

Berlin

Im Osten was Neues

Jazz galt in der DDR lange Zeit als exotisches Schreckgespenst: Wahrzeichen jenes Landes, dessen „imperialistische Ideologie gegen die Entfaltung des Kommunismus gerichtet“ war. Der Westen ist nicht ganz unschuldig an solchem Hexenwahn – Feldmarschall Montgomery, 1945 Oberbefehlshaber der britischen Truppen in Deutschland und sieben Jahre stellvertretender NATO-Oberbefehlshaber, glaubte: „Wenn wir den kommunistischen Osten nicht mit der Waffe erobern können, dann mit der Jazztrompete.“ Wenn das Louis Armstrong gewußt hätte...

Als „internationales Musikphänomen mit völkerverbindender Bedeutung“ wird Jazz nunmehr in der DDR bestaunt. Hinter den Synkopen vermutet man Massenwirksamkeit. Für zulässig gehalten werden gleichwohl im Jazz enthaltene Individualität und Subjektivität; und Spontaneität, nach Stalin ein Störfaktor für Planwirtschaft, sei heute, erkennen Propagandisten des Jazz wie Karlheinz Drechsel, „außerordentlich bedeutsam“, da die kommunikative Wirkung schöpferisch sei.

Als Hohn müssen Fans drüben indes die Behauptung empfinden, daß seit dem

Mauerbau Jazz in der DDR zu eigenständiger Entwicklung gefunden habe. Planmäßig müssen nach Wunschvorstellungen linientreuer, aber dem Jazz verfallener Agitatoren, künstlerische Höchstleistungen auch auf dem Gebiet des Jazz angestrebt werden, um – und hier kommt die Katze aus dem Sack: „von der schöpferischen Kraft sozialistischer Kunst zu künden“.

Massenwirksam hat Jazz allemal zu sein, darauf besteht die SED. Doch da gibt es noch stets andere Erscheinungen, die dem Jazz den Rang ablaufen.

Einen „bescheidenen Platz“ räumt der in der DDR-Szene rührige Martin Linzer dem Jazz ein, den er sich „opferreich“ erkämpft habe. Kritik steckt, subtil, im Selbstlob. Offen aber schwärzt Linzer die Musikwissenschaft an, weil sie von der eigenständigen Entwicklung des DDR-Jazz einfach keine Notiz nimmt. Weitere Entwicklungen könnten sich nicht im luftleeren Raum vollziehen, weswegen Linzer mehr Reisekader fordert. Doch Wolf Biermann erkannte: „Das geht alles sein“ sozialistischen Gang.“

„Ilmenau grüßt Albert“

Die Kontaktfreude ist groß. Als Beweis mag eine Szene dienen, die sich Ostern 1977 vor der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz abspielte. Eine Schar von Jazzfans zog mit einem Transparent auf: „Ilmenau grüßt Albert“ – den Albert Mangelsdorff aus Frankfurt/Main.

Sonst aber dominieren in der Publikumsgunst die drei großen „B“ – Chris Barber, Acker Bilk, Kenny Ball. Massiert treten Oldtimekapellen beim jährlichen Dixielandfest in Dresden (seit 1971) auf, sogar aus fast dem ge-

samten „kapitalistischen Ausland“.

Festivals verteilen sich übers ganze Land: Magdeburg, Mittweida, Ilmenau, überhaupt viel im Thüringer Raum, Jazztage in Leipzig, Freiberg, Jena und etliche andere Unternehmungen zwischen Ostsee und Erzgebirge.

