

FONO-FEUILLETON

Der Spiegel zerbrach sein Herz

Später Triumph für Zemlinsky an der Hamburgischen Staatsoper

Nicht jeder Ausgrabung folgt auch eine Wiederbelebung. Gerade bei jenen Werken, die nach 1933 aus außermusikalischen Gründen verdrängt wurden, ist die Wiedererprobung auch eine Ehrenpflicht. Man überprüft, hakt ab und sieht (und hört) gelegentlich auch einmal sein Vorurteil bestätigt. Nicht jeder Schreker-Oper (um einmal die andere Wiener Schule herauszugreifen), nicht jeder Korngold-Hit, nicht jedes Zemlinsky-Werk, dem jetzt Wiedergutmachung widerfährt, kann auch überleben. Die um gut 75 Jahre verspätete Uraufführung von Zemlinskys

„Traumgörge“ vor gut einem Jahr in Nürnberg war da durchaus Modell. Die beiden Einakter „Eine florentinische Tragödie“ und „Der Geburtstag der Infantin“, die jetzt an der Hamburgischen Staatsoper Premiere hatten, füllen dagegen nicht nur eine Bildungslücke, sondern haben auch gute Chancen, sich einen Platz im Opernrepertoire zu sichern. Theaterwirksame Stoffe (nach Dichtungen von Oscar Wilde) und eine ebenso raffinierte wie in den Bann ziehende Musik sind die Grundpfeiler des Erfolgs – in Hamburg kam dazu noch eine in allen Berei-

chen differenzierte und sorgfältige Interpretation. Die „Florentinische Tragödie“ erzählt nur auf den ersten Blick eine wohlvertraute Dreiecks-Geschichte. Der Kaufmann Simone überrascht seine Frau Bianca mit dem Prinzen von Florenz in zweideutiger Situation. Er reagiert zunächst als Krämerseele, der dem Nebenbuhler teure Ladenhüter andrehen will, doch aus dem unterwürfigen Hahnrei, dem das Schachern wichtiger ist als die Eh(re), wird schließlich ein blutiger Rächer. Die Pointe ist eine überraschende Versöhnung zwischen Bianca und Simone; sie ist von seiner Stärke fasziniert, er von ihrer Schönheit wieder gefesselt. Dazu hat Zemlinsky eine flirrende, ekstatisch aufgeheizte Musik geschrieben, die die Vieldeutigkeit der Figuren aufgreift, indem sie einzelne Motive in höchst widersprüchlichen Zuordnungen aufklingen läßt. Noch eindrucksvoller als die 1917 uraufgeführte „Florenti-

nische Tragödie“ ist aber „Der Geburtstag der Infantin“ (1922 unter dem Titel „Der Zwerg“ erstmals vorgestellt). Wie Zemlinsky die naive Bosheit der 12jährigen Infantin (die Hamburger Aufführung rückt einige Änderungen des Librettisten Georg C. Klaren – darunter die Altersangabe der Titelheldin – wieder in Richtung auf das Wildesche Original zurecht), ihre unbedachte Herzlosigkeit und ihre Spontanität kennzeichnet, ist geistreich. Doch die Musiksprache gewinnt an beklemmender Intensität, wenn der Zwerg auftritt. Man hat einen verkrüppelten Köhlerjungen im Wald gefangen und der Infantin zum Geburtstagsgeschenk gemacht. Seine Tragik: Er weiß nicht, wie häßlich er ist. Seine Kindlichkeit besiegt sein Äußeres, der Traum vom edlen Ritter scheint ihm im Spiel auf den (verwachsenen) Leib geschnitten – bis er sich im Spiegel sieht, die Wahrheit erkennt und an gebrochenem Herzen stirbt. Reaktion des königlichen

