

Fono Life

Die Aktualität Afrikas

„Horizonte '79“ in Berlin

Eines hat dieses aufwendige, ja überdimensionierte „erste Festival der Weltkulturen“ auf jeden Fall erreicht: man wurde sensibilisiert für Nachrichten über Schwarzafrika, das den thematischen Schwerpunkt des Festivals abgab. Man gewann in diesen dreieinhalb Wochen einen kritischen Blick für die Inhalte dieser Meldungen und Reportagen, die in der Regel von westlichen Standpunkten aus verfaßt sind und selten wiedergeben (können), was in diesen Ländern wirklich geschieht.

Anders als bei uns sind in den afrikanischen Gesellschaften Kultur und Politik nicht trennbar; was sich dort ereignet, ist ein fortwirkender und wohl noch lange andauernder Prozeß des Selbständigwerdens, ist Geschichtsschreibung und Ethnographie eines „bisher stumm gebliebenen Partners“ (wie es der französische Ethnologe Michel Leiris vor zehn Jahren formulierte). Ethnographie aber ist (Leiris zufolge) nichts anderes „als die Erforschung von Gesellschaften unter dem Gesichtspunkt der Kultur“. Dazu leistete Berlin einen Beitrag, freilich einen nur sehr oberflächlichen, eingeschränkt durch das Prinzip der Summierung von allem und jedem unter dem spektakulären Festival-Zeichen der „Horizonte“.

Ausdruck der Selbstverwirklichung

Was hat das alles mit Musik zu tun? Sie ist, entschiedener noch als Bildende Kunst und Literatur, anders als die Filme des jungen Afrikas (die indes die gegenseitige Bedingtheit von Ästhetik und Politik anschaulich vor Augen führen), Mitte und Triebkraft der afrikanischen Erneuerung, Ausdruck der Selbstverwirklichung. Ohne Musik ist das Leben in Afrika nicht denkbar, „können die Menschen keine



Dichtung hervorbringen, ihre Geschichte und die Volksgeschichten nicht erzählen, die Kinder nicht erziehen, religiöse und weltliche Feste nicht feiern, nicht lobpreisen, verherrlichen oder verdammern, nicht heiraten und nicht sterben“ (Kommentar des Berliner Museums für Völkerkunde zur „Horizonte“-Ausstellung „Ngoma - Musik im Leben der Afrikaner“). Musizieren als Handlung ist ein Lautwerden der gelebten, gefühlten und gestalteten Bewegung, des Rhythmus. Der Rhythmus ist die Keimzelle einer ganzheitlichen Kultur; aus ihm folgt der „Lebensrhythmus“, das tägliche Sein. Ist er gestört, nivelliert oder vergrößert - und das war unter der Fremdherrschaft der Fall -, so hat auch die Kultur, hat die „Entwicklung“ des Lebens einen Bruch.

Traditionelle Musik: wichtige kulturpolitische Funktion

Die „Entkolonisierung“ hat, weil es neue wirtschaftliche und politische Abhängigkeiten gibt, im Grunde noch nicht begonnen; es ist auch fraglich, ob sie in vollem Umfang jemals stattfinden kann - zu groß sind die inneren Schäden. Der traditionellen Musik wächst in den Ländern Afrikas eine wichtige kulturpolitische Funktion zu; sie wird von vielen Regierungen auch gesehen. Welchen Rang sie dort einnimmt, inwieweit sie der Gefahr entgeht, zur Vorzeig-Folklore degradiert zu werden, ist für den Gesundungsprozeß Afrikas von großer Bedeutung. Denn seine besten Kräfte sind in ihr symbolisiert. Andererseits ist der Internationalismus, der südlich der Sahara eine Trennung in traditionelle, populäre und Kunst-Musik hervorgebracht hat (was nicht zufällig an schlechte Errungenschaften der west-östlichen Industrienationen erinnert), der Mischformen wie die westafrikanische High-life-Musik und den Afro-Jazz begünstigte, wohl nicht mehr rückgängig zu machen. Die schwierige Pfadfinderarbeit der Afrikaner zwischen Fremdorientierung und einer allzu einfachen Gleichung

„traditionelle Kunst gleich Nationalkultur“ war in Berlin zu spüren, aber die Europäer sollten sich vor „guten Ratschlägen“ hüten. Zu erkennen galt es die Aktualität Afrikas: ich meine hier eine geistige Erfahrung.

Untrennbar: Vielheit und Einheit

In der afrikanischen Kultur bilden das faßbar Wirkliche und das nicht minder wirkliche Unfaßbare (Natur, Gott, im atavistischen Glauben die Gegenwart oder Wiederkehr der Ahnen, zum Beispiel in den Masken) ein Ganzes. Gleiches und verschiedenes sind in den gemeinsamen Rhythmus eingebunden, einen Rhythmus von großer Komplexität. Man spricht mit Recht von Polyrhythmik, aber dieser Begriff wird mit Bezug auf die europäische neue Musik meist im Sinn rhythmischer Kontrapunktik gebraucht. Dergleichen ist der afrikanischen Musik fremd. In der Regel gibt es eine Zeitlinie, mit der die Hauptschlagzeit hörbar gemacht wird. Diese Zeitlinie ist jedoch nicht an ein einzelnes Instrument gebunden. Im Gegenteil: rhythmische Mehrschichtigkeit und Tonhöhenkontraste, aus denen sich melo-rhythmische Figuren oder gar „Themen“ ergeben, gehören zur



Zurück zur Natur: Optimal Offen

HD 420. Es ist ein Gefühl, als wäre man mitten im Aufnahmestudio. Mit dem Eindruck, den Klang mit seinem vollen Background nicht von außen aufs Ohr „gedrückt“ zu bekommen, sondern ihn optimal-offen und frei aus den Tiefen des Raums entstehen zu hören.

HD 420. Von Sennheiser. Die Neuentwicklung mit den Wandler-Systemen »optimal-offen« für extrem breiten Übertragungsbereich und immer gleichmäßigen Frequenzgang an jedem Ohr. Mit luftleichten Sternsicken-Membranen für völlig ungehindertes Schwingen ohne Klirren, ohne Resonanzen. »Optimal-offen« heißt freies Hören durch echte Membran-Transparenz.

