

FONO-FEUILLETON



Abb. oben: Bernd Weikl als kraftvoller Wolfram von Eschenbach fiel in der ersten Premiere – Wagners „Tannhäuser“ – der neuen Ära Maazel am Wiener Opernhaus besonders angenehm auf...

Überraschungen mit Maazel

Wiener Staatsoper: „Tannhäuser“ und der Beginn der neuen Direktionszeit

Nach althergebrachtem Wiener Brauch wird auf den Operndirektor gleich vom ersten Tag seines Amtsantritts an „Jagd“ gemacht. Lorin Maazel, seit 1. September 1982 Chef des Wiener Opernhauses, darf die seltene Ehre für sich in Anspruch nehmen, bereits seit zwei Jahren angefeindet zu werden. Die publizistischen und die weniger klar erkennbaren Hecken-schützen und Fallensteller betrieben ihr Werk vom Tag seiner Nominierung für den Direktorposten an. Ein Fall für das Guinness-Buch der Rekorde.

Zur allgemeinen Überraschung verliefen die ersten Wochen der Ära Maazel recht friedlich. Die Aufführungen wirkten merklich belebt, gut geprobt und gut überwacht. Freilich ist das Repertoire auf rund dreißig Werke zusammengeschmolzen – und dies ist für ein so großes Haus recht wenig. Doch durch das neu eingeführte Block-Sy-

stem (mehrere Aufführungen in möglichst dichter Aufeinanderfolge und in möglichst gleichbleibender Besetzung) können die gefürchteten Abnützungerscheinungen des Opern-Alltags vermieden werden. Im Ganzen läßt sich sagen, daß ein frischer, lebhafter Wind in die alten Mauern des Wiener Opernhauses eingeblasen ist.

Freilich gibt es hin und wieder auch Pannen und Mißgriffe, die das klug berechnete System ins Wanken bringen. So war etwa die als Eröffnung-Gala gedachte „Tosca“ am 1. September einer der schwächsten Abende der bisherigen Spielzeit. Auf eine Montserrat Caballé ist heute eben nicht mehr zu bauen. In der zweiten „Tosca“-Vorstellung bewies die großartige bulgarische Diva Gheena Dimitrova, wer zur Zeit in diesem Fach das Sagen (richtiger: das Singen) hat.

Überraschungen gab es mit

Maazels Amtsantritt auch für das Personal. Ein Direktor, der für jedermann im Haus zu sprechen ist, der sich höchstselbst um alle internen Angelegenheiten kümmert, der sich in den Arbeitsräumen, ja sogar im Ballettsaal zeigt – so etwas hat es seit Menschengedenken nicht gegeben. (Einige von Maazels Amtsvorgängern haben die Rolle des „Großen Unsichtbaren“ freilich in einem geradezu unglaublichen Ausmaß gespielt.) Die Offenheit, Ungeniertheit und Direktheit, die der neue Opernchef an den Tag legt, ist etwas Neues für Wien. Man kann mancherlei Hoffnungen an diesen Stil knüpfen.

Daß Lorin Maazel auch ein Mann mit starken Nerven ist, wurde mit der ersten Premiere seiner Direktionsära bewiesen: „Tannhäuser“ am 16. Oktober, vom Chef persönlich dirigiert und von allem Anfang an als großes Opernfest programmiert. Bei dieser Aufführung kam es gleich am Beginn zu einem Desaster, wie man dies zu ähnlich festlicher Gelegenheit noch nie erlebt hatte: der Sänger der Titelpartie (Reiner Goldberg) verlor bereits nach wenigen Tönen die Stimme. „Ich kann nicht mehr weiter“, so ungefähr hörte man den bedauernswerten Sänger vor seinem Abgang murmeln. Die Vorstellung mußte abgebro-

chen und mit einem neuen Tannhäuser (Spas Wenkoff) weitergeführt werden. Freilich – der Schock saß allen tief in den Gliedern, den Künstlern ebenso wie den Zuschauern. (In Wien reagiert man auf solche Vorfälle nicht mit „Skandal“ sondern mit taktvoller Trauer.)

Daß es für die Aufführung reichlichen, aufmunternden Beifall gab, hängt mit dieser speziellen Wiener Eigenheit zusammen. Im Grund gab es nur wenig Motive für so große Begeisterung. Im Sängersensemble fiel einzig Bernd Weikl als kraftvoller Wolfram angenehm auf. Anna Tomowa-Sintow war mit ihrer schweren und harten Stimme als Elisabeth nicht ganz richtig eingesetzt, vermochte jedoch durch intensives Bemühen einiges geradezurichten. Theo Adam (Landgraf) und die sonstige Mannschaft boten manches Gute, doch kaum Außergewöhnliches. Für ein Opernfest war das alles zu wenig.

