



Foto: Peter Cossé

Organische Selbstentäußerung

Zum Tode von Sándor Végh

Sándor Végh in den letzten Jahren beobachtend, mochte man bisweilen den Ohren mehr trauen als den Augen. Des Dirigierens im rechten Sinne anscheinend nicht mächtig, beschrieb und beschwor dieser Übersetzer ungewollten Wollens jene Linien und Verschränkungen, die im gesicherten Alltag des Musikbetriebes mit der unbeugsamen Energie des Taktierens wieder und wieder zerschnitten und zerschlagen werden. Es handelt sich nämlich im allgemeinen um den verbreiteten und im Detail vorhersehbaren Vollzug von Musik – und damit um kaum weniger als ein gesellschaftlich toleriertes Verbrechen, dessen Opfer – die großen und weniger großen Meister aller Epochen – sich nicht mehr zur Wehr setzen

können. Viele lebende Komponisten aber haben sich in ihren Werken diese Tendenz des dirigistischen, ja des diktatorischen Eingriffs in den Prozeß individuellen und kollektiven Atmens zu eigen gemacht. Sie haben ihn verinnerlicht und in zahllosen Varianten in ihre kompositorischen Verfügungen eingearbeitet. Und nicht wenige Interpreten haben sich auch der Werke des ungarischen Komponisten Béla Bartók auf solch mißverständliche, fehlgeleitete Weise zu nähern versucht. In Verkennung der Tatsache, daß der Rhythmus – und spiele er sich noch so „barbar“ in den Vordergrund – nur als Akzentuierung seine Rechtmäßigkeit behält.

Der Ängstliche zerteilt, unterwirft und nimmt sich, was ihm gehörig er befunden hat. Der um seine Autorität besorgte, also seinem Wesen nach ängstliche Musiker, markiert das Gelände und kämpft um dessen Autonomie – und nicht um Öffnung und kulturelles Einander-Durchdringen. Er lenkt und maßregelt um der vordergründigen, der beweisbaren Richtigkeit willen, hinter deren musikästhetisch und musikhistorisch hohen Schanzen es sich verhältnismäßig sicher, aber im Geiste und im Herzen unbefriedet leben läßt. So oder ähnlich an die Kandare genommen, fristen die meisten Orchester-Instrumentalisten ein buchstäblich instrumentalisiertes Dasein. Sie parieren und revoltieren im Austausch bald ge-

werkschaftlicher, bald didaktischer Energien. Sie bleiben akustische Rädchen in einer Maschinerie, die das Hohe, das Andere zum Klingen und Schwingen bringen sollte und doch nur die Geräusche von mehr oder weniger heftigen Reibungsverlusten von sich gibt. Ich komme auf diese Kalamitäten zu sprechen, weil Sándor Véghs Arbeit – oder genauer: seine Mitarbeit – in den letzten Jahren kapellmeisterlichen Wirkens gezeigt hat, wie sich eine Philosophie der organischen, harmonischen Selbstentäußerung, der wellenförmigen Phrasierung und des inwendigen Lauschens im spielenden Individuum gleichermaßen wie in der empfangenden Gruppe, also in den Zuhörern, zu verfängen beginnt.

Sándor Végh wird in der musikalischen Welt eine Sonderstellung eingeräumt. In seinem künstlerischen und pädagogischen Wirken vermochte er die Erfahrungen und Einsichten einer Interpretationskultur weiterzugeben, die Gefahr lief, in den Wechselfällen der letzten Jahrzehnte unter dem Diktat neuer Techniken und in Folge eines gewandelten Weltbildes verloren zu gehen. Végh ereiferte sich dabei keineswegs im Sinne konservativen Beharrens. Vielmehr ging es ihm als Solist, als Kammermusiker, als Erzieher und Orchesterleiter um elementare Werte, die eine Persönlichkeitsbildung hin zum reifen, wissenden und fühlenden Musiker von Grund auf – und nicht nur an der Fassade des instrumentalen Technokraten – ermöglichten. Im siebenbürgischen Klausenburg geboren, kam Végh noch als Jugendlicher nach Budapest an die Franz-Liszt-Akademie. Solistische Aufgaben, Erfahrungen im Orchester und zunehmend kammermusikalische Initiativen formten in Verbindung mit entscheidenden, prägenden Persönlichkeiten wie Béla Bartók und Ernst von Dohnányi sein künstlerisches Profil, seine ästhetischen Überzeugungen und sein Weltbild. Es waren die großen, damals zum Teil noch lebenden Repräsentanten des 19. Jahrhunderts, deren Partituren Végh gleichsam ohne Traditionsunterbrechung studieren konnte. Und es waren die Vertreter neuer musikalischer Anschauungen, die dem Musiker wesentliche Anhalts- und Richtungspunkte vermittelten, wie ein forschendes und besinnungsvolles Wirken auf dem reichen Kulturboden Mitteleuropas in Rückschau und Vorausblick aussehen sollte.

