

hat sich hinter die Szene zurückgezogen. Seine Botschaft verhallt ungehört. «Der Tag wird kommen, an dem die Wahrheit von allen verstanden wird.» Vor allem in den Traumepisoden hinter Gaze-Schleiern weist das Stationendrama über das Einzelschicksal hinaus: Der deutsch-französische Krieg gewinnt den jugendlichen Elsässer für Frankreich; ein wankender Chopinwalzer deutet die Anpassungsproblematik an; Ku-Klux-Klan-Kapuzen, brennender Davidstern und endlose Flüchtlingskolonnen zeigen, wie das Gift in trauriger Aktualität weiterwirkt. Doch gerade weil die Oper zuviel will, bleibt sie in Ansätzen stecken, bleibt unschlüssig zwischen flacher Melodramatik und spannungsloser Dokumentaroper mit der häufigen (dramaturgisch zwar clever begründeten) Vorlesung von Briefen. Manchmal versuchen sich Komponist und Regisseur aus ihrem Dilemma zu retten, indem sie in die gesprochene Rede flüchten oder mit Projektionen Merksätze einbleuen. Die zahlreichen Figuren werden kaum scharf gezeichnet, erstarren oft zu Sprachrohren der Geschichte. Zu sehr sind Sympathien und Antipathien bereits von vornherein verteilt; von Interesse erscheint so einzig der Spieler Esterházy (Peter Edelmann), ein Charme ausstrahlender Lebemann, der durch persönlichen Ehrgeiz zum Bösewicht wird. Das «J'accuse...» des Dichters Zola (Artur Korn) gerät zum händeringenden Tremolieren eines Einzelkämpfers. Selbst Dreyfus (Paul Frey) bleibt ein blasser, psychologisch wenig durchgestalteter Heldentenor, und die Frauenbilder sind von einer naiven Stereotypie geprägt, eindimensional wie die szenischen Schattenrisse: Lucie, die emanzipierte Nordafrikanerin, die sich tatkräftig für Leben und Ehre ihres Mannes einsetzt, wird auf eine schrille Hochdramatische (Aimee Willis) reduziert; in der zweiten Frau, der Hure Marie (Hermine May), verkörpern sich einzig die tiefen Triebe des dunkeln Frankreich. Plastisch erscheint schliesslich die Verkörperung des Bösen in der Masse: Karl Kamper hat seinem Chor viel Überwindung abverlangt, um solch schneidende Aggressivität zu erreichen. Profiliert, wenn auch an exponierten Stellen mitunter wacklig, agiert das Orchester unter der Leitung von Christopher Keene.

In einer Zeit neuer Ausgrenzungen und Rassismen, an einem Ort, wo Synagogen mit Maschinenpistolen und Zäunen bewacht werden müssen, hat die Deutsche Oper Berlin ein wichtiges Zeichen gesetzt, Partei ergriffen, Betroffenheit ausgelöst. Der zehnmünütige Beifall galt wohl eher der humanistischen Gesinnung als der künstlerischen Umsetzung. Wie «Schindler's List» ist das Werk vorab dazu geeignet, das eigene schlechte Gewissen zu besänftigen – «Ein Werk, dem man sich unterziehen muss», titelte Klaus Geitel. Dass das gegenüber Staats- und Komischer Oper ins Hintertreffen geratene Haus an der Bismarckstrasse in der Rückkehr zum moralischen Engagement sein Prestige

wieder etwas aufmöbeln konnte, war eine willkommene Nebenwirkung. – Im Herbst wird die Produktion vom Basler Theater übernommen, später von der New York City Opera im Rahmen ihres Zyklus zu Freiheit und Unterdrückung. Aus Paris und Lyon ist trotz Fürsprache Jack Langs keine Antwort gekommen.

Thomas Gartmann

Wiederentdeckte Opern verfolgter Komponisten

Prag: Hans Krásas «Verlobung im Traum»

Berlin: Erwin Schulhoffs «Flammen»

