

ce théâtre, ronde et généreuse dans les basses, virevoltante et affinée dans les aigus, est un régal pour les concertistes, qui ne sentent pas leurs sons « tomber », comme dans nombre de salles, mais se prolonger vers l'auditoire, ce qui ajoute à la présence de l'œuvre, à l'embranchement unique du rituel du concert.

La deuxième journée, se déroula un symposium consacré aux échanges culturels Est-Ouest⁵. Plus précisément aux implications réciproques de la culture et de la politique, aux projets d'aide aux créateurs d'Europe centrale et de l'Est, à la notion nationalisme-patrie. Comme il se doit, on commença par les présentations : elles louvoyèrent entre le déroulé de dépliants touristiques et le communiqué de presse de sponsors satisfaits de leurs amorces de réalisations. Quelle consommation de « concepts » ! Quelle confusion ! Le vif et le réel du sujet furent empoignés plus tard. Mais peut-être eût-il fallu d'emblée mieux définir les différents types de nationalismes : l'un, pris dans son sens originel, correspond à l'aspiration d'un peuple à se constituer en une unité politique indépendante ; un tel nationalisme implique des sentiments nobles, et le plus souvent internationalistes. L'autre, pris dans son sens dérivé et dégénéré, pose que toute la politique d'un Etat doit être subordonnée à l'objectif unique de l'intérêt de la nation ; à celle-ci appartient alors, bien sûr, le droit de définir ce qui ressortit à son intérêt... Ce nationalisme – celui-là même qui nous menace – est virulent, en politique intérieure comme en politique extérieure, tire son agressivité de l'égoïsme des populations. C'est le populisme d'un Jirinovsky, par exemple, avec lequel il se confond souvent. Ce nationalisme peut enfermer la musique ; l'utiliser fut parfois favorable à l'opresseur : à Versailles, on interdisait aux gardes suisses de chanter le *Ranz des vaches*, qui leur donnait le mal du pays. En Allemagne nazie, on faisait de la musique dans les camps (Terezin, le ghetto modèle), avec la bénédiction des autorités. En fait, de tout temps, en Orient comme en Occident, on n'a jamais cessé d'enfermer dans les bornes nécessaires l'art *a priori* le plus libre. De plus, *hic et nunc*, les compositeurs de l'Est ne peuvent percevoir de droits d'auteur (les nouveaux gouvernants refusent de se soumettre aux lois internationales), le peu d'argent de leurs commandes est anéanti par l'inflation galopante, ils ne peuvent inviter les artistes de l'Ouest, dépourvus qu'ils sont de partitions, de bons instruments et de... devises. Nous sommes fort loin de l'obnubilation du gras et idyllique Röstigraben...

« C'est par la culture que se conçoit la politique d'un pays », déclarait l'ex-conseiller fédéral René Felber. Utopie luisante et bavarde ? Pas tant que cela, dans la mesure où l'opinion dominante est toujours celle que décrivait Barthes : « On connaît la scie : trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment,

de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intelligence, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont des empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. » En point d'orgue, et pour le paraphraser, il est clair que la musique et la littérature sont devenues des états difficiles, étroits, mortels. Ce ne sont pas leurs ornements qu'elles défendent, c'est leur peau. Il n'est donc pas temps de séparer l'Europe de la pensée de l'Europe de la politique. Tout en prenant conscience que, face à des nations qui n'ont jamais connu un Etat de droit comme nous le connaissons, il est parfaitement illusoire de penser qu'on peut leur apporter notre expérience et changer ces hommes du jour au lendemain. L'après-midi se termina par la création de la mignonnette *Lullaby*, du Biélorusse Victor Copytsko, par les ensembles Classique Avant-Garde et le Trio Axis (dans le cadre d'un partenariat entre le canton d'Argovie et la République biélorusse). En soirée, les *Très Riches Heures* de Robert Mermoud, par le Chœur du Théâtre du Jorat, et des chants traditionnels géorgiens (de table, de travail, de guerre...), remarquablement interprétés par le Chœur Fazisi. Par bonheur, il s'agissait moins d'importations folkloriques que de chiasmes culturels.

