

Rienzi goes Hollywood

Umstrittene Premiere von
Wagners großer tragischer Oper in fünf Akten
an der Wiener Staatsoper

Richard Wagners Tribut an die Grand Opéra verarbeitet in sehr viel stärkerem Maße Einflüsse der Partituren Louis Spohrs als solche von Giacomo Meyerbeer, aber die Folgen eines Bonmots von Hans Richter, Wagners „Rienzi“ sei Meyerbeers beste Oper, werden sich auch in Zukunft nur schwer revidieren lassen – und wohl auch nicht durch die ebenfalls in dieser Spielzeit an der Wiener Staatsoper geplante Produktion von Meyerbeers „Der Prophet“.

Seit den jüngst neu entbrannten Diskussionen um Wagners Einfluß auf Hitler und seine Vorläuferrolle für die Ideen des Dritten Reichs, ausgelöst durch das Buch von Joachim Köhler, „Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker“, kommt einer Neuinszenierung des „Rienzi“ ein brisanter Stellenwert zu. Denn Adolf Hitler war nicht nur von Wagners Musik begeistert. Insbesondere hatten es ihm die thematischen Inhalte der Bühnenwerke angetan. Das Vokabular des Volkstribunen Rienzi hat der Diktator beinahe komplett in den Sprachwortschatz seiner Reden übernommen.

An der Wiener Staatsoper reduzierte David Pountney Wagners große tragische Oper „Rienzi“ glücklicherweise nicht auf den NS-Aspekt allein. Der britische Regisseur siedelte die Handlung in einem zeitlosen Rom an, in dem Degen neben Pistolen und Sprengstoff eine Rolle spielen: Rienzi goes Hollywood, mit silbernen und golden glänzenden Rüstungen, mit Lichterketten und Kaskaden von Goldfitter.

Die Gesandten Böhmens und Bayerns legen Schifferklavier, vergoldete Würste, Brezel und Bierkrug vor Rienzis Thron als Devotionalien nieder, nehmen aber ihre Gaben unter Protest wieder mit, als Rienzi die Königswürde des deutschen Kaisers in Frage stellt. Sinnfällig gelingt die Reibung

zwischen Friedensanspruch und politischer Machtkonstellation im Bild der Friedensboten: Die Regie versucht gar nicht erst zu behaupten, es könne sich bei diesem Frauenchor um Hosenrollen handeln; der Solo-Friedensbote (Arnat Efraty) setzt sich Rienzi auf den Schoß; und unter weißen Umhängen enthüllen die Friedensboten graue Kleidchen mit einem „R“-Emblem;



Rollendebüt in Wien:
Nancy Gustafson (Irene)
und Siegfried Jerusalem
(Rienzi).

der Schnitt dieser Kleidung weckt Assoziationen an den BdM. Das eckig geschwungene „R“ ist eine Variante des Hakenkreuzes.

AUF GOLDENER SCHAUKEL

Besonders gelungen: der große Festakt. Sichtbar einstudierte Massen von Kindern schwenken Fähnchen mit dem „R“-Emblem. Über dem Festgeschehen schwebt der Tribun mit seiner Heldenschwester Irene auf einer goldenen Schaukel. Die in szenischen Aufführungen der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts regelmäßig gestrich-

ne Pantomime – Lukretias Vergewaltigung durch Tarquinius – findet als Lichtbild-Fotocomic statt, eine bewußte Symbiose von Agitprop und Kitsch.

Auch im zweiten Teil der Oper, der kurz nach der Uraufführung 1842 in Dresden als eigener Operabend mit dem Titel „Rienzis Fall“ gespielt wurde, sind Pountney eindrucksvolle Bilder gelungen: In dem von den Nobili verlassenen Rom werden die Lebensmittel rationiert, Schlangen stehen an für Brot und Wasser.

Bühnenbildner Robert Israel bewältigt den gebotenen Wechsel von intimen und großen Szenen mit fahrbaren, historisierenden Wänden und farbigen Prospekten: wechselnde Topoi für Massenaufmärsche mit Bühnenmusik-Parade, Leichencontainer am Ende der blutigen Schlacht. Der Rückbezug auf die Antike erfolgt im fünften Akt durch Ausstellungsobjekte, die am Ende der Opernhandlung zur Steinigung des Tribunen mißbraucht werden.

Insgesamt aber erweist sich die Ästhetik als zu beliebig, der vom Regisseur beschworene „hochpolitische Römerkitsch“ wird in der Umsetzung durch Robert Israel und die teuer wirkenden, aber selbst unter dem Aspekt von Kitsch-Ästhetik wenig befriedigenden Kostüme von Marie-Jean Lecca zum Eigentor.

