

FONO-FEUILLETON

Persönlichkeit kontra Gefälligkeit

Salzburger
Mozartwoche 1983

Mit der konzertanten Aufführung von Mozarts Opera buffa „La finta semplice“ (KV 51) wurde in diesem Januar ein Zyklus abgeschlossen, der weit über die üblichen Detailhinweise seitens der Musikindustrie hinaus, das „Werden“ des Musikdramatikers Mozart, seine Einbindung in die Tradition, seine Loslösung von Überlieferungen und insgesamt eine Fülle von unfaßbaren Geniebeweisen zum Hauptthema hatte, mit denen man sich in den Jahrzehnten zuvor nur selten und mehr von oben herab befäßt hatte.

Dieser „Zyklus“ mit dem Mozarteum-Orchester unter der Leitung von Leopold Hager und mit Unterstützung führender Mozart-Sänger gab der Mozartwoche inhaltlich eine gewisse Zentrierung. Durch dieses Projekt konnte sich der von weither anreisende Abonnent ein philologisches Mäntelchen umhängen, denn nur allzu durchschaubar sind in Salzburgs Konzertstätten auch zur Mozartwoche die Vorlieben der Mozart-Gemeindemitglieder. Sie kommen im wahrsten Sinne zum Fest zusammen, fühlen sich eins und sonnen sich in der Wärme des Genies, dessen Energie freilich durch routinierte, nicht selten ärgerlich dahin quasselnde „Interpretationen“ reichlich abgekühlt in den Saal abstrahlt. Kritisches Hören war in Salzburg nie ein Hauptmerkmal für ein Publikum, das Musikerleben immer auch in enger Beziehung zu leiblichen Genüssen, etwas Wintersport und Einkaufsbummel sieht. Die führenden Salzburger Geschäftshäuser und Spezialläden bestätigen dies immer wieder: Zur Mozartwoche und zu den Osterfestspielen gehen die teuren Sachen besonders gut. Etwas von elitärer Meinungslosigkeit schwingt denn auch im unfehlbar einschwenkenden Beifall mit.

Ganz gleich, ob es sich um eine konkurrenzlose Platte, die dahinnuschelnde Darbietung der Klavierbrüder Kontarsky (Trippelkonzert KV 242 in der Fassung für zwei Klaviere), oder um die mäßig inspirierte Darbietung der sogenannten „Andretter-Serenade“ (KV 185) handelt, die noch dazu – ganz wider gesicherte aufführungspraktische Einsichten – ohne einleitenden Marsch aufgeführt wurde. Dirigent war Peter Schreier – das genügt offenbar. Der Name steht für den Vollzug.

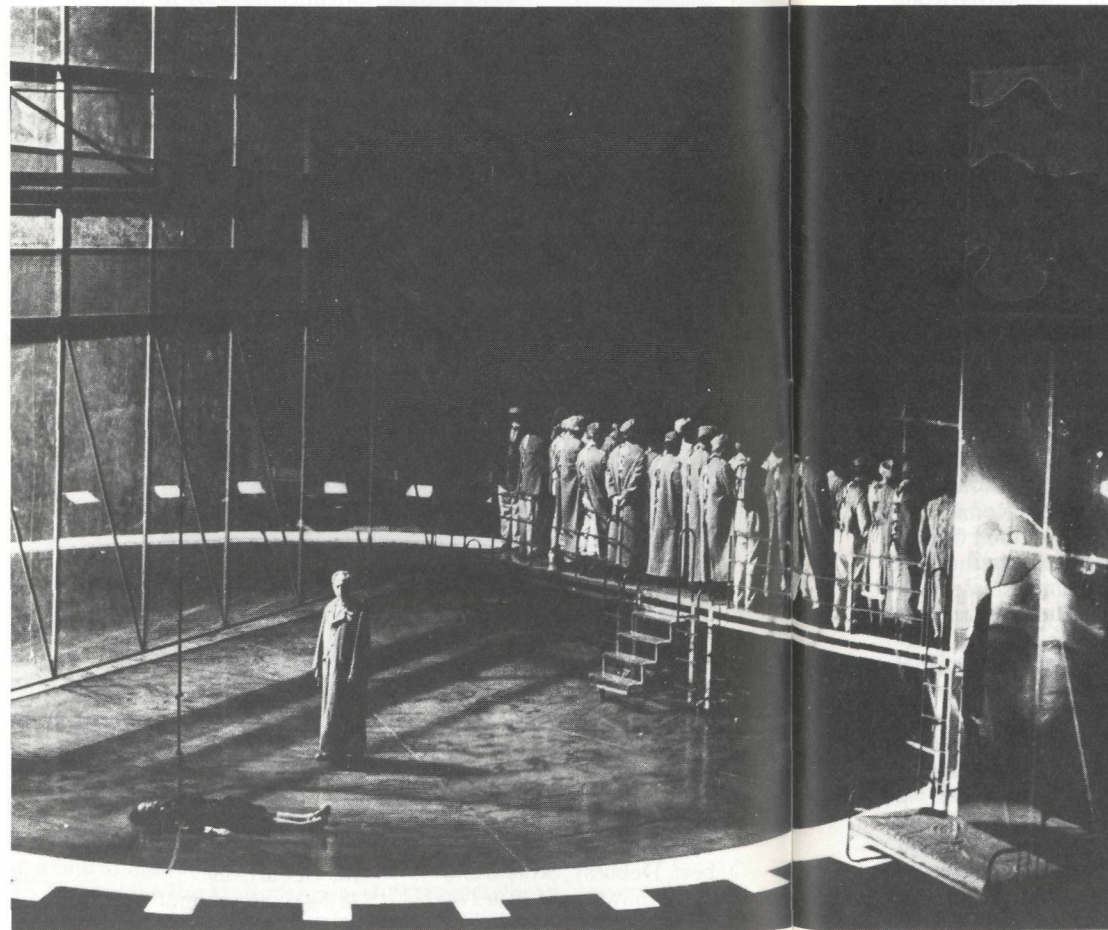
Ich frage mich, ob im Publikum überhaupt eine Mehrheit zu finden ist, die an interpretatorischen Grunderfahrungen, an Standortveränderungen Gefallen findet. Natürlich wird André Previns anmutiges, intelligentes, stets sonniges Klavierspiel stärker mit Beifall bedacht, als die anämischen Skalen der Kontarskys (denen ich ansonsten jederzeit Bewunderung zolle). Ist es die Gegenwart der Wiener Philharmoniker, ist es die Verfügbarkeit großer Namen, die dem Mozartwochenpilger Anlaß zur Euphorie geben? Oder erkennt der Herr im Smoking, der soeben staunend den Bratscher Kim Kashkashian als Frau identifizieren konnte, daß Maazels Mozart-Denken einem strategischem, unkonziliantem Schema folgt? Vielleicht erkennt er es. Den Gesprächen in der Pause läßt sich Erkenntnis dieser Art freilich selten entnehmen. Verklärung um und um. Die Ware Mozart funkelt in jeder Verpackung, der Preis ist im Vorhinein entrichtet worden...

