

# Rund um die Musik

## Vom Mini- zum Mammut-Festival

### Ein Streifzug durch europäische Festspiele (I):

#### Von Kirchheim bis Holland

Wer auch nur einen Teil der ersten 73er Festspiel-Runde Mitteleuropas absolviert, meint, mehr als in einer ganzen Spielzeit möglich erfahren und gehört zu haben – zum Teil im besten Festival-Sinne des Ungewöhnlichen, zum Teil nur nach Art des aufpolierten Repertoires. Ein Mini- und ein Mammut-Festival seien hier besonders herausgegriffen, weil sie uns in ihrer Art symptomatisch erscheinen: die Musiktage von Kirchheim und das Holland-Festival. Was dazu erwähnenswert dünkt, muß sich mit einem Hinweis begnügen, der speziell unter dem Gesichtspunkt des Schallplattenfreundes gemacht sei. Kaum einer kennt Kirchheim im schwäbischen Mindeltal. Aber wer einmal das Fuggerschloß mit der einmaligen Zedernholzdecke aus der Renaissance besucht hat, verzichtet künftig gern auf bekanntere Festspiele, um diesem Kleinod seine Reverenz zu erweisen. Zehn Jahre hindurch bietet die harmonia mundi hier im Anschluß an Neueinspielungen ein Mini-Festival an, getragen vom Gleichklang aus Raum, Musik und Wiedergabe. Ein „Homage à Fugger“-Programm erinnerte diesmal an zahlreiche Komponisten, die für einen Fugger schrieben – und der Fürst Fugger von heute dankte Rudolf Ruby dafür, daß seinem mäzenatischen Gedanken so charakteristisch entsprochen werden kann: mit Musik von heute und gestern und vor allem vorgestern in „authentischen“ Klangbildern. So vernahm man Gabrieli und di Lasso mit dem Tölzer Knabenchor

sowie den englischen Vokalistinnen „Pro cantione antiqua“, dann den jungen, sehr engagierten Kölner Vokalconsort mit dem phantastischen belgischen Kontratenor René Jacobs, erhielt Eindrücke von der introvertiert-stillen, tiefsinnig-verspielten Kunst Couperins und seiner Zeitgenossen am französischen Hofe (wobei die Brüder Kuijken mit alter, auf die Schulter abgelegter, nicht unter das Kinn geklemmter Geige sowie mit Gamben brillierten). Ein spezieller Höhepunkt wurde wieder klassische Musik auf Originalinstrumentarium, dieses Mal Johann Christian Bach und Joseph Haydn (mit seiner köstlichen Sinfonia concertante, deren Reize mit alten Instrumenten tatsächlich viel deutlicher, vor allem klangproportionierter hervortreten). Jeden Anhauch von Historismus wischten die Musiker des Collegium aureum mit musikalischem Schwung hinweg. Kehrt man aus Kirchheim zurück, hört man bekannte Musik mit neuen, kritischeren Ohren und ist zumindest bei einigen Titeln für die gängige Interpretationsart verdorben. Auch in Schwetzingen war dieses Ensemble erfolgreich „dabei“ – wo ansonsten die großen Attraktionen ausblieben. Die traditionellen Wiesbadener Maifestspiele enttäuschten in diesem Jahre, da das Angebot von Gastensembles zu schmal war. Immerhin aufschlußreich, daß das Nationaltheater Prag mit der zehn Jahre alten Schallplatten-Besetzung von Janáček's „Aus einem Totenhaus“ noch immer zu beeindrucken vermag – man sollte dafür sorgen, daß die Supraphon-Aufnahme wieder in den Handel gelangt, so bescheiden die Aufnahmetechnik hier wirkt: eine gültigere Interpretation ist nicht zu denken. Die zahlreichen Gala-Opernabende nahmen sich fragwürdig durch ihre Dreisprachigkeit aus, so sehr man die Informationen über Stimm-Phänomene aus der Sowjetunion begrüßte. Einen Tenor mit so