Seit 1940 leisteten Sándor Végh und „sein“ Quartett immense Dienste für die zeitgenössische Musik – mit den Quartetten Béla Bartóks als nachschöpferischem Zentrum. Das Végh-Quartett bürgte aber auch für eine Aufführungspraxis der „alten“ Musik von Haydn bis zu Brahms und Tschaikowsky, die Generationen von Musikfreunden und ausübenden Instrumentalisten

wegweisende, unvergeßliche Erlebnisse beschert hat. Freundschaften und Künstlerbegegnungen vor allem mit Pablo Casals, Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin bestätigten Végh in seinem Wirken, und zugleich erweiterten sie seinen Blickwinkel. Bei den (gewissermaßen früh-alternativen) Festivals von Prades und Marlboro wurden Synthesen aus interpretatorischer Akribie und Urwüchsigkeit erprobt. Solche Impulse konnte Végh in seinen Meisterklassen in Basel, Freiburg, Düsseldorf und bis vor wenigen Jahren auch am Salzburger Mozarteum aufgreifen und weitergeben.

Im italienischen Cervo an der ligurischen Küste gründete Végh 1962 sein eigenes Musikfest. Bedeutende Kollegen und Freunde wie Wilhelm Kempff, Annie Fischer, Paul Baumgarten, Elisabeth Schwarzkopf oder Svyatoslav Richter bildeten dort eine Gemeinschaft der „ersten Jahre“. Sie fundierten damit den Rang einer Veranstaltung, die – ein Sonderfall in Italien – bis zum heutigen Tag besteht, auf wirtschaftlich gesunder Grundlage steht und vielbesucht ist. 1971 gründete Végh das „Internationale Musikseminar“ von Prussia Cove. In der Abgeschiedenheit von Cornwall versammelte er Studenten aus aller Welt zu intensiver Arbeit und zu musikalisch-pädagogischem Dialog in naturbelassener Umgebung. Erfahrungen als Geiger, als Kammermusiker, aber auch seine musikphilosophischen Einsichten trafen – am Schnittpunkt von Intuition und Gelerntheit – mit den Erkenntnissen zusammen, die Végh inzwischen auch als „Dirigent“ und Orchestererzieher gewonnen hatte. Auf Erfahrungen mit einem eigenen Kammerorchester zurückgreifend, übernahm Végh 1978 die Leitung und die Geschicke der Camerata academica des Mozarteums Salzburg. Mit diesem traditionsreichen Ensemble erarbeitete er ein umfangreiches Repertoire, das mit Werken u.a. von Haydn, Mozart (sämtliche Serenaden, Cassationen, Divertimenti, Klavierkonzerte), Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Bartók, Schönberg und Strawinsky auf Schallplatten dokumentiert ist. Aber seine unorthodoxe, wahrhaftige Art der kammermusikalischen Orchesterunterweisung und -führung fand nicht nur Resonanz im weltweiten Wirkungsbereich der Camerata. Végh wurde vom Chamber Orchestra of Europe, von der Deutschen Kammerphilharmonie und schließlich auch von den Berliner und Wiener Philharmonikern eingeladen. In ihren Reihen, wie in den meisten Ensembles unserer Tage, bürgen Schüler aus Véghs Meisterklassen und -kursen für Übereinstimmung und musikalische Verwandtschaft. Ein langes, erfülltes und erfüllendes Musikerleben mithin als Botschaft alter, großer Tage im jugendlichen Dialog mit Gegenwart und Gegenwärtigkeiten. Sándor Végh starb am 7. Januar 1997 in Salzburg.

