

FONO-FEUILLETON

Leise flehen die alten bösen Lieder

Mauricio Kagel „Aus Deutschland“ in Berlin

Nur ein Nicht-Deutscher konnte wohl diese Lieder-Oper in und aus Deutschland schreiben – diese Musik über sprachliche Gebilde, die im wesentlichen durch Musik überliefert sind, durch das deutsche Liedgut der Romantik, wie es in Schulstuben heißt. Der Begriff „Romantik“ ist seinem Ursprung nach keineswegs mit dem des Deutschen verbunden. Das Wort taucht meines Wissens zum ersten Mal um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Englischen auf, und zwar in Verbindung mit abwertenden Attributen – wie „chimärisch“, „lächerlich“, „unnatürlich“. Gut hundert Jahre später fand es Eingang in die französische Sprache, und durch Rousseau wurde es endgültig im Französischen eingebürgert. Fortan bezeichnete es nicht allein eine Eigenschaft der Objekte, sondern mehr noch die Beziehung des Betrachters zu den Objekten, wobei der Appell an das Unbewußte, damals noch nicht so genannt, Signalwirkung gewann.

Noch etwas war hinzugekommen; mit Novalis zu sprechen (und damit sind wir auch schon in Deutschland): „Alles wird in der Entfernung Poesie: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten. Alles wird *romantisch*.“ Mauricio Kagel, der heute fünfzigjährige Komponist aus Argentinien, der mit 26 Jahren in die Bundesrepublik kam und hier blieb, blickt auf Deutschland und auf Deutsches – wie könnte es anders sein! – immer noch aus der Entfernung. So sind für ihn, der die Nähe als Ferne erlebt, im Sinne von Novalis die Begriffe „deutsch“ und „romantisch“ miteinander verknüpft. Was sich seinem Blick zeigt, wird

von ihm weder positiv noch negativ bewertet; es unterliegt überhaupt keiner Zensur, sondern ist Nachricht aus dem Unterbewußten, die – künstlerisch verwandelt – auch als solche weitergegeben wird. Inzwischen ist ja unsere Kenntnis vom Unbewußten durch Freud bereichert worden, und es dürfte kein Zufall sein, daß Kagel die „künstlerische Libido“ – also eine psychoanalytische Kategorie – in die Nähe des Romantischen bringt, wobei dies zu einem Stoff wird, der Eindrücke aufnimmt und verwandelt wiedergibt.

land“ ein Essay über „die romantische Existenz des Joseph Beuys“. Als „zentrales Thema“ dieses Plastikers und Zeichners wurde darin „der verletzbare, lädierte, todgeweihte Mensch“ erkannt; das könnte genauso, vom Pathos abgesehen, über Kagel geschrieben sein – wie denn auch der an den Themen von Beuys ausgemachte „Synkretismus“, die bewußte Zusammenschau von Grundverschiedenem, für die Arbeit von Kagel zutrifft. Letzten Endes geht es um nichts anderes als das Bewußtmachen verschiedener Schichten von Wirklich-

Deutschen Oper Berlin uraufgeführten Werkes Heinrich Heine gewidmet, jenem Heine, der noch aus Berlin (also nicht aus dem Pariser Exil) schrieb:

„Alles Deutsche wirkt auf mich wie ein Brechpulver. Die deutsche Sprache zerreißt meine Ohren.“, und zwei Jahre später aus Göttingen: „Ich weiß, daß ich eine der deutschesten Bestien bin, ich weiß nur zu gut, daß mir das Deutsche das ist, was dem Fisch das Wasser ist... meine Brust ist ein Archiv deutschen Gefühls...“ Auch

