

FONO-FEUILLETON

Strawinsky auf der Spur – und diese Spur verloren...

Ein ehrgeiziges Projekt der Berliner Festwochen ist gescheitert

Ich glaube nicht, daß Igor Strawinsky dieses Festival gefallen hätte. Denn er war, wie sein Freund und Komponisten-Kollege Nabokov erzählt hat, jener Nabokov, von dem vor vielen Jahren die Anregung zu diesem Berliner Festwochen-Thema gegeben wurde, – Strawinsky also war ein Mann der peinlich genauen, strengsten Arbeitsdisziplin; einer, dem es beispielsweise ausgesprochenes Vergnügen bereitet hat, den Text eines Brieftelegramms in dem vorgeschriebenen Umfang von 25 Wörtern abzufassen. Es verursachte ihm Lust, einen gegebenen Rahmen optimal auszufüllen. In Berlin hat man mit den fünf Festwochen und den nicht unbegrenzten, aber beträchtlichen Geldmitteln nicht viel anzufangen gewußt.

Unklar blieb, was eigentlich gewollt war. Man hat eine Art Gast-Dramaturgen engagiert, den Musikwissenschaftler und -kritiker Wolfgang Burde, aber dessen Kompetenzen blieben auf die fachliche Redaktion des Festwochen-Almanachs (Eigenwerbung: „Strawinsky-Lesebuch“) beschränkt, auf einen dramaturgischen „Überbau“ demnach, der sich auf die Praxis der Programm-Konzeption und Aufführungen nicht auswirkte. Von einer „Konzeption“ zu sprechen, ist im Grunde schon gutwillig übertrieben. Es schien um nichts anderes zu gehen als möglichst viele Strawinsky-Werke von möglichst vielen Ensembles und Solisten präsentieren zu lassen; es gab auch Mehrfach-Aufführungen einzelner Werke, ohne daß ein musikalischer Sinn dahinter erkennbar wurde – auf der anderen Seite fehlten theatralische Beiträge von Gewicht (die an eine bestimmte Ästhetik gebundene Überschau des New York City Ballet ausgenommen), wurde das für die heutige Beurteilung Strawinskys wichtige Spätwerk nur überaus lückenhaft geboten.

Dabei war die Idee gewiß nicht schlecht: das Werk eines Großen schon zwei Jahre vor der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages ausführlich zu befragen, einen wichtigen Zeugen des Aufbruchs zur Gegenwart vorzustellen, einen, der Gegenwart gelebt und auf eine sehr persönliche Weise umgesetzt hat wie kaum ein zweiter; das alles zu tun, bevor Weltbürger Strawinsky oder „Zar Igor“ (wie der menschlich bescheideneren Arthur Honegger ihn ge-

sen, was mit einem verallgemeinernden Schlagwort „Neue Einfachheit“ genannt wird. An Konfrontations-Möglichkeiten hätte es nicht gefehlt, und sie wären wohl überwiegend zugunsten Strawinskys ausgefallen. Oder eine andere, nicht minder interessante Fragestellung: Was hat heute noch Bestand von Theodor W. Adornos unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg geschriebener Kritik an dem „Neoklassizisten“ Strawinsky, einer maßlos über-



„Hommage à Igor Strawinsky“ von Raymond Moretti

nannt hat) aus purer Pflichtübung womöglich allerorten in Grund und Boden musiziert wird. Nur wurden Fragen gar nicht gestellt, ein begleitendes Symposium oder Werkstatt-Gespräche mit Interpreten offenbar nicht einmal in Erwägung gezogen. Eine wichtige Frage wäre zum Beispiel Strawinskys latente Beziehung zur heutigen Neuen Musik gewesen, seine mögliche Vorwegnahme des-

steigerten Polemik zwar, die aber in ihrem wütenden Insistieren auf problematischen Zügen des Werkes diesem gerechter wird als alle Reden zu seiner bloßen Feier? Die beiden Hauptvorwürfe, Strawinskys Oeuvre (soweit es bis 1948 vorlag) folge einem Traum von scheinhafter Authentizität, sei vom „horror vacui“ eingegeben, der Angst vor der Leere, und seine tonale Musik zeige