Peter Cossé

STUTTGARTER KAMMERORCHESTER & DENNIS RUSSELL DAVIES

ab März im Fachhandel:
RODION SCHTSCHEDRIN:

Carmen-Suite
(nach Georges Bizet)

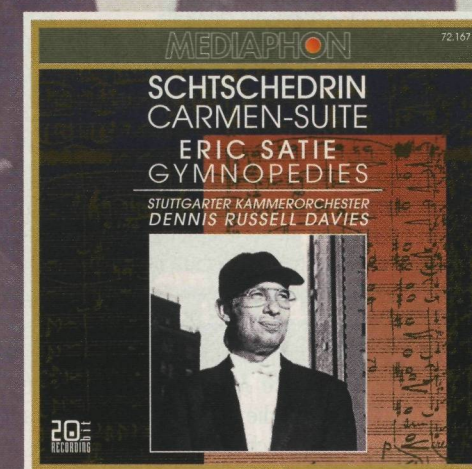
ERIC SATIE:
Gymnopédies

(Arr.: C. Debussy, Nos. 1&3 /
R. Gagneux, No.2)

(Best.-Nr.: MED 72.167)



Eine faszinierende
und elektrisierende
Carmen-Bearbeitung des
russischen Komponisten
Rodion Schtschedrin (*1932)
nach den bekanntesten
Motiven und Melodien
aus der Oper Bizets.



MED 72.167

MEDIAPHON GMBH · HUMBOLDTSTR. 32
70771 LEINFELDEN-ECHTERDINGEN
TEL.: 0711 / 90 27 9-0
FAX: 0711 / 90 27 9-27
PhonoNet: 8049

Oper über Oper

Henzes „Venus und Adonis“
in München

Hans Werner Henzes Oper „Venus und Adonis“ ist eine einzige Liebeserklärung an das Theater, an die Oper als künstlichste aller Gattungen; und sie ist das Bekenntnis des wohl wichtigsten lebenden Opernkomponisten, daß das wahre Leben dennoch nirgends sonst so umfassend abgebildet werden kann.

In diesem einaktigen Werk für Sänger und Tänzer auf ein Libretto von Hans-Ulrich Treichel, das als Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper in München am 11.1.1997 seine Uraufführung erlebte, durchdringen sich die Ebenen von Theater und Realität: Drei Sänger arbeiten an einer Oper um Venus, Adonis und Mars, die parallel pantomimisch von drei Tänzern dargestellt werden. Zunehmend werden die Konflikte des Mythos auch die der Sänger: Der junge Heldentenor Clemente liebt die Primadonna, die diese Liebe erwidert. Das mißfällt dem Heldendarsteller. Und während der Eber getreu dem Mythos Adonis tötet, meuchelt der Heldendarsteller Clemente. Derlei Vermengung von Wirklichkeitsebenen sind in der Oper nichts Neues: Rossini verwandelte diese Unschärfen im „Turco in Italia“, Leoncavallos „Pagliacci“ leben davon, und auch Richard Strauss schuf mit „Ariadne auf Naxos“ und „Capriccio“ Oper über die Oper.

„Venus und Adonis“ geht aber einen entscheidenden Schritt weiter: Der tote Clemente steigt am Schluß zur Venus an den Sternenhimmel auf, ist nun nicht mehr einsam, sondern „Stern unter Sternen“, wie Treichel ihn einigermaßen geschmackvoller singen läßt. Und spätestens da wird klar, daß im Verlauf der rund 70minütigen Oper sich die Ebenen vertauscht haben. Die maskierten Tänzer der mythischen Fabel betrachten als erheblich normalere Protagonisten das erstaunliche Treiben der singenden Menschen.

Regisseur Pierre Audi und Bühnenbildnerin Chloé Obolenski, die auch die Kostüme verantwortete, unterstreichen diesen Aspekt. Mittig auf der Bühne steht ein hyperrealistisch nachgeformter knorriger Olivenbaum, der wohl so alt ist, daß er das Treiben im sagenhaften Arkadien noch erlebt hat. So steht ein Zeuge auf der Bühne, der die Zeiten noch kannte, als sich inmitten paradiesischer Haine Götter und Nymphen von



Zwei Szenen aus Hans Werner Henzes neuester Oper für Sänger und maskierte Tänzer, „Venus und Adonis“, die Pierre Audi inszenierte. Die musikalische Leitung hatte Markus Stenz, die Uraufführung in München wurde vom Publikum einhellig bejubelt.

