

Arnd Schirmer

Berliner Jazztage 1977

Leise Signale zeigen an, daß das wichtigste europäische Jazzfestival, die Berliner Jazztage, an Bedeutung verliert. Wenn das ganze Jahr über sich die Jazzprominenz bei einer anwachsenden Zahl europäischer Festivals präsentiert, ist die Reise nach Berlin für den Jazzliebhaber nicht mehr zwingend. George Gruntz, der künstlerische Leiter in Berlin, hat sich trotz der Konkurrenz attraktiver Jazztreffen seit einem Jahr die Konsequenz aufgebürdet, Kompromisse in der Programmgestaltung weitgehend zu vermeiden. Das bedeutet den Verzicht auf zugkräftige Namen und das Publikum mobilisierende Superstars der internationalen Szene. So waren die Programmpunkte, die 1977 angekündigt wurden, eher etwas für ein entdeckungsfreudiges, neugieriges Publikum als für solche Fans, für die der Vorab-Ruhm von Musikern allein schon Qualität garantiert. Zum erstenmal in der Geschichte der Berliner Jazztage war der Kartenverkauf nicht mit Ärger verbunden: der große Ansturm auf die Philharmonie ist ausgiebigen, nur wenige der acht Konzerte waren ausverkauft.

Musikalisch herrschte der gehobene Durchschnitt, wobei nicht recht auszumachen ist, ob erregend neue, richtungsweisende Musiker auf der internationalen Szene derzeit fehlen, oder ob in der Tat das gegenwärtige Jazzgeschehen suchend auf der Stelle tritt. Keiner der Auftritte in der Philharmonie war ein regelrechtes Ärgernis. Ich fand trotzdem, daß man auf einige Programmpunkte ohne Verlust hätte verzichten können. Der Eröffnungs-Set des Shelly-Manne-Quartetts brachte bloße Mainstream-Routine und als Gast den ungewöhnlich uninspirierten Cool-Altsaxophonisten Lee Konitz, den man an derselben Stelle schon viel besser gehört hatte. Und der Tenorsaxophonist Stanley Turrentine blies zwar saftige Souljazz-Improvisationen, insgesamt gehörte aber das, was seine Combo vorführte, eher in eine schummrige Hotelbar. Am letzten Abend, als sich die junge Blues-Generation aus Chicago auf dem Podium versammelte und sich solide auf dem

Terrain ihrer stilistischen Väter bewegte, sorgte der Sänger James Kinds für eine peinlich-deplizierte Performance.

Alles andere indes lohnte die Begegnung. Ein eindrucksvolles Erlebnis war der Auftritt des blinden weißen Altsaxophonisten Eric Kloss, der hinreißende, sensibel ausformulierte Balladen auf seinem Instrument erzählte und dabei einen vielfarbigen Ausdrucksreichtum zur Verfügung hatte. Kloss besitzt die Noblesse der klaren Phrasierung Paul Desmonds, erweitert aber die gefühlvoll elegante Gangart mit expressiven Ausbrüchen und heftigen Free-Jazz-Attacken.

Eine ebenso angenehme Überraschung brachte das Trio der Pianistin Joanne Brackeen. Die junge Amerikanerin, im Habitus alles andere als eine Jazzmusikerin, spielte kraftvoll, spannend, swingend, technisch brillant und mit explodierendem Jazzfeeling. Eine Entdeckung war auch der Pianist Richard Beirach, der im Quartett des Gitarristen John Scofield mitwirkte. Die Bebop-Improvisationen Scofields übertraf Beirach, der sich in seinen Soli, in einer Jagd mit der Gitarre, in von Wachheit geprägten fill-ins als einfallsreiches, virtuosos Jazztalent vorstellte.

Den Avantgarde-Jazz repräsentierten zwei Gruppen aus der jüngst ins Gerede gekommenen New Yorker loft-Szene: John Fischers Interface und das Sam-Rivers-Quintett. Die konsequenten Free-Jazz-Klänge beider Gruppen standen im Gegensatz zu kommerzialisierten Jazz-Sounds, wie sie seit einigen Jahren vor allem von dem nach der Kasse schielenden Pianisten Herbie Hancock vertreten werden. Hancock spielte in Berlin zur Beruhigung des eigenen Jazz-Gewissens Solo-Improvisationen am „akustischen“ Klavier. Seine Darbietung war streng und konzentriert, was ein bißchen auf Kosten lebendig swingender, den Zuhörer infizierender Musik ging.