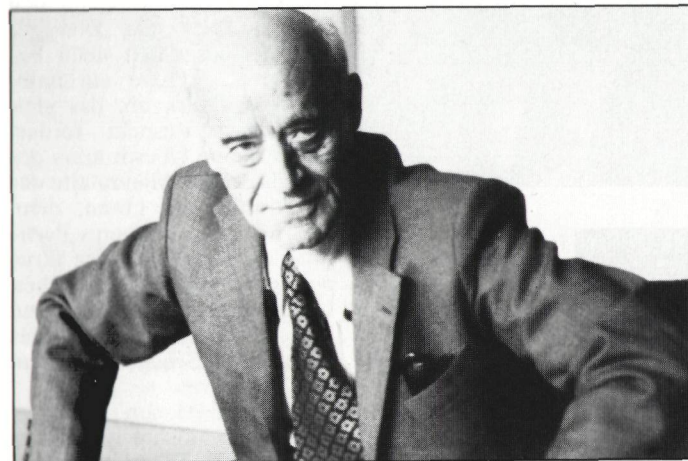
Spuren von „Infantilismus“, dem „Stil des Kaputten“, diese Vorwürfe hätten vor veränderter geschichtlicher und ästhetischer Kulisse erneut und Erkenntnis bringend untersucht werden können.

Einen Ansatz über das Abspulen von Konzerten hinaus gab es im schon erwähnten Festwochen-Magazin: die Erklärung von „Strawinskys Modernität“ aus der kompositorischen Nähe zu ästhetischen Positionen, wie sie sich bei Bertolt Brecht und Hanns Eisler finden (Wolfgang Burde). Es geht, klarer gefaßt, um den „Verfremdungseffekt“. Der Gedanke, bei Strawinsky dergleichen aufzuspüren, ist nicht gar so neu. Die Verbindung zu Brecht wird als rein hypothetische Erwägung – freilich auf das Theater bezogen – schon von dem russischen Pianisten und Musikwissenschaftler Michail Druskin genannt (in seiner auch deutsch bei Reclam in Leipzig erschienenen Strawinsky-Biographie), und selbst Adorno hat in seinem „dialektischen“ Weiterdenken der Polemik von einst – einer Art Widerwärtigkeit wesentlicher Momente der Philippika gegen Strawinsky – Analogien zum „späten Brecht“ erwähnt, einen Verfremdungseffekt am „Strawinskyschen Instrumentalklang, seitdem er kleine Besetzungen wählte“. Er habe „in einem retrospektiven, vielfach absichtlich konventionellen Material ... eine verfremdete Musik geträumt...“.

Daß „jeder Takt Strawinskys das Produkt von Stilisierung ist“, „sein Geschmack auch gegen den Geschmack rebelliert“, derart, daß „unersättliche Empfindlichkeit sich gegen alles auch nur von fern Geschlechte und Zuckrige wendet“ (Adorno), ist ernsthaft kaum zu widerlegen; was aber hat es mit diesem „Gout“ – oder vielleicht Hautgout? – im einzelnen auf sich? Strawinsky hat auch, darin Mahler ähnlich, banale Formulierungen nicht verschmäht – an dem Melodram „Perséphone“ etwa zeigt es sich. Freilich: Als Robert Craft, der in Berlin die konzertante (!) „Perséphone“-Aufführung ursprünglich leiten sollte, den Alten Meister fragte, wie er aus dem Abstand heraus die Verwendung von Musik als

Untermalung gesprochenen Textes beurteile, lautete die Antwort: „Fragen Sie nicht. Sünden können nicht ungeschehen gemacht, nur verziehen werden.“ Nicht verziehen werden kann die gänzlich unzulängliche Wiedergabe, eine Fehlproduktion, für die der junge israelische Dirigent Doron Salomon nicht allein verantwortlich zu machen ist. Ist der immer wieder berufene Stilwandel bei Strawinsky, das Chamäleonhafte oder Proteische, vielleicht nur ein Klischee, das unsere Ratlosigkeit gegenüber dem Gesamtwerk verdecken soll? Die Berliner Festwochen taten wenig dazu, von der Auswahl und Anordnung der Stücke her dieses Schaffen als faßbare, vielschichtige Einheit zu bestimmen. Michail Druskin war zu Beginn des Strawinsky-Marathons für einige Tage in West-Berlin; seine Anwesenheit wurde so gut wie gar nicht genutzt. Er betont immer wieder das „Russische“ als Einheit stiftendes Moment im Werk von Strawinsky, und er meint damit nicht nur die russischen

