

FONO-FEUILLETON

Musik, die geschrieben werden –
ein Fest, das stattfinden mußte!

Notizen vom 25. „Warschauer Herbst“

Polen ist zur Zeit das Land der real machbaren Wunder. Es fehlt an nahezu allem, was wichtig ist für das tägliche Leben, aber die Menschen leben, und sie wirken nicht unglücklich. Der Zloty verliert zusehends an Wert, und wenn man den heutigen Dollarkurs des schwarzen Marktes zugrunde legt – der schon fast ein weißer ist, weil man als Fremder auf Schritt und Tritt damit konfrontiert wird –, verdient der polnische Durchschnitts-Intellektuelle zwanzig Dollar (annähernd fünfzig DM) im Monat. So muß man rechnen, und so darf man wiederum nicht rechnen, denn es würde bedeuten, daß man beispielsweise alle Konzerte des „Warschauer Herbstes“ praktisch zum Nulltarif besuchen könnte. Ein Musikfest feiern, ein Jubiläum begehen in diesem Polen? Es gibt scheinbar nichts, das widersprüchlicher wäre. Doch Polen ist zur Zeit auch das Land der Widersprüche, und alles, was dort geschieht, trägt entweder den Stempel des nackten Überlebenswollens oder den des fast übermenschlichen „Trotzdem“, des „Nun gerade“. Das erklärt indes noch nicht das Phänomen des „Warschauer Herbstes“, der kein Festival Neuer Musik wie andere auch sein will und ist.

Als er vor 25 Jahren gegründet wurde, setzte er ein Zeichen der Weltoffenheit: Junge Komponisten wollten die Musik, die sie vereinzelt in den Avantgarde-Zentren der westlichen Welt gehört, über die sie aber hauptsächlich nur gelesen hatten, nun ins eigene Land bringen. Daraus entwickelte sich eine (so nicht benannte, aber faktisch vorhandene) „polnische Schule“, die sich auszeichnete durch eigenwilligen Lyrismus und

markante Expressivität und in der die Grenzen zwischen den Stilen und Schreibweisen weniger scharf gezogen waren als anderswo. Die Komponisten verloren sehr bald ihre Komplexen, im provinziellen Abseits zu leben, beeinflussten ihrerseits das musikalische Geschehen in anderen Ländern. Die Richtigkeit des 1956 eingeschlagenen Weges ist längst bewiesen; die Souveränität der Programmplaner – im vorigen Jahr eines zwölfköpfigen Komitees unterschiedlicher Temperamente, das für den Polnischen Komponisten-Verband als Hauptveranstalter die Auswahl traf – wuchs von Mal zu Mal. Diese rein auf die Sache gerichtete Überlegenheit, diese lockere Distanz zum musikalischen, musikpolitischen und gesellschaftspolitischen Tagesgeschehen zeigt sich gerade darin, daß nichts forciert ist, daß Opportunismen vermieden sind und auch keine avantgardistischen Scheingefechte inszeniert werden.

Kontinuität war auffällig an der Jubiläums-Veranstaltung; viele Komponisten der „ersten Stunde“ sind noch heute dabei, und ihre neueren Stücke werden mit der gleichen spannungsvollen Erwartung aufgenommen wie die vor 25 Jahren. Weniger selbstsicher, zögern der im Ausdruck brachten sich die Jüngeren ins Spiel. Experimentelle Musik fehlte diesmal; es sei denn, man zählte das Programm der Festival-erfahrenen, sich in Warschau jedoch ungünstig präsentierenden Gruppe zeitgenössischer Musik aus Lissabon (unter Jorge Peixinho) dazu. Information kam aus anderen Quellen. Der jetzt 52jährige polnische Komponist und Musikschritsteller Boguslaw Schaeffer hatte die



„Warschauer Herbst '81“:
Aufführung
des „Te Deum“ von
Krzysztof Penderecki
in der St.-
Johannes-Kathedrale.

