



Starke Affinität zu Janáček: Charles Mackerras' zweite Einspielung der „Kata Kabanova“ gründet sich auf die von ihm herausgegebene revidierte Partitur. Die Titelrolle singt Gabriela Benácková.

Foto: Z. Chrapek/Supraphon

Neuaufnahme in Prag

Janáčeks „Kata Kabanova“ von Supraphon neu produziert

Wie die Erfahrungen aus jüngster Zeit lehren, ist es für „auswärtige“ Dirigenten nicht ganz einfach, ein gutes, verständnisvolles Einvernehmen mit dem Orchester der Tschechischen Philharmonie zu finden. Einen jedenfalls gibt es, der von allen Problemen und Ressentiments unbehelligt bleibt: das ist der aus dem fernen Australien stammende, in England lebende und in musikalischer Hinsicht fast schon zum „Tschechen“ umgewandelte Sir Charles Mackerras. Die Prager Musiker, das Prager Publikum – alle lieben diesen dynamischen Künstler, der sich – obwohl er die Siebzig bereits überschritten hat – noch immer viel Jungenhaftes und Heilwaches erhalten hat. Wenn Mackerras auf dem Konzertpodium erscheint, fühlt man sich unwillkürlich an

den schönen Eichendorff-Satz erinnert: „Wo ein Begeisterter steht, ist der Gipfel der Welt.“ Für jeden im Raum wird sogleich spürbar, wie da eine ganz besondere Sphäre von Kommunikation und Anteilnahme aufkommt, wie sich der Enthusiasmus des dirigierenden Künstlers auf alle Mitwirkenden und ebenso auf die Zuhörer überträgt. So auch am 28. März 1997, als Janáčeks Oper „Kata Kabanova“ unter Mackerras' Leitung im Antonín-Dvořák-Saal des Prager Rudolfinums zur konzertanten Aufführung gelangte. Mit dieser Wiedergabe wurde der Schlußpunkt unter ein großes Arbeitskapitel der vergangenen Tage gesetzt: Die Neuaufnahme der Oper bei Supraphon.

„Kata Kabanova“ spielt in der Künstler-Vita von Mackerras eine wichtige Rolle. Als der junge

Musiker in den frühen Nachkriegsjahren nach Prag kam, konnte er dieses Werk unter Václav Talichs Leitung im Nationaltheater erleben. Das war der berühmte „zündende Funke“, der eine lebenslange Liebe zu Janáček und seinem Werk entfachte. Mackerras war es schließlich auch, der 1951 die erste Aufführung der „Kata“ in England leitete. Obwohl er seinem Lehrer Talich die Grundlagen seiner Janáček-Kenntnis verdankt, hat sich in seiner Anschauung seither mancher Wandel vollzogen. Im Jahr 1947 wurde „Kata Kabanova“ noch mit einer veränderten, von Václav Talich stammenden Orchestrierung gespielt. Das Klang damals alles noch wie Richard Strauss, meint Mackerras heute, und er empfindet die Unterschiede zwischen dem Original und der Talich-

Fassung – die übrigens auch auf der neu zugänglichen historischen Aufnahme unter Jaroslav Krombholc (Supraphon CD 10 8016-2) zu hören ist – fast so gravierend wie zwischen der Urfassung des „Boris Godunov“ und der Rimsky-Korssakoff-Version. Charles Mackerras hat vor längerer Zeit die revidierte Partitur der „Kata“ bei der Universal-Edition herausgegeben, und in dieser gereinigten, auf das Original zurückgreifenden Form hat sich das Werk seither weltweit durchgesetzt. Er hat überdies auf der Grundlage von hinterlassenen Notenskizzen die Orchesterzwischenstücke rekonstruiert, die Janáček nachträglich zu dieser Oper komponiert hat. Eine mühevollen Arbeit, denn die Handschrift des mährischen Meisters ist alles andere als leicht zu entziffern. Selbstverständlich sind auch diese Neuheiten in der Supraphon-Aufnahme enthalten.

Neuproduktion nach 20 Jahren

Nach dem Eindruck der Konzertaufführung zu schließen, kann sich das Schallplatten-Publikum mit Mackerras' zweiter Produktion der „Kata Kabanova“ (die erste erfolgte 1977 mit den Wiener Philharmonikern bei Decca) etwas Bedeutendes und Herausragendes erwarten. Ähnlich energiegeladen und bis ins Kleinste durchgeformt hat man das Werk kaum je zu hören bekommen. Die feurige Orchesterleistung, die Darbietungen der Sänger – alles vollzog sich aufregend, bewegend, voll bestürzender Dramatik. Allein die Besetzung der beiden großen Frauenrollen mit so prominenten Künstlerinnen wie Gabriela Benácková (Kata) und Eva Randová (Kabanicha) zeigt den hohen Grad der – vom Dirigenten abgesehen – ganz „national“ orientierten Wiedergabe an. In den weiteren Partien sind vielversprechende junge Stimmen eingesetzt: als Warwara konnte man die Mezzosopranistin Dagmar Pečková hören, die sich bereits internationale Anerkennung erworben hat, als Katas Liebhaber Boris den

in Zürich wirkenden, aus Tschechien stammenden Tenor Peter Straka.

Prominente Besetzung

Daß die Trägerin der Titelpartie neben Mackerras den größten Anteil vom Publikumsbeifall erhielt, konnte bei einer so packenden und gewaltigen Rolle kaum überraschen. Gabriela Benácková's Gesangsvortrag war im besten Sinne „szenisch“, von höchster Eindringlichkeit und Leidenschaft erfüllt. Die Stimme der Künstlerin ist zwar in letzter Zeit etwas schwerer geworden, doch noch immer ist ihr der prangende Jubelton der Höhe erhalten geblieben. Daß diesmal der Beifall besonders herzlich ausfiel, mag nicht zuletzt auch mit einem privaten Detail zusammenhängen, das vermutlich vielen im Saale bekannt war: Die Künstlerin hat in den Tagen der „Kata“-Aufnahmen einen runden Geburtstag gefeiert, übrigens denselben, den im Vorjahr ihre Opernkollegin, die aus Bratislava stammende Edita Gruberova begangen hat.