MEHTA AM PULT

Nicht in Bestform erklang das Orchester der Wiener Staatsoper. Schon die Schwelltöne der Revolutionsidee (auf der Bühne durch einen schwebenden Engel mit Lure symbolisiert) wollten nicht recht gelingen. Was in Wagners früher Partitur offen gesetzt und agitatorisch gemeint ist, gestaltete sich unter Zubin Mehtas Leitung oft schep-pernd, wenn auch die durchwegs frischen Tempi des Dirigenten den Sängern und dem Schwung der Aufführung zugute kamen.

Erstmals seit dem Jahre 1934 erklang an der Staatsoper Wien Wagners dritte Oper, und so konnte der Besetzungszettel mit Fug vermelden: „Alle Interpreten geben in dieser Aufführung ihr Rollendebüt an der Wiener Staatsoper“. Besonders gespannt war man auf Siegfried Jerusalem in der mörderischen Titelpartie, an der schon so mancher Wagner-tenor kläglich gescheitert ist. Merkwürdig von Nervosität gezeichnet, gelangen Jerusalem am Premierenabend hinreißende Piano-Passagen und beachtliche Aufschwünge in

den Aufrufen an das Volk. Aber immer schon war der Registerwechsel für Jerusalem ein Problem, in den „Meistersingern“ und im „Lohengrin“ deutlicher hörbar als im „Siegfried“ und im „Tristan“. Die Partie des „Rienzi“ ist in dieser Hinsicht besonders heikel, und so ist es nicht verwunderlich, daß sich Kickser – kaum als emotional schluchzende Gestaltungsmittel kaschiert – häuften.

Ogleich die große, den Inzest des Wäl-

sches Rollenprofil. Eine stimmlich und darstellerisch überzeugende Leistung bietet auch die in Duett, Terzett und Ensembles hochdramatisch geforderte Sopranistin Nancy Gustafson als Irene. Gut besetzt sind Rienzis Stellvertreter Baroncelli und Cecco del Vecchio mit Torsten Kerl und Wolfgang Bankl, schwächlich gezeichnet und auch stimmlich schwächer ist der Kardinal von Roland Schubert. Von den Oberhäuptern

Auswahl, welche bei der Strichversion für die Wiener Staatsoper zugrunde gelegt wurde, zu begrüßen. Mit knapp dreieinhalb Stunden Spieldauer bietet die Fassung, mit nur einer Pause (nach dem zweiten Akt), doch viele Passagen, die selten bei Bühnenaufführungen zu hören waren – beispielsweise die (gleichwohl in sich gekürzte) Pantomime, die Verschwörungsszene der Nobili und die Auseinandersetzung mit Adriano im



„Hochpolitischen Römerkitsch“
wollte Regisseur David Pountney
in seinem „Rienzi“-Konzept an der
Wiener Staatsoper beschwören.

sungenpaars antizipierende Liebesszene zwischen Rienzi und seiner Schwester im fünften Akt gestrichen war, macht Pountney die Geschwisterbeziehung schon in der Ouvertüre deutlich: Das hohe Paar der Oper, das sind Rienzi und seine Schwester Irene. Folgerichtig ist die Hosenrolle des Adriano, nicht, wie in anderen Aufführungen der vergangenen Jahre üblich, mit einem Bariton oder Tenor besetzt, sondern als Alt-Partie. Violetta Urman wird der vom Komponisten für Wilhelmine Schröder-Devrient konzipierten Rollensicht trefflich gerecht: Kraftvoll, hin- und hergerissen zwischen Irene und dem Vater, der Adriano hier am Ende umbringt, liefert die Urman ein sympathi-

der Nobili setzt Peter Weber als Orsini deutliche Akzente, Walter Fink als Colonna hingegen zieht deklamatorisches Rufen dem Gesang vor. Uneingeschränktes Lob für den von Ernst Dunshirn einstudierten Chor der Wiener Staatsoper, unterstützt vom Philharmonischen Chor Bratislava.

EINGRIFFE IN WAGNERS PARTITUR

Der fünftaktige „Rienzi“, an den sich in ungestrichener Version in diesem Jahrhundert nur eine Gesamtproduktion der BBC gewagt hat, wobei hierfür 1046 Takte aus dem Particell nachinstrumentiert werden mußten, ist sängerisch komplett kaum zu bewältigen. Insgesamt ist die dramaturgische

zweiten Akt oder das umfangreiche Finale des dritten Akts. Dabei gestattet sich Mehta auch einige Eingriffe in Wagners Partitur: So singt den deutschen Bannspruch im Anschluß an den lateinischen Chor der Mönche nicht der Kardinal, sondern – über Lautsprecher – ebenfalls ein Chor von Bässen, und fließende Aktübergänge werden durch verbindende Paukenschläge geschaffen. Insgesamt sind diese konzeptionellen Veränderungen jedoch weniger gravierend als jene Eingriffe, die Wagners Witwe Cosima sich gestattet hat, in ihrem Bemühen, die Große Oper nachträglich zum Musikdrama umzufrisieren.