Foto: Wilfried Höl

Nektar und Ambrosia ernährten und sich singend unterhielten – Urgrund der Oper. Auf diesen Baum schauen wir durch die Rückseite eines Bühnenprospektes. Durch die Bühne auf die Welt: In der Welt bewegen sich zunächst nur die Tänzer (Choreographie, wenn man es denn so nennen will: Min Tanaka). Mechanisch und garstig-un Sinnlich, wie die Figuren eines Schattenriß-Theaters. Reale Sänger haben in dieser Welt nichts zu suchen. Mischen sie sich doch ein, gibt es Mord und Totschlag. Aber nur dann tritt auch der künstlerische Idealfall ein vom Sänger, der seine Rolle lebt.

Hans Werner Henze schuf zu dieser Fabel erhalten hintergründige Musik. Der vergleichsweise riesige Orchesterapparat ist in drei Kammerorchester aufgeteilt, eines für jeden der Protagonisten. Dementsprechend ist die Klanglichkeit bei allem wohlklingenden Komfort letztlich kammermusikalisch. Zarte Mischungen herrschen vor, Ballungen bleiben die Ausnahme. Dem trug Markus Stenz am Pult des Bayerischen Staatsorchesters allerdings nur bedingt Rechnung: Vor allem die Bläsersolisten gingen zu sinfonisch zu Werke, so daß aus dem Graben zunächst unbewegliche



Üppigkeit tönte.

Die Sänger behandelt Henze mit bewährter Virtuosität. Seine späte Opernsprache erinnert an die eines großen Kollegen: Gerade der Konversationsstil der Dialoge klingt überdeutlich nach Strauss. Nicht, daß Henze auf seine alten Tage zum Epigonen geworden wäre. Aber seine Musik ist autark geworden. Sie genügt sich selbst, bleibt gefangen in der Künstlichkeit des Sujets und mischt sich nicht mehr ein. Und gerade daraus schöpft sie die Kraft, über allen Dingen zu stehen.

Nadine Secunde mit primadonnenhafter Souveränität und Ekkehard Wlaschiha als in seiner Würde verletzter Heldendarsteller sind schauspielerisch wie stimmlich ausgezeichnete Besetzungen. Chris Merritt vermag als Clemente weniger zu überzeugen. Den jungen, feurigen Tenor glaubt man ihm nicht, zu reif sieht er aus, zu eindimensional und technisch singt er. Auch angesichts der sechs kommentierenden Madrigalisten will keine rechte Freude aufkommen. Sie klingen zu sehr nach dramatischem Ensemble und zu wenig madrigalisch verschmolzen. Die Tänzer (Barbara Zander als Venus, Guido Schimanski als Adonis und Benito Marcelino als Mars) können nur zeigen, was der Choreograph ihnen zugesteht – ziemlich wenig. Die Uraufführung einer Henze-Oper ist ein musikalisches Großereignis, und als solches wurde im ausverkauften Nationaltheater ausgiebig gebührt. Da fiel ein einsames Buh, das ausgerechnet den so erfolgverwöhnten, altersweisen Komponisten traf, kaum weiter ins Gewicht.

Peter Korfmacher

Feenreich in Trümmern

Herbert Wernicke inszeniert
Händels „Alcina“ in Basel

Vor zehn Jahren stellten sich einem Regisseur noch alle Nackenhaare auf, wenn der Name Händel fiel. Die szenische Kraft seiner Opern stand in ihrer Leblosigkeit kaum den Knochen des Meisters in der Abbey von Westminster nach. Was tun mit den ewig langen Handlungen, mit den dünnen Texten, den ausufernden Arien? An der Bayerischen Staatsoper München wurde der unzeitgemäße Händel effektiv zur Renaissance freigegeben: Dinosaurier, Plüsch, Pomp, Komik, Ironie – die unterhaltsame Übersetzung barocker Werte in die Gegenwart. Es geht auch tiefsinni-



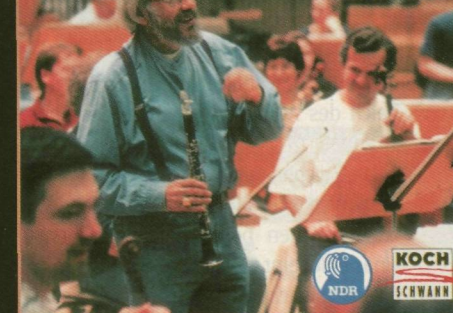
Wernicke läßt Alcinas Zauberkugel auf unterhaltungssüchtige Großstadtmenschen los.

