typische Weise sich John Cage dieser Orgie der Kommerzialisierung entzog: Er ist ganz einfach gestorben...

Hartmut Lück

Später Sieg der Preußen?

Bei der Uraufführung von Hans-Werner Henzes „Prinz von Homburg“ war der Schlachtenlärm groß. Es ging damals in der Hamburgischen Staatsoper hoch her, und anschließend zerstritt sich die Kritik darüber, ob Kleists „Prinz von Homburg“ überhaupt operntauglich sei. 32 Jahre später kehrte der schwärmerische Prinz wieder auf die Bühne zurück und fand sich im Alten Residenztheater in München zwar freundlich bis respektvoll begrüßt, aber es war wohl doch wieder nur ein Etappensieg.

Henze hat für die (späte) Münchner Erstaufführung eine Neufassung erstellt, die im wesentlichen den Orchesterpart ausdünn: der Raumnot im Cuvilliés-Theater gehorchend und zugleich der Tugend einer größeren Textverständlichkeit dienend. Es bleibt immer noch genug auf der Strecke von Kleists Poesie. Und diesen Hauptvorwurf gegen das Stück kann auch die Münchner Produktion nicht entkräften. Daß sie dennoch sehens- und hörens- und wert war, lag an den Beteiligten.

Regisseur Nikolaus Lehnhoff hatte sich vom Ausstatter Gottfried Pilz einen Raum entwerfen lassen, wie er karger kaum hätte sein können: Ein mit vielen Türen versehenes Halbrund markiert den Schauplatz, auf dem sich nur drei Tische befinden. Sie dienen mal als Laufsteg für die Traumwanderungen des somnambulen Helden, mal als Gerichtsbarriere. Und die Einzeltische markieren, verstellt und umgestürzt, auch das Chaos der Gefühle. Zwar hat Pilz die Kostüme (irgendwo zwischen Aufklärung und Gründerzeit) in den Signalfarben Schwarz, Weiß und

Rot gehalten, doch das Licht wirft genug Halbschatten auf die Bühne: In einem Stück, in dessen Handlung es nie tagt, dominieren so die mehr oder minder blauen Schimmer der Romantik.

Lehnhoffs Regie kontrapunktiert dies durch Strenge und Knappheit der Personenführung. Sie will nicht aufweichen, was Ingeborg Bachmanns Libretto ja nicht nur verknappt, sondern auch verdichtet hat. Der Prinz ist ein Träumer. François Le Roux singt und gibt ihn denn auch mit jugendlicher Emphase – zwischen Unbekümmertheit und Unbedachtheit. Er meistert diese hohe Baritonpartie mit Eleganz und Elan und findet in William Cochrans Kurfürsten den angemessen differenzierten Partner und Gegner, keinen starren und sturen Kommißkopf, sondern einen Vorgesetzten, der um die Zwänge weiß. Schade nur, daß Mari Anne Hägganders Prinzessin Natalie trotz aller schönen und strengen Töne etwas zu mütterlich ausfiel. Diese Natalie soll dem jungen Homburg die Sinne verwirren? Sie ist weder Julia für einen deutschromantischen Romeo noch Ophelia für einen preußischen Hamlet, sondern allenfalls Königin Luise ... Glanzvoll besetzt das restliche Ensemble rund um Helga Dernesch respekttheischende Kurfürstin und Hans-Günter Nöckers Feldmarschall Dörfling.

Wolfgang Sawallisch ließ es sich nicht nehmen, diese letzte Premiere seiner langen Amtszeit selbst zu dirigieren. Daß ein Chef mit (vergleichsweise) neuer Musik seinen letzten Trumpf aus-

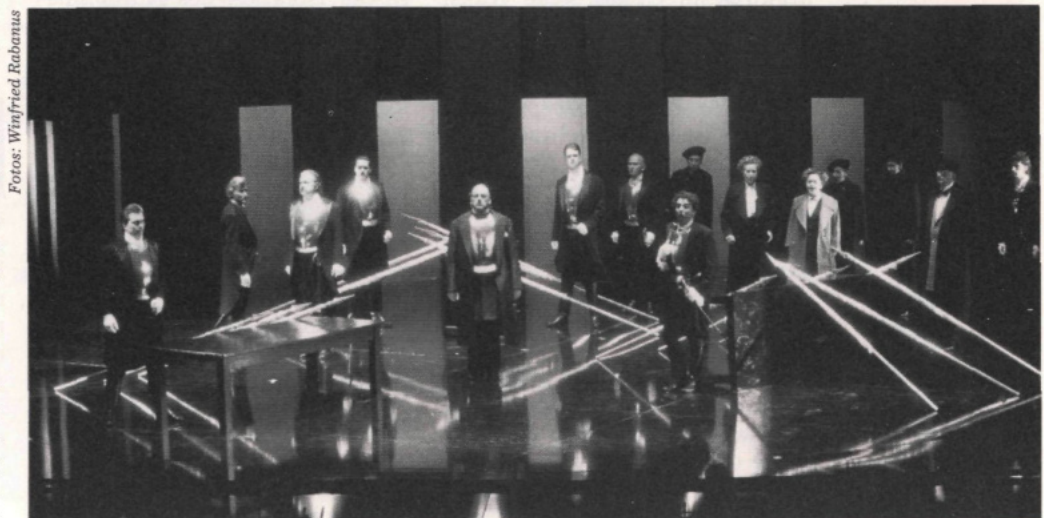


spielt, das ist in einer so traditionsbetonten und konventions-süchtigen Stadt wie München ja auch ein Signal. Sawallisch dirigierte mit präzisiertem Engagement, verlor bei prägnanten Fingerzeigen zwar mal den Dirigentenstab, aber nie die Übersicht. Er überspielte nicht, wie formenstrenge und formenreich diese Partitur gearbeitet ist, aber er machte auch keine kompositionstechnische Lehrstunde aus dem Musikdrama, sondern hatte immer die Helligkeit des Klangs und die dezente Distanziertheit der Vertonung vor Augen und Ohren.

