

FONO-FEUILLETON

Bernsteins Glück
und Geheimnis

Zur konzertanten Aufführung des ersten „Tristan“-Aktes in München

Über Leonard Bernsteins Tristan-, Wagner- bzw. Proben-glück (auch andere Varianten lassen sich durchaus denken) im Falle des vom Bayerischen Rundfunk in Zusammenarbeit mit dem Schallplattenkonzern Polygram neuproduzierten „Tristan“ von Richard Wagner, ist in den Tagen vor den beiden öffentlichen Aufführungen des ersten Aufzugs im Herkulesaal der Residenz (die Zweitaufführung wurde vom Bayerischen Rundfunk und Fernsehen synchron ausgestrahlt) in den ortsansässigen Tageszeitungen mit zum Teil sarkastischem Unterton berichtet worden. Jedoch: Solcherart Pressekonferenzen wie jene, auf der der agile, nach seinem Pausenjahr nun wieder von aller Welt gern in Anspruch genommene Maestro über all sein hier in München unerwartet (?) gefundenes Glück mit den gegebenen Umständen, den Sängern, dem Chor und vor allem dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ins Schwärmen geriet, sind ja doch einzig dazu erfunden worden, daß die Herbeigerufenen den Monologen der Arrivierten lauschen dürfen. Wer da erwartet, tiefeschürfende Diskussionen über das führen zu können, was seit Jahren geplant und nun in der Aus- und Aufführung steckt, der gibt sich frommem Optimismus hin.

Zweifelloso läßt sich monieren, daß der Preis für die errungene Freizügigkeit hinsichtlich der weit auseinanderliegenden Aufnahmezeiten der drei Aufzüge der Oper (11./13. Januar, 25./27. April und 8./10. November 1981), die mit dem Einverständnis aller Beteiligten durch das gewählte organisatorische Verfahren erreicht wor-



Leonard Bernstein bei einer „Tristan“-Probe zusammen mit Thomas Moser und Hildegard Behrens

den ist, unversehens hoch sein könnte. Krankheitsfälle bei den Protagonisten und andere Widrigkeiten sind nicht auszuschließen; abgesehen von künstlerisch-interpretatorischen Gesichtspunkten, wonach die Gefahr besteht, daß aus Wagners nach Kontinuität im Ablauf strebendem musikalischen Drama nach der endgültigen Fertigstellung eine Montage aus drei Bruchstücken geworden sein könnte. Letztgenannte Befürchtung schließt sich allerdings bei Bernsteins bisher gebotener totaler Ver- ausgabung für das Werk aus. Wäre die Zuweisung von Superlativen nicht mittlerweile zum Gewohnheitssprachegebrauch verkommen – bei Bernsteins suggestiv-eindränglicher, explosiver und überschäumender Darbietung der hypertrophen „Tristan“-Musik wäre sie am Platze. Bisweilen wirkt manches, was Dynamik, Artikulation, Phrasierung und Tempowahl betrifft, überpointiert, überstrapaziert, bis an die Grenze des noch sinnvoll Möglichen vorangetrieben. Aber wohl gerade deswegen klingt

diese Partitur auch überzeugender, „richtiger“, als man sie normalerweise zu hören bekommt. Nur zum Beispiel: Die extrem bedächtigen Tempi im Vorspiel, die schier endlosen Pausenabgründe, die sich zu Beginn zwischen den einzelnen Tristanakkorden auf- tun. Oder aber die halsbrecherischen, mit kaum zu glaubender Exaktheit und Brillanz hingezauberten Streicherpassagen, die großangelegten extensiven Steigerungen und Eruptionen. Überhaupt: Das Orchester bot Makelloso, frönte dem Ideal der Perfektion. Die Musiker selbst schienen bisweilen fassungslos über jenes peitschende, radikalisierte Espressivo, das Bernstein ihnen mit seiner zwingenden Gestik, seiner die musikalische Gestalt nachformenden Körpersprache zu entlocken vermochte. Nichts blieb da im Unverbindlich-Vagen stecken. Man ahnte, welche Probenarbeit hier investiert, mit welchem Kalkül hier Detailarbeit betrieben worden war. All das zusammengekommen – abgesehen natürlich von Bernsteins untrüglichem Gespür für die