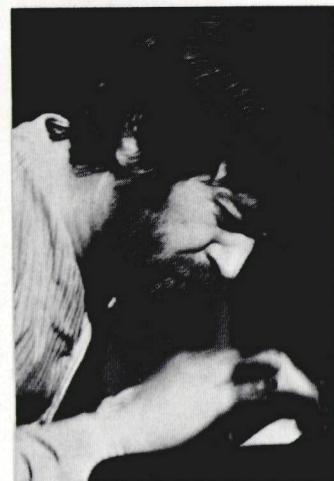
Hauptsächlich Tourneestädte sind: Dresden, Leipzig, Halle, Riesa, Magdeburg, Karl-Marx-Stadt, Erfurt und Rostock. Gelegentlich werden angeschnitten: Berlin, Schwerin, Wismar, Suhl, Jena, Greifswald, Potsdam, Cottbus, Frankfurt/Oder, Gera und Neubrandenburg. Von den auswärtigen Gruppen überwiegen die Polen eindeutig. Aus den USA holte man mit acht Gastspielen immerhin viermal so viele wie aus der UdSSR. Monatliche Konzerte werden durchgezogen in Greiz, Cottbus, Rostock, Frankfurt/Oder, Wismar, Magdeburg, Erfurt und Gotha, Greifswald, Ilmenau und Peitz, meist von FDJ-Klubs, in Eisenach von der Arbeitsgemeinschaft Jazz des VEB Automobilbau. In Dresden gibt es seit 1979 eine Konzertreihe mit rund 800 Abonnenten.

... im Palast der Republik

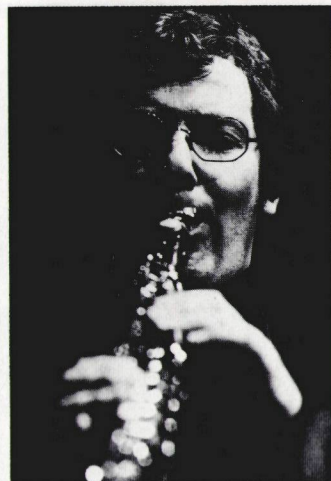
Zentrum des DDR-Jazz ist natürlich die Hauptstadt: Berlin. Im Deutschen Theater veranstaltete hier seit 1965 Martin Linzer „Jazz in der Kammer“. Zur umjubelten „Nummer hundert“ wurden sogar aus dem Kulturfonds Auftragswerke spendiert. Die „Nr. 112“ fiel wegen der kältebedingten Energiekrise Mitte Januar aus, wahrscheinlich wird das Theater nicht wieder eröffnet. Der in der DDR erfolgsverwöhnte Rockjazzler Günther Fischer mäkelte ohnehin, die Kammer sei „zu progressiv“.

Einen internationalen Workshop veranstaltet jährlich im „Palast der Republik“ (TIP) der dort als Dramaturg angestellte Jazzmusiker Friedhelm Schönfeld,

Das Berliner Improvisationsquartett (DDR) und das Ernst-Ludwig Petrowsky Oktett gastieren beim Internationalen New Jazz Festival in Moers (1.-4. Juni).



Pianist Ulrich Gumpert; Sopransaxophonist Günter Fischer; Saxophonist Ernst-Ludwig Petrowsky, hier mit rumänischen Hirtenflöten



Zwischen Feuerschlucker und Schlager

Unqualifiziert ist die Jazzkritik in der DDR. Reginald Rudolf wurde 1957 wegen „konterrevolutionärer Umtriebe“ zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt, danach wurde er hierzulande einer der erfolgreichsten Publizisten für Show und populäre Musik. Geblieben ist monatlich „Melodie und Rhythmus“, wo zwischen „Smoke“ und Heino (Buhmann „an der vierten Front“) Jazz ein paar Spalten findet. Zwischen Feuerschluckern und Schlager verstecken sich gelegentlich in der Zeitschrift „Unterhaltungskunst“ ernstzunehmende Rezensionen. Die von Fans gebastelten Mitteilungsblättchen haben meist nur regionalen Informationswert.

Für den Jazzunterricht an allgemeinbildenden Schulen gibt es ein Lehrtonband von Karlheinz Drechsel und Dr. Lothar Schubert. An den Oberschulen wird seit 1967 Jazz im Lehrplan ab der 10. Klasse eingeführt. Einige Schulen erlauben sich jährliche Konzerte.

Wucherpreise müssen für Platten gezahlt werden: 80 bis 120 Mark für Jazz, für einen Findling der Rolling Stones und Bluesplatten sogar bis zu 150 Mark! Jazzplatten in die DDR zu schicken, bereitet seit dem Postabkommen von Juni 1973 überhaupt kein Problem: „Geschenksendung – Keine Handelsware“. Beanstandungen kann es bei Pop-Platten geben. Jazz hat sich also selbst

bei Zöllnern zu einem anerkannten Kulturgut gemauert.

