

FONO-FEUILLETON

Singen wie die ersten Menschen

Die Hamburgische Staatsoper erinnerte an Rudi Stephan

Zwischen zwei Premieren, die auf vertrackte Weise dokumentieren, wie man anno 1933 zeitlos, zeitfern („Arabella“) oder ahnungsvoll (Zemlinskys „Kreidekreis“) komponieren konnte, schob die Hamburgische Staatsoper noch den klingenden Hinweis auf einen Komponisten ein, der zwar stilistisch in dieses Spannungsfeld gehört, aber aus anderen Gründen und früher in Vergessenheit geriet: Rudi Stephan, 1915, 28 Jahre alt, im Ersten Weltkrieg gefallen. Und die Hamburgische Staatsoper verwies mit einer Art Friedenswoche unter der Überschrift „Und dann war Krieg“ darauf, wer neben Rudi Stephan noch dem Moloch Krieg zum Opfer fiel, mit einer Ausstellung, mit Diskussionen und Referaten.

Nach all den Bemühungen um die älteren Komponisten Franz Schreker und Zemlinsky oder den jüngeren Korngold war es wohl überfällig, auch Rudi Stephan aus dem Schattendasein eines Archiv-Stichworts herauszuholen. Daß Stephan so lange bloß ein Name der Musikgeschichte bleiben konnte, verwundert nicht nur deshalb, weil sein zahlenmäßig kleines Werk leicht zu überblicken ist, sondern auch, weil diese Musik es dem Hörer nicht schwer macht. Stephens Musik für sieben Saiteninstrumente etwa, die in Hamburg sowohl in der Original- wie in der Orchesterfassung vorgeführt wurde, mag zeitgenössischen Kritikern als „mühsame Flickarbeit“ von „allerhand bizarren Ton- und Klangkombinationen“ erschienen sein, für unsere Ohren ist das eher ein schwärmerisches, bei allen Wucherungen formal durchaus gezieltes Werk von eigenem Klangfarbenreiz: Max Reger näher als Richard Strauss.

Etwas schwerer macht es einem da schon Stephens (1920 post-

hum uraufgeführte) Oper „Die ersten Menschen“, vor allem wegen Otto Borngräbers Text. Dessen „erotisches Mystereium“ wuchert und wabert sprachlich in kaum erträglicher Weise – und es bleibt ein schwacher Trost, daß man vieles nicht versteht. Aufführen kann man das heute wohl nicht mehr – es sei denn, man verfremdet es in expressionistischer Manier. So scheint, den Fotos nach zu urteilen, die Frankfurter Uraufführung angelegt gewesen zu sein. In Hamburg gab es eine konzertante Aufführung, die weniger die Sehnsucht nach der szenischen Umsetzung weckte als nach genauerer Erläuterung, wie das hier vorgeführte Exzerpt zustande kam. Das in Hamburg sonst meist so vorzügliche Programmheft dokumentiert diesmal zwar die Skrupel des Dirigenten und Arrangeurs Gerd Albrecht, belegte aber nicht, was wann wo gestrichen wurde.

Es geht, der Titel sagt es schon, um Adam und Eva, die hier allerdings Adahm und Chawa heißen und zwei Söhne namens Kaijn und Chabel haben. Weil Adahm mittlerweile der Sinn nach Geistigem, nicht nach Körperlichem steht, tröstet sich Chawa nächtens am Opferstein mit dem Ebenbild des Gatten, dem Sohn Chabel. Was Kaijn ein Dorn im Auge ist. Der Brudermord erfolgt aus Eifersucht – aber nicht auf Gottes Wohlwollen, sondern auf weibliche Zuneigung. Am Ende finden sich Adahm und Chawa zum – so der Kritiker und Stephan-Freund und -Zeitgenosse Karl Holl – „Aufbau einer neuen Gemeinschaft, die leiblichen und geistigen Eros harmonisch binden soll“. Rudi Stephens Partitur dazu ist oft mehr emphatische Kantate denn Oper, gibt sich vitalistisch, hält die Ekstase aber formal im Zaum. Oft bleibt der Orchesterpart



Der Komponist Rudi Stephan; er starb 1915 im Alter von 28 Jahren

Klangteppich für die Vokalpartien, die dennoch schwer genug sind, dann gibt es wieder Tutiausbrüche als akustische Ausrufezeichen (zum Mord etwa). In Hamburg dirigierte Gerd Albrecht den Operndigest mit kontrollierter Leidenschaftlichkeit, mit Übersicht und Spaß am orchestralen Prunk. Die Solisten taten sich dabei um einiges schwerer als das Philharmonische Staatsorchester. Vor allem Mechthild Gessendorf hatte Intonationspro-

bleme, stand dabei aber nicht allein. Helmut Berger-Tuna (Adahm), Bodo Brinkmann (Kaijn) und Wolfgang Neumann (Chabel) deuteten ebenfalls an, wie strapaziös diese Partien sein können. Der reiche Beifall dürfte dennoch nicht garantieren, daß ein Werk dem Repertoire wiedergewonnen werden konnte – bei der Musik für sieben Saiteninstrumente ließe sich das schon eher denken.