unausschöpflich scheinender Reserve an Klangkraft und -intensität wie Wladimir Atlantow gibt es in unseren Breiten nicht. Auch der Bassist Jewgenij Nesterenkow faszinierte mit üppigem Volumen, atembeklemmenden Crescendi und herb-sonorem Klang. Eine politische Pikanterie kam mit dem ersten gemeinsamen Wirken Ost- und Westberliner Stars auf bundesdeutschem Boden zustande: der sehr ordentliche Mozarttenor Armin Ude sang in der „Entführung“ neben Josef Greindl. Die Plattenfirmen konnten aufhören. Den Russen Atlantow hat sich die Deutsche Grammophon sofort „geschnappt“. Erfreulich, daß in Wiesbaden auch ein moderner Plattenstar vorgestellt wurde: Cathy Berberian, die Berios „Folk Songs“ und das neue „Recital“ sang – Titel, die man bisher nur mit der Schallplatte kennenlernen konnte (was übrigens sehr empfehlenswert ist, besonders bei den „Folk Songs“). Die Hoffnung, daß Göttingens Händelfestspiele eine breitere Resonanz finden würden, hat sich bisher nicht erfüllt – auch die Möglichkeit von Schallplatten-Dokumentationen, die in diesem Zusammenhang denkbar und wichtig wären, realisierte sich trotz einiger zaghafter Bärenreiter-Anfänge leider nicht. So wird man künftig nach anderen Gelegenheiten Ausschau halten, um aus dem engen Fan-Zirkel Göttingen herauszukommen. In diesem Jahre wurde die „Prüfung“ der Händel-Opern mit der letzten möglichen Ausgrabung abgeschlossen, mit „Sosarme“, einer Arien-Sammlung, die nur stellenweise aufhören läßt, so mit einem Schlußduett zwischen dem König Sosarme und der Tochter eines mehrere Akte hindurch unversöhnlichen anderen Königs.

Fuhr man von Göttingen nach Holland, spürte man den gewaltigen Unterschied zwischen einer Inzucht-Händel-Pflege und einem Festival-Super-Aneignungsversuch

## Ich wünsche mir . . .

### Die zehn Gewinner einer „Palestrina“-Kassette

Wir freuen uns, die Gewinner unserer Aktion „Ich wünsche mir – fono forum-Leser machen Repertoire-Vorschläge“ nennen zu können. Unter den Einsendern einer Option für Pfützners „Palestrina“ wurden durch Los ermittelt:

Harald Gillen, Stade  
Friedrich-Christian von Kessinger, Kassel  
Otto Klimek, Wien  
Therese Lischewski, Essen  
Anton D. Schwab, Irvington, New Jersey  
Richard Vogel, Garmisch  
Horst-Dieter Welter, Duisburg  
Karoline Wester-Ebbinghaus, München  
Eugen Wolf, Bremen  
Diedrich Wunderlich, Detmold

Sie erhalten je eine Kassette der DG-Neueinspielung unter Rafael Kubelik. (Achtung: Die Auslieferung wird voraussichtlich frühestens Ende Oktober erfolgen können!) fono forum gratuliert und hofft, daß bei denjenigen Optanten, die bei der Auslosung leer ausgingen, die Freude über die Schließung der Repertoirelücke schnell allen Unmut über geringeres Losglück besiegen wird.

