

Die Ära Mortier im siebten Jahr

Beobachtungen, Skizzen und Anmerkungen
über die Salzburger Festspiele von Jürgen Kesting

der Kulturkritik. Die demagogische Frage nach der Berechtigung von Festspielen in Zeiten, da nebenan Kriege ausgefochten werden, gehört zu den Klischees wie die Hinweise auf die „Luxuskultur“ des „reichsten Festivals“. Die Unentbehrlichkeit der Kunst liegt nach Nietzsche darin, daß sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebensrätsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, könne diesen Schein entbehren. Mortier variiert das mit dem Gedanken, daß heute die Kunst als kreative Energie und die Kultur als System zur Balance des politischen und des wirtschaftlich-ökonomischen System beitragen müßten. Zudem müßten europäische Festivals die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen suchen. Mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“ in der Inszenierung von François Abou Salem – unter Leitung von Marc Minkowski hinreißend musiziert – ist dies insofern gelungen, als das Geschehen nicht mehr aus der Perspektive der Konstanze (und des Belmonte), sondern auch aus der Empfindungssphäre des Bassa (und dessen Welt), unter Tilgung aller frommen Unwahrheiten aus dem rhetorischen Arsenal eines westlich definierten Humanismus, erzählt wird.

II.

Salzburg will „zur Standortbestimmung des Theaters und der Oper“ beitragen. Ein Kunst-Klima soll entstehen, das Lust auf das Abenteuer des Denkens und des Fühlens weckt. Was in diesem Jahr vom 23. Juli bis zum 30. August geboten wurde – von vor- und nachbereitenden Ausstellungen (Achim Freyer, Elfriede Jelinek, Gottfried von Einem), Symposien und Festspiel-Dialogen abgesehen – folgte der alten Theaterdirektoren-Maxime, daß, wer vieles bietet, manchem etwas bietet. Salzburg ist, weit mehr als das diesen Titel reklamierende Bayreuth, eine Kulturwerkstatt mit einem ausufernden Angebot. Neun Schauspiel-Produktionen; die Uraufführung von Hal Hartleys „Soon“; drei neue Opern-Produktionen, vier Wiederaufnahmen („Entführung“, „Le Nozze di Figaro“, „Fidelio“, „Saint François d'Assise“) und konzertant „Parsifal“ und Szymanowskis „König Roger“. Dazu die neue Generation mit dem bizarren Klangtheater von Olga Neuirth und ein „Go for Kurt Weill“ mit Marianne Faithfull; neun Konzerte der Wiener Philharmoniker mit fünf Programmen; Orchester aus aller Welt und aus allen musikalischen Welten, darunter das City of Birmingham Symphony Orchestra unter Simon Rattle; Kammer-Konzerte, Solisten-Recitals und und perspektivisch bemerkenswert weit ausgreifende Liederabende. Eine Weltumsegelung der Kunst. Um so verständlicher, daß beim Gespräch mit dem für die Konzerte verantwortlichen Hans Landesmann manchmal ein leises Weh-Moll durchklingt, daß die den Tourneepänen der gastierenden Orchester nicht selten abgetrotzte Programmatik der Konzerte zu wenig Aufmerksamkeit findet.

III.

Programmatik? Oder ein Pluralismus für ein längst nicht mehr konsistentes Publikum? Ganz gewiß der Ausstoß einer gigantischen Kulturmaschine. 2179 faßt das große Festspielhaus, 1549 die Felsenreitschule, 1324 das kleine Festspielhaus. Im Residenz-Hof wird vor 780 Zuschauern gespielt, in Hallein vor 800 Besuchern Theater gemacht, und auf dem Domplatz hören 2111 Unverbesserliche die hehren Frömmelien des „Jedermann“. 1997 besuchten 242761 Gäste die insgesamt 167 Veranstaltungen. Mit rund 43 Millionen Mark betrug der Anteil des Kartenverkaufs am Gesamtetat 50,2 Prozent. Die „Betriebs-erträge“ – 52,5 Millionen – decken 74 Prozent des Gesamtstats. Die Subventionen liegen nur bei rund 18,5 Millionen Mark und werden um fast das Zwanzigfache aufgewogen durch die Umweg-Rentabilität: rund 350 Millionen Mark bringen die Festspielbesucher, 75 Prozent aus dem Ausland, nach Österreich.

Legitimierungs-Zwänge. Es werden Festspiel-Dialoge von Illuminati geführt, die den Blick auf die Bühne aber nicht erleichtern. Das, was der Zuschauer nicht versteht, auch was er bedenken und verstehen soll, kann er in den materialreichen und oft inspirierenden Programmheften – Bewunderung für die Redakteurin Margarethe Lasinger – nachlesen. Der Einwand, Aufführungen, die der Erklärung bedürften, seien der Erklärung nicht wert, ist in der Tat elitär. Warum soll sich ein Festival nicht auch als eine Vorschule der Ästhetik verstehen? Warum soll es nicht Lücken schließen, beispielsweise das Publikum an die Oper des 20. Jahrhunderts heranzuführen?

Der amerikanische Kritiker Matthew Gurewitsch hat dem „Don Quixote in Salzburg“ den Vorwurf gemacht, er habe den Eindruck zu erwecken versucht, daß das, was in Salzburg noch nicht gemacht worden sei, überhaupt noch nie zu sehen war. Der Flame sei nicht nur selbstbewußt, sondern neige auch zur Selbstzufriedenheit und zum Eigenlob. Demungeachtet, an welcher Bühne der Welt hätte man in sieben Jahren Janáček „Aus einem Totenhaus“ (und die „Glagolithische Messe“), Monteverdis „Incoronazione“ und „Orfeo“, Messiaens „Saint François“, Nonos „Prometeo“, Stravinskys „Rake's Progress“ und „Histoire du Soldat“, Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“, „Schönbergs „Erwartung“, Bergs „Lulu“, Schönbergs „Pierrot Lunaire“ in der faszinierenden Kopplung mit Messiaens „Quatuor pour la Fin du Temps“, Ligetis „Grand Macabre“ sehen können, dazu Mussorgskys „Boris Godunow“, Debussys „Pelléas et Mélisande“ und in diesem Jahr „Aufstieg und Fall der Stadt Magahonny“, „Katja Kabanova“ und als Auftragsarbeit Hal Hartleys „Soon“?