Rainer Wagner

Zwischen den Fronten

Wiener Staatsoper: „Rigoletto“ in der Urfassung

Opernberichte aus Wien erleichtern dem Referenten das Geschäft beträchtlich. Das Kapitel Regie, in der deutschen Opernwelt Gegenstand wortreicher Auseinandersetzungen, existiert hier nicht. Was an Inszenierungen geboten wird, gehört – von ganz wenigen Aus-

nahmen abgesehen – in die Kategorie: Oper für Hinz und Kunz. Oder für Lieschen Müller. Hübsche Bilder, luxuriöse Kostüme, ein paar altbewährte Operngesten – das genügt. Mit dem gedanklichen Prinzip der Opernkunst gibt man sich nicht ab.

Der neue „Rigoletto“ der Wiener Staatsoper (Regie: Sandro Sequi) gehört ganz in diese Richtung. Freilich wäre es durchaus denkbar, daß diesmal des „Schönen“ zu viel getan wurde, daß der nichtssagende Prunk der Ausstattung eine erstickende Wirkung auf die Aufführung ausübte. Denn daß der Wiedergabe der Lebensfunke fehlte, darüber waren sich so ziemlich alle einig. Meinungsverschiedenheit gab es nur in der Begründung dieses Versagens. Das Argument, das am häufigsten vorgebracht wurde:

daß hier ein Gralshüter der Originaltreue am Werk ist. Muti wandelt merkbar auf Toscaninis Spuren. Auch bei ihm Härte, Unerbittlichkeit bis zum Äußersten. Und wenn er von einer Sache überzeugt ist, dann läßt er sich von niemandem etwas dreinreden. Die abfälligen Zwischenrufe und Buhs während der Vorstellung gleiten an ihm ab, als wäre er durch eine kugelsichere Glaswand vor allen Anfeindungen geschützt.

„Rigoletto“ original. Jede Note des Autographs wird gespielt,

wirklich das A und O der Originaltreue darstellt, ob Verdi jede Gesangsnote, die er aufschrieb, wirklich als Evangelium aufgefaßt wissen wollte – dies stellte einen der Diskussionspunkte im Verdi-Kongreß dar, der zur Zeit der „Rigoletto“-Premiere in Wien abgehalten wurde. Auch hier ein Für und Wider, keine Einigung. Vieles deutet aber darauf hin, daß Verdi den Sängern gewisse Freiheiten zugestanden hat. Mutis Wiener „Rigoletto“ entspricht im Großen jener Version, die Giulini auf der DG-

Wird sich auf unseren Bühnen eine Fassung durchsetzen, die für die Künstler schwieriger, für die Operntheater teurer ist als die bisher verwendete Form? Werden die Sänger des großen internationalen Opernensembles nun die Partien dieser Oper neu studieren? Und welcher Sopran, Tenor oder Bariton wird sich die Gelegenheit entgehen lassen, mit Bravourtönen zu imponieren? Trotzdem glaube ich nicht, daß es an der Fassung lag, wenn sich nur gedämpfter Erfolg eingestellt. Das Werk besitzt genügend Tragfähigkeit, bedarf der billigen Effekte nicht. Und manches aus der ungekürzten Fassung bedeutet ganz entschieden eine Bereicherung: etwa die Cabaletta des Herzogs nach der Arie „Ella mi fu rapita“. Und der Abschluß des Quartetts im Pianissimo steht auf ungleich höherer künstlerischer Stufe als das übliche rohe Plärren an dieser Stelle. Durchaus möglich, daß als Folge der Wiener Aufführung manches in die vielgenannte Bühnenpraxis übergeht. In der Verdi-Interpretation haben sich schon viele Wandlungen ergeben, und manche Striche, die vor gar nicht allzulanger Zeit noch gang und gäbe waren, sind heute völlig unvorstellbar. Selbst der Dirigent Muti wird kaum unter den „Schuldigen“ zu suchen sein, auch wenn er die Extreme allzu auffällig betonte, und das Langsame, Schnelle, Leise und Laute langsamer, schneller, leiser und lauter nahm, als man dies jemals gehört hatte.

