

Die Verträge der Berliner Philharmoniker

Hoch gepokert und gewonnen

Eine Peinlichkeit, eine Groteske oder doch fast ein Skandal? Man ist sich als Beobachter der Schallplattenszene nicht recht sicher. Fest steht allerdings, daß der Medienkonzern CBS im August letzten Jahres in Berlin vor zahlreichen Journalisten, dem Dirigenten Daniel Barenboim und in Anwesenheit der offiziellen Vertreter der Berliner Philharmoniker, Bernd Gellermann und Hans-Jörg Schellenberger, einen Fünfjahresvertrag mit dem Orchester bekanntgab, der ein umfangreiches Produktionspaket mit Barenboim, Maazel, Boulez, Abbado und anderen Dirigenten, später sogar mit Bernstein vorsah. Die Philharmoniker-Abordnung feierte dabei zusammen mit dem neuen amerikanischen Bundesgenossen nicht nur den Abschluß dieses Abkommens, sondern vor allem auch den Abschied des Orchesters von Herbert von Karajan und der Deutschen Grammophon. Keine Neuaufnahme sollte jemals wieder in der traditionsreichen Konstellation den Musikfreund erreichen. Offensichtlich hatte man den Mund aber etwas zu voll genommen. Zwar waren die Berliner mittlerweile tatsächlich einige Male für CBS im Studio, Werke von Schubert und Berlioz wurden eingespielt, jedoch geriet man auf beiden Seiten nach Abklingen der Anfangseuphorie rasch ins Stocken, denn der von den CBS-Managern damals dem staunenden Publikum (augenscheinlich überhastet) präsentierte Vertrag war gar keiner: Leider war das Papier, auf dem er geschrieben stand, nichts wert – es fehlte noch die Unterschrift der zögerlichen Musensöhne. Pech für CBS, denn nicht nur die Elitemusiker, sondern auch die Mitkonkurrenten pokerten hoch. Schon kurz nach der geschlossenen Scheinehe erfolgte nämlich die von den „Berliner Umständen“ mehr oder weniger erzwungene Wiederversöhnung zwischen dem Orchester und Maestro Karajan, der der

eigentliche Anlaß der tiefen Verstimmung gewesen war, die nicht erst seit dem Fall Sabine Meyer schwelte. In den Folge Monaten orientierte man sich daraufhin in Hamburg (dort sitzt die DG), Berlin und München (da spinnt der clevere Philharmoniker-Anwalt Meyer-Wölden seine Fäden) wieder anders. Schließlich sah die Grammophon-Spitze seit Auslaufen der alten Vereinbarungen im September 1983 mehr und mehr ihre Felle davonschwimmen. Es mußte etwas geschehen, um die seit 1913 kommerziell sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern und natürlich auch Karajan fortzusetzen. Die selbstbewußten Musiker wollten sich freilich erst dann wieder an den gemeinsamen Tisch setzen, wenn sich im Rahmen eines neuen Doppelvertrages mit der DG drei Dinge miteinander vereinbaren ließen: 1. Aufnahmen mit Herbert von Karajan, 2. Aufnahmen ohne H. v. K. mit Dirigenten nach Wahl des Orchesters, 3. kein Abschluß eines Exklusivvertrages. Darüber erreichte man eine Einigung, was aber auch bedeutet, daß die Berliner

frei schalten und walten können in bezug auf anderweitige Vertragsabschlüsse. Die Über-einkunft mit der Deutschen Grammophon wurde am 30. April in Paris unterzeichnet, kurz darauf meldete sich schon die EMI zu Wort und verkündete ebenfalls den Abschluß eines neuen Fünfjahresvertrages mit dem Orchester. Daß in Bälde etwas Ähnliches mit der holländischen Philips ins Haus steht, die auf dem Klassik-Sektor beneidenswerte Zuwachsraten verbuchen kann, mag kaum noch jemand bezweifeln.