HD 420. Spitzenqualität in Design, Klang und Tragekomfort zugleich. Ermöglicht durch neuentwickelte, extrem flache Samarium-Kobalt-Magnete mit höchster Energiedichte auf engstem Raum. Mit besonders hautfreundlichem Stoff-Ohrpolster und perfekter Ohranpassung. Erhältlich beim guten Fachhandel. Zum sehr günstigen Preis.

Technische Daten:	
Übertragungsbereich	18 ... 20 000 Hz
Nenn-Impedanz	600 Ω
Kennschalldruckpegel 1000 Hz	94 dB
Max. Dauerbelastbarkeit (DIN 45582)	0,1 W
Klirrfaktor (DIN 45500)	≤ 1%

SENNHEISER
Perfekter Klang hat seinen Namen

Schweiz: Bleuel Körting AG · Zürcherstr. 125 · CH-8952 Schlieren-Zürich
Österreich: Grothaus Ges.m.b.H. · Auhofstr. 41a · A-1130 Wien

Coupon an Sennheiser electronic, Postfach 500, 3002 Wedemark 2
Bitte senden Sie mir ☐ die 12-seitige Sennheiser-revue 9' gegen DM 2,-
☐ Prospekt Sennheiser-Bestseller 78/79
Meine Adresse:

selbstverständlichen Praxis. Wenn die rhythmischen Modelle zu verschiedenen Zeitpunkten einsetzen, kommt es zu Polyrhythmen. Aber: der Musiker muß die Zeitlinie im Sinn behalten. Man kann diesen Vorgang in Zahlenverhältnisse auflösen und gelangt dann zu übergeordneten metrischen Einheiten. Aber Sinn hat ein solches rationales Begreifen nur für den Europäer. Wichtig ist allein, daß Vielheit und Einheit untrennbar sind.

„Götterhandlungen“

Unversehens, doch nicht zufällig gelangte ich von der gesamt-kulturellen Erfahrung zur inneren Organisation der Musik: denn beides gehört zusammen. In vielen Mythen, nicht nur in afrikanischen, gibt es den Begriff der „Traumzeit“, in die es periodisch einzutauchen gilt. Mit wiederkehrenden Festen und Zeremonien: diese Feste sind „nichts anderes als die Wiederholung der beispielhaften Handlungen der Götter“ (Mircea Eliade). Dadurch werden Modelle geschaffen für Abläufe in der nicht-mythischen Zeit. Es geht also um einen Schöpfungsakt von Zeit – ähnlich wie in der Musik. Ein junger Ethnologe, Hans Peter Duerr, hat kürzlich ein Buch „Traumzeit“ veröffentlicht, in dem er archaisches, bei den sogenannten Naturvölkern entfaltetes Bewußtsein dem modernen gegenüberstellt: danach mußte, wer bewußt in den Grenzen seiner Kultur leben wollte, einmal „die Wildnis in sich selber, seine Tiernatur“ erfahren haben. Afrikanische Wissenschaftler würden solche Thesen vielleicht ablehnen – weil sie die Alternativen weniger nötig haben als wir. Aber in der Musik aus Afrika sind Grenzüberschreitungen gegenwärtig.

Tonhöehensprachen

So ist sie beispielsweise von Sprache nicht zu trennen – und umgekehrt. Sprache ist nicht nur rationale Mitteilung, sondern auch musikalische Kommunikation. Musik ohne Worte ist dennoch sprachmächtig. Griots gingen durch das „Horizonte“-Festival, Volkssänger, Musiker, Chronisten; diese west-

afrikanischen Barden traten im Zusammenhang mit Literatur und ebenso in musikalischen und Tanzveranstaltungen auf. Griots in mancherlei Gestalt fanden sich auch im Personal der Theaterstücke. Da war der nordnigerianische Hausa Al Hadj Dan Maraya, der sich selber auf der einsaitigen Spießlaute „molo“ begleitete, ein verschmitzter Geschichten-erzähler, zugleich Mime, Schauspieler, denn er schlüpfte in vielerlei Rollen. Singen und Sprechen waren



kaum voneinander zu trennen: mit einem Mal dehnte sich mitten in der Erzählung ein langgezogener heller Vokal, ein musikalisches Zeichen, das sich (für den der Sprache unkundigen) vom Strom der Worte abhob. Verbale und musikalische Phrasen sind im afrikanischen Gesang häufig deckungsgleich. Es gibt Tonhöehensprachen, bei denen die Tonhöhe der einzelnen Silben über den Sinn entscheidet; dieser Sinn – Feststellung oder Frage, bejahende oder verneinende Anweisung – kann sich je nach Tonfall ins Gegenteil verkehren. Das melodische Fortschreiten innerhalb der Phrase ist sowohl vom Sprechtonfall, das heißt vom Sinn der Worte, als auch rein musikalisch bestimmt. Ergeben sich Widersprüche in der Zeitdauer (zum Beispiel bei instrumentalen begleiteten Erzählungen), wird ein Vokal eben auf die erforderliche Länge gedehnt: Sprache und Gesang sind dann ineinander verschränkt. Daraus ergibt sich ein interessantes Phänomen. Auf einigen Instrumenten, die zu Völkern mit Tonhöehensprachen gehören, lassen sich „Worte musizieren“, zumindest in einer Annähe-

rung. Das gilt bei den Hausa für die „kakaki“ (Trompeten), bei den künstlerisch hochbegabten Yoruba für die „dundun“, sogenannte Sprechtrömmeln.