An der Rolle der „Kata“ hängt Gabriela Benácková mit besonderer Liebe, das Schicksal der nach Freiheit drängenden, im Zwang der Konvention und des Althergebrachten gefangenen Frau liegt ihr am Herzen. (Merkwürdig übrigens, wieviele „Gefangene“ es in Janáčeks Opern gibt, von der „Jenufa“ bis zum „Totenhaus“.) Auf ihre weiteren Ziele angesprochen, deutet die Künstlerin an, daß sie sich – noch nicht jetzt, aber irgendwann sicherlich – einer der ganz großen Aufgaben im Janáček-Repertoire zuwenden möchte: Und zwar der unheimlichen, mysteriösen, dreieinhalb Jahrhunderte durchwandernden Figur der Emilia Marty in der „Sache Makropulos“. Doch bis wir das zu hören bekommen, wird es noch etwas dauern. Das Erscheinen der neuen „Kata Kabanova“-Einspielung hingegen ist für den Herbst angekündigt.

Clemens Höslinger



Foto: Z. Chrapek/Supraphon

Kompetenz und Begeisterung für das Werk: Charles Mackerras und Gabriela Benácková, die für die Titelpartie verpflichtet wurde, während einer Pause im Abhörraum.



Neu bei
gallus sonorus:

Die Besondere

«Ah, vous dirai-je Maman»

Variationswerke von J. C. F. Bach, L. F. Despréaux, W. A. Mozart, Anonymus, C. H. Müller



Rainer Maria Rückschloß
spielt an drei Hammerflügeln und zwei Cembali
performs on three fortepianos and two harpsichords



gs 573 219

Vergleichen Sie die verschiedenen Variationstechniken klassischer Komponisten am Beispiel des berühmten Liedes «Ah, vous dirai-je Maman»; Variationen von J. C. F. Bach, L. F. Despréaux, W. A. Mozart, Anonymus und C. H. Müller.

Vergleichen Sie außerdem Tasteninstrumente aus der Zeit der Klassik: Hammerflügel nach J. A. Stein (1788), A. Walter (1795) und N. Streicher (1814); Cembali nach Chr. Zell (1752) und Fr. Blanchet (1765).

Rainer Maria Rückschloß
Hammerflügel und Cembalo

Die Außergewöhnliche

Es ist, wie es ist • Klanggespräche
Things are what they are • Sound-conversations



Simon Dittich • Uta Barbara Schwenk • Rainer Maria Rückschloß • Ada

gs 573 220

Musikalische Konversationen zwischen einem Maler, der mit seiner Stimme tätig wird, zwei Musikern und einem Baby. – Das farbige Beiheft enthält 15 Bilder von Simon Dittich.

Simon Dittich, Stimme
Uta Barbara Schwenk, Violoncello, Viola da gamba
Rainer Maria Rückschloß, Orgel, Klavier, Cembalo
Ada (ein Baby), Stimme

Preis (pro CD): 34,90 DM inkl. Versand
Erhältlich bei: gallus sonorus Musikproduktion
Haus Gamold - Birkenweg 5
D-73108 Gammelshausen
Tel.: (071 64) 7834 Fax: (071 64) 123 92

