

Rund um die Musik

Hans Günther Heymes) immer wieder aus dem Wort Biermanns, aus der Virtuosität, wie er seine totale Aggression in gleichermaßen erheiternde wie schockierende Agit-Reimkunst umsetzt. Und mit Songs zur Ordnung ruft, die über den weillbrechtischen Ton, der hier die Musik macht, keinen Zweifel lassen. (Biermanns Songvorstellungen haben Peter Fischer und Michael Rüggeberg hervorragend realisiert, ihre Bühnenmusik ist exzellent.) Die Aufführung der Kammerspiel-Leute (man müßte zu viele Namen nennen) war über drei Stunden lang ein aggressiv brillantes Vergnügen, gebuht und gepiffen wurde nur in der Premiere. Das Libretto, das „Philoktet“-Autor Heiner Müller aus Schwarzens „Drachen“ für Paul Dessau gemacht hat, ist vorzüglich und hat festgefügt den Bühnenstand. Aber es verlangt (und liegt in der Natur der Sache), daß man den Text versteht. Es dürfte mit Musik nur garniert werden (wenn anders es ein musikprangender Opernkomponist nicht einfach als Vorwand für herrliche Opernmusik genommen hätte – es könnte sie ja auch „zeitgenössisch“ geben ...). Paul Dessau hat kein Textwort ohne massive Klang- und Mißklang-Überlagerung gelassen. Sein Rang als Musiker und eminenter Könnner muß hier nicht deklariert werden. Aber seine vehement hinpeitschenden, illustrativen Klangexzesse (von denen sich gelegentliche Lancelot-Lyrik und -Melodizität eher parodistisch abhebt); seine Arien etwa auch für einen Sopran mit der Fähigkeit, exorbitante Spitzentöne hervorzubringen (was Drachenbräut Hildegard Urmacher großartig schaffte) –, das war auf die Dauer recht nervierend. Und nicht dazu angetan, das Publikum weniger skeptisch gegen eine Aufführung zu stimmen, die trotz üppiger Staatsopernausstattung nicht zündete und von der Regie (Václav Kasiík) nur mit halbherziger Routine gemacht schien. (Es hätte beispielsweise bemerkt werden müssen, daß Held Lancelot meist nur sich und seinem Plakat im Wege stand.) Es war auch nicht gerade über-

wältigend, daß Bühnenbildner Svoboda einen Aufguß seiner teils der Projektion, teils der Bespielung dienenden Schachtelwand aus den „Soldaten“ von Zimmermann als Dauerschauplatz anbot. Das Spiel litt so, trotz allen Aufwandes, unter einer merkwürdig maschinellen Unbeseeltheit. Der Unwille, der sich gegen Werk und Aufführung angesammelt hatte, wurde betont nicht an den Sängern entgolten (voran Hendrix, Ecker, Engen, Kuen, Paskuda), und vor allem nicht an dem ausgezeichneten Dirigenten Marek Janowski. Ihre außerordentlichen Leistungen wurden wohl gewürdigt. Er entlud sich in Form eines recht massiven Buh- und Pfeifkonzerts dann leider und ausgerechnet gegen den Komponisten, der den Mut hatte, vor den Vorhang zu treten (der Regisseur, offenbar, hatte ihn nicht). Ich hatte nicht den Eindruck, daß diese geballte Mißfallensäußerung eine gesteuerte Aktion war – gar etwa aus politischen Gründen! Die Oper, zumindest ihre Münchner Aufführung, war durchgefallen. Und die „Drachenbrut“ einigermaßen verzagt ...

To Burg

Salzburger Osterfestspiele: Karajan kehrt zu Wagner zurück

Die Salzburger Osterfestspiele werden auch in den nächsten Jahren eine Art Gegenpol zu Bayreuth sein. Herbert von Karajan will, so verkündete er es der internationalen Presse auf seiner traditionellen Palmsonntags-Pressekonferenz, im nächsten Jahr den „Tristan“ herausbringen, der mit Helga Dernesch, Jon Vickers, Karl Ridderbusch, Christa Ludwig und Walter Berry und natürlich den Berliner Philharmonikern schon vorher von EMI produziert werden soll, 1973 sollen dann „Tristan“ und „Walküre“ (in der Inszenierung von 1967) wiederholt werden, 1974 stehen „Die Meistersinger von Nürnberg“, die bekanntlich bereits von EMI produziert wurden (und im Spätsommer erscheinen), 1975 der „Parsifal“ nebst je einer „Ring“-Reprise auf Karajans Programm. Dazu das konzertante Rahmenprogramm, das im kommenden Jahr erstmals auch eine Passion, die „Matthäus-Passion“ von Bach, ungekürzt, aber natürlich in großer Konzertsfassung, enthalten wird.