Untermauernde Ausstellung „Die Kinder dieser Welt“

Ein Yoruba- und Ibo-Ensemble aus Nigeria trat im Rahmen des Festivals traditioneller Musik auf, einen vom Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien Berlin künstlerisch organisierten Programmteil der „Horizonte '79“. Die Ankündigung weckte bei mir zunächst kontroverse Empfindungen. Der Name Biafra kam mir in den Sinn: zwischen 1967 und 1970 tobte der nigerianische Bürgerkrieg, weil die Ibo die gegen sie gerichteten Ausschreitungen nicht länger ertragen wollten und die selbständige



Republik Biafra ausriefen. Eigentliche Triebkraft war das Erdöl: und Opfer in diesem sinnlosen Kampf, um den die Interessen der Industrienationen verschärfend einwirkten, waren hungrige Kinder. Im Gedächtnis sind mir noch zahlreiche erschütternde Fotos, die auch in Berlin auf der in die „Horizonte“ eingegliederten Ausstellung „Die Kinder dieser Welt“ (UNI-CEF/„Stern“) zu sehen waren. Ab 1. Oktober wird die Bundesrepublik Nigeria eine demokratische Verfassung haben: ob die intakten Kräfte einer ganzheitlichen Kultur über Stammesfehden

hinweg (die Ibo sind überwiegend Christen, die Hausa Mohammedaner) die afrikanische Zerrissenheit heilen können, war die immer wieder bei den „Horizonten“ gestellte Frage. Hoffnung gibt es dafür – wenn dem Kontinent Zeit gelassen wird... Es sei erlaubt, die musikalischen Beiträge auch unter diesem Aspekt zu sehen.

Neigung zum Theatralischen

Die Nigerianer zeigten hauptsächlich Yoruba-Kunst – mit einer auffälligen Neigung zum Theatralischen. So hatte eine Jägerszene ihren kultischen Grund im alljährlichen Ogun-Fest, dem Kriegsgott der Yoruba gewidmet. Aber der Lobgesang unter dem Namen „Ijala“ tönte in überaus heiterer Weise: ein Rezipient und Pantomime stand der Gruppe gegenüber, die seine Erzählung in einem Sing-Sprechton – mit fließen-

den Übergängen – kommentierte. „Sprechende“ Trommeln unterstrichen einzelne Passagen. Aus solchen traditionsgebundenen Darstellungen entwickelten sich noch während der Kolonialzeit eigenständige Tanz- und Musikformen, in denen das Schauspiel vom vertrauten rhythmisch-musikalischen Grund her Gestalt annimmt. Damit wurde vor allem die der Kunst im europäischen Sinn gänzlich fernstehende Landbevölkerung erreicht. Ähnliches ereignete sich bei der „königlichen Begrüßung“: einer großen, farbenprächtigen-theatralischen Szene, die den Besuch eines

Emirs aus den islamischen Nordstaaten bei einem Yoruba-König zum Inhalt hatte: unvergleichlich darin, daß Rhythmus und Bewegung den Gesang und die Sprache auslösten. Und das in einer faszinierenden Geschlossenheit, für die es in der abendländischen Kultur überhaupt nichts Entsprechendes gibt. Aber nicht nur der englische Titel – „Royal Greetings“ – deutete auf Tourneetheater...

Festivalreif zurechtgestutzt

Die Theatralisierung erscheint unvermeidbar, wenn sozial und regional verankerte Kunstäußerungen festivalreif zurechtgestutzt werden müssen: unter Preisgabe des aktivierenden Eingreifens der Zuschauer. Aber solche Verkünstelung bedeutet eben auch Entwurzelung. Eine Entwurzelung freilich, die sich in der traditionellen Musik Afrikas nur vollzieht, was aber in der Unterhaltungsmusik schon längst geschah. Noch einmal zu den Griots: da traten zwei Sängerinnen aus Mali auf (weibliche Griots sind nicht selten), die begleitet wurden auf der von zwei älteren Musikern gespielten „Cora“, einer Harfenlaute mit 21 Saiten. Eine der Sängerinnen fiel mir dadurch auf, daß sie die fallenden Figuren ihres Vortrags mit einem Sich-Öffnen der Arme unterstrich, das der Musik genau entsprach – als wolle sie das Publikum beschwörend auf den Inhalt hinlenken. Einer der Cora-Spieler hörte versunken auf ihren Gesang, mit dem anderen führte sie eine Art Dialog. Dieser Musiker verfolgte ihre Worte mit gespannter Aufmerksamkeit, nickte, murmelte offenbar Zustimmung, lachte, kommentierte die Erzählung. Alles wirkte, als entstünde es aus dem Augenblick. Doch es war einstudiert, wenn auch mit der überlieferten Vortragstechnik. Die Sängerinnen des Nationalensembles von Mali hantierten gekonnt mit dem Mikrophon. Ihre bestechende Präsenz war technisch auf hundert Prozent ausgerechnet. Dennoch blieb das eigentümlich Schwingende der Volkslieder erhalten, ein Moment des Sich-Wiegens in einem unzerstörbaren Rhythmus.

Mali in der Sahelzone gehört zu den fünf ärmsten Ländern der Welt: ein an die Not der Bevölkerung erinnerndes Lied, die vor der Dürre flieht. Das mag sich eigentlich so kunstperfekt nicht vorführen lassen – und doch tönt die Klage der alten Frauen noch durch: sie hat ergreifende Momente, weil die Musik zu Stimme und Sprache mutierte Bewegung ist, die Bewegtheit auslöst.

Erlebtes Leben selbst

Dominiert in Mali der Gesang, so in Ghana der Tanz. „Der Tanz ist für uns Drama“, sagen die Ghanaer. Das heißt, er ist nicht Ausdruck der Lebensfreude oder auch des Gegenteils, sondern gestaltetes, erlebtes Leben selbst. Aus Ghana kam aber auch Sylvie Kuuma, die zu modernen Schlagzeugrhythmen (Bayo Martins) englische Gedichte rezitierte, emphatische Lyrik über Soweto und das Erkennen des eigenen Ich, über die Rolle der Frau. Ist sie weniger

„afrikanisch“ als Lamine Konté, der Senegalese aus Paris mit Cora und Gitarre, der sich Griot nennt und auch die Brücken zur Überlieferung nicht abgebrochen, sich aber von den französischen Chansoniers den gut verkäuflichen Charme und die Showroutine angeeignet hat? Gibt es „afrikanische“ Brücken zwischen der nach außen gewandten, auf straffe Lenkung deutenden Selbstdarstellung madegassischer Volkskunst und der nahezu ekstatischen, dabei aber erstaunlich lockeren Vehemenz der Trommler aus der Republik Burundi, einer Demonstration von Macht und Freude der schwarzen Aristokratie?