Das Feld der Musik jüdischer, von den Nationalsozialisten verfolgter Komponisten lässt sich immer noch ertragreich beackern, wenngleich hier nur wenige Pionier- und Forschungsarbeit leisten, wie etwa der Berliner Verein «musica reanimata». Vor allem unter dem Stichwort «Theresienstadt» hat es eine gewisse Konjunktur, auf deren Wogen Veranstalter und die marktlickenbedürftige Tonträgerindustrie schwimmen können. Handelt es sich doch hier fast ausnahmslos um Werke der «Zwischenkriegsmoderne», die Neues bieten, ohne ein breiteres Publikum durch Radikalität zu verschrecken. So brachte die Staatsoper Prag (in Koproduktion mit dem Nationaltheater Mannheim) die Oper «Verlobung im Traum» von Hans Krása heraus, die dortselbst vor gut sechzig Jahren ihre erfolgreiche Uraufführung unter Georg Szell erlebt hatte. Ihre Wiederbelebung verdankt sie dem israelischen Dirigenten Israel Yinon, der die verschollen geglaubte Partitur in einem Keller der Universal-Edition in Wien entdeckte. Mehr noch als dieses Werk hatte die musikalische Tragikomödie «Flammen» von Erwin Schulhoff um ihre Uraufführung kämpfen müssen. Es gab lediglich die Inszenierung einer auf einen Akt verkürzten tschechischen Fassung in Brünn 1932. Jetzt kam es, für eine Produktion im Rahmen der Decca-Edition «Entartete Musik», in Berlin zur konzertanten Uraufführung der vollständigen Fassung in der deutschen Übersetzung von Max Brod.

Beide Komponisten entstammen dem gleichen Milieu: der deutsch-jüdischen, bürgerlich-kunstsinnigen Kultur in Prag. Sie erlitten das gleiche Schicksal: Krása wurde nach zweijährigem Aufenthalt in Theresienstadt 1944 in Auschwitz vergast, Schulhoff starb 1942 im Internierungslager Wülzburg. Sie eint in ihren künstlerischen Anfängen die Bohème-Existenz, die politische, provokativ-bürgerschreckhafte bis antifaschistische Haltung. Musikalisch ist jedoch kaum etwas Verschiedenartigeres denkbar als diese beiden Opern. Krása pflegt den leichten, spöttisch-distanzierten Konversationsston im Sinne Kurt Weills oder der damals hoch im Kurs stehenden «Zeitoper»; Schulhoff wendet sich gerade davon bewusst ab

und knüpft bei dem als überholt geltenden Gesamtkunstwerk Richard Wagners in seinen expressionistisch-psychologisierenden Modifikationen durch Arnold Schönberg und Alexander Skrjabin an. «Verlobung im Traum» basiert auf einer Novelle von Dostojewski und wendet das «Don Pasquale»-Thema ins Gesellschaftskritische: Sina, die Tochter einer intriganten Kleinbürgerin, wird einem greisenhaften, eigentlich nur noch aus Ersatzteilen montierten Fürsten verschachert. Sein Nebenbuhler redet ihm ein, diese Verlobung nur geträumt zu haben, worauf er sich edelmütig zurückzieht: «Das Schönste im Leben sind die Träume ohne Erfüllung.» Traum und Wirklichkeit gehen nun auf allen Ebenen durcheinander. Die Inszenierung von Karel Drgác bleibt lebenswürdig-konventionell, verzichtet, wenn auch immer mehr verrückte Turbulenz gewinnend, auf wirkliche Schärfe. Dafür ist Krásas Musik schon in der Vermischung heterogener Stilebenen hintergründig-distanzierend angelegt, schichtet Tanzrhythmen und bitonale Harmonien zu einem komplexen Geflecht, dem Sänger und Orchester der Prager Staatsoper nicht immer gewachsen sind. Höhepunkt ist hier das «Norma»-Quintett, eine spöttisch-virtuose Bellini-Paraphrase. Die «Dreigroschenoper»-Ironie ist dabei immer wieder durch bedrohliche Trommelwirbel, gespenstische Flageolets, düstere Bläserchromatik unterlegt. Das Eingezwängtsein in gesellschaftliche Konventionen lässt die Hauptfigur Sina Janáčeks «Kata Kabanová», die Unbedingtheit ihrer unerfüllten Liebe aber der Stella aus Goldschmidts «Der gewaltige Hahnrei» vergleichbar erscheinen. Ihr gehört – in Prag intensiv dargeboten durch Anda-Louise Bogza – ein weitgeschwungenes Espressivo, das Krása neben der sinnlich-zarten Instrumentation als Zemlinsky-Schüler kenntlich macht.

Bei Schulhoffs «Flammen» geht es komplizierter zu. Das um den «Don Juan»-Mythos kreisende, um einige «faustische» Elemente erweiterte Sujet ist ungleich provozierender: Auf gut freudianisch ist der Held seinen Trieben, der Verführung in Gestalt wechselnder Frauen – bezeichnenderweise von einer einzigen Sängerin dargestellt – hilflos-passiv ausgeliefert. Seine Liebe bringt den Tod, wogegen er, zum ewigen Leben verdammt, den Fluch des Begehrens vergeblich durch die Vereinigung mit dem Tod («La Morte») auslösen will. Eros und Todestrieb sind hier schlüssig in eins gesetzt. Aber die szenische Anlage dient so sehr der mystifizierenden Demonstration dieser Theorie in immer neuen Zwiegesängen, dass eine heute akzeptable Darstellung schwer vorstellbar ist. (Schulhoff schwebte dafür eine Farbsymbolik von sündigem Rot, transzendtem Blau und geistig-bewusstem Weiss über «schwarzen Sammetdraperien» vor.) Zudem wies die konzertante Uraufführung durch das von John Mauceri geleitete Deutsche Symphonie-Orchester,