tate aus der „Winterreise“ geben den Rahmen, „Schubertlieden“ – die Kagel mit Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ vergleicht – durchziehen das Werk. Musikalisch hat Kagel bislang kaum Besseres geschrieben; Tonalität ohne Grundton-Bezogenheit, kreisende Repetitionen, gebrochene Chromatik – all das auf dem Hintergrund einer Erinnerung Kagels: an die „Klavier-Hauptproben mit Kostüm und Maske“ in Buenos Aires, wo er in jungen Jahren Studienleiter und Dirigent an der Oper war. Freilich ist die Klavier-„Begleitung“ klangfarblich angereichert, und zwar mit unglaublicher Finesse: Das Instrument hat ein „Double“ im Off, in der Kulisse; es ist – im Sinne einer „klanglichen Inszenierung“ – ergänzt durch andere Tasten-Instrumente, die wieder Doubles haben, durch Schlagzeug, Tonband-Zuspierungen in der Art einer *Musique concrète*, und durch ein kleines, überwiegend unsichtbares Ensemble von Streichern, Holz- und Blechbläsern, das funktionell eingesetzt wird: als Militärkapelle, Salon-Besetzung usw. Aufdeckende Wort-Musik entsteht, wobei die schon erwähnten Doubles eine wichtige Rolle spielen, die Doppelgänger; sie stehen auch ein für das Androgyne, für ein Geschlecht, das sich nicht festlegen will. Leise flehen die alten bösen Lieder. Kagel hat eine Oper aus Liebe geschrieben – einer zwar verstörten und aufgeschreckten Liebe, aber nichts Zarteres, nichts, das zärtlicher wäre, nichts, das intensiver eine Liebe ausdrückte, kam in den vergangenen Jahren auf die Musikbühne. Seine musikalische Erfindung hebt den Begriff von „Oper“ in eine neue Dimension. Dazu können nur Stichworte gegeben werden. Das Klavier, so wie es hier eingesetzt ist, mit Aloys Kontarskys Hilfe, der die Kagelschen Intentionen bewundernswert meistert – dieses Klavier ist sozusagen eins mit seiner Ge-



...sowie Goethe (Walton Grönroos) am Spinnrad

schichte, die ja eine romantische ist; erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es das Pianoforte in seiner heutigen Gestalt. Klavier-Komposition in der Totale: Von der großspurig sinfonischen bis zur improvisatorischen Gebärde, von der klappernden Etüde bis zum Genrestück – aber all diese Stile, Techniken, Ausdrucksweisen sind gleichsam ineinandergeschoben; das gleiche gilt übrigens für Vokalkformen wie Lied, Arie, Rezitativ, Szene, Duett. „Aus Deutschland“ ist kompositorisch weder nostalgische Neo-Romantik noch gar außereuropäische Traditionen umdeutende minimal music. Die „Neu-Einfachen“ – zumindest einige, die so tituliert werden – müßten schamrot werden. Eine auf komplexere Weise „einfache“ Partitur, mehr Innovation auf der Basis des Überlieferten gab es lange nicht. Winterreise durch Deutschland. Die Kernszene ist für mich das Mignon-Bild im zweiten Teil. Das Kind-Mädchen Mignon hat in einem überdimensionalen Theater-Bilder-

buch geblättert; die Prospekte der Oper waren darin abgebildet, und die Figuren, die in diesen gemalten Bildern „zu Hause“ sind, waren flüchtig aufgetreten. Ein Counter-Tenor singt „die“ Mignon – ein Ausdruck wiederum des geschlechtlich Unentschiedenen, von dem ja auch das Mignon-Urbild weiß: Wilhelm Meister sieht in ihr sein eigenes Selbst. Kagels Mignon singt durch eine winzige Mundharmonika, ruft gleichsam die Doppelgängerin herbei: eine Greisin, die vom Wind spricht und eine Theater-Windmaschine vor sich her schiebt. Dazu der Text von Goethe, aus dem zweiten Lied der Mignon: „Was hat man dir, du armes Kind, getan?“ Da durchmischen sich Opernhistorie (der Counter-Tenor), überlieferte Theatermittel (die Windmaschine), Klassik, Romantik und Gegenwart – mit leidenschaftlicher Sparsamkeit der musikalischen und visuellen Zeichen. Eine Szene – neben vielen anderen – der Bewältigung dessen, was sich für Kagel als die Überwältigung des Nicht-Deutschen durch die

deutsche Romantik darstellte. „Aus Deutschland“ ist eine Bilder-Oper. Die Prospekte haben der Regisseur Kagel und sein kongenialer Bühnenbildner Martin Rupprecht in der Werkstatt des römischen Bühnenmalers Camillo Paravicini entdeckt – ein wahrhaft einmaliger Fund! Die Uraufführung, geleitet von Michael Gielen mit intellektueller Präsenz und sensiblem Verstehen, gab dem scheidenden Intendanten Siegfried Palm Glück auf den Weg. „Aus Deutschland“ ist, um es „archaisch“ zu sagen, ein Meisterwerk. Wenn ich das so formuliere, ist natürlich Kritik mitgedacht. Aber man sollte sich heute doch wieder überlegen dürfen, ob es so verwerflich ist, wenn einer, was er machen wollte, auch machen konnte.