Elzbieta Chojnacka.
Solistin des
Konzerts für
Cembalo und
Streich-
orchester,
op. 40 von
Henryk
Mikolaj Górecki;
rechts im Bild
Jerzy
Maksymiuk,
der das
Polnische
Kammeror-
chester leitete



wesentlichen Kapitel seines Buches „Nowa Muzyka“ bereits geschrieben, als der „Warschauer Herbst“ gegründet wurde; noch niemand in Polen hatte zu jenem Zeitpunkt eine Klangvorstellung von der Musik, um die es in dem Buch größtenteils ging. So schaffte das Festival die Voraussetzungen zu seiner Fertigstellung, und es wirkte dann als „Protokoll“ des „Warschauer Herbstes“ auf die Programmgestaltung zurück. Eine Art Komponisten-Porträt von Boguslaw Schaeffer vereinte drei Stücke, geschrieben zwischen 1966 und 1980, und darin spiegelte sich eine unbändige, etwas kauzige Phantasie, die nicht nur mühelos die Grenzen zwischen Jazz und sogenannter Ernster Musik, zwischen Notiertem und Improvisiertem überspringt, sondern auch szenische Elemente als musikalisch einleuchtende erkennbar macht. Ich begriff an Schaeffer etwas von der polnischen Intellektualität, die so wenig verbissen wirkt. Weltläufigkeit kann zum Identitätsverlust führen. Mit Krzysztof Pendereckis „Te Deum“ von 1980 in der Kathedrale St. Johannes war der äußere Höhepunkt des Festivals erreicht; der gotische Dom in

der wiedererrichteten Warschauer Altstadt war überfüllt – Penderecki genießt hohes Ansehen auch bei denen, die sich sonst nicht für Musik interessieren. Die Aufführung dauerte eine knappe Stunde; wesentlich länger hatten viele Menschen vor der Kirche gewartet, um einen guten Platz zu erlangen. In musikalischer Hinsicht ist von einer nach wie vor imponierenden melodischen Erfindung zu berichten – und einem nunmehr totalen Verfall der ästhetischen Verbindlichkeit. Das Werk wurde durch die Papstwahl inspiriert und ist Paul Johannes II. gewidmet. Der Eindruck ging vom Raum und von der Andacht der Menschen aus, nicht von den unzeitgemäßen musikalischen Gesten. Penderecki wählte einen allzu bequemen Weg, der – das „Miserere nobis“ entwertend – jene Versöhnung, die im aufgewühlten Bewußtsein gegen Widerstände zu erstreiten wäre, billig vorwegnimmt.

Seine „avantgardistischen“ Klangfindungen um 1960 geraten nachträglich in den Verdacht der bloßen Effekte, mithin der Unredlichkeit. In den seither vergangenen zwanzig Jahren sind auch Henryk Mikolaj Góreckis Kompositionen gleichsam fixe Programmpunkte des „Warschauer Herbstes“: Sein Konzert für Cembalo und Streichorchester, geschrieben für die ebenso exzentrische wie musikalisch grandiose polnische Cembalistin mit Pariser Wohnsitz und zuverlässiger Präsenz an allen Orten, wo es Neue Musik für ihr Instrument gibt, für Elzbieta (oder Elisabeth) Chojnacka also, ist wohl das, was man einen „musikalischen Reißer“ nennt. Górecki selber sagt, es sei ein kleines fröhliches Stück und ein musikalischer Spaß, nichts anderes; dieser Spaß besteht darin, daß das Stück beginnt, als wäre es von Rachmaninoff, dem sich ein Bachscher Solopart zugesellt, und dann in eine fulminante Kreuzung aus bestem Schostakowitsch und einem für Cembalo adaptierten Steve Reich mündet. Jerzy Maksymiuk als temperament-

geladener Dirigent des Polnischen Kammerorchesters und die Chojnacka steigerten sich in ein Furioso von geradezu orgastischen Qualitäten hinein, das sofort wiederholt werden mußte.

„Exodus“, das zweite Buch Mose, handelt vom Auszug der Kinder Israel aus Ägypten: Ist es ein Bild für Sieg oder Niederlage? Der polnische Komponist Wojciech Kilar schrieb „Exodus“ für Orchester und Chor, ein auf dem Festival uraufgeführtes halbstündiges, scheinbar ebenfalls nach rückwärts gewandtes Werk. Aus einer Intervall-Zelle ist ein slawisch-hebräisch tönendes Minimal-Thema entwickelt. Ravels „Bolero“-Modell gab für die Verlaufsform das Vorbild ab. Der Chor setzt mit einem gesunge-

