

nicht mehr gefragt und befragt. Der äußere Aufwand ist die geltende Qualitätskategorie, nicht die innere Spannung. Man könnte einwenden, daß trotzdem eine neue für die Musikerkenntnis wichtige Dimension des Kunstwerks erschlossen werde: seine klangräumliche Disposition, die das Hineinhören in die Partitur der Komposition, in ihre innere Struktur erstmals möglich macht. Und man könnte verführt sein, darin eine neue Weise apollinisch-distanzierter Kunstvorstellung zu sehen. Es wird aber vergessen, daß auch hier die technische Neuheit, nämlich die der Stereophonie, schrankenlose Willkür und bedingungslose Herrschaft über den Menschen bedeutet. Nicht der Hörer gewinnt kraft seiner Freiheit und Menschlichkeit die erlösende Distanz zum Kunstwerk, sondern die analysierende Apparatur zwingt ihm Einsichten in die Struktur der Musik auf, die entweder vom Komponisten nicht gewollt sind bzw. vom Werk her sinnwidrig erscheinen oder — was noch schlimmer ist — vom Hörer nicht nachvollzogen werden können. Sein individueller Zugang zu Beethovens Eroica etwa ist ja nicht fixierbar, vorherbestimmbar, weil er das Ergebnis eines freien Spiels der Gemüts- und Verstandeskraft des Menschen ist, und zwar in dem Augenblick, da sich die Musik ereignet. Die eben noch zum Scheinleben erweckte Musikmumie wird nunmehr durch konsequente technische Weiterbehandlung in systematischer Verfolgung ihres eigenen Prinzips ad absurdum geführt, sie wird sezziert. Damit sind sowohl alle dionysischen wie apollinischen Impulse abgetötet. Das,

was bei der Geburt schon scheintot war, ist nach dieser doppelten Vorbehandlung weniger als scheinlebendig. Der Mensch nun, in der Begegnung mit dem Kunstwerk völlig willenlos geworden, ist ohnmächtig der technischen Perfektion ausgeliefert. Sein Erlebnis ist nicht mehr spezifisch ästhetisch, weil sein Mittun unwesentlich geworden ist. Technisch aufbereitete Musik kommt ohne den Menschen aus, weil sie in ihrer rigorosen Selbstvollkommenheit und Selbstsicherheit sich allein genügt.

Zu fragen gilt es allerdings noch nach der Rolle des Interpreten in diesem verhängnisvollen Zirkel technischer Selbstbefriedigung. Es klingt wie eine romantische Reminiszenz, wenn man ihn als letzten Hüters einer „aus dem Geiste der Musik“ gezeugten Werkwiedergabe bezeichnet. Aber er ist es. Denn er allein setzt der technischen Perfektion sein Genie, der Vollkommenheit seine Einzigartigkeit entgegen. Mit der fortschreitenden Verfälschung und Auflösung der Erlebniswerte im Bereich technisch konservierter Musik kann seine Funktion, so gehemmt sie im detaillierten Ablauf des Produktionsmechanismus auch sein mag, doch zu tragender Bedeutung für die Wiedergabequalität des Kunstwerks werden. Die jüngsten allseits regen Bemühungen um die historischen Aufnahmen weisen vielleicht einen Weg und geben der noch ganz im Experimentierstadium steckenden Stereophonie wesentliche Impulse, wenn auch nicht technischer, so doch aufführungspraktischer und künstlerischer Art. Denn mit der erwachten Liebe zu alten Aufnahmen ist keine Mode krei-

worden, sondern ein im letzten Grunde ästhetisches Unbehagen hat sich geregt, dem eine Um- und Rückschau nach den Quellen folgte. Der unverdorbene Kunstfreund, der Musikliebhaber und die Industrie sind einer Intuition gefolgt, die für sie spricht und die dem blinden technischen Fortschrittsdenken neue Überlegungen aufzwingt: Muß die Aufnahmetechnik revolutioniert werden? Ist Stereophonie überhaupt musikalisch sinnvoll? Sollten an Stelle so mancher Studio-Aufnahmen nicht häufiger Mitschnitte von Konzert- und Opernaufführungen veröffentlicht werden?

Das alles sind Fragen, die einzeln ausführlich behandelt werden müssen. Sie könnten insgesamt einen neuen Wissenschaftszweig, den der Schallplattenästhetik, begründen. Ansätze gibt es dazu genug.