Interessen und kulturpolitische Erwägungen bei dieser Hervorhebung eine Rollen spielen, aber die Strawinsky-Diskussion wird dadurch um einen Akzent bereichert, der im Westen zu wenig Beachtung findet. Verpaßte Chancen: Auch eine sinnvolle Visualisierung wurde versäumt oder scheiterte an der in dieser Hinsicht mangelhaften Zusammenarbeit mit dem Pariser Festival d'Automne. Was unter dem Signum „Igor Strawinsky – Leben und Werk“ (unzutreffend, weil eine Gesamtschau verheißend) angeboten wurde, wirkte wie eine Zufallsauswahl – reizvoll im Detail, aber ohne eine Spur von Komposition. Ein Katalog in französischer Sprache (!) wurde für einen Zeitpunkt angekündigt, zu dem die Ausstellung in Berlin schon abgebaut war; die gesellschaftlichen, bildkünstlerischen und musikalischen Einflüsse auf Strawinsky blieben unaufgearbeitet. Komponierte Konzertprogramme anstelle der häufig zwischen sinfonischen Kassenreißern verpackten Alibi-Strawinskys hätten das ihre getan. An modellhaf-



Michail Druskin

Themen, seien es musikalische oder (in den Balletten, in der Oper „Mawra“) inhaltliche, sondern auch Übereinstimmungen zwischen rhythmischen Formeln und Eigenheiten der russischen Rede; dazu gehören musikalische „Akzentverschiebungen, die Strawinsky als ‚melodisch-rhythmische Stottern‘ bezeichnete“. Kein Zweifel, daß nationale In-

ten, sich auf das Spezifische der kompositorischen Verfahren Strawinskys wirklich einlassenden Aufführungen herrschte großer Mangel; die gebotene Fülle konnte darüber nicht hinwegtäuschen. So blieb auch offen, ob Strawinskys „Pseudomorphose“, das Auftreten einer (kristallinen) Form, die in Wahrheit zu einem anderen Inhalt, einer

anderen Musik gehört, in der Tat ein „kompositorischer Defekt“ ist, wie Adorno meinte. Ist diese Form womöglich verborgene Zeitkritik, Dokument gerade des Scheincharakters von Kunst, gar „Parodie“? Das wäre in diesem Fall nichts Negatives, kein Verspotten, kein Lächerlichmachen, sondern eine Kompositionstechnik, die mit Modellen umgeht, um aus ihnen Neues zu schaffen. Der verstorbene Basler Musikwissenschaftler Leo Schrade hat die These aufgestellt, daß dieses Verfahren bei Strawinsky bis in die Spätphase hinein eine Rolle spielte; die Reihentechnik Schönbergs und Anton Weberns habe ihm derart als Modell gedient. „Die Intervalle meiner Reihen basieren auf der Tonalität“, hat Strawinsky zu Robert Craft gesagt; also verbindet sich bei ihm die Zwölftontechnik mit einem abgewandelten Begriff von Tonalität. Der alte Fuchs war immer auf der Höhe der Zeit, aber in Berlin war man von seiner Höhe, von seiner Lust am musikalischen Denken weit entfernt.

Claus-Henning Bachmann

Wenn der Träumer erwacht

Späte Uraufführung von Zemlinskys „Traumgörge“ in Nürnberg

„Zemlinsky kann warten.“ Arnold Schönberg, selbst erfahren im Umgang mit unverständigen Zeitgenossen und auf kommende Zeiten vertrauend, schrieb dies tröstend 1921 in einer kleinen Festschrift zum Geburtstag seines Lehrers, Freundes und Schwagers Alexander von Zemlinsky. Er hat lange warten müssen, aber es scheint, als komme nun allmählich seine Zeit. Er taucht nicht nur in Symposien als Themengeber auf, sondern auch auf Konzertprogrammen und Spielplänen. Das La Salle-Quartett macht sich um die Wiederentdeckung der Streichquartette verdient. „Eine florentinische Tragödie“ war gerade in Venedig zu sehen