Im Westen wurden DDR-Platten erst 1973 durch die Westberliner Musiker-Kooperative „Free Music Production“ (FMP) zugänglich, inzwischen hat sie vier DDR-Alben in ihrem Katalog. Auch der Dortmunder „Pläne“-Verlag bemüht sich um schwarze Scheiben aus dem roten Lager. Fachliteratur ist in der buchfreundlichen DDR mager aufgelegt, und wo schon, da über ältere Jazzgeschichte. Nicht nur fehlen so musiksoziologisch wichtige Werke wie die von Carles und Comolli (Free Jazz – Black Power), LeRoi Jones (Blues People) oder Fark (Die mißachtete Botschaft), auch Berendts Jazzbuch fand hier keinen Drucker.

Flitterruhm unerwünscht

Flitterruhm ist in der DDR unerwünscht. Die Profis sind, durch Lizenz erst nach Prüfung anerkannt, pflichtversichert – ganz im Gegenteil zu ihren bundesrepublikanischen Kollegen. Arzt und Krankenhaus sind frei – dafür werden von der Gage (etwa 250 Mark, den sogenannten E-Musikern gleichgestellt) 20 Prozent einbehalten. Auch Amateure müssen um eine Lizenz ersuchen. Vergleichen West- und Ostjazzler ihre Terminkalender, werden Musiker aus Wuppertal und Stuttgart blaß vor Neid.

Der durchschnittliche Standard der Jazzmusiker in der DDR ist, bedingt durch gute

Ausbildungsmöglichkeiten, erstaunlich hoch. Ihre stilistische Eigenständigkeit ist mittlerweile – zum Beispiel in Ulrich Gumperts „Aus deutschen Landen“ – unbestreitbar. Ist bei westeuropäischen Neutönern doch immer noch ein Rest von Anlehnungsbedürfnis an das Mutterland des Jazz spürbar, haben sich die DDR-Musiker noch eindeutiger verselbstständigt.

Als „völlig integriert“ sehen sich Jazzmusiker in der DDR. „Wir haben niemals das Gefühl, in einen grenzenlosen Individualismus ausarten zu können. Uns kann es niemals so schlecht gehen, wie das im Westen möglich ist“, versicherte Ernst-Ludwig Petrowsky (45), im Westen der bekannteste DDR-Jazzler, „obwohl der größte Teil der Gesellschaft sich nicht gerade mit Free Jazz identifiziert.“ Gelegentlich stoßen Jazzmusiker in der DDR sogar auf Vorteile. So jener, der von einem Beamten im Wohnungsamt erkannt wurde und daher leichter zum Zuge kam. Skepsis drängt sich dennoch auf. Selbst die Punk-Rockerin Nina Hagen schürt neidisch Verdacht. Sollte das vermeintliche Wohlergehen und Wohlergehen von Jazzmusikern in der DDR bloß darauf zurückzuführen sein, daß sie der Zensur (die es offiziell natürlich nicht gibt) nur darum nicht auffallen, weil sie keine Texte verwenden – Zensoren aber erfahrungsgemäß für Zwischentöne und deren tröpfchenweise Einwirkungsmöglichkeit auf die kleinen grauen Zellen unsensibel sind?

Werner Panke

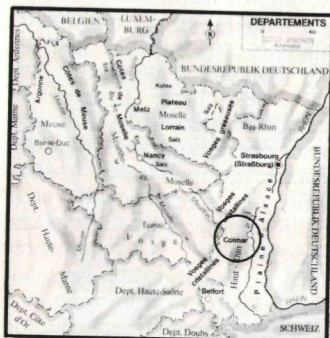


Dixieland lockt Menschenmassen auf der ganzen Welt, auch in Dresden

Nach Colmar der Musik wegen

Karl Münchinger gründet ein Stuttgarter Festival in Colmar.