die durchhaltekräftigen Protagonisten Kurt Westi und Jane Eagle, die sehr ausdrucksstarke Gabriele Schreckenbach als «La Morte» sowie einen hervorragenden «Schattenchor» nicht genügend Differenzierungen auf, um eine gewisse schwüle Gleichförmigkeit zu vermeiden. Vom gewohnten feurig-kritischen Einfallreichtum des Komponisten ist hier nicht so viel zu spüren; die Leitmotivik unentwegter chromatischer Rauschzustände debussystischer Sirenenklänge und orientalisierender modaler Themen werden voll ausgereizt. Schwer-süßes Parfum verströmt die flöten- und harfengleisende Instrumentation. Schulhoffs «Markenzeichen», die Einbeziehung des Jazz, ist hier auf zweimaliges Aufspielen einer Tanzkapelle reduziert, deren Wirkung allerdings geradezu blasphemisch ist. Die «Flammen» müssten noch entzündet werden: durch eine musikalische Darbietung der herberen Farben und der klarer entwickelten Polyphonie, in einer szenischen Realisation, die in originären Bildern das expressionistische Potential entfaltet.

Isabel Herzfeld

Weitgefasstes Thema Interpretation

Darmstadt: 48. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

Musik gehört zu den darzustellenden Künsten; während die Realisation von Bildender Kunst und Literatur stillschweigend und «offensichtlich» im Auge des Betrachters sich zu vollziehen scheint, lässt sich Musik für den Laien, den Ungeübten und Uneingeweihten nicht wahrnehmen, ohne dass der Notentext in Klang überführt wird. Hier kommt Interpretation im engsten und weitesten Sinne ins Spiel, eröffnen sich «Spielräume» verschiedenartiger Gestaltungsansätze. «Texttreue», «Werktreue», «authentische Aufführungspraxis», «Interpretationsfreiheit» sind dabei die Begriffsmarken, die den Schauplatz musikwissenschaftlicher Fehden abstecken.

So griff die diesjährige Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt mit dem Motto «Musik und Interpretation» ein existentielles und zugleich – weitgefasst und beinahe diffus präsentiert – banales Thema auf. Da wurden spezielle Interpretationsprobleme der Neuen Musik neben der Bedeutung von Beethovens Metronomangaben verhandelt; die semantische Dimension der Klavierwerke Hanns Eislers kam ebenso zur Sprache wie eher formale Kriterien für «Theorie und Praxis der Schallplattenkritik». Dagegen befassten sich die Referate des von Hermann Danuser und Siegfried Mauser geleiteten musikwissenschaftlichen Kongresses weitgehend mit Auführungskriterien für die Musik nach

1945. «Bindung und Freiheit» nannte Ulrich Mosch (Basel) als Eckpfeiler des Interpretationsprozesses, löste mit seinem Anspruch auf nicht-mechanistische Wiedergabe des vorgegebenen Notentextes auch serieller Musik bald Kontroversen aus. Lässt sich der alte Interpretationsbegriff, die Erschliessung semantischer Schichten aus dem Musikverständnis des jeweiligen Komponisten heraus, für Stockhausen oder Boulez retten? Steht nun, frei nach Gustav Mahler, das Beste an der Musik nicht in den Noten oder, gerade umgekehrt, ausschliesslich dort? Für historische und phänomenale Distanz, die keine bruchlose Übernahme traditioneller Terminologie erlaube, plädierte Siegfried Mauser; dagegen ist laut Hermann Danuser – Schönberg als Bearbeiter sei Kronzeuge – Neue Musik in dialektischer Verschränkung mit der Tradition verbunden, in Anlehnung an Hans-Georg Gadamer nur mit einem hermeneutischen Ansatz in ihrem Reichtum an Bedeutungen adäquat erfassbar. Die Strukturbetonung Neuer Musik erlasse nicht die Notwendigkeit ihrer Deutung. Dass es sich bei solcherart individueller Sinnfindung nicht um Willkür handeln muss, verdeutlichte Hans Zender, als Komponist und Dirigent von Rang gewissermassen Autorität vom «anderen Ufer» der Praxis: Nur durch Anwendung kompositorischer Prinzipien wird der Interpret seiner Verantwortung als Mitschöpfer der Klanggestalt des Notentextes gerecht.

