

FONO-FEUILLETON

Zwischen Kirche und Falange

Hans Neuenfels inszenierte an der Deutschen Oper Berlin „Die Macht des Schicksals“

Merkwürdig, daß eine solche Szene großstädtische Opernbesucher anno 1982 zu haßerfülltem Protest herausfordert und damit die Weichen stellt für die Aufnahme der ersten Opern-Inszenierung von Hans Neuenfels in Berlin, Verdis „Die Macht des Schicksals“: Die Orgelmusik des Vorspiels zum zweiten Finale dröhnt auf, und ein Panzer mit betenden Ministranten fährt kurz über die Bühne. Sicher ist dieser Regieeinfall nicht unbedingt zwingend, aber er lenkt die Aufmerksamkeit auf den zentralen und durchaus werkkonformen Inszenierungsgedanken: das historische Bündnis von kirchlicher Institution und kriegerischer Gewalt.

Es geht nicht um die Denunziation der Kirche, sondern um den gesellschaftlichen Verfall vor dem Hintergrund der euphorisch anhebenden Industrialisierung, die den Anstoß gab für die Rüstungsproduktion, mithin für die menschliche Selbstzerstörung. Das ist die wahre Macht eines vermeintlichen „Schicksals“. Das an der Deutschen Oper Berlin ungestrichen gespielte Werk ist, was das Bild (Erich Wonder) und die Kostüme (Dirk von Bodisco) betrifft, angesiedelt im Zeitraum zwischen 1861, dem Jahr der Komposition, und den dreißiger Jahren. Diese Spanne ist freilich simultan, in collagehafter Schichtung auf die Bühne gebracht, und die Figuren durchleben gleichsam sprunghaft, wie im Zeitraffer, ihre Existenz.

Die genialische Tat von Neuenfels ist, daß er – im Einvernehmen mit dem Dirigenten Jesus Lopez Cobos und dem Chordirektor Walter Hagen-Groll – die vermeintlichen „Schwachstellen“ der Oper, die buffones-

ken Szenen, zum Ausgangspunkt seiner Regie nahm. Das zentrale Bild bringt das Strandgut des 19. Jahrhunderts auf die Bühne, geistige und physische Krüppel, die unverdrossen zum Kriege trommeln: „Rataplan! Rataplan!“ Das Programmheft nennt u. a. die Namen Goya, Klaus Vogelgesang, Hanna Höch („Roma“); genauso läßt sich an Käthe Kollwitz oder Otto Dix denken. Zuvor war Don Carlos auf den Wagen der Falange gesprungen: jubelnd darüber, daß Don Alvaro, der Indio, der Fremdrassige, sich von seiner Verwundung erholt hat – jetzt kann Carlos ihn töten! Die Blutrache als scheinbar privates Motiv steht für das Archaische ein, das sich in den Zerstörungshandlungen als dumpfer Antrieb wiederfindet. Für die ruhige Überlegenheit dieser Inszenierung spricht der Gebrauch von Requisiten und Versatzstücken. Während Leonora zu Beginn ihre Romanze singt, gleiten Lilien durch ihre Finger; dann nimmt sie eine Puppe auf, später eine Gitarre, Symbole des noch ungelebten Lebens, vor dem Aufbruch nirgendwohin. Mit dem Gemälde ihres Vaters, das sie vor ihren keuschen Körper hält, schützt sie sich vor der Flucht mit Alvaro, zu der sie angeblich bereit ist. Der weiße Kasten, in dem sich dies alles abspielt, ist nicht nur ihr „Gefängnis“, sondern auch ihr seelischer Innenraum; folglich erscheint er am Ende wieder, anstelle des Klosters Madonna degli Angeli – sie hat dahin zurückgefunden, von wo sie sich nie entfernte.

