



Foto: Jörg Landsberg

Wie krank bist du, oh Mensch?

Neue Opern von Michael Obst und Hanna Kulenty bei der Münchner Biennale

Liegt die Zukunft der Oper im Bereich der Science-Fiction? Darin, dessen Stoffe aufzugreifen? Gegenwärtig sieht es nicht danach aus. Gescheitert ist der Versuch von Michael Obst nicht nur deshalb, weil er sich auf ein Kräftereszen mit Andrej Tarkowskij einließ: Der „Solaris“-Roman von Stanislaw Lem würde außer einer grandiosen Filmadaption vielleicht noch eine Bühnenbearbeitung vertragen, aber die dürfte dann nicht so, pardon, dilettantisch ausfallen wie während der letzten Münchner Biennale.

Die Vision unbeherrschbarer, außer Kontrolle geratender Wissenschaft als Denkkettel für menschliche Fortschrittsgläubigkeit wird bei Michael Obst (Jg. 1959) aus Mangel an Theaterinstinkt auf zwei langatmige Stunden gedehnt – zu viel für das beabsichtigte Horrorszenario unter eingesperrten Menschen fern der Erde, die einen seltsam widerborstigen Planeten vor sich haben, dessen geheimnisvoller Ozean sie um den Verstand bringt. Problematisch ist der Umgang des Komponisten mit dem Libretto, das er sich selbst



Foto: Regine Koerner

gezimmert hat, ohne Gespür für Sprachliches zu belegen. Aber nicht nur der Text ist von dürrer Qualität, viel mehr noch seine Vertonung! Zumal die geradezu beliebige Stimmführung legt den Verdacht nahe, daß hier ein für Vokalmusik

Szenenfotos aus „Solaris“ (links) und „The Mother of Black-Winged Dreams“ (oben), die bei den Opern-Uraufführungen der Biennale.

schlicht unqualifizierter Tonsetzer am falschen Objekt bastelte.

Mit Hilfe eines am Pariser IRCAM entwickelten Raumklangprozessors verwies Michael Obst allerdings auf seine Erfahrung im Bereich elektronischer Musik. Die vom Computer errechneten Strukturen brach er immer wieder eigenmächtig auf, um dem Gattungsbedürfnis nach Emotion Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, den Konflikten der Figuren Rechnung zu tragen. Das hinter der Bühne plazierte Xsemble München unter Peter Rundel machte auch über Lautsprecher gute Figur, was sich gleichfalls von den tapferen Sängern sagen läßt (vor allem Eva-Maria Kuhrau, aber auch Héctor Guédes). Die raumfüllende und zugleich raumreiche Raumstation verbreitete auf der Bühne Endzeitstimmung ohne zwingende Bildideen von seiten des Ausstatters Eberhard

Matthies. Schrecklich unbeholfen und prinzipiell deplaziert war die auf jegliche Stilisierung pfeifende Regiearbeit von Anja Sündermann.

Wieviel mehr Niveau besaß da doch die von Claus Guth und Christian Schmidt verantwortete zweite szenische Produktion der Biennale „Mother of Black-Winged Dreams“. Ein bürgerliches Schlafzimmer gab den Rahmen ab für Visualisierungen von Krankheitsphantasien: tranceartig, assoziativ. Filmische Mittel halfen bei der Distanzierung von den Dingen des Lebens, wobei sich Ernst und Ironie stets an der Musik ausrichteten. Am menschlichen Puls, am Herzschlag orientiert sich die polnische Komponistin Hanna Kulenty mit Vorliebe, wenn sie ihre bogenförmig angeordneten und obsessiv gesteigerten Ostinati entwirft. Das Resultat klingt, als käme es direkt aus dem Unterbewußtsein, je nach persönlicher Erregung. Die Magnetfelder, die sich aus den ständigen Wiederholungen gewählter Floskeln (Motive, Akkorde) ergeben, werden von raffinierten Bandeneinspielungen überlagert, die das kleine Instrumentalensemble des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg (Coproduktion), koordiniert von Paul Wiegold, heftig dämonisieren. Das Bemerkenswerte an dieser Oper ist, daß Text