Jedenfalls bleibt es in der Geschichte der Schallplatte ein bedeutsames Faktum, daß die alte Schellack-Platte mit Interpretationen von Mengelberg, Furtwängler, Toscanini und vielen anderen nach Jahren der Vergessenheit Achtung heischend auf den Plan tritt und im Zeitalter modernen Perfektionsstrebens auf die wahre kommunikative Aufgabe der Schallplatte verweist: Diskus der Humanität zu sein.

Dieser aus traditionsreicher Vergangenheit kommende Fingerzeig wird der Gegenwart helfen, neue Wege zu finden, das Schicksal der Musik im technischen Zeitalter nicht zur Tragödie werden zu lassen, sondern aus dem Geiste, den Nietzsche beschworen hat, die Beziehung zwischen Mensch und Kunstwerk zu vertiefen. Günter Schneider

Wolf-Eberhard von Lewinski

Schwetzingen

Ein Festival für Feinschmecker

Es gibt keine Festivals weit und breit, die jahraus, jahrein mit soviel Fingerspitzengefühl, dramaturgischem Können und Glück zugleich vorgestellt werden wie die Schwetzingen Festspiele. Eine Tatsache, die sich in diesem Jahre prachtvoll vornehmlich mit den beiden eigens für diese Festspiele geschaffenen und von der Festspielleitung auch in Auftrag gegebenen musiktheatralischen Schöpfungen, die als Eckpfeiler des Programms bezeichnet werden dürfen, bestätigte: Wolfgang Fortners neue, zweite Lorca-Oper „In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa“ und die Neufassung von Rameaus Ballettoper „Castor und Pollux“ durch Kurt Jooss. Es erwies sich als außerordentlich sinnvoll, wiederum moderne Musik und barockes Theater zu kombinieren und auf diese verschiedenen Arten dem *genius loci*, dem herrlichen Rokokotheater,

zu huldigen. Die neue Oper konnte dabei die Beziehungen zur Vergangenheit demonstrieren, wie die Wiederaufführung einer barocken Form in einer zeitgemäßen Adaption den Wiedergewinn alter Kunst mit neuen Mitteln bedeutete.

Lorcas Torso eignet sich ungemein gut für die Musik, die jene feinen Schwebungen, die zwischen den Texten zu spüren sind, ausdeuten muß, jene unausgesprochenen Gedanken darzustellen hat. Die Dimension des Unwirklichen in der Realität, des Zaubers und Geheimnisvollen, ist hier zum Klingen gekommen. Die hintergründige Faszinationskraft der Dichtung ist auf eine neue und wirksamere Ebene gehoben. Die Handlung könnte man mit einem Satz sagen: Der alte Perlimplin verkleidet sich als junger Liebhaber seiner jugendlichen Frau und ersticht in dieser Rolle sich selbst, auf

diesem Umwege gewinnt er die Illusion, geliebt zu werden, und die Möglichkeit, sich von der Schmach, die Liebe nicht vollziehen zu können, zu befreien, zugleich, wie es gedacht ist, Belisa, einer Mixtur aus Lulu und Lolita, „zu einer Seele zu verhehlen“.

Fortner ging von einer Zwölftonreihe aus, mit der das Stück anhebt und die in zahlreichen kunstvollen Manipulationen das Stück bestimmt. Aber man spürt diese kompositorische Verfahrensweise nie im konstruktiven Sinne, man wird stets nur eingetaucht in eine dichten Atmosphäre, von aparten Klängen und stilisiertem Ausdruck. Auch die strengen Formen, die Fortner an Stelle von Arien wählte, hier Kanon, dort Canzone, erscheinen dem Hörer nie mit einem aufdringlichen Akzent. Entscheidend ist die Fähigkeit Fortners, die vokalen Linien ebenso ausdrucksvoll wie





Schwetzingen 1962:

Ernst Gutstein als Don Perlimpin und Lia Montoya als Belisa in Wolfgang Fortners neuer Oper „In seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa“.

eigen, gleicherweise gebunden und locker zu setzen, so daß mit dem Gesang und dem orchestralen Klanggespinnst jene Ausstrahlungskraft erreicht ist. Oft wird nur auf einem Ton in gleichbleibenden rhythmischen Werten oder mit minimalen Betonungen wie einer punktierten Note im Triolen-Rhythmus gesungen oder — stellenweise — auch gesprochen. Gelegentlich kommt es zu einem lyrisch-schwelgerischen Gesang.