nen „Schrei“ ein; der Part wechselt zwischen Sprechchor und Hymnus, einzelne lateinische Wörter springen heraus, Fragmente aus dem 15. Kapitel des „Exodus“-Buches. Es gibt keinen apothetischen Schluß; das Stück bricht einfach ab, hinterläßt Irritation. Kilar hat das Motiv 1979 in West-Berlin von einem jüdischen Kantor gehört. „Ich dachte, daß aus dem hebräischen Thema ein Werk werden könnte, das die Versöhnung mit den Juden symbolisiert. Aber ich zögerte; erst im August 1980, als bei uns die Streiks begannen, wußte ich, daß ich diese Musik schreiben mußte. Das Lied ertönt nach dem Durchschreiten des Roten Meeres. Es ist das Lied des Sieges.“

Claus-Henning Bachmann

Verblichene Opernspäße

Wiener Staatsoper: „La Cenerentola“ in Gian-Carlo Menottis Regie

Seit Menschengedenken spielt man an der Wiener Staatsoper nur zwei Rossini-Opern: den „Barbier von Sevilla“ und „La Cenerentola“ (letztere freilich viel seltener als den unzerstörbaren „Barbier“). Rossini bleibt für Wien als Buffo-Komponist abgestempelt. Daß es auch eine „Semiramis“, einen „Moses“ oder „Tell“ gibt, scheißt man gar nicht erst zur Kenntnis zu nehmen. Nun war wieder einmal „La Cenerentola“ an der Reihe. Es hätte eine gute, sogar superbe Aufführung werden können, denn für die Titelrolle und den Prinzen Ramiro standen ausgezeichnete Besetzungen zur Verfügung: Agnes Baltsa und Francisco Araiza. Beide mit klangvollen, gut geführten Stimmen ausgestattet, beide sympathisch in Erscheinung und Spiel. Insbesondere Araiza deklarierte sich als perfekter Rossini-Sänger und meisterte

alle Schwierigkeiten der Rolle (auch die vier hohen C der Arie im zweiten Akt) ohne Mühe. Agnes Baltsa, in der Tiefenlage mitunter etwas forciert, hatte ihren Glanzpunkt mit der großen Soloszene am Schluß der Oper. Unter derart günstigen Voraussetzungen bedurfte es erhöhter Erfindungsgabe, um zu negativem Ergebnis zu kommen. Das Kunststück gelang durch die Verpflichtung Roberto Abbados (ein Neffe des bekannten Claudio) als Dirigent, Gian-Carlo Menottis als Regisseur und Pasquale Rossis als Ausstatter. Roberto Abbado, sechsundzwanzig Jahre alt, gilt zwar als „Senkrechstar“, ließ jedoch an diesem Opernabend keine nennenswerten Eigenschaften erkennen. Seine Rossini-Interpretation war farblos, schlaff, schwerfällig. Daß sich der Abend so schrecklich in die Länge zog, war nicht

FONO-FEUILLETON

zuletzt seine Schuld. Gian-Carlo Menotti als Regisseur: hervorstechendes Kennzeichen seiner Inszenierung war grenzenlose Müdigkeit. Ein paar verblichene Opernspäße, die niemanden zum Lachen reizten. Gelächter riefen höchstens die unfreiwillig-komischen Momente hervor, wie etwa das unsäglich alberne Arrangement der Gewitterszene. Man mag über den vielseitigen Künstler Menotti geteilter Meinung sein, eines jedoch mußte man ihm bisher zugestehen: seinen ausgeprägten Theatersinn. Um so größer die Enttäuschung über seine verfehlte „Cenerentola“-Regie. Was dem Opernabend völlig den Garaus machte, war die Überladenheit, die Hypertrophie der Ausstattung. Unter dem erdrückenden Wust von protzigen Kostümen und Dekorationen mußte Rossinis filigrane Oper ihren Geist aufgeben. Clemens Höslinger