und wird – zusammen mit dem Einakter „Der Zwerg“ – auch von der Hamburgischen Staatsoper angekündigt und das Nürnberger Musiktheater präsentiert jetzt die späte Uraufführung der rund 75 Jahre alten Oper „Der Traumgörge“. Schönberg führte das Unverständnis der Musikfreunde übrigens vor allem auf Zemlinskys Operntexte zurück. Gerade im Falle des „Traumgörge“ steht zu fürchten, daß dieser Text weder jetzt noch in Zukunft Begeisterung wecken kann, wobei es nicht so sehr der Märchencharakter ist, der Probleme schafft – schließlich läßt sich in dieser Geschichte nicht nur Symbolistisches, sondern auch Tiefenpsychologisches erkennen.

Görge lebt ganz im Banne der Bücher, selbst seine Verlobung mit Grete verträumt er. „Märchen müssen lebendig werden“ – im Sog dieser fixen Idee verläßt er das heimliche Dorf, die Braut, das Erbe. Im zweiten Akt, in einem anderen Dorf, soll er Anführer eines Bauernaufstands werden, doch diese Chance, den Traum vom Helldemut zu verwirklichen, läßt sich Görge entgehen, weil die Aufrührer von ihm fordern, sich von der ausgestoßenen Gertraud, einer vermeintlichen Hexe, zu trennen. Da erwacht der Träumer, kämpft um seine Liebe und siegt. Im Nachspiel sehen wir Gertraud und Görge im trauten Heim.

Das alles leidet ganz entscheidend darunter, daß der Librettist Leo Feld eben doch kein zweiter Hugo von Hoffmannsthal war. Die bisweilen arg geklöpelten Reime machen es schwer, den psychoanalytischen Dimensionen zu folgen. Und insbesondere das Nachspiel taugt allenfalls als Bühnenweihfestspiel für Haus und Herd – man darf also auch weiterhin an der Bühnenwirksamkeit des Stücks zweifeln. Vor allem, aber nicht nur, wegen des Librettos. Denn Alexander von Zemlinsky findet eigentlich nur in den Schilderungen der Aufständischen zu prägnanteren Farben und illustriert ansonsten das Traumspektakel kunstvoll, aber auch künstlich. Sicher leistet Zemlinsky auch hier differenzierte Themenar-

FONO-FEUILLETON

beit, nutzt er geschickt die Klangmöglichkeiten des großen spätromantischen Orchesters. In der chromatisch erfigen Harmonik, die die Tonalität nur extensiv nutzt, aber nie durchbricht, entfaltet sich eine gefällige, aber nicht anbieternde Melodik. Eine gediegene Arbeit, aber ganz sicher nicht Zemlinskys bestes, nicht sein typischstes Stück, weil er sich trotz aller Vorechos von Streker bis Strauss doch als Eklektiker des 19. Jahrhunderts vorstellt.

Vielleicht hätte die Musik aber mehr überzeugt, wenn es Hans Gierster in Nürnberg stärker gelungen wäre, die Sinnlichkeit des Orchesterparts aufscheinen zu lassen. Und wenn insbesondere für die Titelpartie ein geschmeidiger Tenor zur Verfügung gestanden hätte: Karl-Heinz Thiemann stand die Rolle achtbar durch, aber von den Verzückungen des Träumers, von der Vielschichtigkeit des Charakters gab sein Spiel mehr kund als sein Singen.