Noch ein Festival im Sommer? Wer den europäischen Festspielkatalog durchblättert und sieht, wie allüberall in Ruinen, Gemäuern, Kreuzgängen und unter frisch gepinselten Stuckdecken das Angebot der kühlen Saison bei höheren Preisen in den Sommer verlängert wird, kann diese Frage schwerlich bejahen. Auch Karl Münchinger hat, vor allem im Interesse einer Sommerpause für die Musiker, die allgemeine Festivalwut schon hart kritisiert.



Entnommen aus: Reiseführer Elsaß und Lothringen, Polyglott-Verlag München

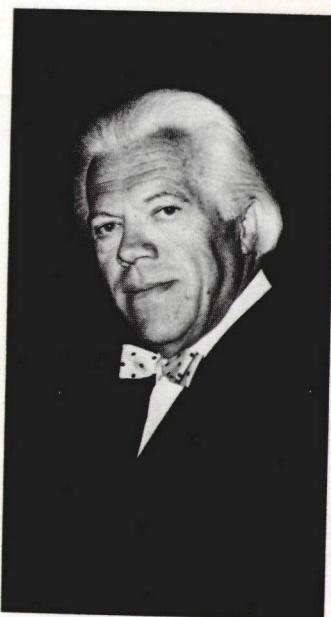
Nun scheint er sich selbst zu widerlegen, indem er die Gründung neuer Musikfestspiele bekanntmacht und für Elsaßreisende einen Slogan anbietet: Nach Colmar der Musik wegen. Wer sich bisher mit der elsässischen Landschaft angefreundet, im Museum Unterlinden den Isenheimer Altar Grünewalds bewundert und nicht allzu fern davon bei Haeberlin seinen Gaumen verwöhnt hat, soll nun auch der Musik nicht länger entraten müssen. Vom 29. Juni bis 1. Juli 1979 wird erstmals das „Festival Colmar“ mit fünf Kon-

zerten Karl Münchingers und des Stuttgarter Kammerorchesters an historischen Stätten Colmars in Szene gehen, in der frühgotischen Dominikaner-Kirche, im Kreuzgang und im Museum Unterlinden vor Grünewalds Altar.

Was mag Karl Münchinger zu diesem Schritt bewogen haben? Eines der Hauptmotive für diese Stuttgarter Musikfestspiele auf französischem Boden ist zweifellos in der gegenseitigen Wertschätzung zu suchen, die der Stuttgarter Dirigent und das französische Publikum für einander hegen. Münchinger ist in Frankreich mit Ehrungen geradezu überhäuft worden. Die Ehrenbürgerschaft in Menton, wo er die Kammermusikfestspiele mitbegründet hat, der Titel eines Commandeurs im Orden für Kunst und Literatur und viele Grand-Prix-Einstufungen seiner Schallplatten sind Zeugnisse einer Wahlverwandtschaft.

Indes, Menton ist weit, Colmar ist nahe, und Münchingers Idee, in einer für Europagedanken geradezu prädestinierten Stadt deutsche Interpreten und französisches Publikum alljährlich zusammenzuführen, wurde in der Verwaltungsspitze von Colmar freudig aufgegriffen. Ehren- und Oberbürgermeister reisten spontan nach Stuttgart, um mit Antrittsbesuchen bei Oberbürgermeister Rommel und Kultusminister Professor Engler den neuen Kulturpakt zwischen Stuttgart und Colmar zu besiegeln.

Wegen der finanziellen Frostlage im Winter dieses Jahres waren allerdings Programm-schäden nicht zu vermeiden. Die ursprüngliche Debütplanung, die fünf Tage umfaßt, Schubertmessen und bedeutende Instrumentalsolisten



Festival-Gründer Karl Münchinger

einbezogen hatte, ist nunmehr auf ein langes Wochenende mit fünf Konzerten zusammengeschrunft. In diesen fünf Konzerten gibt es einen guten Teil des Erfolgsrepertoires von Karl Münchinger zu hören. Der Themenkreis Klassik wird am Freitag, 29. Juni, behandelt. Man beginnt um 17.00 Uhr in der Dominikaner-Kirche mit einem Mozart-Programm und setzt mit

einer Nachtmusik im Kreuzgang die klassische Linie mit romantischem Einschlag fort.