Peter P. Pachl



Foto: Matthias Horn

Wenig Musik, viel Anarchie

„Klassik-Schänder“ Frank Castorf inszeniert die Strauß-Operette „Die Fledermaus“ im Hamburger Schauspielhaus

Adele, das Kammermädchen, kann fabelhaft den Text aufsagen. Rosalinde ebenfalls, auch wenn sie anfänglich schauerhaft sächzelt, was sich gibt. Gabriel von Eisenstein nuschelt wienersisch wie einst Hans Moser. Immerhin: Tenor Alfred trällert so zuverlässig wie Advokat Blind stottert. Die Exposition zur Operette „Die Fledermaus“ läßt das gewohnte Handlungsgerüst nur noch in Rudimenten erkennen. Schließlich hat sich mit Frank Castorf, dem Intendanten der Berliner Volksbühne, ein Regisseur über das Stück hergemacht, der als Zertrümmerer und Klassik-Schänder renommiert ist. Vor Blümchentapete auf der schmalen Vorbühne des Deutschen Schauspielhauses Hamburg wird vor allem eines klar: Den Frauen geht es nicht gut. Sie werden von den Männern schofel behandelt, ausgenutzt, demaskiert.

„Ich bin ein Querulant“, hatte Castorf vorab wissen lassen, „und das ist eine pathogene Eigenschaft, daher muß ich jetzt anders stänkern, zum Beispiel mit der Operette.“ Nach dem Verschwinden der DDR habe er seinen politischen Ansatz verloren: „Hoffnung besteht zur Zeit darin, daß man singt, also im kreativen Bereich etwas macht, was man sonst im Gesellschaftlichen real an Veränderungen oder besserem Leben nicht stiften kann.“

Sinnstiftung heißt bei Castorf zunächst Angriff auf den schönen Schein der Operette. Gnadenlos legt er das jämmerliche Skelett einer faden Handlung und die Stränge der egoistischen Beweggründe bloß. Statt musikalisch angetriebener Schwunghaftigkeit herrscht auf der Bühne affektierte Langeweile. Die Musik selbst wird ihres Orchesterflaums beraubt und nur noch – das aber höchst delikat – von zwei Klavieren und einer näselnden Trompete begleitet (Arrangement: Fritz Wittenbrink). Und die Schauspieler trällern, was die Stimmbänder hergeben. Was sonst Opernsängern erster Güte anvertraut, hier geht es bedenkenlos durch Dilettantenkehlen – allerdings auf höchstem Niveau.

Dominiert den ersten Akt noch ein ins Groteske getriebener Humor, ist im zweiten Akt endgültig Schluß mit lustig. Adele (virtuos: Caroline Ebner) und ihre Schwester Ida (schrill: Bettina Engelhardt) dürfen sich in der Villa des Prinzen Orlofski höchst deplaziert vorkommen. Jean-Pierre Cornu gibt diesen Prinzen so weibisch dandyhaft, aber auch so ältlich-desillusioniert, daß keine Feststimmung seine gepflegte Langeweile trüben könnte. In dem öde braun getä-

Die feine Gesellschaft in Unterwäsche: Eisenstein (M. Wittenborn), Orlofsky (J.-P. Cornu), Gefängnisdirektor Frank (B. Grawert) und Notar Falke (J. Ostendorf).

felten Saal (Bühne: Bert Neumann) will ohnehin weder Walzerseligkeit noch Champagnerstimmung aufkommen, auch wenn später Sternenlichter durchs matte Holz schimmern. Josef Ostendorf schwitzt zwar üppigen Leibes einen gewichtigen Notar Falke heraus, aber seine Intrige, die er zur Rache spinnt, zündet niemals Lacher. Den Frauen wird weiterhin übel mitgespielt, und so knistert noch am spannendsten das homophile Coming-out des Herrn von Eisenstein (Michael Wittenborn) und des Gefängnisdirektors Frank (Bernd Grawert). Da begreift man endlich, warum die Eisensteinsche Ehe marode ist. Und da nun weder Wein noch Liebe die traurige Gesellschaft benebeln, schickt zum Aktschluß Gas die Figuren in den Katzenjammer.