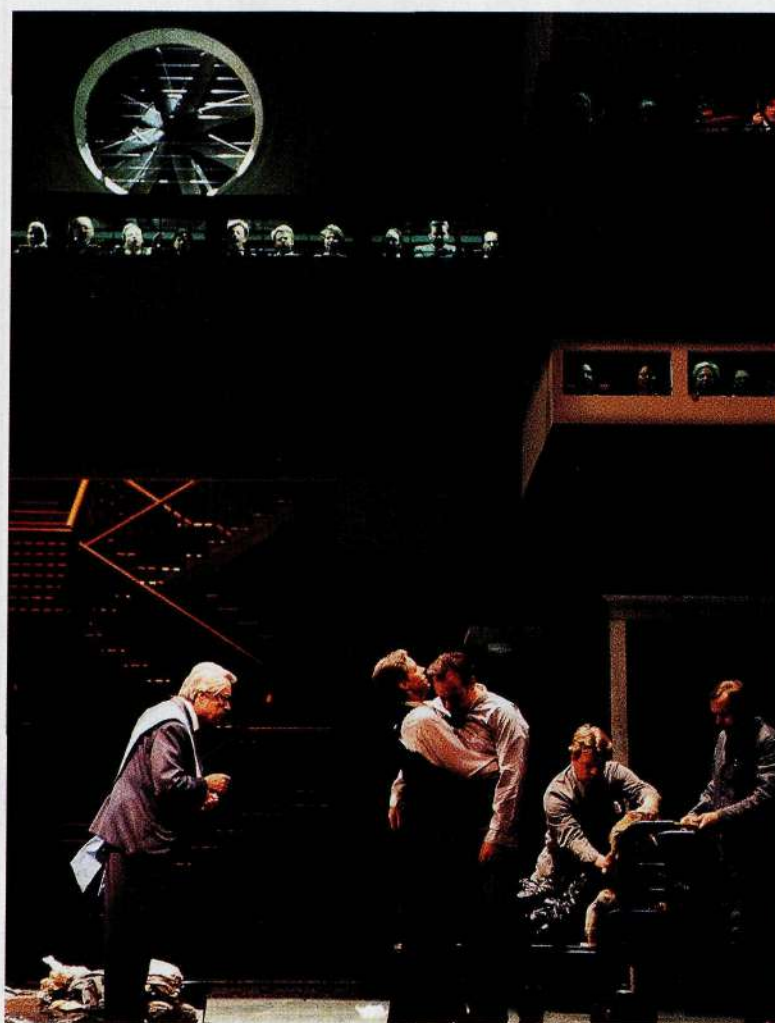
Lichtstrahl der Utopie

„Fidelio“-Triumph zum Abschied von Cambreling/Marthaler in Frankfurt

Ein moderner Gefängnishof. Hinten ein großes Tor, und man fragt sich fast drei Stunden lang, welche Freiheit wohl dahinter liegt: Ein wirr verschachtelter Bau aus Treppen und Stiegen, in dem sich keiner mehr zurechtfindet, am wenigsten die Politiker. Vorne links eine Pfortnerloge, kahl und nüchtern neonbeleuchtet, mit Mikrophon und Aktenordnern. Jaquino hat links hinten seine Arbeitshöhle. Er stellt in sinnloser Dumpfheit leere Bilderrahmen an die Wand. Marzelline arbeitet in der Wäscherei, fährt immer wieder Wäschesäcke in einen dampfenden Schlund. Graue Arbeitskittel, dösiges Arbeitsalltag. Doch das biedere Gefängnispersonal ist stets zu schlechten Scherzen aufgelegt – bester Ausdruck für die No-Future-Stimmung dieser Leute. Moderne Einsamkeit macht sich breit, gedreht aus der Verlorenheit an die düstere Routine im Schatten des Gefängnis-Grauens.

Dahinein fährt Beethovens Musik wie ein Fremdkörper aus einer scheinbar abgetanen Zeit. Anfangs ist es schwer, ja unmöglich, Musik und Szene nebeneinander zu akzeptieren. Erst langsam gewöhnt man sich daran – weil man begreift. Denn Regisseur Christoph Marthaler findet in seiner Frankfurter Inszenierung das entscheidende fehlende Glied zwischen Gefängniswelt und musikalischer Utopie: in der Protagonistin. Wenn Leonore alias Fidelio erscheint, dann bleibt in der Frankfurter Oper die Zeit stehen, dann schlägt es einem den Atem. So grandios müssen einst Götter auf die Erde herabgestiegen sein. Eine schmächtige Gestalt im Anzug zeigt sich ganz hinten und schreitet langsam nach vorn. Nichts regt sich, nichts rührt sich. Und doch geschieht alles: ein Theaterwunder, das weit übers Theater hinausgreift. Diese Leonore ist der metaphysische Bruch im Weltgetriebe, die Fleisch gewordene Utopie, die das Versprechen von Beethovens Musik in die deprimierende, von Anna Viehbrock suggestiv erfundene Szene hinüberträgt.

Marthaler kommt an den messianischen Kern der Oper heran. Unangestrengt und unbekümmert um Konventionen, auf die er, wenn nötig, dennoch zurückgreift. Er inszeniert nur das



Beethovens Musik wirkt fast wie ein Fremdkörper in Christoph Marthalers düster-bedrückender Gefängniswelt, in der Leonore und Florestan wie ein Hoffnungsschimmer der Humanität wirken. Leider war das musikalische Niveau der Aufführung nicht ebenso hoch, obwohl Sylvain Cambreling, dessen letzte Premiere es war, sich um glutvolles Musizieren bemühte.

Foto: Barbara Aumüller/Frankfurter Oper

Nötigste und schert sich nicht um Realismus: Weil er immer den Kern der Sache – die ungeheure Liebestat der Leonore – im Auge hat. So kommt Marthaler im zweiten Akt der Wahrheit geradezu schmerzhaft nahe. Florestan kann kaum sprechen, bringt mit unendlichen Abständen seine Worte hervor. Dabei rückt Leonore immer mehr ins Zentrum, beugt sich über ihn, schützt ihn, ohne zur Pietà zu erstarren. Immer wieder bricht Marthaler das Pathos durch komische Einlagen, durch Peinlichkeiten, und verschafft dadurch dem großen, kühl intellektuell kontrollierten Gefühl einen enormen Durchbruch – genauso, wie sich das Hauptthema in der Reprise der dritten Leonoren-Ouvertüre in einem strahlenden C-Dur-Jubel gegen alle Widerstände durchsetzt.

Sängerische Defizite

So kongenial Marthaler den „Fidelio“ interpretiert, so wenig überzeugt die musikalische Seite. Sängerschaft können nur Henk Smits Pizarro – ein gefährlicher Neurotiker – und Erich Knodts Rocco – ein gutmütiger Biedermann – überzeugen.

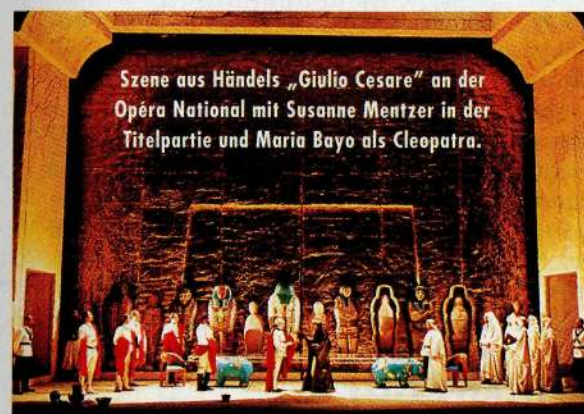
Sie allein besitzen das nötige Stehvermögen und die vokale Macht, um gegen das Toben im Orchester gestaltend ansingen zu können. Kristine Cie-sinski (Leonore) und Patrick Raftery (Florestan) blieben dagegen farblos matt und nur gerade noch akzeptabel. Sylvain Cambreling entfacht viel Glut im Orchestergraben, begleitet stets viel zu laut und sängerunfreundlich, trifft jedoch trotz mancher Unsauberkeiten viel vom revolutionären Geist der Partitur. Es ist die letzte Premiere Cambrelings in Frankfurt, der es angesichts der borniert-kleingeistigen Kulturpolitik Frankfurts vorgezogen hat, den Hut zu nehmen. Die Pro-Cambreling-Kundgebungen vor den beiden Akten, aber auch der heftige Buh/Bravo-Kampf am Ende beweisen, daß er einer der wenigen deutschen Opernchefs ist bzw. war, der durch die Wahl aufregend kompromißloser Regisseure die brennende Aktualität von Oper belegen kann. Jetzt brechen düstere Zeiten an für Frankfurt, das sich durch Cambrelings Abschied zum wiederholten Male als Hauptstadt des künstlerischen Ba-nausentums outet.