Kindes: „Geschenkt und schon verdorben, dann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat.“ Daß Zemlinsky zu diesen beiden Geschichten von verkannnten Männern und insbesondere zur Tragödie der Häßlichkeit eine besondere Affinität entwickelte, darf ohne zulässige Spekulation durchaus mit seiner Biographie verknüpft werden. Zemlinsky schaffte den Durchbruch ganz nach oben nie; er resignierte 1930, ihm fehle „sicherlich das gewisse Etwas, das man haben muß“ – und er war auch kein attraktiver Mann. Alma Mahler beschrieb ihren Lehrer als „scheußlichen Gnom, klein, kinnlos, zahnlos, immer nach Kaffeehaus riechend, ungewaschen ... und doch durch seine geistige Schärfe und Stärke ungeheuer faszinierend“. Die „Florentinische Tragödie“ mag ausgeklügelter komponiert sein, der „Geburtstag der Infantin“ ist von bisweilen atemraubender Wirkung, zeigt Sinn für den Effekt, und zudem

trifft Zemlinskys Musik die Spannweite zwischen Zeremoniell und Traumwelt, zwischen existentieller Erfahrung und den Klangschemen des Kindergeburtstags, zwischen mörderischer Selbsterkenntnis und dem Unverständnis des Kindes vorzüglich. Verstärkt wird die Wirkung dieser raffiniert changierenden Partitur in Hamburg durch eine ungemein intensive musikalische Interpretation. Gerd Albrechts musikalische Leitung ist subtil und minutiös, trifft die Aura der Musik wie ihre Theatralik. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen jeweils die Verkannnten: Guillerma Sarabia gibt dem Kaufmann Simone Kraft und Verzweiflung, und Kenneth Riegel liefert als

Zwerg eine hinreißende Leistung, die nicht nur wegen des akrobatischen Aspekts – er absolviert die ganze Partie auf Knien – überzeugt. Janet Perry ist mit ihrer puppenhaften Kleinmädchenallüre ein überzeugendes Gegenüber. Adolf Dresens ausgeprägt werknahe Inszenierung kommt dem „tragischen Märchen“ näher als der florentinischen Dreieckstragödie, die er vielleicht doch zu geradlinig erzählt. Dafür betont Margit Bärdis Ausstattung die Polarität der beiden Einakter: Dem Nachtstück von Florenz ist eine Blütenweiß-Unschuld am spanischen Hof gegenübergestellt. Viel Beifall für einen Musiktheaterabend, der mehr als nur lehrreich war, nämlich spannend. Rainer Wagner

In ein Ballettmuseum blicken

Zum Frankfurter Gastspiel der Martha-Graham-Dance-Company

Die große alte Dame des zeitgenössischen Tanzes fehlt bei der Hauptprobe des exklusiven Frankfurter Gastspiels ihrer Kompanie. Martha Graham, inzwischen 87 Jahre alt, von ihren Mitarbeitern gehütet und abgeschirmt, zeigt sich erst am Premierenabend und gibt eine Einführung in ihre Arbeit, in die acht Werke, die an vier Abenden zu sehen sind. Die Graham spricht nicht nur vom Tanz, sie beschreibt mit Posen und Gesten, was ihren Schulstil ausmacht. Einen Stil, den Generationen von Tänzern in ihrer 1927 gegründeten New Yorker School of Contemporary Dance erlernt, den Choreographen wie Merce Cunningham und Glen Tetley weiterentwickelt haben. Die Graham, die selbst noch mit 70 Jahren die Hauptrollen ihrer Tanzdramen dargestellt hat, kreierte – ähnlich wie Mary Wigman in

Deutschland – mit ihrem Personalstil den tänzerischen Gegenpol zur romantischen Auffassung von der schwebenden, ephebischen Ballerina. Ihre Tänzerinnen indes – Männer nahm sie erst 1938 in ihre Kompanie auf – sind keine Luftgeister, sondern Frauen aus Fleisch und Blut. Sie tanzen barfuß und haben einen festen Kontakt zur Erde, nutzen den Boden. Ihre Bewegungen folgen dem natürlichen Rhythmus des Atems, sind ein ständig wechselndes Zusammenziehen (contract) und Entspannen (release) des Körpers; raumgreifende Sprünge und spiralenförmige Drehungen wechseln mit abrupten Fallbewegungen. Dieser Bewegungskodex gestattet trotz seiner Strenge ein großes Maß an individuellem Ausdruck, was vor allem die langgliedrige Peggy Lyman und die hochdramatische Yuriko