Foto: Jörg Landsberg

und Drama der Musik folgten, nicht umgekehrt. Librettist Paul Goodman hat die Eigenschaften der kompositorischen Handschrift Hanna Kulentys gleichsam auf die verbal-gedankliche Ebene übertragen. Herausgekommen ist ein Stück über Persönlichkeitsspaltung, über Schizophrenie angesichts unbewältigter Kindheitstraumata (mit Christa Bonhoff und Kurt Gysen in den Hauptrollen). Da greifen die Elemente des vielfältigen Kunstwerks Oper auf verwirrend neue Art und Weise ineinander, vielleicht sollten sie in Zukunft viel öfter verkehrt herum entworfen und aufeinander losgelassen werden. Man braucht sich um die Münchner Biennale übrigens bis zur Jahrtausendwende nicht zu sorgen: Der Stadtrat hat inzwischen dem „Jahresmodell“ zugestimmt und wird jeden Veranstaltungszyklus mit rund drei Millionen Mark unterstützen. Im April geht's weiter – mit neuen Frühlingsgefühlen.

Volkmar Fischer

Eine unbekannte Seite

Toru Takemitsu als Filmmusik-Komponist

Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs führte ein japanischer Offizier seinen Untergebenen in eine abgelegene Baracke und spielte ihm auf einem mit einer Bambusnadel improvisierten Plattenspieler „Parlez moi d'amour“ von Josephine Baker vor. Der Name des Offiziers bleibt unbekannt, der des kleinen Soldaten genießt dafür heute noch großen Respekt unter Filmschaffenden und Musikern: Toru Takemitsu. Doch als er am 20. Februar 1996 im Alter von knapp 66 Jahren starb, blieb das hieszulande weitgehend unbeachtet. Dabei gilt Takemitsu als einer der bedeutendsten japanischen Komponisten der Neuzeit. Das spiegelt sich durchaus in seiner Diskographie nicht-filmbezogener Werke, von denen eine ganze Reihe auf CD vorliegen. Daß Takemitsu jedoch ein höchst fruchtbarer Filmmusik-Komponist gewesen ist, davon hat man wenig Notiz genommen.

Jene Initiation in der Baracke bedeutete für den damals höchstens 15jährigen eine Befreiung, war Japan im Zeichen des Militarismus doch geprägt von traditioneller Hof- und Marschmusik, die Takemitsu eben wegen ihrer Nähe zum herrschenden System verabscheute. Nach Ende des Krieges vertiefte er sich in westliche Musik, lernte Debussy ebenso kennen und lieben wie einige Zeit später die musique concrète und befreundet sich mit John Cage. Doch auf dem Umweg über die Filmmusik kehrt er Ende der 50er Jahre zur traditionellen japanischen Musik zurück, die er wie kein anderer einzusetzen versteht. Dabei ist

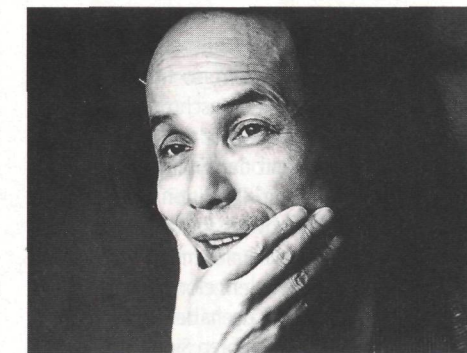


Foto: Schott

Zu über 100 Filmen schrieb der vor einem Jahr verstorbene Toru Takemitsu die Musik.

seine erste Filmmusik noch „westlich“, wie auch die Figuren des richtungsweisenden Films „Kurutta kajitsu“ (Verrückte Früchtchen, Ko Nakahira, 1956), in dem nicht nur Nagisa Oshima einen Vorläufer der japanischen neuen Welle der frühen 60er Jahre sieht. Im Laufe der Zeit wird er die Musik zu über 100! – überwiegend japanischen – Filmen schreiben und 40 Jahre japanische Filmgeschichte prägen: Von den „taiyozoku-eiga“ (Filme der Sonnenjugend) über hedonistisch-verantwortungslose Jugendliche über die „ofuna nuberu bagu“ (Japans neue Welle um Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda und andere) bis zum jungen wilden Kino der 80er Jahre (Himatsuri/Das Feuerfest; Mitsuo Yanagimachi, 1985). Nur selten arbeitete Takemitsu im Ausland: 1985 für Chris Markers Akira Kurosawa-Porträt „AK“, 1993 für Philip Kaufmanns „The Rising Sun“ (Die Wiege der Sonne).