Am Ende sehr heftiger Beifall, fast Jubel für alle Beteiligten und auch für Henze. Aber der große Durchbruch war's wohl doch nicht. Und das dürfte nicht nur daran gelegen haben, daß die Besucher der Bayerischen Staatsoper mit dem Schlußsatz des Stückes nichts anzufangen wußten: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs...“

Rainer Wagner

Die letzte Premiere der Ära Sawallisch an der Bayerischen Staatsoper München galt einer Neufassung von Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“ (Regie: Nikolaus Lehnhoff, Ausstattung: Gottfried Pilz). In den Hauptrollen François Le Roux und Mari Anne Häggander (oben).



Genialer Querdenker

Auch zehn Jahre nach dem Tode Glenn Goulds scheint sein Mythos ungebrochen. Der kanadische Pianist starb am 4. Oktober 1982 – neun Tage nach seinem 50. Geburtstag – in seiner Heimatstadt Toronto an den Folgen eines Gehirnschlags. Seine Fingerpräzision, seine Kunst der polyphonen Linienführung und sein schier unerschöpfliches Reservoir an Staccatotechniken sind inzwischen längst Klaviergeschichte. Ebenso seine diversen Marotten, angefangen bei seiner hypochondrischen Neigung, über sein permanentes Mitsingen und Mitdirigieren beim Spielen, bis hin zu jenem „Skelett“ von einem Kla-



Foto: FF-Archiv

vierstuhl, das zum regelrechten „Markenzeichen“ für den Analytiker und Technik-Fanatiker Gould wurde. Bei einer Sitzhöhe von knappen 36 Zentimetern praktizierte Gould seine Kunst gewissermaßen aus der Froschperspektive heraus, legte nicht nur Ohren-, sondern auch Augenmaß an seine Interpretationen an. Den Pedalgebrauch reduzierte er auf ein Minimum, klammerte Romantiker wie Chopin, Schumann oder Liszt kategorisch aus seinem Repertoire aus und konzentrierte sich vorwiegend auf die linear-polyphone Kunst Johann Sebastian Bachs.

Nach seinem Debüt 1946 (mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 4) gelang Gould Mitte der 50er Jahre der internationale Durchbruch mit seiner Interpretation der Bachschen „Goldbergvaria-

tionen“. In diese Zeit fallen auch seine ersten Schallplatteneinspielungen für CBS sowie die zunehmende philosophische Auseinandersetzung mit dem Prozedere des traditionellen Konzertbetriebs. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Begegnung mit Leopold Stokowski, einem der künstlerischen Wegbereiter moderner Aufnahmetechnik und Mitbegründer jenes musikalischen „Subjektivismus“, dem sich auch Gould verpflichtet fühlte.

Von den einen bald als „Blender“ abgetan, wird er für andere zur regelrechten Kultfigur, zum musikalischen Provokateur in Wort und Tat. Legendär wurde beispielsweise jene New Yorker Aufführung von Brahms' d-Moll-Klavierkonzert im April 1962 zusammen mit Leonard Bernstein, dessen Vorwort an das Publikum – infolge unüberbrückbarer künstlerischer Differenzen – in der lakonischen Frage gipfelte: „Who's the Boss?“

Zwei Jahre später dann, 1964, kehrt Gould dem Konzertpodium endgültig den Rücken. Für ihn steht fest, daß das Live-Ritual des Konzerts überholt ist. Im Gegensatz zu den meisten seiner Musikkollegen glaubt Gould „an die Einmischung der Technik“ und die „Barmherzigkeit der Maschine“, deren kreative Spielräume es zu nutzen gelte und die vermittelnd zwischen Werkidee und das Ideal einer vollkommenen Aufführung trete. Konsequenterweise zieht er sich in die Isolation des Aufnahmestudios zurück, meldet sich nur noch via Technik-Medium – etwa in jenen mittlerweile ebenfalls legendären Fernsehinterviews mit Bruno Monsiegeon – in der Öffentlichkeit zu Wort. Daneben arbeitet er als Dokumentarfilmer, publiziert für die Magazine „High Fidelity“ und „Saturday Review“ und verfaßt zahllose musikalische Essays (deutsch im Piper-Verlag, München).