Man muß als Berichterstatter und als ständiger Besucher einer solchen Veranstaltungsreihe mit diesen Beobachtungen und Vermutungen leben. Es wäre verlogen, Konzertbesprechungen zu versenden, in denen der Reflex auf das akusti-

sche Ereignis gleichsam ungebrochen weitergegeben wird. Indes: Hin und wieder kommen Musikerpersönlichkeiten zu Hilfe. Das Melos-Quartett leistete im Verein mit dem Klarinettenisten Ulf Rodenhäuser und dem Bratscher Franz Beyer solche Hilfe. Der erst siebzehnjährige Duisburger Geiger Frank Peter Zimmermann nicht weniger, als er in edler juveniler Stoik das Violinkonzert KV 218 vortrug mit großem Ton, schier unbetroffen von den Verlockungen virtuoser Akrobatik, gediegen bis in die kleinsten Notenwerte. Und auch die italienische Pianistin Maria Tipo zog sich nicht auf eine Position der künstlerischen Unschuldigkeit zurück. Am Beispiel des frühen C-Dur-Klavierkonzerts (KV 246) machte sie „anschaulich“, daß bei verhältnismäßig langsamen Zeitmaßen ein Höchstmaß an Nuancierung zu erzielen ist, was die begleitenden Wiener Philharmoniker leider mit vergleichsweise kompakten Tutti

beantworteten. Maria Tipo, bei uns nicht sonderlich bekannt, begnügt sich nicht mit leblosen Alberti-Bässen. Ihr Bestreben ist es, selbst konventionellen Mustern Leben einzuhauchen. Diesem Trend hatten sich am Ende der Mozartwoche auch der Dirigent Gustav Kuhn, das überragend eingestellte Mozarteum-Orchester und die Solisten Gidon Kremer und Kim Kashkashian verschrieben. Seit Riccardo Mutis Gastspiel im Januar 1977 habe ich das Orchester nicht wieder so flexibel und ausdruckswillig gehört. Die C-Dur-Sinfonie KV 551 schien von Kuhn als neue These zum Mozartschen Spätstil formuliert. Die vorausgegangene Aufführung der Sinfonia concertante (KV 364) mit dem traumwandlerisch aufeinander reagierenden Duo Kremer-Kashkashian stand im Zeichen musikalischer Therapie, nach deren Genuß man wieder Hoffnung für die Mozart-Pflege hier und andernorts zu schöpfen wagt.

Peter Cossé



Rasiermesser ohne Schärfe

Alban Bergs „Wozzeck“
in Stuttgart

Wozzecks Welt ist ein viel zu enger Käfig, an dessen Plexiglaswänden man sich den Kopf einrennt und dessen Boden einem immer wieder unter den Füßen weggleitet. Wozzecks Leben ist eine Karriere als Versuchstier, aber Harry Kupfer und sein Bühnenbildner Wilfried Werz haben dafür kein klinisch kaltes Laboratorium geschaffen, sondern eine mausgraue, feldgraue Szenerie mit einem Galeriesteg am Rande, auf dem sich immer wieder die Mitmenschen als mitleidlos Zusehender versammeln. Begrenzt wird diese so symbolbeladene Szene samt Drehbühne durch einen Lichtkreis im Boden (von „Linienkreisen“ phantasiert

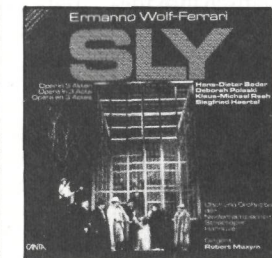
Wozzeck ja einmal). Nur wer außerhalb bleibt, wird verschont, und wer sich dem grausamen Spiel entzieht, wie etwa der Narr, der – eigentlich nur für die Wirtshausszene gefordert – in dieser Neuinszenierung von Alban Bergs „Wozzeck“ in der Württembergischen Staatsoper das ganze Geschehen von oben herab betrachtet.