Reinhard J. Brembeck

Notizen aus Paris

Opern-Aufführungen in der Seine-Metropole

In einer Stadt, die über fünf Aufführungsstätten für Opern verfügt – Théâtre National de l'Opéra mit zwei Sälen: die neue Oper Bastille und die Salle Garnier, die Opéra comique, das Théâtre du Châtelet und das Théâtre des Champs-Élysées – ist natürlich immer etwas geboten. Umfang- und kontrastreich ist das Programm der Oper unter der Intendanz von Hugues Gall. Im April präsentierte man Händels „Giulio Cesare“ in einer beeindruckenden Besetzung: Susanne Mentzer in der Titelpartie, Maria Bayo als Cleopatra, Kathleen Kuhlmann (Cornelia), Lorraine Hunt (Sesto), Brian Asawa (Tolomeo) und Dominique Visse (Nirreno). Unter der Leitung von Ivor Bolton spielte das Orchester der Oper erstaunlich präzise und



Szene aus Händels „Giulio Cesare“ an der Opéra National mit Susanne Mentzer in der Titelpartie und Maria Bayo als Cleopatra.

Foto: Mouton/Opéra National

stilistisch recht sicher, federnd und elegant wie die Londoner Academy of St. Martin in the Fields in ihren besten Zeiten unter dem Einfluß noch neuerer Aufführungstendenzen. Gesungen wurde durchweg hervorragend, wenn auch Susanna Mentzer vergleichsweise schwach über die Rampe kam in diesem mit 2200 Plätzen für eine Barockoper doch sehr großen Haus. Herausragend Lorraine Hunt in der Dramatik der Gestaltung und auch Maria Bayo, die sich nicht schonte und daher nach rund vier Stunden leichte Anzeichen stimmlicher Ermüdung zeigte. Trotzdem hatte die Aufführung Weltklasse; wegen seiner hervorragenden Darstellung muß der einzige Franzose der Besetzung, Dominique Visse, hervorgehoben werden. Mit seiner an sich kleinen Rolle brachte

er den notwendigen komischen Kontrast in das Stück. Die rund zehn Jahre alte Inszenierung von Nicolas Hytner hingegen war ein Ärgernis. Sie soll zwar amüsant wirken mit ihren Anspielungen, besteht aber aus einer Aneinanderreihung von geschmacklosen Plititüden ohne Verständnis für den Kontext der Entstehung der Oper.

Eine höchst bedeutsame Ausgrabung hat die Opéra comique herausgebracht: Zum ersten Mal nach rund 70 Jahren konnte man wieder „La Dame Blanche“ auf dieser Bühne hören. François-Adrien Boieldieu bekanntestes Bühnenwerk war mit weit über 1600 Vorstellungen eine der populärsten französischen Opern. Neuere deutsche Opernführer, wie etwa der des Harenberg-Verlages, erwähnen das Werk nicht einmal, obwohl auch Weber, Marschner oder Wagner es durchaus schätzten und letzterer es in Dresden dirigierte. Die Oper spielt 1759 in Schottland und handelt von einem Schloß und seiner geisterhaften Erscheinung, eben der Weißen Dame. Das Libretto basiert auf Motiven aus zwei Romanen des seinerzeit gerade in Frankreich beliebten Walter Scott. Da die Hauptpartien mit gefürchteten Koloraturen und hoher Lage – es gibt zwei hohe Tenorpartien – stimmlich äußerst anspruchsvoll sind, mag dies ein Grund dafür sein, daß man das Werk heute gern umgeht. Zwei Amerikaner (Gregory Kunde und Steven Cole) mit gutem Französisch auch in den Dialogen schlugen sich höchst achtbar. In Frankreich selber finden sich kaum Sänger, die dieses Fach heute können. Das besondere Verdienst der Wiederbelebung steht dem Dirigenten Marc Minkowski und dem Ensemble Orchestral de Paris zu, einem fest installierten Kammerorchester der Metropole; es musizierte schlank und lebendig, mit Sinn für Klangfarben und vokale Linien, beides Stärken der Partitur, wohingegen das Stück harmonisch etwas einfach ausfällt.

Die Inszenierung (Jean-Louis Pichon) war äußerst hausbacken, wenn sie auch den Sängern Raum und Zeit für ihre schwierigen Aufgaben ließ. Die rüschverzierten, vermeintlich schottischen Karostoffe der Kostüme von Frédéric Pineau gaben Anlaß zum Schmunzeln, die Bühne von Alexandre Heyraud blieb bieder und schlicht. Die eher traditionell ausgerichtete Pariser Kritik gab der Inszenierung ein positives Echo, dem breiten Publikum, das viele der einst populären Melodien wiederhören kann, wird es gefallen. Für diejenigen, welche die Aufführungen nicht besuchen konnten und sich für dieses besondere Stück interessieren, erschien rechtzeitig eine erste vollständige Gesamtaufnahme unter Minkowskis Leitung und in anderer Besetzung, allerdings nicht bei

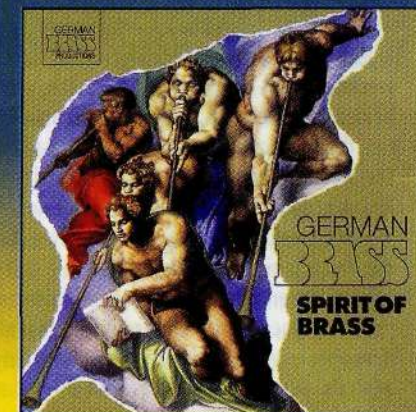
GERMAN
BRASS
PRODUCTIONS

Volltreffer Neu an der "Plattenbörse"

GERMAN BRASS
jetzt auf eigenem Label!