Lesen Sie auf Seite 36 Joachim-Ernst Berendts Rückblick auf das Jazz-Jahr 1977: „Ein Jahr in Jazz“



Mainstream-Routine: Shelly Manne

Martin Meyer, Zürich

Glanzvoll und fragwürdig

Zur Inszenierung von Monteverdis Oper „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“

Am 12. November fand die Zürcher Inszenierung von Monteverdis Opern-Trilogie „L'Orfeo“, „L'Incoronazione di Poppea“ und „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“ – andere Bühnenwerke Monteverdis sind nicht mehr erhalten – mit dem Odysseus-Drama ihren glanzvoll-fragwürdigen Abschluß. Glanzvoll, weil Jean-Pierre Ponnelles Inszenierung – anknüpfend an die ersten beiden Produktionen – den „Ulisse“ zum farbigen Schauspiel psychologisch ausgeleuchteter Leidenschaften machte, im Bühnenbild wiederum aus dem Geist der Spätrenaissance schöpfte und mit den prächtigen Kostümen Pet Halmens optische Höhepunkte schaffte. Glanzvoll weiter, weil Nikolaus Harnoncourts Instrumentierung der marginal ausnotierten Partitur klangliches Raffinement mit größter Transparenz der Stimmenführung kopelte und sich einerseits eng an die historische Aufführungspraxis der Opernhäuser von Venedig und Parma um 1650 hielt („Ulisse“ wurde 1641 uraufgeführt), andererseits die Vokallinien dieses „Dramma in Musica“ klug so orchestrierte, daß er dem Tenor des Ulisse Lauten- und Streicherbegleitung zuordnete, Fortuna und Amor beispielsweise Lippenpfeifen und verwandte Klangbilder nachschickte.

Glanzvoll schließlich, weil das Ensemble praktisch ausnahms-

los den Intentionen Ponnelles und Harnoncourts folgte: ein ungemein differenzierter Werner Hollweg in der Doppelrolle von Odysseus und Humana Fragilität, jener frühbarocken Allegorie menschlicher Zerbrechlichkeit, die wohl bereits Erfahrungen der konfessionellen Bürgerkriege widerspiegelt. Eine zwischen Innerlichkeit und Verstellung disponierende Ortrun Wenkel als Penelope, Janet Perry als Melanto, Philippe Huttenlocher als Eumete, Peter Keller als Eurimaco; weiter Francisco Araiza als Telemach, Arley Reece als hühnerhafter Iro, der Countertenor Paul Eswood als einer der Freier, Hanz Franzen stimmmächtig als Meeresgott Neptun, Helrun Gardow als Minerva und wiederum – wie schon in der „Poppea“ – ein Knabe (Willi Wiedl) als Amor.

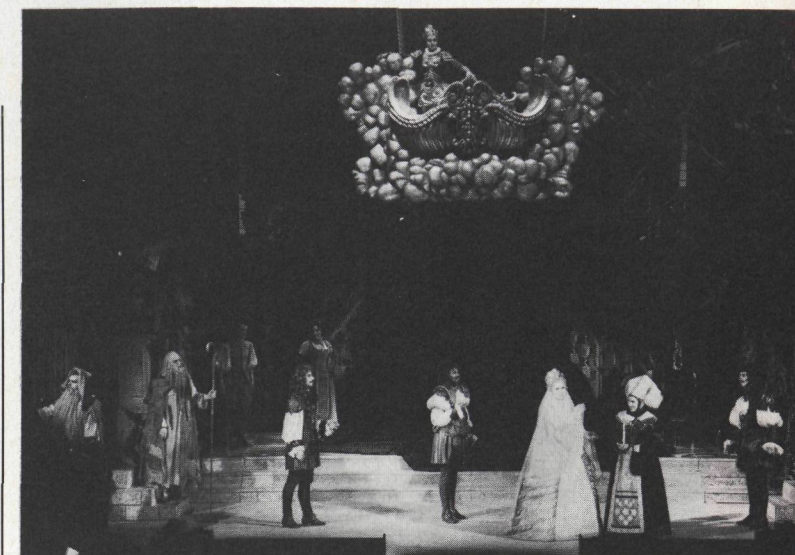
Fragwürdig nun, weil Ponnelle und Harnoncourt die auf dem Libretto von Giacomo Badoaro fußende Partitur Monteverdis kräftig zusammenstrichen: manche Zusammenhänge, etwa der gesamte Entwicklungsprozeß von Odysseus' Sohn Telemach im Verlauf des Dramas – der französische Moralist Fénelon schrieb am Ausgang des 17. Jahrhunderts den Erziehungsroman „Télémaque“ – ist nicht mehr nachvollziehbar. Fragwürdig weiter, weil Ponnelle die Aktgrenzen verwischte und im Mittelakt ein künstliches Aktfi-