Während der Verfall Wozzecks fortschreitet, während der Titelheld immer tiefer in den Strudel von Verstrickungen, von Heimsuchungen und Wahnideen gerät, schminkt sich der Narr, der dann am Schluß das blutige Geschehen flieht, der nichts zu tun haben

In einer Inszenierung von Harry Kupfer und unter der musikalischen Leitung von Dennis Russell Davies kam am Württembergischen Staatstheater Stuttgart Alban Bergs „Wozzeck“ heraus. Die Bühnenbilder schuf Wilfried Werz. Bild rechts: Leslie Guinn in der Titelrolle und Helmut Berger-Tuna als Doktor

Ein folgenloser
Erfolg

waren die umjubelten Premieren der Oper „Sly“ von Ermanno Wolf-Ferrari Ende der Zwanziger Jahre in Mailand, Dresden und Hannover. Der Komponist, Deutsch-Italiener, weltberühmt mit seinen heiteren Meisterwerken („Die vier Grobiane“) hatte mit „Sly“ ein dramatisches Stück gewählt und auf beeindruckende Weise bewältigt. Aber der Bühnen-



triumph von damals geriet in Vergessenheit. Doch vor einiger Zeit kam es in Wiesbaden zu einer spektakulären Wiederentdeckung. Und erst kürzlich hatte „Sly“ in der Niedersächsi-

schen Staatsoper Hannover einen großartigen Theatererfolg in der Neuinszenierung durch Heinz Lukas-Kindermann. Nun gilt „Sly“ als die „Openerdeckung des Jahrzehnts“. Die Aufführungsserie in Hannover ist auch die Basis der ersten Schallplattenproduktion dieser Oper. Das ACANTA-Etikett im Vertrieb der RCA setzt damit sein Bemühen um musikalische Entdeckungen fort. Unter der musikalischen Leitung von Robert Maxym singen in den Hauptpartien: Hans-Dieter Bader, Deborah Polaski, Klaus-Michael Reeh und Siegfried Haertel. 3-LP-Kassette in Digital-Aufzeichnung und DMM-Technik mit umfangreichem Text- und Bildheft (40.23 501 FK Digital).

Eine weitere Bühnenrarität aus dem ACANTA-Programm steht dem Musikfreund nun wieder zur Verfügung: Othmar Schoecks dramatische Kantate „Vom Fischer un syner Fru“ – zugleich die letzte Aufnahme mit Rudolf Kempe und „seinem“ Orchester, den Münchner Philharmonikern. Die Solisten sind Karin Lövaas, Horst Laubenthal und Sigmund Nimsgern (40.22 823 AW).

Der Todestag von Karl Orff jährt sich zum ersten Mal. „Authentische Carl Orff-Aufnahme“ darf sich eine ACANTA-Serie nennen, an deren Produktion der Komponist sel-

ber mitgewirkt hat, darunter die einzigen Plattenaufnahmen von „Prometheus“ (3-LP-Kassette 40.21 345 FK), und „Lamenti“ (2-LP-Kassette 40.22 458 EX) sowie die drei berühmtesten

Orff-Chorwerke „Carmina burana“, „Catulli carmina“ und „Trionfo di Afrodite“ (3-LP-Kassette 40.21 346 FK). Die drei Chorwerke gibt es auch auf Einzelplatten. Ebenso die Orff-Version der Monteverdi-Oper „Orpheus“.

ACANTA ...FÜR DAS BESONDERE
IM VERTRIEB DER RCA SCHALLPLATTEN GMBH

FONO-FEUILLETON

will mit den Überlebenden. Bei denen nämlich schließt sich ein Kreislauf des Bösen.

Wie klug und nachdenklich diese Inszenierung gearbeitet ist und wie problematisch ihre Ideen dann doch wirken können, das zeigt der Schluß ganz komprimiert. Daß Mariens Leiche auf der Drehbühne rotiert und wieder hereinfährt in den Szenensektor, das wirkt (auf mich wenigstens) kaum bedrohlich, sondern eher bemüht. Doch daß Mariens Knabe am Ende nicht auf einem Steckenpferd reitet, sondern auf der Leiche seines Vaters, das ergibt einen starken Moment des Grauens. Dieser Zwiespalt zwischen intellektueller Regiearbeit und nur teilweise erzeugter Betroffenheit prägt denn auch den ganzen Abend. Dies ist eine Inszenierung, die um so mehr imponiert, je mehr man darüber nachdenkt – doch ihre Bühnenwirkung ist uneinheitlich dicht.

