

FONO-FEUILLETON

Peitschende Schüsse in der Reichskanzlei

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Sollte die Eröffnung der neuen Spielzeit an Covent Garden mit der Wiederaufnahme der kompletten „Lulu“ in der Götz-Friedrich-Inszenierung und unverständlicherweise erneut mit Karan Armstrong in der Titelpartie eine thematische Tendenz in Richtung eines progressiven Spielplans anzeigen, so sah man sich enttäuscht. Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen sind ein buntes Allerlei und halten sich getrost an des

Durchsetzungsvermögen es anheimgestellt ist, diese Institution aus ihrer augenblicklichen Identitätskrise herauszuführen. Die mit Spannung erwartete erste Neuinszenierung — die beiden Kurzoper „L'Enfant et les sortilèges“ von Ravel und Strawinskys „Die Nachtigall“ — als Eröffnung des gemeinsamen mit der BBC und dem Royal Opera House von der London Sinfonietta veranstal-

neu realisierten. Man wußte also, was man eingekauft hatte. Zumindest im Fall von „L'Enfant et les sortilèges“ muß die künstlerische Kompetenz der Verantwortlichen angezweifelt werden. Ravels delikates kleines Meisterwerk erhebt einigen Anspruch auf Phantasie, Bühnenzauber, Geschmack und Logik. Wo Ravels Musik und Colettes Charaktere kein Recht auf Eigenentfaltung besitzen und als Statisten an den Bühnenrand verbannt werden, während sich auf der Bühne Kinder in mehr oder weniger pseudotänzerischer Manier gebärden, geht die Rechnung nicht auf. Strawinskys „Nachtigall“ besaß dank Natalia Makarova und Anthony Dowell, die die Partien von Nachtigall und Fischer in der Choreographie von Frederick Ashton tanzten, größere Dichte und Atmosphä-

kolorit abgaben, dem sich im Gegensatz zu Yvonne Kenny (Sophie) und Stafford Dean (Le Bailly) weder Giacomo Aragall (Werther) noch Yvonne Minton (Charlotte) anpassen verstanden. Von schwelgender Hingabe oder romantischer Impulsivität konnte bei Aragall musikalisch und szenisch nicht die Rede sein, dafür dominierte (und forcierte) Yvonne Minton in den ersten beiden Akten um so stärker, was sich gegen Ende deutlich spürbar rächte. Anders dagegen Mozarts „Titus“, der eine ausgewogene, größtenteils überzeugende Ensembleleistung bot und mit Doris Soffel (Sextus) und Diana Montague (Annius) in den beiden Mezzopartien auch darstellerisch adäquat besetzt war. Nur die Peter-Ustinov-Selbstkarikatur, die Stuart Burrows (Titus) anhaftete, die regeliche Überstrapazierung der Chorszenen und der in Mozarts Partitur nicht vorgesehene Schlagbesen, der sich bald als das anfeuernde Zischgeräusch des jugendlichen Dirigenten Ivan Fischer herausstellte, fielen störend aus dem Rahmen.

Unter dem Motto „Diktatoren aller Welt, seht euch in Rienzi personifiziert“ lieferte die English National Opera ihren eigenen makabren Beitrag zum Wagner-Jahr: eine Mischung aus mangelhaft einstudiertem Bühnenspektakel und Skandal um des Aufsehens wegen (was bekanntlich leichter ein volles Haus garantiert). Rienzi als eine Mischung aus Hitler und Mussolini, der Tribun, der vom Volk getragen, über die Streitigkeiten zwischen den Parteien Colonna und Orsini hinweg (Weimarer Republik?) die Macht an sich reißt, von der Kirche den Segen erhält — und seinen Gegnern nach einem mißglückten Attentat vergibt. Spätestens hier im zweiten Akt erwies sich diese Radikallösung als fatale Illusion, Sensationshascherei und als ein bestürzend einseitiges, zurechtkonstruiertes Klischeebild. Da halfen auch nicht Gags wie die Umwandlung der verkürzten Ballettmusik in jugendliche KdF-Gymnastik oder Filmzweischenspiele à la Lulu mit wahllos eingeschobenen Dokumen-

tarszenen aus der Hinterlassenschaft faschistischer Massenhysterie, da half auch der übrige szenische Aufwand nicht, der ohnedies spätestens nach der Pause durch endlose Pannen und Dilettantismus in seiner Wirkung verpuffte. Als Abschluß rollten über den peitschenden Schüssen, die diesem Diktator den Garaus bereiteten, die Panzer der Befreiung in das Reichskanzleibühnen-

bild und kündigten unter grellen, in das Publikum gerichteten Scheinwerferkegeln die Nachfolgediktatur an. Aus dem hierzulande seltenen Buh-Bravo-Chor ging Heribert Esser erstaunlicherweise unbeschadet hervor, obwohl sich seine musikalische Leitung mehr auf den Versuch beschränkte, Orchestergraben und Bühne im gleichen Takt zu halten.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Der anerkannte Fremde