Belanglos hübsch die Bühnenbilder Günther Schneider-Siemssens, die für ein gutes Dutzend von Opernwerken Verwendung finden könnten – überall dort, wo man einen Wald oder einen festlichen Saal benötigt. (Nur das Venusberg-Bild ist unmöglich. Man begreift Tannhäusers Flucht, nicht aber seinen Wunsch nach

Wiederkehr in diese trostlose Grotte). Otto Schenks statische Inszenierung verriet nicht die leiseste Spur von gedanklicher Auseinandersetzung mit dem Werk. Ein „Tannhäuser“ für Normalverbraucher, für jenen Teil des Publikums, der sich mit Regie-Einfällen wie „Auftritt von rechts“, „Abgang nach links“ und ähnlichem begnügt. Was kein Mensch verstehen kann: man hat Sanjusts „Ring“-Inszenierung abgebrochen und stellt nun eine genauso hanebüchene andere Wagner-Interpretation

auf die Bühne. Weit höher einzuschätzen war die Leistung des Orchesters. Lorin Maazel ließ vor allem in den dramatischen Teilen des Werks erkennen, daß er ein energischer, ehrlich musizierender Wagner-Direktor ist, der nichts vortäuschen und nichts beschönigen will. „Die Aufgabe“ ist gestellt, kämpft um den Preis! heißt es in Wagners Oper. Unter dieser Devise wird man den weiteren Verlauf der Direktionszeit Lorin Maazels verfolgen müssen.

Clemens Höslinger

Tänze auf der Maya-Pyramide

„Tutuguri“ von Wolfgang Rihm als Ballett an der Deutschen Oper Berlin

Das Gedicht „Tutuguri“ von Antonin Artaud beschreibt einen atavistischen Ritus der Tarahumara-Indianer im Norden Mexicos, die Artaud in den 30er Jahren besucht hatte, einen Ritus aus heidnischen und christlichen Mythen, gedeutet als Überwindung des Kreuzes, als Sieg des Menschen über den unsichtbaren Gott. Die Lektüre dieses Gedichtes ließ bei Wolfgang Rihm eine „Musik im Rohzustand“ wuchern, extrem in den Höhen und Tiefen, extrem in der Vermeidung melodischer und thematischer Kom- plexe, schließlich, in der zweiten Hälfte, einmündend in eine dreiviertelstündige Schlagzeug- orgie, die gleichwohl von Anfang bis Ende spannungsvoll bleibt.

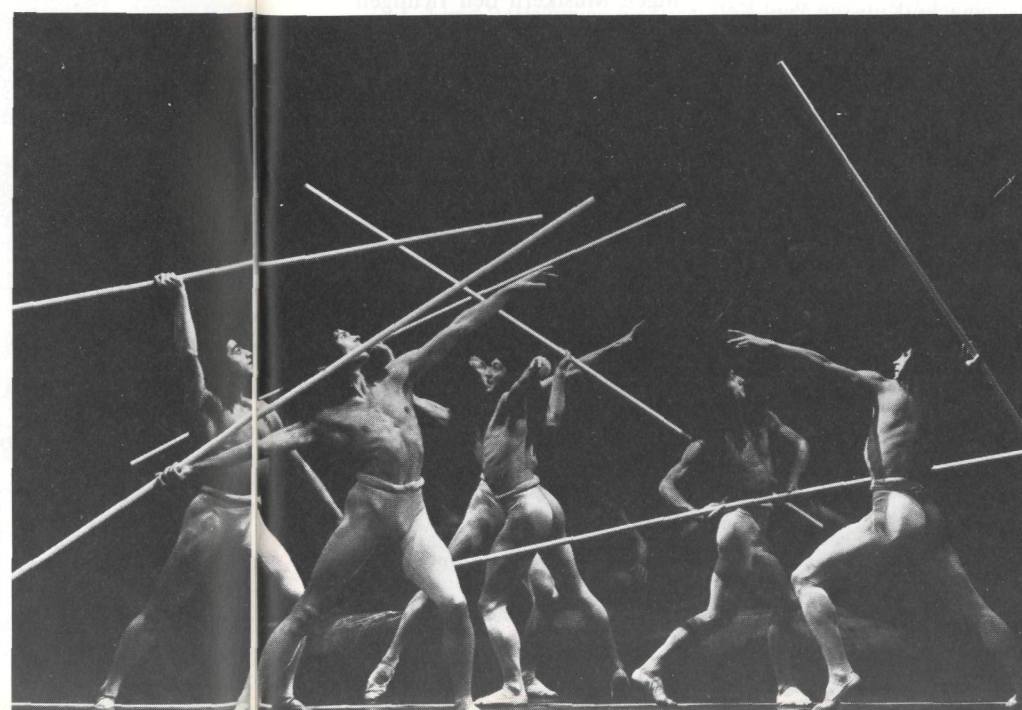
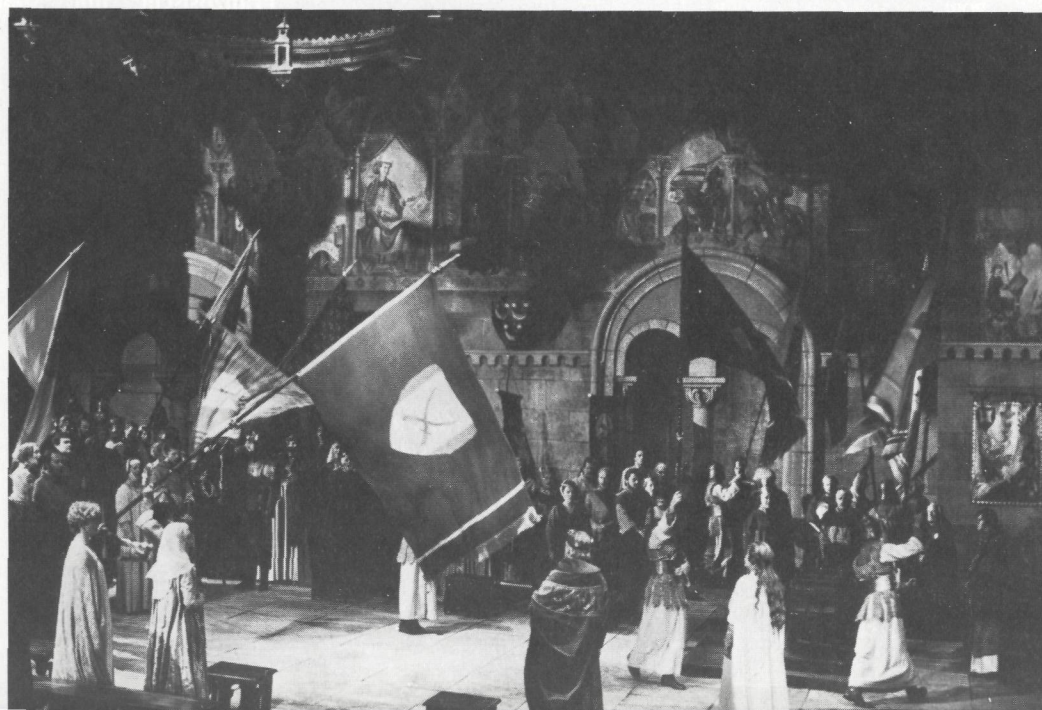
Rihm selbst hatte dazu choreographische Vorstellungen, und so kam als Ergebnis eines Auftrages der Deutschen Oper Berlin das Ballett „Tutuguri“ zustande, am 12. November unter Arturo Tamayo und in der Choreographie von Moses Pendleton (USA) aus der Taufe gehoben. Schon Artaud hatte das Geschehen deutlich aus dem „exotischen“ Umkreis

