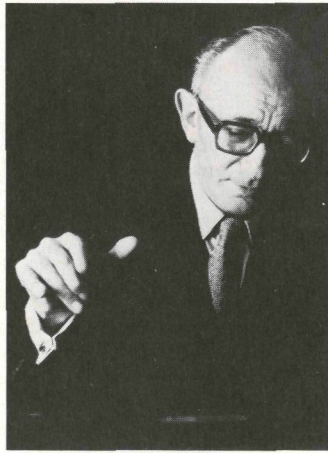


## FONO-FEUILLETON

Der schöpferische Begleiter

## Zum 75. Geburtstag des englischen Pianisten Clifford Curzon

Wollte man von der Erscheinung, vom Habitus ausgehen, man müßte daran festhalten, daß Clifford Curzon den englischen Musiker fast idealtypisch verkörpert. Da ist kein Pathos aus der Unermeßlichkeit des Raums, wie bei den Russen; kein kühler Geist der Schönheit, wie bei den Italienern; nicht die intelligente Verbindlichkeit der Franzosen; und auch nicht die amerikanische Verbindung von Kontrolle und spontaner Mitteilbarkeit. Es bleibt bei der Distanz – im Äußeren, und es kommt zu vielen Überraschungen, wo die Sache des Interpretierens vorrangig wird.



Doch spätestens hier versagen die Zuteilungen. Hat Curzon, der zurückhaltende Bekenner, nicht auch Liszts h-Moll-Sonate, Rachmaninoffs c-Moll-Konzert, schließlich gar Tschai-kowskys b-Moll-Konzert gespielt? Umgekehrt: hat er sich nicht auch in die melodischen Felder der späten Schubert-Sonaten und in die harmonischen Weiterungen von Schumanns C-Dur-Fantasie vorgewagt? Zu schweigen von Mozart, Brahms und Beethoven?

Und dennoch muß nun nochmals von England und seinen Pianisten gesprochen werden. Es fällt ein Schatten auf diese Künstler. Solomon, vielleicht der begabteste (da würde wohl auch Curzon zustimmen), nicht viel älter als Clifford Curzon, ist seit 30 Jahren zum Schweigen verurteilt. John Ogdon, eine gute Generation jünger, ist durch Krankheit daran gehindert, die frühen Versprechungen einer glänzenden Karriere einzulösen. Terence Judd, ein hochbegabter Nachwuchspianist, ist vor wenigen Jahren gestorben; er war noch lange nicht Dreißig.

So nimmt Curzon in England eine Sonderstellung ein. Auch er – da mag ein gewisses exzen-

trisches Temperament hinein-spielen – blickt nicht auf eine übersichtlich gegliederte, vom Ruhm gleichmäßig gespeiste Laufbahn. Wie es ihm denn überhaupt weniger um die Ausstrahlung nach außen, als vielmehr um die Empfänglichkeit des Interpretens im Inneren des musikalischen Geschehens zu tun ist. Über Clifford Curzon zu sprechen, heißt das Wort vom Interpretieren radikal in der direkten, unmetaphorischen Bedeutung zu nehmen.

Curzon ist ein beispielhafter Zuhörer. Hier gründen seine kammermusikalischen Fähigkeiten, die so schöne Aufnahmen wie jene von Schuberts „Forellen“-Quintett hervorgebracht haben. Hier auch wurzelt sein Gespür für den Augenblick der Emphase, wo unvermutet der einzelne Buchstabe des Texts Gewicht und Form erhält. Curzon entlockt dem langsamen Satz von Schuberts großer D-Dur-Sonate in jedem Takt neue Tönungen. Das Hinhören nimmt die Weise des Selbstverzichts an, und auf dieser Ebene verständigt sich Curzon mit Schnabel oder Solomon.