Das mag ein bißchen allerdings auch an der Besetzung liegen, denn allen voran Leslie Guinn als Wozzeck ist ein fast zu gesundes, zu wenig umgetriebenes Opfer (wie denn auch das Leidmotiv der „armen Leut“ ebenso wenig aufscheint wie die Romantik von Mond und Schilffleht). Er singt die Ti-

telpartie respektabel, aber Beklemmung erzeugt er kaum, auch nicht Mitgefühl. Irmgard Stadlers Marie wirkt eher mütterlich als aufgekratzt-aufreißerisch; sie bringt eine hochachtbare musikalische Leistung, aber kaum eine Bühnenfigur, deren erotische Ausstrahlung verständlich macht, was der – von Toni Krämer wunderschön äußerlich-dumm angelegte – Tambourmajor an ihr findet. Und müßten nicht auch Doktor (Helmut Berger-Tuna) und Hauptmann (Martin Finke) bedrohlicher wirken? Aber auch die Musik Alban Bergs gewann in der Interpretation durch Dennis Russell Davies und das Stuttgarter Opernorchester ja nur allmählich jene Expressivität, die man erwarten darf. Vieles war subtil ausgespielt, aber es fehlte lange Zeit der dramatische Impuls, der große Atem. Dieser „Wozzeck“ in Stuttgart ist sehenswert auch in seinen Schwächen. Aber er macht auch nicht ganz glücklich – vielleicht, weil er nicht unglücklich macht, weil er Büchners geschärftes Mit-Leid nicht transportiert. An diesem „Wozzeck“ schneidet sich niemand, auch wenn der Hauptmann singt, der laufe herum „wie ein offenes Rasiermesser“.

Rainer Wagner

Nichts gewagt war viel gewonnen

Das Berliner Philharmonische Orchester vergab Kompositions-Aufträge

Äußerlich ist wieder Friede eingeleitet in den Beziehungen zwischen Herbert von Karajan und dem Berliner Philharmonischen Orchester; die lokale Hofberichterstattung registrierte es mit Genugtuung. Dabei sind die Kernfragen, zum Beispiel die Befugnisse und die Vertragsverlängerung des vom Orchester abgelehnten Intendanten Dr. Peter Girth betreffend, zur Stunde der Ab-

fassung dieses Kommentars keineswegs geklärt. Aber man geht schon wieder zu musikalischen Erörterungen über und die Aktivitäten des Orchesters rücken erneut ins Zentrum des Interesses. Die Philharmoniker haben bei Aribert Reimann, Alfred Schnittke, Udo Zimmermann, Krzysztof Penderecki, Siegfried Matthus und Hans-Jürgen



von Bose Kompositionen in Auftrag gegeben; nicht der erste, aber doch ein wesentlicher Schritt zum Abbau des unterschwelligen Mißtrauens, das insbesondere Orchestermusiker (als Folge von Ausbildungs-Versäumnissen) der entschieden Neuen Musik entgegenbringen. Negativ ist anzumerken, daß nicht zumindest einmal der Versuch gemacht wurde, über den gewohnten oder nur geringfügig modifizierten Orchesterklang hinauszugehen, sei es durch Einbeziehung von Live-Elektronik, Erweiterung des Klangspektrums mit geräuschnahen Spieltechniken oder überhaupt Infragestellung des Orchesterapparates in seiner traditionellen Gestalt. Der Sprung über den eigenen Schatten setzte zu kurz an; er brachte sich um ein gut Teil seiner Wirkung. Gewiß: Auftraggeber haben nicht die Beschaffenheit des gelieferten Produkts zu verantworten; aber bestellt wurde schließlich nicht bei irgendwem. Das bisherige Œuvre von Penderecki und Matthus beispielsweise konnte kaum Bewegendes erhoffen lassen. Der weltgewandte Pole war niemals ein hervorragender, aber im-

mer ein sehr routinierter Komponist, der die Zeichen der Zeit richtig zu deuten wußte. Sein einsatziges Cellokonzert für die Philharmoniker und Mstislaw Rostropowitsch scheint bei oberflächlichem Hinhören die Wendung zu einem „Reifestil“ zu markieren, der jedoch nur die Sedimentierung dessen bedeutet, was der Berliner Kritiker Gottfried Eberle vor einem Jahr als „Verfall eines Komponisten“ brandmarkte: die Organisation der inneren Leere. Diese Musik, ihrer selbst nur allzu gewiß, ist gleichsam als „Meisterwerk“ konzipiert – und wurde vom Publikum auch so aufgenommen. Da lobe ich mir das Konzert für Trompete, Pauken und Orchester von Siegfried Matthus aus der DDR, einem besonders geschätzten Bühnen-Komponisten, der aber auch unterschiedliche Instrumental- und konzertante Vokalbesetzungen bedient hat. Er hatte diesmal nicht übermäßig viel zu sagen, und er sagte es kurz – womit er ebenfalls den erwarteten Erfolg hatte. Die Neue Musik gab sich wieder einmal „gar nicht so schlimm“, und das war, meine ich, sehr schlimm für sie.