In Johann Sebastian Bachs polyphoner Kunst erblickt Gould gewissermaßen das demokratische Organisationsmuster einer zeit- und raumübergreifenden Aufführungsidee, die letztendlich auch den Hörer (an den He-

beln seiner Wiedergabe-Apparatur) kreativ miteinbezieht. Darüberhinaus setzt er sich jedoch auch für den Kreis der Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) ein, tritt als Interpret von Komponisten wie Sweelinck oder Gibbons hervor und sorgt ferner mit seinem unorthodoxen Mozart- und Beethoven-Spiel für immer neuen Gesprächsstoff.

Als 1977 die beiden amerikanischen „Voyager“-Raumsonden starten, enthalten sie eine von Gould bespielte, in Aluminium versiegelte Schallplatte mit Präludium und Fuge aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“: eine Hommage an „ein unendliches, ehrfurchtgebietendes Universum“ und eine zukünftige, intergalaktische Zivilisation. Doch Goulds letzte irdische Tat ist nicht etwa seine berühmte zweite Einspielung der „Goldbergvariationen“ (1981), sondern ausgerechnet ein Werk des Erz-Romantikers Richard Wagner: am 8. September 1982 betritt Gould letztmalig das Aufnahmestudio – als Dirigent (!) von Wagners „Siegfried-Idyll“ in der Originalversion für 13 Instrumente (Sony CD SK 46 279).

Matthias Keller

Haitink und Wagner

Nun haben Freund und Feind des Bayreuther Gesamtkunstwerklers also noch einen „Ring“ mehr als Diskussionsgrundlage. Dirigentisch geschmiedet hat ihn mit Bernard Haitink ein hocherfahrener, seit stattlichen 35 Jahren mit dem magischen Taktstock ausgerüsteter Mann. Der für seine Selbstdisziplin bekannte Holländer hat diesmal besonders gerne vom Live-Podium zu einer Schallplattenproduktion gewechselt, wie er während der Aufnahmesitzungen beteuerte:

AUF HÖCHSTEM NIVEAU

PHILIPS

COMPLETE MOZART EDITION

AUSGEZEICHNET!

Die größte editorische Leistung in der Geschichte der Schallplatte.

»Die Vollständige Mozart-Edition«.

Internationaler Schallplattenpreis Frankfurt, 1992

Sonderpreis »Gramophone«, 1991

Edison Preis, 1991

Sonderpreis »Ritmo«, 1992

Sonderpreis für »Beste Covergestaltung«, »CD Review«, 1991

Aufnahme in das »Guinness Buch der Rekorde«, 1991



Mozart

»Der Ganze Mozart«. Alle authentischen Werke als Gesamtwerk oder in 45 Einzelausgaben.

PHILIPS

„Unsere Arbeitsweise ist gesund, weil wir uns niemals in Kleinigkeiten verlieren. Am Anfang versuchen wir eine Szene im Gesamtdramatischen Zusammenhang aufzunehmen, von da ausgehend kann man Korrekturen machen. Für mich ist es sehr wichtig, daß die Kontinuität gewahrt bleibt, daß es keine antiseptische, keine plastische Chirurgie wird. Das hasse ich. Wenn man sich zuviel auf Kleinigkeiten konzentriert, ist der große Bogen weg, das dramatische Gefühl – und das muß man behalten.“

Die monumentale Musik der Tetralogie Wagners empfindet auch Haitink als eine Herausforderung, der man sich nur mit einem wirklich gut disponierten Orchester stellen sollte. Das Orchester sei das Wichtige in diesem Stück (– neben den Sängern: „die sind natürlich ebenso wichtig“). Unter günstigen Voraussetzungen komme bei Wagner zwischen Dirigent und Orchester so etwas wie eine „mystische Kommunikation“ zustande, etwas schwer zu Beschreibendes. Haitink zählt sich nicht zu den Dirigenten, die während der Probenarbeit viel sprechen, dem Orchester ständig korrigierende Instruktionen geben. Er habe schließlich seine Hände, sein Gesicht, „hoffentlich“ – wie er meint – auch seine Ohren, und das genüge ihm durchaus bei der Vermittlung seiner Vorstellungen. Meistens kommt er sehr gut mit Musikern aus, oft entwickelt sich eine schöne Zusammenarbeit. Das Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks hat tatsächlich davon profitieren können, daß Haitink soviel Ruhe ausstrahlt und dennoch oder gerade deshalb erreicht, was er will. Und zwar mit staunenswerter Bescheidenheit, ohne die Pose des Pultdiktators – anscheinend geht es auch so.

Wie aber schätzt Haitink den Stellenwert Wagners im allgemeinen ein? Begreift er seine Musik in erster Linie aus dem Blickwinkel dessen, was sie historisch ausgelöst hat? (Haitink kennt sich ja aus mit Bruckner, Mahler, auch Schostakowitsch). „Wagner war irgendwo der Urmusiker, eine unglaubliche Schlüsselfigur im Musikschaffen; man kann ihn einfach nicht übersehen, er steht



Bernard Haitink

Foto: EMI/Neumeister

da wie ein Berg. Manche Leute sagen, Wagners Musik sei eine Droge, sie sei ungesund. Das empfinde ich gar nicht, ich werde auch nicht ermüdet von Wagner. Es ist erstaunlich, wie fit man sich fühlt nach einem ‚Ring‘-Zyklus. Der Mann war so ein kluger, genialer Mensch, er hat so klug disponiert. Die ‚Götterdämmerung‘ ist lang, aber die Länge spürt man nur, wenn man beginnt. Vor dem ersten Akt ‚Götterdämmerung‘ denkt man: mein Gott, fünfeinhalb Stunden, nicht wahr – aber wenn das einmal läuft, dann läuft es. Und man wird auf den Wogen der Musik mitgenommen.“