Ausdrucksstarke Chorminiaturen

Woche für zeitgenössische Musik in Budapest

Sie ist ein kleines Pendant zum „Warschauer Herbst“. Bei der Woche für zeitgenössische Musik in Budapest, seit nunmehr elf Jahren jeweils im Oktober stattfindend, stellen sich arrivierte und junge Komponisten vor, gibt es Gastspiele aus dem westlichen und östlichen Ausland, wird in einem eigenen Konzert ein Prominenter der Neuen Musik präsentiert. Nach Luigi Nono, György Ligeti (der einst „verlorene Sohn“ wurde in seiner Heimat begeistert gefeiert) und Iannis Xenakis war für 1981 Luciano Berio eingeladen, der jedoch, in Europa und Übersee herumfliegend, die ungarische Metropole verpaßte; sein „Coro“, vom Südfunkchor Stuttgart und der heimischen Nationalphilharmonie unter Péter Eötvös exzellent dargeboten, wurde aber

zu einem großen Erfolg. Das Nouvel Orchestre de Paris unter Gilbert Amy, schwedische Elektroniker und das Lettische Kammerorchester Riga (ein technisch beeindruckendes Ensemble, nur leider mit einem sehr konventionellen Programm) rundeten die internationale Seite ab, ansonsten aber gab es zum erwähnten „Warschauer Herbst“ auch einen fühlbaren Unterschied: Warschau war – besonders im Jahr 1981 – immer auch Barometer für die politische Großwetterlage, in Ungarn hingegen ist gleichsam die Welt noch in Ordnung, man lebt abseits der Krisenherde konsumfreudig, und die jungen Komponisten üben sich in Selbstbespiegelung. Ob nun die Gruppe der ganz Jungen schülerhafte oder

schlicht akademische Klangfigurationen aus dem Notenpapier quetschte oder ob die Mittvierziger postserielle Allweltsstrickmuster abliefern – das alles wäre nicht so sehr der Rede wert, entspricht auch der Situation in anderen Ländern. Herausragend aber ist die Komponisten- und Interpretengruppe des „Studios für neue Musik“, wandelnd auf den Spuren von John Cage und der minimal-art. Da gibt es den kompromißlosen Zoltán Jeney, Jahrgang 1943, mit unmerklichen Klang- und Rhythmusverschiebungen („Arupa“ für eine Trommel und 5–7 Metallophone) oder eine so interessante und nachdenkliche Figur wie László Vidovszky, 37 Jahre alt, der mit seiner konzertanten Szene „Narziß und Echo“ romantischen Kitsch karikierte oder einen „Marsch“ für Orchester vorstellte, der bruchstückhaft aus nebligen Klängen hervortaucht und wieder versinkt, abbricht – Nachdenken über die Möglichkeit von Musik ist hier mitkomponiert. Beherrschendes Thema der Woche waren jedoch die beiden Novitäten des 55jährigen György Kurtág, dessen an Webern geschulte, komprimiert expressive aphoristische Kürze sich nicht schert um Modetendenzen und den langsam, ja fast mühselig schreibenden Kurtág immer mehr zur führenden Per-

sönlichkeit seit Bartók werden läßt (wenn man den seit langem im Westen lebenden Ligeti hier einmal ausklammert). Nach kurzen, elegischen russischen Texten von Anna Achmatova und Rimma Dalos entstand „Ommaggio a Luigi Nono“ für Chor a cappella, und ebenfalls

nach Dalos-Texten (die Autorin lebt in Ungarn) komponierte er den Liederzyklus „Die Botschaften der verewigten R. V. Trusova“, den die Sopranistin Adrienne Csengery zum aufwühlenden musikalischen Psychogramm gestaltete.

Hartmut Lück

Festhalten an der Wahrheit

„Satyagraha“ von Philip Glass in Stuttgart

Wer uneingeweiht eine Vorstellung des von Achim Freyer inszenierten Stücks „Satyagraha“ mit der Musik des noch weiten Kreisen unbekannten jungen Amerikaners Philip Glass in der Stuttgarter Oper besucht, der weiß lange Zeit nicht, was er da eigentlich bewohnt. Handelt es sich um eine Oper oder eine szenische Agitprop-Kantate oder um eine für Gandhis Passion umfunktionierte Nachahmung von Oberammergau? Fest steht jedenfalls: Wenn eine neue Komposition mit nichts vergleichbar und auch mit bekannten Begriffen kaum beschreibbar ist, so läßt sich dies schon als ein si-