Es lag wohl an den Sängern, daß Mutis Plädoyer für die Urfassung nicht so zwingend ausfiel, wie dies erhofft wurde. Kurz vor der Aufführung hatte es eine Tenor-Affaire gegeben, zwei Kandidaten blieben auf der Strecke, zuletzt rettete Franco Bonisolli den Abend. Ausgerechnet Bonisolli, dieser Natursänger, von dem sich niemand besondere Einfühlung in eine so heikle Aufgabe erwarten konnte. Eine Behelfslösung, die zu gewissen Kompromissen führte (so entfiel die lange Kadenz im Duett mit Gilda im zweiten Bild). Bonisolli's urtümliche Vortragsweise erzeugte bei einem gewissen Teil



Renato Bruson als Rigoletto in der gleichnamigen Verdi-Oper, die in Wien in ihrer letztlich wohl doch problematischen Urfassung Premiere hatte. Riccardo Muti dirigierte

diestimmungstötende Originalfassung, die der Dirigent Riccardo Muti gewählt hatte. Von allem Anfang an ein heiß umstrittenes Thema. Es wurden sogar Vermutungen laut, wonach es sich dabei um ein kommerzielles Arrangement zwischen der Wiener Oper und dem Verlag Ricordi handelte. Verdis Opern sind ja bereits seit längerer Zeit „frei“, für die neu erarbeitete Fassung bei Ricordi sind jedoch Tantiemen zu entrichten. Die dunklen Gedankengänge über dieses Thema dürften allerdings den Kern der Sache nicht treffen. Wer Muti kennt, wer die bisherige Arbeit dieses Dirigenten überblickt, weiß darüber Bescheid,

jeder Strich wird aufgemacht, jede Reprise wird befolgt. Im Grunde nicht allzuviel Neues und Unbekanntes, denn der Klavierauszug im Peters-Verlag hat dies alles längst schon verzeichnet. Was an Abweichendem hinzukommt, ist so geringfügig, daß der Normalbesucher nichts davon bemerkt. Was er hingegen sehr wohl bemerkt und was seinen Zorn erregt, das ist das Fehlen der hohen Einlagetöne. Die schmetternden As, C, Des, Es, all die vielen Extratouren der Sänger, die sich im hundertdreißigjährigen Leben dieser Oper eingebürgert haben – gekappt, beschnitten. Ob das Weglassen der Spitzentöne

Aufnahme vorgeführt hat. Allerdings mit weit größerer Konsequenz, denn Giulini hat den Sängern manches Extempore gestattet. Die Haupteinwände gegen die purgierte Fassung kommen aus jenen Kreisen, die sich auf die Erfahrungen der Bühnenpraxis berufen. Was ist wichtiger, was dient dem Werk mehr: wenn man jede Note, jeden Takt auf die Goldwaage legt, dafür aber den Verlust dramatischer Wirkung in Kauf nimmt? Oder wenn man statt der musikphilologischen Tüftelei dem handfesten Opernbrauchtum den Vorrang läßt? Einige der gegnerischen Argumente sind nicht von der Hand zu weisen.

des Publikums Aggressionen, trotzdem muß man dem Sänger gerechterweise Anerkennung für eine solide, zum Teil sogar überraschend kultivierte Sängereleistung aussprechen. Edita Gruberova, der Abgott des Wiener Opernpublikums, als Gilda. Insgesamt eine interessante, eindrucksvolle Darbietung. Ein Sieg der Bemühung und der Konzentration. Doch die „vox angelica“, die sich Verdi für diese Partie vorgestellt haben mag, besitzt sie nicht. Die Töne stechen wie Injektionsnadeln. Zudem hat sich die Sängerin eine Manier des Verschleiens angeeignet, die bereits über das zulässige Maß hinausgeht. Rigoletto – Renato Bruson. Für mich der

Hauptgrund für die matte Wirkung der Aufführung. Ich weiß, daß ich mit dieser Meinung in Opposition zum Wiener Opernpublikum stehe, das den sympathischen Sänger (vor allen in den späteren Aufführungen) wie einen Helden feierte. Die noblen Phrasen im lyrischen Bereich, die angenehme, warme Stimme – das war mir zuwenig. Wo blieb der dramatische Ausbruch, wo blieben die Steigerungen, wo blieb der Ausdruck der Angst, der Verzweiflung, der Zärtlichkeit, des Zorns? Und nicht zuletzt – wo blieb das Spiel? „Rigoletto“ ohne Rigoletto – darin lag die ganze Crux dieser Aufführung.

