

Rund um die Musik

Hit-Parade im Zeichen Beethovens Die Wiener Festwochen 1970

Zwei markante Themen lagen den heurigen Wiener Musikwochen zugrunde: der hundertjährige Bestand des Musikvereinsgebäudes sowie das Beethoven-Jubiläum. Die Zentenarfeier des Musikvereins (und damit des weltberühmten „Goldenen Saales“) hätte nach ursprünglichem Konzept als ein Ereignis von höchstem musikalischen Rang stattfinden sollen: An zehn Meister der Gegenwart (darunter Strawinsky, Schostakowitsch, Milhaud, Martin) waren Kompositionsaufträge ergangen – allein das stolze Vorhaben zeitigte keine Ergebnisse. Einzig Frank Martin stellte sich mit einer Jubiläumsgabe, einem Klavierkonzert, ein – und ausgerechnet für dieses Werk fand sich kein Platz im Festprogramm. Zur Aufführung gelangte Gottfried von Einems konventionelles Violinkonzert, ein Werk, das zunächst für einen anderen Zweck vorgesehen war und erst im letzten Moment eine Umwidmung erfuhr. Alfred Uhl, österreichischer Staatspreisträger, bewährter Komponist von Festintraiden und anderen Gelegenheitswerken, steuerte eine Kleinarbeit mit dem Namen „Festlicher Auftakt“ bei. Dies war der magere Ersatz für die proponierte Grand Gala der modernen Musik, der klägliche Beitrag zu einer Feierlichkeit, die Anlaß genug zu einer niveauvollen Gestaltung geboten hätte: Der Musikverein ist eines der wichtigsten europäischen Musikzentren, der Einfluß dieser Institution war – zumindest in bestimmten Zeitabschnitten – für die gesamte Musik von höchster Bedeutung. Im Jubiläumsjahr begnügte man sich also mit einem reinen

Allerweltsprogramm, das nur mühsam mit einigen belanglosen Novitäten bereichert worden war. Noch trauriger war es um den geistigen Hintergrund des Beethovenfestes bestellt. Das Programm zeichnete sich durch eine geradezu verblüffende Gedankenarmut und Phantasielosigkeit aus. Man schlug den sichersten und bequemsten Weg ein und vollführte eine Monsterschau der musikalischen Prominenz. „Treffen der Giganten“ nannte dies der offizielle Festwochenprospekt, „Weltstars musizieren Beethoven“ wäre das richtige Motto für das Festival gewesen. Die Hit-Parade der Unterhaltungsmusik dürfte den Veranstaltern als Modell vorgeschwebt haben. Der Show-Charakter mancher Darbietung, verbunden mit dem Delirium tremens eines unkritisch-fanatichen Publikums, wirkte oft schier degoutant. Man gab sich dem Vergnügen hin, Beethoven bald à la Bernstein, bald à la Karajan genießen zu können, man bejubelte die Magier des Taktstocks, man freute sich über Bernsteins gewaltige Hochsprünge (auch das TV-Publikum konnte sich mit Background von Bruckner-Musik von den gymnastischen Qualitäten des agilen Fünfzigers überzeugen), man war schließlich selig darüber, daß Karajan in natura tatsächlich so aussieht wie auf einem Lauterwasser-Foto. Bernstein, Karajan – das war das große geistige Problem dieses Beethoven-Festes. Gigant Bernstein leitete eine Fidelio-Premiere am Uraufführungsort dieser Oper, im historischen Theater an der Wien. Es kann über diese Aufführung das Wort gesagt werden, daß die Mängel der Regie durch musikalische Impulsivität, und daß umgekehrt die musikalischen Gebrechen durch eine rasante Personenführung der Regie (Otto Schenk) zumindest teilweise kaschiert werden konnten. Die einzig auf Spontanwirkung zielende Rechnung ging glatt auf: Das fulminante Finale, das in einem wahren Beethoven-Shake aller Beteiligten seinen Höhepunkt fand, ging bruchlos in den Jubelchor des Publikums über. Die genannten Mängel lagen in der zwar lebendigen, aber musikeindlichen Regie, an der abrupt zwischen andächtiger Versunkenheit und orkanhafter Übersteigerung hin- und herschwankenden Orchesterleitung sowie auch an manchem Mangel der Sängerbesetzung. Gwyneth Jones, bereits in der DG-Aufnahme zumindest problema-



Auch die österreichische Bundespost feiert mit: eine Briefmarke zum Jubiläum des Vereinsgebäudes

tisch, bewies auf der Bühne mit Deutlichkeit, daß ihre tremolierende, in der Tonhöhe unsicher geführte Stimme für die Partie der Leonore keine letzte Eignung besitzt.