mit Händels Oper „Rodelinda“, bei dem mit Geld nicht gespart wurde. So kam diese sagenhafte Aufführung auch nur viermal zustande, bestimmt von Weltklasse-Spezial-Stimmen, getragen von einer historisierenden Inszenierung Capobiancos und dem gemessenen drive des Dirigenten Bonyng. Mit diesem Namen ist gesagt, daß die Titelrolle von Joan Sutherland gesungen wurde. Neben ihrer Perfektion und eingeübten Verzierungskunst im Sinne Händels, neben ihrer großen Stimme konnte sich der Alt der jungen Kanadierin Huguette Tourangeau in der Rolle des auf Grund böser Intrigen vertriebenen Rodelinda-Gatten mehr als behaupten: dieses Organ klingt so unwahrscheinlich kraftvoll und markant, so raumfüllend und musikalisch präzise, daß einem der Atem stockte. Die ganze Amsterdamer Produktion sollte für die Platte festgehalten werden, denn auch die anderen Rollen waren ausgezeichnet besetzt – bis hin zum Tenor Tappy beispielsweise. Daß man auf Platte nicht den nachkonstruierten Barock-Zirkus der Szenerie mit Pagen und Gesten-Zeremonien mitverfolgen könnte, sollte kein Hinderungsgrund sein: Die Musik, so eindrucksvoll interpretiert, trägt allein.

Schon wegen dieser Händel-Oper lohnte das Holland-Fest, das in seiner Art sowieso einmalig ist – mit seinen fast zweihundert Veranstaltungen, die über das ganze Land verteilt sind und eine Fülle außerordentlicher Begegnungen brachten. Gewiß traf man erneut auf Festspiel-Reisende auch unter den Interpreten (das Collegium aureum zum Beispiel, aber hier neben Concentus Musicus und „Les Menestrels“, dann das Quartetto Italiano, das seine jüngsten Platten live vorstellte und vor allem mit Schumann gefiel, dann aber auch mit der Mitwirkung bei einem modernen Werk überraschte, bei Bussottis Opus „Gramscis Saat“ im Concertgebouw. Die moderne Musik, auf mehrere Abende konzentriert und bis zur Avantgarde vorstoßend, gehört in Holland beispielhaft hinzu und wird auch weitgehend vom Publikum akzeptiert. So bei bewußt klangerreicher Moderne, wie sie Bussotti bot, wie sie mit Boulez' „Le soleil des eaux“ und mit einem kompletten Ligeti-Programm ertönte und von dem uraufgeführten Oboenkoncert Nr. 3 des von schwerer Krankheit gezeichneten, dennoch dirigierenden Bruno Maderna gekrönt wurde, ergänzt von dem letzten Werk Bernd Alois Zimmermann („Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“) und einem Versuch Ton de Leeuws, mit verschiedenen Stücken im Concertgebouw ein Wandelkonzert vorzuführen. Das so ungewohnte oder endlich wieder konkrete Klangmusizieren abseits des reinen Experimentierens ließ man sich mit gutem Grund gefallen. Das neue Oboenkoncert Madernas enthält ergreifende Passagen eines träumerisch-verzückten und seltsam esoterischen Sings – etwa bei einem wagnerisch weitbögigen Duett zwischen Oboe und Englischhorn –, daß man spontan begeistert sein konnte, wie es denn auch bei den Hörern dieser Uraufführung der Fall war. Da der Rundfunk mitschnitt, ist zu hoffen, daß dieses außerordentlich schöne Werk für die Platte ausgewertet werden kann – als ein zwingendes Zeugnis dafür, wie sehr auch die neueste Musik wieder Musik sein kann.

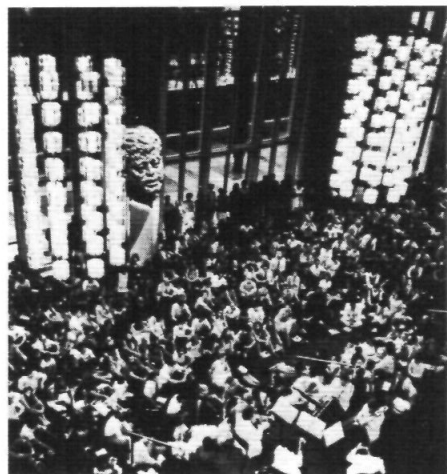
Gelegentlich kommt es auch vor, daß Choreographen musikalische Entdeckungen tätigen – so Hans van Manen, der für das „Nederlands Dance Theater“ ein ironisches Ballett von umwerfender Komik schuf – auf eine ihrerseits lustig verblende oder heute heiter wirkende Musik von Saint-Saëns: das Septett für Streicher, Klavier und Trompete op. 65 und die Etüde in Walzerform, op. 52, Nr. 6. Man möchte dem Septett, nachdem man es so hin-