So sorgte vor allem Gilbert Eflos Inszenierung im betont konzentrierten Bühnenbild von Ekkehard Gröbler für intensive Gestaltung dieses Märchenstoffs, dessen Geschichte selbst märchenhaft ist. Eigentlich sollte der „Traumgöрге“ 1907 an der Winer Staatsoper uraufgeführt werden, ging aber nach Gustav Mahlers Demis-

sion im Intrigenstrudel unter. Deflo reduzierte die Dorfiditylle auf einen kargen Festsaal, formte die Bauernrevolte zum Proletariataufstand: Der Bach, der im Dorfbild dem Göрге als Traumgrenze dient, ist mittlerweile zum Abfalltömpel verkommen – ein gelungenes Detail für viele. Nur zur Kindersegen-Idylle des Nachspiels, das der Wirkung des ganzen Stöcks doch entscheidend schadet (und darin dem 3. Akt von Strauss' „Frau ohne Schatten“ gleicht) ist Deflo auch nicht mehr eingefallen als die Verzeichnung vom frommen Abziehbild einer fast heiligen Familie. Doch gerade weil sich Deflo und Gröbler nicht auf den Symbolismus einließen, weil sie die Geschichte nicht an Jugendstil-Ornamentik verraten haben, dienten sie letztlich der Auseinandersetzung mit dem Opus – prompt wurde einzig die Inszenierung ausgebuht.

Rainer Wagner

Das Feldbett der Kasteiung

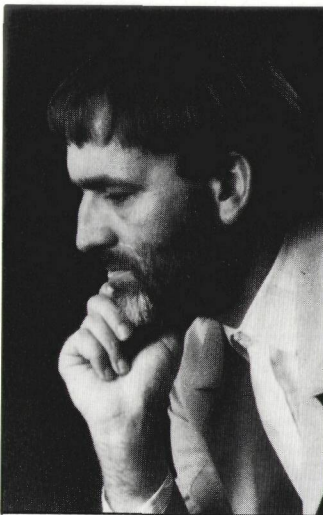
Donaueschinger Musiktage 1980

Vielleicht liegt es nur an der Jahreszeit, daß alljährlich in Donaueschingen wieder das Mißverständnis aufkommt, die

traditionsreichen Musiktage (aus deren Namen die Neue Musik schon seit einiger Zeit verschwunden ist) müßten so etwas wie ein Erntedankfest der aktuellen Musik sein: Gradmesser des jeweiligen Jahrgangs, Bilanz der Entwicklung.

Wer so rechnet, übersieht dabei nicht nur das Risiko der Auftragserteilung, bei der man das Ergebnis nie vorausberechnen kann, sondern er ignoriert auch, daß die überlebenskräftigen Werke der Musikgeschichte immer von einer Fülle des (zu Recht) Längstvergesenen umrahmt sind.

Da war jener Kollege schon realistischer, der im voraus ab-



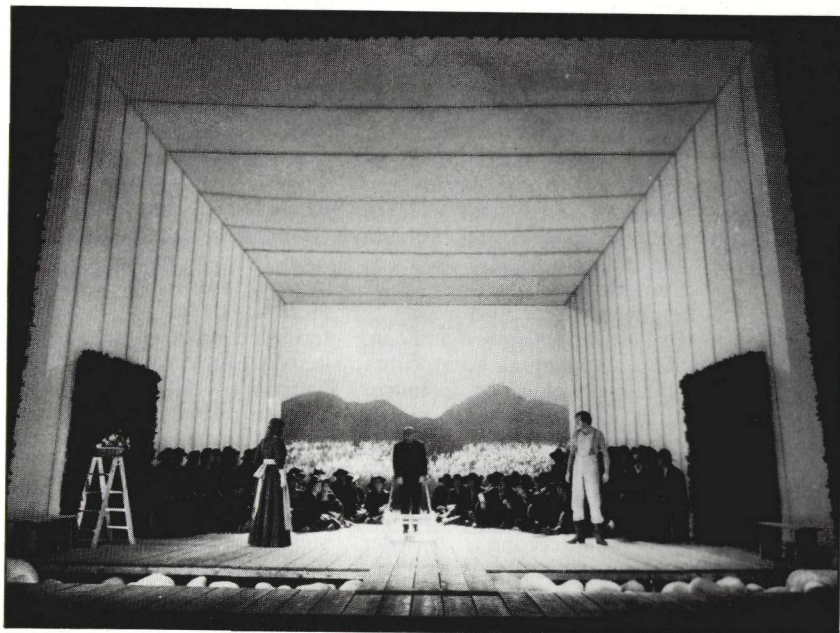
Helmut Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“ ist die herausragendste der auf den Donaueschinger Musiktagen neu vorgestellten Kompositionen.

wiegelte, für ihn würde sich die Reise schon gelohnt haben, wenn nur ein Stück wirklich hörens- und bedenkenswert ausfallen würde. Dem Manne konnte geholfen werden.