Clemens Höslinger

Zeitbezogen und zeichenhaft

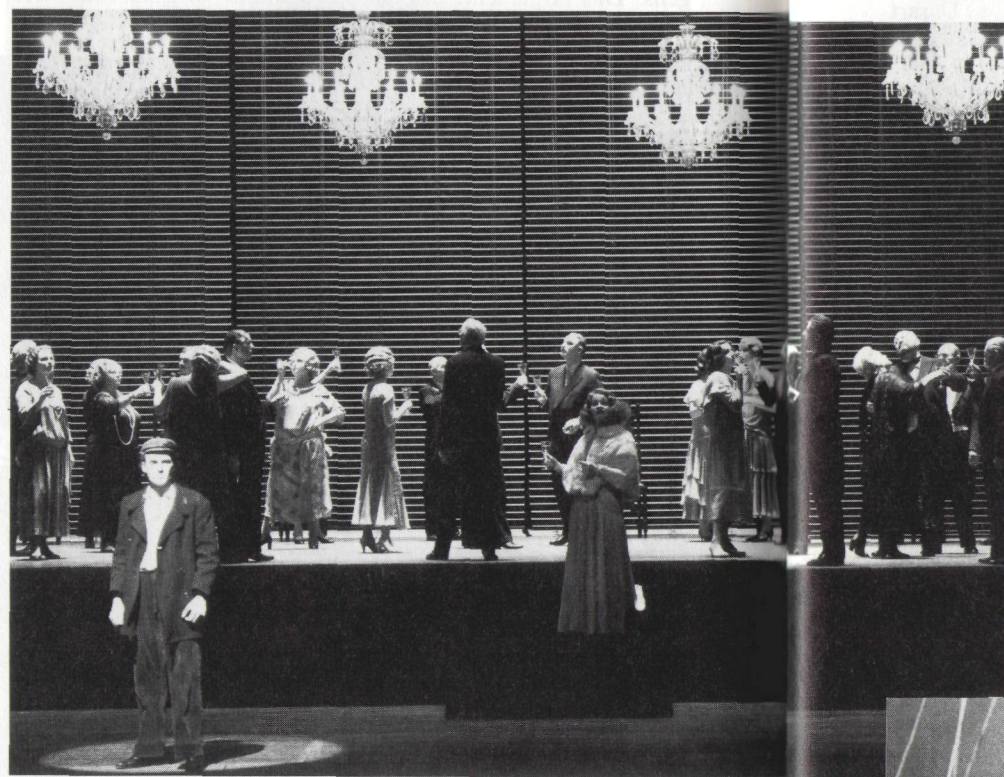
Alexander Zemlinskys „Der Kreidekreis“ – Neuentdeckung an der Hamburgischen Staatsoper

Die Dame auf dem schwarzglänzenden Programmbuch, großäugig, im Pop-Art-Realismus, ist ganz gewiß keine Chinesin. Sie könnte auch die Lulu sein – und Alban Bergs „Lulu“ hatte Herbert Wernicke denn auch kurz vor dem Hamburger „Kreidekreis“ in Hannover inszeniert. Doch die Ähnlichkeiten bleiben äußerlich, derart, daß Haitang – die Heldin in der Zemlinsky-Oper nach dem in den zwanziger Jahren vielgespielten Rührstück von Klambund – sich wie am Ende die Lulu verkauft; das Finale freilich bringt eine unrealistische, traumbezogene Wendung. Die Musik hat mit der von Alban Berg den Mitleidston gemeinsam; er ist aber bei Zemlinsky, dem älteren der beiden aus Wien stammenden Komponisten, stärker gebrochen, gleichsam in Anführungszeichen gesetzt. Andererseits wäre Berg wohl nie auf die Idee gekommen, so wie Zemlinsky Gesang, Melodram und Sprache zu mischen, mit bruchlosem

Fließen von einem Ausdrucksmittel ins andere. Die Partitur zum „Kreidekreis“ – die in gewissem Sinn letzte Opern-Reinschrift Zemlinskys, weil der später entstandene „König Kandaules“ nach André Gide nur im Klavierauszug vollständig vorliegt –, diese Partitur erwies sich wiederum als erstaunlich. Gleich zu Beginn tönen mit einem Saxophon-Blues die zwanziger Jahre herein; die Zeit wird hinter der Maske der chinesischen Parabel besichtigt, kritisch registriert, lapidar kommentiert. Das Klischeebild vom „gediegenen Spätromantiker“ Alexander Zemlinsky muß ad acta gelegt werden. Es gibt liedhafte Formen und eine schon für den Zemlinsky von 1910 („Kleider machen Leute“ nach Gottfried Kellers Novelle) bezeichnende Schwelgerei, eine sparsame pentatonische „Aura“; zu bewundern ist die unglaublich subtile motivische Arbeit – die Krebsform als Symbol des Kreidekreises, der ja selbst

Symbol ist – und Ausdrucksfülle auf engstem Raum. Die Musik ist zeichnerisch – pastellgetönt bis auf den Schluß – und zeichenhaft; Hörhilfen werden gegeben durch eine Art Leitmotivik, dies aber durchaus anti-wagnerisch, nämlich geronnen zu charakteristischen Farbklingen (der Oboe für Haitang) oder beispielsweise zu einem liegenden Streicherakkord, den der Regisseur dazu benutzte, die korrupte Gesellschaft „da oben“ abzusetzen

musikalisch Doppelsinnige. Ursprünglich sollte Hans Zender, der künftige Hamburger Generalmusikdirektor, die Einstudierung leiten; seine Absage bleibt zu bedauern. Herbert Wernicke hat die Sängerschauspieler (neben Beatrice Niehoff vor allem Russell Smythe, Guillermo Sarabia, Celestina Casapietra und William Workman) mit äußerster Genauigkeit geführt; er hat Brecht, den „Kaukasischen Kreidekreis“, auf das gleiche