Claus-Henning Bachmann



Uraufführung von Mauricio Kagel „Aus Deutschland“: David Knutson (Mignon) und Dorothea Weiss (Double)...

Der Künstler – ein romantisches Wesen? Es ist wohl so; wenn damit auch längst nicht alles über das künstlerische Potential in seiner persönlichen wie gesellschaftlichen, konkret-utopischen Wirksamkeit gesagt ist. Kürzlich erschien in einer „Zeitung für Deutsch-

keit. Der Titel „Aus Deutschland“ bezeichnet den Rahmen einer Arbeitshypothese: Das Ausgangsmaterial bilden die Texte von Kunstliedern der deutschen Romantik – nicht mehr, nicht weniger. Der jüdische Komponist Mauricio Kagel hat die Partitur dieses an der

das ist ein Aspekt „aus Deutschland“. Mit Heine kommt Kagel zu dem Schluß: „Vergiftet sind meine Lieder.“ Im kollektiven Unbewußten ist ein Nerv getroffen. Der andere zentrale Bezugspunkt (nicht im musikalischen Sinne) ist Schubert; Zi-

Das andere Bayreuth

Zu den Veranstaltungen der 20. Musica Bayreuth

Unter dem Titel „Das andere Bayreuth“ wurde in FF 9/71 berichtet, daß die 1961 von Viktor Lukas begründete Orgelwoche ob der Spannweite des instrumentalen Angebots in „Musica Bayreuth“ umgetauft wurde. Man ist aber nicht stehen geblieben, sondern hat durch Hinzunahme vieler seltener Werke sowie Auftragskompositionen das Ganze so ausgebaut, daß die jetzige Jubiläumsveranstaltung der 20. Musica durchaus den Rang eines Festivals erhielt. Ihr Generalthema war „Die Messekomposition vom 14. bis 20. Jahrhundert“, zu dem Prof. Dr. Söhngen einen wegen Erkrankung nur verlesenen Grundsatzzvortrag beigesteuert hatte. Aus Platzgründen ist hier nur über eine Auswahl des künstlerischen Angebots zu berichten. Die Stammkräfte der „Musica“

FONO-FEUILLETON

waren und sind das Viktor Lukas-Consort, die Bamberger Symphoniker, die Chöre der Stadtkirche und der Fachakademie für ev. Kirchenmusik. Sehr positiv war die Heranziehung auch auswärtiger Kräfte: des NDR-Rundfunkchores für zwei a-cappella-Abende, des süddeutschen Madrigalchores, Stuttgart unter Gönnerwein für Schuberts As-Dur-Messe, des Collegium Vocale, Köln, für einen herrlichen Monteverdi-Madrigal-Abend und zusammen mit dem Collegium Pro Musica Innsbruck (Leitung in beiden Fällen Wolfgang Fromme) für Musik um Machaut. Höhepunkt einer Orgelmesse: Jolivets Messe für den Friedenstag (aus Anlaß von J. Alains frühem Heldenod), eine erschütternde Sopranmonodie mit Stützlinien der Orgel. Wenn wir noch Bachs Musikalisches Opfer, erweitert mit zeitgenössischen Auslegungen des königlichen Themas durch Baur, Yun, Blarr mit dem Rheinischen Bachkollegium unter K.P. Diller erwähnen, so steuern wir nun drei besonders fesselnde Abende an: Messen von Ockeghem und Hindemith (NDR-Chor); dann aber ganz mit „hauseigenen“ Kräften unter Lukas' inspirierender Leitung: die pomphafte Graner Messe von Liszt und als verinnerlichter Höhepunkt und Klammer des Ganzen: Bachs h-Moll-Messe.

Die beiden Orchesterkonzerte (Bach mit dem Viktor Lukas-Consort und Barockmusik mit der Academy of Ancient Music unter Hogwood auf alten Instrumenten) boten höchst lehrreiche Interpretationsvergleiche.