Wie sich das CBS-Geschäft entwickeln wird, steht derzeit hingegen noch in den Sternen, auf jeden Fall will man aber begonnene Produktionen abschließen und weiterhin in Kontakt bleiben. Freilich soll die Präsenz der Berliner Philharmoniker auf verschiedenen Labels zu keiner Inflation führen. Dies ist jedoch mehr als unwahrscheinlich: allzu viele Tonträgerhersteller kommen ja nicht in Frage, die den horrenden Gagenforderungen der Berliner Seiltänzer nachkommen können. *Stefan Mikorey*

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Höhepunkte mit Opernproduktionen aus den 50er Jahren

Elijah Moshinsky, seines Zeichens „Principal Guest Producer“ am Royal Opera House, schlug erneut zu, diesmal an der English National Opera. Sein ungestümer Aktionsdrang galt Smetanas „Verkaufter Braut“, zu welcher ihm John Bury eine

Spielwiese aus künstlichem Gras, umgeben von einem impressionistischen Landschafts-panorama mit lieblichen Hügeln und saftigen Getreidefeldern, gezaubert hatte. Bei Moshinsky erschöpfte sich das Geschehen in einem ordinären Spießbürgerbilderbogen aus

den 20er Jahren unseres Jahrhunderts, der Ödön von Horváth zur Ehre gereicht hätte. Anstelle des Hausvorhangs öffnete sich ein über die ganze Bühnenbreite gespannter Commedia-dell'-arte-Vorhang für Picknickexzesse, Fahrrad-ballette, wild durcheinander choreographierte Kinderhorden, einen parallel zur Rampe aufgereihten Saufchor mit anschließendem Tumult und Bierleichen sowie einen echten, bereits plazierten Schmal-spurzikus mit all seinem Kitsch und seiner Ablenkung durch Drahtseilakrobatik und sonstigen Humbug. Arien und Duette spielten sich zumeist vor geschlossenem Vorhang und damit auf engstem Radius vor dem Kapellmeister ab. Herbert Prikopa aus Wien wartete zwar zeitweise mit den richtigen Tempi auf, warf damit aber gleich alles über den Haufen. Rollencharakterisierung fand ihren Ersatz in impertinenter Lautstärke und makaberer Statuarik.

Von der Wiederaufnahme des umstrittenen, in seiner Brutalität und politischen Direktheit aber durchaus beachtlichen „Fidelio“ von Joachim Herz am gleichen Haus sei neben Josephine Barstow, einer jugendlichen, ungewohnt dynamischen Leonore vor allem das Hausdebüt von Jane Leslie MacKenzie, einer jungen Kanadierin, als Marzelline erwähnt, deren stimmliche wie darstellerische

Präsenz bemerkenswert war. Erfreulicheres gilt es vom Royal Opera House zu berichten. Hier feierte Michael Hampes Kölner „Il barbiere di Siviglia“ mit Thomas Allen in der Titelpartie, Deon van der Walt (Almaviva) und der allerdings wenig überzeugenden Alicia Nafé (Rosina) Premiere. Was auf Grund eines zu wuchtig geratenen, breitflächigen Bühnenbildes (Ezio Frigerio) und daher einer eher choreographischen denn sensationsbedingten, wiewohl geistreichen Regie an Atmosphäre verlorenging, glich Gabriele Ferro am Pult mit einem Musizierstil von bestechender Vitalität mehr als aus. Auch mit den zurückliegenden Wiederaufnahmen zeigte sich Covent Garden einmal von seiner nahezu besten Seite. „Don Carlo“ in der Produktion von Visconti aus dem Jahr 1958, vernünftigerweise wieder auf italienisch – welcher Spitzensänger müht sich schon mit dem französischen Original ab –, brachte mit Bernard Haitink und einer durchwegs ersten Besetzung große Oper in großem Stil. Desgleichen „Lucia di Lammermoor“ unter Richard Bonyng mit – man glaubt es kaum – Joan Sutherland und Carlo Bergonzi in der Zeffirelli-Inszenierung, die 1959 den Ruhm von Joan Sutherland begründet hatte – ein unvergeßlicher Abend, getragen von zwei Künstlern, deren Erfahrung und Rollenverständ-