Daß das Klischeebild vom „gediegenen Spätromantiker“ Zemlinsky ad acta gelegt werden muß, zeigte auch die neuerliche Aufführung des „Kreidekreises“ an der Hamburgischen Staatsoper

Wiederaufnahme des „Holländers“ während der Salzburger Osterfestspiele: der Regisseur und musikalische Leiter der Aufführung, Herbert von Karajan, bei der Probe

gegen die „hier unten“, Haitang und ihren Bruder, den erfolglosen Weltverbesserer. Es ist aphoristische Musik; Weill, der frühe Eisler, der Neoklassizismus grüßen herein. Diesem Werk wohnt alt-neue Einfachheit inne und zugleich das Komplex, nach allen Seiten Horchende der Moderne. Im Ganzen traf die ranghohe Aufführung diese Spur, mit der etwas schmalstimmigen, doch musikalisch und im Spiel treffsicheren Beatrice Niehoff als Tschang-Haitang. Der Dirigent Adam Fischer sorgte für instrumentale Präzision, zeichnete die Ausdruckslinien intensiv nach; für mein Empfinden fehlte das Zupackende, Scharfe,

chinesische Schauspiel zurückgehend, latent mitgedacht – ohne in dieser Richtung zu übertreiben. Der gute Ausgang wird kritisch befragt; eine neue Macht hat die alte abgelöst, sie gefällt sich in einem Gerechtigkeitswahn. Wenn eine solche Fabel erzählt wird, kann man von dem Uraufführungsjahr 1933 nicht absehen – und auch nicht davon, daß Zemlinsky „Halbjude“ war, wie es im Wörterbuch des Unmenschen hieß. Darauf wurde bei der – im übrigen sehr erfolgreichen – Hamburger Premiere bestürzend reagiert. Ein Soldat, der die fälschlich als Mörderin und Kindesräuberin angeklagte Haitang zum Gericht in der

Hauptstadt führt, stimmt ein simples Lied an; kein Kriegslied, denn gesungen wird vom Tod. Wernicke gibt dazu szenisch Assoziationen: Faschismus, SS-Leibstandarte. Sofort, wie auf Stichwort, setzte aus den oberen Rängen Krawall ein. Es waren junge Menschen, die da verlangten, man solle aufhören, und sie hatten sich offensichtlich auf diesen Moment vorbereitet: ein Zeichen unter vielen.

Claus-Henning Bachmann

Die Herrschaft des Orchesters

Osterfestspiele Salzburg

Daß sich an Karajans Einrichtung von Wagners „Fliegendem Holländer“ aus dem Jahre 1982 manches ändern ließe, mochte dem Kenner der Fabel und vor allem jenen, die einmal einen Blick auf Wagners szenische Anweisungen geworfen haben, von Beginn an klar sein. Die Ungereimtheiten schwimmen buchstäblich auf der Bühne: Im dritten Akt befindet sich Daland's Schiff noch immer sieben Meilen vom Heimathafen entfernt und nicht – wie es Wagner vorschrieb – zu Hause. Im zweiten Teil mag man sich die Frage stellen, unter welchen bedauerlichen Umständen der an sich nicht unbetuchte Daland sein Leben fristen mußte. Zwar gebietet er über ein Heer von Spinnerinnen, sämtliche Bilder und Karten des Seemanns – bis auf ein dramaturgisch unverzichtbares Porträt über der „Stalltür“ – sind in Salzburg von Günther Schneider-Siemssen jedoch abgeräumt worden. Die technisch wichtigste Veränderung dieser Reprise besteht darin, daß das monströse