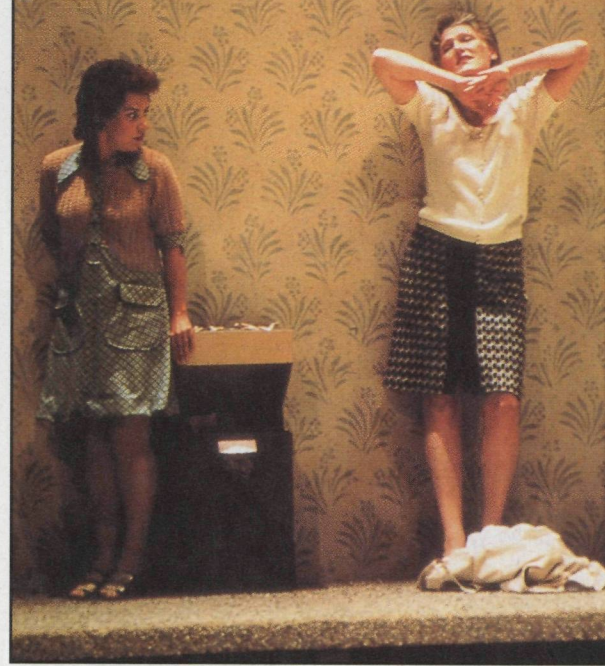
IV.

Vom Ende der Oper – vom Ende der Welt. Vielleicht hätte sich Kurt Weill seine aus abgeschlossenen musikalischen Formen bestehende „Chronik“ auf der Riesenbühne vorstellen können; aber die von Brecht intendierte Beschädigung und Kulinarik-Kritik („Den falschen Strauss werfe ich in voller Kriegsbemalung die Treppe hinunter“), die „Darstellung einer sozialen Welt, in der wir leben, entworfen aus der Vogelperspektive einer real befreiten Gesellschaft“ ging in Peter Zadeks Inszenierung nicht auf, obwohl die Bühne von Richard Peduzzi meisterhaft genutzt wurde. Er ver-

netzte assoziative Erinnerungen an die Chiffren und die Symbole aus der Geschichte der Oper zur Vision einer surrealen Stadt am Rande der Welt, traurig und schön, idyllisch und katastrophisch – ein Phantasiebaukasten. Was der Aufführung fehlte, war zum einen der Rhythmus der Szenen-Folge, die Kontrast-Spannung zwischen Song und Arie, Chören und Chorälen, zum anderen der angemessene Gesang mit seinen ständigen Wechseln des Tonfalls. Gewiß bot Jerry Hadley, großartig schon als Tom Rakewell, eine singdarstellerisch imponierende Darstellung des Jim Mahoney, und auch Catherine Malfitano als Jenny führte ein Hürchen vor, das sich jede sentimentale Identifikation verbat. Und doch blickte man auf die Bühne, als sähe man ein Andenken hinter Glas.

Überwiegend mit milder Enttäuschung wurde die erste Theaterarbeit von Hal Hartley aufgenommen. Der amerikanische Film-Regisseur greift zurück auf die blutige Katastrophe von 1993, bei der im texanischen Waco das Camp einer Sekte, der Davidianer unter David Koresh, von Truppen belagert und schließlich gestürmt wurde. In einer Folge von Episoden sind sieben Figuren, drei Frauen und vier Männer, bei ihren Meditationen über die bald – „Soon“ – drohende Apokalypse zu erleben, in einer stilisierten Sprache und ohne naturalistische Nachahmung von Affekten: lange Diskurse über die rechte Offenbarung und ihre biblischen Belege; theologische Spekulationen und zahlenmystische Rätsel über die 144000 Gerechten, deren allein das Himmelreich sein wird; gruppenspezifische Auseinandersetzungen über die wahren und die falschen Propheten; das sektenspezifische Problem der sexuellen Ausbeutung weiblicher Mitglieder durch den Ober-Guru; endlich der gewaltsam ausgetragene Konflikt mit der Staatsgewalt. Was in Hollywood gewiß zur pyromanischen Inszenierung geworden wäre, wird von Hartley in ein Kammerspiel ohne jedwede „action“ gewendet.

Die Handlung – das Wachsen von Fanatismus, das Miasma von Verdächtigungen, die seelische Selbsterfleischung, die sexuelle Libertinage – wird nicht als szenisches Geschehen vorgeführt. Es obliegt der Einbildungskraft des Zuschauers, das Geschehen – und das Geschehene – nachzuvollziehen.



„Soon“ wurde als „musical play“ angekündigt, irreführend für alle, die – wenn mit Hartleys Filmen nicht vertraut – ein kritisch getöntes Musical erwartet haben mögen. Die Musik, eine Folge von Signalen, Clustern, melodischen und hymnischen Versatzstücken, dient eher als Klangkulisse, als rhythmische Grundierung oder psychedelische Folie für die eschatologische Fabel. Daß das Thema mehr ist als ein amerikanisches Phänomen, wurde (Legitimierung?) in den Festspiel-Dialogen thematisiert. Peter Glotz stellte seine Überlegungen unter den Titel: „Das Ende der Welt. Über Glaube, Sektenwesen und Aufklärung an der Jahrtausendwende.“

V.

Nur selten haben in den letzten Jahren in Salzburg herausragende Sing-Darsteller auf sich aufmerksam gemacht. Bryn Terfel machte 1992 als Jochanaan Sensation, heuer war es Angela Denoke in der Titelrolle von „Katja Kabanova“ – von Anna Viebrok (fast erwartungsgemäß) in ein schäbig-tristes Ambiente situiert, von Christoph Marthaler suggestiv als beklemmendes Sozialdrama inszeniert (wenn auch mit allzu billigen erotischen Anspielungen angereichert), von Sylvain Cambreling an der Spitze der brillanten Tschechischen Philharmonie ebenso nuanciert wie expressionistisch-scharf dirigiert. Die junge Sopranistin, in Salzburg schon als „Wozzeck“-Marie unter Abbado erfolgreich, entbindet die dramatische Deklamation – und die

Seelen-
gemälde:
Angela
Denoke
als Katja
Kabanova in
Christoph
Marthalers
Inszenierung
(links Dagmar
Peckova als
Mascha).