nale einbaute; daß Monteverdi bewußt gegenüber Badoaros Fünfteilung geltend machte, nämlich: im ersten Teil den Auftritt des Ulisse als Bettler, im zweiten Teil die Erschießung der Freier, im dritten endlich das Wiederfinden mit Penelope – diese Tatsache also wird von Ponnelle auf Kosten dramatischer Effekte ignoriert. Jetzt entläßt eine wütende Minerva mit einem Blitzschlag das Publikum nach dem künstlerischen Aktfinale in die Pause.

Und gleichwohl gibt es großartige Bilder von prägender Kraft: wie sich etwa nach dem im Intimbereich angesiedelten Zwiegespräch zwischen Eurimaco und Melanto (2. Szene des 1. Aktes) plötzlich die Bühne weit nach hinten öffnet und durch plastische Verlängerung der Perspektive den Meeresgott Neptun sichtbar werden läßt; wie Odysseus in der 7. Szene langsam aus tiefem Schlaf erwacht und zu Bewußtsein kommt; wie das Septett von Freiern und Be-

diensteten im brillanten Auftritt Penelope zu überreden versucht, Odysseus zu vergessen.

Andererseits fehlt gerade der Penelope von Ortrun Wenkel die beherrschende Persönlichkeit; wenn man weiter überlegt, kann es nicht allein die Schuld der Darstellerin sein, denn sie muß – bis zur Wiederbegegnung mit Ulisse – auf Distanz spielen: ihre Beziehung zu Telemach, sozusagen die Überleitung zum ganzen Schluß, darf nicht stattfinden, weil Telemach von Ponnelle mit dramaturgischer Willkür ins Abseits gestellt wird. Solche und andere Eingriffe ins Handlungsgefüge wiegen schwer: nicht, wenn man unmittelbar dem Ablauf folgt; aber dann, wenn man im nachhinein darüber nachdenkt: christliche und antike Symbolkraft sind ohne Zögern vermischt, nirgends wird spürbar, wo die Nahtstellen zwischen barocker Gläubigkeit und reiner Mythologie verlaufen. Falsch aber wäre es, den „Ulisse“ – gleichsam in Auflösung aller Gegensätze – zum



Farbiges Schauspiel psychologisch ausgeleuchteter Leidenschaften: Ponnelles „Odysseus“-Deutung

existentialistischen Drama umzudeuten; falsch, weil viel zu modern. So ist man hin- und hergerissen zwischen Ponnelles Erfindungsgebe und den Forderungen des Stücks. Daß manche Zuschauer den Eindruck hatten,

Monteverdi habe mit seiner Trilogie dreimal dasselbe auf die Bühne gebracht, wirft ein bezeichnendes Licht auf eine virtuose Inszenierung, der man doch noch vermehrt analytischen Zugriff gewünscht hätte.