Bei allen faszinierenden Einzelheiten und lebhaften Diskussionen kam hier doch nichts wirklich Neues zur Sprache. Die Forderung, die «Leerstellen» einer Partitur produktiv zu füllen, die Individualität eines Autors zu verstehen und gleichzeitig den geistigen Hintergrund zu erfassen oder historisch Begriffenes auf die eigene Epoche zu beziehen, ist eine allerdings oft vergessene Binsenweisheit. Kaum Neues auch vom kompositorischen Nachwuchs an deutschen Hochschulen; die Forumskonzerte liessen wenig Risikofreude und Profil-Lust erkennen, geschweige denn neue Entwürfe oder Visionen. Klavierstücke der Koreanerin Munkyoung Park überzeugten durch Klangsinne und raffinierte rhythmische Strukturen; ihrer Landsmännin Eun-Jung Kong gelang mit «Hak-Chum» (Der Tanz des Kranichs) für Blockflöten und Stimme ein originelles Werk, dessen Inhalt sich auch in choreographisch gefasste Kommunikation zwischen den Spielerinnen umsetzte. Unter den jungen Interpretinnen brillierte die 19jährige Mezzosopranistin Charlotte Heinke mit «Stripsody» von Cathy Berberian. Was die wissenschaftliche Diskussion nur anzudeuten vermochte, zeigte sich schlagend in Konzerten und Seminaren: Gerade der Interpret als Komponist gibt heute neuartige Impulse aus der intimen Kenntnis seines Instruments heraus, in unstillbarem Forscherdrang nach immer neuen Klangmöglichkeiten, der sich auch auf Strukturelemente und

Kommunikationsprozesse kreativ überträgt. In der Performance «By, for and against John Cage» erkundete das New Yorker «Stimmwunder» David Moss mit virtuosen Kapriolen das Klangspektrum und riss die Grenzen zwischen Musiksprachen und Genres, Komposition und Improvisation ein. Dem Wortsinne bestürzend adäquate Strukturen entwickelt Heinz Holliger in seinen Hölderlin-Vertonungen aus der Kenntnis des menschlichen Atems, wenn er die Sänger mit geschlossenem Mund artikulieren lässt oder ihnen schlicht das Luftholen verbietet. Hans Zender vermittelte seine Bearbeitung von Schuberts «Winterreise» als in neue Klänge transformierte «Postposition», die Hanspeter Padrutt aus psychoanalytischer Sicht ergänzte: «Die Winterreise» ist für ihn, als «Werk, das immer mehr weiss als sein Autor», Zeichen des «epochalen Winters» der neuzeitlichen Gesellschaft.

Der Verfall westlicher Kultur, der hier angesprochen wird, weit über musikimmanente Deutungsversuche hinaus, ist auch Thema des Streichquartetts «Un vieux souvenir» von Michael Gielen. Selbst erfahrener Interpret Neuer Musik, führt er ebenso Kommunikationsstörungen zwischen den Spielern wie die Auflösung zwanghaft starrer musikalischer Topoi vor. Das Euler-Quartett aus Basel faszinierte mit dichtem und klangbewusstem Spiel nicht weniger als zuvor in Beethovens Grosser Fuge. Wie sehr Interpretation Analyse zu sein hat, konnte Walter Levin in seinem scharfsinnigen Seminar gerade bei diesem Werk verdeutlichen. Davon abgesehen erfüllte das Eröffnungskonzert die Thematik wohl am schlüssigsten: Die von Manfred Peters geleitete Arbeitsgemeinschaft Neue Musik am Staatlichen Leininger-Gymnasium Grünstadt verwirklichte u.a. lustvoll-konsequent Mathias Spahlingers «vorschläge – konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten».

Isabel Herzfeld

Schwierige Annäherung zweier Kulturen

Basel: Klaus Hubers «Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens»

Viel Schindluder wird unter dem Begriff «Weltmusik» getrieben; was als Beschäftigung mit aussereuropäischer Musik ausgegeben wird, entpuppt sich oft schnell als konturenloses Allerwelts-gemisch, als Einebnung des Charakteristischen und Individuellen vor allem des Fremden und als dessen Ausbeutung zur klanglichen Reizoptimierung, also letztlich als Fortsetzung der Kolonialisierung mit anderen Mitteln, nämlich denen der Musik (siehe dazu den Beitrag von P.N. Wilson in dieser Nummer, S. 4ff.). Klaus Huber – dafür steht sein ganzes Leben und Schaffen ein – ist vor solch üblem Tun gefeit, wenn er in seinem neuen Werk «Die Erde bewegt sich