Problemfall:

Verdis
„Don Carlo“,
inszeniert
von Herbert
Wernicke
(Szene mit
Dolara Zajick
und Maria
Mesche-
riakova).

„Fest und Spiele sind es, die wir mit unserem Theater geben wollen – um der ganzen Welt Zeugnis abzulegen, was Österreich und seine Kultur ist.“

Max Reinhardt, Denkschrift

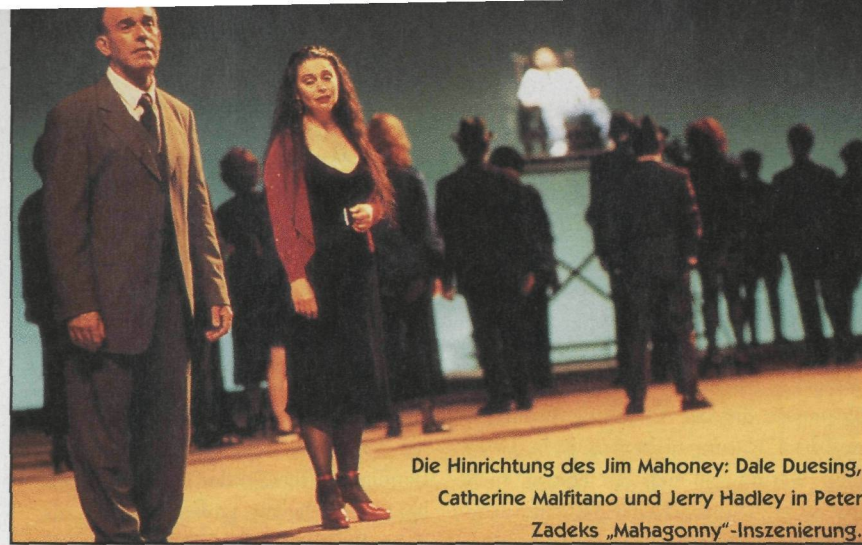
Über einem solchen Salzburg der seligen Erinnerung an einstige (und nicht ewige) Pracht, sagte Gérard Mortier vor seiner ersten Saison, schwebte „der Todesengel“. Er hatte kein Vertrauen mehr in die Idee eines „gewordenen Raums als kulturelle Tatsache und Grunderlebnis“ (Hugo von Hofmannsthal). „Das Problem mit Salzburg“, sagte er des öfteren, „liegt darin, daß dort eine große Idee, wie sehr man sich anstrengt, nicht zu verwirklichen ist; das muß man von vornherein wissen. Bei diesem Festival ist es nie anders gewesen. Die Leute hier wollen einfach keine Veränderung [...] Sie wollen geistig und intellektuell nicht herausgefordert werden.“ Er hat so oft von Reformen gesprochen wie deutsche Politiker über Steuergerechtigkeit. Aber waren seine Provokationen wirklich neu? Schon Eugène Ionesco bezeichnete 1972 bei seiner Eröffnungsrede Festspiele als „Herausforderung an die universelle Angst. Ich fühle mich wie auf einer Insel, inmitten sturmgepeitschter Wogen. Einige wenige europäische Länder [...] bieten uns noch zweifelhaften Schutz. Darüberhinaus herrscht das Inferno.“

Doch ebenso wenig neu waren „kritischen“ Anmerkungen aus der Gebetsmühle

affektive Gestik – ganz aus dem Singen: ein detailscharfes Seelengemälde.

VI.

Den Versuchen, in Salzburg konventionell-opulente Oper zu machen, blieb das Glück des Gelingens auch diesmal versagt. Nach dem stumpfsinnigen Rampen-Spektakel mit Verdis „Traviata“ unter Riccardo Muti und dem wohl als Demontage gedachten „Rosenkavalier“, bei dem Wernicke das Publikum durch riesige Spiegelwände auf die Bühne brachte und als antequierte Gesellschaft zeigte (helle und laute Wut bei den österreichischen Rezensenten), geriet nunmehr Verdis „Don Carlo“ unter Lorin Maazel zu einem Problemfall – weniger wegen der statuarisch-starren Szene als wegen der Solisten. Die Feststellung, daß der bei Besetzungen eigenwillige und auf die Physique du rôle fixierte Gérard Mortier keine allzu glückliche Hand gehabt hat, ist richtig und zugleich ungerecht. Die großen Opern Verdis sind offenbar kaum noch zu besetzen. Daß im ganzen Ensemble nur zwei kleine Rollen – der Page Tebaldo und die „Voce dal cielo“ – mit zwei italienischen Sängerinnen besetzt wurden, spricht für sich. Aber wo wäre heute ein singdarstellerischer Basso cantante für den Filippo, wo ein lyrisch-dramatischer Bariton für Rollen wie Posa oder Germont, wo ein Spinto-Tenor für die schwierige Rolle des Carlo, wo endlich ein Sopran, der auch ein Ensemble dominieren kann? René Pape, der nach der



Die Hinrichtung des Jim Mahoney: Dale Duesing, Catherine Malfitano und Jerry Hadley in Peter Zadeks „Mahagonny“-Inszenierung.

Foto: SF/R. Hecke

Absage von Samuel Ramey sein Rollen-Debut gab (oder geben mußte), tat sich auf der Großbühne schwer. Ob der Intensität der Phonation in der mittleren Lage hatte er Mühe, dynamisch zu variieren und die tiefsten Töne mit entspannter Resonanz zu singen. Die Darstellung wirkte monochrom, gerade im Monolog wenig eloquent. Eine krasse Enttäuschung die Auseinandersetzung mit dem Großinquisitor, dem Paul Plishka stimmlich alles schuldig blieb. Sergej Larin (Carlo) hat viel Stimme, wenig Technik und noch weniger Stil und Gespür für ein Verdi-Cantabile. Marina Mescheriakova (Elisabetta), betörend in den lyrischen Passagen vor allem der Arie, fehlen (noch) die Energien des Spinto – ein Problem im Riesenhaus, in das Dolora Zajick ihre hohen Töne mit der Wucht (und mit dem entsprechenden klanglichen Charme) von Schüssen feuerte. Carlos

Alvarez als Posa endlich bot viel Stimme und wenige Nuancen – gibt es eigentlich noch Sänger, die eine Messa di voce als ein expressives Ornament einsetzen können? Und so herrlich die Wiener Philharmoniker klangen, sie mußten die Partitur so retardierend spielen wie einen Trauermarsch.