nis ihr Alter vergessen ließen. Ob Michael Tippett, dieser humorige, stets gut gelaunte und so vitale Grandseigneur unter den britischen Komponisten, mit „King Priam“ wirklich zufrieden war, wage ich zu bezweifeln. Etwas mehr Sorgfalt und eine stärkere Persönlichkeit in der Titelpartie (Alexander Malta) hätten dem Werk besser angestanden. Die Wiederaufnahme-Premiere von „Andrea Chénier“ mit Plácido Domingo, Anna Tomowa-Sintow und einem überragenden Giorgio Zancanaro (Gérard) mußte Londons Musiksnobs notgedrungen spalten, da am gleichen Abend Gott selber in Gestalt von Herbert von Kara-

jan am anderen Themseufer zu Gast weilte. Daß Domingo während „Un di all' azzurro“ im ersten Akt mit eindeutiger Stimmunpäßlichkeit in die Gasse flüchtete, der Vorhang fiel und Sir John Tooley in höchst eigener Person nach einem Arzt fragte, war so tragisch nicht und sollte auch nicht überbewertet werden. Ein Tenor ist auch nur ein Mensch, und seine Fans kamen nach einer viertelstündigen Unterbrechung voll auf ihre Kosten. Daß man aber Julius Rudel nach „Fledermaus“ und „Samson“ erneut unter „Fehlinvestitionen“ abzuhaken hatte, gab zu denken.

Hans-Theodor Wohlfahrt

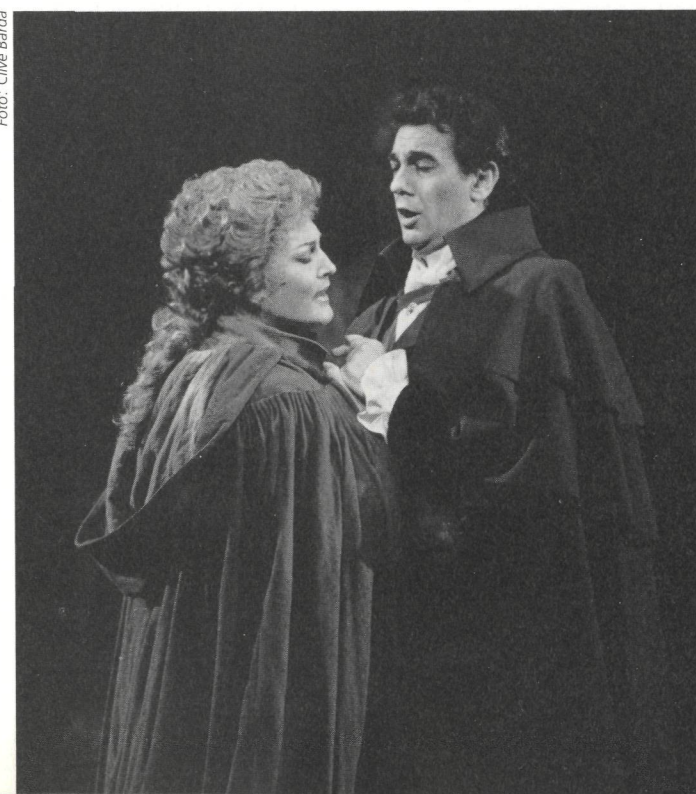
Antonio Gades' „Carmen“ im Deutschen Theater München

Ritualisiertes Flamenco-Ballett

Die Wogen der Begeisterung gingen während und am Ende der rund anderthalbstündigen Flamenco-Version des „Carmen“-Stoffes hoch. Nun ist nämlich lebendig auf der Bühne zu erleben, was schon in der Filmfassung von Carlos Saura gefesselt hat: die unglaubliche Spannung des Flamenco, seine aus ritualisierter, ja oft erstarrter Körperhaltung plötzlich losbrechende, explosive Bewegung. Gades selbst zeigte vor allem in einer Zugabe, daß auch er noch immer Meister der rasanten, minimal kurzen Schrittwirbel ist. Seine Carmen Christina Hoyos verkörpert jenen herben, sich herausfordernd gebenden