Die Makeba mit aufkommender Stimmen-sentimentalität

Welche Bedeutung für die gerechte Sache in Südafrika hat noch Miriam Makeba, das einstige Symbol mit ihren „18 Pässen des freien Afrika“, jetzt ein Star, der

alles darf (zu dürfen meint), weil er – fast – alles kann? Immer noch bricht die Gesangsstimme wie ein Schrei aus der Sprache hervor, aber die Makeba wehrt auch nicht einer aufkommenden, heute schon schwer erträglichen Sentimentalität. Endlich: zwischen dem Afro-Jazz mit Widerstandsintention, der City-Folklore als Ausdruck der Brüche zwischen Land und Stadt und der Highlife-Musik als Kolonialismuserbschaft bestehen zwar schattierende Unterschiede, die der musiksoziologischen Herkunftsforschung zugänglich sind, aber mir tönte all das nur als Abbild dessen entgegen, was die kapitalistische Welt in Afrika angerichtet hat. Da ist ein Manu Dibango zumindest aufrichtig: er läßt mitteilen, daß er sich nicht mehr („nur“) als Afrikaner fühle und reproduziert mit einem auf Zulieferung des musikalisch-optischen Dekors gedrillten Ensemble die Rudimente seiner musikalischen Persönlichkeit. So weit, ist abzulesen, hätten wir Afrika fast gebracht...

Claus-Henning Bachmann

Beim diesjährigen Bonner Musikwettbewerb stellte sich profilierter Nachwuchs vor

Qualität wird wieder groß geschrieben

Mehrere Preise für junge deutsche Musiker

Fünf Jahre gibt es nun den „Deutschen Musikwettbewerb“ in Bonn: die vom Deutschen Musikrat ausgerichtete, von Bund, Ländern und privaten Stiftern sinnvoll unterstützte Top-Einrichtung für den bundesrepublikanischen Künstler-Nachwuchs. Spätestens jetzt zählt sich das Engagement aus. Wir hörten junge Interpreten, die als vielversprechend gelten können. Bezeichnend, daß Vertreter von Schallplattenfirmen kaum im Publikum auffielen. Das sollte anders werden. Auch wenn eine enge Bindung zwischen Phono-Akademie und Musikwettbewerb bestehen mag. Entscheidend ist bei diesem Preis, daß sich die verschie-

denen Spender zusammentaten und erhebliche Summen locker machten. Über die einzelnen Preise hinaus gibt es attraktive Stipendien für die weitere künstlerische Ausbildung, auch im Ausland, ferner Unterstützungen bei Debüt-Konzerten oder beim Instrumenten-Erwerb, um nur einige Punkte anzuführen.

Erste Preise für „Abegg-Trio“ und Cornelia Flade

Betrüblich nur, daß im Fach „Kammermusik mit Klavier“ zwar zwei Klaviertrios in die engste Wahl gerieten



Abegg-Trio

(und das „Abegg-Trio“ mit dem Pianisten Zitterbart den 1. Preis gewann, obschon das „Neue Münchner Trio“ auch nicht zu verachten ist), aber Duos und weitere kleine Ensembles so gut wie überhaupt nicht antraten. Im Gesangsfach ging es dafür



Cornelia Flade

erfreulicher zu. Immerhin konnte man in Cornelia Flade eine Mezzosopranistin kennenlernen, die ihren 1. Preis mit gutem Grund gewann – mit einer dunklen, mächtigen und reifen, ebenso ausgeglichen-schönen Stimme, mit viel persönlichem Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen. Ein unkonventionell gesungener Bach gefiel ebenso wie ein samten-klangesättigter Brahms. Aufmerksam wurde man ferner auf eine weitere, in ihrem Timbre heller Stimmgefärbte Mezzosopranistin (Susanne Klara) und auf einen lyrischen Tenor mit viel Schmelz in der noch sehr jungen, doch bemerkenswerten Stimme (Peter Seiffert, ebenfalls 2. Preis).

Auch Reiner Wehle wurde Erster

Den Hauptanteil der Kandidaten – etwa die Hälfte – bestritten Holzbläser. Hier fiel die Entscheidung auch besonders schwer. Der 25jährige Klarinetist Reiner Wehle aus Hannover erhielt den ersten Preis zugesprochen, wobei der Deinzer-Schüler mit vollem, rundem Ton und akkuratem Vortrag



Reiner Wehle

sein Prae errang. Doch auch Juliane Spelmans und Wolfgang Ritter (beide Flöte) sowie die Klarinetistin Sabine Meyer boten herausragende Leistungen: ebenfalls ausgesprochen preiswürdig. Schließlich bestach der Oboist Jochen Müller-Brincken, ein Holliger-Schüler, durch profilierte Interpretation – erhielt aber nur einen zweiten Preis.

Aber die Krone gebührt Andreas Rothkopf

Den stärksten Eindruck bei diesem Wettbewerb hinterließ der erst 24jährige Andreas Rothkopf, der den 1. Preis im Fach „Orgel“ für



Andreas Rothkopf

sich buchte. Jury-Vorsitzender Carl Seemann sprach von einer „exemplarischen Begabung, wie man sie so überzeugend bei diesem Wettbewerb noch nie erlebte“. Der Michael-Schneider-Schüler aus Dillingen/Saar, ausgebildet in Saarbrücken und in Köln (wo er noch weiter lernt), überraschte mit technischer Sicherheit, geistiger Souveränität, mit einer eigenwilligen Klangvorstellung sowie durch seine Artikulations- und Phrasierungsfähigkeit. Er folgt keiner „Schule“, sondern untermauert traditionelles mit neuen Erkenntnissen (ähnlich Harnoncourt). Sein mitreißendes Temperament ist entscheidend: es äußert sich vor allem im prägnant geformten rhythmischen Bereich. Rothkopf ist aber auch ein vorzüglicher Pianist (ausgebildet bei dem auch per Schallplatte hervorgetretenen Robert Leonardy in Saarbrücken und bei Günter Ludwig in Köln). Vielleicht wird er aber weder Organist noch Pianist, sondern Dirigent (was er jetzt bei Volker Wangenheim erlernt).