ger: Herbert Wernicke ist mit seiner „Alcina“ am Theater Basel eine der wichtigsten Händel-Deutungen des Jahrzehnts geglückt. Wernicke und der junge Dirigent Michael Hofstetter (bald Generalmusikdirektor in Gießen) dampften die Partitur auf knapp zwei Stunden ein – das Destillat ist hochprozentig. Das Zaubermärchen um die mächtige Inselkönigin Alcina wird als Künstlertragödie erzählt. Wie der glücklose Händel an Covent Garden gegen den Londoner Erfolg der „Beggars Opera“ ankämpfen wollte, ebenso einsam steht die Titelfigur in ihrem selbstgeschaffenen Theater. Alcina verzaubert bei Wernicke weniger durch barocke Bühnentricks als durch die Faszination der Oper selbst – eine Diva mit Callas-Mythos, grandios, egomanisch und einsam. Das Leben der Dame wandelt sich mit der Ankunft eines Bootes: arrogante, modebewußte Yuppies sind

Giora Feidman



FEIDMAN plays Bloch · Olivero
Bat Chaim
Radio-Philharmonie Hannover
NDR-Chor
Lior Shambadal



CD 364 702

DAS LABEL
FÜR ENTDECKER



Bitte fordern Sie den kostenlosen
Gesamtkatalog an!

Deutschland: D-82152 Planegg/München
Lochhamer Str. 9 (Martinsried)
Tel 089 857 95-0/175 • Fax 089 857 95-207
Österreich: A-6600 Höfen • Postfach 24
Tel 05672 606 • Fax 05672 63580
Schweiz: CH-9201 Gossau • Poststrasse 10
Tel 071 388 68 68 • Fax 071 388 68 88

Die Zauberinsel der Alcina stattet Herbert Wernicke in Basel mit bühnenhohen Runen-Wänden aus: Die Magie des Theaters selbst steht im Zentrum der Handlung.



Foto: Schür

Bildhaft und doch bildlos

„Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Helmut Lachenmann an der Hamburgischen Staatsoper

Die Musik von Helmut Lachenmann kreist um die Stille. Was er schreibt, ist – ähnlich wie in Luigi Nonos „Prometeo“ – eine „tragedia dell'ascolto“, ein „Drama des Hörens“. Zwischen Noch-Klang und Schon-Klang, Ton-Ansatz und Geräusch-Nuancen befindet sich die verzweigte und unendlich ausdifferenzierte Palette seines „Materials“. Keine Belcanto-Musik, keine schönheitstrunkene Postmoderne – aber eine Musik-Sprache ganz eigener, auf ihre Weise faszinierende Art. Wo aber ist der Weg von Lachenmanns reflektierten, oft leisen Klängen zur prallen Sinnlichkeit des Musiktheaters?

Darüber hat der Komponist zwanzig Jahre lang nachgedacht, ausgehend von drei mehr oder weniger bildhaften Visionen: dem Märchen „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Hans Christian Andersen, der Situation einer die Gewalt der Gesellschaft gegen diese selbst zurückwendenden jungen Frau (Gudrun Ensslin) und einem Text von Leonardo da Vinci, der einen Menschen vor dem Eingang einer Vulkanhöhle zeigt, erfüllt von Furcht und Verlangen, sie kennenzulernen. Ist es dort die Kälte der Umwelt, die den Einzelnen zugrunde richtet, so hier eine Art, wie Lachenmann sagt, mediterranes Gegenstück.

Regisseur Achim Freyer, der Lachenmanns „Mädchen“ nun nach mehrfacher Verschiebung an der Hamburgischen Staatsoper (als Auftraggeber) auf die Bühne brachte, hat seine visuelle Phantasie jedoch vorwiegend an der Situation des am Silvesterabend erfrierenden Mädchens aus dem Märchen entzündet – dieses widersinnig erscheinende Wort sei bewußt gewählt, denn das Mädchen, das Schwefelhölzer verkaufen soll, entzündet diese eins nach dem anderen, um durch deren Wärme ihr bedrohtes Leben zu verlängern, und schaut im Lichtschein das utopische Wohlbefinden einer „ungekommenen“ Zeit (Ernst Bloch), die ihr verwehrt ist.