Vermochte der nüchterne Betrachter den Ekstasen des Beethoven-Derwischs Bernstein noch bis zu einem gewissen Grade zu folgen und in den maßlosen Exhibitionen ein Maß an Glaubwürdigkeit aufzuspüren, so führte die Begegnung mit dem zweiten Giganten des Festes geradewegs in vegetationsloses Gebiet, in öde, ausgedorrte Wüstenei. Herbert von Karajan trat nach sechsjähriger Abwesenheit erstmals in Wien auf und ließ mit Hilfe der Berliner Philharmoniker einen fünfteiligen

Beethoven-Zyklus abschneiden – einen anderen Ausdruck für dieses kalte, emotionslose, nur der Perfektion und dem Geschwindigkeitsrekord huldigende Musizieren wird man kaum finden. Im Zuge einer Pressekonferenz erwies sich Karajan als mit Haut und Haar den Verlockungen des technischen Zeitalters verfallen und nur mehr an den Massenmedien der Zukunft – Kassettenfernsehen und dergleichen – interessiert. Seltsam, daß der Maestro, der doch immer seiner Zeit so weit voraus ist, nächsten einen großen Schritt zurücksetzen wird: wenn er zu Ostern 1971 in Salzburg auf eigene Faust das Beethoven-Jahr begeht.

Es vollzog sich also in den Wiener Juni-Wochen ein höchst bedenkliches Festival, eine Monstergala der klassischen Musik, deren einziger Zusammenhalt der wohlfeile Effekt war, der von den großen Modestars ausstrahlte. Die wirklich bedeutenden Ereignisse fanden abseits vom großen Rummelplatz statt: Da waren Alfred Brendels mustergültiger Schubert-Zyklus, das Auftreten der Juilliards mit Mozart, Webern, Schubert, der Liederabend Peter Schreiers (Beethoven, Schumann), das Konzert des Talich-Quartetts (ein hervorragendes, noch unbekanntes junges Ensemble aus Prag), das Ligeti-Requiem unter Melles. Eine qualitätsvolle, aber gemessen an der barocken Fülle des Angebotes geringe Ausbeute.

Clemens Höslinger

Bremen: Neue Musik zwischen Marx und Militärkapelle

Noch nie vorher wohl sind die Gemüter in Bremen so sehr von der Tatsache bewegt worden, daß die alle zwei Jahre stattfindenden Tage „Pro Musica Nova“ bei Radio Bremen für Insider veranstaltet werden. Sie reisen nach hier an, wie sie überall hinfahren, wo avantgardistische Musik aus der Taufe gehoben wird. Die 70er-Veranstaltungen in der traditionsbelasteten Hansestadt waren, wenn man es sich recht eingesteht, Tage des Unbehagens. Gern hätte man irgend jemandem vorgeworfen, daß man so unter sich war, so unter Ausschuß der Öffentlichkeit, in Narrensicherheit. Aber weil der Adressat fehlte, machte man einfach die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse verantwortlich. Das blieb im Einzelfall nicht unwidersprochen. Aber so maliziös scheinende Definitionen Heinz-Klaus Metzgers – er hielt das Eröffnungsreferat – wie die: die Musik sei heute ein schuldig-unschuldiges Spiel Asozialer an der Peripherie der Gesellschaft, wollte ernsthaft niemand bestreiten. Die Vorwürfe, vor allem sozialistisch orientierter Kritiker, richteten sich in diesem Zusammenhang gegen alle, die mit Musik umgehen, in erster Linie gegen die Komponisten selbst. Sie sollen nach Ansicht dieser Kritiker, die damit einer Empfehlung Lenins folgen, die auch John Cage aufgegriffen hat, nicht mehr komponieren, sondern Politik treiben mit dem Ziel, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern. Vorerst sind die Bremer Pro-Musica-Nova-Tage noch kein politisches Seminar. Hier wird Musik gehört, sehr neue und 1970 auch viel ratlose, die, klangohnmächtig wie