Frauentyp, der ähnlich wie die übrigen weiblichen Mitglieder der Truppe so gänzlich anders als die Tänzerinnen des klassischen wie auch des modernen Balletts agiert. Die Mitglieder der perfekt trainierten und einstudierten Gades-Truppe sind mehrfach begabt: Die Gitarri- sten singen und tanzen Soli; alle singen und haben ein so differenziertes Rhythmusgefühl, daß sie durch Händeklatschen auch schwierige Schlagzeugrhythmen ersetzen können. Wenn die Truppe im konzentrierten Einsatz nach vorne an die Rampe gestampft und getanzt kommt, so ist ihre Ausstrahlung wirklich überwältigend.

Die Wiederaufnahme von Umberto Giordanos „Andrea Chénier“ an Londons Covent Garden Opera stand zunächst unter einem unglücklichen Stern. Plácido Domingo in der Titelrolle (unser Foto zeigt ihn zusammen mit Anna Tomowa-Sintow als Maddalena) mußte im ersten Akt aufgeben, sang aber dann nach kurzer Pause weiter. Großes Foto: Antonio Gades' „Carmen“-Ballett



Nur: Darüber sollten die Inhalte nicht zu kurz kommen. Wir sehen nun das „Carmen“-Ballett, für das Gades als Ballett-Chef und Don-José-Tänzer in Carlos Sauras' „Carmen“-Film nach einer Titelheldin sucht. Gades' Flamenco-Version orientiert sich grundsätzlich an Mérimées Novelle; ein herber, kein Folklore-Stoff; abgeschauerte Jeans, offene Hemden, relativ bescheidene Frauenkleider sind angemessen. Doch bedenklicher ist die Geschlechterbeziehung, die da so frenetisch gefeiert wird: Mit Ausnahme einer hinzuerfundnen, komischen Torero-Imitation vor Escamillos wirklichem Auftritt erscheint der Mann nur als besitzergreifender, herrischer Macho; er führt die Frau wenig anders als die Stier-Kreatur, die er ritualisiert tötet. Carmen und alle Frauen recken Busen und Po; der gezielt gehobene Rock lockt den Voyeur im Mann; der hochgeschleuderte,

gewirbelte Rock wirkt wie eine Waffe. Gades bezieht mehrfach die Opernmusik Bizets als Steigerung ein – das ist ehrlich, denn Stoff und Figur sind durch Bizet entscheidend geprägt. Doch fehlt alles, was mit Lyrik, sanfter Liebe, Zärtlichkeit, mit Liebespiel oder spielerischer Liebe, mit Lächeln und Humor zu tun hat; weder die Flamenco-Musik leistet dies, noch ist Josés Blumen-Arie, die Schmuggler-Musik oder Carmens Humor in irgendeiner Form eingesetzt bzw. angedeutet. Der Geschlechterkampf dominiert, die Besitzergreifung, die Überwältigung. Dieses reduzierte Vokabular im menschlichen Umgang löste und löst derzeit tobende Begeisterung aus. Hoffentlich irre ich mich in meiner Vermutung, daß Gades' „Carmen“, womöglich erschreckenderweise, eine „Wende“ im Umgang der Geschlechter signalisiert...!