Claus-Henning Bachmann

Den Hinkelstein geopfert

Jorge Lavelli inszenierte in Bonn Bellinis „Norma“

Seit Jean-Claude Ribet die Städtischen Bühnen in Bonn leitet, soll auch im Theater die Wende beginnen: vom Stadttheater zur (Fast-)Weltstadtbühne. So dient zumindest das große Haus neuerdings gerne als Landebahn für durchreisende Jet-Set-Sänger. Mehr oder minder prominente Regisseure sollen dann dafür sorgen, daß sich die Stimmband-Heroen nicht immer nur an der Rampe versammeln. Für Vincenzo Bellinis „Norma“ etwa hatte man sich den Franzosen Jorge Lavelli geholt, der ja nicht nur mit spektakulären Schauspielinszenierungen (etwa von Arabal-Stücken) von sich reden gemacht hat.

Lavelli hatte allerdings diesmal nur einen Einfall, doch der war folgenschwer. Gewiß ist die Geschichte von der Druiden-

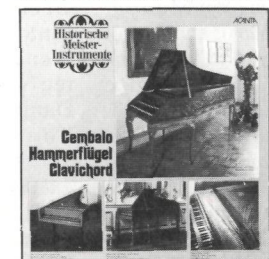
priesterin Norma und ihrer verbotenen Liebe zum feindlichen Römer nicht leicht zu inszenieren. Aber beim Teutates, haben wir nicht in jahrelangem „Asterix“-Studium endlich das nötige Wissen um Hinkelsteine, goldene Sichel und Druiden erworben? Und dann kommt ein einmalkluger Regisseur und nimmt uns das alles wieder weg. Kein „von unbeugsamen Galliern bevölkertes Dorf“, sondern ein Partisanen-unterschlupf „irgendwo in Europa“ ist der Schauplatz. In irgendeinem Hinterhof versammelt sich eine Schar Unzufriedener, rollt auf zwei Lastwagen herein, die keine andere Funktion haben, als modisch zu wirken und Aktualität zu signalisieren. Immer wieder schließen und öffnen sich jämmerlich quietschende Eisentore (Büh-

In einen Partisanen-unterschlupf „irgendwo in Europa“ hatte Regisseur Jorge Lavelli und sein Ausstatter Max Bignens Bellinis „Norma“ verlegt. Dies alles sah allerdings weniger nach Regieschock oder Tabuverletzung aus denn nach modischer Belanglosigkeit. Foto rechts: Mara Zampieri (Norma) und Bonaldo Giaiotti (Oroveso)



Meisterinstrumente aus DDR-Museen

werden in einer neuen ACANTA-Serie für westliche Musikfreunde zum Teil erstmals hörbar, darunter der Hammerflügel (1749) von Gottfried Silbermann aus Schloß Sanssouci, ein ebenfalls Silbermann zugeschriebenes bundfreies Clavichord (ca. 1730/40) aus dem Musikinstrumenten-Museum in Marktneukirchen, von Hans Ruckers d. Ä. ein Cembalo



aus dem Kunstgewerbe-Museum Berlin-Köpenick (ehemals Schloßmuseum Berlin) und ein Cembalo (1599) aus dem Händelhaus in Halle, der Hammerflügel von Bartolomeo

Christofori (Florenz 1726) aus dem Instrumenten-Museum in Leipzig und aus dem Schloßmuseum in Sondershausen ein Cembalo (1710) von Johann Heinrich Harrass. Auf diesen und vielen weiteren kostbaren Raritäten erklingen Werke von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Giuseppe Paladini, Johann Kuhnau und Girolamo Frescobaldi (2-LP-Kassette mit Beilageheft, 40.23 506 EX).

Friedrich Ladegast erhielt 1855 den Auftrag, die Orgel im Dom zu Merseburg zu restaurieren und zu erweitern. Dabei gelang ihm die vielleicht glücklichste Synthese zwischen einem barocken Klang und dem Klangideal des 19. Jahrhunderts. Die Einweihung der restaurierten Orgel war ein Ereignis ersten Ranges. Franz Liszt wollte sein „Präludium und Fuge über B-A-C-H“ uraufführen, konnte das Werk jedoch nicht rechtzeitig beenden und bearbeitete deshalb seine Klavierfuge „Ad nos, ad salutarem undam“ für die Orgel einweihung und spielte auch selber auf der neuen Orgel. Dom-Organist Hans-Günther Wauer hat für die LP-Kassette Werke von Liszt, Reger, Franck, Bruhns und Bach ausgewählt (2-LP-Kassette mit Beilageheft, 40.23 504 EX).



Die dritte Kassette, Flötenmusik am Hofe Friedrich II. von Preussen, enthält Werke des großen Preussenkönigs sowie von Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Benda und Graun. Neben verschiedenen namhaften Solisten aus dem Musikleben der DDR sind als Begleitensemble das Kammerorchester Berlin und das Kammerorchester der Staatskapelle Weimar zu hören (2-LP-Kassette mit Beilageheft, 40.23 505 EX).



Neben verschiedenen namhaften Solisten aus dem Musikleben der DDR sind als Begleitensemble das Kammerorchester Berlin und das Kammerorchester der Staatskapelle Weimar zu hören (2-LP-Kassette mit Beilageheft, 40.23 505 EX).