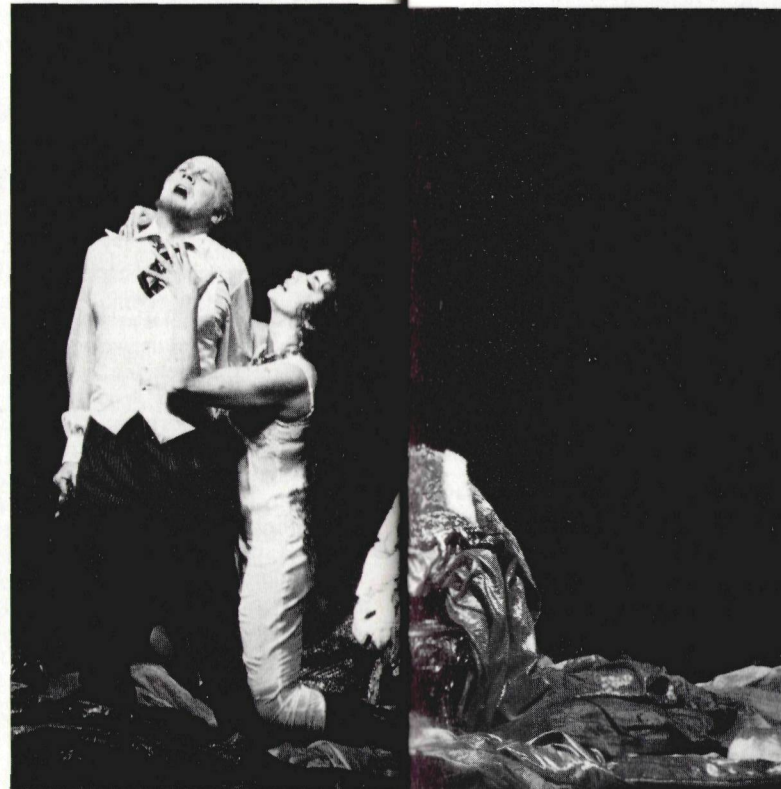
Kimura bei diesem Gastspiel bewiesen. Er fordert höchste Konzentration – und die ließ die Kompanie leider oftmals vermissen.

Ihr Stil war epochemachend, ihre Werke heute zu sehen heißt freilich, in ein Ballettmuseum blicken. Die Graham hat sich in erster Linie mit dem puritanischen Erbe Amerikas befaßt, hat die großen Frauengestalten aus der Mythologie auf die Bühne und nun auch mit nach Frankfurt gebracht: die Jeanne d'Arc in „Seraphic Dialogue“ aus dem Jahre 1955, die Jocaste in „Night Journey“ (1942), die Medea in „Cave of the Heart“ (1946). Männer interessieren sie nicht, sind in ihren Werken bestenfalls dekorative Muskelprotze. Die Frauen stellt sie in Konfliktsituationen dar, die sie psychoanalytisch durchleuchtet. Man sieht Gestalten, die in ihrer Expressivität an Ernst Barlachs Skulpturen erinnern, versehen allerdings mit einem guten Stück Hollywood-Glamour. Grahams Ausstatter Isamu Noguchi schafft dazu symbolträchtige Requisiten, hält die Bühne spartanisch, läßt etwa Jeanne d'Arc neben dem Engel Michael in einem filigranen Messinggerüst ihren Platz als Heilige einnehmen, gibt Jocaste den Strick in die Hand, mit dem sie zunächst Ödipus an sich bindet und sich schließlich selbst richtet.

Grahams Frauengestalten sind leidenschaftlich, zornig, sie drücken diese Leidenschaftlichkeit in furiosen Tanzsoli, ihre Trauer in expressionistisch überhöhter Gestik und Mimik aus. Weniger symbolüberfrachtet, und deshalb weniger fremd, ja moderner, wirkt auf uns ihr abstraktes 169. Werk „Acts of Light“, das erst Anfang dieses Jahres im Kennedy Center in Washington uraufgeführt wurde. „Acts of Light“, basierend auf einem Zitat der Schauspielerin Emily Dickinson aus dem 19. Jahrhundert, ist Martha Grahams choreographisches Testament zu Lebzeiten, faßt in einer tänzerischen Retrospektive die wichtigsten



Alexander Zemlinskys „Der Geburtstag der Infantin“ mit Kenneth Riegel (Zwerg) und Janet Perry (Infantin) ...