Aber Curzon ist auch ein Tüftler. Er hat erkannt, daß bei Schubert, auch bei Brahms, die fließende, sich selbst die Rich-

tung gebende Linie nicht alles ist. Das Pensum des Pianisten wird erweitert um jene Aufgabe der Struktur-Erhellung, ohne die das musikalische Geschehen an der Oberfläche bleibt. Curzons gleichsam vertikale Lesung ist eindrücklich dokumentiert in einer Schallplatte mit Schuberts „Moments musicaux“. Im vierten, einem in fluktuierender Achtel-Bewegung gehaltenen Stück macht Curzon wie kein anderer Raum für die Nebestimme der Baß-Begleitung; sie ist zunächst nur gestreift, erhält dann aber in den reprisenartig gebauten Passagen zusehends Gewicht und sprengt schließlich die liedhafte Melancholie der Mittellagen.

Curzons unprogrammatisch vorgebrachtes Plädoyer für die Ecken und Nischen des Werks ist auch noch ohne theoretische Anstrengung da, wo dem Pianisten die manuelle Anstrengung zum Risiko wird. Der frühe und mittlere Curzon hat die Klippen der Technik auch in schwierigen Stücken elegant, diskret umschifft. Seine Wiedergabe von Brahms' d-Moll-Konzert ist nicht zentriert in den Oktav-Schüttelungen des Kopfsatzes – obwohl der virtuose Stoff durchaus gebändigt ist. Der späte Curzon freilich nimmt viel – vielleicht zu vieles – auf sich, wenn er dasselbe Konzert auf dem Podium darbietet. Es kommt, aus manuellen Bedingtheiten, zu blinden

Stellen, die nicht bloß Curzon, sondern auch der Zuhörer im Geist auffüllen muß.

Wie nah dann Selbstverzicht und Risiko beisammen sind, zeigen die Podiums-Interpretationen von Schumanns C-Dur-Fantasie. Die wie ein Reflex des Scheiterns sich äußernde Gestik des Pianisten soll die Aufschwünge in der Musik mitteilen und kommt doch über Fragmentarisches nicht hinaus. Doch in der uneitlen Verachtung für solche Herausforderung führt Curzon dann den dritten Satz mit seinen schwingenden Triolen in äußerster Bezirke schöpferischer Freiheit. Seltsam mögen die Repertoire-Präferenzen des Pianisten anmuten. Er steht zwischen den Stilen, zwischen den epochalen Stil-Prägungen. Die Hinwendung zu Beethoven und Mozart verlängert sich problemlos in Romantik und Spätromantik hinein. Curzon wählt aus; nicht um des Effekts willen oder aus bequemer Anpassung. Wer einmal gehört hat, wie er die Coda des Finales von Mozarts c-Moll-Konzert ausformt, wie er das Solo mit wahrhaft beklemmender Anschlags-Artikulation erfaßt, wird staunend gewahr, daß Curzon hier allen Gegen-Spielern weit voraus ist. Daß es sein Können ist, das solches vollbringt, wird plötzlich gleichgültig; und das wäre wohl ganz in seinem Sinn.

Martin Meyer

Parabel auswegloser Liebe wider die Staatsraison

## „Aida“-Premiere in Berlin

Giuseppe Verdis „Aida“, zur Eröffnung des Suez-Kanals komponiert, 1871 uraufgeführt, steht in der Publikums-gunst meist ganz oben. Dabei ist das Sujet schwieriger, als es auf den ersten Blick aussieht: Denn „Aida“ redet von der verhängnisvollen Liebe des Radames gegen die Staatsraison, von der Wandlung der Amneris, die über Eifersucht und Enttäuschung am Ende zum Verzeihen findet, redet von

Liebe für das Vaterland, von der Bereitschaft, sich zu opfern, von Krieg und Mord der Völker und von Verrat. Das Stück spielt zwar in Memphis und Theben zur Zeit der Pharaonen, vermittelt aber über Antike und Ägypten hinaus auch heute Gültiges. Zudem sind da Paradoxien. Radames liebt die Tochter seines Feindes und will durch einen Trick, seinen Sieg über die Äthiopier, das Unmögliche möglich ma-