Karajan baut also weiter auf Wagner. Oder besser: Er kehrt reumütig zu Wagner zurück, nachdem sein diesjähriges Programm als eine Art „Nachfeier“ zum prolongierten Beethoven-Jahr ihm bei der Kritik wenig Ehre und, abgesehen von dem unerwünschten, kritiklosen Jubel „seines“ Publikums, das sogar die Ankündigung des Maestro, er widme die erste der diesjährigen Aufführungen der „Neunten“ dem Andenken des eben verstorbenen Igor Strawinsky, mit lautem Bravo quittierte, auch sonst nicht allzuviel Freude gemacht haben dürfte. Denn das Echo auf die diesjährige „Fidelio“-Inszenierung, die – mit Ausnahme von Edith Mathis und Donald Grobe als jungem Paar – mit der Besetzung der EMI-Produktion im Großen Festspielhaus herauskam, war mehr als zwiespältig. Die Problematik der Inszenierung, die Beethovens Oper unentschlossen zwischen Historisierung und der Aktualisierung im Stile eines mit Science Fiction-Gags aufgeputzten James-Bond-Filmes ansiedelte, fand ihre Entsprechung in einer auch musikalisch wenig überzeugenden Interpretation, in der

Drachenbräut auf dem Tisch:
Ursula Urmacher in der
Münchener Dessau-Premiere



In München: Drachenbrut verulkt und veropert

Für Drachentöter hat Deutschlands heimliche Hauptstadt durchaus Verständnis, ja Sympathie. Derzeit agieren sie wenigstens auf der Bühne, und gleich zweimal: Uraufgeführt wurde in den Kammerspielen „Der Dra-Dra“, die „große Drachentöterschau in acht Akten mit Musik“ von Wolf Biermann, dem Drahtharfner mit Marx- und Engelszungen. Und schräg gegenüber, im Nationaltheater, fand die westdeutsche Erstaufführung der „gesellschaftskritischen“ Oper „Lancelot“ von Paul Dessau statt (die im Dezember 1969 zum 75. Geburtstag des Komponisten an der Deutschen Staatsoper in Ostberlin uraufgeführt wurde). Kommt noch hinzu, daß beide Versionen dieser (utopischen) Drachenvernichtung auf die Märchenkomödie „Der Drache“ von Jewgenij Schwarz (1943) zurückgehen. Was Biermann daraus gemacht hat, um es wenigstens kurz mitzuerwähnen, ist kein Stück und sind keine acht Akte. Sondern, wörtlich, eine Schau, eine – trotz der scharf durchgezogenen Hauptkampflinie – kabarettistisch imprägnierte Schau, mit fast zu viel (wetterleuchtendem) Ulk für die politische Brisanz des Themas. Die kommt (außer von der konzentrierenden Regie

zahlreiche „Schmisser“ und Verständigungsschwierigkeiten, gesanglich überforderte Protagonisten (Dernes, Vickers, Kelemen) und ein vom Werk her kaum zu motivierendes Konzept – der Dirigent-Regisseur strich den Eingangsschor des Finales und leitete aus der dritten Leonoren-Ouvertüre direkt in das „Es sucht der Bruder seine Brüder“ über – nicht jenem vielzitierten Anspruch an „Perfektion“ entsprachen, den Karajan sonst auf seine Fahnen schreibt. Daß dafür die konzertanten Beigaben – „Jupiter-Sinfonie“ und „Sacre du Printemps“, Beethovens viertes Klavierkonzert (mit Alexis Weissenberg als wenig inspiriertem Solisten) und das „Heldenleben“ sowie die „Neunte“ Beethovens – ziemlich genau diesem (Schallplatten-)Ideal entsprachen, entschädigte nur jene, für die Unmittelbarkeit und ständig neue Konfrontation mit dem Werk keine notwendigen Bestandteile der Interpretation sind.