...sowie der Einakter „Eine florentinische Tragödie“ (hier Kenneth Riegel und Elisabeth Steiner) hatten in Hamburg Premiere

FONO-FEUILLETON

Martha-Graham-Dance-Company: Peggy Lyman und George White in „Diversion of Angels“



Stationen ihres Schaffens zusammen. In Teil II mit dem Titel „Lament“ zitiert sie ihr 1930 entstandenes Ballett „Lamentation“. Teil III, „Ritual to the Sun“, zeigt eine stilisierte Graham-Klasse vom Bodenexercise bis zum Battement. Leider zerfließt dieses vehement konzentrierte und daher so spannende Werk in einem belanglosen Schlußensemble. Der Blick in die Vergangenheit, in die Tanzhistorie also war dieses Frankfurter Gastspiel, ein ehrfürchtiger Blick auf jene Techniken und Werke, die die Basis des sogenannten Post-Modern-Dance bilden und ohne die sicherlich auch das aktuelle psychologische Tanztheater einer Pina Bausch oder einer Reinhild Hoffmann nicht denkbar wäre. Und die Präsentation in Frankfurt? Die restaurierte Alte Oper ist für Ballettabende problematisch: Bühne und Zuschauer befinden sich in wenig idealer Beziehung. Dennoch: Ein kaum, nein: ein nichtwiederholbares Ereignis war dieses Gastspiel.

Eva-Elisabeth Fischer

Von der Musikgeschichte übergangen

Die Wiederentdeckung des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen als Komponist

Prinz Louis Ferdinand von Preußen hatte einen kleinen Kreis von Musikern in seine Berliner Villa zum Hauskonzert geladen. Anlaß war die Erinnerung an das musikalische Schaffen seines Vorfahren gleichen Namens, Louis Ferdinand (1772-1806), mit einer Aufführung seines Klaviertrios op. 3, gespielt vom Berliner Göbel-Trio, mit einem kurzen Vortrag des Musikwissenschaftlers Klaus Hinrich Stahmer, aber auch mit der Präsentation einer Schallplattenkassette des erhaltenen Gesamtwerks. Nachdem das Göbel-Trio Klaviertrios des Prinzen auf Schallplatte aufge-

nommen hatte, kamen die Musiker und Produzent Helmut König auf den Geschmack und setzten sich mit dem übrigen Werk des prinziplichen Komponisten auseinander, in dem Bewußtsein, daß „ein bedeutender musikalischer Schatz zu heben“ sei (so Helmut König). Das Produkt dieser Arbeit liegt nun auf 6 Schallplatten vor: Das Klavierquintett op. 1, die Klaviertrios op. 2 und op. 3, die Klavierquartette op. 5 und op. 6, eine Fuge für Klavier op. 7, das Notturmo op. 8 für Flöte, Violine, Viola, Violoncello und zwei Hörner, das Rondo B-Dur für Klavier und Orchester op. 9, das große Klaviertrio op. 10,

ein Variationslargo für Klavier und Streichquartett op. 11, das Oktett op. 12 für Klavier, Klarinette, 2 Hörner, 2 Violoncelli sowie das Rondo op. 13 für Klavier und Orchester. Interpretieren der Aufnahmen sind neben dem Pianisten Horst Göbel und dem Göbel-Trio (mit Hans Maile, Violine, und René Forest, Violoncello) das Joachim-Quartett Hannover, Mitglieder des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin und der Orchester-Akademie der Herbert-von-Karajan-Stiftung, auch das Würzburger Residenz-Orchester unter Hermann Dechant.

Im 175. Todesjahr wird das Werk des Prinzen Louis Ferdinand vorgestellt, dessen Leben von Mythen umgeben und verklärt wurde. Bedeutende Literaten wie Körner, Brentano, Freiligrath, Fontane und Liliencron rühmten ihn, Beethoven war von ihm angetan und widmete ihm sein drittes Klavierkonzert, doch die Musikgeschichte übergang ihn. Einerseits wurde Louis Ferdinand als Komponist ignoriert, andererseits wollte man ihn an Beethoven messen. Der Prinz erfuhr eine fundierte musikalische Erziehung, wurde zum perfekten Klavierspieler ausgebildet und lernte die Werke der Wiener Klassik bereits frühzeitig kennen. In Berlin kam es 1796 zu einer ersten Begegnung mit Beethoven. Louis Ferdinand interessierte sich mehr für Musik, die Schönen Künste und Philosophie denn für die Aufgaben, die er als Mitglied des Fürstenhauses zu erfüllen hatte. In der „Freien Republik Hamburg“ verkehrte er in modernen denkenden Kreisen, vor allem mit französischen Emigranten. Er studierte die neuesten Werke von Dussek, Cramer, Steibelt, lernte den französischen Geiger Pierre Rode kennen und kam mit Anton Reicha und Johann Ladislaus Dussek zusammen. Dussek wurde später sein musikalischer Berater und Klavierpartner. Als sich die politische Lage in Preußen zuspitzte, nahm Prinz Louis Ferdinand zuerst als Diplomat, später als Soldat am