Nicht ohne süffisanten Charme fügt Haitink hinzu, daß er sehr schlecht sei im Kritisieren großer Komponisten. Er spüre nur eine enorme Bewunderung, auch Verwunderung, wie ein einziger Mann das alles so habe machen können, mit welcher Logik und welch scharfem Blick auf den Schluß. „Nach dem letzten Akkord ‚Götterdämmerung‘ ist doch etwas Unwandelbares geschehen – tragisch, elegisch. Natürlich sollen Fragen offen bleiben, aber die kann man auch nicht beantworten.“

Was Wagner von den Orchestern seiner Zeit forderte, nämlich Deutlichkeit (gerade bei den „kleinen“ Noten!), andererseits Tonfülle, ist Haitink durchaus bewußt. Er denkt viel darüber nach, wie es damals geklungen haben mag, ob die Orchester allgemein dieselbe Sonorität hatten wie heute, was sich eigentlich genau verändert hat. Und im Gespräch zitiert Haitink aus dem Kopf eine Briefstelle bei Richard Strauss, die ihn stets besonders beeindruckt: Strauss zeigt sich dort von Wagners Instrumentati-

onskünsten fasziniert (am Beispiel der „Meistersinger“), aufgrund derer die Gesangstexte trotz des 100-Mann-Orchesters eine reelle Chance hätten, im Publikum verstanden zu werden. Er, Strauss, schreibe hingegen für eine Flöte und eine Geige – und höre seine Sopranistin nicht mehr.

Auf sein Verhältnis zu Regisseuren angesprochen, versichert Haitink (nachdem er am Royal Opera House Covent Garden mit Götz Friedrich den „Ring“ erarbeitet hat), daß er sie keineswegs um ihre Freiheit beneide. Denn heute müsse man als Regisseur immer wieder etwas Neues machen, nachdem Wagner das selbst gefordert habe. „Es wird natürlich manchmal falsch verstanden. Wagner ist sicher davon ausgegangen, daß die Regisseure die Musik auch wirklich kennen. Und heutzutage ist Oper so populär, daß viele Sprechtheater-Regisseure Wagner inszenieren. Und das ist nicht immer sehr beglückend.“ Wie aber würde er, Haitink, den „Ring“ selbst inszenieren, wenn er – nach dem Muster Karajans – Gelegenheit dazu hätte? Er lacht bescheiden. In dieser Hinsicht sei er wirklich frei von Ambitionen – er wäre fraglos ein schlechter Regisseur. „Weil mich die Musik immer wieder ablenken würde. Ich träume immer wieder weg, Musik ist nicht in erster Linie eine Gehirnsache für mich.“

Von einer Gesangskrise zu sprechen hält Haitink für verfehlt, selbst im Wagner-Fach. Heute würden halt zu viele Opernhäuser Wagner aufführen, ein Mangel an Wagner-Sängern habe aber von jeher bestanden, nicht erst seit es keine Ensembletheater mehr gebe. Und mit der von seiten der EMI und des BR getroffenen Wahl bezüglich der Besetzung ist Haitink, wie er versichert, sehr zufrieden (die Überforderung von Eva Marton als Brünnhilde sieht er nicht). Auch die eigentliche Umgebung während der Produktionszeit, das Flair ringsherum hat ihm sehr gefallen: „Man spürt, daß Wagner in München in der Luft liegt. Man spürt es am Orchesterklang, einem richtigen Wagner-Klang. Viele BR-Musiker spielen noch in Bayreuth. Deshalb hat die EMI diesen ‚Ring‘ auch mit

dem Bayerischen Rundfunk in München machen wollen. Weil das musikalische Klima hier doch sehr für Wagner ist, mehr als in London oder Paris.“

Über künftige Wagner-Produktionen für die Schallplatte

(nach diesem „Ring“ und dem vorausgegangenen „Tannhäuser“) mag Haitink noch nichts sagen; aber verschmitzt läßt er durchblicken, daß es Verhandlungen gibt. Warten wir’s ab.

Volkmar Fischer

Bregenz mit „Fausts Verdammnis“

Draußen auf der Seebühne die Wiederaufnahme der opulent-oberflächlichen „Carmen“-Inszenierung Jerome Savarys –, drinnen im Festspielhaus kritisches Musiktheater vom Feinsten – dieses Konzept des Intendanten der Bregener Festspiele ist auch heuer wieder aufgegangen. In der Amsterdamer Oper hat Woopman eine überarbeitete Fassung der dortigen Inszenierung von „Fausts Verdammnis“ erstellen lassen – von Assistentin Angela Brandt und gegen Probenende auch von Harry Kupfer selbst, der damit sein Debüt in Bregenz gab: „Berlioz ist nicht Goethe“, und wie der Werktitel „Fausts Verdammnis“ schon signalisiert, ist Berlioz zu anderen Erkenntnissen als der Weimarer Dichtersturz gekommen – dies ist der Ausgangspunkt für Kupfers Werksicht. In einer Epoche der Industrie- und Finanzbourgeoisie gelten die klassisch-humanistischen Ideale nicht mehr; Berlioz stellt in seinem Werk die Frage, wie und wofür der Intellektuelle, der Künstler unter diesen Umständen leben soll. Diesen Ansatz setzt Kupfer in einem stummen Vorspiel um: Ein alter Mann betritt irritiert suchend den großen halbrunden Raum der Bühne, der allmählich durch die höchst differenzierte Lichtregie als klassisches Logentheater-Halbrund erkennbar wird: Faust nutzt nun das Theater, diesen Ort der Illusion und Imagination, zur Auseinandersetzung mit sich selbst um Bilanz und Ausrichtung des Lebens. Fesselnd zu erleben sind zunächst „Wir“, denn wir sitzen uns als Chor, sattes Großbürgertum, hämische Kom-