Den fast immer ausverkauften Häusern wurde also eine reichliche Fülle musikalischer Möglichkeiten, immer in sehr hohem Niveau, angeboten. Erfreulich ist aber, in welchem spürbarem Maße die Hörer innerlich mitgingen. Es bleibt zu hoffen, daß diese Musica Bayreuth, initiiert, durchgeführt und künstlerisch verantwortet

von einer Persönlichkeit, inzwischen mit dem Kunstpreis der Stadt Bayreuth ausgezeichnet, auch in Zukunft die Möglichkeit hat, dieses Niveau zu halten und in die Weite auszustrahlen. In diesem Sinne sollte der Bayerische Rundfunk, der viel mitgeschnitten hat, Sorge tragen, sein Material auch den anderen Sendern zur Verfügung zu stellen. *Herbert Briefs*

Neue Opern von gestern und heute

Rückblick auf Festspiele in Wiesbaden und Schwetzingen

Mit einem „Blick nach Norden“ gewannen die diesjährigen Wiesbadener Maifestspiele dramaturgisch und künstlerisch an Gewicht. Denn wir lernten Werke und Komponisten kennen, die es kaum verdienen, bei uns nicht aufgeführt zu werden.

So kamen die Dänen mit ihrer „Nationaloper“, mit „Maskeraden“ von Carl Nielsen, 1906 uraufgeführt. Es handelt sich um eine Typen-Komödie zwischen Rossini, Offenbach und Wolf-Ferrari – harmlos heiter, aber animierend und flott. Im Jahre 1723 ging „man“ in die „Maskeraden“, die wir heute „Fasching“ nennen. Auch damals verliebten sich dabei zwei junge Menschen, obwohl ihre Väter eigene Heiratspläne hegten, die sich bei der Demaskierung freilich als identisch mit denen der jungen Leute herausstellten. Bis es soweit war, sprudelte und kicherte es im Orchester wie auf der Bühne hinreichend, um zu amüsieren, was auch dank einer brillanten Wiedergabe geschah.

Hier wie bei einem jüngeren Werk eines nordischen Komponisten, bei „Anne Pedersdotter“, 1970 von Edvard Fliflet Braein komponiert (der 1976 im Alter von 52 Jahren starb und neuromantisches Melos mit Prokofieff-Rhythmen und norwegischer Folklore ver-

einte), fiel eine Opernregie und -Ausstattung auf, die uns zu denken geben kann. Denn in oft streng stilisierter Art ging es auch bei der 1950 gegründeten Norske Opera Oslo aussparend – und auch gewiß „einsparend“ – zu: mit andeutenden Bühnenbild-Elementen, abstrakt, aber sinnfällig, nie überladen, wie das bei uns Mode geworden ist. Auch störte die Bühne nie durch Eigenwilligkeit das Aufnehmen der Musik – statt Ablenkung stellte sich sinnreiche Hinlenkung auf den Kern der Handlung und den Ausdruck der Komposition ein. Dabei war auch hier der Regisseur sein eigener Bühnenbildner – Lars Runsten.

Diese Geschichte von Anne Pedersdotter zum Thema „Hexenverfolgung“ geht auf ein Schauspiel von Hans Wiers Jansen zurück und behandelt das recht grausige Geschehen in einem kleinen norwegischen Ort, wo der Pfarrer eine junge Frau nahm, die sich in den Stiefsohn verliebt und deshalb „magischer“ Kräfte bezichtigt,

ja der Hexerei angeklagt wird, so daß sie im Wahnsinn endet, nachdem man eine „Kollegin“ von ihr gerade verbrannt hatte. Während die Finnen ihre bedeutendste Oper, „Die letzten Versuchungen“ von Joonas Kokkonen, schickten, die bei uns schon ein wenig bekannt wurde, kamen die Schweden mit „Animalen“ von Lars Johan Werle aus Göteborg. Von ihm wurden Werke wie „Die Reise“ und „Traum der Thérèse“ in der Bundesrepublik aufgeführt, „Animalen“, eine musikalische Fabel mit aktuellem Stoff, wird 1982 in Kiel folgen. Tiere, die köstlich geschildert werden, versuchen die Menschheit zu retten, indem sie Russen und Amerikaner an einen Tisch zwingen. Diese werden ebenfalls parodiert: die einen mit einer Don-Kosaken-Chor-Variante, die anderen mit Pop-Gesang. Nicht nur Russin (Mezzo) und Amerikaner (Tenor) verlieben sich ineinander, sondern auch der Affe (Baryton) möchte sich der Russin annehmen, was ihn plötzlich wie Rigoletto singen läßt. Da das Treffen in Wien stattfindet, fand der Komponist gute Chancen, Walzer zu zitieren, zu zerlegen, so, wie er zuvor schon andere Musikarten und -stile ausgeschlachtet hatte. Es geschah so lustig und prickelnd, daß man, abgesehen von einem zu moralisierenden Finale (das freilich ehrlich auf eine Apotheose verzichtet), mit Begeisterung dabei war. Auch hier half eine angemessen frische und schwungreiche Wiedergabe dem Werk zu dem nachhaltig guten Eindruck.