VII.

Aus dem Rückblick zeigt sich doppelt deutlich, daß Mortier nach den glückhaften Brüsseler Aufführungen Mozart von seiner Salzburger Geschichte „erlösen“ will. Das ist, was die Modernisierung der Szene angeht, in vielen Fällen – durch Luc Bondy, Patrice Chéreau, die Herrmanns, Roberto Longo, Richard Peduzzi – auf faszinierende Weise gelungen, wohl aber nicht im gleichen Maße in der musikalischen Darstellung. Daß es immer wieder zu Kontroversen kam (zwischen Riccardo Muti und dem Ehepaar Hermann), zu Absagen (Luc Bondy bei „Così“), zur Abkehr (Nikolaus Harnoncourt, Luc Bondy von seiner „Figaro“-Inszenierung), ist bekannt und zeitigte Totschlagzeilen. Achim Freyers Experiment mit der „Zauberflöte“ brachte nicht mehr als eine hübsche Posse und, was die Zusammenarbeit zwischen Christoph von Dohnányi und den Wiener Philharmonikern angeht, die Einsicht, daß man konträre Temperamente zur Liebe nicht zwingen kann.

CODA:

Dieses Jahr war es ruhig auf den Kriegsschauplätzen. Kein Klatsch, keine hämischen Hackereien. Endlich die Einsicht, daß auch die Musik-Politik in der Kunst des Möglichen liegt? Was die notorischen Nörgeleien der Neidgenossenschaft aus Wien angeht: Irgendwann begreift man, daß die Kunst, wie Oscar Wilde sagte, nicht das Leben spiegelt, sondern den Betrachter.

zum Kunsterlebnis (das kann sie nicht mit dieser Stimme), sondern bekannnt Farbe, legt Zeugnis ab – ein denkbar starker Kontrast zur kunstvollen Darbietung von Weills „Mahagonny“-Oper im Großen Festspielhaus.

Hier wie dort dirigiert Dennis Russell Davies; er scheut den typischen „Dreißiger Jahre“-Sound genauso wie die üblichen Brecht/Weill-Klischees; sein Musizieren kommt ohne Gefühlsdruck aus, wirkt aber immer ehrlich und tief empfunden.

László Molnár

Weill. Die sieben Todsünden, Songs aus der „Dreigroschenoper“ und „Mahagonny“ (in englischer Sprache); Marianne Faithful, RSO Wien, Dennis Russell Davies RCA/BMG CD 601 192 (50'54'') DDD Aufnahmedaten: 1997/98

Marianne Faithful singt Kurt Weill



Salzburg 1998: Eine fünfzigjährige Rock-Legende singt Kurt Weill. Sie tut es mit leicht brüchiger, sich selbst überwindender Altstimme. Singt die Geschichte der Anna, als hätte sie sie selbst durchgemacht. Nicht Groll, nicht Anklage, nicht Verzweiflung sprechen aus ihr, sondern nur: Erschöpfung. Marianne Faithful und „Die sieben Todsünden“ – eine Chansonnière auf der Suche nach ihrer Identität. Faithful verkörpert nichts



Photo Alvaro Yañez



Konrad Junghänel

Cantus Cölln

NEUHEITEN



Psalmen Davids Heinrich Schütz

Ein Werk von außergewöhnlicher Vielfalt.

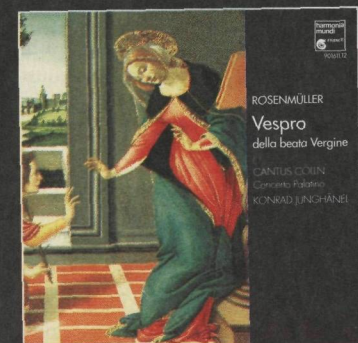
Die 1619 veröffentlichten *Psalmen Davids* markieren eine bedeutsame Station im Leben von Heinrich Schütz. Gewissermaßen das Resümee seiner Jugend- und Studienzeit, leiten sie zugleich seine reife Schaffensperiode ein.

Der Reichtum der angewandten Kompositionstechniken und Stilarten ist einzigartig.

Diese Musik, die das Vorbild einer ganzen Epoche wurde, zieht auch den Musikfreund des 20. Jahrhunderts wieder in seinen Bann.