reißend getanzt, so bravourös verulkt sah, auf der Platte wiederbegegnen können. Daß man daneben Bergs Violinkonzert nicht von der Platte abspielte, sondern direkt aufführte, ehrt das Ensemble. Daß man Mahlers Rückert-Lieder ebenfalls tänzerisch ausdeutete und zugleich vortrug, hatte eine optische Bedingung zusätzlich erhalten: die Sängerin steht auf der Bühne, die Tänzerinnen und Tänzer hören ihr zu, werden zu Aktionen veranlaßt, von denen sie immer wieder in die Position des Zuhörers zurückkehren. Nimmt man noch die „Aida“-Aufführung unter Götz Friedrich und Edo de Waart (der hier nicht voll auf überzeugen konnte) im Zirkus dazu (wobei die Handlung, auf eine Scheibe im Zirkus-Zentrum konzentriert, spürbar an Intimität gewann), ferner viel traditionelle und avantgardistische Kammermusik und Sinfonik, dann kann man hinsichtlich Werkwahl und Wiedergaben von einem Ideal-Festival sprechen.

Wolf-Eberhard von Lewinski

## Publikum und moderne Musik in den USA

Die zeitgenössische Musik ist gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder „humaner“ geworden, die Komponisten sind trotz aller technischen und wissenschaftlichen Versuchungen den Wünschen ihres Publikums gegenüber aufgeschlossener als noch vor wenigen Jahrzehnten: Zu diesem Urteil kam eine Gruppe amerikanischer Komponisten im Rahmen eines 14tägigen Festivals, das in Washington im John F. Kennedy Center for the Performing Arts stattfand und einen ungewöhnlichen Einblick in das Musikschaffen unserer Zeit ermöglichte.



Und über allem die Büste von John F.: Konzert im neuen Washingtoner Kulturzentrum

Die Ausgangsfrage: Warum erleben von den vielen Kompositionen, die Jahr für Jahr in Auftrag gegeben werden, nur einige wenige nach der Premiere noch eine zweite und dritte Aufführung? Die modernen Komponisten genießen heute zwar die größte Freizügigkeit bei der Wahl ihrer Themen und Stilmittel. Andererseits aber entscheidet nach wie vor das Publikum darüber, was ihm gefällt und was nicht. Im Rahmen des Festivals, das unter dem Motto „The Old and the New“ (Altes und Neues) stand und ein Komponistenseminar, ein Kritikerseminar und eine Publikumsbefragung einschloß, wurden Fragen zum Verhältnis zwischen Publikum und Komponisten eingehend erörtert.

Drei bekannte amerikanische Komponisten neuer Musik – Jacob Druckman, Karel Husa und George Crumb – schlossen sich der Meinung des Komponisten Ulysses Kay an, der auf einer Kritikerbesprechung von „einem heute immer stärker fühlbaren Humanismus in der Musik“ sprach. Ulysses

Kay, der sich selbst als konservativ bezeichnet, ist der Überzeugung, daß die amerikanische Musik eine Richtung eingeschlagen habe, die auf eine stärkere direkte Kommunikation mit dem Publikum abziele, als dies noch vor fünfzehn Jahren der Fall war.