Denn ein Werk erfüllte den Anspruch der Avantgarde, des Voransturmens ins Unbekannte, des Aufbruchs in ein Klangterrain, das schwankendem Boden gleicht. Helmut Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“ für vier Solostreicher und Orchester (Berliner Streichquartett) jedenfalls machte ratlos und neugierig zugleich, erwies sich in seiner ebenso komplizierten wie strukturell sinnlichen Gestalt als Herausforderung an den Hörer – über kein anderes Stück wurde in diesem Jahr in Donaueschingen so lange, so kontrovers und so ernsthaft geredet und gestritten.

Lachenmann kommt dabei über die – von ihm gleichwohl im Programmheft zitierte – Klanggebärde der Verweigerung hinaus und gewinnt der Dialektik von Andeutung (der Tanzcharaktere) und Vieldeutigkeit, von Klangschaten (etwa dem Streichen auf den Wirbelgriffen) und Klanggesten der insgesamt neun beschworenen Tänze ein halbstündiges Werk ab, das gleichermaßen Respekt fordert und auf eine Überprüfung des Urteils drängt. Man müßte das Stück mehrfach hören, denn auch erst ein genaueres Partiturstudium offenbart die skrupulöse Zitattechnik, die neben Umrissen der Nationalhymne kam hörbar auch noch das Volkslied „Schlaf, Kindlein, schlaf“ zitiert.

Jenes Konzert am Samstagnachmittag brachte neben Lachenmanns „Tanzsuite“ noch ein zweites, allerdings faßlicheres, in seiner Qualität leichter dingfest zu manchenes Werk: „Sori“ der Koreanerin Younghi Pagh-paan – ein Stück, das seine folkloristischen Zitate überaus kunstvoll einbindet. Und es stellte mit Sylvain Cambreling einen jungen Dirigenten vor, dessen Kompetenz ebenso hörbar wie sichtbar wurde (Cambreling ist zusammen mit John Pritchard designierter Musikchef der Brüsseler Oper). Auch das dritte



Szenenbild aus der Uraufführung des „Traumgöрге“ von Zemlinsky

Der neue HD 222, geschlossen und doch frei im Klang



HD 222. Es ist das vollkommene Erlebnis des ganz privaten Musikgenusses, das diesen neuartigen geschlossenen Kopfhörer neben seiner excellenten Klangkultur besonders auszeichnet.

HD 222 von Sennheiser. Erleben Sie die klangvolle Weite seines breiten Frequenzspektrums und das durch seine luftleichten Sternsicken-Membranen erzeugte Klangbild ohne Klirren, ohne Resonanzen – selbst bei höchsten Lautstärken. Seine ringförmigen, perfekt abdichtenden Ohrpolster, die das Ohr praktisch berührungsfrei umschließen, sein äußerst

leichter Bügelandruck und sein geringes Gewicht von 280 g lassen Sie vergessen, daß Sie einen geschlossenen Hörer tragen – auch nach Stunden.

HD 222. Spitzenqualität in Design, Klang und Tragekomfort zugleich. Ermöglicht durch die

neuartigen, extrem flachen und superleichten Samarium-Kobalt-Magnete mit höchster Energiedichte auf engstem Raum.

HD 222 von Sennheiser. Die „geschlossene“ Klangperfektion par excellence. Erhältlich beim guten Fachhandel.