Das Orchester ist kammermusikalisch klein besetzt, aber mit viel Schlagzeug versehen, leider auch mit Vibraphon. Dramatische Impulse treten hinter dem differenzierten und erfreulich von praktisch jeglicher Folklore entfernten Klangbild zurück. Eine gewisse Dauerdämpfung der musikalischen Sprache entspricht der beabsichtigten Stilisierung, mit der das Stück aus jeder Vordergründigkeit befreit ist. Für den aufmerksamen Hörer ist eine innere Spannung durchgehalten, hier mit gläsernem, dort mit duftigem, hier mit ausgespartem und dort knapp massiertem Klang. Ein parfümierter oder modisch-manierter oder gar nur dekorativer Eindruck ist vermieden worden wie andererseits der Charakter einer Schauspielmusik. Ein zwölftönig aufgespaltenen Chorklang ergänzt — wie auch Gitarren- und Cembalo-Klänge, aus dem Hintergrund dezent auftönend — vorsichtig dosiert. Fortners Partitur ist ungemein durchdacht und erfüllt, geschlossen im Stil, reif in der Diktion wie kein Werk seiner Feder bisher, wie wenige Opern der Gegenwart überhaupt.

Die Aufführung durch die Kölner Oper war dem Rahmen im Schwetzingen Rokokotheater angepaßt, weshalb das Bühnenbild Teo Ottos vielleicht einen Grad zu realistisch geriet. Die Regie Oscar Fritz Schuhs beeindruckte mit der schauspielerischen Konzentration der Solisten-Führung, mit einer bis in winzige Details kontrollierten und exakt unterspielenden, das Understatement aber wiederum nicht überziehenden Durchfeilung der Aktionen, die auf die Musik präzise abgestellt waren. Am Dirigentenpult erwies sich Wolfgang Sawallisch als ein souveräner und kundiger Dirigent hohen

Grades, der den Ausgleich zwischen Bühne und Orchester hervorragend genau erzielte und immer auch die Balance zwischen Stimmung und Ausdruck zu wahren vermochte. Das exzellente Ensemble wurde in den Titelrollen von der kühl-strahlenden Sopranistin Lia Montoya und dem vornehm-verhaltenen Bariton Ernst Gutstein bravourös angeführt.

Der barocke Prunk, der in Rameaus „Castor und Pollux“ ähnlich der früher hier gezeigten Oper „Fairy Queen“ Purcells entfaltet wurde, ist auf einer normalen Bühne aus verschiedenen Gründen nicht zu realisieren. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß die Schwetzingen Festspiele ein weithin leuchtendes Beispiel boten, wie man das Programm funktionell untermauert: Im Gegensatz zu sehr vielen, ja den allermeisten anderen Opern, die unsere Festspiele bieten, haben wir es hier mit einem ganz ausgesprochenen Festspiel-Werk zu tun, das schon durch die Kombination von Schauspielern, Tänzern, Musikern, Sängern und wuchernder Phantasie in Bild wie Kostüm dem üblichen Opernbetrieb eigentlich nicht mehr zumutbar ist. Die Tatsache, daß die Essener Bühnen das Werk auch aus Schwetzingen, wie sie es vorstellten, in das eigene Haus übernehmen werden, wenn auch in der Besetzung reduziert, sieht sich höchstens als beständige Ausnahme an.

Rameaus sechsstündige Oper wurde von Kurt Jooss auf fast drei Stunden verkürzt. Man hört hinreißende Ballettmusik im „französischen“ Rhythmus, markante Melodik, packend, ja ergreifend in den Scherz-Arien der Hilaïra, die zwischen drei Männern hin- und hergerissen wird, dann im Wiedersehens-Duett Hilaïra-Castor. Man erfährt eine reizvolle Harmonik und klangreiche Farben, etwa in der holzbläserdurchwirkten Ouvertüre. Aber leider hat Jooss zuviel Ballettmusik gewählt, zu wenig Ensembles. So kam die Musik ein wenig zu kurz, der optische Eindruck mußte entscheiden. Die Handlung selbst berührt ohnedies kaum noch, von jenen menschlichen Gefühlsausbrüchen abgesehen: Hilaïra wird von dem Bruderpaar Castor und Pollux dem Lynkeus entrissen. Hilaïra liebt Castor, aber Pollux will sie heiraten, erst als er sieht, daß jene beiden sich lieben, verzichtet er großmütig. Lynkeus rächt sich und tötet Castor. Pollux, der unsterblich ist, will mit Castor im Hades tauschen, doch als dieser den Preis erfährt, will er nur kurz zurückkehren, um Hilaïra noch einmal zu sehen. Jupiter läßt sich rühren und verwandelt die Hauptpersonen in Sternbilder.