Die Chöre sind das Kernstück sowohl der Oper als auch der Aufführung; dergleichen gab es bisher allenfalls in Bayreuth, in West-Berlin noch nie. Die nur scheinbar komplizierte Regie



befreite die Gesangssolisten von sich selbst, führte sie zum souveränen Einsatz ihrer Mittel. Das gilt vor allem für Giorgio Merighi (Alvaro), der zunächst flach, gepreßt sang und gegen Schluß zu frei strömendem Belcanto fähig war; und es gilt genauso für seinen baritonales Gegenspieler Garbis Boyagian (Carlos). Robert Lloyd (Gurnemanz in Syberbergs „Parsifal“-Film!) war ein smarter Kirchenmann Guar-

dian, ein kalt lächelnder Manager der Fanatisierung. Julia Varady als Leonora bedurfte einer Lockerung nicht: Sie war vom ersten Ton an in Ausdruck und Geste ganz gegenwärtig, sang beseelt und verwies dennoch auf die Widersprüche der Figur. Lopez Cobos am Pult steigerte sich nach konventionellem Beginn merkbar, doch Verdische Glut trat nur zutage in Stimmen und Bildern. (Vgl. auch Seite 78) C.-H. Bachmann

Stark kontrastierende Sphären

Internationales Brucknerfest '82 Linz

Die Verantwortlichen des „Internationalen Brucknerfestes“ hatten sich seit dessen Gründung mit dem Problem auseinandergesetzt, daß eine noch so attraktive Konzertreihe, selbst wenn sie auf den „Musikanten Gottes“ als Genius loci schwermüßig Bezug nimmt, kein unverwechselbares Festival ergibt, weil sie – genügend Budget vorausgesetzt – überall stattfinden könnte. Also suchte man einerseits nach lokaler Verankerung (et-

wa durch Einbeziehung der Stiftskirche von St. Florian und der dortigen Bruckner-Orgel), andererseits nach einem überregional attraktiven Rahmenprogramm. Dieses bietet im wesentlichen zwei stark kontrastierende Sphären: Das alljährliche wissenschaftliche Symposium (heuer über Bruckner-Interpretation) rückt die Arbeit der Gelehrten und Praktiker ins Licht, hinterläßt bleibende Spuren in Form neuer Fachliteratur; die „ars electronica“



Ein unkonventionelles Szenarium und eine oft provozierende Interpretation (Abb. rechts) der Vorlage bot Hans Neuenfels' Berliner „Macht des Schicksals“-Inszenierung. Die Bühnenbilder stammen von Erich Wonder, die Kostüme entwarf Dirk von Bodisco. Foto links: Julia Varady (Leonora) und Giorgio Merighi (Don Alvaro)

zieht die Massenmedien erstaunlich an und öffnet der Donau- und Industriestadt Linz recht spekulativ ein Fenster zur Welt. Zu einer Welt allerdings, wie sich zeigt, die kaum jene Bruckners und seiner Bewunderer ist.

Diese „ars electronica“, die der ORF als Geld- und Ideenlieferant mitverantwortet, soll Linz zu einem Mekka der elektronischen Künste und Medien machen. Jedenfalls treibt sie seltsame Blüten. Eine Massenveranstaltung wie die „Linzler Stahloper“, zu der sich zehntausend Neugierige auf den Hauptplatz drängten, ließ in einer Zeit, da die Subventionsgewährung für die sogenannte Hochkultur allenthalben in Diskussion gerät, vor allem die Kulturpolitiker jubeln: Die Öffnung des Festes für alle und nach allen Seiten schien vordergründig gelungen. Doch ist das wirklich die Kultur, der unser Anliegen gilt, wenn nach einer Partitur von Giorgio Battistelli Maschinenlärm aus dem Linzer Stahlwerk sich mit konventioneller Musik vermählt, wenn eine Verbindung zwischen Musiktheater und Arbeitswelt konstruiert wird? Ähnliche Bedeutung durfte die „Linzler Klangwolke“ für sich beanspruchen, ein Open-air-Spektakel, das im Grunde nur aus der Übertragung eines normalen

Festkonzertes (Fünfte Mahler, Wiener Philharmoniker unter Maazel) aus dem Saal in den weitläufigen, gepflegten Donaupark bestand. Der Aufwand von 50000 Watt Verstärkerleistung und von Lautsprecherbatterien an beiden Donauufer eröffnete aber doch beachtliche und ungewöhnliche Klangeindrücke bis hin zu schneidender Intensität bei geradezu spektakulärer Tontreue.