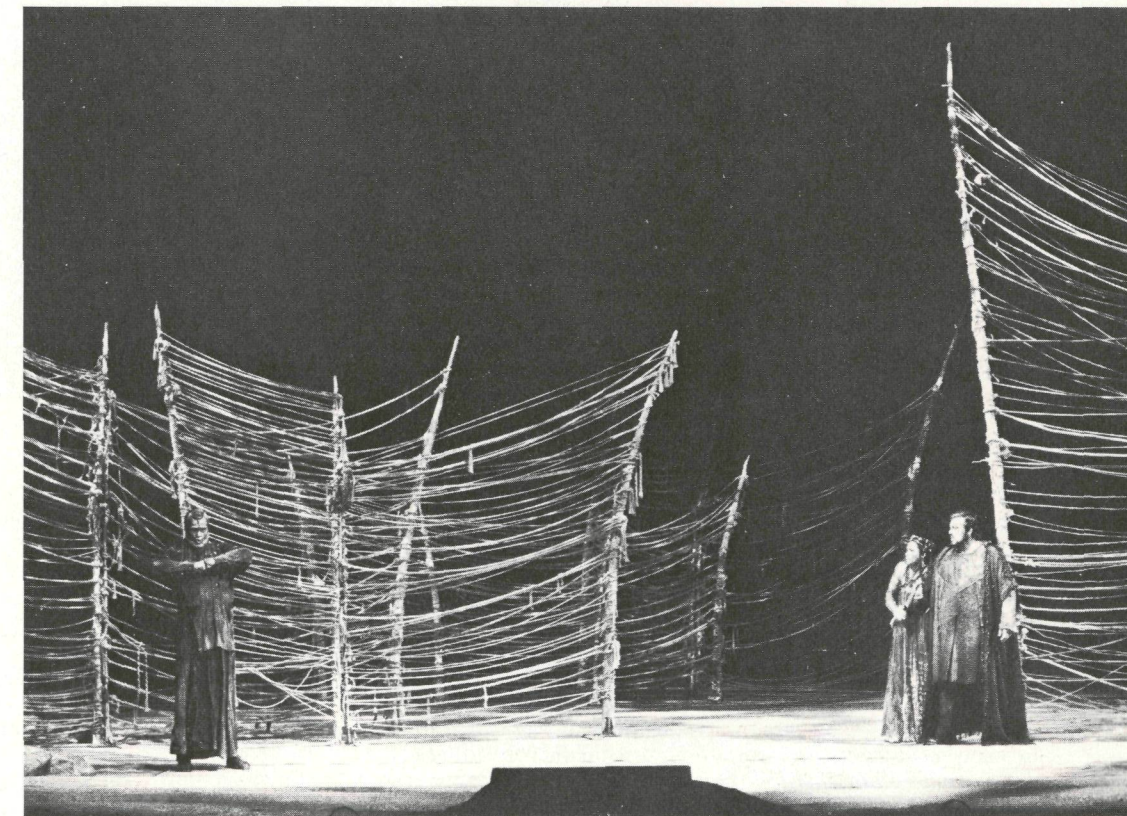
chen, nämlich so gestärkt nach Hause zurückkehren, daß er die Sklavin Aida sozusagen legal zu seiner Frau machen kann. Das ist natürlich naiv oder absurd, denn die Utopie der Liebe zweier Individuen scheitert natürlich an Staat und Politik. Radames kann eigentlich nur zum Verräter werden. Götz Friedrich, der für den erkrankten Jean-Pierre Ponnelle in der Deutschen Oper die Inszenierung übernahm, macht schon am Anfang die Ausweglosigkeit der Situation deutlich, wenn er das Scheitern von Radames und Aida dadurch antizipiert, daß er beide während des Vorspiels an jenem „Verlies“ stehen läßt, in dem sie später gemeinsam sterben werden. Friedrich will das Parabelhafte der Handlung aufzeigen. Er verzichtet auf „Aida“-üblichen Prunk und Pomp, läßt Herrschaft und Staat, etwas irreal zwar, vor allem in Gesten und Ritualen zelebrieren. Dabei gibt er den handelnden Individuen aber zuwenig Raum, um sich glaubhaft darzustellen. Die Statik und Statuarik kennzeichnet auch das Spiel der „dramatis personae“, die so zu „Menschen am Draht“ werden. In Wahrheit sind sie aber doch individuelle menschliche Charaktere. Erst im dritten Akt mit seinen dramatischen Zuspitzungen kommt mehr Leben in die Hauptdarsteller.