mentatoren, wankelmütige Masse und in Konventionen erstarrtes Publikum in den Logen gegenüber – und spielen dort oben immer wieder mit. Das Frühlingsfest der Bauern entartet zum grotesk-häßlichen Fruchtbarkeitsweitzanz; der Rakoczy-Marsch bringt einen gespenstisch-lächerlichen Militär-Totentanz auf die Bühne – so entlarvend, daß es prompt Buhs aus dem (echten) Publikum gab, das wohl nicht einsehen wollte, daß es zu oft selbst wie da oben mitgemacht hatte; Auerbachs Keller führt die vermeintliche Geisteselite wie die Schweinefeier in Orwells „Farm der Tiere“ vor; Fausts Rosenträume finden auf



Harry Kupfer debütierte bei den Bregener Festspielen mit einer bemerkenswerten Inszenierung der dramatischen Legende „La Damnation de Faust“ von Hector Berlioz. Links im Bild Béatrice Uria-Monzon als Marguerite, unten David Kuebler als Faust. Einen vorzüglichen Eindruck hinterließ Vladimir Fedoseyev am Pult der Wiener Symphoniker.



Fotos: Bregener Festspiele/Rittershaus

Fesseln – und hier folgt ein Höhepunkt dialektischer Regie Harry Kupfers: die introvertierte Romanze „L'amour l'ardente flamme“ beginnt als Liebesarie, die sich zur schmerzlichen Anklage an die lieblose Gesellschaft wandelt; folgerichtig mündet alles in einen bösen Höllentanz, an dessen Ende Faust tot zu Boden stürzt.

Doch Berlioz hat, musikalisch ganz abgehoben durch sphärische Klänge der hohen Streicher und mehrerer Harfen, ein Erlösungsfinale komponiert – dazu erhebt sich der alte Faust des Vorspiels suchend; er findet die Musik nicht „real“, sondern als künstliche Surrogatlösung von einem alten Grammophon kommend, er findet im zerborstenen und verfallenen Theater, das die Welt bedeutete, keine Lösung, er legt alle Masken ab und kommt zu den letzten Tönen fragend auf uns zu: Haben wir eine Lösung für ein Leben unter diesen Umständen? Ganz entsprechend der offenen Form von Berlioz' Werk entläßt uns Kupfer mit zugezogenem Vorhang – und offengebliebenen Fragen ...

Die Wirkung dieser szenischen Einsicht wurde emotional gesteigert und abgerundet durch eine hervorragende musikalische Interpretation durch die Wiener Symphoniker unter Vladimir Fedoseyev, der die grellen und explosiven Effekte dennoch in die Linie eines großen theatralischen Traums einbettete. Die meisterhaft agierenden und singenden Chöre und ein perfekt rollende Solisten-Trio führte der Dirigent zu großer emotionaler und dynamischer Bandbreite: Philippe Rouillons künstliche Paradiese offerierenden Roue-Mephisto, Béatrice Uria-Monzons herb-mädchenhafte Marguerite und David Kueblers feinsinnigen Faust-Intellektuellen. Bravostürme mit deutlichen Buhs für Kupfers Kritik an uns selbst.

Wolf-Dieter Peter

Karriere mit fast 90

Welchem Komponisten widerfuhr schon mit 88 Jahren, daß seine Werke zum erstenmal überhaupt auf Tonträger veröffentlicht werden? Berthold Goldschmidt, am 18. Januar 1903 in Hamburg geboren, zählte zu den „großen Hoffnungen der deutschen Musik vor 1933“ – so jedenfalls schrieb Hans F. Redlich in der ersten Auflage der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“.

Hahnrei“ (nach einem Stück des belgischen Dramatikers F. Crommelynck) 1932 am Nationaltheater in Mannheim gelingt ihm der erste große Wurf. Ebert setzt für das darauffolgende Jahr eine Produktion in Berlin an, doch dazu kommt es nicht mehr. Goldschmidt wird Mitglied des „Jüdischen Kulturbundes“ und arbeitet mit Musikern, die später das „Palestine Orchestra“ bilden sollten. Ihn selbst aber zieht es nicht in das gelobte Land. Über