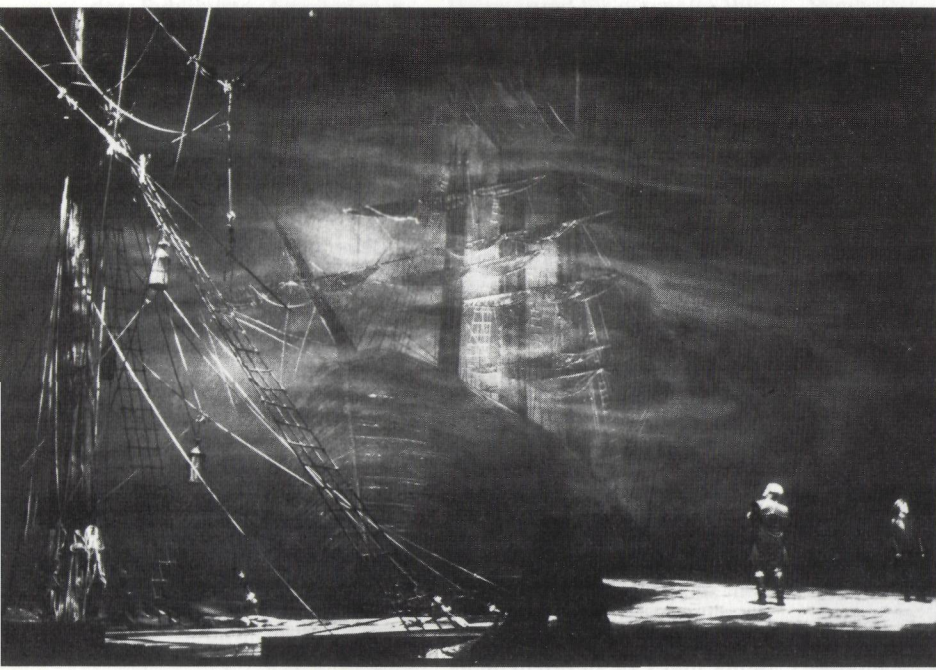
Fahrzeug des Holländers nunmehr naturalistisch dem Wellengang ausgesetzt ist. Es hebt und senkt sich – ein fürwahr denkwürdiger Effekt und ein unverblümter Hinweis auf die „Machbarkeit“ von Primärreizen an den Schaltplätzen des durch und durch kommerzialisierten Festspielwesens. Im Bereich der Personenführung fallen Intensivierungen auf. Wenn der Holländer im dritten Akt von seinem Rundgang durch die zukünftige Heimat zurückkehrt und zu seinem Erstaunen Senta und Eric in offenkundig tiefgreifender Verstrickung vorfindet, stockt ihm jetzt markanter der Schritt. José van Dam, dem es aus stimmcharakteristischen Gründen auch diesmal versagt bleibt, die Abgründigkeit der Holländer-Figur auch nur anzudeuten, leistet sich etwas mehr Betroffenheit als ein Jahr zuvor. Auch Kurt Moll als Daland wirft sich – wenn ich mich recht besinne – stärker auf das Theatralische. Er kommt mir nun noch breiter, raffinierter vor, wenn

er zweideutig gestikuliert die Spinnstube – welche eine Bretterbude, Herr Schneider-Siemssen! – verläßt, hechelnd und buckelnd. Dies wären Aspekte einer „Holländer“-Bewältigung, die für die Auführungsgeschichte des Werkes aller Voraussicht nach periphere Bedeutung behalten werden. Konkreter und – bis auf manche Ungenauigkeit im Zusammenspiel von Orchester und Bühne – auch konstruktiv greifen die Berliner Philharmoniker in den Lauf der Dinge ein. Sie können betörend pastellene Farben aufrufen. In den Annäherungen an Webersche Liedhaftigkeit zögern sie nicht, klangliche Wunder zu vollbringen. Dennoch wirkt sich Karajans Bestreben, im Forte das Blech und alles, was nur Donner und Sturm zu imitieren vermag, zu forcieren, als Überreizung und damit als Abschwächung des dramatischen Impulses aus. Sicher gibt es kein zweites Orchester in der Welt, das den Ouvertüren-Einsatz – Streicher, Holzbläser, Trompeten – so kolossal hereinfahren kann.

Aber was meinen die Sänger dazu? Sie müssen singen und verfügen – wie etwa van Dam – nicht über jene Reserven, sich ohne Verlust an Prägnanz bemerkbar zu machen. Das Orchester – von Karajan mit den üblichen pauschalen Gesten angefeuert – „stellt“ die Sänger im wahrsten Sinne des Wortes. Es zeigt ihre Grenzen dort auf, wo es sie heben und tragen sollte. Und für solche Tragleistungen wäre Reiner Goldberg (Eric) mit seinem etwas faserigen Tenor sicher dankbar. Caterina Ligendza gibt der Senta die von Wagner geforderte nordische, keineswegs krankhafte Aura. Mit viel Sinn für Mikrodraturgie baut sie ihre große Ballade auf. Spitzentöne bereiten ihr nach wie vor Mühe, aber sie wirkt – ein Zeichen von sängerischer Vernunft – regenerationsfähig. Dank seines Stimmvolumens beherrscht Kurt Moll als Daland Ankerplatz und Spinnstube. Zusammen mit Gösta Winbergh (Steuermann) setzt er die wesentlichen vokalen Akzente. Zu Johannes Brahms, dessen Sinfonien und das „Deutsche



FONO-FEUILLETON



Das monströse Schiff des Holländers ist in der diesjährigen Reprise der Inszenierung von 1982 sogar naturalistischem Wellengang ausgesetzt. Für das Bühnenbild zeichnet – wie fast immer bei Karajans Salzburger Produktionen – Günther Schneider-Siemssen verantwortlich

Requiem“ fast voraussehbar auf dem Programm der Osterfestspiele 1983 standen, hat Karajan ein Nahverhältnis ähnlich wie zu Bruckner entwickelt. Sein Gespür für geschwungene, atmende Phrasen, für verzögertes Hineingleiten in affektgeladene Harmonien zeitigte besonders im Bereich der „Zweiten“ beeindruckende Resulta-

te. Die Berliner Philharmoniker verschmolzen in dieser Phase der Aufführungsserie zu einer klanglichen Einheit von milder Resolutheit, mit der – vom Werk inspiriert und von den Angelegenheiten dieser Tage unbehelligt – genau jene Güte angesprochen wurde, die Brahms in die weiten D-Dur-Falten seiner „Zweiten“ einge-

schrieben hat.