Interessant ist, wie Friedrich die Handelnden jeweils in bestimmten geometrischen Formen gruppiert (z.B. spielt das Dreieck mehrfach eine wichtige Rolle) und damit ihre Beziehungen zueinander deutlich macht. Daneben stehen jedoch Ungereimtheiten: Warum müssen in der Gerichtsszene des 4. Aktes die Priester und Radames in den „Untergrund“ gehen, wo dann die Verhandlung stattfindet, man alles nur hallig und gedämpft aus der Ferne hört; und warum bleibt Amneris oben? Beim (fast zu schön geratenen) Liebestod macht der Regisseur den Fehler, das Verlies als offenen Raum gestalten zu lassen, oben sehen nach Peep-Show-Manier Männer zu, deren Köpfe man nur sieht, von der Seite her aber ist Amneris Zeugin des Geschehens.

Das Bühnenbild von Pet Halmen zeigt einen großen, stilisiert klassisch wirkenden, in Brauntönen gehaltenen Raum mit einer geheimnisvollen schwarzen Rückwand, in der im Laufe der Aufführung „Räume“ für handelnde Personen geschaffen werden. Dort erscheinen in Kabinen oder breiteren Räumen die Priesterinnen, sieht man das funkeln-de Schwert für Radames oder tritt ein Chor auf. Zur schlichten Bühne, die mal Tempelinneres, Palast, Sonnenszelt der Amneris, mal Nilufer oder Verlies ist, passen die durchweg

den schon Monate vorher die Publicity-Trommeln gerührt worden sind – von ihr stellenweise übertroffen wird. Pavarotti ist als Radames kein tum-ber Tor oder nur strahlender Krieger, er zeigt einen weniger protzenden als menschlich-sympathischen Radames, der gelegentlich wie ein verirrter Lohengrin wirkt. Er singt seinen Part zwar großartig, sicher, mit dem ihm eigenen Glanz und hellen Höhen, doch macht er szenisch zuwenig aus seiner Rolle, steht zu oft wie verlegen da. Von Dietrich Fischer-Dieskau kann man das nicht sagen.

stüm dazu verdammt – unterlegen. Sie muß, stets in weißen, geschlossenen Gewändern, Staat und Obrigkeit verkörpern, hat keine sinnliche Ausstrahlung. Erst im dritten Akt darf sie Emotionen und Leidenschaft zeigen und beweisen, daß diese Amneris auch eine Frau ist, die zu kämpfen weiß. Bis auf kleine Forcierungen in der Stimme ist die polnische Sängerin den anderen Protagonisten ebenbürtig. Gelungen sind Harald Stamm als König und Matti Salminen als Ramphis, der Chor kommt nicht immer genügend zur Geltung.