sie oft war, die Unmöglichkeit des Komponierens hätte beweisen können. Von dieser Ohnmacht scheinen vor allem die jungen Holländer um Peter Schat mächtig befallen. Im übrigen zeigte sich, daß wie in der Politik auch in der Musik kleine Schritte oft weiterführen als große. Mauricio Kagels in Bremen uraufgeführtes Stück heißt „Klangwehr für schreitendes Musikkorps und Lautsprecher“. Theatralische Aktion spielt hinein. In den rasenbewachten Innenhof des Bremer Rundfunkkomplexes schwärmen Dreier- und Vierergruppen des Heeresmusikkorps 11 Bremen-Grohn einzeln aus. Sie schreiten in einheitlichem Schleichschritt und spielen Signale. Später lösen sich die Gruppen auf, jeder wandelt und spielt nun für sich allein. Nach zwanzig Minuten geht es dann in den Saal. Die Militärkapelle spielt nun geschlossen, sie bläst Klänge, wie man sie in dieser Qualität nie gehört hat, zumindest nicht von Militärmusikern: flirrende, stark sich mischende, im Grunde gebrochene Klänge.

Man vermutet Systematik hinter dieser Komposition, dieser auskomponierten Aktion Kagels, zumal das musikalische Ergebnis relativ unscharf und offen bleibt. Sollte hier musikalische Wehrzeretzung betrieben werden? Kagel bestreitet es entschieden. Auch er empfindet einen sozialen Auftrag als Komponist, bleibt aber in dem Metier, in dem er sich auskennt. Ihm ging es nicht um Blasmusik, sondern um die Arbeit mit Militärmusikern, die – wie er sagt – dazu verdammt sind, mittelmäßige und heute funktionslos gewordene Musik zu spielen. Sein kleiner Schritt bestand hier also darin, eine kleine Gruppe von musizierenden Menschen zu emanzipieren. Die Militärs scheinen dies verstanden zu haben. Zwei andere Musikkorps interessieren sich bereits für seine Komposition. Daneben hat er natürlich dennoch die Klang-Martialik, die wir mit Militärkapellen verbinden, durchsiebt und eine durchaus signifikante Komposition geschaffen, weniger in formaler als in klanglicher Hinsicht: er hat mit Timbres komponiert.

Ein solcher kleiner Schritt dürfte in der Praxis weiterführen als so großangelegte wie in Luigi Nonos ebenfalls in Bremen aufgeführtem Manifest Nr. 1 „Non Consumiamo Marx“ für Stimmen und Tonband. Hier wird in der Totale die soziale Umwälzung per Klangagitation betrieben, praktisch jedoch nichts ausgelöst. Nono Stück war in Bremen ein Mißerfolg beschieden, der um so erstaunlicher ist, weil Nono-Aufführungen bei uns heute Seltenheitswert haben.

Bremen 1970 hat insgesamt gezeigt, daß die gesellschaftliche Revolution mit den Mitteln der Musik eine Illusion bleibt. Bleibt also dann doch die Alternative Politik oder Kunst? Nonos Anhänger werden sich jedenfalls nach dieser Aufführung, soweit sie musikalisch denken, eingestehen müssen, daß hier eine Art von sehr persönlichem sozialistischen Realismus betrieben wird, freilich einem, mit dem weder Arbeiter noch Musikinteressenten erreicht werden. Und wen erreicht Dieter Schnebel mit seinen in Bremen durch Gerd Zacher uraufgeführten Choralvorspielen für Orgel, Schlaginstrumente, Bläser und Alltagsgeräusche? Nur wieder die von linken Kritikern einigermaßen hämisch apostrophierte Elite? Wahrscheinlich in der Tat nur sie. Denn Schnebel liefert mit diesen Stücken gleich die Absurdität mit, daß sie das nicht sind, was ihr Titel vorgibt: traditionelle Choralvorspiele. Aber sie erbringen einen Fortschritt in der Erfindung, der in der Musik weiter zählen wird. Auch hier konnte der von Metzger gepriesene Aufstand des Subjekts, des komponierenden, gegen die völlige Objektivierung der Musik konstatiert werden. Hanspeter Krellmann



Kunst für Marktgänger:
Freiluftkonzert bei den Händel-Festspielen
auf dem Haller Marktplatz