Jacob Druckman, der 1972 für seine Komposition „Windows“ mit dem Pulitzerpreis für Musik ausgezeichnet wurde, sieht in dem Stilwandel in der Musik eine Parallele zum Wandel in der Einstellung der jungen Generation, die in einer Abwendung vom Neo-Klassizismus und einer Hinwendung zu einem neuen Romantizismus ihren Ausdruck findet. „Die Jugend schwärmt wieder für Mystizismus und Sterndeutung und gebraucht Worte wie Transzendenz und Schönheit, die wir lange nicht gehört haben.“

Karel Husa, der gebürtige Tscheche, schreibt atonale Musik, ist aber kein Vertreter der Avantgarde. Seiner Ansicht nach haben sich die modernen Komponisten in den vergangenen zwanzig Jahren zu sehr auf Technik und rein intellektuelle Auffassungen der Musik konzentriert und sind nun dabei, sich neuerdings mehr Gedanken über das Menschliche in der Musik zu machen.

Auch der Komponist George Crumb räumte ein, daß Fragen hinsichtlich Kompositionstechnik und Aufbau in Zukunft noch mehr in den Hintergrund träten und die Komponisten versuchen werden, Musik wieder mehr als ein geistiges Erlebnis zu verstehen.

George Crumb ist einer der bedeutendsten Vertreter elektronischer Musik in den USA. Seiner Meinung nach wird der Computer als Instrument ebenso wenig aus der Musik verschwinden wie die Geige, vorausgesetzt, daß beide Instrumente ihren besonderen Gegebenheiten entsprechend eingesetzt werden.

Das Interesse der Festivalgäste an Konzerten elektronischer Musik war erstaunlich groß. Säle und Foyer waren stets bis auf den letzten Platz besetzt. Ähnlich groß war auch die Beteiligung der Besucher an der vor Beginn des Festivals durchgeführten Umfrage nach dem bedeutendsten zeitgenössischen Werk, den einflußreichsten Komponisten, den unverdienterweise am meisten vernachlässigten Werken und nach Komponisten, deren Werke auch in 50 Jahren noch gespielt würden.

Julius Rudel, der musikalische Leiter des Kennedy Center, erklärte, daß einige der Kritiker die Begleitmusik zu Kriminalfilmen als bedeutendste Musik unserer Tage bezeichnet haben, während andere glaubten, daß dem Rockmusical „Jesus Christ Superstar“ dieser Rang gebührt.

Die Umfrage aber brachte andere Ergebnisse: Als bedeutendstes Werk der letzten 25 Jahre wurden genannt: das „War Requiem“ von Benjamin Britten (1962), die „Lukaspassion“ von Krzysztof Penderecki (1965), „Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen“ von Karlheinz Stockhausen (1956), „Mass“ von Leonard Bernstein (1971) sowie die Strawinsky-Werke „The Rake's Progress“ (1951), „Agon“ (1957) und „Threni“ (1958).

Als einflußreichste Komponisten gelten Igor Strawinsky, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Boulez und Edgar Varèse. Als unverdient vernachlässigte Werke die „Sinfonia“ von Luciano Berio, „Dialogues des Carmelites“ von Francis Poulenc sowie Werke von Roger Sessions, Pierre Boulez, George Crumb, Lou Harrison, Arnold Schönberg, Olivier Messiaen und Wallingford Riegger.

Zu jenen Komponisten, deren Werke in 50 Jahren noch gespielt würden, zählen nach Ansicht der Befragten Igor Strawinsky, Aaron Copland, Benjamin Britten, Serge Prokofiew und Leonard Bernstein.

Michael J. Bandler

## Misere Komponisten-Symposium in Klagenfurt

In den offiziellen Geleittexten war es zu lesen und in den loyal begrüßenden Rundsprüchen zu hören: Man solle das Gehör füreinander schärfen, solle verstehen, besonders, da man gerade an der Schwelle einer neuen Zeit, mit gewaltigen Umwälzungen, Ungewisheiten, Krisen und dergleichen stünde, von der Leopold Guggenegger, der Bürgermeister der Drachensstadt Klagenfurt, nicht weiß, ob sie ins Chaos führt. Die „Woche der Begegnung“ hatte am 24. Juni mit einem Literatursymposium „Theater zwischen Tradition und Utopie“ begonnen, und man sprach rückblickend auf Veranstalterseite von „harten Gesprächen mit Erfolg“.