politischen Geschäft teil. 1806 fiel er auf dem Schlachtfeld an der Saale. Vom umfangreichen Oeuvre des Prinzen sind 13, meist kammermusikalische Werke erhalten. Diese sind für die Standardbesetzung der Zeit geschrieben, die klassische Form dominiert dabei. Louis Ferdinand, der Mozarts Streichquartette und Klavier-sonaten gut kannte und sich Beethovens erhältliche Klavierwerke sofort besorgt haben soll, handhabt die Form aber mit einer gewissen Subjektivität. Die Harmonik wird verändert hin zu vielfachem Modulieren, nicht nach Quinten, sondern Terz-Verwandtschaft (man vergleiche damit Schuberts oder Beethovens Kammermusik). Die zielbewußt eingesetzte Durchführungs-technik, seinerzeit die Errungenschaft, wird aufgegeben.

Louis Ferdinand „unterwandert“ schließlich die klassische Satzstruktur. Damit stand er zu seiner Zeit an der Spitze einer Bewegung von Neuerern, die man als „junge Romantik“ bezeichnen könnte. Es ist nicht die Romantik eines Weber, Schubert, eines Brahms, Schumann, Liszt oder Wagner, sondern ein eigener, eigenwilliger Stil, den Schumann als den eines „Romantikers der klassischen Epoche“ bezeichnete. Das Revolutionäre im Werk des Prinzen Louis Ferdinand mag vor allem darin liegen, daß sich ein neuer Stilwille ankündigt und daß das Kunstwerk begriffen wird als Entäußerung von Ideen. Die jetzt vorgelegte Schallplattenedition ist Grund genug, von dem Vor-Urteil des nur dilettierenden Prinzen oder fürstlichen Komponisten Abschied zu nehmen. Die Mu-



Wurde mit der Schallplatteneinspielung des kompositorischen Gesamtwerks des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen ein „bedeutender musikalischer Schatz“ gehoben?

sik dieses jung gestorbenen Preußen zeigt bemerkenswerte Züge von Neuerung, Progressivität, sie macht deutlich, daß hier Klassik bereits zu neuer Bewegung fortgeführt wird. Preußen und sein Erbe – das ist Thema im Preußenjahr 1981, auch das Motto der diesjährigen Berliner Festwochen, in de-

ren Konzerten man einige Werke von Louis Ferdinand hat hören können. Die Würdigung des Oeuvres und die Auseinandersetzung damit – die ja eher außerhalb des offiziellen Festwochenbetriebs geschah – ist so eine Auseinandersetzung mit dem „musikalischen Erbe“ Preußens. Helge Grünwald

Lebensbaum und Totenhaus

Berlin: Opern-Neubeginn in Ost und West

Neubeginn an zwei Berliner Opernhäusern: An der Deutschen Oper in West-Berlin setzte der Intendant Götz Friedrich mit seiner eigenen Inszenierung von Leoš Janáček's „Aus einem Totenhaus“ nach dem sibirischen Tagebuch von Dostojewski einen sehr eigentümlichen, sehr markanten Akzent; die Premiere dieses musikalisch vergleichslosen, aber tristen, den vermeintlichen Erwartungen eines sogenannten „normalen“ Opernpublikums nicht im mindesten entsprechenden Werks endete mit Ovationen für den Dirigenten Vaclav Neumann – zu Recht übrigens – und für den neuen regieführenden Intendanten, womit wohl zugleich die erhoffte und für das West-Berliner Kulturleben auch notwendige Musiktheater-Prägung mit einem Goodwill vor-aushonoriert wurde. Doch merkwürdig: Das exzeptionelle, mit großem Können inszenierte, in seinem geistigen Kern auch richtig erfaßte Werk, mit seinem Thema der Hoffnungslosigkeit des Lebens in einem Sträflingslager unter die Haut gehend, hinterließ weniger Spuren im Bewußtsein als die scheinbar ganz affirmative Premiere am Abend zuvor im anderen Berlin, jenseits der Mauer. An der Komischen Oper, dem von Walter Felsenstein gegrün-