Eine durchsichtige Wand zerschneidet die Bühne, davor und dahinter das Mädchen und ihr Double, zwei Stunden lang fast durchweg an diesem Platz, während rundherum aus merkwürdi-



Das Mädchen, das die Streichhölzer verkaufen soll und sie statt dessen anzündet, um nicht zu erfrieren.... Achim Freyer inszenierte die Uraufführung.

der Szenerie läßt Feuer (Schwefelhölzer), aber auch Blut (der gepeinigten nackten Füße des Mädchens) assoziieren; Grünfärbung der „Straße“ mag man als geträumten Frühling oder als Karikatur der Illusionsbühne verstehen. Die Bilder des Anrennens gegen eine Gesellschaft erkalteter Gefühle (Gudrun Ensslin) oder der Vulkanhöhle hat Freyer ausgespart; hier könnten spätere Inszenierungen alternative Bildwelten entwickeln, vielleicht bühnengerechtere...

Eine „kulinarische“ Oper ist dies also nicht, und obwohl Lachenmanns Musik teilweise zum Dichtesten, in seiner ästhetischen Stringenz Kühnsten und Kompromißlosesten der Gegenwart zu zählen ist, muß doch die Frage nach dem Bühnensinn gestellt werden: trägt die Musik zwei Stunden lang, wenn auf den Brettern

gen Erdlöchern und Straßengruben ebenso verzelte Menschenrumpfe ragen, die Zeichen geben, aber keine Kommunikation zustandebringen. Diese wiederum schafft Lachenmanns Musik, die aus dem ganzen Theaterraum kommt, Gefühle und Geschichten akustisch herüberbringt, wo die Protagonisten auf der Bühne sich allen Opernklišees verweigern. Es gibt nicht den Ansatz einer „Handlung“, sondern ein Tableau der Sprachlosigkeit, gegen das die Musik, manchmal sogar in expressionistischen Ausbrüchen, ankämpft, siegreich nur in der Klangrede, nicht in der Opern-Aktion, die hier nicht stattfindet. Farbige, mehrmals knallrote Beleuchtung

so gut wie nichts passiert? Ist das ganze nicht eher „imaginäres Theater“, eine Verweigerung gegenüber dem Schwall visueller Verdummung, den uns die „Mediengesellschaft“ beschert hat, und darum besser doch bildlos zu präsentieren? Lothar Zagrosek, der die Riesenspartitur mit den verschiedenen Gruppen des Philharmonischen Staatsorchesters überlegen umsetzte, bot einen klingenden Raum, der hier faszinierte, verstörte und fesselte, dort den Zuhörer quälender Stille oder Fast-Stille aussetzte. Ein überzeugendes Plädoyer für den Künstler Lachenmann, aber nicht unbedingt für den Musikdramatiker. Hartmut Lück



Fotos: Monika Rittershaus

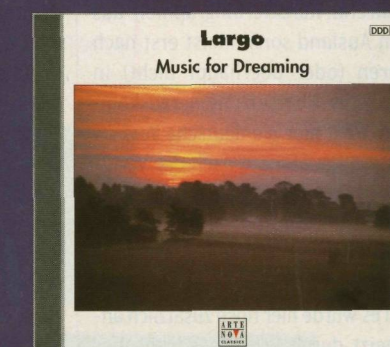
Eine „Handlung“ im traditionellen Sinne gibt es in Helmut Lachenmanns neuer Oper nicht.

ARTE
NOVA
CLASSICS

Das neue Qualitätslabel für preiswerte
Neuaufnahmen der Klassik, eingespielt
von jungen Künstlern und neuen Talenten

Digital Recordings • Raritäten
Bestseller • Ersteinspielungen

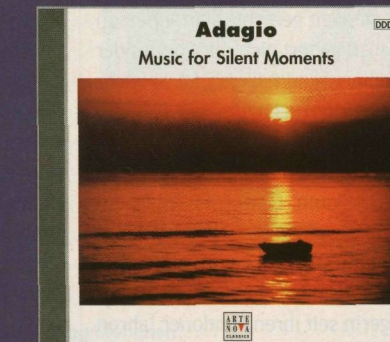
Easy Listening
Classics



Ein Augenblick der Ruhe und Sammlung ist nie unnütz:
Die schönsten Largo-Sätze aus 200 Jahren Musik-
geschichte zum Entspannen und Atem schöpfen.



Andante, Andante: Ein Entdeckungspaziergang
durch die Musikgeschichte, ein entspannender Strei-
zug, der aufspürt, was sonst oft unbenutzt bleibt.



Sich zurücklehnen, entspannen, die Gedanken schweifen
lassen. Langsam im Tempo, weich im Ausdruck:
ein Adagio soll es sein.

Katalog sendet Ihnen ARTE NOVA
Hörselebergstr. 5 • D-81677 München
Fax: 089-4136-125 • Tel: 089-4136-246