Es sind vor allem zwei Filmemacher, die sein Werk besonders prägen und für die er seine besten Filmmusiken geschrieben hat: Hiroshi Teshigahara („Sunna no onna“/Die Frau in den Dünen), und der im Herbst 1996 verstorbene Masaki Kobayashi, dessen monumentales dreiteiliges Kriegs-Epos „Ningen no joken“ (Barfuß durch die Hölle) in den 50er Jahren internationales Aufsehen erregte. Vor allem Kobayashi ermöglichte Takemitsu weitestgehende künstlerische Autonomie, unterstützte und verlangte seine Mitwirkung von der ersten Drehbuchfassung an. Denn Takemitsu setzte sich nicht erst beim Rohschnitt an die Komposition; er liest das Buch, besucht das Set – „Ich muß die Atmosphäre des Films schnupern“ – und diskutiert mit dem Filmemacher. Diese intensive Zusammenarbeit führt 1964 bei „Kaidan“ (Gespenstergeschichten) zu einem einzigartigen Kunstwerk: Hier ist jeder Ton, jedes Geräusch außerhalb des Dialogs komponiert, ist Kunst, ist Musik. Wie besessen arbeiteten Kobayashi und Takemitsu ein Jahr lang unter spektakulären Umständen in einem eigens gekauften Hangar, dessen Wände Kobayashi selbst bemalte, derweil Takemitsu an der Tonspur feilt.

Von Takemitsus zahlreichen Filmmusiken sind hieszulande nur zwei CDs erhältlich: Diejenige von dem Film „Ran“ bei Milan/BMG CD MI 883499 und von „Rising Sun“ (Wiege der Sonne) bei Arista/CentFox CD BVCA 622/1103-2. Will man etwas mehr über Toru Takemitsu als Filmkomponist wissen, so gibt ein Buch Auskunft, das begleitend zu einer Filmreihe des Münchner Filmmuseums und des Japanischen Kulturinstitutes in der Serie KinoKonTexte erschien: „Traum – Fenster – Garten. Die Filmmusiken von Toru Takemitsu.“ Mit Toru Takemitsu hat die Film- und Musikwelt einen Künstler verloren, dessen Werk in seiner ganzen Breite es noch zu entdecken gilt.

Lutz Gräfe

Notizen aus New York

Harnoncourt in Amerika

Zum ersten Mal seit 1988 war das Chamber Orchestra of Europe unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt Ende November wieder in die USA gekommen, um in der Carnegie Hall den kompletten Zyklus der Beethoven-Sinfonien aufzuführen. Auch für Nikolaus Harnoncourt war es das erste Mal, daß er in den Vereinigten Staaten mit einem anderen Orchester als seinem Concentus musicus ein Konzert gab. Und obwohl die Carnegie Hall nicht bis zum letzten Platz ausverkauft war, war das Publikum in guter Stimmung; die Menge war begierig danach, gut musizierte Musik zu hören und dazu bereit, am Ende begeistert aufzuspringen.

Der Konzert-Zyklus wurde von einer Pressekonferenz eingeleitet, in der mich, wie ich zugeben muß, Nikolaus Harnoncourt völlig für sich einnahm. Auf den meisten seiner Fotos ist Harnoncourt leider mit einem finsternen Gesicht zu sehen, weshalb ich dazu neigte, zu glauben, er sei auch im wirklichen Leben ein etwas versauerter Charakter. Doch ganz im Gegenteil, seine Sicherheit, die natürliche Begabung, seine Ideen mitzuteilen – Ideen, die in einem kontinuierlichen Strom aus ihm herauszusprudeln scheinen –, sein Bemühen, mehr mit jemandem als zu jemandem zu sprechen, das alles offenbart die Persönlichkeit eines geborenen Lehrers.