Zum 19. Male nach dem Krieg: Händel-Festspiele in Halle

Das äußere Bild der diesjährigen Händel-Festspiele in Halle an der Saale wurde stark durch die Feiern zum hundertsten Geburtstag von Lenin bestimmt. Transparente wiesen allenthalben auf Lenin und sein Vermächtnis hin. Lenin wurde auch in den offiziellen Reden bei der festlichen Eröffnung, in der „wissenschaftlichen Konferenz“ und in den kleineren Konzerten am Rande beschworen. Lenin wurde schließlich immer wieder zitiert, wenn man auf Beethoven kommen wollte (dessen 200. Geburtstag man in der DDR besonders festlich begeht): Lenin liebte Musik von Beethoven, dieser wiederum sah in Händel sein unerreichbares Vorbild. Selbst Genosse Walter Ulbricht bezog sich in seiner (im Tagungsheft erwähnten) Neujahrsbotschaft auf Beethoven: „Die humanistischen Hoffnungen und Träume vieler Generationen unseres Volkes, die in den Werken der deutschen Klassik ihren Ausdruck fanden, werden durch die Kraft der geeinten deutschen Arbeiterbewegung in unserem sozialistischen deutschen Staat immer stärker Realität. Alle Menschen können Brüder werden, weil das werktätige Volk sich von den Ketten imperialistischer Ausbeuter und Unterdrücker befreite und die Gestaltung seines Schicksals in die eigenen Hände nahm.“ Man sieht, daß Musik „drüben“ immer eingebettet ist in die aktuelle Politik. So nahm es den Zuhörer nicht wunder, daß zwar Gäste aus aller Welt offiziell begrüßt wurden, die Festspieltteilnehmer aus der Bundesrepublik dagegen mit Schweigen übergangen wurden.

Die seit 1952 neunzehnten Händel-Festspiele wurden jubiläumsgerecht eingefaßt

durch Musik von Beethoven: Mit einer Aufführung des „Fidelio“ am Vorabend begannen die Tage, mit der Neunten schlossen sie. Dazwischen waren neben einer Tournee des Deller Consort (zum erstenmal in der DDR, enthusiastisch aufgenommen!) vor allem die vier Opern- und Oratorienaufführungen bemerkenswert: „Jephta“ (Berliner Aufführung unter Helmut Koch), „Rodelinda“ und „Deidamia“ (Landestheater Halle unter Thomas Sanderling) und „Alcina“ (Deutsches Nationaltheater Weimar unter Hans-Peter Frank). Trotz teilweise brillanter Leistungen von einzelnen Sängern wie zum Beispiel Günter Neumann als Jephta und Ruggiero, Adele Stolte als Iphis, Eva Haßbecker als Rodelinda, Gudrun Fischer als Morgana und besonders Ingeborg Zobel als Alcina und Zbynek Šekot als Lykomedes, konnten die großen Aufführungen nur zum Teil alle Erwartungen erfüllen. Vor allem die Inszenierungen lösten sich nur schwer von traditionellen Vorbildern – mit Ausnahme vielleicht der seit zwei Jahren im restaurierten Goethe-Theater in Bad Lauchstädt laufenden „Deidamia“.

Neben diesen Schwerpunkten gab es als „Kunst fürs Volk“ eine Reihe von kleinen Konzerten, vor allem Chorkonzerten, die auf den Plätzen und Straßen Halles stattfanden. Eine solche Feierstunde am Händel-Denkmal (unter dem Union Jack und der DDR-Flagge) zeigt unser Bild. Unter anderem wurde in diesen kleineren Aufführungen auch „Acis und Galatea“ dargeboten. Außer den wirklich hervorragenden Solisten (Elisabeth Breul, Hans-Joachim Rotzsch, Ulrike Taube und Johannes Künzel) bleibt hiervon kaum Gutes zu berichten, zumal der mit Spannung erwartete „Chor der Erweiterten Oberschule „Gerhart Hauptmann“ Wernigerode“, dem Vernehmen nach einer der besten Chöre der Republik, nur mechanisch ablaufende, unendifferenziert miszierte Sätze in massiger Besetzung bot.

Lobend zu erwähnen ist schließlich der junge Dirigent Thomas Sanderling, Nachfolger von Horst-Tanu Margraf, der im „Fidelio“, in „Rodelinda“ und „Deidamia“ sowie in einigen der kleineren Konzerte Proben seines Könnens gab, das in den vergangenen zwei Jahren spürbar gereift ist. Wenn nicht alle Zeichen täuschen, wird man sich diesen Namen merken müssen. Insgesamt jedoch bleibt als bestimmende Erinnerung der Eindruck provinzieller Enge, die auch durch die guten Einzelleistungen nicht aufgehoben wird. Die offiziellen Redner trugen Wesentliches zu diesem Eindruck bei. Klaus L. Neumann