Im öden Gefängnis, wo Siggie Schwientek einen traurigen Frosch daherquakt, wird das Stück umständlich zu Ende verhandelt. Da geraten die Schauspieler ins Debattieren, wälzen wortreich Programmatik (nach Jean Baudrillards Essay „Das Jahr 2000 findet nicht statt“) über die Rampe. Schlußfrage: Wollen wir, die wir die Kraft zu Bruch und Veränderung besitzen, uns weiterhin in den musealen Inszenierungen langweilen?

Castorfs Antwort darf nunmehr als bekannt gelten: Sinnstiftung braucht Unterwäsche statt Frack und Roben, kahle Wände statt Plüsch und Plunder, zupackende Sätze statt charmierendem Wortgeklingel, Rudimente von Musik statt Ohrenschmaus.

So sollen klare Verhältnisse geschaffen werden, die keine Operettenseligkeit verklärt. Doch langweilig dargestellter Langeweile entkommt fast kein Zuschauer. Und so suchen die Castorf-Fans nach jenen Momenten, wo die Originaltexte zugespitzt werden, wo das „Glücklich ist, wer vergißt“ ins Kenntliche verdreht wird, wo die Groteske großes Mißlingen und kleine Katastrophen serviert, gekonntes Scheitern, gewolltes Unvermögen. Trash-Kultur nennt man das. Und solches Amüsement kennt längst sein Publikum, das sich unter die Buhrufe mischte und seinen Darling Castorf feierte.

Christoph Munk

Schlechte Zeiten für Engel

Andreas Homoki entzaubert Humperdincks „Hänsel und Gretel“ an der Deutschen Oper Berlin in einer zwiespältigen Inszenierung

Es ist eines der beharrlichen wie bedauerlichen Mißverständnisse auf der Opernbühne, daß bei „Hänsel und Gretel“ so häufig die Kinder unter den Zuschauern musikalisch über- und szenisch unterfordert werden, daß an den Dirigenten gespart wird und selbst Regie-Novizen sich austoben oder versuchen dürfen an einer weithin geschätzten Oper, die interessanter und besser ist als ihr Ruf. „Hänsel und Gretel“ ist mitnichten eine Kinder-, schon gar keine Weihnachtsoper.

Von wem als von Andreas Homoki, dem heute schon teuer gehandelten und vielgerühmten Nachwuchsregisseur (Jahrgang 1960), der nicht nur im Steilflug die großen Opernhäuser erobert, sondern in der Tat schon einige verblüffende, aber auch einige sein Talent in Frage stellende Inszenierungen hingelegt hat (man denke nur an seine phänomenale Leipziger „Traviata“), hätte man eine Lesart erwarten dürfen, die mit überkommenen Konventionen und tradierten Schlampereien, Mißverständnissen und Dummheiten der Humperdinck-Rezeption aufräumt. Hätte man?

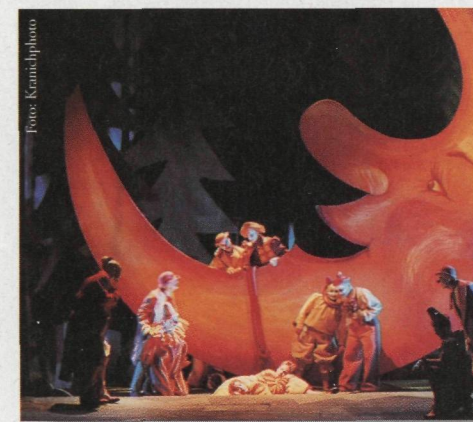
Jedenfalls wurde man enttäuscht von seinem Debüt an Berlins Deutscher Oper, denn seine dortige „Hänsel und Gretel“-Inszenierung erwies sich, bei aller partiellen Faszination, als inkonsequent und letztlich auch konventionell. Homoki erzählt das allbekannte Märchen brav an der Oberfläche der Handlung in einem zweidimensionalen Bühnenbild, das an Schablonentechnik der Weimarer Republik erinnert. Ein grüner, scherenschnittartiger Tannenwald wirkt wie über zickzackartige Schablonen auf ausklappbare Pappwände gesprüht. Das Haus der Eltern, aber auch das Hexenhaus: nichts als ausgeschnittene Konturen auf dem Zwischenvorhang bzw. in der Bühnenwand. Von ganz anderer Poesie ist die „Traum-