Samstag und Sonntag sind Johann Sebastian Bach vorbehalten. Die Dominikaner-Kirche mit etwa 700 Plätzen ist für die Aufführung aller Brandenburgischen Konzerte sowie zweier Instrumentalkonzerte (16 Uhr und 21 Uhr) vorgesehen. Der Sonntagabend ist dem Museumskonzert gewidmet, wo es neben zwei Solokantaten für Baß (Philippe Huttenlocher) die Orchestersuite Nr. 2 h-Moll zu hören gibt.

Wenn das neue „Colmar Festival“ vom französischen und deutschen Publikum angenommen wird, ist die Erweiterung für das kommende Jahr schon programmiert. Da Weiterungen aber Kosten verursachen, dürfte auch an einem vergleichsweise bescheidenen kulturellen Projekt wie diesem der Verständigungswille zwischen den deutschen und französischen Mäzenen sichtbar werden. Erwin Schwarz

New York

Mit Bubbles und Jimmy zu neuen Ufern

Ein frischer Wind soll in den nächsten Jahren den letzten Staub aus New Yorks Operntempeln blasen. Dafür wollen Bubbles und Jimmy sorgen.

Bubbles und Jimmy sind zwei amerikanische Künstler, wie es sie amerikanischer nicht mehr geben kann. In europäischen Gefilden sind sie allerdings besser bekannt unter ihren formellen Namen Beverly Sills und James Levine. Fast gleichzeitig legten sie nun ihre langfristigen Pläne einem staunenden Publikum und einer nicht minder überraschten Presse vor. Finanzgekräftigt und besser besucht als je zuvor sollen die Met und die City Opera,

Amerikas Flaggschiffe in der ständig wachsenden nationalen Opernflotte, in ein goldenes und (hoffentlich) noch erfolgreicherer Musikzeitalter segeln.

Vor allem an der City Opera war der Einschnitt tiefgreifend. Nach einundzwanzig Jahren nahm Julius Rudel Abschied von seinem Direktionsposten, den er sich, wie es der erste Plan vorgesehen hatte, mit Primadonna Sills, dem langjährigen Starmitglied des Hauses, zu teilen gedachte. Rudel, in den letzten Jahren immer heftiger attackiert wegen oft phantasieloser Spielplangestaltung und seiner sich häufenden Abwesenheit, wird sich jedoch von nun an aufs Dirigieren beschränken und macht den Platz frei für Mrs. Opera.

Die Sills, nach Sarah Caldwell in Boston und Carol Fox in Chicago die dritte Operndirektorin der USA, tritt ihr Amt bereits am 1. Juli dieses Jahres an. Ein ungeteilter Beifallsorkan ist ihr sicher. Für viele Amerikaner besteht in der Tat kein Unterschied zwischen „Sills“ und „Oper“. Unbestritten sind neben ihren künstlerischen aber auch ihre organisatorischen Qualitäten. Die City Opera verspricht sich von ihr nicht zuletzt eine noch stabilere finanzielle Basis. „Fund Raising“, also Geld aus allen nur möglichen Quellen sprudeln zu lassen, gehört zu den wichtigsten Aktivitäten eines amerikanischen Operndirektors, und die Sills ist darin dank ihres nun schon sprichwörtlichen Charmes wohl unschlagbar.

Natürlich kann sie mit Charme allein kein Opernhaus leiten. Daß sie aber über die Zukunft „ihres“ Hauses gründlich nachgedacht hat, bewies sie in einer groß aufgemachten Pressekonferenz. Sie schlüsselte ihr Budget für die nächsten drei Jahre auf und legte detaillierte Repertoire-Pläne gar für die nächsten fünf Jahre vor. Selbst in der diesjährigen Frühjahrssaison schien ein wenig vom Sills-Frühling ausgebrochen zu sein. Die Uraufführung von „Miss



Langfristiges von Bubbles und Jimmy: Beverly Sills, James Levine

Havisham's Fire“, Dominick Argentos neuer Oper nach einer Episode aus Dickens' Roman „Great Expectations“, macht Schlagzeilen, und ein seltener Abend vereinte George Balanchine und Rudolf Nurejew mit Sängern der City Opera in einem Programm aus Purcells „Dido and Aeneas“ und Richard Strauss' „Bürger als Edelmann“.