W.-E. von Lewinsky

Paul Dukas' „Ariane und Blaubart“ im Kieler Opernhaus

Sonnenbebrillter Frauenschreck mit Gangsterhut

Beim Namen Dukas denkt man natürlich sofort an den „Zauberlehrling“, der neben der „Moldau“ den Schülern als Paradebeispiel von Programm-Musik eingetrichtet wird, beim Stichwort „Blaubart“ an Bartóks frühe symbolistische Kurzoper (1911). Daß Dukas vier Jahre vor Bartók ebenfalls eine „Blaubartoper“ mit völlig anderer Akzentuierung schrieb, dürfte vielen Musikliebhabern nicht geläufig sein, zumal die letzte deutsche Aufführung schon fast ein Menschenalter (genau 67 Jahre) zurückliegt.

Echte Opern-Pionierleistung

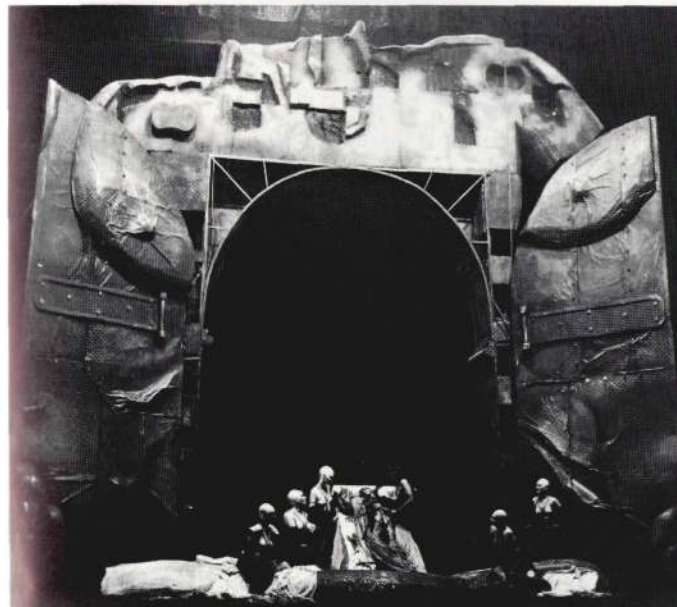


So kommt es einer Sensation gleich, daß sich das Kieler Opernhaus anlässlich der diesjährigen „Kieler Woche“ dieses vergessenen Meisterwerks annahm. Da echte musikalische Pionierleistung immer seltener an den großen Opernhäusern erbracht werden (die aufgrund ihrer Möglichkeiten dazu eigentlich prädestiniert wären), zieht man es vor, mit immer größerem Aufwand an Ausstattung und mit Stars standardisierte Publikumsreißer zu inszenieren. Um so verdienstvoller ist es, wenn sich

Bühnen wie Freiburg auf ein Wagnis wie den „Christophorus“ von Schreker einlassen oder eben Kiel auf Dukas' einzige Oper „Ariane und Blaubart“, die seinerzeit (sie wurde 1907 an der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt) von keinen geringeren als Toscanini und Zemlinsky zu Gehör gebracht wurde. Daß die Kontinuität ihrer Wirksamkeit abriß, hat beklagenswerte politische Gründe.

Zwischen Märchen und Emphase

Die Wahl des belgischen Nobelpreisträgers Maeterlinck als Librettisten setzt das Werk dem unmittelbaren Vergleich mit Debussys ebenfalls einzige Oper „Pelléas et Mélisande“ (1902) aus, neben der es ehrenvoll bestehen kann. Dukas' lyrisches Märchen vermittelt mit persönlichem Stil zwischen der musikdramatischen Emphase der deutschen Spätromantik und der zurückhaltenderen Ausdrucksgenre des französischen Impressionismus. Jedes bombastische Auftrumpfen, aber auch die lähmende Melancholie der Klanglandschaft Debussys wird vermieden. Der Unterschied ist im Opernstoff vorgegeben. Es verblüfft dabei, daß Maeterlinck so gegensätzliche Frauenfiguren konzipieren konnte: während Mélisande widerstandslos wie unter dem Sog eines übermächtigen Verhängnisses erlischt, ist Ariane eine aufbegehrende und zukunftsweisende Gestalt. Bei Maeterlinck ereilt sie nicht (wie bei Bartók) das Schicksal ihrer Vorgängerinnen, in der erotischen Ausnüchterungszelle zu verschwinden: sie ist – im Gegenteil – Herrin der Situation und macht sich Blaubart untertan wie Omphale den Herkules. Als sie aber



Blaubarts Gefangennahme in Kiels neuer Dukas-Inszenierung

der willfähige Mann nicht länger fasziniert, beginnt sie, sich von ihm zu lösen: es gelingt ihr aber nicht, ihre Vorgängerinnen aus dem Bannkreis Blaubarts zu befreien. Als dieser – von Bauern blutig zusammengeschlagen – hilflos vor ihnen liegt, bekennen sie sich in masochisti-

scher Anhänglichkeit wieder zu ihrer Liebe. Man sieht: eine provozierend kühne Umkehrung des „Blaubart“-Motivs mit durchaus emanzipatorischem Einschlag und sozialkritischen Untertönen, wie man sie im Elfenbeinturm des Symbolismus kaum vermutet hätte...

Harry Kupfers sozialistisch getrimmte „Salome“ in der Ostberliner Staatsoper

Statt Dolchstöße Maschinenpistolen

Regiekonzept orakelt bei Richard Strauss' berühmter Titelfigur von „faschistischer Diktatur“ und „wahnwitzig endendem Befreiungsakt“

Der Dresdner Operndirektor Harry Kupfer hat an der Ostberliner Staatsoper die „Salome“ von Richard Strauss inszeniert und dabei, wie die DDR-Nachrichtenagentur ADN berichtete, die Handlung aus der Antike in das 20. Jahrhundert verlegt. Die Premiere in der Oper Unter den Linden wurde ADN zufolge mit „nicht endenwollendem Jubel“ aufgenommen.

Kupfer, als Regisseur für unkonventionelle Kühnheiten bekannt und auf westlichen Musikbühnen vor allem durch seine Bayreuther „Holländer“-Einstudierung 1978 erfolgreich in Erscheinung getreten, läßt die Vorgänge um die Ermordung des Propheten Jochanaan statt im orientalischen Prachtmilieu auf dem tristen Hinterhof eines bürgerlichen Palastes (Ausstattung: Wilfried Wertz) spielen.