pantomime“ nach dem „Abendsegen“. Da entfaltet Homoki gute acht Minuten lang eine hinreißende inszenatorische Miniatur, auch wenn sie kaum etwas mit „Hänsel und Gretel“ zu tun hat. Wo bei Humperdinck 14 Engel die Himmelsleiter herabsteigen, um das Geschwisterpaar zu beschützen, läßt Homoki entsprechend viele Clowns hinter einer gigantischen Mondsichel hervortrollen. Die Szene ist meisterhaft choreographiert, die fein aufeinander abgestimmten Bewegungsabläufe sind hervorragend ausgearbeitet. Aber was will Homoki uns damit sagen? Schlechte Zeiten für Engel? Denken Kinder etwa heute im Traum eher an Harlekine als an Engel? Im weiteren Verlauf der Inszenierung wird diese Frage nicht beantwortet. Ebenso offen bleibt die Frage nach der Hexe. Homoki zeigt sie als nosferatuhafte verzerrte Alte. Sie könnte einem Gruselkabinett entstiegen sein. Kostüm (Wolfgang Gussmann) und Maske sind perfekt. Aber sie ist leider nur eine Hexe, die mit allerlei Beleuchtungseffekten zaubern darf, kreischen und fluchen. Ute Walther weiß sich geschickt zu bewegen in dem selbstmörderischen Kostüm, doch sie singt nur eindimensional Noten herunter. Von Gestaltung keine Spur. So wie der Regisseur sich jeder tiefenpsychologischen Deutung enthält. Vielleicht ist die Partie der Hexe per se interessanter in der Variante „en travestie“, von einem Tenor gesungen.

Wenn die Hexe dann am Schluß plötzlich als Lebkuchen aus dem Ofenloch im Bühnenboden gezogen wird, obwohl vorher von Lebkuchen nichts zu sehen war, bleibt das ebenso fraglich wie der unvermittelte Auftritt der erlösten Lebkuchenkinder aus dem Scherenschnittwald. Sie stürmen einfach aus den Kulissen auf die Bühne. Eine Verlegenheitslösung. Wer wurde da von was oder wem erlöst? Die kleinen wie

die großen Zuschauer dürfen da im Dunkeln tappen. Auch warum „Hänsel und Gretel“ wie Pippi Langstrumpf daherkommen und alle übrigen Personen als Tölpel umhertappen, leuchtet nicht ganz ein, auch wenn es nicht unamüsant ist. Fragen über Fragen an Homoki, dessen Inszenierung sie nicht beantwortet.

Wenn wenigstens die musikalische Seite mit den Ungereimtheiten versöhnt hätte. Aber leider hatte man mit dem Leipziger Olaf Henzold (wie Homoki Jahrgang 1960) einen Dirigenten verpflichtet, der das Werk unpathetisch, aber auch trivialisierend routiniert anging. Die meisterhaft komponierte, kontrapunktisch souveräne Amalgamierung aus Volksliedton und Wagnerscher Tonsprache hat andere Qualitäten als diese Aufführung. Auch sängerisch ist es keine aufregende Produktion: Oskar Hillebrand als Besenbinder schmettert ziemlich rüpelhaft, Lucy Peacock als sein Weib verwaltert die Reste ihrer Stimme und die Gretel von Heidi Person kann anderwärts gehörter Konkurrenz nicht das Wasser reichen. Catherine Cagiano als Sandmännchen und Taumännchen hingegen bezaubert mit hell-



Humperdincks 14 Engel treten in der Berliner Inszenierung als Clowns auf, während Hänsel und Gretel schlafen.

stem, jugendlichem Sopran. Ulrike Hezel offenbart mit dem Hänsel einen für gewichtigere Partien geeigneten, schönen und großen Mezzo.

Fazit: Eine von angestaubter Weihnachtsmärchen-Ästhetik entstaubte, aber wenig überzeugende, musikalisch mittelmäßige Aufführung. Zu wenig für ein Haus wie die Deutsche Oper, die angesichts Berliner Sparzwänge unter Profilierungsdruck steht.