Zum 100. Geburtstag von Anton Webern

Gegen Ende des Jahres 1939 hat Anton Webern in einem Brief an den Musikpublizisten Willi Reich Einblick in die Psychologie seiner kompositorisch-sozialen Einstellung gewährt. „Ach, endlich ein wenig begriffen zu werden“, lautete Weberns Wunsch in lapidaren Worten. Diese Bemerkung kollidiert mit dem Bild vom nonkonformistischen Neuerer, dessen Schöpfungen unter Verachtung des allgemeinen Konsensus gleichsam das Zuhause der ästhetischen Gegenwart längst aufgegeben haben. We-

berns Wirken als Komponist ist immer wieder als Initiativkraft ohne Hoffnung auf Verständnis, auf fachlich fundierte Rezeption in der breiten Öffentlichkeit bedauert oder gepriesen worden. Jene formalen Finessen, die den Stücken ausnahmslos mitgegeben wurden, schienen sich der hörenden Vernunft zu entziehen, so daß Igor Strawinskys leicht polemische Feststellung, seine und Weberns Traditionsverbundenheit würden sich unerschwinglich decken, nicht als unberechtigt zurückgewiesen

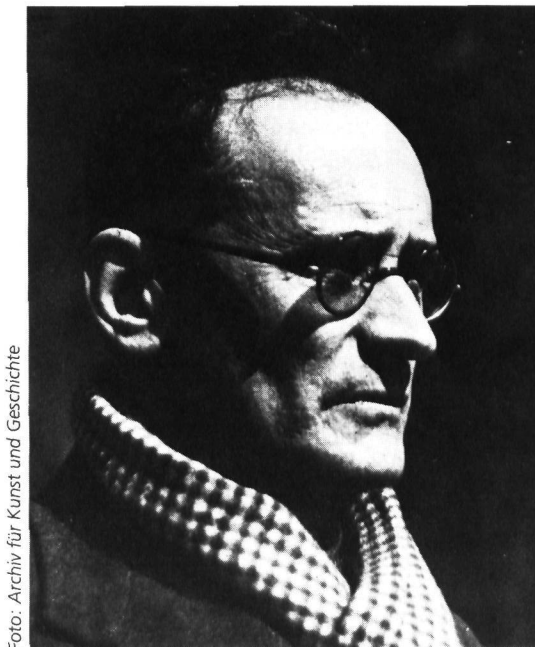


Foto: Archiv für Kunst und Geschichte

Anton Webern, dessen 100. Geburtstag es am 3. Dezember zu gedenken gilt, studierte bei Guido Adler in Wien Musikwissenschaft, bevor er Schüler von Schönberg wurde. Später widmete er sich neben dem Komponieren vor allem auch seiner Tätigkeit als Dirigent und Sachwalter der Neuen Musik

werden kann. War „Form“ bei Webern nur dem analytisch geschulten Hörer — dem sogenannten „Expertenhörer“, wie ihn Adorno wiederholt gefordert hat — zugänglich, so wurde sie bei Strawinsky an die Oberfläche gebracht. Geschichtsbezogenheit liegt jedoch in beiden Fällen vor, so unversöhnlich sich einst beide „Richtungen“ auch gegenüberstanden — oder anders ausgedrückt: so fanatisch beide Lager von der theoretisierenden Publizistik auch aufeinander gehetzt wurden.

Heute, 100 Jahre nach Anton Weberns Geburtstag, mag man an dieser Stelle weiterfragen: Ist Webern, „bekannt“ allzumal, ein „Einheimischer“ in den Veranstaltungen unseres Musikbetriebs geworden? Genießt er mehr als nur großzügiges Asylrecht? Wird er gewünscht, oder schwimmt sein Nachlaß auf den — derzeit besonders — hohen Wellen trickreicher forciert Konjunktur? Den von Adorno geforderten Hörer gibt es sicher auch heute nicht, obwohl der Informationsstand in bezug auf neue, unkonventionelle Musik nicht zuletzt durch die Medien Rundfunk und Schallplatte höher liegen mag, als etwa vor vierzig Jahren.

Adorno beschrieb in der „Einführung in die Musiksoziologie“ seinen Hörertypus folgendermaßen: „Wer etwa, zum ersten Mal mit einem aufgelösten und handfester architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Einzelteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste, diesem Typ genügen.“ Walter Kolneder, der sich in seinem Webern-Buch (Wien 1974) im Anschluß an dieses Zitat die Frage nicht verkneifen kann, beim wievielten Hören Adorno die Formteile erkannt oder vorher vielleicht sogar einen Blick in das Vorwort der Taschenpartitur geworfen habe, spricht in diesem Falle im Namen unzähliger Musikhörer. Bis zum heutigen Tage und voraussichtlich noch lange Zeit nach Weberns 100. Geburtstag am 3. Dezember, wird man „Verständnis“ dieses Streichtrios und zahlreicher anderer Werke besser mit

dem Begriff „einfühlsamen Ahnens“ umschreiben müssen. Und dies, obwohl sich Webern nachweislich um die Reaktionen des Publikums Gedanken gemacht hat. Detaillierter gesagt: um die Isolation des in die Zukunft vorstoßenden Komponisten von jenen Gruppen, die ja eigentlich für Rückmeldung sorgen sollen. Weberns Botschaft ganz ohne Echo läßt sich auch mit kunstsoziologischen Verrenkungen nicht mehr als lohnend bezeichnen.

In diesem Jahr sind da und dort Versuche durchgeführt worden, auf Weberns Schaffen mehr als nur einen Seitenblick zu werfen. Das verdient Respekt, zumal es von Kommune zu Kommune sehr verschieden ist, in welchem Ausmaße solchen Vorhaben ideelle und finanzielle Rückendeckung gegeben wird. In Berlin verstanden es junge deutsche Musiker für Weberns Thesen eindrucksvoll zu werben. Bei den Salzburger Festspielen trat Friedrich Cerhas Ensemble „die reihe“ mit einer repräsentativen Auswahl von Liedern, Kammermusik- und Orchesterwerken hervor — quasi im Halbschatten der großen Oper und der Repertoire-konformen Gastorchester und Solistenstars.