Wolf-Dieter Peter

Gustav Kuhn in Bonn fristlos entlassen

Mehr außen als innen

Es kam, wie es kommen mußte: Gustav Kuhn, wenig geliebter Generalmusikdirektor der Stadt Bonn, mußte nach endlosen Affären, Kompetenzgerangel, einer schallenden Ohrfeige für den Generalintendanten und einem nur als Racheakt zu verstehenden „Spiegel“-Interview, das manche Tatsachen auf den Kopf stellte, seinen Hut nehmen. In Bonn weint dem Österreicher kaum jemand nach, allzusehr hatte er sich nach außen orientiert, mehr auf den Aufbau seiner internationalen Karriere geachtet als auf kontinuierliche Arbeit mit dem Orchester der Beethovenhalle. Allzu schwach waren die künstlerischen Resultate, die stets mehr auf emotionalem Al-fresco-Erfassen der Werke basierten als auf deren präziser Einstudierung, allzu gering war Kuhns



Kontrahenten: der Bonner Generalintendant Jean-Claude Riber (oben) und Dirigent Gustav Kuhn

Ansehen beim Orchester, dem er nie wirkliche Leitung angedeihen ließ. An Kuhns Bonner Zeit haftet der Geruch des Mißlingens, der mangelnden Qualifikation, darüber können auch durchdachte Konzertreihenprojekte nicht hinwegtäuschen. Das ist schlimm genug, nicht nur für Kuhn selbst, auch für das Musikleben der Stadt, doch könnte darüber schnell zur Tagesordnung, d.h. zur Suche nach einem geeigneten Nachfolger übergegangen werden, wären hier nicht Mißstände unseres Musikbetriebes angesprochen, der Bonner Situation im besonderen. Zu fragen ist, ob ein rein prestige- oder finanzorientiertes Musiktheater, wie es sich seit ein paar Jahren etabliert hat, wirklich jene kul-

turelle Hauptstadatmosphäre aus dem Boden stampfen kann, die sich Bund und Stadt so sehnlichst wünschen. Zu fragen ist, ob es genügt, reihenweise hochdotierte internationale Sängerstars in fragwürdigen Inszenierungen und musikalischen Einstudierungen auftreten zu lassen. Jean-Claude Riber, den man als Generalintendant für dieses Unternehmen vor ein paar Jahren mit viel Geld an den Rhein gelockt hat, kennt da kein Pardon: In einem Führungsstil, der der ersten Worthälfte seines Titels alle Ehre macht, hat er erst Peter Eschberg und sein Sprechtheater an die Wand gedrückt, dann Kuhn und seine musikalischen Ambitionen. Alles hatte sich dem publikumswirksamen En-