herausgehoben und als Kampf des oder der Menschen um eigene, selbstbestimmte Identität verstanden, und auch Rihm vermeidet, seinem Naturell entsprechend, jegliche musikalische Anspielung an denn einstigen Ort der Handlung. Diese Ernsthaftigkeit kann man dem choreographischen Vorgehen Pendleton's leider nicht in diesem Umfang attestieren.

Das fängt schon damit an, daß zu beiden Seiten der Bühne Priestergestalten mit überdimensionalen Köpfen sitzen, an die Steinfiguren auf den Osterinseln erinnernd, die mit Armen und Köpfen endlos langsame Bewegungen ausführen, nicht immer synchron mit Musik oder Tanzhandlung. Und auch diese selbst zeichnete sich zwar durch Farben- und Bilderreichtum aus, blieb aber oft etwas verspielt in Details hängen. Pendleton selbst geisterte als erfundene Figur „Momo“ durch die Szene, schleichend und tänzelnd, ein Exotik-Voyeur aus Europa; um ihn herum gab es klassisches Ballett, aber auch stereotype Schrittfiguren (Laura Dean stand hier Pate), Tänze mit Sonnenblumen und

Der Titelheld, zunächst verkörpert von Reiner Goldberg, verlor bereits nach wenigen Tönen seine Stimme. Links: Blick auf das historisierende, dabei aber belanglos hübsch bleibende Bühnenbild von Günther Schneider-Siemssen zum 2. Akt „Tannhäuser“.

Wolfgang Rihms „Tutuguri“, ein atavistisches Ritual nach Antonin Artaud, wurde an der Deutschen Oper Berlin als Ballett in einer Choreographie des Amerikaners Moses Pendleton uraufgeführt (Abb. rechts)



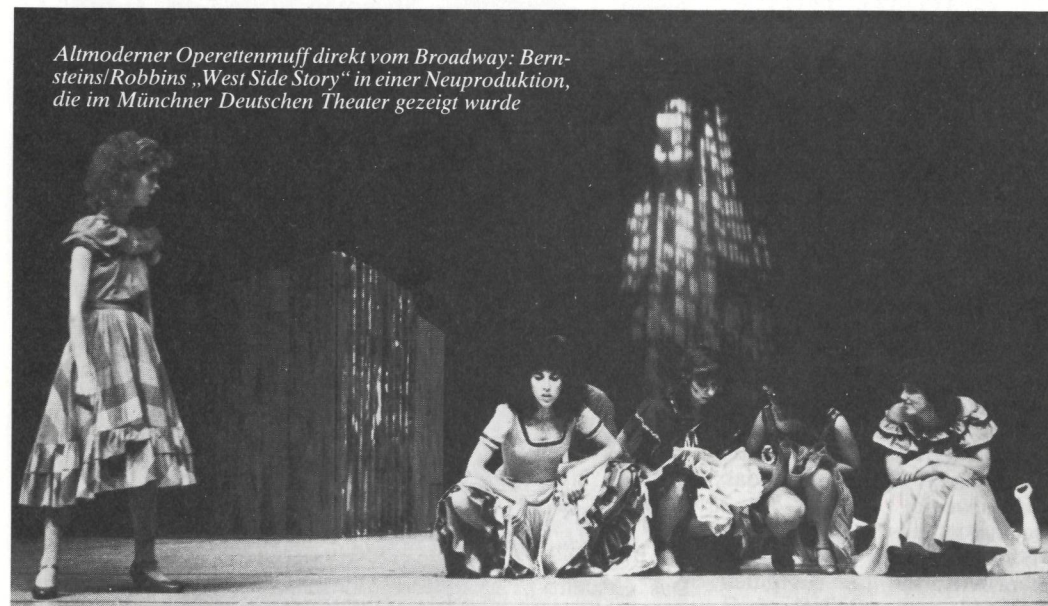
FONO-FEUILLETON

knorrig verbogenen Kreuzen, Priester in Masken, Männerkollektive und am Schluß eine Kindergruppe – der „neue Mensch?“ Pendleton schien mit Momos Wanderung auf den heiligen Berg (hier gab es eine Art balinesisches Schattentheater) Symbolik zu suggerieren,