Wo auch immer die Orchesterstücke, die Klaviervariationen op. 27 oder das Konzert op. 24 vorgeführt wurden — man tat gut daran, sich Weberns auführungspraktische Richtlinien ins Gedächtnis zurückzurufen. Es ist überliefert, daß er bei aller konstruktiven Sinnfälligkeit der Darbietung doch so etwas wie „musikantischen“ Schwung und Beseelung erbat. Das bedeutet für den Ausführer, daß die kompositorisch ausgesparten Verbindungslinien zwischen vereinzelt akustischen Ereignissen hörbar gemacht werden müssen. Es genügt nicht — und das wäre ein Vorwurf an Cerhas penibel ausgezählten, statistisch unanfechtbaren Stil —, nur das akustische Skelett abzubilden. Weberns Musik ließe sich, unter Beachtung der Vorstellungen des Autors, im wahrsten Sinne des Wortes nahebringen. Dem anerkannten Fremden wäre der Status eines vertrauten Besonderen sicher. Peter Cossé

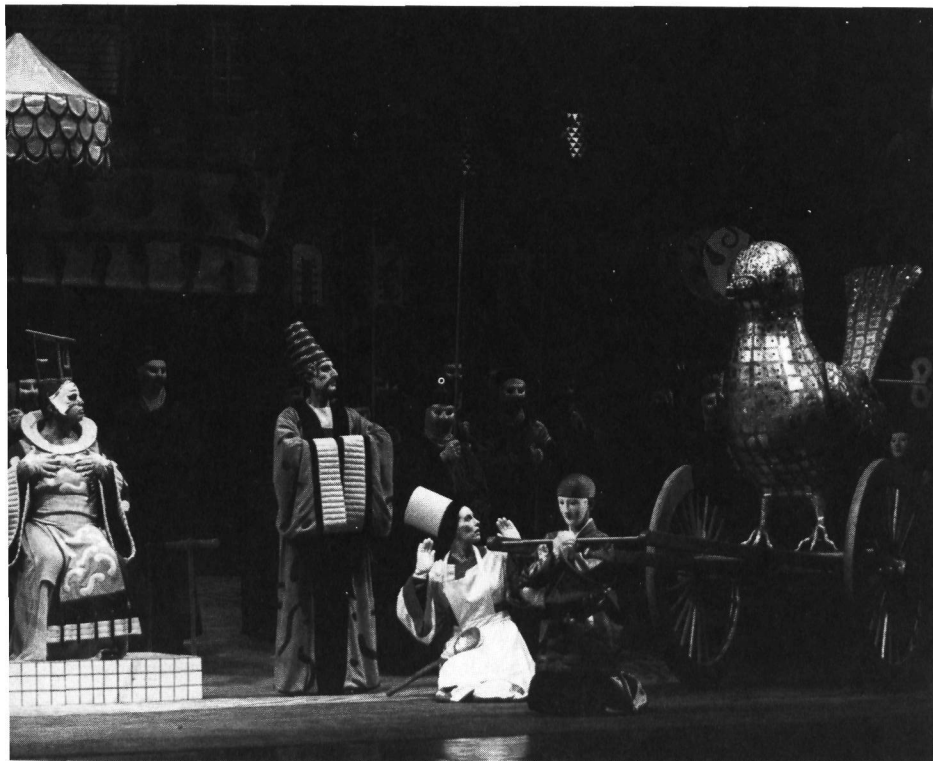


Foto: Clive Barda/Covent Garden

Die ersten Neuproduktionen an Covent Garden in der Spielzeit 1983/84 waren die beiden Kurzoper „Die Nachtigall“ von Igor Strawinsky und Ravels „L'Enfant et les sortilèges“. Unser Bild zeigt eine Szene aus der „Nachtigall“, zu der Frederick Ashton die Choreographie schrieb

Theaterdirektors Worte: „Wer vieles bringt, wird manchen etwas bringen.“ Sicherlich ist dafür noch nicht Peter Katona, der langjährige persönliche Referent von Christoph von Dohnányi, verantwortlich zu machen, der im September die künstlerische Leitung der Royal Opera übernahm und dessen Fingerspitzengefühl und

teten Ravel-Varèse-Festivals versprach viel und hielt wenig. Genaugenommen handelte es sich auch um keine Neuinszenierung, da Regisseur John Dexter und der englische Maler David Hockney, der für die reichlich banale Ausstattung verantwortlich zeichnete, nur ihre gemeinsamen Met-Produktionen von 1981 bzw. 1982

re, neigte aber dazu, in einen erstklassigen Ballettabend „abzugleiten“, dem der Kontakt zum eigentlichen Geschehen abhanden kam. Auch mit der Wiederaufnahme von Massenets „Werther“ war wenig Staat zu machen — schade, da Bühnenbild und Kostüme von Stefanos Lazaridis ein ideales bürgerliches Spitzweg-