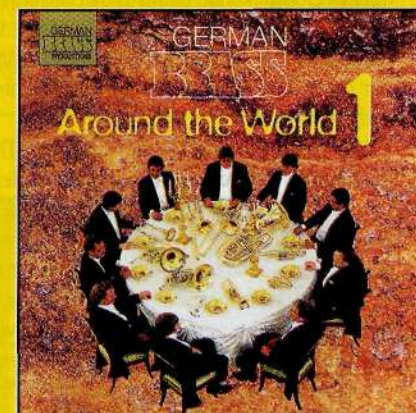
Das deutsche Brass-Erfolgs-Ensemble. Hochkarätiges Edelmetall aus zehn Trompeten-, Horn-, Posaunen- und Tuba-Virtuosen. Höchste Musikalität, weicher, voller Sound, breite Dynamik und eine brillante Technik lassen GERMAN BRASS einmalig erscheinen.

Das Erfolgsensemble startet mit zwei populären Veröffentlichungen:



Spirit of Brass

Die Visitenkarte von GERMAN BRASS. Originalwerke und Arrangements von Crespo, Chopin, Widor, Mascagni, Rossini, Strauss u.a. im satten Sound großartiger "Brass-Music".
GBP 27.301 DDD



Around the World 1

Eine vergnügliche Reise durch die Musiklandschaften der Welt. Stationen sind Europa, Nord- und Südamerika und Asien. Bläserische Virtuosität und Originalität beeindrucken in allen Genres dieser Musik.
GBP 27.300 DDD

Vertrieb Deutschland:
NAXOS DEUTSCHLAND GmbH
Wienburgstraße 171a · 48147 Münster
Telefon 02 51-9 24 06-0 · Fax 02 51-9 24 06-10

Vertrieb Schweiz: Obrosso Verlag AG
Baselstraße 23c · CH-4537 Wiedlisbach
Telefon 0 32-6 36 37 27 · Fax 0 32-6 36 26 44

der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon, wo man sonst Minkowskis Aufnahmen der letzten Zeit antrifft, sondern bei der EMI France, die sich schon wiederholt um Ausgrabungen aus der französischen Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts verdient gemacht hat.

■ Schubert vierhändig und die Wiener Philharmoniker

Sein elftägiges Gastspiel im Théâtre du Châtelet nach zwei Sinfoniekonzerten und vier Vorstellungen des „Lohengrin“ – in der neuen Kupfer-Inszenierung, von der Pariser Kritik zerrissen – schloß Daniel Barenboim mit einem Nachmittagskonzert ab. Mit Radu Lupu produzierte er sich vierhändig mit Schubert-Sonaten. Die Vorlieben beider Künstler für musikalische Partnerschaften, die sich gegenseitig stimulieren, ist bekannt. Die hochgeschraubten Erwartungen des Publikums wurden, gemessen an den zahlreichen Bravo-Rufen, erfüllt. Gewiß waren hier zwei Ausnahme-Musiker aufeinandergetroffen, die sich schon seit 25 Jahren durch gemeinsame Auftritte kennen. Der eine macht sich rar und widmet sich einem eher engen Repertoire, der andere hingegen gilt als unermüdlicher Workoholic. Die Gegensätzlichkeit war auch in diesem Recital zu spüren. Als in der f-Moll-Fantasie D 940 Radu Lupu den Primo-Part übernahm, spürte man gleich im ersten Thema den musikalischen Atem des besonderen Gestalters. Barenboim, der trotz seines umfangreichen Dirigierpensums noch über beeindruckende pianistische Mittel verfügt, neigt doch eher zum Glattbügeln. Auch in der großen Sonate D 812 wollte sich das Einmalige nur durch den Kontrast der beiden Partner herstellen.

Die Wiener Philharmoniker und das Théâtre des Champs-Élysées haben nun schon in der vierten Saison eine enge Kooperation, indem sie dort eine Residenz ausüben und pro Saison drei ihrer Wiener Abonnementskonzerte hier wiederholen. Erstmals präsentierten sie sich an dieser Stelle mit Simon Rattle und einem eher ungewöhnlichen Programm: Haydns Sinfonie Nr. 70, den „Metamorphosen“ von Richard Strauss und der Symphonie fantastique. Die Wiener, die Rattle seit einer ersten Begegnung in einem Wiener Konzert der Saison 1993/94 sehr schätzen und auch bereits nach Salzburg einluden, spielten in Höchstform. Jederzeit war ihre besondere Spielweise zu hören und zugleich Simon Rattles unverwechselbare Handschrift. Höhepunkt waren dabei die „Metamorphosen“, die man selten so dramatisch gehört hat. Beim frenetisch applaudierenden Publikum bedankte man sich mit dem Prélude aus der Musik zu „Pelléas et Mélisande“ von Gabriel Fauré.

Helmut Schmitz

Ein Totentanz bürgerlicher Moral

Herbert Wernicke deutet Offenbachs „Orpheus aux enfers“

Während das Gros der privaten Fernsehprogramme immer uniformer aussieht, reagiert Theater in seinen besten Formen noch auf seine Umgebung. So gibt es eine „Bregenzer Freiluftdramaturgie“; so hat David Pountney Münchens Staatsoper eine „Anti-Luxus-Aida“ verordnet, und Herbert Wernicke hat nun einen speziellen „Brüsseler Offenbach“ kreiert. Er schätzt das Théâtre de la Monnaie mit seinen exzellenten Arbeitsbedingungen, die Stadt mit ihrer Kultur und Küche – und nahe am Theater natürlich auch die berühmte Brasserie „A la Mort subite“ mit ihrer Originaldekoration aus dem 19. Jahrhundert. An vielen Abenden hat Wernicke dort seine Imagination schweifen lassen, und herausgekommen ist „Orpheus aux enfers – ou la mort subite d'Eurydice“. Dahinter steckt keine gewaltsame „Aktualisierung“ der Erstfassung von 1858, Wernicke hat nur die zeitlosen Parallelen, hat das „19. Jahrhundert“ in uns präzise herausgearbeitet – und schon war der böse Witz perfekt.