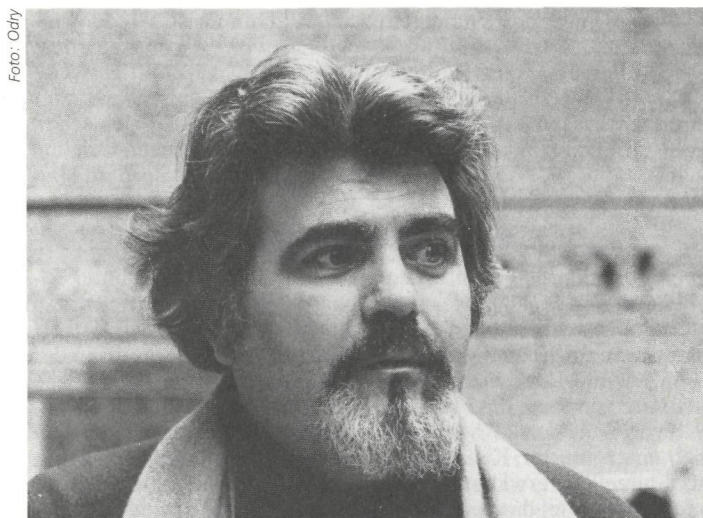


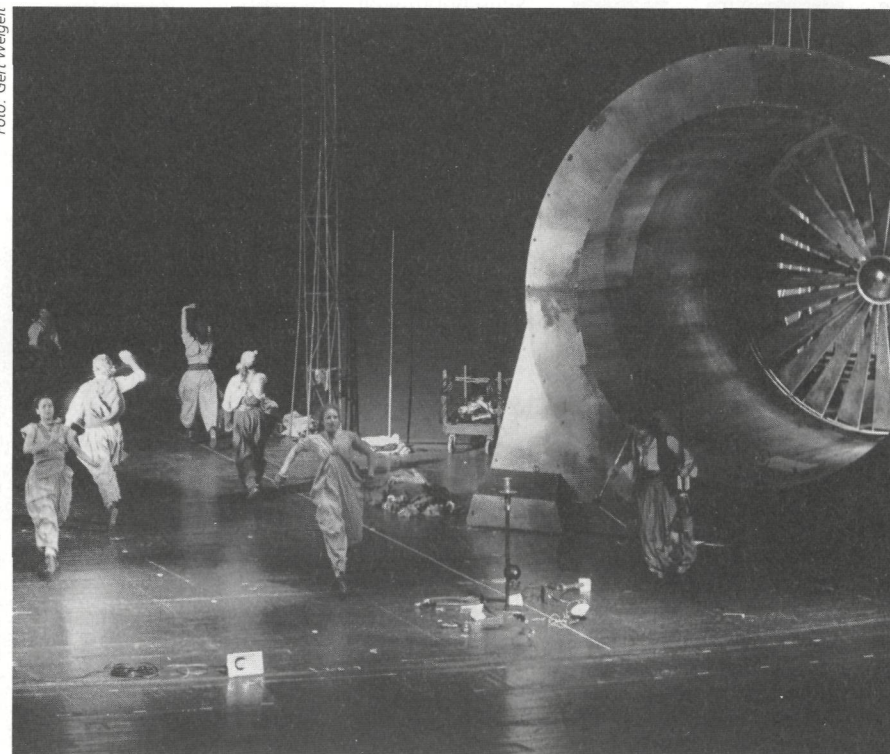
Foto: Ostry

gagement großer Sängernamen unterzuordnen; daß unter sensiblen Künstlern dann Aggressionen entstehen und ausgetragen werden, ist wohl unvermeidlich. Musiktheater großen, allseitig durchdachten Formats, wie es zum Teil beim Kölner Nachbarn zu besichtigen ist, entstand jedenfalls, von einigen Inszenierungen Nikolaus Lehnhoofs oder Jorge Lavellis abgesehen, in der Bundeshauptstadt nicht. Vor allem Ribers eigene Regieleistungen blieben da weit unter Standard, darüber kann auch die große Anzahl von anreisenden Stimmbewunderern nicht hinwegtäuschen. Verständlich waren die Argumente also schon, mit denen sich Kuhn im „Spiegel“ wortge-

waltig von der Bonner Konzeption lossagte, unglaublich machte er sich allerdings, wenn er dasselbe Konzept nur wenige Wochen zuvor (damit auch vor seiner Ablösung als musikalischer Oberleiter des Theaters) noch in einer Opernzeitschrift unterstützte. Bonns Stadtväter hatten schließlich keine andere Wahl mehr, als sich von ihrem zunehmend ausrutschenden Generalmusikdirektor zu trennen. Bleibt zu hoffen, daß bei der Suche nach einem geeigneten Nachfolger mehr Sachorientierung im Vordergrund stehen möge, eine Nüchternheit, die man auch Gustav Kuhn bei seiner anstehenden künstlerischen Selbstbesinnung wünschen möchte.

Nikolaus Deckenbrock

Eine Art Science-Fiction des Tanztheaters war die Choreographie des Stückes „LDC“ von William Forsythe in Frankfurt, das neben der zunehmenden Bedrohung der Menschheit durch die Technik die Vergänglichkeit der Kunstform „Tanz“ zum Thema hat