„Sky Art 82“ und „Sky Events“, luftige Himmelsspielereien an der Donau neben dem Brucknerhaus, ersonnen vom teuren Bluffer Otto Piene, erwiesen sich als ebenso läppisch wie kostspielig. Über andere Blüten der „ars electronica“ wie die Laser-Oper „Icarus“, die Sound-Performance „Bermuda-Dreieck“ oder das jämmerliche Experiment „Galaxy Cygnus A“ (Künstler wollten mit intergalaktischen Intelligenzen in Kontakt treten) mutmaßten Insider und Fachkritiker, man wolle offenbar jenes Publikum, das Discotheken meidet, zwangsweise an den Disco-Sound gewöhnen. Daß hier dem Kommerz eine Hauptrolle zugeteilt war, konnte niemand übersehen. Was an Eindrücken blieb, wenn auch in naturgemäßer Vergänglichkeit, bot die zentrale, Haydn und Kodaly be-

sonders huldigende Konzertreihe, auch wenn sie in früheren Jahren von mehr Glanz und Prominenz getragen war. Zumindest die Wiener Philharmoniker mit ihrem Klangwolken-Mahler, das Radio-Symphonieorchester Berlin unter Chailly mit Mahlers Zehnter – eine „Leihgabe“ der Berliner Festwochen – und die Ungarische Nationalphilharmonie unter Ferencsik mit dem „Te Deum“ von Kodaly, das waren

Momente, für die sich andächtig innezuhalten lohnte. Vokale Glanzlichter rundeten ab: Ein Liederabend der prächtig disponierten Katia Ricciarelli (mit bejubelten Arien-Zugaben) und ein konzertanter „Wilhelm Tell“ (Rossini) mit dem teils indisponierten, teils hinreißenden Franco Bonisoli als Arnoldo, von Jacques Delacote am Pult in echte Italianità getaucht.

Hermann Schönegger

Pyrotechnik statt Geistesblitze

Berlioz' Oper „Die Trojaner“ in Hamburg

Das Werk blieb lange so sagenhaft wie sein Inhalt: es sei zu lang, sei unaufführbar, überfordere die Opernbühnen. Aber spätestens 1971 hat ausgerechnet das rührige, aber kleine Stadttheater in Augsburg bewiesen, daß „Die Trojaner“ durchaus an einem Abend auf die Bühne zu bringen sind. Elf Jahre hat es gedauert, bis nun hierzulande mit der Hamburgischen Staatsoper ein „großes“ Haus nachzog – und auch dies nur in Kooperation mit der

Deutschen Oper Berlin, die diese Produktion in der nächsten Spielzeit übernehmen wird (danach wird die Aufführung abwechselnd in beiden Häusern gezeigt). Da trifft es sich gut, daß in Hamburg der Berliner Intendant inszeniert, auch wenn der den vielen Legenden eine neue hinzufügte: es ginge hier um den „anscheinend vergeblichen, aber doch so notwendigen Aufruhr der Frauen gegen die Männergeschichte“. Bei genauerem Hinsehen und

Hinhören erwiesen sich alle Prognosen als falsch. „Die Trojaner“ sind ungekürzt etwa vier Stunden lang (das ist „Tristan“-Format und unterbietet „Götterdämmerung“ und „Meistersinger“) – in Hamburg, wo man auf einen Chor und drei Balletteinlagen verzichtete, kam man mit einer langen Pause auf vier Stunden Aufführungsdauer. Die Oper ist selbst an einem Haus aufführbar, dessen Bühnenmaschinerie noch immer

beiden Heldinnen im Zentrum stehen, aber ist das wirklich Aufruhr der Frauen, wenn sich Cassandra und Dido umbringen? Nicht doch Sichertziehen, Verweigerung? Cassandra zur Vertreterin des „gesunden Menschenverstands“ hochzuloben, wäre auch dann problematisch, wenn nicht, wie in Hamburg, Karan Armstrongs zunächst anfechtbare Gesangsleistung erklärbar macht, warum ihr kein Trojaner zuhören mag.



Berlioz' „Trojaner“ kamen in Hamburg unter dem Dirigenten Sylvain Cambreling vor allem musikalisch zu ihrem Recht. Bei Karan Armstrongs Cassandra-Verkörperung und dem wenig differenzierenden Áneas von Guy Chauvet mußten Abstriche gemacht werden

nur teilweise funktioniert, und sie überfordert weder Chöre noch Orchester, wenn die sich soviel Mühe geben wie hier und einen so kompetenten Dirigenten finden wie Sylvain Cambreling. Und die Aktualität dieser Geschichte, die von Historie handelt, die im ersten Teil den Untergang Trojas und im zweiten (der vor allem durch die Figur des Áneas und dessen Auftrag, Rom zu gründen, an den ersten gebunden ist) die Begegnung zwischen Karthagos Königin Dido und Áneas schildert? Friedrich hat recht, daß nicht Áneas, sondern die