Lebens- und Kraftlinien dieser visionären Musik – möchte man als spezifisches Geheimnis des Dirigenten in punkto „Tristan“ bezeichnen. An den ausladenden Tuttistellen wurde freilich überaus deutlich, welche Phonstärken ein Orchesterapparat dieser Größenordnung entwickeln kann; besonders dann, wenn ein klangbindender Resonanzdeckel wie in Bayreuth oder ein x-beliebiger schallschluckender Orchestergraben fehlt. Das akustische Bild läuft dann Gefahr, bisweilen die Grenze des Ohrenbetäubend-Schmerzhaften zu erreichen.

Nach der Darstellungsfähigkeit ihrer Partien und der stimmlichen Präsenz wie Kompetenz des Sängersenmbles brauchte man eigentlich gar nicht erst zu fragen. Hildegard Behrens' Isolde – eine kapriziöse, eitle, „schwierige“ irische Königstochter – ist derzeit wohl schwer zu überbieten. Ihre Stimme hat jetzt in allen Lagen festen Sitz, hat ihre früher oft störende Schärfe bei Spitzentönen verloren. Eine Isolde auch,

die es in spannender Weise versteht, Balance zu halten zwischen vehementen, unbefangenen-kraftvollen Ekstasen und zurückgenommener, zarter, verinnerlichter Gestaltung. Peter Hofmann empfahl sich, nach schnell bewältigten stimmlichen Anfangsrauigkeiten, nachdrücklich für die kommenden Jahre als exzeptioneller Tristan, während Bernd Weikls Kurwenal noch am ehesten in lautstark-farblosem Orgeln befangen blieb. Eine strahlende, hervorragend textverständliche Brangäne gab Yvonne Minton ab, und Thomas Moser (ein junger Seemann) entledigte sich seines heiklen „Westwärts schweift der Blick“ bravourös.

Das Szenische war auf Elementares zurückgeführt: Ein riesiges graublaues Segel bildete den Rückprospekt; davor, auf einer über das Orchester aufsteigenden Rampe, waren die Sänger (in schlichte, farbdezente Gewänder gekleidet), auf der Ebene des Orchesters rechts daneben der Chor positioniert. Entfernt wurde man an die sich auf das Wesentliche konzentrierenden Bühnenbildentwürfe von Appia oder Craig um die Jahrhundertwende erin-

nert. Jedenfalls vermißte man an diesem Abend zu keinem Augenblick, daß auf eine bühen-gemäße, theatrale Szene und Aktion verzichtet werden mußte. Fazit: Siehe Überschrift! Stefan Mikorey

„Musik setzt Denken und
Fühlen in Bewegung ...“

Wann ist Neue Musik verständlich? – Zu einem Internationalen Komponisten-Seminar in Boswil (Schweiz im November 1980)

Es gibt wohl keinen zweiten Ort in Europa, an dem derart sachkundig, engagiert und letzten Endes klärend, jedenfalls mit Gewinn für Komponisten, Interpreten und Zuhörer über die Neue Musik gesprochen wird wie in diesem kleinen aargauischen Dorf Boswil, eine knappe Autostunde von Zürich entfernt; mit Künstlerhaus und als Profanbau (fast hätte ich geschrieben: „als Musentempel“) dienender Kirche – daher der

Name der veranstaltenden Stiftung: „Alte Kirche Boswil“. Mit „Tempel“-Atmosphäre, mit irgendwelcher Feierlichkeit haben die Internationalen Komponisten-Seminare nicht das Geringste zu tun. Das Thema des sechsten Treffens in den letzten November-tagen des vergangenen Jahres war zum richtigen Zeitpunkt angesetzt: „Avancierte Musik-sprache und Verständlichkeit“ – dahinter verbirgt sich ja viel Ratlosigkeit; jener Komponisten zum Beispiel, die sich in den sechziger Jahren noch unangefochten zur „Avantgarde“ rechneten und die jetzt den Weg zu einer wie immer gearteten „Einfachheit“ nicht finden, sei diese „neu“ oder „alt“, oder nur scheinbar (wegen der wieder „erlaubten“ Konsonanzen) einfach. Und es stehen die Fragen des immer wieder gern zitierten „Normalhörers“ dahinter, den es freilich mit allen ihm angehängten Klischees als faßbare Person nicht gibt, allenfalls als statistische Größe – die Fragen des Musik-Publikums also, dem die Neue Musik auch dadurch nicht „verständlicher“ geworden ist, daß sie sich emotionsgesättigt bei ihm anbiedert.