En dernière journée (c'eût été la pénultième, si Vanessa Redgrave n'avait annulé, en toute dernière minute, son spectacle *Brecht en exil*), participants et public se retrouvaient dans les jardins joratais. « Egrenant le carillon de leur grelottière, en secouant leur col qu'agaçent les taons et les mouches, les chevaux s'ébrouent, une belle rose en papier à l'oreille, en attendant la fin de la représentation⁶. » On remplace les chevaux par les vaches rousses et blanches qui divaguent, et l'illusion est parfaite. Mais les nuages menacent, dans la grange reprennent les discussions. Sujet : patrie et nationalisme. Il eût fallu s'engager sur un terrain balisé (v. ci-dessus), non s'évertuer à enchaîner les causes et les effets en sirotant quasi-masochiquement des anamnèses d'exilé(e)s. Des trombes d'eau (o)rageuses interrompirent ces monologues.

En soirée, les deux ensembles de la veille, sous la direction d'A. Baidov, interprétaient des pages de Lutoslawski, Artsemov, Schnittke, Roth, Belzoukov et une création de Christiane Bruckner ; de la musique presque exclusivement réservée à la digestion, par le biais du *caf'conc'*, du jazz ou de retours cahotant au passé sous couvert de Stravinski, par exemple. Comme point final, le remarquable et spirituel MorschAch-Blasorchester du Lucernois Mani Planzer donna dix-sept brèves *Fanfares de la paix* (certaines avaient scandé le festival), composées par Gaudibert, Globokar, Hespos, Derungs, Bialas ou Mariétan, pour Dhora Leka, compositrice albanaise qui résista à trente-six ans d'emprisonnement pour s'être

opposée à la dictature. Beaucoup d'imprévus et de problèmes auraient pu provoquer le capotage de ce festival ; on l'évita, grâce au choix que fit la direction artistique d'être la victime de l'utopie plutôt que celle de la résignation. Mais est-ce l'unique solution pour que l'art perdure en Suisse ?

Jean-Noël von der Weid

1 Pour se faire une idée de l'arrière-plan historique, au moment où l'image de l'Est ne peut plus ressortir à l'hagiographie ou à la caricature, lire la toute récente *Histoire des pays de l'Est. Des origines à nos jours*, d'Henri Bogdan (Hachette, coll. « Pluriel », 1994).

2 La situation n'est pas nouvelle : en 1931, Stefan Zweig, dans une lettre à Richard Strauss, alors qu'il lui proposait ce qui allait devenir *La femme silencieuse*, écrivait : « La portée d'une œuvre d'art doit être européenne et véritablement universelle, [et] comme un oiseau léger, elle doit pouvoir trouver son nid partout, même dans une chaumière de village. » (Cf. Strauss-Zweig : *Correspondance 1931-1936*. Edition française (remarquablement) établie, présentée et annotée par Bernard Banoun aux Editions Fayard, 1994.)

3 Consulter : Kurt von Fischer, *Arthur Honegger*, Kommissionsverlag Hug & Co, Zurich, 1978 ; Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Fayard, Paris, 1992, et *L'œuvre d'Arthur Honegger. Catalogue raisonné. Analyses. Discographie*, Honoré Champion, Paris, Slatkine, Genève, 1994 ; Arthur Honegger, *Ecrits*. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Honoré Champion, Paris, 1992 ; Pierre Meylan, *Honegger. Son œuvre et son message*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

4 Au pluriel, car ce terme ne doit pas être pris dans le sens d'une forme musicale, mais dans celui, proche de son étymon, d'instruments jouant ensemble.

5 Y participaient, entre autres : René Felber, ancien conseiller fédéral ; Emmy Henz-Diémand, directrice artistique du festival ; Lubomir Roman, ministre slovaque de la Culture ; Peter Werli, conseiller d'Etat du canton d'Argovie ; Preç Zogaj, ex-ministre de la Culture albanais d'après le changement de régime ; André-François Moosbrugger, chef des services culturels du canton d'Argovie, le tout sous la houlette de Jean-Pascal Delamuraz, président d'honneur du festival.