Eine sehr lebhaft diskutierte entbrannte, als Harnoncourt nach seiner Meinung zu anderen existierenden Beethoven-Ausgaben der Sinfonien gefragt wurde. Er erklärte, er würde nie die Arbeit anderer Herausgeber zu Rate zu ziehen und es vorziehen, von dem Werk, das er aufzuführen beabsichtigt, seine eigene praktische Ausgabe herzustellen. „Ich will meine eigenen Fehler machen, nicht den Fehlern der anderen folgen“, sagte er. Dann gab er ein Beispiel, welche Schwierigkeiten eine gedruckte Seite einer Beethoven-Partitur bereitet: „In der neunten Sinfonie gibt es für die Celli eine Anweisung, ‚quasi recitativo ma in tempo‘ zu spielen. Aber wir machen es nicht, in tempo, weil diese Anweisung im Manuskript nicht existiert. Aber in Beethovens Konversationsheften fand ich eine Diskussion, die Beethoven über diesen Punkt mit seinem Konzertmeister führte. Der Konzertmeister erklärte Beethoven, daß es für acht Celli und Kontrabässe unmöglich sei, ‚senza tempo‘ zusammen zu spie-



Mit Beethoven in New York: Das Chamber Orchestra of Europe und Nikolaus Harnoncourt.

len. Natürlich ist Beethovens Antwort nicht aufgeschrieben. Aber vielleicht sagte er etwas wie: „Gut, in Teufels Namen, spielt diese Passage jetzt ‚in tempo‘, und laßt zukünftige Generationen lernen, es ‚senza tempo‘ zu spielen.“ Niemals folge ich der Meinung irgendeines Musikwissenschaftlers, der zu wissen glaubt, wie man die Musik zu spielen habe. Ich glaube nur meinen eigenen Augen.“

Die Tatsache, daß das Chamber Orchestra of Europe auf modernen Instrumenten spielt, warf natürlich die Frage nach Originalinstrumenten auf, und auch hier gab sich Harnoncourt als Bilderstürmer: „Meine Kenntnis der Instrumente hilft mir sehr zu verstehen, warum der Komponist schrieb, was er schrieb. Aber es ist Zeitverschwendung zu sagen, daß Beethoven, hätte er unsere modernen Instrumente gehabt, Hornpas-sagen ganz anders geschrieben hätte, als er es tat. Wenn Beethoven unsere modernen Instrumente gehabt hätte, hätte er vielleicht insgesamt eine ganz andere Musik geschrieben. Wir können nie reproduzieren, was die Komponisten selbst hörten – was vergangen ist, ist vergangen.“

Während der Konzerte fragte ich mich, ob und wie sich die Aufführungen der Beethoven-Sinfonien von Harnoncours mit dem selben Orchester aufgenommenen Beethoven-Zyklus unterscheiden würden. Während des Hörens begann ich mich auch nach Harnoncours Kommentar – daß er nämlich seine eigenen Fehler machen wolle – zu fragen. Vielleicht war der Fehler sein beständiges Insistieren auf Objektivität zu Lasten emotionaler Wärme. Kann es sein, so fragte ich mich, daß viele von uns sich wünschten, Beethovens Musik so zu hören, wie wir sie zu Anfang kennenlernten? Sozusagen mit den Schichten einer unversehrten „korrupten“ Tradition? Würde man die Macht von Beethovens Ausdruck erwecken, indem die Streicher schamlos mit vollem Vibrato spielen, mit einer flexiblen, eloquenten Phrasierung anstelle strikt durchgehaltener Tempi?

Während ich so der siebten Sinfonie lauschte, beeindruckte mich die freudige Energie, mit der sich das Orchester förmlich in jede Phrase hin-

einwarf. Aber der zweite Satz ließ jeden der Zuhörer kalt. Die Satzbezeichnung Allegretto veranlaßt moderne Dirigenten, diese tief tragische Musik so zu spielen, als wäre es ein Scherzo, ein ironisches kleines Stück wie etwa Gounods „Trauermarsch für eine Marionette“. Harnoncourt und das Chamber Orchestra of Europe erreichten einen hohen Grad an feiner Farbigkeit und Schattierung, aber die leidenschaftslose Annäherung verhinderte, daß die Musik tief ergreifen konnte.