Diesen eher mageren künstlerischen Ergebnissen der Osterfestspiele 1971 standen allerdings wiederum die positiven wirtschaftlichen Aspekte gegenüber. Eine Untersuchung der Salzburger Handelskammer, die nach allen Regeln moderner Wirtschaftswissenschaften errechnet hatte, daß Karajans Privatfestspiel Salzburg im vergangenen Jahr rund fünf Millionen Mark an zusätzlichem Bruttogesamtnutzen und Stadt und Land nicht weniger als 1,4 Millionen Mark an zusätzlichen Steuergeldern gebracht hätten, sorgte für Sensation und weltweite Publicity. Und nicht zuletzt dafür, daß die öffentliche Hand kaum eine Möglichkeit haben wird, dem Unternehmer Karajan seinen Wunsch nach Abgangdeckung (in diesem Jahr rund 650 000 Mark) abzuschlagen. Damit aber sind die Osterfestspiele zur Institution geworden.

Gottfried Kraus

In Hamburg: Kein Staat mit Kagels „Staatstheater“

Abweichend von unserem Brauch lassen wir an dieser Stelle zwei Mitarbeiter zur vielzitierten Uraufführung der Liebermann-Auftragskomposition für die Hamburgische Staatsoper zu Wort kommen, die das Werk von verschiedenen Positionen aus anvisieren und dennoch zu ähnlichen Ergebnissen kommen.

Die Erkenntnis von der Oper als einem völlig unmöglichen, unwirklichen und paradoxen Gebilde ist schon etwas älter als Mauricio Kagel. Von der „Walküre“ als Operette über den üblichen Studentenkult bis zu den geistvollen Opernparodien Gerard Hoffnungs und dem „Kleinen Zweimalins“ jüngst bei Preiser-Records mit Tristan von Mozart, Carmen von Händel usw. ist die alte Dame Oper von jeher kräftig auf die Schippe genommen worden. Aber immer mit Liebe. Jetzt ging es ihr böse an die Nieren. In Hamburg, als Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper. Mauricio Kagel, Bastler von neuen Geräuschinstrumenten wie Hupenschuh, Wassertrömler und weiteren Neuigkeiten, gab sich mit so harmlos-gutartigen Späßen wider die Oper nicht zufrieden. Er rückte dem herkömmlichen kulinarischen Musiktheater mit dem Skalpell des Anatomen zu Leibe und sezierete es erbarmungslos, um Einzelteile alsdann zu einer totalen Anti-Oper, wieder in Szene zu setzen. Sein Spek-

takulum „Staatstheater“ vollzieht sich in acht teilweise gleichzeitig ablaufenden Komplexen, dauert 100 Minuten, ist 50 Minuten zu lang, bedient sich der erstklassigen Mittel der subventionierten Opernbühne in Technik und Personal mit rund 100 Top-Solisten, Chorsängern und Musikern und ist in einer minutiösen 500-Seiten-Partitur (die den gleichfalls minutiösen Ablauf sichert) von der Spielzeuglokomotive über die Badewanne bis zum Gummiband genau festgelegt. Es ereignet sich eine zunehmend ermüdende Monsterschau oft nur sekundenlanger parodistischer, kabarettistischer bis billig zirkensischer Einzelaktionen, die keinerlei Beziehungen zueinander haben. Der Ohne-Sinn wird Sinn. Während sich im Hintergrund „Kammermusik“ in sanfter „Freifahrt“ einzelner Musiker vor einer Zauberpfeifen-Projektion mit denaturierten Tönen vollzieht, sind auf der Vorderbühne 65 zu Solisten umfunktionierte Choristen hüpfend, laufend, kriechend und „orale Ereignisse“ von sich gebend in voller Aktion. Alle Requisiten haben „keine andere Funktion als die eines nicht wahrnehmbaren Sinnes“.



Fleißig und genau im Partiturschreiben:
Staatstheater Kagel

Für den Normal-Theaterbesucher, der die zahlreich produzierten Geräusche nicht als Musik zu akzeptieren bereit ist (was Kagel als Maßstab für seine Musikalität setzt), findet Musik kaum statt. Sprache ist für die Sänger abgeschafft, da „man sich mit dem gesungenen Wort nichts mitteln kann“. Die Sänger produzieren nur infantile Bla-Bla-Laute. Die über 50 sehr zarten Geräusch-Aktionen, die sich mit optischem Vergnügen mischen, hatte das Hamburger Publikum als Auftakt noch amüsiert hingegenommen, ohne gegen makabre Fragwürdigkeiten eines Amputierten oder Krücken-trägers als Geräusch-Zulieferers zu protestieren. Der bis zum eurythmischen „Parkett“-Ende andauernde Proteststurm brach los, als im „Ensemble“ sechzehn erstklassige Solisten, auf goldenen Stühlen sitzend, in Hula-hula und Bläh-Brö-Vokalen ausbrachen. Wenn auch weit in der Länge überschritten, war dieses justament die einzig wirklich amüsante und im traditionellen Sinne musikalische Stelle – außer einigen „echten“ Harmonie-Klängen der Gitarre und dem Ein-Intervall-Schluß.