Für das Komponistensymposium war von den Veranstaltern, Landeshauptstadt Klagenfurt und ORF-Studio Kärnten, das verbal reizvolle Thema „Musiktheater – Theatermusik“ festgesetzt worden, mit dem man fast zwangsläufig dann kaum zu Rande kam. Der Komplex ist hochaktuell und brisant. Die aufwendigen Mittel, die besonders im deutschsprachigen Raum für das Musiktheater (vorerst im pauschalen Institutionssinn gemeint) vom Steueraufkommen abgezweigt werden, dienen zur Erhaltung einer musealen Instanz, die sich in der Regel mit der Aufbereitung des Opern- und Operettenrepertoires bis Richard Strauss beschäftigt. Erfahrungsgemäß ist allen neueren Versuchen zeitgenössischen Opernschaffens samt Zwischenformen und mit Ausnahmen wie Kagels „Staatstheater“ nur Erfolg am Rande beschieden gewesen. Kostspielige Produktionen entpuppten sich in verschiedener Hinsicht als untragbar: als Defizitunternehmen, weil kein Publikumerfolg – und als logische Folge für weitere Projekte: unattraktiv zum Studium für die Interpreten, die aus dem Arbeitsaufwand nur kärglich Kapital schlagen können oder durch starke, nur schwer lösliche Kompetenztrennungen am Theater (etwa der Geiger fidele und verlangt für einen Schrei eine Zulage) stark behindert sind. Die Komponisten sitzen in der Klemme: intellektuelles Mißtrauen gegen die Gattung Oper komprimiert sich im Verdacht gegen reinen Gesang: Schreibt man dennoch irgendwie Oper, so erreicht man eine kleine Minderheit, nicht aber diejenigen, die für die finanzielle Basis der Häuser verantwortlich sind: die breite Masse. Um das zu wissen, hätte es noch keiner Woche der Begegnung bedurft, die anwesenden Komponisten (Frau Matuszczak aus Polen war die einzige Frau) sangen einstimmig den Cantus firmus dieser Misere. Aber sie taten kaum mehr.

Und es lag nicht einmal an Rudolf Kelterborns (Chefredakteur der Schweizerischen Musikzeitung) Einleitungsreferat „Funktions- und Wirkungsmöglichkeiten des zeitgenössischen Musiktheaters“, das sich freundlich mit der Frage nach neuen, mobileren Publikumsschichten beschäftigte und einen antiletären Trend im Musikschaffen konstatierte, demgegenüber aber auch pointiert darauf hinwies, daß der „Abbau von Bildungsprivilegien nicht durch den Abbau der Bildung zu schaffen ist“. Iraj Schimi (ein zur Zeit in Berlin studierender Komponist aus Teheran („Lesbische Löwinnen“) reagierte zusammen mit Karl Erik Welin (Organist und Komponist aus Schweden) auf Kelterborns laxen Verwendung des Begriffes „Musiktheater“. Welin markierte mit Vehemenz das Jahr 1959 als Reaktionsdatum auf ein unmoralisches, profitlüsternes, dem Musiker schändlich zusetzendes und leider auch mit Champagner versorgendes Musikleben, in dem das multimediale Musiktheater damals

eine Idee war, allen künstlerischen Richtungen ohne starre Überzeugungen offen. Doch Musiktheater fungierte für die meisten, vornehmlich die älteren, als Oberbegriff, dessen Inhalt selbstverständlich die Oper mit einschloß, obwohl man sich nahezu einig war, daß die Oper vorbei sei – „das kann man nicht mehr schreiben“.