■ Bürgerliche Moral im Höllentaumel

Alles beginnt vor einem Zwischenvorhang, einem Ölschinken mit olympischer Götterwelt in arkadischer Landschaft und dem Sänger Orpheus in der Mitte; davor ein großer Wohnzimmertisch, an dem das bürgerliche Ehedrama von Orpheus (Alexandru Badea in Paganini-Maske, grandios Geige spielend und mit kernigen Tenortönen) und Eurydice (Elizabeth Vidal mit Showstar-Äußerem und brillanten Koloraturketten) beginnt: die Liebe ist weg, die Langeweile da und der Ausbruch beschlossen. Die „öffentliche Meinung“ ist zu dem verkommen, als was sie heute in allen Show-Kanälen „talkt“ – zur Putzfrau (Désirée Meiser fuhrwerkst resolut mit Klobürste durch die Szene und endet samt ihrer Entrüstung dort, wo heute meist Protest endet: umarmt, integriert und mittanzend). Zu all dem paßt kein

Streifzug durch die „Unterwelt“ im Can-Can-Tempo: Herbert Wernickes Brüsseler Inszenierung von „Orpheus aux enfers“.



Foto: Johan Jacobs/Theâtre de la Monnaie

Schwache Geschichten

Problematische Libretti und starke Musik bei der fünften Biennale

Aus is's, und gar is's, und schad is's, daß 's wahr is', tönt der Gagler, der hintergründige Spielmann in Carl Orffs „Astutuli“. In der gleichen Stimmung ist jetzt auch Hans Werner Hen-

„tödlicher Schlangenbiß“ mehr: Eurydice stirbt in dem Moment, wo sie sich von ihrem Liebhaber Pluto in eindeutiger Manier auf dem Tisch küssen läßt. Da stirbt die bürgerliche Moral und die Offenbachade kann beginnen. Nun folgt ein pausenlos durchgespielter Höllentaumel – und Herbert Wernicke hat dessen zeitlos moderne Form genommen, das Bankett der „feinen Leute“, wie Heidelinde Koelbl es 1986 in ihrem zum Klassiker avancierten Fotoband abgebildet hat. Der Vorhang öffnet sich zur bühnengroßen Brasserie „A la Mort subite“, wo die „olympische Gesellschaft“ nach durchzechter Nacht verkatert durchhängt. Der „Skandal“ gibt ihnen allen neues Leben. Der Straffeldzug hinab zu Pluto in die Unterwelt wird zum Bühnencoup: eine riesige Dampflokomotive bricht fauchend und rauchend durch die Decke; Wernicke greift da ein Brüsseler Stadtunglück auf und entlarvt gleichzeitig unsere „höllische Mobilität“: die „Gesellschaft“ landet letztlich im „immer gleichen“, der „Olymp“ ist die „Hölle“ – und alle sind und bleiben die gleichen. Das macht vor allem der jedem Rock hinterher hechelnde Jupiter klar. Dale Duesing gibt ihn als alternden Partylöwen, von seiner Sexualität bis zum tanzenden Irrwitz, zum musikalisch amüsanten, aber albernen Fliegengesummse und zum Zusammenbruch gehetzt – hinreißend und erschreckend. Genau das gelingt Wernicke auch durch perfekte Charakteristik des übrigen „Göttergelichters“ – umgesetzt von einem rollendeckenden Ensemble, von Regie und Choreographie in demaskierendem Can-Can-Taumel gehalten, zu dem Nachwuchsdirigent Patrick Davin nur etwas mehr „Pfeffer“ liefern sollte. Doch Offenbachs Buffonerie ließ dennoch durch allen Spaß einen Schuß Tristesse, einen Hauch von Totentanz verlogener Bürgermoral durchscheinen. Die süddeutschen Opernfreunde können sich freuen; in der nächsten Saison fährt der Höllenzug als Co-Produktion ins Baseler Theater ein. Wolf-Dieter Peter

ze. Vor zwölf Jahren hat er seine Münchner Biennale für neues Musiktheater auf den Weg gebracht, und jetzt, nach der fünften Biennale und gut 50 Opernaufführungen, verläßt er sein Festival, überläßt das Feld dem Nachfolger Peter Ruzicka. Überglücklich, endlich wieder „nur“ komponieren zu können...

■ Mythen und dunkle Mächte

Künstlerisch brachte die fünfte Biennale nach den gründlich in den Sand gesetzten „Hellen Nächten“ von Moritz Eggert noch zwei Märchen-Mythen-Spiele, die eine starke Musik mit einem schwachen Libretto koppeln. Roderick Watkins, Jahrgang 1964, hat Grimms faszinierendes Menschenfresser-Märchen „Von dem Machandelboom“ unter dem Titel „The Juniper Tree“ (Der Wacholderbaum) vertont. Die böse Rabenmutter köpft ihren Stiefsohn, setzt ihn gekocht dem Vater vor. Doch das Kind kehrt wieder, tötet die Mutter mit einem Mühlstein und macht auf Wiederauferstehung. Eine archaische Geschichte um dunkle Mächte und Fruchtbarkeitsmythen. Librettistin Patricia Debney hat die Geschichte aus der Vorzeit ins bürgerliche Wohnzimmer geholt und läßt dem Psychosumpf freien Lauf. Doch dieser Erklärungsversuch greift nicht nur zu kurz, sondern gar nicht. Weil jetzt plötzlich alle Seele haben, treibt die Story in eine fast unerträgliche Hysterie, in die unfreiwillige Komik. Auch weil Regisseur David McVicar einen zwar fein gemachten, aber letztlich verfehlten Realismus im britischen Bauernstuben-Milieu inszeniert. So vermenscht verliert die Geschichte jeden Sinn.