deten Hause, zum Modell-Institut für „realistisches Musiktheater“ hochstilisiert – eine Vorrangstellung, die Felsenstein selber weder angestrebt noch durch Äußerungen gefördert hat –, begann nach der vorzeitig beendeten Intendanz von Joachim Herz ein neuer Abschnitt, dessen Ankündigung selbst von Freunden des Hauses zunächst mit Skepsis aufgenommen wurde: Der Intendant Dr. Werner Rackwitz und sein ebenfalls neu ernannter Chef-dramaturg Hans Jochen Genzel – bisher gab es diese Position nicht – kommen aus dem „Apparat“, wie es „drüben“ heißt, aus dem Ministerium für Kultur. Berufen wurden jedoch auch ein Chefdirigent – Rolf Reuter – und als Chefregisseur einer der profiliertesten Opern-Szeniker in der DDR, Harry Kupfer, zuvor Dresden. Von diesen beiden wird in erster Linie die künstlerische Entwicklung an der Komischen Oper Berlin abhängen. In deutschen Landen ist das wohl der Brauch: zur Weihe des (Opern-)Hauses Wagners „Meistersinger“, ihr etwas dubioses Preissingen um des Goldschmieds Töchterlein abhalten zu lassen. Indes: Harry Kupfer unterließ alle offen oder geheim gehegten Erwartungen, Meister Sachs/Wagner aus Feuerbachscher Wahnbefangenheit und Vieldeutigkeit zu

FONO-FEUILLETON

befreien und die Stellung des Künstlers generell fortschrittlich festzulegen. Statt dessen gelang der Regie in offensichtlichem Einvernehmen mit Rolf Reuter und dem Gast-Bühnenbildner (von der „Linden-Oper“) Wilfried Werz Überraschendes: die von singenden Darstellern realisierte, den Besucher von heute zutiefst bewegendende Nähe zu menschlichen und gesellschaftlichen Widersprüchen. Der von Stolzing (Günter Neumann) besungene „Lebensbaum“ ist das ganze

„Es war ein Ritt über den Bodensee“, bekundete Götz Friedrich, sichtlich erschöpft nach der Premiere der Janáček-Oper. Was mag der neue Hausherr gemeint haben? „Nur“ die Schwierigkeiten, Choristen und Statisten aus unserer Wohlstandsgesellschaft zur glaubhaften Darstellung menschlichen Elends anzuleiten, wie es Dostojewski in seinem Tagebuch aufgezeichnet und wie es der mährische Komponist in seiner letzten Oper nachempfunden hat? Spielte

Vaclav Neumann hingegen traf die Umbrüche, den sprachmelodischen Gestus, die sprechende Harmonik genau, hielt die Spannung bis zum letzten Takt, stemmte sich der drohenden Glätte entgegen, ließ nicht „brav“ und auf Stimmen „Rücksicht“ nehmend musizieren, sondern forderte die Sänger heraus. Die Musik erwies sich in jeder Szene, die Josef Svoboda bildlich sparsam gestaltet, visuell an die gegenwärtige Erfahrung herangeführt hatte, als der stärkere Mitteilungsfaktor: auch dies jedoch war ein Sieg der „Oper“.

Claus Henning Bachmann

Mit Zuversicht in die nächsten Jahrzehnte

Zum 50jährigen Bestehen des BBC Symphony Orchestra London

Das sinfonische Orchester der British Broadcasting Corporation ist fünfzig Jahre alt geworden. Für einen Klangkörper ist dies zwar kein besonders hohes Alter, aber man muß die Feste feiern, wie sie fallen, und die BBC hat das Ereignis würdig begangen. Außer der Veranstaltung von Galakonzerten und Empfängen hat sie eine Publikation herausgebracht, die in ihrer Freimütigkeit und Vollständigkeit einzigartig dasteht und auf viele Jahre hinaus ein wichtiges Nachschlagebuch bleiben wird: „The BBC Symphony Orchestra“, von Nicholas Kenyon.