In redseligen Debatten geriet man bis zur Pornographie, vermied ästhetische Fragen („man will sich ja nicht gegenseitig langweilen“, so Gerhard Wimberger). So kamen wesentliche Punkte nicht zur Sprache, wie etwa von Hans Rochelt erwähnte Versuche kollektiver Theatermusik (Living Theatre), Einbeziehung des Publikums als Mitgestalter, neue Aufführungsmodelle, die Problematik des Textes usw. Im allgemeinen sprach man im Jargon von Kulturpolitikern und befaßte sich eingehend mit der Trägheit des Apparats (Richard Bletschacher: „Werkstattprobleme“).

Paul Kots Referat „Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer neuen Publikumsoper“ verband schließlich den Aufruf zur Verbeugung vor einer „gewissen musikalischen Unverwechselbarkeit“ mit einem ungebrochenen Melodiebekenntnis, wobei erstmals in Ansätzen der Begriff musikalischer Struktur (von Kont freilich der Melodiequalität untergeordnet) durch Logothetis ins Spiel gebracht wurde. Rochelts Beitrag von der grundsätzlich widersprüchlichen Situation der großen Bühnen, wo der Theaterbesucher „unverändert aus einer Konfektionspremiere entlassen wird“, kam zu spät, um das Geplänkel zu intensivieren. Zwei Konzerte mit Werken von Schönberg und Ligeti blieben Staffage. Die Musiktheaterkomponisten, die allesamt ihre existenzielle Grundlage aus anderen Regionen beziehen, trennten sich remis. Alfred Uhl sprach das heilige Wort: Ein jeder solle nach seinen Kräften wirken.

Peter Cossé

## Mystik, Musik und viele Schlagworte

Wer „Musikforum“ sagt, muß auch Friedrich Gulda sagen. Denn Gulda hat das „Internationale Musikforum Kärnten“ vor sechs Jahren in Ossiach mitgegründet – er hat aber in diesem Sommer auch kräftig dazu beigetragen, die Zukunft des „einzigen Improvisationsfestivals der Welt“ ungewiß werden zu lassen. Ausgerechnet das Eröffnungskonzert suchte Gulda sich für eine ebenso dümmliche wie kindische Provokation aus: Statt wie angekündigt den 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ von Bach zu spielen, improvisierte er zusammen mit Paul und Limpe Fuchs die lauten Klang-Collagen der „Anima“-Musik. Ärgerlich daran war noch nicht einmal der Tausch „Anima“-Musik gegen Bach, sondern die Methode. Denn Gulda vergewaltigte sein Publikum, stimmte jede Aufforderung zur Diskussion mit Phongewalt nieder und widersprach mit diesem anmaßend-autoritären Gehabe genau dem Geist des Musikforums. Unüberlegte Kraftsprüche von den auf solche Weise aus dem Musikforum vertriebenen „Arschlöchern“, die just dieselben seien, „die auch die Bomben auf Vietnam schmeißen“, entlarvten Guldas Attacke zwar als emotionale Parforce-Tour eines nie erwachsen gewordenen Wunderkinds. Aber Gulda hat das „Musikforum“ damit weiter in eine Richtung geboxt, die bald in der Sackgasse enden dürfte. Früher galt als Grundidee des Musikforums die Verbindung oder doch die Gegenüberstellung verschiedener Musikstile und Musikwelten – Gulda aber strebte mit seinen Attacken gegen die vermeintlich snobistischen Bach-Freunde ja eine verschworene Gemeinde der verstandigen Gulda-Anhänger an. Dieser Trend zum Sektierertum kennzeichnete das ganze diesjährige Musikforum.