ließ eine Schar „Pferde“ eine „Eidechse“ jagen und fangen, aber das blieb unerntet und vordergründig, gelegentlich peinlich exotisierend. Körperliches, nicht-verbales Theater, wie Rihm es sich vorgestellt hatte, war dies nur in Ansätzen. Was die musikalische Seite die-

ser Imagination betrifft, so dürfte Rihms vulkanisch-geschütteltes, „rohes“ Komponieren hiermit an einem Endpunkt angelangt sein. Hier geht nichts mehr weiter, jetzt muß er etwas völlig anderes machen.

Hartmut Lück



Altmoderner Operettenmuff direkt vom Broadway: Bernsteins/Robbins „West Side Story“ in einer Neuproduktion, die im Münchner Deutschen Theater gezeigt wurde

Musical museal

Die „West Side Story“ vom Broadway im Münchner Deutschen Theater

In Pina Bauschs „Walzer“ übt ein Paar unter gestrenger Anleitung den Filmkuß. Das Treiben der verselbständigten Münder amüsiert, weil ohne Herz und Körper der bloße Akt sinnentleert und völlig absurd wirkt. Wenn Tony und Maria in der neuen Broadway-Version von „West Side Story“ sich küssen, kann man sich das Lachen ebenfalls nicht verkneifen, obgleich ihre Zärtlichkeiten keineswegs ironisch, sondern ernst gemeint sind. Möglicherweise versteht sich Jay Norman, der Regisseur und Choreograph –

er war jahrelang Assistent von Jerome Robbins – als Kunder des frischerblühten amerikanischen Puritanismus. Tony und Maria also küssen sich keimfrei: sie bleiben unbedingt sauber. Wer wird denn auch gleich an Erotik denken, wenn der adrette junge Mann von nebenan sein proper herausgeputztes Mädel poussiert? Von keuscher Zartheit sind die beiden allerdings ebenfalls weit entfernt, denn was Maria über die Begegnung mit ihrem Verlobten Chino sagt, gilt für die ganze Aufführung, gilt für die

Beziehungen der jungen Leute auf der Bühne, gilt auch für den sinnlichen Austausch zwischen Darstellern und Publikum: es passiert nichts.

Vor den primitiv bemalten Pappmaché-Kulissen Paul Kellys, zwischen wackeligen, unmotiviert aufgestellten Zimmertüren und wankenden Drahtzäunen spielen und tanzen frischgefohte Jungen und Mädchen in ziemlich scheußlichen 50er-Jahre-Kostümen (Denise Romano) eine Geschichte, die man aus einem berühmten Film als wüsten Bandenkrieg in den Slums von Manhattan und ergreifende Liebesgeschichte mit tödlichem Ausgang in Erinnerung hat. Nach spätestens zehn Minuten Bühnenzauber auf der kleinen Spielfläche des Deutschen Theaters ist man schnell desillusioniert. Wer beim Reizwort Broadway ein Sesam-öffnendich des perfekten Musicals erhoffte, merkte bald, daß dort offensichtlich auch gelegentlich ganz dünne Süppchen zubereitet werden.

Eva-Elisabeth Fischer

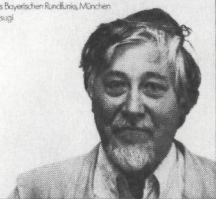
Und altmodern operettig ist die Veranstaltung obendrein. Es läßt sich nicht einmal sagen, ob Bernsteins/Robbins „West Side Story“ ein Vierteljahrhundert nach ihrer Uraufführung schon soviel Staub angesetzt hat, daß sie unbedingt wie ein mühsam konserviertes Stück Musiktheater- und Tanzgeschichte daherkommen muß. Bei dieser Aufführung könnte man's glauben. Denn die Liebesgeschichte ist zur aseptischen Schnulze ausgezehrt, der Bandenkampf der rivalisierenden amerikanischen Jets mit den puertoricanischen Sharks zum Aufhänger für freilich immer noch mitreißende Tanznummern verkommen. Jay Norman hat Jerome Robbins damals revolutionäre Turnschuh-Choreographie allerdings ganz schön ausgehöhlt. Was er dazu erfand – ein utopisch-verträumtes Ringelpietz mit Anfassen zum verzweiferten Liebesduett „There's a Place for Us“ – ist reiner Kitsch. Die Gangs agieren im luftleeren Raum ohne jeden gesellschaftlichen Hintergrund. Das läßt sich nur schwer hinnehmen, zumal, wenn auch noch die musikalische Wiedergabe des antiquiert daherschleichenden Dramas so unbedarft ist wie diese.