Das Selbstopfer der trojanischen Frauen, die in das brennende Trojanische Pferd einziehen wie in eine Gas- oder Feuerkammer, wäre nachvollziehbarer, wenn ihre Bedrohung klarer geworden wäre. Auch in Karthago, das Bühnenbildner Ekkehard Grubler auf ein nicht immer ganz praktisches Amphitheater-Rund reduzierte, geht Friedrichs Deutungsversuch nicht recht auf. Dido als Verkörperung einer „orientalisch-feministisch-matriarchalischen Utopie“? Warum dann soviel Verzweiflung über den Weggang des Helden?

Vielleicht hätte Friedrichs Konzept stärker überzeugt, wenn die Regie-Detailarbeit zwingender gewesen wäre, aber da wird ein bißchen viel mit den Armen gerungen und selbst Friedrichs Spezialität – seine Kunst, Chöre zu bewegen – war diesmal kaum auszumachen. So mußte Günter Schaidt (verantwortlich für „Spezialeffekte“) auf der Bühne durch Pyrotechnik ersetzen, was an (Geistes-)Blitzen fehlte.

Daß Berlioz' Großwerk in Hamburg wenigstens musikalisch zu seinem Recht kam, dafür sorgte Sylvain Cambreling, der junge Co-Direktor der Brüsseler Oper, der für den erkrankten Christoph von Dohnanyi eingesprungen war. Mit großer Übersicht, mit Gefühl für lyrische Stimmungen und dem Talent, auch Blechausbrüche der Partitur im Zaum zu halten, war er der Garant einer formbewußten Berlioz-Interpretation, zu der ein blendend aufgelegtes Phil-

harmonisches Staatsorchester ebenso beitrug wie der bestens instruierte Chor.

Die Besetzung der Hauptrollen konnte da nicht ganz mithalten. Karan Armstrong als Cassandra kämpfte zunächst mehr mit den Tonhöhen als mit dem Unglauben der Trojaner, gewann dann aber an Nachdruck. Hanna Schwarz ist – so sympathisch ihre Ausstrahlung als liebende Dido auch war – nicht optimal eingesetzt, weil ihr für diese Partie etwas flirrende Sinnlichkeit (und dramatische Schärfe) fehlt. Und Guy Chauvets Áneas war denn doch ein rechter Stimmprotz, der mit Stentortönen verdeckte, was ihm an Abstufungsmöglichkeiten fehlte. Gut bis sehr gut (Marjana Lipovsek als Anna etwa) das restliche Ensemble. Lebhafter Beifall und viele Buhs für Friedrich – und noch immer keine Antwort, ob „Die Trojaner“ ein Repertoirestück werden könnten.

Rainer Wagner

Das Festival auf dem Land

Rudolf Serkins Marlboro Music Festival

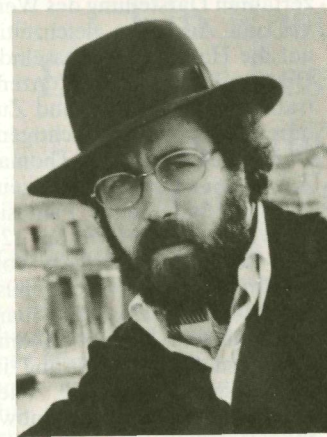
Ein Festival, dessen Name an blauen Dunst erinnert, den Kenner aber eher an lebendig musizierte Schallplatten denken läßt, findet in aller Stille im amerikanischen Vermont statt. Auf halbem Weg zwischen New York und Montreal, inmitten einer der schönsten Landschaften der USA, liegt das Dörfchen Marlboro, in dem der große Geiger Adolf Busch im Jahre 1951 zusammen mit dem Pianisten Rudolf Serkin, seinem Klavierbegleiter und Schwiegersohn, sowie einigen anderen befreundeten Musikkollegen eine Musikschule mit Festival gründete. Dieses Festival, das seitdem nichts von seiner ursprünglichen Frische eingebüßt hat, ging in diesem Jahr in seine 32. Saison. Über 1000 Musiker haben in den vergangenen Jahren den Weg nach Marlboro gefunden, um hier abseits von Konzert- und Wettbewerbs-