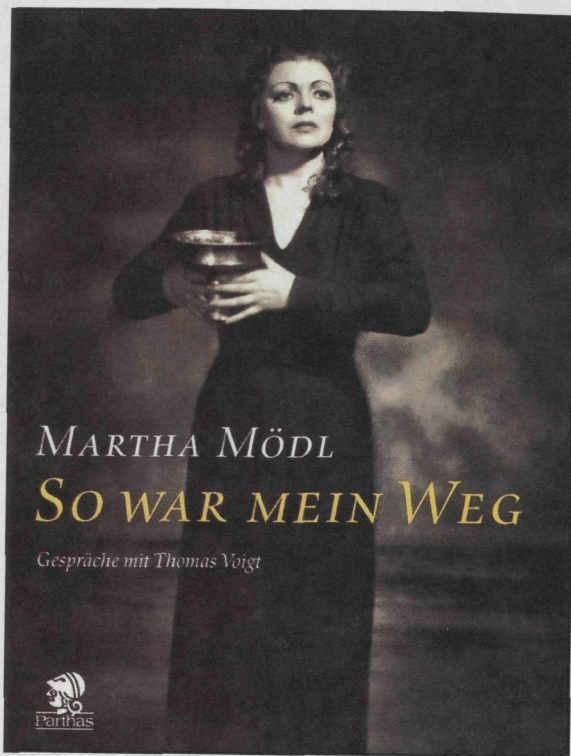
CANTUS CÖLLN
CONCERTO PALATINO
KONRAD JUNGHÄNEL

Box 2 CD HMC 901652.53



BEREITS ERSCHIENEN

helikon harmonia mundi GmbH
e-mail: info.helikon@harmoniamundi.com



Bereits zu Lebzeiten ein Denkmal“, sagte Astrid Varnay in ihrer Autobiographie über Martha Mödl. Und auch Birgit Nilsson schwärmt in ihrem Buch von Martha Mödls Kundry, Brünnhilde und Isolde. Die das sagten, waren wohlgerne Konkurrentinnen; bekanntlich sangen Mödl, Varnay und Nilsson im Nachkriegs-Bayreuth das gleiche Fach. Nun hat, als letzte des hochdramatischen Dreigestirns, Martha Mödl ihre Erinnerungen vorgelegt – jedoch nicht in der üblichen Form von Memoiren, sondern in Gesprächen mit Thomas Voigt. Was sie über ihr Leben und ihre Laufbahn sagt, ist schlicht formuliert und von entzückender Ehrlichkeit. Besonders aufschlußreich ihre Äußerungen über den rätselhaften Wieland Wagner, den charismatischen Wilhelm Furtwängler (der sie einst als seinen „Zauberkasten“ bezeichnete), oder den besserwisserischen Plattenproduzenten Walter Legge. Bemerkenswert auch, wie anders als die anderen sie Herbert von Karajan charakterisiert.

Die Gespräche – illustriert durch attraktive Fotos und ergänzt durch ein Verzeichnis von Aufführungen – hat Thomas Voigt zum Portrait einer singulären Sängerin gerundet. Wer einmal erlebt hat, wie die Mödl spricht, hört sie in diesem Buch bei jedem Satz, hört den fränkischen Tonfall, die unpräzise Wortwahl der Sängerin, deren Künstlertum stets von innen, aus dem

Die deutsche Duse

Mit einer ungewöhnlichen Interview-Biographie
portraitiert Fono Forum-Chefredakteur Thomas Voigt
die Opernlegende Martha Mödl

Herzen kam. So wie die Mödl privat nie eine Primadonna war, hat sie auf der Bühne immer instinktiv gestaltet, unbewußt, aus innerem Impuls heraus, nie kopfgesteuert. Daß sie freimütig bekennt, ihre Darstellung beruhe rein auf Intuition (so wie ihr Singen weit mehr auf einer Naturstimme als auf gesangstechnischer Ausbildung) – eben das macht das Sympathische ihrer Äußerungen aus. Und nicht ohne Rührung liest man das Eingeständnis, daß für eine erfüllte Partnerschaft in diesem Sängerleben kein Platz war („Privat bin ich ein Blindgänger.“). Alles, was sie zu geben hatte, gab die Mödl auf der Bühne. Dort lebte sie sich aus, mit einem „Singen aus vollem Herzen und mit ganzem Körper.“ Sie nennt es „das Ursprüngliche, Kreatürliche – oder, wenn Sie so wollen, das Animalische.“ Wer die Mödl je auf der Bühne erlebt hat, weiß, was sie meint. Noch ihre kleinsten Auftritte in der jüngsten Vergangenheit sind singschauspielerische Ereignisse von einzigartiger Faszination. Mit Recht nannte Karl Schumann Martha Mödl „die singende deutsche Duse“. Jetzt liegt endlich ein authentisches, weit gefächertes Dokument dieses großen Künstlerlebens vor.

Einen hervorragenden Eindruck der imposanten hochdramatischen Stimme, die sowohl über Durchschlagskraft in der Höhe wie auch über das dunkle Mezzo-Fundament in Mittellage und Tiefe verfügte, vermittelt der im Buch besonders behandelte Bayreuther „Ring“ von 1953, der jetzt, klangtechnisch hervorragend restauriert, bei Golden Melodram auf CD herausgekommen ist. Orchestral sicher geführt vom einem ihrer Lieblingsdirigenten, Joseph Keilberth, und umgeben von einem hochkarätigen Wagner-Ensemble singt Martha Mödl die vielleicht anrührendste Brünnhilde der Nachkriegszeit. Daß sie nicht die Bombenhöhe der Nilsson und die technische Schulung der Varnay hatte, hat Martha Mödl immer als Erste zugegeben. Was aber Textgestaltung, Wärme und Menschlichkeit des Ausdrucks und archaische Dramatik, ja Heroik betrifft, so bleibt die Mödl für mich in dieser Partie unübertroffen.

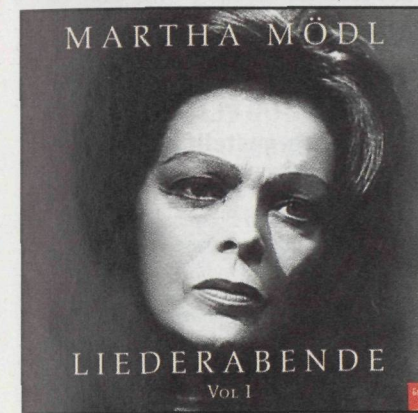
Ebenfalls ein „Muß“ ist der Bayreuther „Tristan“ aus dem Jahre 1952, in dem Martha Mödl neben Ramon Vinay und unter der stürmisch-impulsiven Leitung des jungen Herbert von Karajan eine faszinierende Isolde singt, stimmlich auf dem Zenith ihrer Möglichkeiten und mit atemberaubendem Ausdruck. Wann hätte man den Fluch im ersten Akt so animalisch, den Liebestod so schön, so innig, so bewegend gehört? Schade nur, daß die Neuausgabe von Myto (962.149) trotz klanglicher Bearbeitung nicht so gut klingt wie der 53er „Ring“.

Eher in die Rubrik „Raritäten“ fallen die kürzlich veröffentlichten Mitschnitte von Liederabenden der Mödl (Vol. 1 und 2, Vertrieb: Gebhardt). Wie sie selbst eingestanden hat, war Liedgesang nicht eigentlich ihre Sache, und so sind auch die Grenzen ihrer gesangstechnischen Möglichkeiten hier deutlich hörbar. Was aber wie immer beeindruckt, ist ihre Art der Textbehandlung. Ganz bei sich ist Martha Mödl, wenn sie Wagners Wesendonck-Lieder singt – vor allem in der (als Bonus angehängten) Orchesterfassung unter Joseph Keilberth: Da hört man all das, was die große Kunst der Mödl ausmacht: wunderbare Legato-Bögen, vorbildliche Wortverständlichkeit, subtile Phrasierung und einen Ausdruck, der an Gefühl genauso reich ist wie an Nuancen.