Insgesamt war die neunte Sinfonie lohnender. Vielleicht deshalb, weil ich nicht zu viel erwartete. Sicher, die Klarheit der Linien im Eröffnungssatz ließ jede instrumentale Schicht innerhalb des Ganzen deutlich werden. In den Andante- und Moderato-Abschnitten des großen Adagio allerdings hatte Harnoncourt seine Musiker ganz offensichtlich angewiesen, die Vorschrift „espressivo“ zu befolgen. Das Ergebnis war gewiß ausdrucksstärker als die Interpretation der vorangegangenen Nacht. Aber das Fehlen eines echten Rubato zügelte die Expressivität und ließ das ganze kühl erscheinen.

Glücklicherweise wurde das Finale von einem glänzenden Chor und einem erstklassigen Solistenquartett unterstützt: Luba Orgonašova, Birgit Remmert, Endrik Wottrich und Thomas Hampson. Mag Hampson auch eine leichtere Stimme haben, als sie gewöhnlich mit dieser Musik in Verbindung gebracht wird, so war es doch erfrischend, ihn im Eröffnungs-Rezitativ zu hören. Und da ich Endrik Wottrich nie zuvor gehört hatte, war ich freudig überrascht von dem Ausdruck, den er der teuflischen türkischen Episode verlieh. Kurzum: Wenn Harnoncours Neunte mich persönlich nicht so bewegen konnte, wie dies Tennstedts oder Sawallischs Neunte vermochten, so halfen mir diese ehrlichen Aufführungen doch, den Menschen Harnoncourt selbst besser zu verstehen – und auch einen Kollegen, der Harnoncourt, wie er sich ausdrückt, für „einen Wächter guter Musik“ hält.

Barrymore L. Scherer

Fabelreise ins Reich der Töne

Wolfgang Rihms „Séraphin“ in Stuttgart

Eine helle, in viele Einzelteile aufgebrochene Musik, die wie Bruchstücke einer Katastrophe in den Saal schwappt, wie gelegentlich aufscheinende Erinnerungsfetzen an eine Tragödie. Immer wieder pfeifen und kreischen lange, sirrende Töne. Dann stößt eine Schlagzeugorgie dazwischen, klappt eine Bläserkaskade auf. Die Töne scheinen von einem gleißenden Licht ange-



Ellen Umlauf in der Rolle der Schauspielerin in Wolfgang Rihms „Séraphin“ am Stuttgarter Kammertheater.

leuchtet – doch sie verbergen Dunkles, Ungeban-digtes, Triebhaftes. Lange Passagen werden von regelmäßigen rhythmischen Mustern grundiert, die für Drive sorgen und ein Gefühl der Unent-rinnbarkeit schaffen. Dann setzen Stimmen ein. Sie hecheln und atmen, dann wieder singen sie textlos ruhige Klänge in langgehaltenen Tönen:

Das erinnert an mittelalterliche Musik, an Moteten des 15. Jahrhunderts, an die zerhackende Technik des Hoquetus. Wie aus einem unermüdlich tätigen Vulkan stoßen die Musiker immer neue Tonbrocken und Klangeinfälle aus. Doch oft kehren identische Fetzen wieder, schon beim ersten Hören identifizierbar. Da wird hervorragend die Mitte gehalten zwischen Phantasie und Struktur. Kein Zweifel, die am Stuttgarter Kammer-theater uraufgeführte, fast eineinhalbstündige Partitur von „Séraphin“ gehört mit zum Besten in Wolfgang Rihms Œuvre. Spannend vom ersten bis zum letzten Ton, suggestiv, phantasmagorisch ausufernd, immer jedoch strukturell gebunden. Eine Fabelreise ins Reich der Töne, die vom Publikum lange und begeistert gefeiert wurde.