6 Vincent Vincent : *Le théâtre du Jorat*, Editions Victor Attinger, 1933, p. 89

Historisches Kaleidoskop Hals Oper der Betroffenheit

*Deutsche Oper Berlin: Jost Meiers
«Dreyfus – 'Die Affäre'» (UA)*

Vor genau 100 Jahren spaltete der Prozess eine ganze Nation. Alfred Dreyfus, der einzige jüdische Offizier im französischen Generalstab, wurde von einem Kriegsgericht zu Unrecht wegen Preisgabe militärischer Geheimnisse an die Deutschen zu öffentlicher Degradierung und lebenslänglicher Verbannung auf die Teufelsinsel verurteilt. Als sich die Hinweise verdichteten, dass man einen Unschuldigen getroffen hatte, formierten sich die «Dreyfusards» unter der Leitung von Spionageabwehrchef Picquart und Émile Zola, der die allgemeine Empörung in den Aufschrei «J'accuse...» münden liess, einen offenen Brief, der in der programmatisch

«L'Aurore» genannten Zeitung von Georges Clemenceau veröffentlicht wurde. Der Eingriff des Künstlers in die Politik führte zu sofortigen Reaktionen – allerdings negativer Art: Royalisten, Adel, Militaristen, Grossbürgertum und Anhänger des Klerus, die sich zur unheiligen Allianz der Französischen Antisemitischen Liga vereinigt hatten, plünderten jüdische Geschäfte, stürmten Synagogen; in Algerien wurden Juden gesteinigt – Hannah Arendt spricht von der Generalprobe für den Holocaust. Im emotional geführten Revisionsprozess wurde 1899 der eigentliche Verräter Esterházy, ein Hasardeur aus altem Adel, mittels fragwürdiger Schriftgutachten und gefälschter Gegenbeweise freigesprochen, Dreyfus dagegen erneut verurteilt, später begnadigt. Rehabilitierung und die Aufnahme in die Ehrenlegion erfuhr der seelisch und körperlich gebrochene Mann aber erst 1906, nach der Machtübergabe an den Radikalen Clemenceau. Ein offizieller Freispruch blieb bis heute aus. Und das Gift wirkt weiter: eine Enkelin wurde in Auschwitz umgebracht, noch 1988 wird Dreyfus' Grab geschändet, und die Militärakademie weigert sich, ein Denkmal in ihrem Hof aufzustellen. Selbst 1994 muss der französische Verteidigungsminister einen Mitarbeiter im Offiziersrang wegen krasser Geschichtsfälschung entlassen. Georg Whyte, ein Engländer jüdisch-ungarischer Herkunft, versucht nun, dieses düstere Kapitel mit künstlerischen Mitteln aufzuarbeiten. Geplant sind ein Buch, ein Musical, ein Tanzdrama «Dreyfus – J'accuse» mit Musik von Alfred Schnittke sowie eine musikalische Satire «Zorn und Schande» mit zeitgenössischen Cabaret-Chansons, orchestriert von Luciano Berio (inszenieren wird George Tabori). Den Auftakt machte nun Jost Meiers Oper *Dreyfus – «Die Affäre»*, die an der Deutschen Oper Berlin mit grossem Erfolg uraufgeführt wurde: Engagement für ein brennendes Thema, auch wenn die künstlerische Umsetzung unbefriedigend blieb. Unterstützung kam von Pro Helvetia und der Deutschen Klassenlotterie; finanzkräftige Sponsoren haben sich nur für das anschliessende Festbankett mit seinen peinlich schulterklopfenden Reden gefunden. Mit einem Sprung durch die Papierwand – man erinnert sich an Ruth Berghaus' «Barbiere»-Inszenierung – stürmt eine kläffende Meute herein, brüllt antisemitische Parolen und zerstört das Familien-Idyll der Dreyfus' im weihnächtlichen Schneegestöber. (Auch dies eine symbolträchtige Reminiszenz, diesmal an Reimanns «Prozess» im selben Haus.) Grob werden dem Offizier der französischen Armee die Rangabzeichen abgerissen, während er verzweifelte «Vive la France!»-Rufe ausstösst. Der lutherische Judenhass von Bachs Turba-Chören erscheint in der zur Hysterie getriebenen Masse zum brutalen Exzess gesteigert. Zurück bleibt ein wüstes Durcheinander, eine Welt in Fetzen. Dann sind sie allein:



«Dreyfus – Die Affäre». Uraufführung am 8. Mai 1994 in der Deutschen Oper Berlin
© kranichphoto

Dreyfus, dessen einziges Verbrechen darin besteht, als Jude geboren zu sein, und seine hysterisch überzeichnete Frau Lucie, getrennt durch dicke Gitterstäbe. Den Zwölfonclustern folgt ein herzzerreissender Zwiegesang schweifender Melodik.