hektik Zeit für sich und die Musik zu finden, für die der übliche Konzertbetrieb oft wenig Raum bietet. Weder das große Geld, noch eine besondere Publizität lockt die Musiker in die ländliche Abgeschiedenheit Vermonts, vielmehr ist es die Gewißheit, hier eine Musizierfreude anzutreffen, die auf den großen europäischen Festivals selten geworden ist. Alle Einnahmen werden von den Teilnehmern dem Fond des Festivals zur Verfügung gestellt, um begabte Nachwuchskräfte zu fördern. Im Mittelpunkt des Repertoires steht traditionsgemäß die Kammermusik, wobei besonders die Möglichkeit zum Musizieren in ungewöhnlichen Besetzungen genutzt wird. Da taucht zum Beispiel Saint-Saëns' selten gespielte Fantasie für Violine und Harfe aus dem Jahre 1907 ebenso in den Pro-

Klassik Akzente



Neuheiten · Namen · Nachrichten Nr. 9/82



Brahms mit Sinopoli

Mit Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie hat der italienische Dirigent Giuseppe Sinopoli alle Werke für Chor und Orchester von Johannes Brahms für „Deutsche Grammophon“ aufgenommen – neben „Ein deutsches Requiem“ die Kantate „Rinaldo“ mit René Kollo, die „Alt-Rhapsodie“ mit Brigitte Fassbaender u. a. Gleichzeitig mit dieser Kassette zum Brahms-Jahr wird im Frühjahr '83 Sinopoli's Neueinspielung von Verdis Oper „Nabucco“ erscheinen – mit Piero Cappuccilli in der Titelpartie, Ghena Dimitrova als Abigail und Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin. In diesem Opernhaus wird Sinopoli am 19. Dezember die Premiere von Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ dirigieren. Titelpartie: Ghena Dimitrova.

Premiere mit Pfiff: Camerata Bern

Nach ihrer Wiederentdeckung der Werke Zelenkas und der „Mannheimer Schule“ in preisgekrönten Aufnahmen der Archiv Produktion feiert die „Camerata Bern“ unter der Leitung von Thomas Furi in diesem Herbst erneut Fortsetzung Seite 2

Sehr bewußt...

Höchste Lust Kleibers „Tristan“

Es gibt Dirigenten, deren Diskographien füllen halbe Kataloge (um Mißverständnissen vorzubeugen: auch das kann natürlich in fast jedem Falle Erfüllung bedeuten, wenn diese Dirigenten Herbert von Karajan oder Karl Böhm heißen).

Und es gibt Ausnahmen. Carlos Kleiber ist die prominenteste Ausnahme. Zwei Beethoven-Symphonien, zwei Schubert-Symphonien, eine Brahms-Symphonie, „Freischütz“, „Fledermaus“ und „La Traviata“ – kaum mehr hat der nunmehr 52jährige Sohn Erich Kleibers in einem Zeitraum von fast zehn Jahren für die Schallplatte eingespielt.

Aber jede Aufnahme war aus lautersten künstlerischen Gründen eine Sensation. Jede behielt über den Tag hinaus ihre exemplarische Bedeutung. Hatte Carlos Kleiber einmal ein Werk eingespielt, so wurde jede zukünftige Aufnahme, meist zum Leidwesen der Betroffenen, an seiner Interpretation gemessen. Kein Zweifel: Carlos Kleiber ist unter den Kurztretern in Sachen Schallplattenproduktion derjenige mit der höchsten Langzeitwirkung.

Als er daranging, Richard Wagners „Tristan und Isolde“ für „Deutsche Grammophon“ einzuspielen, im Winter 1980/81 in Dresden, verbreitete sich diese

Nachricht zwar schneller in den Medien als jeder Intendantensturz, aber, da die Kassette nicht erschien und auch ein Jahr später noch nicht erschienen war, glaubte vielleicht mancher Musikfreund schon an ein Gerücht. Oder an Zwist mit den Sängern oder mit der Schallplattenfirma. Wonnen voll erheblicher Tücke glaubte man jedenfalls registrieren zu müssen. Das alles war reine Spekulation. Die Verzögerung der

Aus dem Inhalt:

- Seite 2: **Trotzkopf Isolde**
Ein Gespräch mit Margaret Price
- Seite 3: **Sehnend und süchtig**
Der „Tristan“-Dirigent Carlos Kleiber
Ein Porträt von Wolfram Schwingner
- Seite 4: **Archiv-Digital**
Neuerscheinungen der Alten Musik
- Seite 5: **Empfehlungen für den Gabentisch**
- Seite 6: **„Prosit Neujahr“ mit den Wiener Philharmonikern**
- Seite 7: **„Favoriten“ des Publikums**

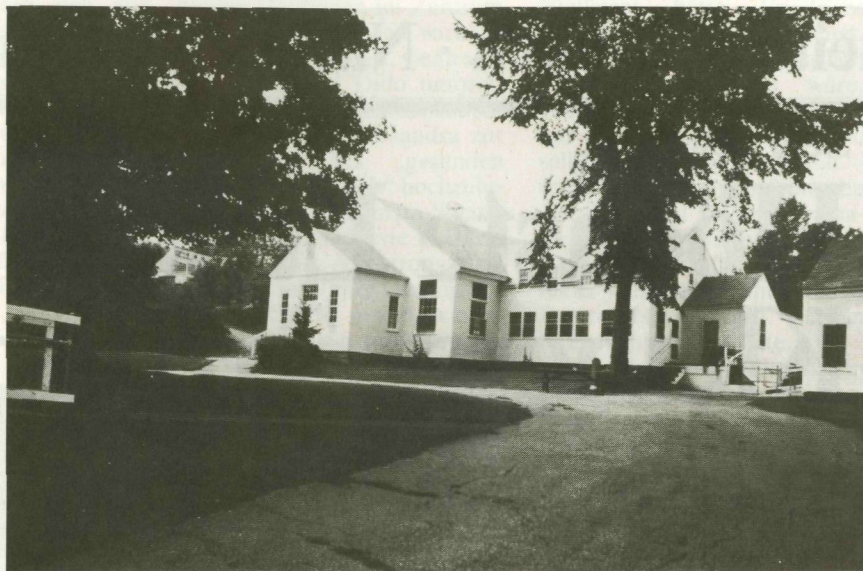
Veröffentlichung lag begründet in jenem Zwischenbereich, in dem technische Möglichkeiten schlagen können in kürzlichen Qualitäten und umgekehrt. Kleiber nämlich, der erstbesten gehen will. Er hat sich zu-... seine... ostkritisch... ern. Jetzt hat er Fortsetzung Seite 2



Die „Klassik Akzente“ sind regelmäßig im Schallplattenhandel kostenlos erhältlich!

FONO-FEUILLETON

Marlboro Music Festival: Gepröbt wird in den vielen verstreut liegenden Holzbauten des College, die meist über eine hervorragende Akustik verfügen



grammen auf wie Schönbergs Suite op. 29 für Streichtrio, Klavier, 2 Klarinetten und Baßklarinette. Jeder der etwa 70 alljährlichen Teilnehmer teilt seine Programmwünsche vor Beginn des Festivals mit; ein ausgetüftelter Proben- und Aufführungsplan versucht dann allen Vorstellungen gerecht zu werden. Bezeichnend für den Charakter des Festivals ist die Internationalität und die Altersspanne seiner Teilnehmer. Das Gros der Musiker ist Anfang 20, Nestor war in diesem Jahr Piano-Altmeister Mieczyslaw Horszowski, der in Marlboro seinen 90. Geburtstag feierte. Elf Nationalitäten waren in diesem Sommer vertreten. Bevorzugt wird niemand, Gleichberechtigung ist großgeschrieben; Rudolf Serkin kann man sogar beim Spülen beobachten.

Große Namen haben die Tradition von Marlboro geprägt. Pablo Casals kam von 1960–1973, um das Festivalorchester zu leiten; Leon Fleisher war bis zu seinem krankheitsbedingten Ausscheiden ständiger Gast. Bestimmt wird das Gesamtbild aber vor allem durch die jungen Musiker, die, oft schon auf internationalen Wettbewerben erfolgreich, hier im Zusammenspiel mit weltberühmten Kollegen weitere Erfahrungen sammeln können. Manche der in Marlboro konstituierten Ensembles sind anschließend zusammengeblieben: Das Guarneri-, das Vermeer- und das