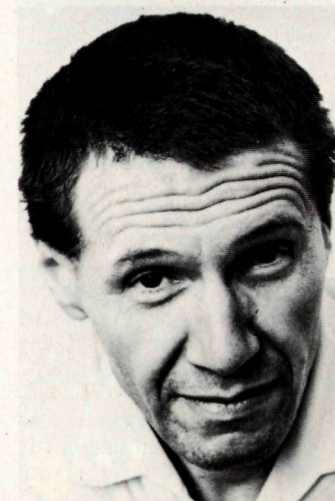
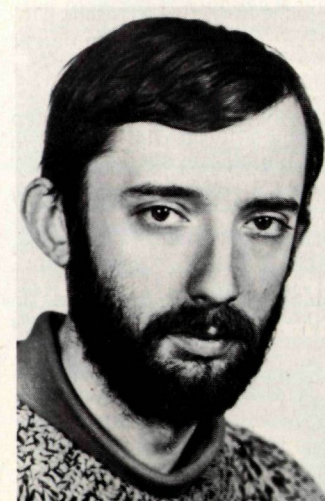
cheres Kriterium für Avantgardismus ansehen, auch wenn ausnahmsweise der Premierenapplaus schwache Proteste völlig in den Schatten stellte. Provozierend ist fast alles an dieser Produktion: Die Musik verwendet die bei Steve Reich und Terry Riley vorgebildete additive Kompositionstechnik. Deren scheinbar endlose Repetitionen erzeugen beim Hörer, welcher die subtilen, unter der Wahrnehmungsschwelle sich vollziehenden Veränderungen der „Pattern“ nicht als wesentlich erkennt, profunde Widerstände, die erst infolge resignativer Anpassung schwinden, bis auf dem Wege des Aha-Effekts

die Übereinstimmung mit dem Sujet begriffen wird. Schließlich wählte Philip Glass als extremste Form der Selbstverwirklichung den radikalen Bruch mit den meisten musikalischen Wertvorstellungen: „Die Idee der additiven Struktur, die ich in meiner Musik entwickelte, entstammt der rhythmischen Struktur der indischen Musik, aber meine Musik klingt ganz anders.“

Zur indischen Musik bestehen nur mehr gedachte Gemeinsamkeiten; es wäre falsch, diese als Anlaß für die Beziehung von Wort und Musik in der Oper über den indischen Heros Gandhi zu vermuten. Denn die Musik von Philip Glass ist keine Illustration der Handlung, sie ist nicht „Vertonung“ des Textes (Auszüge aus Bhagavadgita), der unübersetzt im Sanskrit gesungen wird. Die Musik hat auch nichts von Programmusik, sondern sie fungiert nur als eines der konstituierenden Elemente eines Environments und steht in dieser Einheit als Dienerin untrennbar neben den Bildern, neben dem Text, neben der Handlung. Die Elemente ergeben erst zusammengekommen die Aussage, diese wiederum ist identisch mit dem Leitgedanken der Worte und Handlungen Mahatma Gandhis, mit „Satyagraha“, was soviel heißt wie „Festhalten an der Wahrheit“. Die Aktualität der politischen und ethischen Aussage des Werks springt in die Augen: Nicht Passivität oder Widerstand, sondern Gewaltfreiheit und Aktion beinhaltet „Satyagraha“. Die Demonstration als solche ist eine Perversion der Lehre Gandhis, ist Verkürzung, kein Weg seiner politischen Klugheit. Aber die Stuttgarter Aufführung mündete nicht, wie es bei einem Lehr- oder Agitprop-Stück der Fall gewesen wäre, in eine widerspruchsfreie Huldigung an Gandhi, sondern stellte mit der Entrückung der Hauptfigur im 3. Akt auch deren Entfremdung von den Massen dar. Im Textbuch wird der Tod Gandhis als Ankündigung der Wiedergeburt verstanden, in



Bild oben: Renate Holm (Clorinde) und Gertrude Jahn (Tisbe) in Rossinis „La Cenerentola“ an der Wiener Staatsoper. Unten: Francisco Araiza als Don Ramiro



Protagonisten der Woche für zeitgenössische Musik in Budapest: die Sopranistin Adrienne Csengery und die Komponisten László Vidovszky und György Kurtág