Technische Daten:

Übertragungsbereich	20...20000 Hz
Nenn-Impedanz	600 Ω
Kennschalldruckpegel 1000 Hz	94 dB
Max. Dauerbelastbarkeit (DIN 45 582)	0,2 W
Klirrfaktor (DIN 45 500)	≤ 0,5 %

SENNHEISER
Perfekter Klang hat seinen Namen

Sennheiser electronic, 3002 Wedemark 2, Tel. 05130/583-1, Telex 0924623

Schweiz: Bleuel electronic AG · Zürcherstr. 125 · CH-8952 Schlieren-Zürich

Österreich: Grothaus Ges.m.b.H. · Albert-Schweitzer-gasse 5 · A-1130 Wien

COUPON

an Sennheiser electronic,
Postfach 891, 3002 Wedemark 2
Bitte senden Sie mir

☐ kostenlose Informationen über den HD 222

☐ die „Sennheiser-revue“
gegen DM 2,- in Briefmarken oder
auf Postscheckkonto
Hannover 93489-302

Meine Adresse: _____



FONO-FEUILLETON

Werk dieses Konzert erwies sich noch als diskutabel: Ulrich Gassers „Steinstücke II“, eine Folge kurzer, atmosphärisch dichter Orchesterstücke, denen das Sinfonieorchester des Südwestfunks Charakteristik abgewann.

Ansonsten gab es in Donaueschingen wieder einmal eine ganze Reihe von teils peinlichen, teils impertinenten Kompositionen zu hören. Angefangen von der Uraufführung von Walter Zimmermanns „Ländler-Topographien“, die sich allzu rasch erschöpften, bis

entblödete sich nicht, im Text zu zitieren: „Was die Zeit braucht, ist nicht ein Genie“ – es war ja auch keines in der Nähe.

Doch wenn man so allzu oft vom Dauer-Regen in die Musik-Traufe kam, auch wenn Joachim Ernst Behrend in geübter Routine Frechheit zeigte, weil er nicht nur das zahlende Publikum der SWF-Jazz-Session als Klangkulisse für eine Plattenproduktion mißbrauchte, sondern zudem auch noch zum Auftakt mit dem Shigeharu Mukai-Quartett drittklas-

Aus der Reihe getanzt

„A Chorus Line“ im Berliner „Theater des Westens“

Dreierlei ist bemerkenswert an diesem Berliner Broadway-Import. Zum ersten kommen hier die Helden aus der zweiten Reihe, wird das Fußvolk zum Star. Denn Michael Bennetts Musical heißt nicht nur „A Chorus Line“, sondern es handelt auch von ihr. Und die Chorus Line ist – um einmal das Berliner Programmheft zu zi-

und Betrachter gleich doppelt auf das Thema herein. Es dreht sich hier ja um die – nach Tonbandprotokollen Betroffene – zusammengestellten Schicksale von Tänzern aus der zweiten Reihe. Das Theater ist hier nicht nur das Thema des Stücks, sondern auch der Schauplatz. Es geht in diesem Zweistundenopus schlicht darum, wie ein Regisseur sich aus einer Schar von Bewerbern seine Chorus Line zusammenstellt. Beim Vortanzen und Vorsprechen tanzen die Bewerber aus der Reihe, schildern sie Lebenslauf und Werdegang, mit derb bis drastischen Ausdrücken.

Doch wenn Interessenverbände jetzt darauf hinweisen, daß es solche Arbeitsverhältnisse hierzulande nicht gibt, dann tappen sie ebenso in eine Denkfalle wie jener Teil des Publikums, der höhnisch applaudiert, wenn ein arbeitssuchender Broadway-Tänzer beklagt, es gebe keine großen Musicals mehr.

Die einen verfallen dem Denkfehler, es sei die Aufgabe des Musicals, stimmige Sozio- und Psychogramme zu erstellen (an diesem Denkfehler erstickte die Operette), die anderen verwechselten Ausstattungsfliitter mit Größe.

„A Chorus Line“ ist wohl deshalb am Broadway seit Jahren so erfolgreich, weil es – dem Namen der Theaterstraße zum Trotz – auf einem schmalen Grat erfolgreich balanciert: zwischen Rührung und Engagement, zwischen Unterhaltung und Anliegen. So wie Marvin Hamlischs Musik unaufdringlich maßgeschneidert Stimmung und Schwung beisteuert, ohne sich nach vorn zu drängen, so ist hier auf raffinierte Weise die Perfektion und der Weg dazu das Thema und das Ziel des Abends.

Wer von dieser erfolgreichen Broadway-Adaption aber schon einen Musical-Frühling bei uns erhofft, wird rasch ernüchert; das Berliner „Theater des Westens“, das sich ja als Spezialitätenhaus für die leichte Muse versteht, kündigt als nächstes Werk Nico Dostals „Clivia“ an. Da geht es dann wieder um Operettenblüten in einem Bananenstaat.