Cleveland-Quartett sind hier entstanden. Künstlerischer Leiter und Kopf des Festivals ist heute Rudolf Serkin, der sich auch privat hier angesiedelt hat und in der Nachbarschaft eine Farm bewirtschaftet. Keine Anzeichen von Ermüdung sind bei dem heute 79jährigen Pianisten festzustellen, pausenlos probt er in den verschiedensten Besetzungen und ist dabei der frischeste von allen. Er, der geborene Livemusiker, zeigt in seiner heimischen Umgebung, daß seine Virtuosität und Spielfreude noch immer ungebrochen sind. Ort des Festivals ist ein College, etwa drei Meilen außerhalb von Marlboro. Die Studenten überlassen während der Sommerferien den Musikern ihren herrlichen Campus. Gepröbt wird in den vielen verstreuten Holzbauten des College, konzertiert in der Aula, die wie eine Scheune aussieht, innen aber über eine hervorragende Akustik verfügt.

Während der Woche finden die Proben statt; Zugang haben nur Freunde der Beteiligten. Die Arbeitsatmosphäre wirkt entspannt und konzentriert zugleich. Die Verständigung untereinander ist großartig, die vielzitierte Weltsprache Musik, hier scheint sie tatsächlich zu existieren. Am Wochenende werden dann einige der erarbeiteten Werke in Konzerten der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Farmer aus der Nachbar-

schaft kommt genauso wie der Lehrer aus dem fünf Autostunden fernen Montreal. Wer keine Karten bestellt hat, findet Platz unter einem seitlich an der Halle angebrachten Zelt-dach. Große Fenster lassen die Musik nach draußen und geben die Sicht auf das Podium frei. Die Konzerte sind durchweg gekennzeichnet durch eine un-routinierte Frische, die fast als Markenzeichen von Marlboro bezeichnet werden kann. Da geht es sehr musikalisch und manchmal auch ein wenig robust zu. Typisch war in diesem Sommer die Darstellung von

Beethovens Quintett für Klavier und Bläser Es-Dur op. 16. Rudolf Serkin riß vier junge Bläser zu einer grandios konzertanten Darstellung des Werkes mit. Auch das gleichzeitig auf die Halle niederprasselnde Gewitter konnte die Konzentration von Musikern und Zuhörern kaum beeinträchtigen. Der junge Geigenstern Thomas Zehetmair stellte sich überzeugend mit Saint-Saëns' Fantasie für Violine und Harfe op. 124 vor, sensibel sekundiert von der fingerfertigen Alice Giles. David Soyer, Cellist des Guarneri-Quartetts, war gekommen, um seine Erfahrung in eine temperamentvolle Wiedergabe von Glasunows Streichquintett op. 139 einzubringen. Insgesamt gab es auch in diesem Jahr wieder den berühmten Ton von Marlboro zu bewundern, der manchmal etwas hemdsärmelig wirkt, immer aber durch ein virtuos-konzertantes, fast draufgängerisches Musizieren geprägt ist. Musik kann vielleicht kultivierter klingen –, mitreißender, spannender aber kaum. Die besten Leistungen jedes Sommers werden nach Abschluß des Festivals, das traditionsgemäß unter Mitwirkung aller Kräfte mit Beethovens Chorfantasie op. 80 schließt, in verschiedenen Städten der USA präsentiert. Nikolaus Deckenbrock



Der junge deutsche Geiger Thomas Zehetmair reüssierte in diesem Jahr in Marlboro mit der Fantasie für Violine und Harfe von Saint-Saëns

Freigelegte Affekte

Ein Resümee der Berliner Festwochen '82: Mahler und die Musik der Gegenwart

Gustav Mahler lückenlos: Das spektakuläre Festwochen-Unternehmen, vom Berliner Philharmonischen Orchester zu seiner Hundertjahrfeier angeregt und wesentlich mitgetragen, hat seine Meriten. Wann bestand je die Möglichkeit, innerhalb kurzer Zeit live soviel von diesem Komponisten zu hören, über den seit gut zwei Jahrzehnten derart viel, derart Widersprüchliches auch, zu lesen ist? Und diese Erfahrung in Beziehung zu Neuer Musik zu setzen – oder richtiger: zu heute komponierter Musik? Die Kluft zwischen einem bloß intellektuell verstandenen Mahler und einer musiksoziologisch deklarierten Volkstümlichkeit, deren Extreme der Film markiert (Visconti, Ken Russell), besteht heute nicht mehr. Es darf – auch in ernstzunehmenden, wissenschaftlich fundierten Büchern (vgl. auch Buch-Kritik: H. H. Eggebrecht, „Die Musik Gustav Mahlers“) – nach den Ursachen der „Faszination“ geforscht werden, die von Mahlers Musik ausgeht. Eine besonders für das Spätwerk bezeichnende Technik ist die „entwickelnde Variation“ (Schönberg), und ihr Äquivalent hat sie in der Gleichrangigkeit analytischen und assoziativen Hörens.