FONO-FEUILLETON

Achim Freyers Regiebild entschwindet er in den Himmel, die Blutströme reißen ab, die ihn mit den Dämonen dieser Erde verbanden, doch im Programmheft wird die letzte Phase von Gandhis Kampf, deren Mittel der Hungerstreik war, als Einzelgängertum und damit als fehlerhaft kritisiert: „Er wurde in die Rolle des Heiligen gedrängt, dessen Beispiel erbaut, aber nicht verpflichtet. Damit wurde seine Wahrheit immer mehr zu einer nur auf ihn bezogenen Wahrheit.“ Aus

reitschaft einschlägt, oder wenn Gandhi den Weg durch einen Eisblock versperrt findet und durch Geduld und Gewaltfreiheit das Hindernis schmilzt – erlauben dem Betrachter ein hohes Maß an Identifikation und Mitleiden. Daß auch Minimal Music der Klangphantasie und dem Engagement des Dirigenten viel verdankt, bewies die überzeugende musikalische Leitung von Dennis Russell Davies. Mit dem theatralischen Environment erschließen die Württem-

„Preußen“ – monumental

31. Berliner Festwochen 1981

Die Berliner Festwochen, die voriges Jahr zum 31. Mal stattfanden, wollen mehr sein als Festivals vergleichbarer Größe. Es sollen eben nicht nur musikalische Ereignisse, Theateraufführungen, Vorträge, Ausstellungen, Lesungen, Diskussionen und andere künstlerische Begebenheiten aneinandergereiht werden. Durch das Großangebot an Kultur zieht sich als Thema ein mehr oder minder fest gestrickter roter Faden.

Im vorigen Jahr, dem Preußen-Jahr 1981, hatte man mit „Preußen“ ohne große Mühe das Thema der Festwochen gefunden. Auf den Besucher prasselte Anschauungsmaterial (zum Hören, Sehen, Lesen, Erleben) in vielfältiger Weise ein; mit deutsch-preußischer Gründlichkeit ging man Preußen und seinem kulturellen Erbe zu Leibe. Die Absicht zur Vollständigkeit und Genauigkeit trieb freilich kuriose Blüten. Denn neben Künstlern oder Gelehrten, die man nun wirklich Preußen zurechnen darf, wurden flugs auch jene für Preußen reklamiert, die nur einige Tage hier zugebracht hatten. Bisweilen hatte die Preußen-Manie schon groteske Züge.

Musikalisch gab das diesjährige Thema einiges her. Preußen kann immerhin mit einer Reihe von bedeutenden Musikern aufwarten: Friedrich dem Großen, Prinz Louis Ferdinand, Quantz, Fasch, Marpurg, Kirnberger, Hiller, Zelter, Reichardt, Spontini, Gluck, Johann Sebastian Bach und seinem Sohn Carl Philip Emanuel, E. T. A. Hoffmann, Graun, später Mendelssohn – um nur einige Namen zu nennen. Doch steht der Quantität nicht immer ebenbürtig die Qualität oder Originalität gegenüber. Nicht jede musikalische „Ausgra-

bung“ ist hörenschrift. Hier scheinen die Programmplaner die Neugierde, den Wissensdurst des Publikums doch überschätzt zu haben. Was freilich unter dem Thema Preußen gelang, war die Präsentation einiger Werke des Prinzen Louis Ferdinand, keines nur prinzipiellen oder gar dilettierenden Komponisten, das Bekanntmachen mit hörenschrift, sonst aber so gut wie nie aufgeführten Werken, schließlich auch eine kleine Mendelssohn-Werkchau (mit „Elias“, „Lobgesang“ neben bekannteren und auch sonst das Jahr über gespielten Werken). Was einen besonderen Reiz der Festwochen ausmachte, war das große Aufgebot an in Berlin lebenden Musikern. In den „preußischen Soireen“, die je nach Gunst der Stunde ganz unterschiedlich besucht waren, hörte man den Soloflötisten des Radio-Sinfonie-Orchesters Berlin, Karl-Bernhard Sebon, einen wahren „Hexenmeister“ auf der Flöte. Sein philharmonischer Kollege Karlheinz Zöller musizierte mit dem Cembalisten Waldemar Döling. Konzerte gaben das Berliner Göbel-Trio (Horst Göbel, Hans Maile, René Forest), Ute Frühhaber mit Hanna und Georg Donderer, Don Franklin und Niklas Trüstedt; Dietrich Fischer-Dieskau, von Aribert Reimann am Hammerflügel begleitet, begeisterte mit unbekannten Liedern des 19. Jahrhunderts. Kammermusik spielten das Philharmonische Duo, die Philharmonischen Solisten, das Brandis-Quartett und das Kreuzberger Streichquartett (mit einem besonders interessanten zeitgenössischen Programm). Die Deutsche Oper konnte mit einer Sonderveranstaltung „Aus Preußen – Musik für das Theater“ allenfalls einen Achtungserfolg erzielen,