Dieter David Scholz

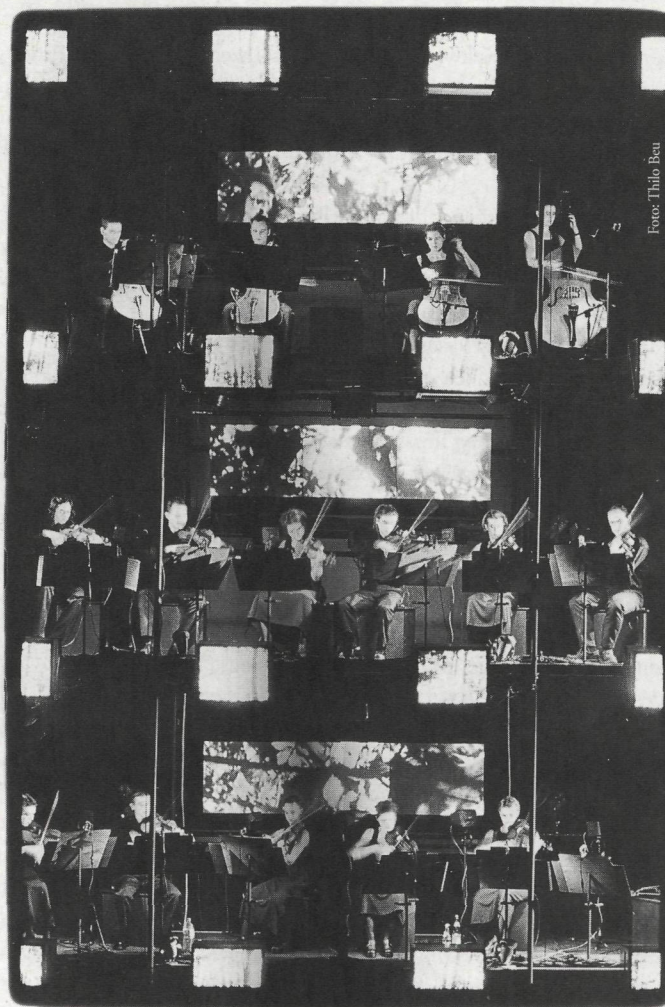
Wechselhaft

Die Video-Oper „Weather“ in Bonn
von Elliot Caplan und Michael Gordon
als eher kühle Berieselung

Es ist unverzichtbarer Gesprächsgegenstand in Taxis und Ehen, Motor unseres Wohlbefindens und direktes Signal einer zürnenden oder malerischen Umwelt. Existentiell also ist das „Wetter“ – und der rechte Stoff für eine Video-Oper, ein Genre, das sich allen strengen Definitionen, am meisten aber der klassischen Handlungs-dramaturgie versperrt. Die jüngste Video-Oper in Bonn, die am eigenen Anspruch (vorerst) scheiterte, war Steve Reichs unvollendeter „Hindenburg“, der bei der Uraufführung in der Bonner Bundeskunsthalle über neun Minuten nicht hinaus kam. Jetzt gab es am selben Ort einen neuen Versuch: in einer neuen Reihe mit dem Designer-Titel „bonn chance!“, die als Ergänzung zum Programm im Großen Haus mehrere Novitäten herausbringen wird.

Was der frühere Bonner Hausherr Gian Carlo del Monaco und sein Dramaturg Klaus-Peter Kehr begannen, setzen jetzt der neue Generalintendant Manfred Beilharz und Paul Esterhazy fort: Die Reihe wird jährlich drei bis fünf Novitäten anbieten, die nicht nur neue theatralische Formen, sondern neben dem bewährten Forum der Bundeskunsthalle zukünftig weitere alternative Spielstätten ausloten sollen. Den Anfang machte also das Wetter. Die Video Opera „Weather“, eine Kooperation zwischen dem Siemens Kulturprogramm und mehreren Theatern von Hamburg bis München,

besteht zunächst aus Bildern von der wetterbewegten Natur. Kein Text, keine Hauptdarsteller, keine dramatische Entwicklung. Der Videokünstler Elliot Caplan, Mitarbeiter vor allem der Avantgarde-Tanztruppe von Merce Cunningham, läßt Blätter im Wind tänzeln, Wolken sich aufstürmen,



Das Frankfurter Ensemble Resonanz ist verteilt auf drei übereinanderliegende Gassen. Im Hintergrund zeigen Video-Monitore das Wetter.

Blitze durch den Raum zucken, Wasser strudeln, Möwen herbeischweben. Schön sind diese Bilder und oft verfremdet durch reduziertes Tempo oder ein altertümliches Schwarzweiß.

Der Komponist Michael Gordon, der wie Caplan aus dem New Yorker Kreis um John Cage und dem Neuen Jazz kommt, liefert dazu eine eigenständige Musik für 16 Streicher, wobei Gordon seine modischen Wiederholungsmuster mal mit dem Neoklassizismus Igor Strawinskys oder schrägen Anklängen an Ariosi von Antonio Vivaldi, mal mit harschen Techno-Rhythmen anreichert.

Die dritte Komponente der Wetter-Oper schließlich ist Caplans szenische Umsetzung, wozu er das Ensemble Resonanz aus Frankfurt in drei Gassen übereinanderstapelt und diesen hochgeklappten Orchestergraben an Rückseiten und Vorderflanken mit Video-Monitoren bestückt. Ein Dirigent würde diese strenge Optik stören, aber auch so manche rhythmische Wackelei, die dem Ensemble unterlief, verhindern.