Schließlich bot die Stockholmer Oper ihre historische Ecke mit Ballettpantomime „Die Fischer“ und Operneinakter „Proserpin“ aus Drottningholm an: Altes Instrumentarium unter Arnold Östmans Leitung klang farbig, erstaunlich sauber und sicher. Die Kopie eines vorhandenen alten Bühnenbildes wirkte ebenso lehrreich wie überzeugend – und der Barock-Tanz (mit Bir-

git Cullberg) faszinierte. Die Stil-Einheit erscheint hier nicht gebastelt oder maniert. Daß hier trotz langatmiger Musik (in der Oper, nicht im Ballett) von dem Mozart-Zeitgenossen Joseph Martin Kraus Spannung aufkam, muß mit dieser in sich geschlossenen, auf den Ausdruck der nicht einmal sehr stimmstarken Solisten konzentrierten Wiedergabe zusammenhängen.

In Schwetzingen lieferte Herbert Wernicke den negativen Beweis dafür, indem er ein auch nicht sehr handlungsträchtiges Barock-Stück, Vivaldis „Juditha triumphans“, in den venezianischen Karneval verlegte, alles verfremdete, ironisierte und travestierte, keine Arie ohne Aktion ließ. Die Daur-Turbulenz lief sich so tot, daß die Langeweile doppelt deutlich gemacht war. Hans Drewnanz dirigierte engagiert diese Produktion des Staatstheaters Darmstadt, bei der Julia Hamari in der Titelrolle die einzige Solistin von Rang war (auf der Schallplatte, die wohl zur Aufführung Anlaß gegeben hatte, obwohl es sich um ein nicht szenisch gedachtes Oratorium handelt, sang die Hamari freilich den Holofernes, was Typmäßig auch eher stimmte).

Schwetzingens Dramaturgie, im dreißigsten Veranstaltungsjahr noch immer attraktiv und mit Novitäten von gestern und heute aufwartend, brachte die erste deutsche Aufführung von Hans Werner Henzes „Pollicino“ heraus – mit Hilfe der Stuttgarter Staatsoper, die dieses Märchenspiel für und von Kindern im Herbst in den Spielplan nimmt. Die Übernahme des Werkes aus Montepulciano gelang, obschon die Sozialkritik nicht mehr stimmt in unseren Zonen (ein kinderreicher Vater würde angesichts des Kindergeldes weder „arm“ sein, noch seine Erwerbsquelle, die Kinder, im Walde aussetzen). Die Musik ist so farbreich und in der Mischung aus raffiniert und absichtsvoll simpel so genial, daß man verzaubert war



Gastspiel der Königlichen Oper Stockholm: „Proserpin“ von Joseph Martin Kraus (mit Dorrit Kleimert als Cyane und Carl Johan Falkman als Pluto)

Kasseler Musiktage 1981: 17.-20. September Musik in der Natur Natur in der Musik

17. September

Sinfoniekonzert

J. Strauß (Sohn), An der schönen blauen Donau
Ch. Ives, Three places in New England
F. Schubert, Sinfonie Nr. 8 C-dur D 944
Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken
Leitung Pinchas Steinberg

18. September

Diskussion:

Was versteht man unter Natur?