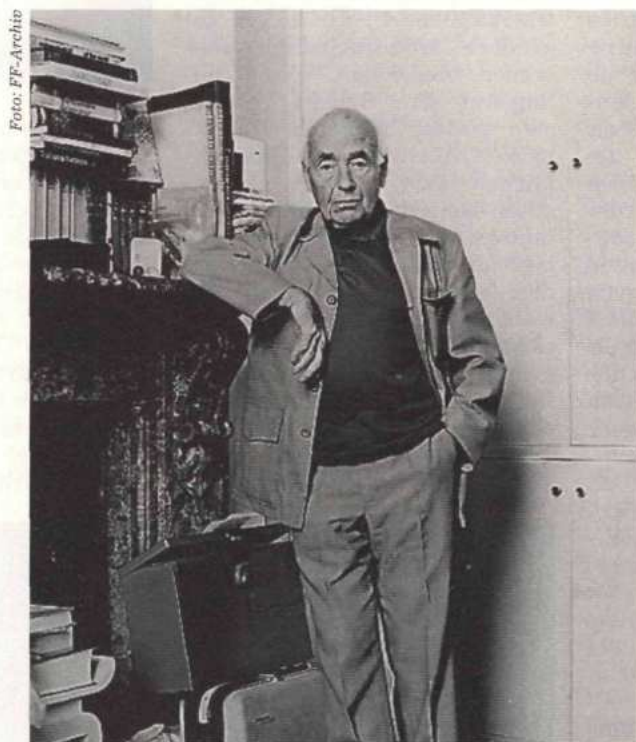


Foto: FF-Archiv

Eine späte Krönung erfährt das bewegte Komponistenleben von Berthold Goldschmidt (Jg. 1903) endlich durch ambitionierte Aufnahmen seiner Musik.

1922 kommt Goldschmidt nach Berlin, um in der Meisterklasse Franz Schrekers an der Musikhochschule Komposition zu studieren. Bis zur Machtergreifung der Nazis 1933 entwickelt sich seine Karriere stetig, gleichermaßen als Komponist und Kapellmeister: Er wird unter anderem Assistent Erich Kleibers (spielt so in der Uraufführung von Alban Bergs „Wozzeck“ die Celesta) und Berater Carl Eberts in Darmstadt und Berlin, sowie Dirigent bei der „Berliner Funkstunde“. Parallel dazu entstehen rund 30 eigene Kompositionen.

Mit der Uraufführung seines Opernerstlings „Der gewaltige

die Schweiz kommt er 1935 nach England. Die Einwanderungsbestimmungen dort erlauben es ihm vorerst nicht, seine Karriere weiter zu verfolgen. Gleichwohl entstehen damals einige seiner wichtigsten Kammermusik- und Orchesterwerke. Erst seine Berufung zum Musikalischen Leiter der deutschsprachigen Abteilung der BBC sichert ihm den Lebensunterhalt. Nach dem Krieg wird Goldschmidt naturalisiert und kann – nunmehr Mitte 40 – zaghaft eine zweite Karriere als Dirigent britischer Orchester beginnen. Er leitet u.a. die britische Erstaufführung von Verdis „Macbeth“ mit dem Glyndebour-

SONY CLASSICAL präsentiert:



CD 47 184



CD 48 052



CD 48 061



CD 48 233



CD 48 380



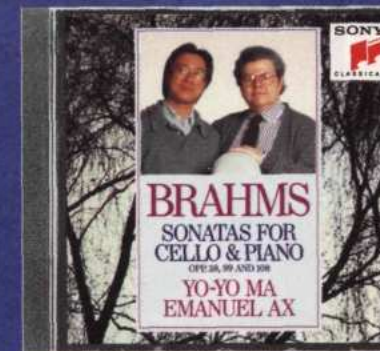
CD 48 236



CD 48 051



CD 48 382



CD 48 191

W-1000 Berlin 30, Bote & Bock GmbH - W-1000 Berlin 15, Fnac Deutschland GmbH - W-1000 Berlin 30, Buchhandlung Herder GmbH & Co. - W-1000 Berlin 30, KaDeWe - W-2000 Hamburg 36, Steinway & Sons AG - W-2300 Kiel 1, Rönnfeld GmbH - W-3000 Hannover 1, Schmorl & von Seefeld Nachf. GmbH - W-3500 Kassel, Heini Weber GmbH & Co. KG - W-5000 Köln 1, P. J. Tonger GmbH - W-5000 Köln 1, Saturn Elektro Handelsgesellschaft mbH - W-5300 Bonn, Glide Buchhandlung K. Kayser GmbH - W-6000 Frankfurt am Main, Phonohaus am Roßmarkt - W-6000 Frankfurt am Main, Saturn Hansa Techno-Center - W-6100 Darmstadt, City-CD Peter Schulz GmbH - W-7000 Stuttgart, Radio-Photohaus Lerche - O-7010 Leipzig, Sinfonie - W-7400 Tübingen, Rimpö Tonträger Handels GmbH - W-7500 Karlsruhe, Musikhaus Schlaile GmbH - W-7800 Freiburg, Compact Disc Center GmbH - W-8000 München 80, Kaufhaus Ludwig Beck am Rathauseck - W-8000 München 2, Buchhandlung Herder GmbH & Co. - O-8010 Dresden, Kunstsalon am Altmarkt - W-8900 Augsburg, Musikhaus Durner