Indes: Die Mahlersche Polythematik erschließt sich nicht durch eine Vielzahl aufgeführter Werke, sondern indem „seine dichte Schreibweise“, die „stets eine größere oder kleinere Zahl von Motivelementen gleichzeitig“ erklingen läßt, „geistig verarbeitet“ wird (so Hans Swarowsky, der unvergessene Mahler-Dirigent und -Kenner), das heißt zunächst einmal richtig gelesen wird. Dazu gehört die Erkenntnis, daß Mahlers Gesamtwerk in

dauernder Entwicklung war, daß der Komponist vor allem die Sinfonien immer wieder revidierte. Als Dirigenten, die imstande waren, Mahler genau zu lesen, erwiesen sich in Berlin Riccardo Muti (1. Sinfonie mit dem Philadelphia Orchestra), Michael Gielen (6. Sinfonie



mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin), Claudio Abbado (5. Sinfonie mit dem London Symphony Orchestra), Bernard Haitink (7. Sinfonie mit dem Concertgebouworkest Amsterdam). Die von Jessye Norman gesungenen, von Abbado mit dem LSO auf gleicher Wellenlänge der Empfindung mitgestalteten „Rückert“-Lieder waren mit atemberaubenden Vokalpianissimi und der Verschmelzung von persönlichem Timbre und kompositorischer Struktur ein Höhepunkt denkbaren Mahler-Verständnisses. Das Feld des Problema-

tischen tat sich vor allem dort auf, wo die Probleme der Mahlerschen Musik offenkundig verdrängt wurden. Zu einer Summe ärgerlicher Defizite gerieten die Aufführungen der 8. Sinfonie unter Moshe Atzmon (Berliner Philharmonisches Orchester, Chor-Aufgebot u.a. von Radiostationen aus Berlin, der Bundesrepublik und Dänemark) und des „Liedes von der Erde“ unter Jesus Lopez Cobos (Orchester der Deutschen Oper Berlin); Wünsche blieben auch bei den Vokalpartien offen, so hochkarätig sie im Einzelfall besetzt waren – der rechte Mahler-Ton war abhängig von der Gunst des Augenblicks.

Zum erstenmal gewann ich den Eindruck, daß die eingestreu-

schiedlich definiertem psychoästhetischem Grund freigelegte Affekt. Das gilt insbesondere für die Kompositionen russischer Herkunft – von Alfred Schnittke und dem vor zwei Jahren aus seiner estländischen Heimat in den Westen emigrierten Arvo Pärt, ebenso für Sophia Gubaidulina's Violinkonzert „Offertorium“, Gidon Kremer gewidmet, nach Erfahrungen aus der Wiener Uraufführung (Juni 1981) vorteilhaft gestrafft. Und es gilt abgewandelt auch für Aribert Reimanns dem „Instrument Stimme“ (Catherine Gayer) in allen Schattierungen des musikalisch gedeuteten Wortes nachspürende „Drei Lieder“ für Sopran und Orchester nach Gedichten von Edgar Allan

Als Dirigenten mit besonderer Affinität zu Mahler erwiesen sich während der Berliner Festwochen neben Riccardo Muti (Foto), der die erste Sinfonie mit dem Philadelphia Orchestra zu Gehör brachte, auch Claudio Abbado, Bernard Haitink und Michael Gielen

Poe. Stockhausen ließ sich vor zehn Jahren prophetisch aus über Mahlers Musik: sie werde „eine Oase sein in kommenden Zeiten eiskalten Intellektualismus“. Gegen „Eiseskälte“ wird indes ein bloß glaubhaft gemachtes Gefühl nicht helfen, eher schon mag es – Mahlerbezogen – wirksam werden in der angestrengt durchgehaltenen Prozedur von Anziehung und Abstoßung, so beispielsweise in wiedererprobten Stücken von Helmut Lachenmann und Peter Ruzicka: da hält es gegen Kälte in Bewegung.

Claus-Henning Bachmann