Aus Liederbüchern und Tanzsammlungen der Renaissance

Collegium Vocale Köln
Leitung Wolfgang Fromme
ODHECATON Ensemble für alte Musik Köln

Sinfoniekonzert

B. Britten, Four Sea Interludes from „Peter Grimes“; G. Mahler, 6. Sinfonie
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt
Leitung Eliahu Inbal

19. September

Freiluftmusiken im Gelände der Bundesgartenschau

Pavillonmusik

Helmut Deutsch und Hellmuth Vivell, Klavier
mit Instrumentalisten

Norman Shetler, Musikalisches Puppenkabarett

Theodore Antoniou, Publikumsimprovisation

Luc Ferrari mit seinem Ensemble

Peter Michael Hamel, Piano Performance

Percussion Performance

Freies Musikzentrum München,
Reinhard Flatischler, Nemat Darman

Beschwingtes Militärkonzert Händel, Feuerwerksmusik (mit Feuerwerk)

Musikcorps der 2. Panzergrenadierdivision
Kassel, Leitung Major Wolfgang Rödiger

Musik auf den Gartenbahnen

20. September

Musik in der Kirche „Hommage à Ernst Krenek“

„Lamentatio Jeremiae Prophetæ“, „Vier Winde“

ORF-Chor Wien, Leitung G. Preinfalk
Klaus-Martin Ziegler, Orgel

Wasser und Mond, Wandern und Wald

Sena Jurinac, Sopran; Helmut Deutsch,
Klavier; Mitglieder des Vokalensembles
Kassel unter Leitung von Klaus-Martin
Ziegler, Moderation Leo Karl Gerhartz

Abschlußdiskussion

Prospekt mit ausführlichem Programm:
Kasseler Musiktage · Postfach 100329
D-3500 Kassel

FONO-FEUILLETON

– auch durch eine Aufführung, bei der Stuttgarter Gymnasiasten unter Leitung des GMD Dennis Russell Davies, der förmlich enthusiastisch schien, präzise spielten, der Stuttgarter Theater-Kinderchor herrlich sang – und den glänzenden Titelrollen-Sänger stellte, Lars Holzwarth. Ernst Poettgens Regie im köstlichen Bild der Schülerin Rosalie hatte Pfiff.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Zurück zur
Tonalität

Ian Hamiltons „Anna Karenina“-Uraufführung im London Coliseum

Tolstois „Anna Karenina“ ist ohne Zweifel einer der größten Romane der Weltliteratur. Die darin behandelte Geschichte von unwiderstehlicher Leidenschaft und Ehebruch mit tragischem Ende wäre, sollte man meinen, ein gefundenes Fressen für Komponisten. Verschiedene haben denn auch den Versuch unternommen, sich an dem russischen Riesen musikalisch zu messen, darunter Leos Janáček und Benjamin Britten, doch sind auch diese nicht über Skizzen dazu hinausgekommen.

Nun hat also der schottische Komponist Ian Hamilton das Wagnis unternommen; im Mai kam seine „Anna-Karenina“-Version durch die English National Opera im London Coliseum zur Uraufführung. Der fast 60jährige Hamilton (1922 in Glasgow geboren) hat bereits, neben seinem umfangreichen Lebenswerk in allen Gattungen, fünf Opern geschrieben: „Agamemnon“, „Pharsalia“, „The Catiline Conspiracy“, „Tamburlaine“ und „The Royal Hunt of the Sun“. Das letztgenannte Werk wurde übrigens 1977 ebenfalls von der English National Opera aus der Taufe gehoben.

Obwohl dem Komponisten in seinem Heimatland und auch in Amerika manche Ehrungen zuteil geworden sind, läßt sich nicht gerade behaupten, daß die genannten Opern bisher einen größeren Widerhall gefunden hätten. Wird es mit „Anna Karenina“ anders werden? Nichts ist unmöglich! Hamilton hat sich diesmal einen dankbaren Romanstoff ausgesucht, den er selbst zu einem recht brauchbaren Libretto verarbeitet hat. Natürlich mußte er auf vieles verzichten, darunter die wichtige Gestalt Levins (in welcher Tolstoi sich selbst porträtierte), um sich auf die Hauptfiguren zu konzentrieren – doch auch so nehmen etwa 20 Personen und ein Chor an dem in drei Akte und 15 Szenen gegliederten Ablauf teil. Im Musikalischen folgt Hamilton dem Geschehen im Roman bis ins Detail und benutzt geschickt die sich bietenden Gelegenheiten zu einer theatralisch effektvollen Verdichtung, wie z. B. in der Ballszene im ersten Akt. Fünf Tänze, zwei Walzer, eine Quadrille, eine Polonaise und eine Mazurka schrieb Hamilton eigens hierfür.