Chor, Solisten und Orchester wollten nicht zusammenkommen, Dirigent Douglass G. Lutz versäumte es, seinen wenigen Musikern den richtigen Einsatz zur Tonbandkonserve zu geben; Tony (Ken Shepsy) kämpfte mit der Höhe und blies viel heiße Luft in der Tiefe und seine Maria (Lindsay Dyett) sang so verhalten, als sei ihr Geliebter schon gleich zu Anfang gestorben. Das hat Bernsteins explosive Rhythmik, das haben die hinreißend eingängigen Liebeslieder nicht verdient. Neben einer grob chargierenden Erwachsenenriege gab es austauschbare „junge Broadway-Talente“ (so heißt's im Programmheft) zu sehen. Einzig die rassige Pamela Khoury als Anita fiel dank ihrer Persönlichkeit im mittelmäßigen Allerlei wohltuend auf. Was außerdem blieb, waren einige temperamentvolle, schwungvoll getanzte Ensembleszenen. Armer Broadway!

20 JAHRE Wergo

AUS DER PRODUKTION 1982

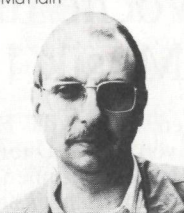
Killmayer

Poèmes Symphoniques
Symphonisches Theater des Bayerischen Rundfunks, München
Dirigent: Heide Wokoschke

Ligeti



Reimann

Six Poems by Sylvia Plath
Nachtstück II
Catherine Grosse, Sopran
Bony McDaniel, Bariton
Arbert Reimann, Klavier

Zender

Elemente
Litanei
Recitativ

BÉLA BARTÓK

SIEBEN STÜCKE AUS MIKROKOSMOS/
SONATE FÜR ZWEI KLAVIERE UND SCHLAGZEUG
WER 60 090 (DIGITAL)

JEAN FRANÇAIX

FRANÇAIX SPIELT FRANÇAIX

Concerto pour deux pianos et orchestre / Variations sur un thème plaisant / Cinq portraits de jeunes filles
WER 60 087

PAUL HINDEMITH

LUSTIGE SINFONIETTA D-MOLL, OP. 4
mit Gedichten von Christian Morgenstern
WER 60 089

WILHELM KILLMAYER

POÈMES SYMPHONIQUES:

Jugendzeit – Verschüttete Zeichen – Überstehen und Hoffen – Im Freien
WER 60 092

GYÖRGY LIGETI

KASSETTE MIT 5 LP

Streichquartett 1 und 2 / Continuum für Cembalo / 10 Stücke für Bläser / Artikulation / Glissandi / Orgel-Etuden 1 und 2 / Volumina für Orgel / Kammerkonzert / Ramifications (Version für 12 Solostreicher) / Lux aeterna / Atmosphères / Violoncello-Konzert / Lontano / Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester / San Francisco Polyphony / Requiem / Aventures – Nouvelles Aventures
WER 60 095 (erscheint Frühjahr 1983)

ARIBERT REIMANN

PLATH-LIEDER / NACHTSTÜCK 1 UND 2
WER 60 097

HANS ZENDER

ELEMENTE

Radiophone Komposition für 2 Lautsprechergruppen
WER 60 088

KLARENZ BARLOW

COGLUOTOBÜSİŞLETMESİ

(Fassung für Klavier, mit Ausschüben / Fassung für digital elektronische Klangerzeugung, vollständig, Herbert Henck; Klavier)
WER 60 098

JOHN CAGE

MUSIC OF CHANGES
WER 60 099

ELECTRIC PHOENIX

PERFORM MUSIC BY WILLIAM BROOKS, ROGER MARSH, HENRI POUSSEUR
WER 60 094

KIRK NUROCK

NATURAL SOUND
SM 1026 (DIGITAL)

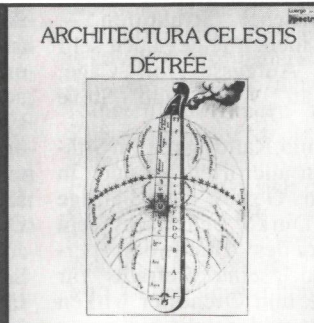
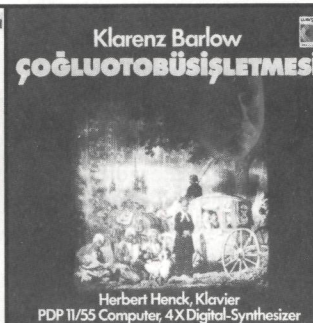
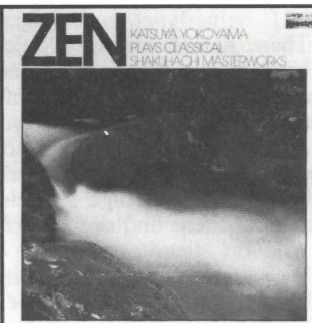
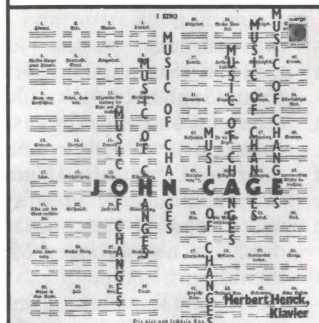
THOMAS DE HARTMANN / GEORGES IVANOVICH GURDIJEFF