William Forsythes Tanztheater „LDC“ in Frankfurt

Poesie als Kontrast zur bedrohlichen Wirklichkeit

Leicht konsumierbar sind die Tanztheaterabende des amerikanischen Choreographen William Forsythe gewiß nicht. Ganz bewußt steuert er der Erwartungshaltung des Publikums entgegen, das

er zum Denken zwingt und vor allem gründlich verwirrt. Das war auch so bei seinem jüngsten Stück mit dem seltsamen Titel „LDC“, der konsequenten Fortsetzung seiner ebenfalls an der Frankfurter Oper

inszenierten Abende „Gänge“ und „Artifact“. Methode und Gegenstand seiner künstlerischen Experimente mögen gleichbleiben. Form und Handlung aber verblüffen jedesmal durch ihre Neuartigkeit. Wiederum hat „LDC“ das Theater an sich und den Tanz im besonderen zum Inhalt. Eine Kunstform beschreibt sich selbst. Doch längst nicht in trockener Analyse, sondern hier als spektakuläre Science-Fiction, die gleichermaßen verstört und unterhält. Dazu setzt Forsythe die größte Drehbühne der Welt in ständige Bewegung, eine Bühne, die Michael Simon in immer neuen Perspektiven tief aufreißt, die er mit einem Riesenkubus und einer monströsen Turbine be-

stückt hat sowie zahlreichen Requisiten, die hinter einer Bühne zu finden sind. Aus den Lautsprechern schwimmen die sphärischen Klänge des holländischen Komponisten Tom Willems: ein einziger Ton, das „h“, variiert, moduliert und elektronisch bearbeitet. Dieser Klangschwall vermischt sich mit den monotonen Sprech-Litaneen der Tänzer, die der Choreograph in exakt durchkomponierten Partituren aus möglichen Probenialogen extrahiert hat. „Work is useful“, Arbeit ist nützlich, erfährt man

da, und auch, daß irgendetwas funktioniere, beziehungsweise nicht funktioniere. Denn in rasender Aktivität beschäftigen sich die Tänzer mit allerlei letztlich sinnlosen Tätigkeiten. Sie bauen Mikrofonstative auf, die andere wieder umwerfen, oder suchen verzweifelt die Schrifttafeln an Riesenwürfeln ab. Die Bewegungen zu den spärlichen, gymnastisch anmutenden Tanzeinlagen diktiert ihnen eine strenge Kommandeuse in Zahlenchiffren von eins bis hundert. Fremdbestimmt ist diese Masse Mensch und verfällt in ein irres Chaos, sobald die Mikrofonstimme der Ansagerin ausbleibt. Sie werden von Big Brother, der Monsterturbine, dem technischen Objekt ihrer Anbetung beobachtet. Doch die Technik bekommt ihren Widerpart: Teil II von „LDC“ präsentiert Theater auf dem Theater.

Auf den Requisiten des ersten Teils erhalten nun ihre Funktion in zauberischen Szenen, in denen die Tänzer Wanderschauspielern gleich unter bunten Decken und hinter bemalten Tüchern agieren. Auch hier allerdings die Brechung, weil stets konstatiert wird, welche Szene wohl zu gebrauchen sei, welche nicht. Der hinreißende Bauchredner sagt es, der einen anderen auf den Knien sitzen hat, der einen Hund spielen soll, bellen, jaulen, Knochen knabbern muß. Mitten im Sezieren einer Kunstgattung, deren Vergänglichkeit immer wieder vorgeführt wird, blüht also die Poesie auf als Kontrast zu einer bedrohlichen Wirklichkeit, die längst nicht mehr als Utopie aus Orwells „1984“ erscheint. Da stehen die Erklärungen des Bauchredners gegen die blanke Absurdität sinnentleerer Handlungen. Individuelle Züge allerdings werden den Akteuren niemals zugestanden. Sie demonstrieren lediglich mit verteilten Rollen den Schrecken einer technisierten Gegenwart und zugleich die Sinnlosigkeit eines gesamten Berufsstandes, der Tänzer, deren Kunst so flüchtig ist. Thema von „LDC“ ist die Vergänglichkeit. Die allerdings rehabilitiert William Forsythe. Denn unter seinem Seziermesser lebt die Phantasie auf als effektvolles, multimediales Theater.

Eva-Elisabeth Fischer