Stimmig dagegen, wenn auch zu distanziert zum grausigen Geschehen, die Musik: 80 Minuten Atmosphäre, aus langen, dunklen Kantilenen ge-

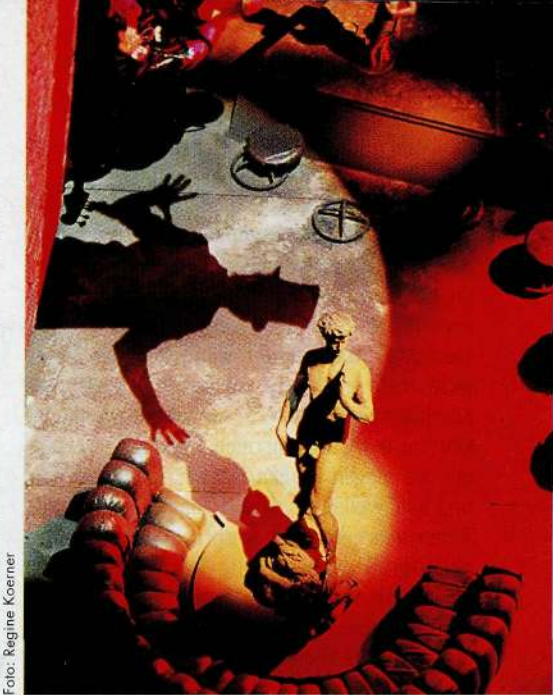


Foto: Regine Koerner

Szene aus „Nyx“, in der die Akteure mit viel Tempo agierten, der Zusammenhalt des Stücks aber dennoch nicht glückte.

woben, von aufgespreizt metallischen Klängen gebrochen, immer langsam fließend, unregelmäßig frei pulsierend. Das ist so perfekt gemacht, wie es von der überragend klangsinnlichen London Sinfonietta unter Markus Stenz und den Sänger-Schauspielern – allen voran Robert Poulton und Penelope Walmsley-Clark – hingezaubert wurde.

Ähnliches gilt für „Nyx“, ein Stück um die gleichnamige griechische Göttin der Nacht, ein Nummerngirl und einen verlotterten Nachtclubchef, alias Zeus. Gerd Baumann hat dafür eine spritzige Nummernrevue komponiert, zwischen Musical, Chris de Burgh, französischem Chanson, Tom Waits, Bob Dylan und jazzigem Bar-Band-Sound. Jede Nummer tönt stark und eingängig,



9. Internationales Musik-Festival von Colmar

Hommage an Pablo CASALS

COLMAR - 4.-14. JULI 1997

Künstlerische Leitung: Vladimir SPIVAKOV

mit

Staatliches Orchester des Kapitols Toulouse
Leitung: Michel PLASSON

Orchester « Moskauer Virtuosen »

Leitung: Vladimir SPIVAKOV

Cello-Oktett - Sine Nomine Quartett - Streichquartett Ludwig - Trio Wanderer

Auskünfte:

FESTIVAL INTERNATIONAL DE COLMAR
4, rue des Unterlinden - F 68000 COLMAR
☎ (00-33) 3 89 20 68 94 - ☐ (00-33) 3 89 413 413



22 KONZERTE

Die Solisten

Cello: Anner Bylsma, Lluís Claret, Anne Gastinel, Gary Hoffman, Steven Isserlis, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Pieter Wispelwey

Violine: Ara Malikian, Raphaël Oleg, Vladimir Spivakov

Klavier: Serguei Bezrodni, Jean-Philippe Collard, Brigitte Engerer, Steven Lubin, Kun Woo Paik, Jean-Claude Pennetier, Scrouj Kradjian, Nadia Himo

Sopran: Inva Mula

Klarinette: Michel Lethiec

Flöte: Gudrun Knop, Polina Pestkina

Kontrabass: Grigori Kovalevski

usw...

doch stellt sich kein Bogen ein, kein Zusammenhalt, weil zäh philosophierende Rezitative ständig den Fluß stocken lassen. Denn das Libretto von Michael G. Conford will viel, mehr, am meisten. „Was wohl passiert, wenn die alten Götter nicht mehr gebraucht werden?“ war die vom Komponisten formulierte Ausgangsfrage, die im Libretto witz- und charmelos textlastig versandet. Da mögen Annika Richter, Sabine Sciubba und Ralf Weikinger auf der Bühne noch so viel Tempo machen – der Anspruch ist zu philosophisch groß und gleichzeitig viel zu banal, um fesseln zu können. So erlebt man zu starken Songs bloß eine Frau-Mann-Frau-Geschichte, die sich als Geschichte immer mehr aus dem Staub macht.

Was eine wirklich gute Geschichte ist, das hat Henze zum Abschluß seiner Biennale-Ära erzählt. Und gleichzeitig gesagt, gezeitigt, beschworen, was er sich für die Biennale erträumte und was seine Künstler nicht immer erfüllen konnten: „Ich bin ein Sybarit. Wissen Sie, was das ist? Das ist ein bißchen so etwas wie ein Epikuräer. Sybaris war eine griechische Gründung in Süditalien, eine ausnehmend reiche Stadt, die sich allen Lebens-

Wagner an Bord der Exodus

Götz Friedrich inszeniert den „Fliegenden Holländer“

Während die Staatsoper Unter den Linden mit ihren diesjährigen Festtagen finanziellen Schiffbruch erlitten hat, weil sie wohl zu wenig Wagner angesetzt hatte, sicherte sich die Deutsche Oper Berlin mit ihrer Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer“ ein volles Haus. Götz Friedrich gibt der Geschichte vom ewigen Ahasver und einer sich aufopfernden Frau ein eindrucksvolles – wenn auch hinsichtlich der Werk-treue problematisches – aktualisiertes Happy-End: Das Schiff des Holländers ist kein anderes als jene zeitnahe „Exodus 1947“ auf ihrer Schreckensfahrt ins gelobte Land. Diese Quintessenz der Inszenierung (Ausstattung: Gottfried Pilz und Isabel Ines Glathar) erfahren wir bereits während der Ouvertüre im Schnelldurchlauf.