KLAVIERZYKLUS IN DREI TEILEN
SM 1035/36 (2 LP)

ZEN

KATSUYA YOKOYAMA PLAYS CLASSICAL SHAKUHACHI
MASTERWORKS, SM 1033/34 (2 LP)

ROBERTO DÉTRÉE

ARCHITECTURA CELESTIS
SM 1037

WERGO Schallplatten GmbH, Postfach 3640, 6500 Mainz

FONO-FEUILLETON

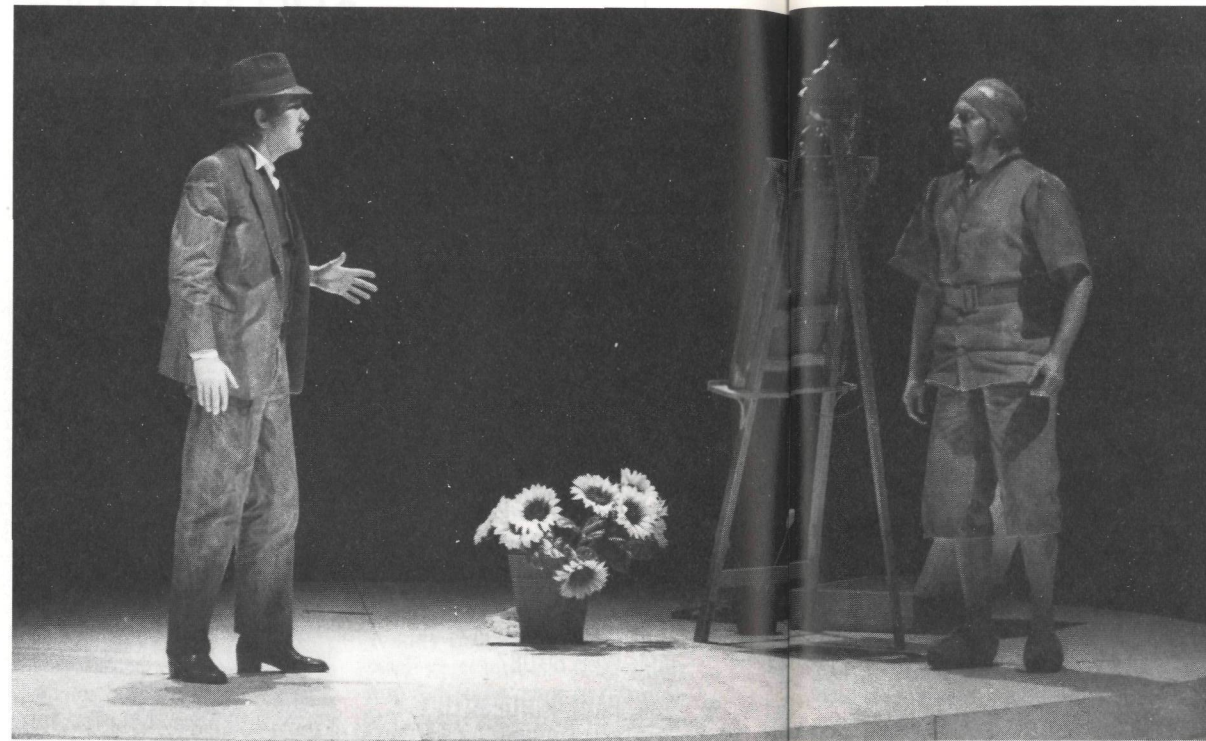
Mit einem Sopran alles gesagt

Budapester Woche für zeitgenössische Musik 1982

Für den westlichen Besucher ist es schon verwunderlich zu sehen und zu hören, in welchem Ausmaß in Ungarn die „Minimal Art“ oder „repetitive Musik“ rezipiert und nachgeahmt wird. In der seit 1974 alljährlich im Oktober stattfindenden „Woche für zeitgenössische Musik“ war diese Tendenz zwar schon bald zu beobachten, aber 1982 gab es mit dem „Studio für neue Musik“ und der „Gruppe 180“ sowie einigen Einzelkämpfern nun ein breites Angebot dieser Richtung. Das ist aber auch ein kulturpolitisches oder -soziologisches Phänomen: diese Konzerte beginnen oft erst um 22 Uhr, ihre Initiatoren verbreiten die Aura des Geheimnisvollen, Alternativen um sich; Schummerbeleuchtung, szenische und literarische Einlagen ziehen ein studentisches, an Punk, Individualismus und Aussteigermentalität orientiertes Publikum an, und auch die Distanzierung vom offiziellen Kulturleben und den arrivierten Vertretern der Neuen Musik spielt eine nicht unwesentliche Rolle. Die Beiträge der führenden Figuren dieser Gruppen sind sehr unterschiedlich in der Qualität. So gibt es von den knapp vierzigjährigen Zoltán Jeney, László Vidovszky und László Sáry ernstzunehmende orchestrale Werke – in diesem Jahr Sárys „Musik für 24 Streicher und 24 Bläser“ in einer hörensweisen Überkreuzung serieller und minimalistischer Strukturen –, aber daneben leider auch sehr blasse Aufgüsse von Cage, Christian Wolff und Steve Reich.