Bereits 1992 schrieb Rihm die klein besetzte, kurze „Etude pour Séraphin“, die jetzt aufgesplittet in Einzelteile vom Band zugespielt wird. Vor zwei Jahren folgte „Séraphin, Versuch eines Theaters“ in elf Sätzen, die nun auch die Grundlage für die in Stuttgart uraufgeführte Neufassung abgeben. Doch Rihm hat nicht direkt neu komponiert, sondern die vorhandenen Passagen ganz oder in Ausschnitten zwischen die Blöcke der Erstfassung geschoben. Eine Art von Selbst-Fortpflanzung also.

Rihm hat sich durch zwei Texte anregen lassen, der eine von Baudelaire, der andere von seinem hochverehrten Antonin Artaud. Baudelaire spricht unter dem dunklen Titel „Das Theater von Séraphin“ über die Träume der Haschischraucher; Artaud schreibt unter dem gleichen Titel eine Vision seines grausamen, jede menschliche Erfahrung übersteigenden Theaters. Das ist der einzige Anhaltspunkt für den Regisseur. Denn die Partitur enthält keine einzige Bühnenanweisung. Regisseur Peter Mussbach erfindet eine Mann-Frau-Mann-Geschichte mit Kühlschranks. Erst im Dunklen, dann im Hellen. Doch dieses Spiel kommt kaum über schöne Momente hinaus – und besonders: Der Rückbezug auf die Musik scheint willkürlich und harmlos. Rihms Musik schreit nach einem gewaltigen Bilderfinder – aber Mussbach kann diesen Anspruch nicht erfüllen.

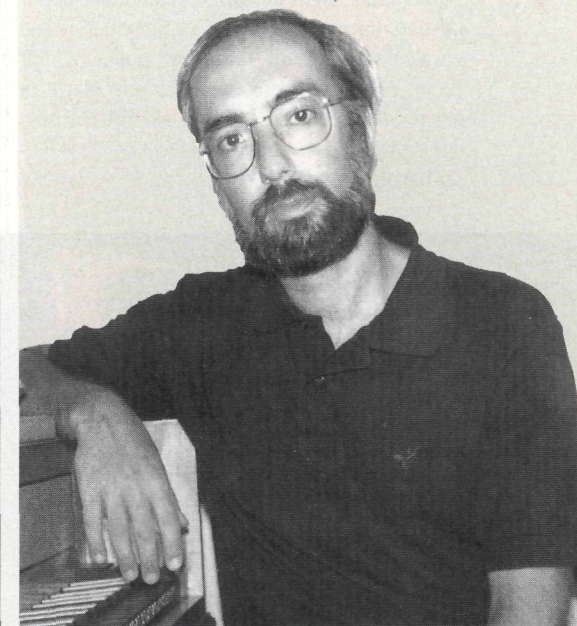
Ein weiteres Problem: Die wenigen Sänger und Musiker unter Bernhard Kontarsky wirken alles andere als sicher und stören die leuchtend-leichten Klänge immer wieder durch Herunterbuchstabieren. Viele schwankend geahnte Momente kommen direkt und krachig, die Rhythmik entwickelt keinen Sog, Erotik und Atmosphäre bleiben auf der Strecke. Auch Raum-Akustik und Bandzuspielungen wirken im zu kleinen Kammer-theater fahrig, unkonzentriert und fast dilettantisch. Rihms Musik ist stark genug, alle diese Widrigkeiten zu überstehen, aber jetzt müssen andere Theater ran.

Reinhard J. Brembeck

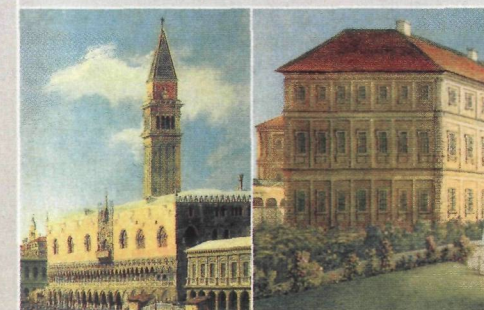
ARS MUSICI

J. S. BACH LORENZO GHIELMI

„denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung“



JOHANN SEBASTIAN BACH
KONZERTBEARBEITUNGEN FÜR ORGEL
nach Werken von ANTONIO VIVALDI · ALESSANDRO MARCELLO
JOHANN ERNST von SACHSEN-WEIMAR
LORENZO GHIELMI
an der Ahrend-Orgel in S.Simpliciano, Milano



AM 1179-2

DDD

© 1996

Ahrend-Organ
in S. Simpliciano, Mailand

Konzertbearbeitungen nach Werken von
Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello,
Johann Ernst von Sachsen-Weimar

helikon harmonia mundi gmbh

Purist – nein danke!