ACANTA ... FÜR DAS BESONDERE
IM VERTRIEB DER RCA SCHALLPLATTEN GMBH

nenbild: Max Bignens), aber was sich dahinter abspielt, bleibt letztlich dunkel.

Vom Modegag abgesehen, daß hier ein römischer Prokonsul aussehen muß wie ein Mussolini-Verschnitt, bleibt die Inszenierung beklemmend bieder. Es wird auch hier zur Rampe gerannt – nur vielleicht ein bißchen bewußter. Ein Hüftschwung mehr hier, ein bedeutungsschwangeres Innehalten dort, ansonsten Routine. Und wenn sich am Schluß Norma, die Verräterin an der gemeinsamen Sache, opfert und mit dem Ex-Geliebten Pollione in den Tod geht (dessen letzte Chance, ein Held zu werden), dann kommt Lavellis Partisanenkonzeption endgültig ins Schwim-

*Mara Zampieri
als Norma in der
Bonner Neuin-
szenierung der
gleichnamigen
Oper. In dieser
Partie werden
auch Montserrat
Caballé und Re-
nata Scotto ga-
stieren*



men. Es gibt ja keinen Tempel, keinen Altar, kein Feuer. Also muß stumm ein Erschießungskommando ans Werk gehen, aber es fällt kein Schuß – und das zeugt immerhin von Selbstkritik, denn das alles ist keinen Schuß Pulver wert. Mit Regieschock oder Tabuverletzung hat das ja nichts zu tun, es ist nur vordergründig modisch – und belanglos. So konzentrierte sich (angesichts Gianfranco Masinis etwas pauschalere Dirigentenleistung) die Aufmerksamkeit ganz auf die Sängerinnen und Sänger. Und das bekam nicht allen. Die Männer zumindest brachten vor allem

Zampieri zwar etwas gehemmt, aber das mochte Folge der Premieren nervosität sein. Auch der Zusammenklang mit der nachdrücklichen Adalgisa von Alexandrina Miltschewa wurde ja zunehmend überzeugender. Die Bonner Premierenbesucher aber fühlten sich von den voluminösen Stimmen stimuliert und antworteten mit röhrenden, aber nicht immer auch gerecht gezielten Bravo- und Bravrufen – es war fast wie in Verona. Und schließlich hatten manche der Wandersingvögel ja auch getönt, als hätten sie eine Arena zu füllen.

Rainer Wagner

Lautstärke ins Spiel: Binaldo Gaiottis dröhnender Oroveso ebenso wie die beiden gepreßte wirkenden Tenöre Amadeo Zambon (Pollione) und Emil Gherman (Flavio). Von Belcanto kaum eine Spur.

Wer Bellinis Romantik erfahren wollte, kam auch bei den Damen nur bedingt auf seine Kosten, aber Mara Zampieris Norma überzeugte doch durch die Intensität der Darstellung und durch durchschlagende Spitzentöne (in späteren Aufführungen sollen als Norma noch Montserrat Caballé und Renata Scotto auftreten). Das berühmte Gebet „Casta Diva“, bei dem alle Callas-Fans feuchte Augen und heiße Ohren bekommen, wirkte bei Mara

Monströse Fetzenparade

William Forsythes
„Gänge“
in Frankfurt uraufgeführt

Buhs und Bravi mischten sich am Ende in der nurmehr halbbesetzten Frankfurter Oper; denn die Anbeter des klassischen Balletts hatten nach lauten Unmutsbekundungen bereits in der ersten Pause den Tatort unflätig schimpfend verlassen. Wie kann man auch einen so aufmüpfigen Mann wie William Forsythe mit einer Choreographie an einem Haus betrauen, das bisher vom Tanztheater völlig unberührt war! „Gänge – Ein Stück über Ballett“ heißt das neueste Drei-Stunden-Mammutwerk, von William Forsythe und Michael Simon inszeniert, vom Ensemble geschrieben und von Thomas Jahn, einem Mitarbeiter Hans Werner Henzes, mit Musik versehen. Musik übrigens, die sich in ihrer aggressiven Elektronik, ihren melodramatischen Orchesterschüben, dröhnenden Revueverschnitten, bestens ins colligierte Stückwerk des Choreographen einpaßt. Der Zorn mancher Premierenbesucher über diese grelle Collage mag verständlich sein, weil Forsythe und sein Team wieder einmal, ja noch extremer als sonst, an den Nerven der Zuschauer zerren. „Gänge“ nämlich erschließt sich erst retrospektiv, wirkt zwei Stunden lang wie ein willkürliches chaotisches Neben- und Durcheinander vermeintlich zusammenhängender Details. „Es kommt darauf an, daß der Tänzer beschreiben lernt, was er tut und was er beim Tun erfährt“, sagte Forsythe über seine choreographische Demontage des Mythos Ballett. In einem weißen, mit roten Ballettnotationen bekratzelten Bühnenkasten, über dessen Rand ein voyeuristisches, mit Feldstechern ausgestattetes Publikum gestikuliert, machen zwei Ballerinen in roten Trikots ihr Exercise, kommen weiter