Ebenso das Flötenkonzert von László Dubrovay, wie Penderecki beginnend und mit stehenden Klängen endend, die an „Rheingold“ erinnern. Dagegen wirkt die ehrliche Neoromantik des 85jährigen György Kósa schon fast wieder originell, und wenn ein „Im Halbdunkel“ betitelter Werk für Cello und Orchester (!) eben doch nicht eklektisch klingt, so soll ihm das erst mal einer nachmachen. Kósa, der während des Zweiten Weltkrieges unter Horthy und Eichmann rassisch verfolgt wurde und seine ganze Familie verlor, wurde zu seinem Geburtstag mit einer neuen Schallplatte geehrt, die u. a. eine sehr behutsame und eindringliche Vertonung der „Todesfuge“ von Paul Celan (in deutscher Sprache) enthält (Hungaroton, über Disco Center).

Als eigenständigste Persönlichkeit der gegenwärtigen Musik in Ungarn erwies sich einmal mehr György Kurtág (Jahrgang 1926), der nur wenig und auch meist sehr kurze Stücke schreibt – die aber haben es in sich. Uraufführungen von ihm haben schon fast den Nimbus heiliger Handlungen, zu denen der publikumsscheue Künstler erscheint und schnell wieder verschwindet. Diesmal stellte er zusammen mit seiner Frau Márta eine neue Folge, die fünfte, seiner „Spiele“ für Klavier vor, ein Gegenbild zu Bartóks „Mikrokosmos“; hier mit Anklängen an Heinrich Schütz (aus dessen Matthäus-Passion er einige Chorsätze für Klavier adaptierte) und Claude Debussy: dessen „La fille au cheveux de lin“ tauchte als „Verwildertes Mädchen“ über die ganze Klaviatur hüpfend wieder auf. Dazu „Fragmente von Attila József“ op. 20 für unbegleitete Sopranstimme, von Adrienne Csengery spannungsvoll und farbenreich dargeboten; es handelt sich um philosophisch-



Keine Malerbiographie, sondern aktuelles Musiktheater: Rainer Kunads Oper „Vincent“

betrachtende Texte des 1937 aus dem Leben geschiedenen bedeutenden Dichters. Viel Beifall gab es auch für die Brüder Kontarsky, die Stockhausens „Mantra“ bravourös vortrugen, für die „Percussions de Strasbourg“ mit einer Xenakis-Trommel-Orgie („Pleides“), aber ganz besonders für

Witold Lutoslawski, der ein Konzert mit eigenen Werken dirigierte. Stellvertretend für die polnischen Kollegen, die in diesem Jahr auf ihren „Warschauer Herbst“ verzichten mußten, erhielt er demonstrativ herzlichen Beifall.

Ulrich Sandmann

Die „Freiheit“ des Außenseiters

Westdeutsche Erstaufführung „Vincent“ von Rainer Kunad in Kassel

Theo, der Bruder des Malers Vincent van Gogh, fragt nach dessen gewaltsamer Einlieferung in die Irrenanstalt von Arles den Irrenhausdirektor, ob die Gesellschaft das Recht habe, ihr mißliebige Einzelne zu bestrafen; und die zynische Antwort lautet: „Wieso, er kann sich doch in der Anstalt frei bewegen!“ Der Gesellschaft, die sich selbst für normal hält, wird ihr eigener Irr-

sinn zurückgespiegelt – eine zentrale Szene des Dramas „Van Gogh“ von Alfred Matuschke und auch des daraus vom Komponisten selbst komprimierten Librettos; „Vincent“ des 46jährigen Rainer Kunad aus Dresden versteht sich durchaus als aktuelles Musiktheater. Nach der Dresdner Premiere im Februar 1979 (Regie: Harry Kupfer) und einigen Nachfol-

geinszenierungen in der DDR hatte das Stück nun am 31.10.1982 in Kassel am dortigen Staatstheater seine westdeutsche Erstaufführung, zugleich die erste hiesige Inszenierung eines Stückes von Rainer Kunad überhaupt. Damit wurde es auch höchste Zeit, denn Kunad ist in der DDR einer der vielseitigsten musikalischen Komponisten und hat bereits fast ein Dutzend Bühnenwerke vorgelegt. In der Kasseler Inszenierung von Tobias Richter (Bühnenbild: Markus Lüpertz, Dirigent: Jeanpierre Faber) wird das Stück jedoch nicht von einer zentralen Szene her aufgeschlüsselt, sondern mehr als Folge von Stationen entwickelt. So wechseln auch die farblich kontrastreichen Bühnenbilder, und zwischen den Szenen kommen Prospekte aus dem Schnürboden herunter, etwas uneinheitlich und konzeptionslos schwankend zwischen naiver Bildlichkeit, Symbolismus und Surrealismus. Ganz im Gegensatz zur beklemmenden Szenerie in Dresden, wo gleichsam das Irrenhaus zur Normal-situation wurde, ist hier doch die Assoziation vom Titelhelden, eben einem Maler, ausge-

schweift, auch wenn natürlich keine van-Gogh-Bilder herangezogen wurden, das wäre zu platt gewesen. Kunad schildert die letzten beiden Lebensjahre van Goghs und zeigt ihn in einer Umwelt, die ihn nicht versteht, zunehmend isoliert und bekämpft und schließlich in die Irrenanstalt abschiebt; der Außenseiter schlechthin wird gezeigt, und darin liegt auch die Aktualität des Stoffes – also „keine Malerbiographie“, wie es der Komponist selbst formulierte. Die Kasseler Inszenierung hat denn auch ihre Stärken nicht so sehr in der Ausstattung, auch nicht in den szenischen Bewegungen, die oft etwas pauschal und konventionell gerieten – sinnloses Herumlaufen und Ar-