Im Gegenteil: War man nicht gerade dabei, Alban Bergs „Wozzeck“ und „Lulu“ als „richtige Opern“ zu erkennen und zu akzeptieren, sogar einige Werke von Schönberg innerlich anzunehmen, gar nicht zu reden von Bartók, Strawinsky, Henze, Ligeti – und Kagel, hörte ich schon sagen, ist zumindest witzig, und Stockhausen, von dem soviel die Rede ist, muß ja wohl der Größte sein, wenn man ihn auch nicht ganz versteht? Und jetzt soll das alles nichts gewesen sein, sollen die von jenen Komponisten gesetzten Maßstäbe nicht mehr gelten? Webern, dessen Musik soviel Einsamkeit nachempfinden läßt: War er denn nicht das Fundament einer ganz neuen Bauweise von Musik, der „Eckstein“, wie ihn sein Komponisten-Kollege Ernst Krenek genannt hat? War er vielmehr eine isolierte Erscheinung, aus Unwissenheit und Frustration überschätzt ein paar Jahre lang?

Die „serielle Musik“, dieses Schlagwort des Unverständnisses, dieses Feindbild, gegen das man, des Beifalls sicher, polemisieren konnte, ohne die seriell genannte Musik wirklich zu kennen, weil allein der Begriff nackte Zahlenreihen beschwört und Kälte aussendet – diese vielgenannte, selten hörend erfaßte serielle Phase: ein Irrtum der Musikgeschichte, ad acta und erledigt? Und der begünstigend kluge, schwerverständliche, aber wortmächtige Adorno hatte auch nicht recht? Das, machen wir uns nichts vor, ist doch der Schock von heute, zumindest für die Gutwilligen, für die zur Teilhabe an Neuer Musik Motivierten, deren ehrliche Anstrengung schlecht gelohnt wird. Und es fragt sich beispielsweise, ob in einer sich fortentwickelnden Gesellschaft – auch dann, wenn dem blinden Fortschritt mißtraut, das Wachstum in seine Grenzen geordert wird – Avanciertheit der Musiksprache nicht doch vielleicht eine Voraussetzung ihrer Verständlichkeit ist, ja



Die Sänger-Protagonisten auf einer Rampe über dem Orchester: B. Weikl, P. Hofmann, Y. Minton, H. Behrens

FONO-FEUILLETON

sein muß. „Verständliche Musik“, die vom Hörer nichts zu verstehen verlangt, ist im letzten unverständlich; „verständlich komponieren“ heißt auch: durch die Musik zu verstehen geben, warum sie gemacht ist. Eine Jury hat in Boswil aus 153 eingesandten Stücken zwölf zur Aufführung ausgewählt und sich am Ende des Seminars für die Aufteilung der zur Verfügung stehenden Preis-Summe in fünf kleinere Beträge (2000 beziehungsweise 1000 Schweizer Franken) entschieden, deren Vergabe erstmalig mit Kompositions-Aufträgen verbunden war. Mitglied dieser Jury war der Komponist und Hochschullehrer Helmut Lachenmann, Hannover; er hatte einige Monate vorher in Stuttgart – während der dort erstmalig stattfindenden „Tage für Neue Musik“ – einen vielbeachteten Vortrag gehalten, der das hier angedeutete Problem in ein neues Licht rückte. Lachenmann kam zunächst auf einen Satz zurück, den er Anfang der siebziger Jahre formuliert hatte: „Hören ist wehrlos ohne Denken“, und er setzte jetzt hinzu: „Wo das Denken dem Fühlen im Wege steht, ist beides unterentwickelt. Hören ist wehrlos auch ohne Fühlen. Indes gibt es nicht nur gedankenloses Fühlen und fühlloses Denken: schlimmer noch, und weit verbreitet, ist das gedankenlose Denken und das fühllose Fühlen. Musik setzt Denken und Fühlen in Bewegung, beide kreisen aber um nichts anderes als um unsere tiefsten Sehnsüchte und Bedürfnisse – nach Glück, nach Erkenntnis, nach erfülltem Dasein.“