Kurt Jooss hat keine Gelegenheit ungenutzt gelassen, Prunk-Schau barocken Stils mit tänzerischer Auflöckerung anzubieten. Er tanzt das Stück fast zu Tode, findet keinen Schluß, unterbricht die Chor-Hymne mit neuen Tänzen, die sich als Sternen-Reigen recht mummenschanzig ausnehmen. Hier versagte auch die sonst unwahrscheinliche Phantasie des Bühnenbildners Ponnelle, mit dem diese Einstudierung steht und fällt. Abgesehen von einer zu simpel erscheinenden forensischen Basilika als Bühnenrahmen, die immense Bühnentiefe zwar trefflich auswertend, hat Ponnelle mit den Kostümen in fast pikanter Manier barocken Stil in unsere Zeit transportiert: Er bleibt gerade dem Postkartenbild fern, brilliert mit Farbnuancen, die dem Barockbild sozusagen den modernen Anstrich leihen. So ausgepicht

zeigt sich die Regie Schuhmachers leider nicht, wie auch die tänzerische Leistung recht unterschiedlich blieb, die choreographische sogar weit hinter dem „Fairy-Queen“-Erfolg. Die vokalen Partien waren mit erstangigen Solisten besetzt, mit Melitta Muszely als Hilaïra: herb-eindringlich, mit Anny Schlemm: böse-vehement, mit Donald Grobe: stilischer-schlank, mit Gerd Fiedhoff: seriös-sympathisch.

Trotz einiger Abstriche, die hier zu geben waren, die leider auch die rein orchestrale Seite betreffen (das viel zu klein besetzte Orchester klang unter Gustav König zwar sauber, aber nicht nervig und geschärft genug), muß man resümieren, daß man neue Hoffnung geweckt bekam für weitere Entdeckungen barocken Theaterspiels und prächtiger Bühnenshow auf höchster künstlerischer Ebene: Lully sollte man beispielsweise einmal probieren, dann auch Händel und Gluck, und zwar in musikalisch wie stilistisch exemplarischen Interpretationen, abseits des bei uns immer noch herrschenden romantischen Aspekts, vor allem bei der Klangwiedergabe der Orchestersprache Glucks.

Man könnte noch von einem ebenso glücklich gesetzten Festspiel-Akzent mit dem Schloßpark-Theater-Gastspiel sprechen („Amphitryon 38“ von Giraudoux), von Schwetzingen Serenaden mit guten Künstlern und anregenden Programmen, vom Klavierabend Kempffs, der ebenso wie ein Sinfoniekonzert unter Müller-Kray Musik von Rameau enthielt, erwähnt sei indes nur ein weiterer herausstechender und bei anderen Festspielen bisher unbekannter Abend: ein Konzert des „Prager Kammerorchesters ohne Dirigenten“, wie der offizielle Titel lautet. Das Fehlen des Dirigenten machte sich eigentlich nur bei einigen Übergängen und Verfeinerungs-Chancen, die ungenutzt waren, bemerkbar, vor allem dort, wo man Stücke bot, die ansonsten von ausgewachsenen Sinfonieorchestern interpretiert werden, Mozarts Es-dur-Sinfonie KV 543 und Prokofieffs Klassische Sinfonie. Aber bei der sehr frühen, noch ganz Smetana verpflichteten Streicher-Suite von Janacek oder bei Vivaldi und vor allem bei einer grandios musizierten D-dur-Sinfonie Johann Wenzel Stamitzens war ein gefeiltes und präzises wie prägnantes Gestalten auffallend. So intensiv zupackend spielen halt nur die Slawen oder die Böhmen, von den Ungarn einmal abgesehen. Es war ein Hochgenuß, diesem prickelnden und immer klanglich ausgewogenen, nie — wie leider heutzutage zumeist beim Stuttgarter Kammerorchester — manierten Musizieren zuzuhören. Man wird vermutlich das Prager Kammerorchester, das hier zum erstenmal in der Bundesrepublik öffentlich auftrat, nun häufiger einladen, es lohnte sich durchaus.

Bezeichnend für den Sinn, mit dem die Schwetzingen Festspiele Besonderheiten suchen, ohne sich dabei zu verkramphen oder etwas an den Haaren herbeizuziehen, war die Entscheidung, den einzigartig guten Voorberg-Chor „N.C.R.V. Vocaal Ensemble Hilversum“ im Schwetzingen Schloß hören zu lassen. Man sang Musik aus dem 16. Jahrhundert und aus unserer Zeit, erinnerte an eine Vokal-Kunst, die einst selbstverständlich war und heute zu einer Seltenheit geworden ist.