MUSIC IS OUR VISION





Der Trompeter Reinhold Friedrich, Gewinner des ARD-Wettbewerbs München 1986, ist jetzt bei Capriccio unter Vertrag. Seine ersten Veröffentlichungen enthalten neben klassischen Trompetenkonzerten vor allem eine Sammlung moderner Stücke von Strawinsky, Honegger, Henze, Hindemith u.a. In Vorbereitung befinden sich Aufnahmen zeitgenössischer Trompetenkonzerte von Bernd Alois Zimmermann, Berio, Killmayer und Scelsi.

ne-Orchester beim Edinburgh-Festival 1947. Allerdings sei er schon „zu alt“ und zu wenig „prominent“ gewesen – wie er selbst vermerkt –, um jetzt noch in die erste Riege der Dirigenten zu gelangen. Ähnlich glücklos auch die Geschichte um seine zweite Oper „Beatrice Cenci“ (nach Shelley), geschrieben 1951 als Wettbewerbsbeitrag des „Festival of Britain“. Trotz eines Preises wird das Werk nicht aufgeführt. Erst 1988 – schon im Zuge der späten Anerkennung Goldschmidts in Großbritannien – erfährt die Oper eine konzertante Aufführung in der Londoner Queen Elizabeth Hall. Nach den „Mediterranean Songs“ 1958 verstummt der Komponist Goldschmidt für die nächsten 25 Jahre. 1960 dirigiert er die erste vollständige Aufnahme von Gustav Mahlers dritter Sinfonie für die BBC. Daraufhin erstellt er zusammen mit Deryck Cooke die Aufführungsversion von Mahlers Sinfonie Nr. 10 und leitet deren Uraufführung 1964 bei den Proms. Danach wird es aber auch um den Dirigenten Goldschmidt ruhig. Erst 1983 beginnt er – auf

Anregung des Klarinettenisten Gervase de Peyer und des Amadeus-Quartetts – mit der Komposition des einsätzigen Klarinettenquintetts. Fortan geht es Schlag auf Schlag: 1984 Einladung zur Münzler Werkstatt, dort Uraufführung von „Letzte Kapitel“ nach zwei Gedichten Erich Kästners (entstanden 1931). 1985 Einladung nach Amerika. 1987 deutsche Erstaufführung des „Zweiten Streichquartetts“ in Rendsburg, dort Auftragsvergabe für ein „Drittes Streichquartett“ (1989); Teilnahme an den Berliner Festwochen 1987. In der Reihe von Konzerten unter dem Titel „Musik aus dem Exil“ spielen Simon Rattle und das City of Birmingham Symphony Orchestra Goldschmidts „Ciaccona Sinfonia“ (1936). 1990: Produktion der ersten CD mit Kammermusikwerken („Letzte Kapitel“, „Belsatzar“, 1985) sowie dem zweiten und dritten Streichquartett; (Mandelring Quartett, ars-nova-ensemble Berlin, Ltg. Peter Schwarz, Alan Marks, Klavier; Largo CD 5115). 1991: Vollen-

(Streichtrio „Retrospektrum“ und „Capriccio“ für Violine solo). 1992: Einladung zu einem Mahler-Symposium nach Hamburg...

Beachtlich, mit welcher Energie der mittlerweile 89jährige Goldschmidt die Strapazen dieser späten Karriere meistert. Im November 1991 war er bei der Produktion der zweiten CD in Berlin mit dem Mandelring Quartett und dem Solisten Ib Hausmann (Klarinette) anwesend. Eingespielt wurde das „Klarinettenquintett“ und das „Erste Streichquartett“ (1926), sein Abschlußstück bei Schreker. Kein geringerer als Arnold Schönberg hatte den jungen Goldschmidt zur Uraufführung beglückwünscht – wohl nicht ohne den Hintergedanken, ihn selbst als Schüler der Zwölftontechnik gewinnen zu wollen. Mit dieser konnte sich Goldschmidt allerdings nie anfreunden. Seine Musik ist zwar unverwechselbar Musik des 20. Jahrhunderts, aber mit den beiden Dogmatismen – Zwölftontechnik und Neoklassizismus – hatte er nichts im Sinn; mit einer der Gründe, daß Goldschmidts Werke dieser Polarisierung in der Entwicklung der Musik zum Opfer fielen.

Das „Klarinettenquartett“, das „Erste Streichquartett“ sowie die durch Kolja Lesing eingespielte „Klaviersonate op. 10“ (1926) finden sich auf dieser zweiten CD (Largo 5117, vgl. S. 67). Jüngst wurde diese in einem Porträtkonzert in der Berliner Akademie der Künste dem Publikum vorgestellt. Anlaß dazu war die Übergabe von Dokumenten und Manuskripten aus dem Besitz Goldschmidts zur Erstellung seines Archivs in der Akademie.

Allerdings gibt es bisher noch keine Aufnahme mit Orchester- und Bühnenwerken Goldschmidts. Den Anfang wird die Decca machen: Sie will die Oper „Der gewaltige Hahnrei“ im nächsten Jahr für ihre Reihe „Entartete Musik“ produzieren. Immerhin rechtzeitig zu Goldschmidts 90. Geburtstag.

Werner Bleisteiner

feelin' **YAMAHA**

Während Begriffe wie Niveau und Wertigkeit häufig durch den Zeitgeist anders definiert werden, bestätigt sich Hörkultur immer wieder allein durch sich selbst.