Dietrich Fischer Dieskau (Amonasro), Julia Varady (Aida) und Luciano Pavarotti (Radames) in der Berliner Neuinszenierung von Verdis „Aida“ durch Götz Friedrich. Die Ausstattung besorgte Pet Halmen

zeitlosen Kostüme, die Halmen ebenfalls entworfen hat. Julia Varady, schlank und schön, ist eine außerordentliche Aida, die von Anfang an die Szene beherrscht. Sie erfüllt ihre Rolle ohne exotisch wirkendes Timbre der Stimme, dafür mit Sicherheit, mit großer Intensität des Ausdrucks und immer beherrscht. Die Stimmkultur dieser Sängerin ist ein Ereignis. Und es geschieht, daß der große Star Pavarotti – für

Er ist sicher nicht der für den Part des Amonasro ideale Charakter- oder Heldenbariton, dafür fehlt es ihm an einer gewissen Tiefe. Doch Dieskau wirkt durch seine bewundernswerte musikalische Intelligenz, durch szenische Größe, Intensität und Suggestionskraft (manchmal bis hin zum gesprochen-gesungenen Text). Stefania Toczyńska ist als Amneris der Gegenspielerin Aida nur äußerlich – von Regie und Ko-

Die Balletteinlagen sind so überflüssig wie dümmlich, daß man dafür keinen eigenen Choreographen zu verpflichten brauchte (Ray Barra verantwortete sie). Die einzige Fehlbesetzung des Abends ist der Dirigent – leider. Daniel Barenboim bemüht sich zwar, das Orchester diskret, subtil und wach begleiten zu lassen, vermittelt die kammermusikalischen Passagen der Partitur sehr schön, verweigert Verdis

## FONO-FEUILLETON

Musik andererseits aber jedes Feuer, jede Verve. Man hört weder rhythmische Prägnanz noch Glut oder Sinnlichkeit aus dem Orchestergraben. Fatal ist die bekannte Neigung Barenboims zu unnötigen Verbreiterungen in den Tempi und überdeutlichen Ritardandi. Das Orchester hat mit der Musik manchmal seine wahre Mühe, so daß auch der Glanz fehlt. Es mangelt dieser Aufführung zu oft an Spannung, Prägnanz und Schlagkraft; eine rühmliche Ausnahme bietet nur der überzeugend inszenierte dritte Akt. Barenboim gelingt auch die Koordination zwischen Orchester und Chor nicht immer, so daß dem vorzüglich disponierten Chor noch die Schau gestohlen wird. Ich dachte an diesem Abend an Claudio Abbados auflegendes Dirigat 1970 in Berlin.

Nach dem Mißgriff mit „Lulu“ hat Götz Friedrich eine szenisch sehenswerte „Aida“ produziert. Die Entdeckung der Aufführung aber war Julia Varady in der Titelrolle. Ihr vor allem lag zu Recht am Ende das Publikum fast zu Füßen.

Helge Grünwald



In Wien auf großes Interesse gestoßen:  
die Twyla Tharp Dance Foundation aus New York

Gegen den Strich gebürstet

## „Tanz '82“ in Wien

„Tanz '82“-T-Shirts, -Poster und -Wimpel, Ballett-Literatur in allen Buchläden, die etwas auf sich halten, und Tänzer, die sich leibhaftig mit einem Exercise in einem Schaufenster plagen: Wien scheint im Ballettfieber zu sein. Und in der Tat, Wiens Ballettchef Gerhard Brunner hat im Verein mit der Stadt Wien und der Austria Tabak mit dem wahrhaft geringen Etat von rund einer Million Mark ein internationales Mammutanzfestival in der Donaumetropole organisiert, das in Zukunft alle zwei Jahre stattfinden soll. Bei dieser kolossalen Tanz-Kulturschau war Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater zu sehen, dann gastierte das Nederlands Dans Theater

mit einer Werkschau von etlichen Kylián-Choreographien, und schließlich im März gab es eine Woche lang New Dance mit sechs Avantgarde-Gruppen aus den USA und der Bremerin Reinhild Hoffmann, die ihr guteingesessenes „Solo mit Sofa“ tanzte. (Auch München hat bei dieser Gelegenheit zugegriffen, hat Molissa Fenley, Dana Reitz, Charles Moulton und Reinhild Hoffmann kurzerhand für eine New-Dance-Woche ans Nationaltheater verpflichtet.) Zur Eröffnung in Wien kam gleich vier Tage lang das Königlich Dänische Ballett mit 131 Tänzern ins Theater an der Wien, als originaler, glänzender Vertreter der Bournonville-Tradition, und