Damit kommen wir zu einem anderen Merkmal dieser Opernovität: Hamilton, der bisher gerne mit der Zwölftontechnik geliebäugelt hatte, ist in „Anna Karenina“ wieder zur vollen Tonalität zurückgekehrt – vom Publikum übrigens sichtlich goutiert. Dennoch, von „himmlischen“ Melodien, die man auf dem Nachhauseweg trällern könnte, hat er sich – auch in den Balletteinlagen – ferngehalten.

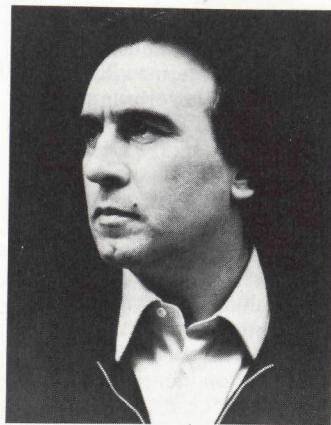
Für die dramatischen Szenen sowie für die Charakterisierung Annas und ihres Mannes fand Hamilton eine zumeist eindrucksvolle und markante Tonsprache, allein die Figur des Vronsky blieb merkwürdig blaß. Der Regisseur Colin Graham schien auf einen fugenlos ineinandergreifenden Szenenablauf gesetzt zu haben und machte dabei von den Möglichkeiten der Drehbühne ge-

schickt Gebrauch. Weitere Aktivposten: Die eleganten und stilgetreuen Kostüme von Annena Stubbs sowie das unaufdringliche, jedoch sehr Bühnenwirksame Szenarium Ralph Koltais. In der Titelrolle mochte die Kanadierin Lois McDonall in Erscheinung, Stimme und Spiel geradezu ideal erscheinen, ebenso Geoffrey Chard als ihr Mann. Weniger treffend war die Tenorpartie des Vronsky (Geoffrey Pogson) besetzt; zur Verkörperung des schneidigen, romantischen Liebhabers, wie er im Buche steht, fehlte es Pogson sowohl an den durchschlagenden stimmlichen Mitteln, als auch ganz einfach an der Darstellungsfähigkeit. Am Pult war alles im Lot. Der junge und hochtalentiert Kapellmeister Howard Williams hatte die Partitur offenbar nicht nur gründlich studiert, sondern sich mit Hamiltons neuem Opus vom Musikalischen her voll identifizieren können. Bei der flüssigen und durchsichtigen Orchestration haben Richard Strauss und Maurice Ravel noch einmal Pate gestanden! Auch für wirkungsvolle Chorsätze hat Hamilton eine außerordentlich gute Hand. – Im ganzen also eine durchaus „runde“ Premiere. René Elvin

„Tröstliches Bewußtsein“

Notizen zu den vierten Dresdner Musikfestspielen

Ein Leitthema sollte es sein: doch damit krampf man sich nicht nur im Westen ab. Mozarts 225. Geburtstag und die 775-Jahr-Feier der Stadt Dresden lassen sich zwar zu einer hübsch runden Zahl addieren, doch nicht zu einem künstlerisch ergiebigen Festspielgedanken. Mozarts Aktualität bedarf, meine ich, keines Anstoßes durch Gedenkdaten, aber was Dresdens Historie als



Claudio Abbado: Er bestritt mit dem Ensemble der Mailänder Scala das Finale der Dresdner Musikfestspiele

Musikstadt betrifft, so gab das Nachdenken Anlaß zu einer bemerkenswerten Tat: der wohl erstmaligen Gesamtaufführung der letzten dreizehn doppelchörigen Motetten von Heinrich Schütz, eines Zyklus, den der 86jährige ein Jahr vor seinem Tode hier vollendet und selber seinen „Schwanengesang“ genannt hat.

Mozart-Aufführungen boten Bühnen aus Berlin, Dresden, Leipzig und Moskau sowie Hochschul-Ensembles aus Dresden und Berlin. Abgesehen davon setzen die Musikfestspiele auf den Kontrast des Vorzeigens der eigenen Kulturarbeit in Dresden und Umgebung (etwa zwei Drittel der Veranstaltungen umfassend) und hochkarätiger Gastspiele aus Ost und West, der letztgenannten, soweit sie irgend bezahlbar sind. Dazu indes gehörten im vierten Festspieljahr der unbestrittene Höhepunkt, das Auftreten des von John Neumeier geprägten Ballett-Ensembles der Hamburgischen Staatsoper mit Mahlers „Dritter“ und dem „Sommernachts Traum“, und dazu gehörte das Finale, ein Gastspiel der Mailänder Scala mit dem Verdi „Requiem“ unter Claudio Abbado. Zum ersten Mal war überdies ein amerikanischer Klangkörper nach Dresden gekommen, das „Baltimore Symphony Orchestra“ unter Sergiu

Commissiona.