Dieter David Scholz



Bayreuther Sternstunde 1952: Martha Mödl und Ramon Vinay in „Tristan und Isolde“.



Martha Mödl, *So war mein Weg*.
Gespräche mit Thomas Voigt. Parthas
Verlag, Berlin 1998, 220 S., DM 48,00.

Wagner, *Der Ring des Nibelungen*:
Martha Mödl (Brünnhilde), Wolfgang Windgassen (Siegfried), Hans Hotter (Wotan),
Regina Resnik (Sieglinde), Ramon Vinay (Siegfried), Gustav Neidlinger (Alberich),
Josef Greindl (Hagen) u.a., Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Joseph Keilberth
Live-Aufnahme Bayreuth 1953; Golden Melodram (13 CD incl. Interview Mödl)

Wagner, *Tristan und Isolde*: Martha Mödl (Isolde) Ramon Vinay (Tristan), Ira Malaniuk (Brangäne), Ludwig Weber (Marke), Hans Hotter (Kurwenal), Hermann Uhde (Melot) u.a., Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Herbert von Karajan Live-Aufnahme Bayreuth 1952; Myto (3 CD)

Martha Mödl, *Liederabende Vol. 1*:
Lieder von Schubert, Wagner und Wolf;
Rainer von Zastrow, Klavier (Hamburg 1964) + Bonus: Wesendonck-Lieder unter Keilberth (WDR 1955)
Gebhardt (CD)

Martha Mödl, *Liederabende Vol. 2*:
Lieder von Schumann, Mahler und Strauss;
Frederick Marvin, Klavier (Oslo 1964, Hamburg 1966)
Gebhardt (CD)

Pseudo-feministischer Lebensroman

Anmerkungen zur Gertrud Wagner-Biographie „Hinter Wahnfrieds Mauern“ von Renate Schostack

Es ist eine heikle Angelegenheit, schmutzige Wäsche zu waschen – schon gar, wenn es um die der Familie Wagner geht. Auch Gertrud Wagner, die kurz vor Festspielbeginn im Alter von 81 Jahren verstorbene Witwe Wieland Wagners, hat das gewußt. Lange Jahre blieb ihr Vorhaben, eine Autobiographie zu schreiben oder schreiben zu lassen, in der endlich auch ihre künstlerische Arbeit gewürdigt werden sollte, blockiert, weil sie fürchten mußte, daß etwaige Maulkorberlasse ihres Schwagers Wolfgang Wagner sie um ihre Rente bringen könnten.

Nach mehreren Anläufen – auch Tochter Nike Wagner sollte als Autorin gewonnen werden, wehrte aber wegen zu großer Nähe ab – schickte der Verlag Hoffmann und Campe schließlich die FAZ-Mitarbeiterin Renate Schostack ins Rennen, die das umfangreiche Material Gertruds und ihrer Familie sichtet und zu einer Art Lebensroman verarbeitet. Gertrud sollte zwar im Mittelpunkt stehen, hatte aber vertraglich nur ein Einspruchsrecht hinsichtlich der Zitate – und nicht hinsichtlich der Substanz der Darstellung.

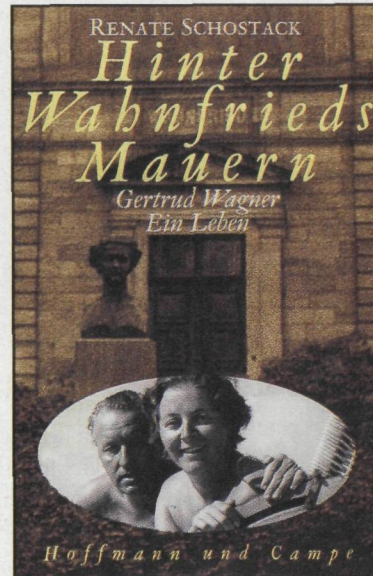
Genau daran schieden sich keine zwölf Wochen vor Erscheinen von „Hinter Wahnfrieds Mauern“ die Geister. Die Versuche von Nike, „das Buch zu verbessern, aber nicht zu verhindern“, scheiterten, ihre scherzhaft gemeinte Anfrage, was es denn koste, das Buch komplett aufzukaufen, wurde vom Verlag publicityträchtig als familientypische Arroganz und Ungeheuerlichkeit ausgeschlachtet. Die überforderte Gertrud suchte die Hilfe des Familienanwalts, ihre Kinder – und inzwischen auch Anja Silja – gingen vor Gericht. Bereits in der aus guten Gründen niedrig gehaltenen ersten Auflage des Buchs dokumentieren etliche Lücken im Text den erwirkten Schutz von Persönlichkeitsrechten Dritter. In der zweiten Auflage wird das noch deutlicher. Haben die Lektoren und Justitiare des Verlags geschlafen, oder war es pure Absicht?

Natürlich fragt man sich: Sind die Wagners tatsächlich die Erbsatz-Royals der Deutschen, denen man bei jeder Gelegenheit unter die Bettdecke schauen darf? Möchte man es denn wirklich so genau wissen? Wem nützt es, wenn nicht nur das hinlänglich bekannte Verhältnis zwischen Wieland Wagner und

Anja Silja aus der Sicht der betrogenen Ehefrau und der Autorin beschrieben wird? Welche Zielrichtung hat das Buch?

Letztere ist leider bestenfalls pseudo-feministisch. Renate Schostack hat es mit ihrer Auslegung dieses Frauenlebens zwar gut gemeint, sich aber schon damit zu einfach gemacht. Mit bloßer Schwarzweißmalerei vom herrschsüchtigen, egozentrischen Mann und der armen, begabten Frau, die sich unterdrücken läßt, ist einer derart komplexen Beziehung nicht beizukommen. Wie Wieland hier portraitiert wird, widerspricht den nachvollziehbaren Fakten. Er war ein schwieriger Mensch, wurde aber nichtsdestoweniger von vielen geliebt; er war künstlerisch zunächst auf die herkömmliche Ästhetik fixiert, hat sich davon aber – mit Hilfe Gertruds, die dem Raum- und Lichtkünstler Möglichkeiten eröffnete, in seiner Theaterwelt Figuren zu bewegen – gelöst, hin zu dem ihm eigenen innovativen Inszenierungsstil.