Im kommenden Jahr gibt es vom 14. bis 23. April einen „Lohengrin“-Rückblick und Ausprobierendes von Mozart, Strauss, Beethoven, Brahms und Tschaikowsky – unter anderem das „Doppelkonzert“ (KV 365), den „Zarathustra“ und die „Pathétique“.

Peter Cossé

Bilder zur Selbsterkenntnis

4. Internationale Tagung „Musik in dieser Zeit“ der Stiftung Künstlerhaus Boswil (Schweiz)

Am Anfang standen die Selbstbefragung und die Befragung des Metiers, standen die Zweifel an Sinn und Wirkung musikkritischen Tuns. Musik-Publizisten und -Redakteure aus dem ganzen deutschen Sprachraum zeigten auf drei Tagungen im aargauischen Künstlerhaus Boswil bemerkenswertes Problembewußtsein. Sie überprüften ihr Verhältnis zu den Produzenten (Konzertveranstaltern, Komponisten etc.), such-

ten erneut nach Wegen, musikalische Ereignisse wirklich sachgerecht und zugleich mittelnd in Sprache umzusetzen, fragten nach den Vor- und Nachteilen der durch äußere Umstände zumeist gebotenen Kurzkritik, besprachen Team-Projekte und signalisierten (so weit „freischaffend“) Widerstand dagegen, daß sie von außen, durch die „Markt“-Situation, zum Konkurrenzkampf gedrängt werden. Mu-

sikkritik im Rundfunk war genauso ein Thema wie die von Unsicherheiten gekennzeichnete Jazz-, Rock- und Pop-Kritik oder der kritische Umgang mit Liedermachern.

Die vierte Internationale Tagung – jetzt „Musik in dieser Zeit“ betitelt, anstelle des einengenden Signums „Musikkritik“ – sah von den unmittelbar berufsbezogenen Fragen ab. Der durch die tägliche Praxis angeregte Erfahrungsaustausch war ausgeweitet zur Grundlegung der Erfahrungen, mit dem Verlangen nach „konkreter Utopie“ im Hintersinn, der realpolitischen Lage abgetrotzt. Von Musik war viel, aber nicht ausschließlich die Rede; der Ansatz war interdisziplinär. Die Untersuchung des umstrittenen Avantgarde-Begriffs beispielsweise nahm von Erkenntnissen ihren Ausgang, die im Zusammenhang mit Literatur und Bildender Kunst zu

Beginn unseres Jahrhunderts standen; Bestrebungen, deren primäres Merkmal ein radikales Anrennen gegen die „Institution Kunst“ war, zugunsten der Hereinnahme gesellschaftlicher Praxis oder genauer, mit den Worten des Literaturwissenschaftlers Peter Bürger, Bremen: „zugunsten einer Rückführung der Kunst in Lebenspraxis“.