FONO-FEUILLETON

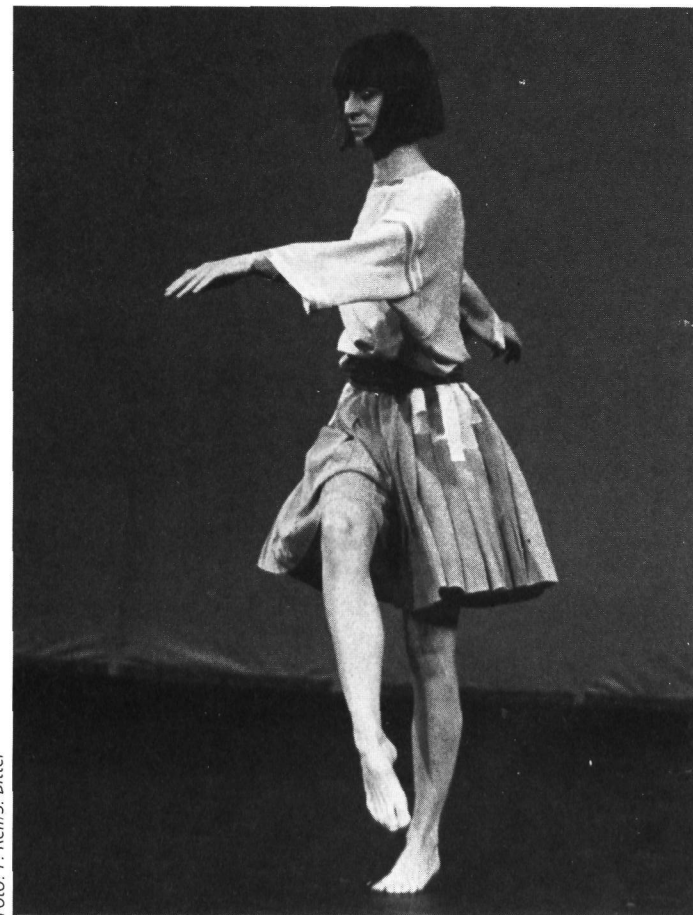
Einblick in die zeitgenössische Kunst von Frauen

Bruckner-Fest
in Linz

30000 kamen, um dem kleinen Jubiläum, der „5. Linzer Klangwolke“, beizuwohnen. Bruckners mächtige achte Sinfonie erschallte mit 40000 Watt über acht spezielle Lautsprecherstationen unter dem Dirigat von Lorin Maazel, gespielt von den Wiener Philharmonikern. Schnell vergaß alle technischen Daten, wer unter der roten Melonenscheibe Mond an lampionengeschmückten Donaubooten vorbeiflanierte und sich ganz dem ungewöhnlich langsam und pompös interpretierten Klangbad hingab. Die differenzierten Klänge schienen aus den Skulpturen im Park direkt in die Körper der Zuhörer zu fließen und sie hierhin und dorthin zu leiten. Eine musikalische Friedensdemonstration, „Zwangsbeglückung“, wie Klangwolkenvater Walter Haupt witzelte, wolkenloses Klangglück für die Besucher. Das Publikum möge sich ganz der Musik hingeben, hatten die Wiener Philharmoniker gewünscht und so wurde diesmal auf visuelle Effekte verzichtet. Doch im kommenden Jahr soll auch das Auge wieder staunen dürfen, nämlich über André Hellers Feuerzauber; und Walter Haupt beabsichtigt dann Werke zeitgenössischer Komponisten aufzuführen.

Räumliches Hören, die Dichotomie von Natur und Elektronik, vermitteln die klanglichen Objekte der in Mailand lebenden Komponistin Christina Kubisch. Mit zwei Hörwürfeln ausgestattet, konnte man in Linz noch einmal ein einzigartiges Festival mit dem Titel „Andere Avant Garde“-Revue passieren lassen. Eichen sirrten, mit farbigen Kabeln umwickelt, Kiefern verführten zum Tanzen, Baumstämme pochten. Musik und Tanz machten allerdings nur einen Teil des fünftägigen Marathons im Brucknerhaus aus, bei dem drei engagierte Theaterwissenschaftlerinnen, unter ihnen die

Tochter des Generalmanagers vom Brucknerhaus, Andrea Stadlmayr, nahezu 50 Performerinnen, Filmerinnen, Literarinnen, Musikerinnen, Tänzerinnen, bildende Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen aus Europa und Übersee eingeladen hatten, um einen umfassenden Einblick in die zeitge-



Ein umfassender Einblick in die zeitgenössische Kunst von Frauen war während des diesjährigen Bruckner-Festes in Linz möglich. U. a. waren dort auch die Performances der Choreographin und Tänzerin Dana Reitz zu sehen

nössische Kunst von Frauen zu ermöglichen. Christina Kubisch war es denn auch, die in ihrem Referat erläuterte, warum sich Frauen in den neueren Künsten wie Photographie, Video, Performance und elektronischer Musik profilieren. In all diesen