Die Schwarzweißmalerei betrifft nicht nur Wieland und andere Männer. Wie Schostack auch über Friedelind Wagner herfällt, ist bemerkenswert. Wer angeblich ein feines Ohr für ein Frauenschicksal hat, kann unmöglich das andere, wenn auch nur



Renate Schostack:
Hinter Wahnfrieds Mauern.
Gertrud Wagner. Ein Leben.
Hoffmann und Campe, Hamburg 1998, 448 S., DM 49,80.

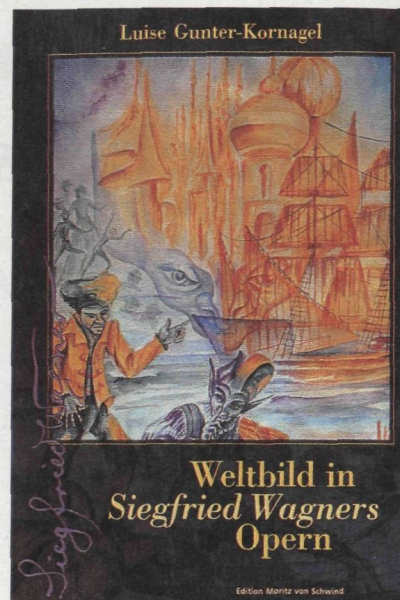
am Rande, auf diese Weise übersehen und abqualifizieren. Die Hochstilisierung Gertruds als williges Opfer wird schon dadurch ad absurdum geführt. Der Anspruch, den die Autorin in ihrem Vorwort betont, ist der Sache also eher schädlich, als daß er ihr nutzt.

„Hinter Wahnfrieds Mauern“ fällt nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch deutlich auseinander. Auf die geschlossen wirkenden Teile über Kindheit und Jugend bis hin zu den ersten Wahnfried-Jahren folgen jene, die den Eindruck nahelegen, Scho-stack habe plötzlich nicht mehr genug Zeit gehabt, die Lücken zwischen Briefen, Dokumenten und anderen Quellen mit Leben zu füllen. Zumindest Kennern fällt anhand von sachlichen Fehlern auf, daß hier nur aus zweiter und dritter Hand erzählt wird. Und leider trifft man auch auf Passagen, bei denen man sich gar in einen Konsalik versetzt glaubt.

Immerhin liest man die Vergleiche des Alltags während der Nazizeit bei den Wagners und den Reissingers, Gertruds Elternfamilie, mit Gewinn. Auch die Schilderungen der unmittelbaren Nachkriegszeit sind vielsagend: Die praktische Sorge um Essen und Heizmaterial bewegt die am Bodensee einquartierte Wieland-Familie offenbar genauso wie alle anderen Deutschen. Daß die im Dritten Reich derart exponierten und privilegierten Wagners darüber vergessen, wenigstens dann über Politik nachzudenken, erscheint schier unfassbar.

Dem jetzigen Festspielleiter kam der Streit um das Buch gerade recht, weil er das publizistische Interesse von dem, was in Bayreuth heute im Argen liegt, ablenkte. Aber Wolfgang Wagner wäre nicht Wolfgang Wagner, wenn er sich nicht auch gleich wieder ins Unrecht gesetzt hätte: Er kommentierte das Buch, in dem unter anderem Zitate aus seinen Briefen nicht wörtlich wiedergegeben werden dürfen, sinngemäß als das, was Gertrud verdient habe, und gab seiner Schwägerin, die in Bayreuth begraben wurde, nicht einmal die letzte Ehre. Nike Wagner sagte dazu in einem WDR-Interview: „Weder mein Onkel, noch ein Vertreter der Festspiele, der Stadt Bayreuth oder der ‚Gesellschaft der Freunde Bayreuths‘ sind auf der Beerdigung erschienen, sie haben nicht einmal Kränze geschickt. Ich finde das eine moralische Verleumdung, die mich noch mehr entsetzt als gewisse Aussprüche oder das Profitziehen aus einem schlechten Buch.“

Monika Beer



Vor drei Jahren war im Grimm-Verlag, Wolfenbüttel, das Buch „Siegfried Wagners Opernschaffen – zwischen Mythos, Mystik und Realität“ von Luise Gunter-Kornagel erschienen, aber kurz darauf wegen gravierender Druck- und Satzfehler auf Betreiben der Autorin wieder vom Markt genommen worden. Nun erscheint das Buch unter neuem Titel in der Edition Moritz von Schwind. Gunter-Kornagel ist eine in Bayreuth ansässige Malerin, die Bühnenwerke und auch Kunstlieder interpretiert. Seit einigen Jahren hat sie Bühnen- und Kostümbilder zu sämtlichen Opern Siegfried Wagners geschaffen und diese in diversen Ausstellungen vorgestellt. Bei den Vernissagen hat sie zumeist selbst in Vorträgen erläutert, was sie an diesen Opern fasziniert und warum sie diese ins Bild umgesetzt hat. Die in keinem Falle realisierten Ausstattungsentwürfe, vierfarbig reproduziert, bilden den dritten Teil des nunmehr großzügiger ausgestatteten und fest gebundenen Buches. Die farbenfrohen Bildtafelseiten zeigen, daß die Malerin über einen eigenen, merklich von Salvatore Dalí inspirierten Stil verfügt, der jedoch die unterschiedlichen Zeitalter der diversen Opernhandlungen unberücksichtigt läßt. So entsteht eine gewisse Diskrepanz zum Textteil, in dem die Autorin Siegfried Wagners detaillierte Szenenangaben aufarbeitet und diese als „nicht nur optisches Beiwerk, sondern thematische Ergänzung“ wertet, wohingegen sich die Malerin auf „ein Nachvollziehen der inhaltlichen Leitgedanken“ beschränkt. Geradezu als ein optisches Leitmotiv ihrer Siegfried Wagner-Arbeiten erscheint die symbolistische Me-

Artifizielles Weltbild

Während die Zahl der Einspielungen von Kompositionen Siegfried Wagners steigt, stößt der Leser in den meisten Opernführern bestenfalls auf sporadische Angaben. In einer Neuerscheinung wird das 18 Bühnenwerke umfassende Œuvre des Wagner-Sohns und Liszt-Enkels von einer Malerin in Wort und Bild ausführlich dargestellt.

tapher von belebten Bäumen – ein uneingestandenes Zitat aus Wieland Wagners Inszenierung von „Schwarzwanenreich“.