Jordan Mejias

Texanische Dimensionen

Van Cliburns Klavierwettbewerb in Fort Worth



Wer noch immer glaubte, in Texas seien lediglich die Steaks größer und dicker als anderswo, mußte sich in den Herbsttagen 1977 eines Besseren belehren lassen; die alle vier Jahre stattfindende Van Cliburn International Piano Competition trumpfte mit wahrhaft texanischen Dimensionen auf, forderte kühn mit Superanforderungen, mit einer Superorganisation und Superpreisen die angesehensten Konkurrenzveranstaltungen zum Vergleich heraus. 192 Pianisten bewarben sich um eine Teilnahme, 104 wurden nach einer Vorauslese zugelassen, und 76 erschienen schließlich in Fort Worth zur zwei Wochen dauernden Klavier-Olympiade.

Van Cliburn, der Gewinner des Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerbs von 1958, hatte den Concours 1962 ins Leben gerufen. In dieser kurzen Zeitspanne avancierte das Unternehmen durch geschickte Publicity und nicht zuletzt dank Van Cliburns immenser Popularität in Amerika zu einem der wichtigsten interna-

tionalen Klavierwettbewerbe. Die Organisatoren haben ihn gezielt als amerikanisches Pendant des Tschaikowsky-Wettbewerbs aufgebaut, ungeachtet der namhaften älteren Leventritt- und Naumburg-Competitions im eigenen Land.

Ein Blick auf die Liste der Jurymitglieder und anderweitig beteiligter Künstler läßt diese hohe Selbsteinschätzung verständlich werden. Persönlichkeiten wie Rudolf Firkusny, Leon Fleisher, Alberto Ginastera, Lili Kraus, Nikita Magaloff und Leonard Pennario bestimmen das Bild. Samuel Barber komponierte „Ballade“, das diesjährige Pflicht-Vorspielstück; das Tokyo String Quartet stellte sich für die Kammermusik-Runde zur Verfügung (jeder Teilnehmer hatte ein Klavierquintett vorzubereiten). Eindrucksvoll auch die Namen der dem nationalen und internationalen Beratergremium angehörenden Musiker und Musikpublizisten.

Alle anderen Wettbewerbe weit in den Schatten stellt „The Cliburn“ aber heute schon mit seinen unglaublichen Preisen.

Der Gewinner der Goldmedaille erhält – neben einer Prämie von 10 000 Dollar – Konzertiergelegenheiten, von denen manch arrivierter Pianist nur träumen kann. Hauptattraktion ist eine US-Tournee, die sich mit einer schier endlosen Reihe von Klavierabenden und Orchesterkonzerten über zwei Jahre hinzieht; fest eingeplant sind weiterhin ein Debüt-Recital in der New Yorker Carnegie Hall und ein erstes Konzert in London. Dazu kommen Auftritte in Europa, Fernost, Mittel- und Südamerika sowie ein Schallplattenvertrag mit RCA.

Gerade an diesem scheinbar so ideal vorbereiteten Programm setzten erste Kritiken, nicht nur von Wettbewerbsgegnern, an; selbst ein Mitglied der Jury wies auf die Gefahr der Überforderung und künstlerischen Auslaugung im Anfangsstadium einer Karriere hin. Ein anderer Vorbehalt rückte am Ende der Veranstaltung in den Vordergrund: die bis ins ferne New York dringenden Protestwogen gegen die Entscheidungen des Preisgerichtes unterstrichen nachhaltig die Zwiespältigkeit, den Wert künst-

Die drei Erstplatzierten

- Steven de Groote, Südafrika
1. Preis
Aleksandr Toradze, UdSSR
2. Preis
Jeffrey Swann, USA
3. Preis

lerischer Darbietungen in einem starren Rangschema ausdrücken zu wollen.

Wettbewerbe sollen vielversprechenden Künstlern einen leichteren Karrierestart ermöglichen, sozusagen die dornenreiche Anfangsstrecke abkürzen – darüber dürfte es keine Diskussionen geben. Das Pro und Kontra wird erst von dem „Wie“ entfacht. In dieser Beziehung ist der Van-Cliburn-Wettbewerb ebenso fragwürdig wie sein selbstgewähltes Konkurrenzunternehmen in Moskau. An Popularität mag er zwar noch nicht den russischen Wettbewerben übertreffen, in der Intensität seiner fast übereifrig geplanten Folgeveranstaltungen kann er es bestimmt.