Medien haben sie die Möglichkeit, alles selbst zu bestimmen, sind also nicht etwa auf fremde Interpreten angewiesen. Außerdem würden auf diesen Gebieten Frauen nicht ständig an den Werten traditioneller, vorwiegend männlicher Kunst gemessen und können sich somit frei entfalten. Ob es allerdings eine typisch weibliche Ästhetik, eine typisch weibliche Musik gebe, dies wurde auch in Linz nicht geklärt. Der künstlerische Höhepunkt des Festivals „Andere Avant Garde“ war ohne Zweifel das Konzert von Meredith Monks Vocal Ensemble. Da stimmen

men „Ellis Island“ und „Quarry“ sind stumme Zeugen ihrer Arbeit, ihrer steten Suche, die Menschheitsgeschichte mit der Gegenwart zu verknüpfen. Leben und Tod, männlich und weiblich, Trauer und Freude will sie gleichermaßen in Bildern, Klängen und Bewegung ausdrücken. Aus riesigem Urgestein kriechen in „Quarry“ weißgekleidete Menschen, winzige Menschlein, die später an Riesenhölzern flach im Wasser treiben. Friedlich und grausig zugleich ist dieses Endzeitbild, der Tod erlösender Schlaf. Klagende Laute erklingen in Monks Endzeitwalzer aus ihrer jüngsten Platte „Turtle Dreams“, Klagelaute zweier Männer und zweier Frauen, deren Stimmen sich zu suggestiven Kanons, zu gregorianisch anmutenden Gesängen verdichten, um sich dann zu ironischen Vokalisieren wieder aufzulösen, zu kabarettistischer Heiterkeit. Männer- und Frauenstimmen jonglieren mit Tonstufen und -farben, errichten wunderbare Klanggebäude aus Vokalen, begleitet nur von den ostinaten Akkorden zweier Orgeln.

Meredith Monk liebt es, ihre Grenzen auszuprobieren, will alle Bestandteile ihres Ichs einbringen. Sie bedient sich aller Medien, auch des Tanzes. Sie kommt, wie auch die Performerin Simone Forti und die Choreographin und Tänzerin Dana Reitz vom chinesischen Tai Chi. Die Körper modulieren gleichsam einen inneren Rhythmus im Raum, rücken trotz vorgegebener Strukturen und identischer Choreographie stets die Individualität des einzelnen Tänzers, Sängers oder Performers ins Zentrum des Geschehens.

Besonders deutlich wurde dies in den „Field Papers“ von Dana Reitz, einer Choreographie ohne Begleitmusik für drei Tänzerinnen und einen Violinisten, dem famosen Malcolm Goldstein, der in seinem Solo klanglich innere Impulse ausformuliert in rasenden, nahe am Steg gespielten Kadenzen. Innenwelt und Außenwelt treffen in einem Dialog zusammen, sind in dieser Zwiesprache nicht mehr unterscheidbar.

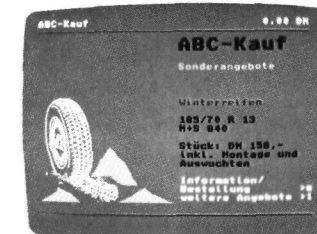
Eva-Elisabeth Fischer

Bildschirmtext – die Datenbank zu Hause?

Das ist seit der Berliner Funkausstellung im September 1983 ein Stück Wirklichkeit: Sie können eine Urlaubsreise buchen, auch



wenn das Reisebüro schon geschlossen hat. Eine fällige Rechnung überweisen, auch wenn Ihre Bank schon zu hat.



Sonderangebote von Kaufhäusern vergleichen und Bestellungen aufgeben, ohne einen Schritt aus dem Haus zu tun.



Die aktuellsten Nachrichten lesen, lange vor der ersten Tagesschau. Und alles ganz bequem vom Fernsehsessel aus – per Bildschirmtext.

Was ist
Bildschirmtext?

Mit dem Bildschirm Ihres Fernsehgerätes hat Bildschirmtext durchaus etwas zu tun, aber nichts mit Fernsehen. Denn Btx, wie Bildschirmtext auch kurz genannt wird, besteht nicht aus bewegten Bildern, sondern aus farbigen Textseiten, die durch grafische Darstellungen ergänzt sein können. Zu einem Telefon und einem



btx-geeigneten Farbfernseher (darüber weiß Ihr Fachhändler Bescheid) kommt noch die Btx-Anschlußbox von der Post; sie verbindet beides miteinander. Denn Btx kommt nicht (wie das Fernsehbild) über die Antenne, sondern durch die Telefonleitung. Die Btx-Signale werden in Ihrem Fernseher in Text und Bild umgewandelt. Das alles klingt kompliziert, spielt aber für die Bedienung überhaupt keine Rolle – die ist so kinderleicht wie das Handhaben der Fernbedienung.

Das Angebot kann
sich sehen lassen.

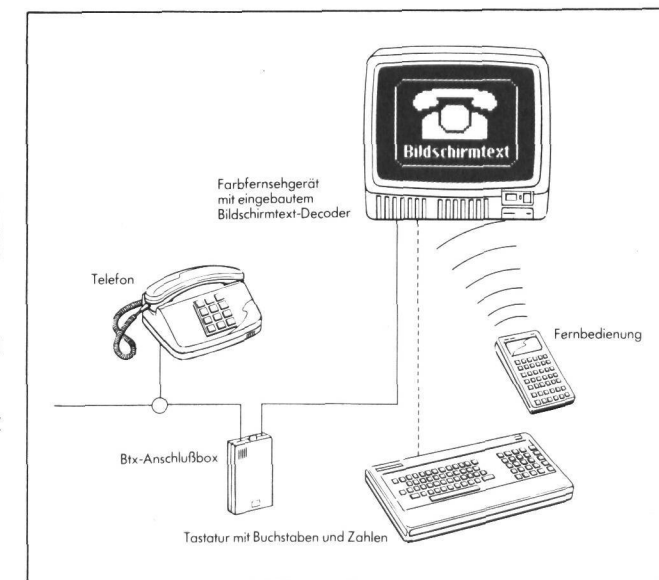
Schon heute gibt es über 2.000 Informationsanbieter, deren Programme Sie sich auf Ihren Bildschirm holen können. Vom Kaufhaus bis zum Postscheckamt, vom Buchclub bis zum Reisebüro, von der Kommunalverwaltung bis zum Zeitungsverlag. Auf mehr als 300.000 Btx-Seiten sind ihre Informationen abrufbereit gespeichert.