Zu fragen wäre als Fazit eines Opernabends, der am falschen Orte stattfand, warum in aller Welt der von Einfällen platzende Manager dieser Groß-Demonstration, Mauricio Kagel, mit seiner persönlichen Aversion gegen die Oper partout auch anderen Menschen den Spaß an der Sache verderben will. Oder will er es gar nicht, brauchte er nur die Negation, um sich selber produzieren zu können? Der Verdacht besteht, daß Kagel tausend andere Dinge der Optik, Bewegung, Geräusche und Erfindung von Geräuscherzeugern mehr interessieren, als die Musik an sich. Zu fragen wäre auch, wo die Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk verlaufen. Herta Piper-Ziethen

Ob die Deutsche Grammophon Gesellschaft ahnte, was sie sich mit einem Kagel-Exklusiv-Vertrag einhandelte? Ob das Publikum, das bei der nächsten Kagelei in Oslo allein tätig werden muß, da auf der Bühne nichts mehr vorkommt, dann auch an den Tantiemen beteiligt wird? Oder produziert man lediglich das akustische Gerüst der Kagel-Handlungen des Opus „Staatstheater“ für die Schallplatte? Kagel antwortete auf meine entsprechende Frage, daß man seinen Schall- oder Geräuschvorgängen das Recht einräumen muß, fixiert zu werden wie eine Opernproduktion, bei der ebenfalls das optische Moment fehlt.

Kagel hat auch hier völlig recht. Nur wird der Streit anheben über die Bedeutung dessen, was akustisch bei einem neuen Anti-Stück Kagels vermittelt wird. Daß die Institution Oper eine parodistische Kritik vertritt, steht außer Frage. Daß Kagel sie intelligent und phantasievoll entlarven würde, blieb zu erhoffen. Daß er die Persiflage, die erbarmungslose Decouvrierung des Unsinnns nun selbst als bewußten Unsinn vorführte, ließ es zu einem Salto mortale kommen, nachdem Kagel offenkundig nicht so recht wieder auf dem Boden zu landen verstand. Denn sein Opus lebt so weitgehend von der alten Oper, daß man diese neu und in ihren eigentlichen, von vielen Aufführungen der heutigen Praxis gewiß entstellten Werten lieben lernt, keineswegs dagegen die Lust an ihr völlig einbüßt – eher schon an Experimenten, die so retrospektiv statt vorwärtsschauend ausfallen wie diese hamburgische Super-Kagelei. So präzise der Partitur-Plan auch ausgearbeitet war, so gescheit Kagel jede Handhaltung, jede Fußbewegung und jede Kehlkopftätigkeit mitsamt einer Fülle von Schlaggeräuschen kalkuliert hatte: Der Witz fehlte, weil er mit Bedeutung so pastos aufgeladen wurde, daß man sich schon wieder über Kagel wundern mußte. Er machte sich eben, so wird er argumentieren, nicht eigentlich über die alte Oper lustig. Er funktionierte sie nur um. Nach seiner Ansicht. Aber es blieb bei der rein äußerlichen Wandlung von Funktionen: Die Solisten sangen im Ensemble, wenn dort auch zumeist für sich allein, der Chor hatte „subjektive“ – im Grunde sehr ähnliche – Aufgaben zu erfüllen. Ausgesprochen gelungen nahm sich das Finale aus: Unter der Anführung einer Gymnastiklehrerin absolvierte das gesamte Ensemble die sinnlose Gestikulierung, die in Wahrheit viele Bühnen immer noch als Opernkunst ausgeben. Das „Da-Da“-Geleier dazu wird sich auf der Schallplatte mit Sicherheit hinreißend ausnehmen. Das Publikum amüsierte sich, obwohl es umfunktioniert werden sollte, protestierte, obwohl es keine Schock-Situationen gab.

Bleibt eine Hoffnung nach dieser Potenzierung von Unsinn, bei der nur ein Sinn, nämlich Stumpfsinn übrigblieb, daß die lange und intensive Arbeit, die Kagel an der hamburgischen Staatsoper aufwandte, den Komponisten zur Oper hin umfunktionierte. Wolf-Eberhard von Lewinski