gewährte einen umfassenden Einblick in die Geschichte des romantischen Handlungsballetts, in die in Dänemark seit bald 150 Jahren gepflegte Bournonville-Schule. Bournonville, das heißt: stetige Bewegung, unaufhörliches Nebeneinander volkstümlicher Tänze und schwebender Variationen auf Spitze. Bournonville verbannte die steife russische Noblesse lyrischer Adagi und olympischer Sprungmanegen zugunsten lockerer, aber deswegen nicht weniger virtuos wirkender Variationen. Außerordentlich frisch und impulsiv wirken diese Tanzschöpfungen deshalb, weil Stimmungen und Gefühle rein tänzerisch umgesetzt werden und nicht in eingefrorenen Gesten erstarren. Burleske Pantomimen, die mit durchaus derber Komik durchsetzt sind, vereinen sich aufs Schönste mit Passagen zarter, keuscher Lyrik. Neben zwei modernen Choreographien –

Alvin Aileys „Memoria“ und Glen Tetleys „Voluntaries“ – tanzten die Dänen zwei romantische Standardwerke: das komödiantische Ballettmärchen „Kirmes in Brügge“ und „La Sylphide“. Die „Kirmes“ bietet eine Fülle hinreißender Charakterchargen, wie sie sonst nur noch in Daubervals „Fille mal gardée“ zu finden sind; „La Sylphide“ entführt in die zauberische unwirkliche Welt der Feen und Hexen, der schwebenden Ballerinen im wadenlangen Taglioni-Tutu. Obgleich die Dänen eine ungewöhnlich ausgewogene Ensemble-Leistung zeigten und einige hervorragende Solisten präsentierten, zogen die Wiener das Programm der modernen Twyla Tharp Dance Foundation aus New York dem Einblick in lebendige Ballettschicht vor.

Die amerikanische Choreographin, Schülerin von Martha Graham, Merce Cunningham und dem Jazzpädagogen Matt Mattox, Schöpferin der Filmchoreographie des Musicals „Hair“, ist daran interessiert, die Eigendynamik von Musik, nicht ihren Geist, mit dem inneren Rhythmus der Tänzer zu verbinden. Sie schafft eine Synthese sämtlicher Stile des neueren amerikanischen Bühnentanzes. Extrem sportliche Passagen, athletische Furiosi wechseln mit plötzlicher Entspannung, lassen so die Choreographien als Auf- und Ab von Atemlosigkeit und Atemschöpfen erscheinen. Turnerisch, stellenweise auch banal in den Bewegungsabläufen (man denke an „Eight Jelly Rolls“ oder „Sue's Leg“, beides 20er-Jahre-Slapsticks) und weit entfernt von sonstigen klassischen oder anderen modernen Tanzformen wirken diese sportlichen Showtänze. Twyla Tharp bürstet das Banale allerdings gegen den Strich, etwa in nimmer enden wollenden Pirouettensequenzen, rhythmischen Einlagen und stilistisch verfremdeten, oftmals humoristisch verballhornten Gesellschaftstänzen. Und so hat man abwechselnd das Gefühl, einer Eislaufkür, einer Joggingveranstaltung oder einem schrägen Hollywoodfilm beizuwohnen.

Eva-Elisabeth Fischer

## IN MEMORIAM

Carl Orff, der am 29. März 86jährig in seiner Geburtsstadt München starb, hat auf sein Publikum als Rezitator wohl am eindringlichsten gewirkt. Aber er war Komponist, und deshalb dürfte diese Feststellung sehr seltsam wirken. Doch wenn er sein Stück „Astutuli“ las oder Szenen aus der „Bernauerin“, fand Theater von unglaublicher Suggestivkraft statt. Wie ein Zauberer verwandelte er sich in jede seiner Figuren. Durch seine anschauliche Sprache entstanden in der Fantasie Bilder; durch den Rhythmus, den er auf der Tischplatte klopfte, kam ein ungeheuer erregendes Element auf: Zu erleben war ein Gesamtkunstwerk, bei dem weder Darsteller noch Bühne, noch Orchester fehlten.