Zügiger Ausbau bis
etwa Mitte 1985.

Zunächst allerdings – und das hat technische Gründe – ist die mögliche Zahl der Teilnehmer begrenzt und der Dienst noch eingeschränkt. Aber das gilt nur für die ersten Monate. Die Planung sieht vor, daß durch einen zügigen Ausbau alle Fernsprechteilnehmer bis etwa Mitte 1985 kostengünstig Zugang zu Bildschirmtext haben können. Bis 1986 werden bereits eine Million Btx-Anschlüsse erwartet. Bildschirmtext hat Zukunft, denn er verschafft bequemen Zugang zu einer Fülle computergespeicherter Informationen und erleichtert den Alltag auf vielfältige Weise. Achten Sie darauf, daß Ihr nächster Fernseher btx-geeignet ist. Ihr Fachhändler wird Sie gern beraten.



Zusätzliche Informationen können Sie auch von Ihrem Fernmeldeamt erhalten. Es sagt Ihnen auch, wo Sie sich Bildschirmtext einmal vorführen lassen können.



Post

FONO-FEUILLETON

Das Plötzliche in uns

Hans Neuenfels'
Abschieds-Inszenierung:
„Die Soldaten“

„Hosianna!“ – „Kreuziget ihn!“: Die Reaktionen in Tages- und Wochenzeitungen auf die Hans-Neuenfels-Inszenierung der „Soldaten“ von Bernd Alois Zimmermann an der Deutschen Oper Berlin, boten das erwartete Bild heftiger Kontraste. Heute, aus einem gewissen Abstand heraus, ist leidenschaftsloser zu fragen, was diese Regiearbeit, nach Neuenfels' Bekundungen seine letzte vorerst, für das immer noch singuläre Werk und was sie für die Zukunft des Musiktheaters bedeutet. Und es ist zunächst einmal kritisch anzumerken, daß diese Produktion überhaupt von der Regieleistung her beurteilt werden muß, die sich Aufmerksamkeit heischend, mit soghafter Eingengewalt des musikalisch ohne freistehenden Espressivo-Rest durchkonstruierten Werkes im Wortsinn bemächtigt – und bemächtigen kann. Andererseits glaube ich dem seine eigene Beziehung zu Zimmermanns Musik einbringenden Dirigenten Lothar Zagrosek, was er mir am Tag vor der Premiere versichert hat: daß er sich mit der Inszenierung voll und ganz identifiziere.

Dafür mußte er sich von der Kritik (ich nehme mich selber nicht aus) auf den Allgemeinplatz der „souveränen Gesamtdisposition“ abdrängen lassen. In Wahrheit machte er wohl die Bildzeichen-Häufung, oft gegen die Musik gesetzt, ja ihre Zerstörung in Kauf nehmend wie beispielsweise die der „Romanza“ vor dem zweiten Nachtstück, erst erträglich. Er sieht das Werk in direkter Verbindung zur Zweiten Wiener Schule, darüber hinaus sogar in einer rückwärtigen Beziehung zum „Tristan“. Er hat die bemerkenswerte Fähigkeit, das Gemeinte gegen alle Ablenkungen im Griff zu behalten. So wurde die musikalische Lei-

tung zur Korrektur des gewalttätigen Verstehenwollens durch einen genialen Egozentriker, der letzten Endes immer nur sich selbst versteht, und dem es gewiß nicht an Phantasie, wohl aber an Empathie, an der Fähigkeit zur Einfühlung in die Probleme anderer, mangelt. Neuenfels' Regieansatz war, daß „Die Soldaten“ nach dem Schauspiel des Stürmers und Drängers Jakob Michael Reinhold Lenz eine Oper über die „Oper“ seien. Wo, bitte, steht das geschrieben? Wo und wann geht das aus der Musik hervor? Deren Zeitschichten sind etwa das Gegenteil einer Aufforderung zur Collage, der Gleichzeitigkeit von nicht mehr Unterscheidbarem. Zimmermann in Neuenfels' Interpretation: „Krieg als immanenter Zustand, als ständig bereitstehende Befürchtung, als das drohend hereinbrechende Plötzliche in uns, aus uns, gegen uns.“ Diese Immanenz ist ein möglicher, aber auch ein beschränkender Zugang zum Werk. Die Vergewaltigung der Galantierhändlerstochter Marie im vierten Akt steht gleichnishaft für die Vergewaltigung aller durch jeden, für einen im Weltlauf beschlossenen brutalen physischen und psychischen Akt. Natürlich hat Neuenfels das erkannt. Er mobilisierte alle Kräfte, die selbstaufgelegte Beschränkung zu überwinden. Er suchte ein Fazit seiner Opernarbeit schlechthin zu ziehen. Er erzählte seine eigene Geschichte. Er kann nur sie erzählen.