Salome endet statt unter Dolchstößen durch Schüsse aus der Maschinenpistole. Die Bildsprache verweist nach ADN „auf die faschistische Diktatur“, wobei Kupfer nicht das Werk denunziert, sondern in der Figur der Salome einen „traumatischen, tragisch mißlingen-

Ariane im hochgeschlitzten Kleid

Die Kieler Inszenierung von Heinz-Lukas Kindermann betont die besagte Emanzipation, indem Ariane in ein schulterfreies, hochgeschlitztes Lederkleid gesteckt und Blaubart als Mafioso-Typ mit Sonnenbrille, Gangsterhut und Gesellschaftsanzug ausgestattet wird. Damit handelt sich aber Kindermann einen deutlichen Stilbruch ein: das gelungene Bühnenbild von Hubert Popp (ein Riesentor in männlichem Torso) verharrt im symbolistischen Niemandsland jenseits der historischen Gegenwartigkeit.

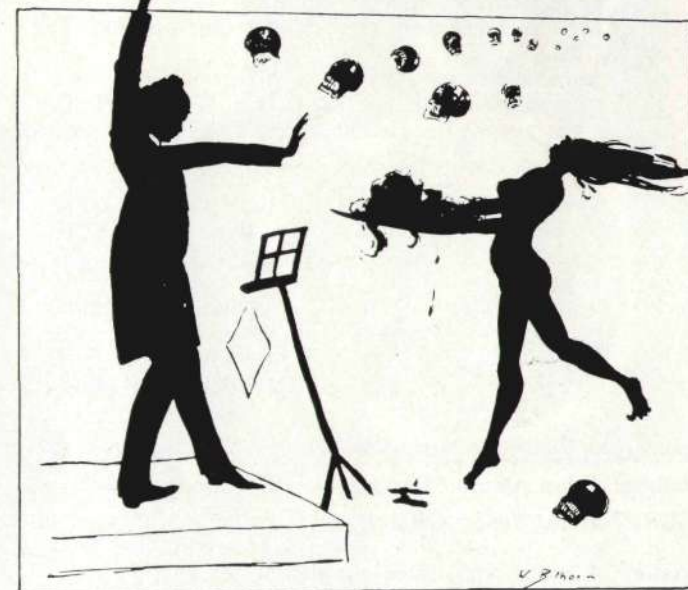
Kürzung ist schade

Die schwierigen Rollen konnten ausnahmslos mit Kräften des heimischen Ensembles besetzt werden: die strapaziöse Partie der Ariane wurde von der jungen Amerikanerin Patricia McCaffrey überzeugend gemeistert, wäh-

rend die Rolle des Blaubart, von Hans Georg Ahrens nobel gestaltet, vom Komponisten eher stiefväterlich bedacht wurde. Winfried Petzold am Dirigentenpult entfaltet umsichtig die Klangschichtungen der komplexen Partitur: Schade nur, daß man das Werk in deutscher Übersetzung um ein Drittel kürzte. Vielleicht kann sich eines der großen Häuser nun zu einer „vollen Fassung“ aufraffen. Wenn man Werken wie Korngolds „Die tote Stadt“ mit ihrer skrupellosen Effekthascherei eine Chance gibt, dann sollte man die Dukas nicht vorenthalten.

Übrigens: „Ariane und Blaubart“ gab's in Kiel bisher erst zweimal und wird Anfang Oktober wieder in den Spielplan aufgenommen: eine Gelegenheit für Opernfans also dieses faszinierende Werk kennenzulernen. Und die Plattenproduzenten könnten damit obendrein einen „echten Knüller“ kreuzen und ihr Image aufpolieren: bisher gibt's noch nicht eine einzige Einspielung davon... Siegmund Hohl

Wenn das der alte Richard Strauss wüßte: seine „Salome“ unter MP-Geknatter...



den und im Wahnwitz endenden Befreiungsakt“ zeige. Die Musik füge sich „erstauulich bruchlos in dieses Konzept ein“. Die Engländerin Josephine Barstow wußte laut ADN die Titelpartie von Anfang

bis Ende in knisternder Spannung zu halten. Theo Adam in der Rolle des Jochanaan war ADN zufolge ein „ebenbürtiger Partner“, Wolfgang Rennert als Dirigent bot eine „ekstatische Deutung der Partitur“. (dpa)

Tournee-Pläne im September 1979

Israel Philharmonic Orchestra

Leitung: Zubin Mehta

Solisten: Daniel Barenboim, Klavier / Anne-Sophie Mutter, Violine / Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton

Werke: Beethoven: 4. Klavierkonzert G-Dur op. 58
Busoni: Goethe-Lieder
Dvořák: Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88
Mahler: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll
Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll op. 64
Penderecki: De natura sonoris II
Prokofiev: Auszüge aus Ballettsuiten I und II „Romeo und Julia“
Schubert: Sinfonie Nr. 6 C-Dur D 589
Tal: Sinfonie Nr. 3

Tourneeleitung: Konzertdirektion Adler, Berlin

9. 9.	Berlin / Barenboim	Tal / Beethoven / Dvořák
10. 9.	Berlin / Fischer-Dieskau	Penderecki / Busoni / Mahler
11. 9.	Hannover / Mutter	Tal / Mendelssohn / Schubert / Prokofiev
12. 9.	Hamburg / Mutter	Mendelssohn / Mahler
13. 9.	Bonn / Mutter	Tal / Mendelssohn / Dvořák
15. 9.	Düsseldorf	Penderecki / Schubert / Mahler

Cleveland Orchestra

Leitung: Lorin Maazel

Solist: Franklin Cohen, Klarinette

Werke: Beethoven: Ouvertüre zu „Fidelio“
Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68
Brahms: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73
Brahms: Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90
Brahms: Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98
Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-Moll
Mendelssohn: Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90 (Italienische)
Mozart: Klarinettenkonzert A-Dur KV 622
Mozart: Sinfonie Nr. 38 D-Dur KV 504 (Prager)
R. Strauss: „Ein Heldenleben“ Tondichtung op. 40