Während im vergangenen Jahr die Stimmung kritisch-engagiert war, während man sich Gedanken machte über das Was und das Wie dieses Festivals, dominierte diesmal im Klagenfurt-Vorort Viktring der Drang zur Seligkeit: die Welt ist ihnen abhanden gekommen. Neben den „music classes“ (u.a. von Gulda, „Dollar“ Brand und Fritz Pauer) – die zwar lehr- und hilfreich waren, aber nur von wenigen genutzt werden konnten – gab es sehr viel Mystisches: Yoga und Karate, transzendente Meditation und „creatives Tanzen“. Selbst die Musik-Missionare der Baha'i-Religion, die „Dawn-Breakers“, durften – im offiziellen Abendprogramm gegen teures Geld – mit frisch-frommen Liedern für ihren Glauben werben. Doch die vielberufene „alternative Lebensform“, die man in diesem Jahr erreichen wollte, blieb wie fast alle anderen zahlreichen Schlagwörter doch nur eine sinnentleerte Parole. Zur maßlosen Selbstüberschätzung der Möglichkeiten kam ein recht zweifelhaft gemischtes Musikprogramm, das zudem eine Attraktion überhaupt nicht und die andere nur unvollständig auf die Bühne brachte: Die tibetischen Mönche, die ihre „Buddhist Music Ceremony“ vorführen wollten, hatten Ausreiseschwierigkeiten, und der Schlagzeuger des Ornette-Coleman-Quartetts besaß keinen gültigen Reisepaß. Daß Ornette Coleman, Dewey Redmen und Charlie Haden dennoch grandios spielten, daß sie trotz einsetzenden Regens das Publikum mit ihren Free-Jazz-Improvisationen fesseln konnten, rettete die Veranstalter noch einmal vor dem aufkommenden Unmut. Über Guldas Bach-Spiel konnte man immerhin ernsthaft diskutieren (über seine Entscheidung etwa, im großen Stiftshof von Viktring ein Klavichord zu spielen, das über Mikrofon und Lautsprecher verstärkt wurde, sich aber immer mehr verstimmte, bis es wie eine Kreuzung von Synthesizer und Zither klang), über manche Gruppe, die er dann im Beiprogramm des auf vier Abende aufgeteilten „Wohltemperierten Klaviers“ mitbrachte, nicht immer. Da durfte Jazz-Pianist Fritz Pauer zu seinen Klavier-Improvisationen einen Herrn Wilhelm Heiss mit auf die Bühne nehmen, der sich „Vay“ nennt und pseudotiefsinnigen Quark („Verzeih mir, daß es Abend ward“) mit verunglückten Ballettfiguren zu einer Tanz-Darbietung verrührte. Adolf „Dollar“ Brand spielte wieder einmal „African Piano“ auf der Suche nach dem Septakkord und verstieg sich in der Zugabe bis zum „Armen Gigolo“.

„La Nuova Compagnia di Canto Popolare“ schließlich, die mit italienischen Volksliedern aus sieben Jahrhunderten das Publikum begeisterte, „durfte“ am letzten Abend für Gulda, der wieder einmal eigene Wege ging, in die Bresche springen – mit just demselben Programm wie zwei Tage zuvor.

Man hat es sich in diesem Jahr ein bißchen leicht gemacht, man hat das Musikforum auf zwei Wochen gedehnt, ohne auch nur für eine Woche erstklassige Musiker zu haben, und man vertraute auf die beschwörende Wirkung aller modischen Schlagworte. Am Ende stand bei vielen Enttäuschung oder doch Ratlosigkeit darüber, wie es mit dem „Musikforum“ weitergehen solle. Da man durch Launen und Organisationschaos viele Freunde vergrämte und den zahlreichen Feinden unnötige Munition lieferte, da zudem der bisherige Manager des Musikforums zurücktrat und kein Nachfolger in Sicht ist, scheint ein kommendes 6. Musikforum mehr als fraglich. Was schade ist, weil das Musikforum wenn schon keine „alternative Lebensform“ (wie es ein illusionärer Slogan wollte), so doch eine Alternative im Kulturbetrieb hätte werden können.

Rainer Wagner