Tänzer in Pelzmänteln mit weißer Anstaltskleidung darunter sowie etliche Brautpaare hinzu, schreien, brabbeln, laufen, träumen laut von saftigen Steaks, Urlaubsreisen, zählen panisch Schritte, durchmessen gehetzt den Raum und einer bellt immerzu, daß alles falsch sei. Meßblatten werden auf die Bühne heruntergelassen, an Türen und auf den Boden geknallt. Alle setzen dauernd Maßstäbe für irgendetwas. Nur Sekunden dauern diese von Blackouts zerrissenen wie Filmszenen hart aneinandergeschnittenen Schlaglichter aus dem Probenalltag einer Tanzkompanie. Jede Banalität, jeder Handgriff, jede Requisite wird zum wichtigen Detail, sieht aus als hätte ein Nachfahre des dadaistischen MERZ-Künstlers Kurt Schwitters *seine* Kollage aus Alltagskram zusammengeklebt.

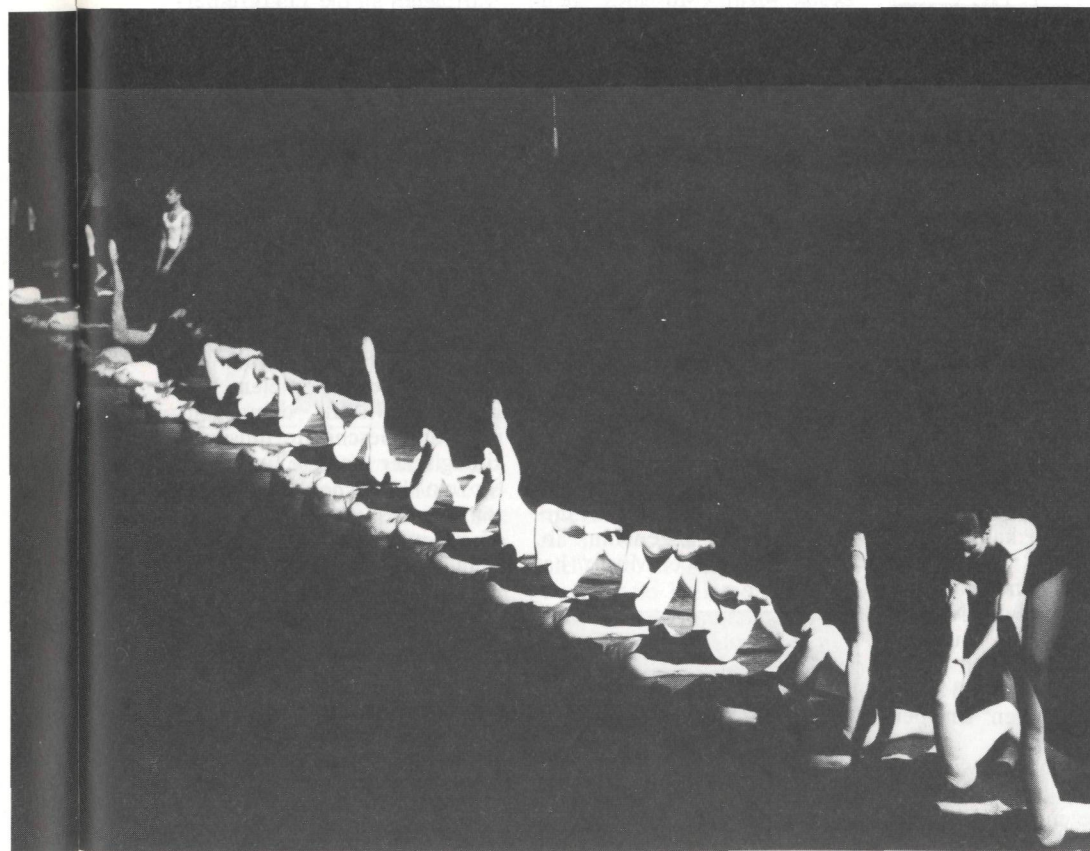
Forsythe zerlegt den historisch, also romantisch verstandenen Begriff Ballett in seine Details, zerstückelt, zerreißt Sprache und Bewegungen, so daß nurmehr sinnentleerte Einzelheiten sichtbar sind, die sonst, zusammengenommen, ein sinnbefruchtetes, wohlbekanntes Ganzes ergeben: Theater nämlich. Ein Choreograph und sein Ensemble haben sich auf die Suche nach Strukturen gegeben; sie spüren nach, wann endlich eine Summe von Einzelheiten einen bestimmten erkennbaren, möglicherweise neuen Sinn erhält. Die Frage nach der Begrifflichkeit stellt sich, wird von den Tänzern in Frage gestellt. Was ist schön? Eine Arabesque etwa oder ein Piqu? Was verbirgt sich hinter dem ästhetisch beladenen Begriff für den Tänzer? Die Tänzer probieren Sätze in verschiedenen grammatikalischen Zeiten aus. Wieder sagt einer immerzu maschinengewehrartig