Zugleich wurde ein Erinnerungsalbum mit vier von EMI übernommenen Schallplatten veröffentlicht, die das Orchester im besten Licht erscheinen lassen. Hier dirigiert dessen erster, langjähriger Kapellmeister, Sir Adrian Boult (Jahrgang 1889 und immer noch quicklebendig), die „Fantasia on a Theme by Thomas Tallis“ von Vaughan Williams, die „Music for Strings“ von Arthur Bliss, die „Lear“-Ouvertüre von Berlioz und die Tondichtung „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang“ von Sibelius; Sir Edward Elgar nimmt sich seiner Cockaigne-Ouvertüre an, Fritz Busch Mozarts Linzer

Sinfonie. Toscaninis berühmte Einspielung von Beethovens Sechster und Bruno Walters Aufnahme der Vierten von Brahms sind ebenfalls enthalten. Den Aufnahmedaten entsprechend ist das Klangbild präsent und von guter Dynamik, die Fertigung ist einwandfrei. Erfreulicherweise ist Kenyons Buch kein Lobgesang und keine Festschrift im üblichen Sinne. Er nimmt gelegentlich kein Blatt vor den Mund, wenn er Mißstände rügt oder das Gebaren einiger Dirigenten kritisiert. Er schildert offenerherz die Querelen, die der Gründung des Orchesters vorangingen.

Die 1922 gegründete BBC hatte schon lange erkannt, daß die damals in London wirkenden Orchester unzulänglich waren, obwohl es nicht an guten Musikern fehlte. So beschloß die BBC, ihr eigenes, ständiges Orchester zu bilden. Sie war gut beraten, als sie den damals ziemlich unbekannten Dirigenten des Birminghamer Stadtorchesters, Adrian Boult, mit dessen Bildung betrauten. Er war nicht nur ein gewiegter Kapellmeister, dessen spärliche Gestik an seinen einstigen Meister Arthur Nikisch erinnerte, sondern auch und vor allem ein

famoser Pädagoge, der technisch und charakterlich das Beste aus den von ihm gewählten, ausgezeichneten Musikern herauszuholen wußte. So wurde das Orchester in kurzer Zeit zu einem der bedeutendsten Europas, ja der Welt. Seine 114 Instrumentalisten bildeten auch den Stock, aus welchem kleinere BBC-Klangkörper hervorgingen. Um seinen stets wachsenden Aufgaben als Generalmusikdirektor der BBC und Hauptdirigent seines sinfonischen Orchesters gerecht zu werden, verstand Boult es, einen tüchtigen Stab von musikalisch geschulten Organisatoren um sich zu sammeln, darunter Edward Clark, Kenneth Wright und Julian Herbage, die ein waches Verständnis für zeitgenössische Musik hatten, während Boult eher der Klassik

zuneigte. So kam es, daß bereits 1931 das jährliche Festspiel der International Society for Contemporary Music in Oxford und London mit Hilfe des neuen Orchesters abgehalten werden konnte, das von Alfredo Casella, Constant Lambert, Gregor Fitelberg und Hermann Scherchen dirigiert wurde. Die Werke, die bei diesem Anlaß zur Uraufführung kamen, sind zwar – mit Ausnahme von George Gershwins „An American in Paris“ – der Vergessenheit anheimgefallen, aber es wurde doch ein historisches Ereignis, das viel zum Ruhm des jungen Orchesters beitrug und Bahnbrecher für das Verständnis der neuen Musikrichtung in England wurde. Die Probe für die internationale Geltung des BBC-Orchesters bestand es 1935, zunächst

mit seinem ersten ausländischen Konzert in Brüssel, besonders aber auch beim London Music Festival des gleichen Jahres, bei welchem es von Koussevitsky und von dem gefürchteten Toscanini dirigiert wurde. Die gehegten Befürchtungen wurden bald zerstreut. Der Maestro hatte sich im voraus zwanzig Proben ausbedungen; kaum mehr als eine für jedes Konzert war notwendig. Überraschende Aufführungen von Verdis Requiem und Beethovens Choralsonne waren 1938 und 1939 die unvergeßlichen Höhepunkte. Neben Toscanini hatten Bruno Walter, Willem Mengelberg und andere Städtirigenten einen schweren Stand, doch von allen wurde die Qualität des Orchesters lobend anerkannt. Dann kam der Krieg und mit