Wenn eine Ruine als Versatzstück erscheint, ist nicht das Ruinen-Bild wichtig, sondern das Versatzstück – ruinöser Beziehungen. Neuenfels fühlt sich als „der Fremde“ in der Erzählung von Albert Camus, aus der ein Satz am Ende der Oper in großen Lettern erscheint – ein Satz vom Empfänglichkeit werden

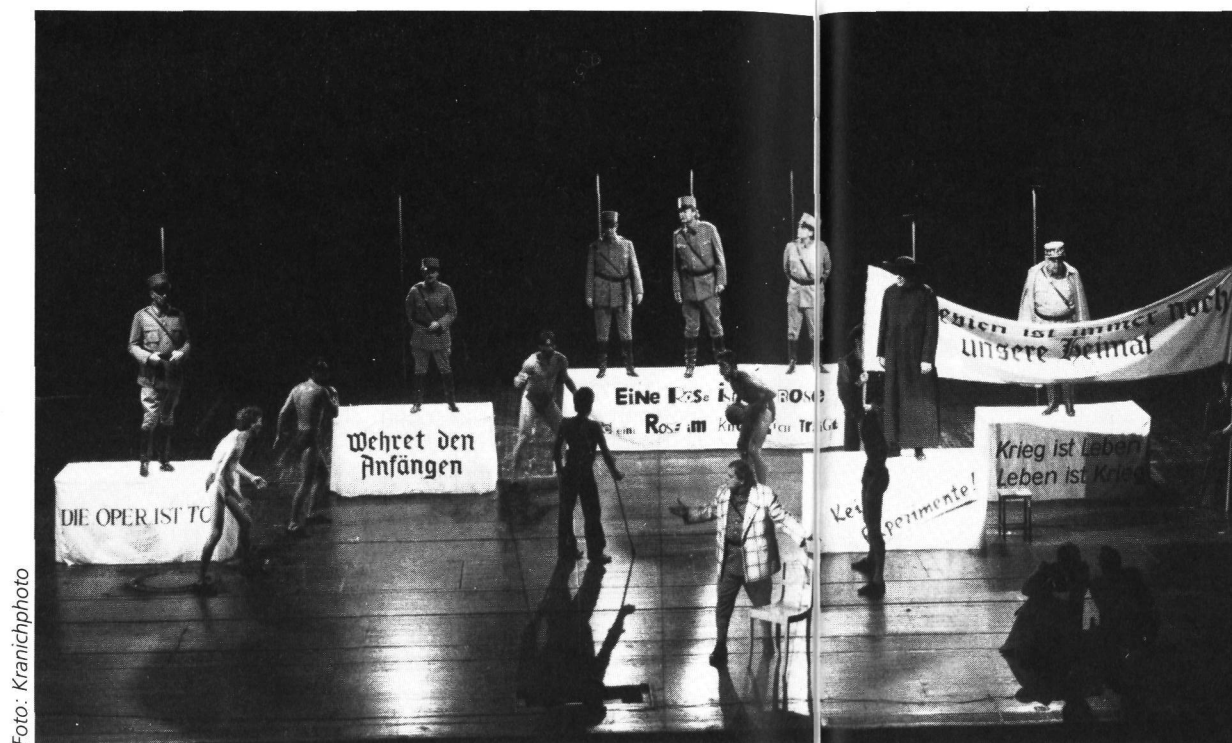


Foto: Kranichphoto

„für die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt“; mit „dem“ Fremden wird deckungsgleich „die“ Fremde, Marie (überragend: Catherine Gayer), die von den Soldaten „in uns“ am Ende massakrierte Bürgerstochter. Doch dann streicht ein Behinderter, der als Briefbote an Krücken durch das ganze Stück geht, der am Boden Liegenden über das Haar: Der Schluß ist sanft-versöhnlich, anders, als das katastrophische Empfinden Zimmermanns es

gewollt hat. Merkwürdig: Hans Neuenfels' Selbstinszenierung, die vorläufige Summe seiner künstlerischen Biographie, betrifft das Werk – oder richtiger: wird von ihm betroffen. So entstand in bewundernswerter Teamarbeit aller Beteiligten eine musiktheatralische Sensation. Die medizinische Wortbedeutung meint: „Äußere Sinneswahrnehmung“, Hautreiz. Man rechnet damit, daß er vergeht.

Claus-Henning Bachmann

Abenteuer Futurismus, Webern-Marathon und anderes mehr

Die 33. Berliner
Festwochen

Im Mittelpunkt der diesjährigen Berliner Festwochen standen die Novitäten aus der Frühzeit des 20. Jahrhunderts, Beispiele des russischen Futurismus und Symbolismus, einer sich umfassend verstehenden Kunstströmung, für die neben Alexander Skrjabin und Wladimir Majakowski vor allem die Namen von Daniil Charms, Alexej Krutoschnych, Welimir Chle-

nikow, Michail Matjuschin, Nikolai Mossolow oder Wladimir Baranoff-Rossiné stehen. Die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ von Krutoschnych und Matjuschin, die dem Festival seinen Titel gab, wurde in einer Produktion des California Institute of Arts gezeigt, blieb jedoch ein Exotikum, ein fremd wirkendes Bühnenspektakel, das heute einigermaßen

naiv anmutet. Deutlicher wurden die Experimente, die Leistungen und die Ergebnisse des russischen Futurismus/Symbolismus in anderen Veranstaltungen. Das Nachzeichnen der intermedialen Zusammenhänge und der Synthetisierungsversuche in verschiedenen Kunstgattungen – für die recht vorschneil und zu oft der Begriff „Synä-