Tourneeleitung: Konzertdirektion Schmid, Hannover

11. 9.	Berlin	Brahms (4) und (1)
12. 9.	Berlin	Brahms (3) und (2)
13. 9.	München / Cohen	Mozart / Bruckner
15. 9.	Frankfurt	Mozart / Bruckner
16. 9.	Bonn / Cohen	Mendelssohn / Mozart / R. Strauss
17. 9.	Düsseldorf	Beethoven / Mendelssohn / Brahms (2)

Spanisches Rundfunk-Nationalorchester

Leitung: Odon Alonso / Enrique Garcia Asensio

Solist: Narciso Yepes, Gitarre

Werke: Albeniz: Vier Sätze aus der Suite „Iberia“
de Falla: Ballettsuite „Der Dreispitz“
Rodrigo: „Concierto de Aranjuez“ für Gitarre und Orchester
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 17
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36
Turina: Danzas Fantasticas, op. 22

Tourneeleitung: Concerto Winderstein, München

20. 9.	Kaiserslautern / Alonso	Turina / Rodrigo / Tschaikowsky (4)
--------	-------------------------	-------------------------------------

21. 9.	Kaiserslautern / Alonso	Programme wie 20. 9. 79
24. 9.	Regensburg / Asensio	Tschaikowsky (2) / Rodrigo / de Falla
25. 9.	Nürnberg / Alonso	Turina / Rodrigo / Tschaikowsky (4)
26. 9.	Augsburg / Asensio	Tschaikowsky (2) / Rodrigo / de Falla
27. 9.	Mannheim / Alonso	Turina / Rodrigo / Albeniz / de Falla
28. 9.	Stuttgart / Alonso	Turina / Rodrigo / Albeniz / de Falla
30. 9.	Bielefeld / Asensio	Tschaikowsky (2) / Rodrigo / de Falla

London Mozart Players

Leitung: Dirk Joeres (s. Seite 54, „Das Tourneeporrtät“)

Solisten: Elizabeth Gale, Sopran / Dirk Joeres, Klavier / Wolfgang Meyer und Felix Slovaček, Klarinette

Werke: Haydn: Sinfonie Nr. 44 e-Moll Hob. I/44 (Trauer)
Mozart: „Ah questo seno deh vieni“ Konzertarie für Sopran und Orchester KV 374
Mozart: Klavierkonzert Nr. 12 A-Dur KV 414
Mozart: Klavierkonzert Nr. 14 Es-Dur KV 449
Stamitz: Klarinettenkonzert Es-Dur

Tourneeleitung: Konzertdirektion Wylach, Wuppertal

28. 9.	Fürth / Gale; Meyer	Stamitz / Haydn / Mozart-Arie / Mozart (14)
29. 9.	Heidelberg / Gale; Meyer	Stamitz / Haydn / Mozart-Arie / Mozart (14)
30. 9.	Karlsruhe / Gale; Slovaček	Stamitz / Haydn / Mozart-Arie / Mozart (12)

Zu Gast: Wer - Wo - Wann?

Yuri Ahronovitch, Dirigent

Ludwigsburg	30. 9.
-------------	--------

Amadeus-Quartett

München	24./25. 9.
Kaiserslautern	27. 9.
Badenweiler	29. 9.
Bad Homburg	30. 9.

Martha Argerich, Klavier

Hamburg	16./17. 9.
---------	------------

Claudio Arrau, Klavier

Mannheim	22. 9.
----------	--------

Gary Bertini, Dirigent

Würzburg	20. 9.
----------	--------

Ria Bollen, Alt

Ludwigsburg	16. 9.
-------------	--------

Boston Symphony Orchestra/Seiji Ozawa

Berlin	4./6. 9.
--------	----------

Frans Brüggen, Blockflöte

Ottobeuren	1. 9.
Heidenheim	2. 9.
Überlingen	3. 9.
Hannover	5. 9.
Geislingen	6. 9.
Ludwigsburg	7./9. 9.
Ellwangen	8. 9.
Ravensburg	10. 9.

Rudolf Buchbinder, Klavier

Reutlingen	10. 9.
Frankfurt	20./21. 9.
Kassel	23. 9.
Hannover	24. 9.
Bonn	25. 9.
Herford	26. 9.
Minden	27. 9.
Bad Salzungen	29. 9.
Detmold	30. 9.

Aldo Ceccato, Dirigent

Hamburg	16./17. 9.
---------	------------

Helen Donath, Sopran

Schweinfurt	17. 9.
München	23./26./29. 9.

Zensur für Bildung.

Im Erkennen neuer Maßstäbe liegt die Chance, eigene Standpunkte zu überprüfen.

Es ist Bestandteil unserer Spitzentechnologie, Hochwertiges nicht einfach durch Verbessern zu erreichen, sondern vielmehr Neues zu schaffen, das in erfüllbaren Träumen Verwirklichung findet. Hierfür stehen die erstmals von Yamaha entwickelten Vertikal-FETs, BERYLLIUM als sensationelles Membranmaterial für Lautsprecher sowie der in einzigartiger Reinheit von 99,9% gefertigte SENDUST-Tonkopf.

Jetzt gibt Yamaha auch im ersten Glied der Übertragungskette den Ton an: Mit den als Super Tracer bezeichneten Moving Coil-Tonabnehmern MC-1S & MC-1X, deren dynamische Masse nur 0,236 mg beträgt. Voll im Feld des jochlosen Doppeldifferential-Magnetens liegende Luftspulen signalisieren Überlegenheit.

Diesem Stand verpflichtet, präsentiert Yamaha den mit subtiler HiFi-Elektronik ausgestatteten Vollverstärker A-1, der 2 x 70 W an 8 Ω bei nur 0,02% Klirr über den Bereich von 20–20.000 Hz liefert, das

entspricht nach DIN 2 x 115 W. Konsequenz auf den A-1 abgestimmt, verfügt der Tuner T-1 über eine Eingangsempfindlichkeit von 0,85 µV und umschaltbare ZF-Bandbreite für 92 dB Trennschärfe. Das mit dem legendären SENDUST-Tonkopf und 2-Motoren-Laufwerk ausgestattete Cassettendeck TC-920B bietet einen Frequenzgang von 30–18.000 Hz, Gleichlauf nach DIN besser als 0,1% und Sound-Focus-Taste für Phasenpriorität.