Zum einen finden sich für jede Oper ausführliche Inhaltsangaben, zum anderen hat die Autorin mythische oder historische Aspekte der Opern herausgegriffen und weist – wie vor ihr Carl Friedrich Glasenapp in seinen drei Bänden „Siegfried Wagner und seine Kunst“ für die ersten acht – nunmehr für alle 18 Bühnenwerke Parallelen in Sage, Märchen oder Historie nach. Allerdings bleibt die Auswahl beliebig und erweist sich bei allem Fleiß – etwa im Aufzeigen von Parallelsituationen in Bibeltexten – doch als willkürlich. Die Spezifik von Siegfried Wagners Umgang mit Märchentopoi bleibt dem Leser vorenthalten. Auch scheinen Irrtümer der Autorin bisweilen darauf zurückzuführen zu sein, daß sie sich ausschließlich auf die Libretti gestützt und die Partituren kaum zu Rate gezogen hat. Unter wissenschaftlichem Aspekt erscheint Skepsis angebracht gegenüber dieser offenkundigen Fleißarbeit, die in Kapiteln wie „Die Geistlichkeit“, „Obrigkeit im engen und weiteren Sinn“, „Allerlei Volk“, „Kinder und Jugendliche“, die Inhaltsangaben der Opern unter verschiedenen Aspekten erneut nacherzählt.

Trotz einiger Einwände und seltsamer Lücken in der Bibliographie ist Gunter-Kornagels Buch im zweiten Anlauf als gelungen zu bezeichnen.

Peter P. Pachl

Luise Gunter-Kornagel: Weltbild in Siegfried Wagners Opern. INFO Verlag, Karlsruhe 1998, 633 S., DM 68,00

Ein Führer durch die Welt des Klaviers

Früher, als es noch BRD und DDR gab, war es eine Mühe wert, in Ostberlin oder anderswo Christoph Ruegers Klaviermusik-Führer aufzuspüren. Das Buch war wirklich kompetent verfaßt und bot eine willkommene Ergänzung zum Reclam-Führer.



Nun hat Christoph Rueger den „Harenberg Klaviermusikführer“ herausgegeben, zu dem Martha Argerich das Vorwort lieferte und der die bereits vielbeachtete Musikkreihe des Dortmund Verlages nach bewährtem Muster fortsetzt. Das heißt: Buch und CD-Sammlung ergänzen sich zu Theorie und Praxis. Und wieder hat FONO FORUM die CD-Empfehlungen geliefert. Über 600 kompetent ausgewählte Referenzaufnahmen bieten Anreiz zur Weiterbildung.

Nimmt man sich den alten und den neuen Rueger vor, finden sich durchaus Parallelen. Verschiedene Werkbetrachtungen der alphabetisch angeordneten Führer entsprechen einander: Chopin, Liszt, die Russen – da konnte Rueger auf Bewährtes zurückgreifen. Und das ist ja keineswegs zu tadeln, zumal eine Reihe von Autoren hinzugewonnen werden konnte und die zeitgenössische Musik nicht ganz draußen vor bleibt. Es gibt sogar ein Kapitel „Klaviermusik der Gegenwart“, das, zugegeben, die Informationen sehr verdichtet.

Insgesamt wird man durchaus kundig und übersichtlich informiert, auch wenn

man sicher – je nach Neigung – das eine oder andere vermissen mag. Kommt etwa Carl Czerny nicht zu kurz? Ist Clara Schumann nicht mehr als nur eine Seite wert? Aber zweifellos werden die Leser an den üppig und sinnstiftend eingesetzten Illustrationen Freude finden. Biographien, Übersichtstabellen und Werkeinführungen bilden jeweils die Schwerpunktkapitel.

Sehr viele Pianisten sind abgebildet, und zwar gar nicht immer – und das macht den Band besonders attraktiv – in den bekannten Posen. Und im umfangreichen Anhang, der auch ein Glossar bietet, findet sich sogar ein kleines Pianistenlexikon, das in komprimierter Form über Künstlerwege informiert. Vollständigkeit kann in diesem Rahmen selbstredend nicht erwartet werden.

Die CD-Edition präsentiert im Schubert exemplarische Aufnahmen von Decca, Deutsche Grammophon und Philips. Altmeister wie Wilhelm Kempff, Claudio Arrau und Solomon, aber auch neuere Produktionen Gianluca Casciolis und Wibi Soerjadis finden sich auf den zwölf Silber-scheiben. Mustergültige Interpretationen Svatoslav Richters und Martha Argerichs fehlen bei diesem repräsentativen Stelldich-ein der Pianisten nicht. Und die vielen Häppchen, auf die das Lexikon an passender Stelle querverweisend die Aufmerksamkeit lenkt, machen in der Tat Appetit auf mehr.

Natürlich kann man vom Lexikon auch ohne die Klangbeispiele profitieren. Aber gerade die Kombination macht den besonderen Reiz der Harenberg-Führer aus.

Michael Stenger

Christoph Rueger (Hrsg.): Harenberg Klaviermusikführer, Dortmund 1988, 98,00DM. Die CD-Edition (12 CD) kostet 149,00 DM.

Zauber für die Sinne



Der neue Referenz-Kopfhörer aus dem Hause beyerdynamic. Der offene HiFi-Kopfhörer DT 931.

- * Naturgetreue Dynamik durch extrem starkes Neodym-Magnet-System
- * Aufwendige Membrankonstruktion für verzerrungsarme Baßwiedergabe

Hören Sie bei Ihrem Fachhändler!

Und für Fans von geschlossenen Kopfhörern: der DT 831.



beyerdynamic

D-74064 Heilbronn
Tel. (0 71 31) 617-0 · Fax (0 71 31) 6 04 59
E-Mail: vki.beyerdynamic@t-online.de
Österreich: C. Grothaus OHG · A - 5020 Salzburg
Schweiz: Go Wild AG · CH - 6301 Zug