DREIKLANGGORGIE

So nimmt das Ganze seinen 75minütigen Lauf durch die Jahreszeiten. Um Musiker und Musikerinnen nicht ungeschützt den Fährnissen von Wind und Wasser zu überlassen, hält eine Garderobiere Kleppermäntel, kesse Strandbekleidung oder flauschige Winterjacken bereit, welche die Musiker von Zeit zu Zeit umständlich an- und ablegen. Am Ende aber findet die Kombination von musikalischen, bildnerischen und szenischen Elementen kaum zu der höheren Einheit, die uns mehr über das Wetter oder die Gattung verraten könnte als Bildklischees, Klangeffekte, hübsche Episoden. Zu den hübschesten gehört ein Chor von Alarmsirenen, der, am Sampler gemischt, wahre Dreiklangorgien feiert. Daß die Macher fortwährend das Adjektiv „expressiv“ im

Munde führen, kann nicht verschleiern, daß „Weather“ eine emotional eher kühle Berieselung ist. Eine Verletzung von Konventionen (Caplan) war nicht auszumachen. Michael Struck-Schloen

STARKE FRAUEN

Komponistinnen beschäftigen
Musikschritsteller(innen) bereits
seit Jahren. In einer Neuveröffent-
lichung wird nun die Rolle von
Interpretinnen hinterfragt.

Im Jahre 1997 wurde bei dem letzten europäischen Orchester, das sich bis dahin beharrlich der Aufnahme weiblicher Instrumentalistinnen verschlossen hatte, den Wiener Philharmonikern, die erste Frau aufgenommen. Dieser Schluß (?) einer langen Kette von Ablehnung weiblicher Künstlerinnen bedeutete für die Autorin Antje Olivier nach ihrer Publikation „Mendelssohns Schwester Fanny Hensel“ den rechten Zeitpunkt, gemeinsam mit Sevgi Braun, ein Buch über „die Beispiele weiblicher Interpretation“ zu verfassen.

Neunzehn großen Vokal- und Instrumentalinterpretinnen aus drei Jahrhunderten widmet das Autorinnenteam insgesamt achtzehn Aufsätze, denen jeweils eine Biblio- und – soweit möglich – auch eine Diskographie folgt: einfühlsame Essays über Tartinis letzte Meisterschülerin Maddalena Laura Lombardini Simen, die Primadonnen-schwester Maria Malibran und Pauline Viardot-Garcia, die Pianistin Clara Schumann-Wieck, die Sängerinnen Jenny Lind, Kathleen Ferrier, Maria Callas, Elisabeth Schwarzkopf und Jessye Norman, die Cembalovirtuosin Wanda Alexandra Wandowska, die Geigerin Ginette Neveu, die Cellistin Jaqueline du Pré, die Pianistin Elly Ney.

Lebendiger als auf den abgedruckten Portraits erstehen „Apolls Töchter“ in ihren Eigen- und Besonderheiten als Sympathieträgerinnen vor den Augen der Leserschaft. Die leicht lesbaren, sich nicht nur auf naheliegende Quellen stützenden Aufsätze umspannen aber auch die Bereiche Cross-Over und U-Musik: Sarah Leander („Erst nationaler Liebling dann ‚Freund der Juden‘“) bleibt ebenso wenig unberücksichtigt wie Ella Fitzgerald, Edith Piaf, Meredith Monk oder jene Medienreiterin, deren Werdegang noch nicht abgeschlossen ist: Anne Sophie Mutter.

Antje Olivier / Sevgi Braun: Apolls Töchter. Große Sängerinnen und Interpretinnen auf den Bühnen der Welt. Droste, Düsseldorf 1997, 352 S., DM 49,80



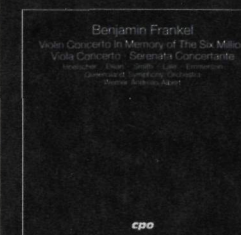
Wie immer bei solchen Sammelbänden läßt die getroffene Auswahl für den Leser einige Wünsche offen. Die sagenumwobene Vita der Wilhelmine Schröder-Devrient, die nur im Vorwort Erwähnung findet, hätte der Leser – gerade von diesem Autorinnenteam – gerne aufgeschlüsselt gesehen. Am deutlichsten entspricht dem Anliegen der Autorinnen der historische Rückblick des Vorwortes, mit seiner plausibel untermauerten These, daß „Frauen auf der Bühne und im Konzertsaal (...) mit strengerem, ja völlig anderen Maßstäben gemessen werden als ihre Berufsgenossen“. Wie unterschiedlich die Wertung der weiblichen Künstlerinnen durch die Gesellschaft auch heute noch

ist, zeigt sich, laut Olivier/ Braun etwa daran, daß Clara Schumann als Name für eine Schule abgelehnt wird, weil die Komponistin kaum Zeit für die Erziehung ihrer Kinder aufgebracht habe. Laut Olivier / Braun hatten Primadonnen seit dem 19. Jahrhundert „kaum noch mit Identifikationsschwierigkeiten zu kämpfen“, abgesehen von schwarzen Diven in Amerika, die aufgrund ihrer Hautfarbe „durch den Hintereingang die Bühne betreten mußten“. Hier ist jedoch die Gegenfrage zu stellen: Welche Sängerin betritt das Theater durch die Kassenhalle?