Rainer Wagner

Szene aus dem Musical „A Chorus Line“, das jetzt in Berlin erfolgreich Deutschlandpremiere hatte



zu Guus Jannsens „Toonen“, das so einfältig tönte wie die Partitur aussah, und Metaphysik hatte nicht nur in den mehrheitlich geschwätzigen Begleittexten der Komponisten im Programmheft Konjunktur, sondern auch in den Partituren. Jörg Herchets „Komposition für Posaune, Bariton und Orchester“ steuerte zu Hörge Milbradts mystisch-mißlungener Text voller hohler Emphase eine ebenso pathetische Klangfolie bei, Peter Michael Hamels „Gestalt für Orchester“ deutete zwar an, daß ihr Komponist allmählich von seinem Indien-Trip zurückkehrt (aber bislang erst bis Finnland kam) und Theo Brandmüllers Litanei für Orgel und Live-Elektronik „La Nuit de Paques“, eine Demonstration peinlicher Unzulänglichkeiten,

sigen Plastic-People-Jazz bot – all das kann den Wert der Donaueschinger Musiktage nicht mindern. Die Lebensberechtigung dieses „Kleinods der Musikpolitik“ (so der scheidende SWF-Hörfunkdirektor Alois Rummel) scheint jedenfalls nach einigen destruktiven Denkansätzen der Veranstalter wieder allgemein anerkannt. Drei Tage musikalische Erwartungserfüllung sollte niemand ernsthaft von Donaueschingen erhoffen – und wenn es auch nicht immer gleich „das Feldbett der Kasteiung“ (so Rummel) sein muß, mit einigen Hörproblemen und Denkanstößen mag man aus dem idyllischen Donaueschingen schon heimkommen. In diesem Jahr sorgte Helmut Lachenmann dafür.

Rainer Wagner

tieren – die „übliche singende Truppe, die in perfektem Einklang der Bewegungen eine harmonische Körperreihe bildet“. Zweitens widerlegt diese Produktion des „Theaters des Westens“ eindrucksvoll das Vorurteil, ein solches Stück könne man nur mit Profis aus den USA vorführen. Baayork Lee schaffte es jedenfalls, ihre New Yorker Erfahrungen mit zwei international (aber europäisch) zusammengewürfelten Alternativ-Besetzungen in rasante Bühnenrealität umzusetzen. Das Ergebnis war Bravour, wie man sie in Sachen Musical bei uns noch kaum gesehen hat. Es wurde hervorragend getanzt, akzeptabel gesungen und (manchmal gerade noch) annehmbar gespielt. Und drittens fielen Publikum

Wer tritt mir denn hier in den Magen?

Die neue LA Sound von Braun.



Die LA Sound von Braun bringt locker 150/100 Watt. Und selbst Impulsspitzen von 300 Watt zieht sie noch durch. Und weil die LA Sound bullige Bässe, kristallklare Höhen und sogar die spritzige Dynamik von Direktschnittplatten voll rüberbringt, kann man damit zu Hause einen Sound abfahren wie in der Disco. Jetzt können Sie Rock, Pop, Raeggae, Beat und Soul nicht nur hören. Sondern auch fühlen.

Braun LA Sound Dreiweg-Baßreflex-Box: 150/100 Watt, Übertragungsbereich 40 bis 40.000 Hz, Impedanz 8 Ohm,

1 Konus-Tieftöner 32 cm, 1 Konus-Mitteltöner 12 cm, 1 Druckkammer-Hochtöner 1,6 cm. Alle Chassis mit Druckgußkorb. Schwarzes Gehäuse mit Griffmulden und robusten Schutzkappen, 41 cm breit, 59 cm hoch, 36,5 cm tief. Wenn Sie mehr über Braun Musikanlagen wissen wollen, gehen Sie bitte zu Ihrem Fachhändler oder schreiben Sie an Braun AG, Abteilung ME-MS 22, Postfach 1120, 6242 Kronberg (Taunus).

BRAUN

Neu. Braun LA Sound.