hier machte das Publikum schlicht nicht mit. In den Konzerten der Berliner Philharmoniker oder des Radio-Sinfonie-Orchesters Berlin war das Thema entweder mühelos integriert oder wurde erst gar nicht als Ziel angestrebt.

In der Philharmonie war man Zeuge eines erstaunlichen Defiles bedeutender Pianisten – Vladimir Ashkenazy (mit Schumann sehr überzeugend), Ivo Pogorelich (umstritten, aber sehr fesselnd beispielsweise in Beethovens letzter Klaviersonate), Alexis Weissenberg (mit einer von Hektik und Maniertheit gezeichneten Deutung der „Goldberg-Variationen“ von Bach) sowie Maurizio Pollini (der am ehesten als Interpret von Liszt und Bartók überzeugte). Neben dem Ensemble „Musica Antiqua Köln“ gastierte der Wiener Concentus Musicus mit ungewöhnlichen Interpretationen der Brandenburgischen Konzerte von Bach. Höhepunkte der Festwochen waren die inspirierte Aufführung des Mendelssohnschen „Elias“ mit der

Gächinger Kantorei und dem Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart unter Helmuth Rilling, auch die beiden Konzerte, die der junge Italiener Riccardo Chailly leitete (Berliner Philharmoniker, Junge Deutsche Philharmonie). Am Ende feierte man dann begeistert Sergiu Celibidache und die Münchner Philharmoniker nach einer außerordentlichen Aufführung von Bruckners neunten Sinfonie.

Das Programm der letztjährigen Berliner Festwochen war schon monumental, mit und ohne Thema „Preußen“. Die Planer sollten aber nun innehalten, die Überfülle behutsam reduzieren, Grenzen abstecken. Rahmenthemen haben sich zwar bewährt, sollten aber zukünftig – anders als im vorigen Jahr – unverkrampter berücksichtigt werden. Das Programm des Jahres 1982 scheint indes schon heute gerettet. Im Mittelpunkt der 32. Festwochen wird das Werk von Gustav Mahler stehen.

Helge Grünwald



Szenenbild aus „Satyagraha“ in einer Inszenierung von Achim Freier

dieser Kritik heraus versteht sich der Vorzug der Wahrheit, den Freyers Inszenierung gegenüber der auf den historischen Gandhi bezogenen Uraufführung des Werks in Rotterdam 1980 in Anspruch nehmen darf. Freyers Bilder – z. B. der von der Bühne ins Publikum führende „leuchtende Weg“, den Gandhi als Straße der Wahrheit erkennt, den er voller kämpferischer Opferbe-

bergischen Staatstheater der Oper womöglich ein neues Publikum – noch verdienstvoller aber ist der Denkanstoß in Richtung der Philosophie Gandhis und seiner Theorie politischer Aktionen, wodurch der verbreiteten Bereitschaft zum Engagement vernünftiger Anleitungen zum Handeln vermittelt werden als irgendwo sonst heutzutage.

Helmut Haack



Das Berliner Göbel-Trio musizierte während der 31. Berliner Festwochen Werke des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen

Zwischen Platte und Matte – für optimalen Klanggenuss ...

JR

Vorbei der Ärger mit den dünnen Platten ... kein Vibrieren, kein Verfälschen, kein Verzerren mehr! Zum Nachrüsten für Ihren Plattenspieler. Genial einfach – enorm preiswert! **152,-** für Vacuumpumpe und Spezial-Tellerplatte. Beim Fachhandel oder im Direktversand per Nachnahme. 14 Tage Rückgaberecht. (Test in „Audio“ Nr. 11/81)

„polypush“ – das Vacuum-System

POLYPUSH

Räke-Hifi-Vertrieb GmbH, Bodinusstraße 1, D-5000 Köln 60, Tel. 0221/727082