Aus der Hohen Schule der Musik und nur dem großen »Klang«-Bild verpflichtet, präsentieren sich unsere Receiver in der Überlegenheit des heute Machbaren.

»HiFi-Vision« kürte den **RX-550** in Heft 9/91 zur Referenz in der Oberklasse. Besser geht's nicht. 2x120 W Impulsleistung an 4 Ohm gehören dazu.



Tuner-Technologie vom Feinsten, Kraft und Sensibilität im Überfluß, das bietet mit 2x155 W an 4 Ohm der **RX-750** (auch in Titan).



Nuancenreich, dennoch baßgewaltig und raumgreifend, das ist die Domäne des **RX-460**, die mit 2x125 W an 4 Ohm auch in Titan erhältliche Eintrittskarte für höhere Weihen in Sachen Musikalität.

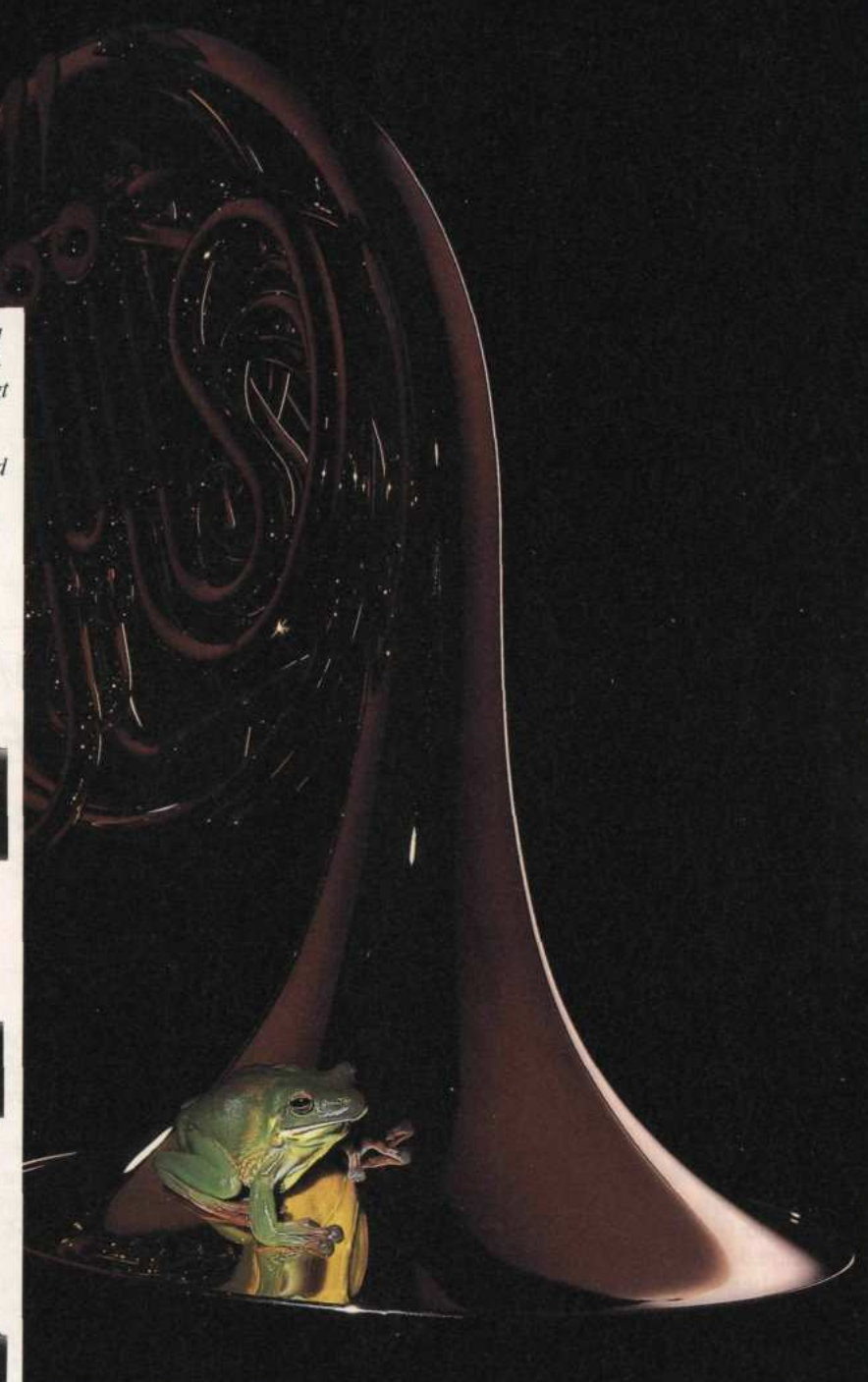


Der Kleinste, der **RX-360**, wäre mit 2x85 W an 4 Ohm kein echter Yamaha, wenn er dem Spitzenmodell nicht dicht auf den Fersen wäre. Ob in Schwarz oder Titan, junge Träume haben jetzt eine erschwingliche Dimension.

Yamaha, Lebensart in High Fidelity.

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen 1 bei Hamburg

2 Jahre Garantie



Allen Receivern gleich: Die fernbedienbare, totale Systemkontrolle. Abb.: Receiver RX-550 (auch in Titan)

Entweder live oder Yamaha.