Bildzeichen-Häufung:
Hans Neuenfels Berliner
„Soldaten“-Inszenierung

Die Moskauer Kammeroper
gastierte während der
Berliner Festwochen u.a.
mit der „Schaubude“ von
Nikita Bogoslawski



Foto: Harri Irmeler

und Nele Hertling, Akademie der Künste, Berlin 1983). Klingenden Anschauungsunterricht gab vor allem die von Juan Allende-Blin zusammengestellte Konzertreihe in der Akademie der Künste, gaben das Solistenensemble des Moskauer Bolschoi-Theaters und teilweise die Moskauer Kammeroper. Ein besonders aufschlußreiches Zeugnis der

grenzüberschreitenden Versuche in der Kunst war die Rekonstruktion von Wassili Kandinskys 1928 im Dessauer Friedrich-Theater uraufgeführter Bühnenhandlung zu Musorgskys „Bildern einer Ausstellung“.

Unter dem Titel „opus Webern“ lud die Junge Deutsche Philharmonie an drei Tagen zur Gesamtaufführung der Werke Anton von Weberns, versuchte in einer Zeit gewisser Webern-Ignoranz mit massierten Aufführungen auf das Œuvre dieses Komponisten aufmerksam zu machen. Dabei wurde Weberns Musik zusätzlich in den historischen oder systematischen Zusammenhang gestellt – sinnvoll bei Schubert, Berg, Schönberg oder Mahler, wenig einleuchtend aber bei Werken von Huber oder Goldmann. Bei allem Engagement, das die Junge Deutsche Philharmonie, ihr Kammerorchester, ihr Ensemble Modern unter den Dirigenten Gary Bertini und Peter Eötvös sowie unter Mitwirkung verschiedener sehr guter Solisten aufbrachte, bei aller Vielseitigkeit machten sich doch mehr als einmal Ermüdungserscheinungen bemerkbar, vermied man teilweise interpretatorische Akzente, forderte die außerordentliche Schwierigkeit, Webern aufzuführen, ihren Tribut. (Siehe auch unser Webern-Feuilleton zum 100. Geburtstag).

Dem gerade 60 Jahre alt gewordenen György Ligeti wurde ein „Portrait“, bestehend aus Konzerten, Ausstellungen, Werkstattgesprächen, gewidmet, anhand dessen man die Entwicklung des Komponisten, den Wechsel von Attitüden, Idiom und Techniken nachvollziehen konnte. Einen weiteren Schwerpunkt der Festwochen bildeten Aufführungen von Werken Alexander Skrjabins. Zu hören waren nicht nur die erste und dritte Sinfonie, „Poème de l'Extase“ und „Prométhée, Poème du Feu“ sondern auch die von Alexander Nemtin vollendete „Vorbereitende Handlung“ für Klavier, Chor und Orchester (letztere mit Boris Bloch, der Berliner Capella und dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter Gerd Albrecht). Der russische Pia-

nist Igor Shukow gab mit seinem reinen Skrjabin-Klavierabend fesselnde Einblicke in die Klaviermusik des Russen. Eingestreut ins Festwochenprogramm waren elf Uraufführungen, darunter wirkliche Entdeckungen wie Schostakowitschs Jazz-Suite von 1934, Kuriositäten wie Schönbergs Fragment „Toter Winkel“ für Streichsextett sowie Werke von Rihm, Trojahn, Henze, Klebe und Enriquez.

In der Festival-Debüt-Reihe in der Staatsbibliothek war nach dem amerikanischen Sequoia-Quartett vor allem der fantastische italienische Pianist Michele Campanella zu entdecken. Unter den Orchestergastspielen ragten zwei Konzerte der Münchner Philharmoniker unter Sergiu Celibidache heraus, auch wenn der Maestro Bruckners Vierte und teilweise Brahms Dritte allzu einseitig interpretierte. Einen interessanten Schlußpunkt setzten Saschko Gawriloff, Siegfried Palm, Hans Deinzer und Volker Banfield mit einer aufregenden, intensiven Aufführung von Olivier Messiaens „Quatuor pour la fin du temps“.

Die Berliner Festwochen 1983 erwiesen sich vor allem mit der mutigen Präsentation des ehrgeizigen Projektes „Sieg über die Sonne“ als ein ungewöhnliches Festival, das denen, die sich darauf einzulassen bereit waren, neben dem Gängigen Neuheiten, Entdeckungen, ja Abenteuer ermöglichte. Die Festspiel-GmbH wurde darüber hinaus ihrer besonderen Aufgabe gerecht, angesichts einer gespannten politischen Lage Vermittler zwischen zwei Systemen an deren Nahtstelle zu sein, mit ihren Aktivitäten Kulturpolitik zu leisten, ein Stück Entspannung, Dialogbereitschaft und Zusammenarbeit mit den kulturellen Institutionen der Sowjetunion (weiter) zu praktizieren und nicht vorschnell angesichts einer reaktierten Kälte-Krieg-Mentalität wertvolle Errungenschaften aufzugeben. Festivalchef Ulrich Eckhardt hat schließlich erneut gezeigt, daß der Kompromiß als Leitlinie eines großen Festivals nicht faul sein muß, sondern Gewinn bringt!

Helge Grünwald