Bobby McFerrins Erfahrungen
als Dirigent

Sein Name steht für Offenheit und Improvisation, für musikalisches Experimentieren und vokale Virtuosität, für „Crossover“ und „Fun“. Mit „Don't Worry, Be Happy“ wurde er über Nacht zu einem Star, doch gibt es kaum ein Stück Musik, das seinem Wesen weniger gerecht wird als dieser banale Hit.

re ihn, vor einem Orchester zu stehen und von all den Klängen umgeben zu sein, außerdem liebe er das Repertoire. Was er den Musikern eigentlich vermittelt, kann er nicht benennen, er vermutet, es sei dieser ganz tiefe Respekt dem Komponisten und dessen Werk gegenüber, nicht zu vergessen den Spaß, den er bei der Arbeit habe. „Ich singe dem Orchester vor, wie ich etwas haben will, denn es gibt für mich keine bessere Art der Kommunikation. Indem du es ihnen vorsingst, bestimmst du alles, das Tempo, die Struktur der Phrase, die Art der Interpretation.“

Diese Art von Singen hat McFerrin mit vielen seiner Dirigenten-Kollegen gemeinsam, doch scheint er der einzige zu sein, der seine „Vocals“ hinterher auf CD veröffentlicht. Gerade ist bei Sony seine neueste Produktion erschienen (Rez. S. 56), mit dem Pianisten Chick Corea und dem St. Paul Chamber Orchestra: Klavierkonzerte von

Erstmals für die CD als Dirigent des St. Paul Chamber Orchestra, mit Chick Corea als Solist: Multitalent Bobby McFerrin.

Versuch,“ wie er sagt, „Mozart zu verstehen und der Leichtigkeit seiner Musik auf die

Spur zu kommen.“ Mit Pietätlosigkeit habe das nichts zu tun, im Gegenteil: Zusammen mit Chick habe er Mozart neu entdeckt.

Als größtes Privileg begreift Bobby McFerrin seine Fähigkeit, sich auf dem weiten Feld der Musik völlig frei bewegen zu können. Schubladen hat er keine im Kopf, denn schon seine Eltern – beide „klassische“ Sänger – liebten es, Gospel oder Rock 'n' Roll zu hören, einen Blues zu intonieren und dann die „Dichterliebe“ zu singen. „Alles ist Musik“, meint Bobby McFerrin, „natürlich gibt es die klassische Musik und den Jazz, aber alle benutzen dieselben zwölf Noten, Bach ebenso wie Duke Ellington, Beethoven, Ray Charles oder Mozart. Ich denke nicht darüber nach, ob ich gerade Jazz, Pop oder Klassik spiele, ich mache einfach Musik, bin Sänger, Musiker, Künstler – und das beinhaltet für mich alle Musiksparten.“ Doch augenzwinkernd gesteht er: „Wenn ich zwischen dem Dirigieren und dem Singen wählen müsste, würde ich immer das Singen vorziehen.“

Ute Hoffarth

Kupfers Traumwelt

„Lohengrin“-Neuinszenierung an
der Berliner Staatsoper

Zu Beginn eine vormahlersche Nachtmusik, der Mond mit großem Hof am dunkelblauen Bühnenhimmel. Auf grüner Wiese schlafen zwei Geschwister, Elsa und Gottfried. Harry Kupfer legt mit diesem bildlichen Vorspiel zu seiner neuen „Lohengrin“-Inszenierung an der Staatsoper Unter den Linden die Rahmenhandlung fest, die ihm am Ende Buhrufe en masse einbrachte. Für Kupfer ist die „Lohengrin“-Handlung eine nächtliche Wahnvorstellung Elsas, ist eine alte Sage im modernen Gewand des nahen 21. Jahrhunderts. Lohengrin, Elsas Retter wie Ritter in einem, ist und bleibt ihr, auch im Liebesduett, fern: Auf einem fahrbaren schwarzen Sockel mit strahlend-leuchtenden Neonröhren stehend, angeordnet wie obelisker Phallus und Kreuz, den Insignien von Sexualität und Christentum, ist dieser Lohengrin keine Realität, sondern immer nur Traum, sogar im Träumen.