ihm für lange Zeit das Ende des Höhenflugs. Die beliebte Queen's Hall, die von Anfang an das Heim des Orchesters gewesen war, wurde 1941 zerstört, und das Orchester fand ein neues Zuhause in Bedford, während die Konzerte in der riesenhaften Albert Hall stattfanden. Nach dem kriegsbedingten Rückschritt hat sich das BBC-Orchester, besonders unter hervorragenden ausländischen Dirigenten wie Pierre Boulez, Antal Dorati und Genadi Rozhdestvensky, wieder emporgearbeitet. Trotz der wirtschaftlichen Krise, von der auch die BBC und ihre musikalische Tätigkeit betroffen wurde, darf ihr sinfonisches Orchester mit Zuversicht den nächsten Jahrzehnten entgegensehen.

René Elvin



„Die Meistersinger“ an der Komischen Oper Ost-Berlin: Günther Neumann (Stolzing), Jana Smitkova (Eva), Elzbieta Hornung (Magdalena)

Geschehen hindurch begehbares Zentrum, um das immer stärker rotierende Bewegung zur Spiegelung der inneren Vorgänge wird, im Einklang mit der Musik. In dieses Rotieren einbezogen bis zur drohenden Entfremdung von sich selbst ist Hans Sachs (Siegfried Vogel), so daß das Volk an ihn sich wenden muß: „Wach auf...“ Die Handlung basiert hier auf dem Wagner-Jahrhundert, zitiert in Bildzeichen das mittelalterliche Nürnberg und holt das Ganze ins heutige Verständnis; helle Köpfe richteten Wagners Gemerk.

Götz Friedrich auf die Probleme mit einem in der Ära Siegfried Palm vielleicht gegen Ende etwas träge gewordenen Opern-Apparat an? Oder auch darauf, daß uns Erfahrungen in und Nachrichten aus Straflagern, Zuchthäusern, Folterkammern zu gegenwärtig sind, als daß sie in Opernform glaubwürdig aufbereitet werden könnten? Man bewunderte regieliches Können – und blieb kalt. Zuviel war gewollt – und es entstand zuviel „Gewolltes“. Eindringlich war inszeniert – und es entstand nur „Inszeniertes“.

Koss Music-Box. Das Stereo-Radio mit dem Riesen-Sound im Taschenformat.

Es ist soweit: Jetzt können Sie überall Ihren Lieblingssender, Ihr Lieblings-Radioprogramm in einer Qualität hören, die Sie bisher nur von Ihrer großen Hifi-Anlage kannten.

Bequem und komfortabel; die Koss Music-Box ist klein, federleicht und handlich. Sie paßt in jede Hemden- oder Hosentasche, an Ihren Gürtel oder an das Handgelenk.

Zusammen mit dem passenden Mini-Stereo-Kopfhörer, unserem neuen K.S.P., erleben Sie einen Sound, den Sie im Taschenformat nicht für möglich gehalten hätten.

Draußen, in der freien Natur, genießen Sie den Sound von Koss; wenn Sie wollen, sogar zu zweit, denn an die Koss Music-Box können 2 K.S.P. Kopfhörer angeschlossen werden.

Die Koss Music-Box ist in der Bedienung so komfortabel wie die Hifi-Anlage daheim: Lautstärke- und Balance-Regelung, UKW-Stereo-Anzeige, Tonblende, Stereo/Mono-Umschaltung erfolgt automatisch.

Der K.S.P. ist leicht und behindert nie. Er läßt sich zusammenfalten und ist dann nicht größer als Ihre Handfläche. In einem kleinen Beutel kann er vor Staub geschützt aufbewahrt werden.

Hören Sie die Koss Music-Box bei Ihrem Fachhändler, vergleichen Sie diese Leistung mit großen Hifi-Anlagen... Sie werden die Koss Music-Box auf der Stelle mitnehmen wollen.

Informieren Sie sich auch über die neuen PRO/4X Kopfhörer. Und über Kossfire und Dyna-Mite, das neue, explosive Lautsprecher-Duo von Koss.

KOSS music box
AM/FM STEREOPHONE RECEIVER

KOSS G.M.B.H., Hedderheimer Landstraße 155, 6000 Frankfurt am Main, Tel. (0611) 5820 06