Die für 100 W Belastbarkeit ausgelegte 3-Wege-Monitorbox NS-1000M mit BERYLLIUM-Hoch- und Mitteltonkalotten ist durch farbkraftige, konturierte und verfärbungsfreie Reproduktion bei extrem sauberen Bässen krönender Abschluß einer für professionelle Ansprüche konzipierten Anlage, die nicht nur Minderheiten vorbehalten bleibt. Wir senden Ihnen gern Unterlagen:

YAMAHA Europa, 2084 Rellingen bei Hamburg



YAMAHA HIFI
DER »NATURSOUND«

Christoph Eschenbach, Klavier		Aarhus/Dänemark 4. 9.
		Coesfeld 8. 9.
		Moers 15. 9.
		Hilden 26. 9.
		Marl 29. 9.
Landau 14. 9.		
Mainz 26. 9.		
Brigitte Fassbaender, Alt		
Berlin 19./22. 9.		
Düsseldorf 27./28. 9.		
Justus Frantz, Klavier		
Meersburg 1. 9.		
Linz 3. 9.		
Berlin 9./10. 9.		
Wiesbaden 12. 9.		
Karlsruhe 17. 9.		
Straßburg 18. 9.		
Lüdenscheid 22. 9.		
Mainz 26. 9.		
Monique Haas, Klavier		
Landau 14. 9.		
Berlin 19. 9.		
Wiesbaden 4. 9.		
Sabine Hass, Sopran		
Wien 25. 9.		
Ulf Hoelscher, Violine		
Bochum 13./14. 9.		
Dormagen 15. 9.		
Velbert 17. 9.		
Odense/Dänemark 25. 9.		
Heinz Holliger, Oboe		
Ludwigsburg 30. 9.		
Eliahu Inbal, Dirigent		
Frankfurt 20./21. 9.		
Bernhard Klee, Dirigent		
Saarbrücken 23. 9.		
Düsseldorf 27./28. 9.		
Adalbert Kraus, Tenor		
Taifingen 22. 9.		
Christa Ludwig, Mezzosopran		
Ludwigsburg 1. 9.		
Margaret Marshall, Sopran		
Würzburg 20. 9.		
Edith Mathis, Sopran		
Leipzig 24./26. 9.		
Wien 28. 9.		
Linz 29. 9.		
Aurèle Nicolet, Flöte		
Bern 24./29. 9.		
Jessye Norman, Sopran		
Berlin 16. 9.		
Philharmonia Hungarica		
Essen 2. 9.		
		Linz 2. 9.

Neuinszenierungen des Musiktheaters

1. 9. Aachen	Don Giovanni (Mozart)
Bonn	Carmen (Bizet)
2. 9. Wuppertal	König Arthur (Purcell)
4. 9. Aachen	Der Bettelstudent (Millöcker)
5. 9. Duisburg	La Bohème (Puccini)
6. 9. Berlin	Der Untergang der Titanic (Siebert) (Uraufführung)
Bielefeld	Der Wildschütz (Lortzing)
Münster	Arabella (R. Strauss)
7. 9. Oberhausen	Kiss me Kate (Porter)
8. 9. Bielefeld	Hallo Dolly! (Steward/Hermann)
Bremerhaven	Hoffmanns Erzählungen (Offenbach)
Dortmund	Der Rosenkavalier (R. Strauss)
Hagen	Das Geisterschloß (Moniuszko)
9. 9. Dortmund	Der Zarewitsch (Lehár)
Pforzheim	Gasparone (Millöcker)
13. 9. Gelsenkirchen	Das schlaue Fuchslein (Janáček)
14. 9. Darmstadt	Der Rosenkavalier (R. Strauss)
Gelsenkirchen	Don Quichotte de la Mancha (Paisiello/Henze)
Köln	Die Frau ohne Schatten (R. Strauss)
Oberhausen	Der Kapellmeister (Cimarosa)
Ulm	Signor Bruschino (Rossini)
15. 9. Bremerhaven	Arlecchino (Busoni)
Hildesheim	Der Rosenkavalier (R. Strauss)
Kiel	Der Zarewitsch (Lehár)
16. 9. Heidelberg	Lucia di Lammermoor (Donizetti)
Kiel	Lohengrin (Wagner)
19. 9. Oldenburg	La Traviata (Verdi)
20. 9. Gelsenkirchen	Der Vogelhändler (Zeller)
Saarbrücken	Der fliegende Holländer (Wagner)
Trier	Hallo Dolly! (Steward/Hermann)
22. 9. Hagen	Nabucco (Verdi)
Kaiserslautern	Der Rosenkavalier (R. Strauss)
Wiesbaden	Mein Freund Bumbury (Natschinsky)
23. 9. Aachen	Rigoletto (Verdi)
Augsburg	Hoffmanns Erzählungen (Offenbach)
Hannover	Salome (R. Strauss)
Kaiserslautern	Pique Dame (Tschaiakowsky)
Ulm	Orpheus und Eurydike (Gluck)
Wuppertal	Der Mann von La Mancha (Wassermann/Leigh)
27. 9. Klagenfurt	Die Csárdásfürstin (Kálmán)
29. 9. Bielefeld	Eine Nacht in Venedig (J. Strauss)
Regensburg	Turandot (Puccini)
30. 9. Bielefeld	Coppélia (Delibes)
Bonn	Simone Boccanegra (Verdi)
Kassel	Othello (Verdi)
Kiel	Der Troubadour (Verdi)
Münster	Lohengrin (Wagner)
	Die lustigen Weiber von Windsor (Nicolai)
	Die lustige Witwe (Lehár)

lui

sucht noch ein paar Leser

Verstehen Sie bitte, daß wir als exquisites französisches Männermagazin von unseren neuen Lesern die gleichen Voraussetzungen verlangen wie von unseren alten; also: überdurchschnittliche Bildung, Toleranz gegenüber Andersdenkenden, überdurchschnittlichen Geschmack beim Essen und Trinken, Sinn für deftige zynische Cartoons und Spaß an der Art, wie man in Frankreich Liebe macht.

**770 000* haben wir schon.
Ein paar mehr
dürfen es noch sein**

*(AWA-Leseranalyse 1978)