Die vernebelte Bühnenästhetik zeigt eher Assoziatives als Konkretes. Von Dalands riesigem Schiff erscheint lediglich der die gesamte Bühnenhöhe ausfüllende Bug. Des Holländers Schiff ist eine sich hebende und drehende Plattform, über der die Segel – so blutrot, wie Wagner sie haben wollte – vom Schnürboden herunterfluten. Die Mädchen in Dalands Haus drehen ein

Tau. Ihre von der Seefahrt bestimmte Welt ist ihr Gefängnis, dessen Gitter bühnenhohe Tauten sind. Senta bricht wortwörtlich mit ihrer bedingungslosen, aufopfernden Treue aus dieser Welt aus, indem sie durch die Tauten hindurchtritt. Wenn sich Senta für den Holländer und gegen Erik entscheidet, können die auf dem Schiff verharrenden Juden endlich ihr Schiff verlassen. Senta muß nicht sterben, im Gegenteil: Seite an Seite mit dem Holländer verharrt sie im Schlußbild standhaft und entschlossen, Farbe bekennd. Am Ende steht keine Flucht in den Tod, keine romantische, sondern eine konkret-realistische Erlösung.

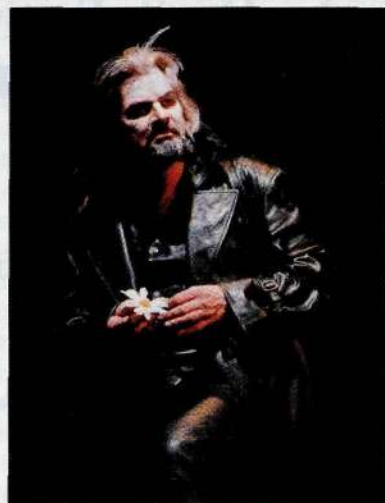


Sabine Hass, kurzfristig für Julia Varady als Senta eingesprungen, war ständig unter Hochspannung.

Sentas schicksalhafte Entscheidung

Wolfgang Brendel ist ein dunkel-timbrierter Holländer, eher kantig und hart, als verführerisch und gewinnend; längst jenseits dieser Welt, mit eingefallenen Backen und wüstem Schopf. Sentas Faszination für den Fremden liegt in seiner Geschichte, seinem Schicksal, wohl nicht in seiner Persönlichkeit. Sabine Hass – kurzfristig für die erkrankte Julia Varady eingesprungen – ist eine nicht mehr ganz jugendliche Senta in Hochspannung, ständig an der Grenze zum Forcieren. Jorma Silvasti überzeugte mit seinem lebendigen, aber schlanken Vibrato als engagierter Erik, der seine Braut für sich retten will – ganz unheldisch im Duktus, aber um so wahrhaftiger. Mit gewohnter Souveränität: Matti Salminen als Daland.

Rafael Frühbeck de Burgos, der in Berlin ohne Fortüne wirkende GMD, den in der nächsten Spielzeit Senkrechstarter Christian Thielemann ablöst, enttäuschte. Die Ouvertüre wirkte so lang wie noch nie, das Orchester reagierte eher schwerfällig und uninspiriert. Erst zum Opernschluß hin mobilisierte der Dirigent alle Kräfte: Die Konfrontation der Mannschaften des Norwegers und des Holländers wurde zum dramatisch-musikalischen Höhepunkt des Abends, nicht zuletzt wegen des engagierten Chores. Martin Elste



Holländer ohne verführerisches Timbre: Wolfgang Brendel in der Götz Friedrich-Inszenierung.

„Helle Nächte“ von Moritz Eggert erwies sich als Flop. Szene mit Anne Salvan und Claes H. Ahnsjö.

genüssen hingab. Damit sich ihre Kriegspferde nicht so langweilten, machten sie es so wie die Lippizaner. Es wurde eine eigene Tanzmusik für diese Pferde erfunden. Die neidischen Nachbarn belauschten die Musik für diese Pferde und gründeten eine Band mit den gleichen Instrumenten. Dann wurde Sybaris belagert. Irgendwann müssen die Sybariten einen Ausfall machen. Und während sie auf ihren wunderbaren Rössern gegen die Feinde ritten, spielte deren Kapelle den neuesten Sybaritenwalzer. Die Pferde begannen zu tanzen, und das war das Ende von Sybaris. So etwas hat es gegeben: Zivilisationsversuche, wo der Mensch eine qualitative Stufe nach oben macht und die Gewalttätigkeit in sich selber beseitigt, als die schlechteste und widerwärtigste Komponente unserer Zweibeinigkeit.”

Reinhard J. Brembeck

KARAJAN
EDITION



EMI
CLASSICS

KARAJAN

EDITION

DIE WIENER JAHRE 1946 - 1949

Herbert von Karajans legendäre frühe EMI-Aufnahmen mit den Wiener Philharmonikern bilden – nach den Berliner Jahren Vol 1 – den zweiten Teil der exklusiven klangrechnerisch optimal überarbeiteten* Karajan Edition von EMI CLASSICS. Die 9 Veröffentlichungen der Wiener Jahre enthalten bisher unveröffentlichtes Archivmaterial sowie Aufnahmen, die erstmals auf CD erhältlich sind.



Enthält bisher unveröffentlichte Aufnahmen der Leichtes Blut & Pizzicato Polka
CDM 5 66396 2



Opernarien –
Erstveröffentlichung auf CD
CDM 5 66393 2



Ebenfalls erhältlich:
10-CD-Box-Set incl. einer Bonus-CD
mit Chören aus Wagner-Opern*
* Die Bonus-CD ist nur erhältlich in diesem Box-Set
CMS 5 66483 2

* Alle Aufnahmen wurden von dem preisgekrönten Tonmeister Andrew Walter anhand der originalen Metallmatrizen und 78er Schallplatten unter Verwendung der Abbey Road Technology digital aufbereitet, wodurch bestmögliche Klangqualität erzielt wurde.



EMI CLASSICS website: <http://www.emimusic.de>