Die weiteren Pläne von Opernchef Sills: Frühe Verdi-Opern, zum Beispiel „Atilla“ und „I Lombardi“; Raritäten wie Kurt Weills „Der Silbersee“, Thomas' „Hamlet“, Puccinis „La Rondine“ und Donizettis „Maria Stuarda“. Ein Wettbewerb für einen Einakter aus der Feder eines amerikanischen Komponisten. 1. Preis: 10000 Dollar, Aufführung: Herbst 1980. Aber auch den „Freischütz“ und Nicolais „Lustige Weiber“ will sie endlich wieder einmal auf einer großen New Yorker Bühne spielen lassen. Ihr Opernangebot soll sich, wo immer nur möglich, von dem traditionellen Repertoire der Met unterscheiden. Kontrastprogramm: ja, Rivalität: nein.

Es versteht sich, daß die Sängerin Sills auch als Theaterdirektorin Sills weiter Wert auf Stimmen legt, und zwar vornehmlich auf amerikanische. Den ausländischen Anteil ihres Ensembles will sie auf

rund 5% beschränken, in Zeiten der Dollarkrise ein eher weiser als nationalistisch getönter Entschluß. Wenn sie auch vor allem junge, unverbrauchte Talente für ihr Haus im Auge hat, so trägt sie sich doch mit dem Gedanken, Starkkollegen wie Shirley Verret, Judith Blegen, Frederica von Stade, José Carreras, Plácido Domingo und Sherrill Milnes wieder an den Ort ihrer Anfangserfolge zu bewegen – anstelle der handelsüblichen Gagen mit verlockenden Rollenangeboten.

Bei soviel kreativer Unruhe im Nachbarhaus konnte sich die Met nicht länger in Zurückhaltung üben. Auch sie kündigte in einem ungewöhnlichen Schritt Langfristiges an. Neben neuen „Bohèmes“, „Figaros“ und „Traviatas“ wird 1979/80 solch rare Met-Kost offeriert wie „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“; 1980/81 ein seltenes Dreigespann aus Poulencs „Les Mamelles de Tirésias“, Ravels „L'Enfant et les Sortilèges“ und Saties „Parade“ sowie Bergs komplette „Lulu“; 1981/82 Schönbergs „Moses und Aron“, und zur Hundertjahrfeier wird es eine bis jetzt noch geheimnisumwitterte Uraufführung einer amerikanischen Oper geben, dazu Neuproduktionen von Verdis „Ernani“ und Zandonais „Francesca da Rimini“, ein

Werk, das dem jungen Met-Chef besonders am Herzen liegt.

Im Vergleich mit dieser Zukunftsmusik nahmen sich die letzten drei Premieren an Amerikas Top-Musikbühne eher bescheiden aus. Weder „Don Pasquale“ (Beverly Sills' „Adieu“ von der Met) noch ein mit Levine, Scotto, Horne, Giacomini, Milnes, Ghiaurov, Morris hochkarätig besetzter und musikalisch auf fünf Stunden Länge restaurierter „Don Carlos“ konnten die erwartete Furore machen. Jean-Pierre Ponnelle schließlich vergault mit seinem pausenlosen „Holländer“, geschickt, aber nicht allzu qualitativ als Traum des Steueramts umfunktioniert, die große Mehrheit der New Yorker Kritiker und, nach dem ohrenbetäubenden Buh-Geheul zu urteilen, nicht wenige Zuschauer. Erschauernd sprach Harold C. Schonberg, noch immer von seinem Bayreuther „Ring“-Besuch tief gezeichnet, in der New York Times von „Vandalismus“, „Unsinn“ und einem „Angriff auf Wagner“, Martha Duffy hatte in „Time“ die Schreckensvision einer „Götterdämmerung“, in der Brünnhilde stabhochspringend die „starken Scheite“ besingt. Noch ist es an der Met leicht, das hochverehrte Publikum zu schockieren.

Jordan Mejias