Foto: Monika Rittershaus



Gottfried ist der Schwan, der verwundet, mit abgeschlagenem Flügel, Elsa in sich zusammensinken läßt. Kupfer hat diese Rolle einem Ballettänzer übertragen, der sie ganz *camp* ausfüllt.

Im Unterschied zu sonst beschränkt sich Kup-

fer in seinen Bewegungsaktionen. Diese haben in Elsas Traumwelt ohnehin nur symbolischen Charakter. Elsa war die schauspielerisch geforderte, ihre Rolle formidabel ausfüllende Emily Magee, die mit ihrer warmen, wenn auch nicht besonders charakteristischen Stimme ihr Rollen- und Berliner Operndebüt gab. Ihre Widersacherin war die stimmlich nicht unähnliche Deborah Polaski, die bei aller explodierenden Stimmkraft auch manchem Wort pointiert-lautmalerisch Ausdruck verlieh. Am prägnantesten agierte vielleicht Falk Struckmann als Friedrich von Telramund, der den Bösewicht nicht nur sang, sondern auch spielte.

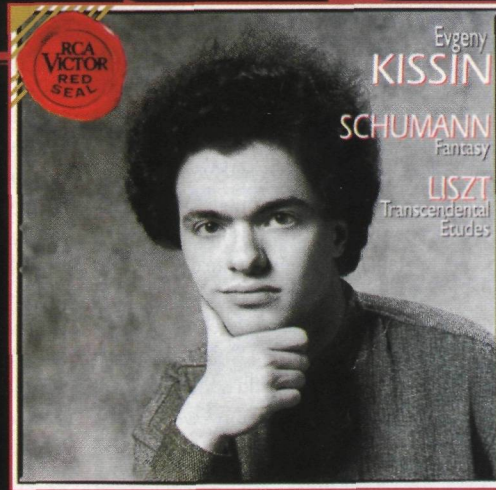
Peter Seiffert in der Titelrolle brauchte nur zu singen; als christliches Rettersymbol in erotischer Transzendenz oblag es ihm, von seinem hohen Sockel aus durch seine Stimme all das auszustrahlen, was ein Lohengrin sonst auch mit Bewegung und Körper ausdrücken kann und muß. Nichts von Statuarik war in seinem Gesang. Sehr deklamatorisch ging er die Partie an, da kam vieles nicht so flüssig, wie es vielleicht einer Traumfigur gut anstünde, sondern etwas angestrengt und forciert. Selbst bei nicht lupenreiner Intonation dieser heiklen Partie – alles in allem überzeugte Seiffert musikalisch dennoch.

Daniel Barenboim dirigierte einen markig akzentuierten, sehr kräftigen „Lohengrin“, in dessen harmonischem Stimmgeflecht er das Melodische sehr differenziert heraushob. Fazit: Eine in sich stimmige Deutung, über die das Berliner Publikum wohl erst noch etwas nachdenken sollte.

Martin Elste

In Harry Kupfers Berliner „Lohengrin“-Inszenierung debütierte Emily Magee als Elsa und bot eine beachtliche musikalische und schauspielerische Leistung.

„DAS KLAVIERWUNDER“ EVGENY KISSIN



SCHUMANN
Fantasie

LISZT
Etudes d'exécution
transcendante
CD 09026 68262 2

„... ein
Schumannianer
der Extraklasse.“
STEREOPLAY 6/96

THE
CHOPIN COLLECTION
Werke für Klavier-Solo
2 CD 74321 25807 2

EVGENY KISSIN AUF TOURNEE

4.2. Frankfurt • 8.2. Hannover • 11.2. Hamburg
14.2. Stuttgart • 17.2. Regensburg • 20.2. München

BMG
ARIOLA
CLASSICS OMN

RCA
VICTOR
RED SEAL