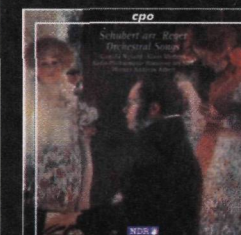
Schwieriger als die Sängerinnen hatten es die Instrumentalistinnen: Flöten waren in Frauenhänden wegen phallischer Assoziationen verpönt, und auch Streichinstrumente, formal dem Frauenkörper gleichgesetzt, waren für Frauen ein Tabu; wenn überhaupt, so durften Frauen ein Violoncello nur im Damensitz, mit züchtig geschlossenen Beinen, spielen. Wie schon Richard Wagner in seiner allerletzten Schrift „Über das Weibliche im Menschen“ erkannt hat, geht der Prozeß der „Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen von sich“. Antje Oliviers und Sevgi Brauns engagiert geschriebenes, gefühlvolles und mitteilbares Buch liefert Nachdenkenswertes am Ende unseres Jahrhunderts, das auch umgedacht hat in der Wertung von Frauen, die „ihr Leben für die Musik, für die Bühne gegeben“ haben.

Peter P. Pacht

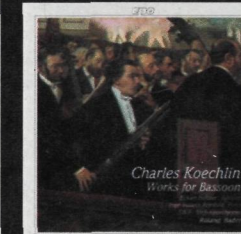
cpo Neuheiten



Benjamin Frankel
Violinkonzert op. 24
In Memoriam der sechs Millionen
Konzert für Bratsche & Orchester op. 45
Serenata concertante für Klaviertrio
und Orchester op. 37
Ulf Hoelscher · Brett Dean
Stephen Emmerson · Alan Smith · David Lale
Queensland Symphony Orchestra
Werner Andreas Albert
cpo 999 422-2



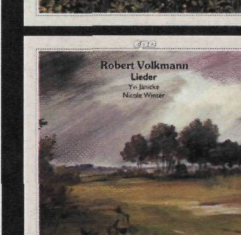
Franz Schubert
15 Lieder in der
Orchestrierung von Max Reger
Camilla Nylund, Sopran
Klaus Mertens, Bariton
Radio-Philharmonie Hannover des NDR
Werner Andreas Albert
cpo 999 510-2



Charles Koechlin
Silhouettes de comédie op. 193
für Fagott & Orchester
Trois pièces op. 34 für Fagott & Klavier
Sonata op. 71 für Fagott & Klavier
Eckart Hübner, Fagott
Inge · Susann Rämhold, Klavier
SWF Sinfonieorchester · Roland Bader
cpo 999 434-2



Sigfrid Karg-Elert
Werke für Harmonium Vol. 2
Berühmte Opernausschnitte von
Richard Wagner in Transkriptionen
für das Kunstharmonium
Johannes Matthias Michel
cpo 999 523-2



Robert Volkmann
27 Lieder
Yvi Jänicke, Mezzosopran
Nicole Winter, Klavier
cpo 999 073-2



Barbara Strozzi
Arie, Cantate & Lamenti
Ensemble Incantato:
Mona Spägle, Sopran
Paulina van Laarhoven, Viola da gamba
Hubert Hoffmann, Chitarre
Detlef Bratschke, Cembalo, Orgel
cpo 999 533-2

CD-Lieferung auf Rechnung (+ DM 5,90 Versandanteil) durch:
jpc Lübecker Straße 9, D-49124 Georgsmarienhütte
Tel: (01 80) 5 25 17 17 Fax: (0 54 01) 85 12 33
oder direkt in unseren Filialen:
Bielefeld Jahnplatz · Passage Bremen Papenstraße 2-4
Göttingen Barfüßerstraße 1
Hamburg Classic Pavillon, Gerhart-Hauptmann-Platz 52
Hannover Kurt-Schumacher-Straße 23
Minden Markt 7 **Münster** Alter Fischmarkt 2
Oldenburg Kurwickstraße 1 **Osnabrück** Hakenstraße 20

Int. Vertrieb: A. Wilhelm Weiß B. Baltic CH. Sonimex NL Econa
jpc gibt's auch im Internet: <http://www.jpc.de>