„falsch“. Dann sind plötzlich, unter einem schwarzen Vorhang hervorlugend, nur Beine in verschiedenen Positionen sichtbar. Oder rote Pappmachésofas fahren auf, wo Damen in adretten, lila, grünen, gelben Schneiderkostümen und Herren in Straßenanzügen zu Transistorradiogeplärre über die Liebe, das Leben und die Technik des klassischen Balletts in einer irrwitzigen Jagd palavern. Zerfledderter Nonsens, rücksichtslos ausgewalzt in oft berückenden Bildern, nervtötend auch und ermüdend, weil die Zeit bei all dem rasenden Chaos stehenzubleiben scheint. Scheinbar belohnt wird der geduldige Zuschauer im dritten Teil dieser monströsen Fetzenparade. Im diffusen Licht der nun schwarz ausgeschlagenen Bühne, wo links in der Diagonale immer wieder gleißend hell erleuchtet, Türen sich öffnen, in denen Tänzer gleich Puppen ausgestellt sind, passiert, nach sinfonischem Dolby-Acht-Kanal-Getöse plötzlich so etwas wie Theaterillusion: Das Ensemble tanzt in schwarzen Trikots zu den von Thomas

Jahn imitierten, elektronisch überhöhten Barockklängen richtiges Ballett. Die Demontage folgt freilich stante pede. Eine Aufseherin in grünem Kostüm drillt die Tänzer, fordert die perfekte Diagonale, belfert „ge-o-metrically“; sie zählt über Lautsprecher die schönsten choreographischen Einfälle auf und endet jeweils mit einem lakonischen „Aber das ist geändert worden. Das haben wir nicht gemacht.“ Dabei biegt sie die aufragenden Beine der liegenden Tänzer zurecht und ein strenger Herr umkreist die Truppe mit panischem Blick auf die Uhr. Am Ende läßt Forsythe das Ensemble in all den verschiedenen Verkleidungen des Abends, sozusagen als erfundene Bühnenfiguren, artig ihre Reverenzen machen. Dafür verweigert er sich dem Applaus – der Vorhang bleibt auch fürs Ensemble geschlossen. „Gänge – Ein Stück über Ballett“ möchte man sowieso lieber nochmal von tanztheatererprobten Tänzern sehen als von den einseitig klassisch orientierten Frankfurtern.

Eva-Elisabeth Fischer

„Geometrically!“:
Perfekter Tänzerdrill
in William Forsythes
zwiespältig aufgenom-
mener „Gänge“-
Choreographie der
Frankfurter Ballett-
Company



Bekannt für _____
Unbekanntes _____

ist der Klarinettenist **Dieter Klöcker**, seit er in Schallplattenstudio und Konzertsaal gleich reihenweise verschollene Raritäten der Bläsermusik präsentiert. Selbst „Der Spiegel“ berichtete respektvoll (!) über Klöckers archiva-



rische Puzzlearbeit. Ganz neu: Werke für Klarinette und Harfe, meist von Virtuosen der Klarinette, darunter Jean Xavier Lefèvre und Ivan Müller, oder der Harfe, wie Philippe Wolff und

Robert Nicolas Charles Bochsá, im 18. Jahrhundert geschrieben (40.23 512 AW).

Das Concerto Amsterdam unter der Leitung von **Jaap Schröder** sowie Instrumentalisten vom Range **Anner Bylsma** (Cello), **Karl-Otto Hartmann** (Fagott), **Werner Genuit** (Klavier) sind die Partner Klöckers in einer Serie, die gleich nach ihrem Erscheinen mit dem begehrten „Premio della Critica Discografica Italiana“ ausgezeichnet wurde: Klarinettenkonzerte von **Schacht** und **Hoffmeister** (40.23145 AW), Sinfonica Concertante von **Danzi** (40.23145 AW),



Quintette von
Kreutzer und
Witt (40.23139
AW) sowie Pre-
mière Symphonie
und Quartett
B-dur von Jo-
hann Chris-
toph Vogel,
dessen wenig
glückliches Le-
ben schon nach knapp dreißig Jahren am Vor-
abend der französischen Revolution in Paris
endete und dessen reiches musikalisches Erbe
uns nur sehr langsam erschlossen wird
(40.23140 AW).

Mozarts fünf Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott, KV 439 b, nahm **Dieter Klöcker** mit zwei weiteren Mitgliedern des Consortium classicum, **Waldemar Wandel** und **Karl-Otto Hartmann**, auf (2-LP-Album, 40.22 459 DX). Eine der am meisten gefragten ACANTA-Aufnahmen mit dem von Klöcker gegründeten Consortium classicum ist das Oktett F-dur, op. 166, von **Franz Schu-**

Theodor Danneberg und Schicht
KLARINETTENKONZERT B-DUR
Franz Anton Hoffmeister
KLARINETTENKONZERT B-DUR



DIETER KUDOKER
CONCERTO AMSTERDAM - JAAFFSCHRODER

stern antraten, schrieb der Wiener Kritiker Hanslick 1866 nach dem Konzert des Klarinetisten **Romeo Orsi**: „Geh in dein Orchester! Das ist der Platz, auf dem wir den Clarinetten, Oboe- und Fagottspieler zu schätzen wissen“. Daß dies nicht der einzige Platz bleiben mußte – wir danken's auch **Dieter Klöcker**.

ACANTA ...FÜR DAS
BESONDERE

IM VERTRIEB DER RCA SCHALLPLATTEN GMBH