Der Knalleffekt zu Beginn verrät gleich Stärken und Schwächen. Aus einer Überfülle von Dokumentationsmaterial, in langjähriger Recherche auf drei Kontinenten zu Tage gefördert, hat der Librettist George Whyte eine Reihe charakteristischer Bilder und dramatischer Situationen zu einem historischen Kaleidoskop zusammengestellt. Selbst Musiker und Produzent, kennt er die Bühnenwirksamen Konventionen der Oper: Massentableau, Abschiedsduett, Detektivstory, Kerker- und Wahnsinnszene, Wutmonolog und Briefszene, angelegt in einer Folge scharfer Kontraste. Fünf Jahre Geschichte werden in 90 Minuten zusammengezogen, von der öffentlichen Degradierung bis zur zweiten Verurteilung. Eine Dramaturgie vielfacher Simultanszenen gestattet dazu ein Spiel auf verschiedenen Ebenen mit Rückblenden und parallelgeschaltetem Ausspinnen und Aufdecken der Intrigen.

Jost Meier bestätigt sich auch in seiner fünften Oper als Mann von Métier, der effektiv zu schreiben weiss, mit den verschiedensten Stilen umgehen und seine Kenntnis der wichtigsten Werke des deutschen Musiktheaters unter Beweis stellen kann. Die zwei Akte gliedern sich in 14 Szenenblöcke, bei denen sich stationäre Dramaturgie und filmische Blenden und Schnitte durchdringen. Doch die gegenüber der Ankündigung um rund eine Stunde gekürzte Musik illustriert und untermalt bloss, verbreitet Klischees: schluchzende Oboe, sehnsuchtsvolles Cello, flirrende Fiebermusik, schräges Cabaret-Kolorit mit Cancan; ästhetische

Simplifizierung, Rohheit und Primitivität ist zugleich Programm und Ausrede. Alles, nicht nur die Zitat-Collagen, erklingt wie aus zweiter Hand, als Wechselbad aus amorph verdicktem «Wozzeck» und dünnem Aufguss des «Lulu»-Idioms. Auch die Übernahme von Montage-Techniken aus Zimmermanns «Soldaten» führt hier nicht zu einer Verdichtung des historischen Bilderbogens, sondern eher zu dessen Verflachung. Das Ergebnis schwankt zwischen filmischer Gebrauchsmusik und Musical, was der plakativen szenischen Vergegenwärtigung durchaus entspricht. Ein in den Boden gestanzter Davidstern als Kerker und Halskrause, ein Moulin Rouge als Hure Frankreich, jede Menge von Kreuzen als Kreuzzug, Heldenfriedhof und Gerichtsdekor: Die totenschwarze und schwefelgelbe Ausstattung über einem spitz zulaufenden Gitterrost (Andreas Reinhardt) und die ebenso symbolversessene Regie (Torsten Fischer) tragen dick auf und verfallen gerade den Vorurteilen, die sie selbst anprangern.

Sicher, die Oper hat bewegende Momente: die Erniedrigung des Generalstabsoffiziers, die Verhetzung der Masse Mensch, die Pervertierung der Marseillaise, die lähmende Stille nach dem ersten Fehlurteil, das gestisch und musikalisch ergreifend ausgedrückte Mitleid nach dem zweiten, wo endlich eine Figur geliebt wird und Profil erhält – «sogar Jesus wurde nur einmal verurteilt». Und ein Bild prägt sich beklemmend ein: Am Schluss salutiert der zum Ritter der Ehrenlegion geschlagene Dreyfus, hinkend, ein Gezeichneter, aufrecht, doch von allen verlassen, vor der Trikolore. Im Hintergrund ruft der junge Dreyfus: «Papa, wenn ich gross bin, will ich Soldat werden.» Noch immer wird Zutritt zur Gesellschaft mit Akzeptanz verwechselt – das Grundthema der jüdischen Assimilation. Zola

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,