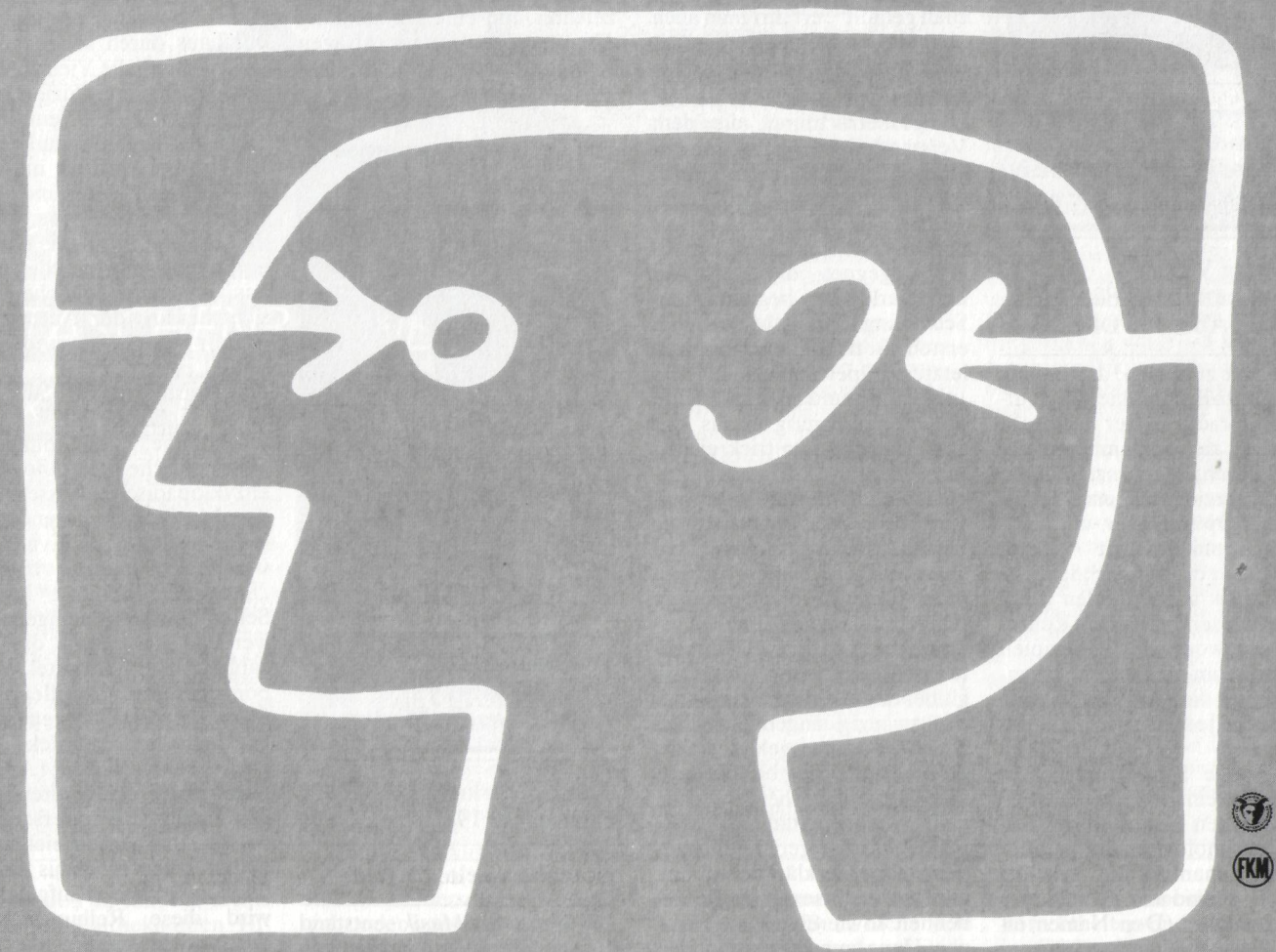
Bürger hält die historische Anti-Kunst insofern für gescheitert, als sie seit langem in die Museen eingezogen sei. Derart eng mochte der Musikwissenschaftler Frank Schneider, Berlin/DDR, Avantgarde aber nicht definiert wissen; er bestimmte sie als materialorientiert, sujetorientiert und funktionsorientiert. In der Tat lassen sich heute nur im neu und anders gearteten Umgang mit Kunstgegenständen, in ihrer gewandelten Funktion, brauchbare Zeichen für „avantgardistisches Verhalten“ entdecken. Überschaubarer gestaltet sich die Beziehung zum „Kulturellen Erbe“, wobei es an Versteifungen nicht mangelt. In den sozialistischen Ländern wird die Kontinuität der Entwicklung, das heißt die selbstverständliche, gesellschaftlich nützliche Aneignung jenes Erbes entschieden behauptet. Bei genauerer Hinsicht werden Extreme erkennbar: Politisches Nützlichkeitsdenken dort – Negativfolgen der Überflußgesellschaft hier.

Die „niedere Kultur“ ist offensichtlich nicht da, wo viele Intellektuelle, als Kritiker und Wissenschaftler, sie vermuten, sondern ganz woanders: bei den Niederungen der täglichen „Hochkultur“, bei der phantasielosen Routine, bei gedankenarmem Anbiederungsverhalten. Was kann Kultur bewirken, was kann der Kritiker leisten? Der (schweizer) Schriftsteller Otto F. Walter in Boswil: „Kultur, gerade als Kunst, stellt uns Bilder zur Verfügung. Wir können in ihnen etwas erfahren über uns selbst... Immer tragen sie bei zur Bildung von Identität, und immer signalisieren sie, verschlüsselt, Nachrichten über den Zustand der Gesellschaft, in der sie entstehen.“

Claus-Henning Bachmann

Internationale Funkausstellung Berlin 2.-11. Sept. 1983

Video-TV-HiFi



Coupon

Senden Sie mir bitte für meinen Besuch:

☐ **Fachbesucher-Service-Mappe**
(Prospekt, Deko- und Werbematerial,
Katalogbestellung, Zimmerbestellung,
Package-Tours, Service für den
Fachhandel usw.)

☐ **V.I.P.-Karte**
für speziellen
Fachbesucher-Service

Kontakt:
AMK Berlin
Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH
M 603
Messedamm 22, D-1000 Berlin 19

Name: _____

Firma: _____

Position: _____

Anschrift: _____

Veranstalter: gfu, Gesellschaft zur Förderung der Unterhaltungselektronik (Gfu) mbH
Durchführungsgesellschaft: AMK Berlin Ausstellungs-Messe-Kongress-GmbH, Messedamm 22, D-1000 Berlin 19, Tel.: (030) 30 38-1, Telex: 182 908 amkb d