Orff war in erster Linie ein Mann des Wortes, das ihn zu allererst beschäftigte und das er durch den Rhythmus interpretierte. Das gilt bereits für die 1937 uraufgeführten „Carmina burana“, die er als sein Opus 1 bezeichnete und nach denen er alles Vorangegangene verwarf. Hier hatte er seinen ganz persönlichen Stil gefunden und gezeigt, wie das Wort musikalischen Rhythmus erzeugen und wie der Rhythmus das Wort überhöhen kann. Dieses Prinzip verfolgte er mit schließlich gnadenloser Konsequenz in den Griechen-Dramen „Antigonae“ (1957), „Oedipus der Tyrann“ (1959) und „Prometheus“ (1968). Er empfand sich da immer noch auch als Melodiker, gab aber selber zu, daß das kaum einer heraushören könne.

Wohl weil er sich weder um Schulen noch um Lehr-Diktate wie das Zwölftonsystem kümmerte, gehörte Orff – nach Richard Strauss, Bartók, Stravinsky – zu den wenigen Komponisten unseres Jahrhunderts, die einen Individualstil entwickelt haben. Er schöpfte aus Vorhandenem, das er zu Eigenem prägte: aus der griechischen Antike, dem deutschen Mittelalter, der italienischen Renaissance, der bayerischen Volksmusik. Er verwendete die italienische, griechische, lateinische, altdeutsche Sprache, den bayerischen Dialekt. So entstand ein ebenso bezie-

hungsreiches wie gebildetes Werk, das beim Zuhörer Wissen voraussetzt. Andererseits kam ein Werk zustande, das volkstümlich-eingängig ist wie die Märchenstücke „Der Mond“ (1938) und „Die Kluge“ (1943). In ihnen macht sich neben zündenden „Nummern“ eine gewisse dramaturgische Ausführlichkeit breit, an der dann in der musikalisch geradezu dürftigen „Bernauerin“ (1947) vor allem die Liebesszenen verkümmern.

Zu den Neuerern, gar zu den Avantgardisten gehörte Orff nie. Populär machte ihn sein Hauptwerk, die „Carmina“, in denen er die Fähigkeit zeigte, Einfaches so spontan hinzustel-

Zum Tode des Komponisten

**CARL ORFF**



len, daß es nicht klein wirkte. Bekannt wurde er auch durch das mit Gunild Keetmann 1930/35 erarbeitete „Schulwerk“, mit dem heute Kinder in aller Welt arbeiten. Mit untrüglichen pädagogischem Instinkt realisierte Orff da, daß Kinder Lust an der Bewegung haben und daß diese Bewegungslust, soll sie in sinnvolle Bahnen gelenkt werden, durch rhythmische Impulse geformt werden muß. Physisches, Psychisches ist ebenso bedacht wie der Spieltrieb. Ist Orff wirklich ein Komponist? Diese Frage wurde vor

allem nach der „Antigonae“-Uraufführung gestellt. Sie ist wohl nicht vollständig zu beantworten. Sagen wir so: Er hat dem Wort zu einer dramatischen Prägekraft verholfen, wie zuvor sie nur Monteverdi herstellen konnte. Andererseits hat er das Musikalische verödet, weil er sich – eine berühmte Kontroverse des 18. Jahrhunderts: „Prima le parole, dopo la musica?“ – für „le parole“, also für das Wort entschied. Ein großer Denk-Anreger war er zweifelsohne. Doch Konsequenzen hatte sein Werk nicht.

Hans Göhl