me-Aufschlagen, als sei damit schon Dramaturgie geleistet –, sondern vor allem im Musikalischen. Das Opernorchester bietet eine saubere, sehr durchsichtige und die Melodik betonende Interpretation der hoch-expressiv angelegten Komposition, und auch die Sänger leisten Beeindruckendes, allen voran Dieter Hönig als Vincent, Werner Compes als Theo und Chrissellene Petropoulos als Mädchen Jacky. Hier war offensichtlich sehr intensive Einstudiierungsarbeit geleistet worden. Souverän und ohne Spannungsverlust wurde das Hundert-Minuten-Opus ohne Pause durchgezogen, eine mutige Tat für das Gegenwarts-schaffen in rezessionsdrohenden Zeitläufen. Hartmut Lück

Neue Medien und Techniken – Chancen und Gefahren für das Musikleben

22. Generalversammlung des Deutschen Musikrates

Die Medieninvasion ist nicht mehr aufzuhalten, die Verkaufung des Landes so gut wie beschlossen. Kein Wunder also, daß sich der Deutsche Musikrat, der als Dachverband für alle Bereiche der Musik ca. 10% der bundesdeutschen Bevölkerung vertritt, in seiner diesjährigen Generalversammlung in Bonn mit neuen Medien auseinandersetzt. Thema: „Neue Medien und Techniken – Chancen und Gefahren für das Musikleben.“ Fazit aus den Vorträgen und Diskussionen mit Medienexperten aus dem In- und Ausland: eine langfristige Umstrukturierung des deutschen Musiklebens steht bevor. Lockrufe der Industrie verheißen Opernpremierer der Welt live in deutschen Wohnstuben –, Satelliten und ein Abonnement bei einer privaten TV-Gesellschaft nach amerikanischem Vorbild machen's möglich. Bildplatte und elektronische Distribution von Musiktiteln auf heimische Recorder sind zwar selbst in den USA noch

Zukunftsmusik, dürften später aber fast zwangsläufig eine Neuorientierung auch der deutschen Plattenproduktion bewirken. Chancen wie auch Gefahren liegen jedoch nicht in der Existenz neuer Medien an sich, sondern in ihrer Nutzung. Da ist es nur zu verständlich, daß sich der Deutsche Musikrat – nach einigen Vertretern der Filmbranche – als erste kulturelle Organisation aus ihrer „medienpolitischen Abstinenz löst“ – so Dr. Andreas Eckhardt, Generalsekretär des DMR –, und sich mit inhaltlichen Überlegungen in die bisher vor allem auf juristischem und wirtschaftlichem Feld geführte Diskussion einschaltet. Die größte Sorge gilt den öffentlich-rechtlichen Rundfunk- und Fernseh-Anstalten. Ein vermehrtes Angebot privater TV-Gesellschaften wird diesen klassischen Massenmedien Zuschauer abwerben; verminderte Einnahmen, auch der Unterhaltungs- und Servicewellen, wären die Folge. Ganz zu

schweigen davon, daß der Kampf um Gunst und Gebühren der Hörer auf Kosten anspruchsvoller, aber unwirtschaftlicher Kulturprogramme ginge. Auch künftige private Anbieter sollen daher verpflichtet werden, einen Teil ihrer Produktionsetats in Bildungsprogramme zu investieren. Zum Schutz der lokalen Musikszene (Oper, Konzerte, usw.) vor drohender Medienkonkurrenz müßten private Funk- und Fernsehgesellschaften zur Zusammenarbeit mit örtlichen und regionalen Musikinstitutionen verpflichtet werden – also etwa zur Koproduktion und Übertragung von Opernpremierer, städtischen Konzerten, usw. Darüber hinaus soll – als kompensatorische Maßnahme für Kinder und Jugendliche gegen ein Überangebot an passiver Freizeitgestaltung – vor allem der Bereich der Laienmusik unterstützt und gefördert werden. Der DMR-Generalsekretär an die Adresse der Kultusminister: „Es wäre gesellschaftspolitisch ein Skandal, wenn ein Jugendlicher, der sich aktiv mit Musik auseinandersetzen will, vor den Toren einer Musikschule abgewiesen und sich mit seiner Motivation zu Hause vor den Fernseher setzen würde.“ Sicherlich liegt aber auch eine große Chance in der Zusammenarbeit zwischen privaten TV-Gesellschaften und den Musikinstitutionen, denn das regionale Musikleben könnte transparenter gemacht und ihm neue Impulse verliehen werden. Einerseits mag man also die Forderungen des Musikrates als Ruf nach Kulturprotektionsismus anprangern. Andererseits wäre aber eine Mitarbeit dieser Institution in den medienpolitischen Instanzen der Länderregierungen, ein korrekatives Mitspracherecht bei der Ausarbeitung inhaltlicher Rahmenbedingungen für die Zulassung neuer Mediengesellschaften sinnvoll. Mit seinen Forderungen hat sich der Musikrat anheischig gemacht, mögliche Gefahren neuer Medien in Chancen auch für das Musikleben umzumünzen.

Cornelia Rost