

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 verodet, 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