Im realen Sozialismus deutscher Prägung wird ständig spürbar verwaltet und organisiert, mit einer offenkundigen Angst vor Improvisation, die dann an allen Ecken und Enden notwendig wird – und bestechend funktioniert, als habe man nur auf die Gelegenheit gewartet. Ein zweitägiges Kolloquium über „Wolfgang Amadeus Mozart als Musikdramatiker“, veranstaltet von der Sektion Musiktheater im „Verband der Theaterschaffenden der DDR“, schien durch krankheitsbedingte Absagen nahezu gefährdet zu sein. Im lockeren Ablauf fand sich „Ersatz“ und Bedenkenswertes genug, so das Kurzreferat eines

ausländischen Gastes, des Musikwissenschaftlers und „gefürchteten“ Kritikers Péter Várnai aus Budapest, der an den fallenden Akkorden des Schlußsextetts in „Don Giovanni“ Mozarts Trauer über die Gegenwart der monoton gewordenen Welt erkannte... Dem Thema des Treffens, einer Begegnung von Wissenschaftlern und Praktikern, war zur Eröffnung der Festspiele ein Vortrag von Joachim Herz zugeordnet, des gebürtigen Dresdners, der kürzlich seinen Intendantensessel in der Komischen Oper Berlin geräumt hat und künftig als Regisseur der Dresdner Staatsoper verbunden sein wird, vor allem in dem von Gottfried Semper erbau-

ten, in der Dresdner Schreckensnacht (13./14. Februar 1945) zerstörten und für April 1984 zur Wiedereröffnung vorgesehenen Hause.

Der Vortrag mündete in das „tröstliche Bewußtsein“ (angesichts wissenschaftlicher Analysen), „daß der Tag, der schreckliche Tag, an welchem die Wahrheit entdeckt sein wird und nichts mehr zu ermitteln, noch eine Weile auf sich warten lassen dürfte“. Keine andere pädagogische Wahrheit als die simple Volksweisheit von der Bestrafung der Hochmütigen vermittelt die Kinderoper „Der Schweinehirt“ von dem jungen Österreicher Gerhard Schedl nach dem bekannten Andersen-Märchen; ein 45-Minu-

ten-Stück mit musikalischem Erzähl-Charakter, das sich wohl an Erstkläßer wendet, praktikabel für wechselnde Spielorte ist und im vorjährigen Kinderopern-Wettbewerb einen dritten Preis erzielte. Anspruchsvoll im theatralischen Aufuß gab sich eine andere Uraufführung der Staatstheater Dresden, Peter Hacks' Komödie „Die Vögel“ nach Aristophanes. Der Text liegt seit langem als Opernlibretto vor, und auf „Oper“ deutet die Mischform immer noch, mit einer ungemein witzigen Schauspiel-Musik von Thomas Hertel. Parodie dringt da wirklich in die Tiefe, freilich selten im Text.

Claus-Henning Bachmann

hören und erleben.

Wigo HiFi-Lautsprecherbox XL 1700

Die Technik:

3-Weg-Kompaktbox mit Reglern für den Mittel- und Hochtonbereich.

Tiefton-Lautsprecher 310 mm ø, Alu-Korb

Mittelton-Kalotte 50 mm ø

Hochton-Kalotte 25 mm ø

Musikbelastbarkeit (DIN 45 500) : 200 W

Nennbelastbarkeit (DIN 45 573) : 120 W

Übertragungsbereich (DIN 45 500) : 23-25000 Hz

Nennscheinwiderstand (DIN 45 573) : 4 Ohm

Die Form:

Völlig geschlossenes, akustisch bedämpftes, resonanzfreies Gehäuse.

In Schwarz oder Nußbaum

Frontseite: Abnehmbarer, mit hochwertigem Stoff bespannter Frontrahmen.

Abmessungen: (B x H x T) : 590x370x300 mm.

Brutto-Volumen: 65 Liter, Anschlußkabel: 5 m lang



wigo
acoustic

WIGO Gottlob Widmann + Söhne GmbH
7910 Neu-Ulm/Burlafingen
Postfach 8 11 40