Im Zusammenhang mit der vieldiskutierten „neuen Tonalität“ gab Lachenmann zu verstehen, daß sie so neu nicht sei: „Tonalität ist bestimmt von einer ... unendlich strapazierbaren Dialektik von Konsonanz und Dissonanz, welche es ermöglicht und erzwingt, jegliche Musikerfahrung, und sei sie noch so fremdartig, dem tonalen Prinzip zuzuordnen als Dis-

sonanzerfahrung, deren Spannungsreiz in dem Maße noch zunimmt, wie sie sich von der tonalen Mitte weg in welche Peripherien auch immer entfernt. Anders gesagt, es gibt nichts, was mit den Kategorien der Tonalität nicht erfaßbar und entsprechend nutzbar wäre.“ Es hat also, und das ist wahrhaft aufregend, eine Umwertung des ohnehin erst im 19. Jahrhundert aufgekommenen Begriffs der Tonalität stattgefunden; dadurch verliert der Rekurs darauf – bei den sogenannten „Neu-Einfachen“ – an Bedeutung. Zu fragen ist einzig nach der Schlüssigkeit des Komponierten, also des musikalischen Ausdrucks. Es sei daran erinnert, daß auch die Theoretiker der elektronischen Musik den Begriff „Tonalität“ verwendet haben; in dem von der Materie her verständlichen Irrtum befangen, „daß Ton, Dauer und Bewegung fast Tautologien“ seien, behaupteten sie eine „Tonalität“ der elektronischen Musik, denn „in den Schichten der Höhe und der Lautstärke stellt sich der Ton dem formenden Druck der Zeit“.

Musik ist immer Musik über schon einmal gehörte Musik; Kompositionen entstehen nie voraussetzungslos. Es ließe sich mit Fug und Recht von einer „Trendwende“ im Bereich der Neuen Musik sprechen: Nicht nur insofern, als jedes der zwölf in Boswil aufgeführten Stücke handwerklich makellos war, einen ausgeprägten „Stil“ hatte, und als dieser jeweils eigene Stil heute an die Stelle eines „Zeitstils“ tritt, einer „ton-angehenden“ Richtung; mehr noch sehe ich diese Wende in einer differenzierten Bewußtseinslage bei Komponisten, Interpreten und Hörern. Auf dieser Ebene sind Avanciertheit und Verständlichkeit miteinander vermittelt. Verständlichkeit, wurde im Boswiler Seminar gesagt, hat damit zu tun, daß eine Organisationsform des verwendeten Materials erkennbar ist. Verständlich ist Musik fernerhin,

wenn sich im Bewußtsein des Hörers eine Erfahrung analog dem Komponierten einstellt; auch Komponisten arbeiten mit Analogien. Die Ansprüche an Avanciertheit und Verständlichkeit ändern sich im Laufe der Zeit: damit ändert sich auch die „Sprache“ der Musik selber. Mein eigenes Fazit: Avanciertheit, die diesen Namen verdient, steht nicht quer zur Verständlichkeit, sondern befördert sie.

Claus-Henning Bachmann



Mara Zampieri als Odabella

„Z'was brauchen mir des?“

Wiener Staatsoper – „Attila“ von Verdi

Der weltweite Trend nach Opernraritäten hat nach und nach auch auf Wien übergegriffen. Nicht ohne Widerstand und Hindernisse, denn die Mentalität des echt wienerischen „z'was brauchen mir des?“ findet sich auch in den

sogenannten Kulturkreisen stark vertreten. Nach einer Reihe von mehr oder minder geglückten Versuchen gelang Operndirektor Egon Seefehlner zu Weihnachten 1980 ein echter Volltreffer: mit Verdis Oper „Attila“, die in der Wiener Hof- bzw. Staatsoper seit 1851 nicht mehr erklungen war. Man hat diesmal den einzig richtigen Weg gewählt, um ein wenig bekanntes, im Schatten stehendes Opernwerk vorzustellen: gleichsam in vergoldeter Fassung, in attraktiver Besetzung, mit ersten Kräften. Nicht das Arrivierte, sondern das Unentdeckte bedarf ja der Protektion.

Verdis Jugendwerk, in welchem das Naive und das Ingeniöse dicht nebeneinander stehen, bietet für eine Inszenierung keine leichte Aufgabe. Das Libretto ist schematisch geformt, besteht im Grunde aus einer Folge von Gesangsnummern. Szenische Aktion ist kaum vorhanden. Der Regisseur Giulio Chazelettes nennt sozusagen das Kind beim Namen und stellt ganz ungeniert eine Nummernoper reinsten Prägung auf die Bühne. Die Solosänger und Chronisten stehen die meiste Zeit hindurch wie Statuen auf der Bühne, einzig die weibliche Hauptfigur (Odabella) besitzt Bewegungsfreiheit. Sicherlich, ein etwas bequemer Weg der Interpretation, doch da er konsequent, mit Feingefühl und Kunstverstand durchgeführt wird, kann ihm Brauchbarkeit nicht abgesprochen werden. In Verbindung mit den kunstvoll entworfenen Bühnenbildern und Kostümen von Ulisse Santicchi entstehen Bilder (leider eben nur stehende Bilder) von starker ästhetischer Wirkung.

Alles Leben, aller Ausdruck – so ist es wohl Wille der Regie – wird durch die Kunst der Sänger vermittelt. Die gewaltigen, fast überdimensionalen Stimmen geben dem Opernabend das Gepräge. Nicolai Ghiaurov hat mit dem Attila eine seiner wirksamsten Bühnenrollen ge-



Verdis „Attila“ an der Wiener Staatsoper, mit N. Ghiaurov in der Titelpartie (links)

funden. Seine Stimme dröhnt und orgelt wie in besten Zeiten, sie wird vor allem in der Kantiene mit spürbarem Behagen geführt. Zumindest in der Titelpartie übertrifft die Wiener Opernproduktion den Platten-Attila beträchtlich. Eindrucksvoll, wie der Künstler mit sparsamster Gestik diesen düsteren, disparaten Charakter zeichnet.

Ein richtiger Haudegen, mit metallischer Feldherrnstimme ausgestattet: Piero Cappuccilli als Römer Ezio. Bekanntlich hat Sherill Milnes (auf seiner ersten Arienplatte) die Cabaletta aus dem zweiten Akt mit einem hohen B gekrönt. Cappuccilli ließ sich nicht lumpen, er sang den Spitzenton ebenfalls – noch dazu zweimal, denn das Stück mußte am Premierenabend wiederholt

werden. Delirium tremens im Publikum. Die dritte „Bombe“ im Spiel: Mara Zampieri. Ein wahrer Orkan von einer Stimme, nicht immer schön und kultiviert in der Tonproduktion, aber imponierend durch ihren schonungslosen Einsatz. Erstaunlich, daß bei dieser chaotischen Manier des Singens die Treffsicherheit gewahrt bleibt und daß sich gelegentlich auch empfindungsvolle Momente einstellen. Neben solchen schweren Geschützen hatte der lyrische Tenor Piero Visconti keinen leichten Stand. Seine weiche, leicht verschleierte Stimme vermochte sich erst im Laufe des Abends durchzusetzen. Ein guter Griff ist der Wiener Operndirektion mit der Verpflichtung des Dirigenten gelungen: Giuseppe Sinopoli (bei

uns vor allem als Komponist bekannt) erwies sich als souveräner Musiker, der Orchester, Solisten und Chor mit Feuer und Intelligenz leitete. Seine deutliche Neigung zum Fortissimo verführte ihn allerdings immer wieder zu regelrechten Lärmorgien. Überhaupt war dieser „Attila“ einer der geräuschvollsten Abende der neueren Wiener Operngeschichte, wobei hier auch dem Publikum ein erheblicher Anteil zufiel. Fast jede der leuchtenden Tonraketen der Sänger wurde mit tausendstimmigem „Bravo“ gefeiert. Daß es am Schluß auch zahlreiche Kontraststimmen gab, soll nicht verschwiegen werden, doch die „Buhs“ gehören nun schon zu den Wiener Opernpremiere wie die Fliegen zum Kuhstall.

Clemens Höslinger