



Szenen aus der Brüsseler Inszenierung von „Ariadne auf Naxos“, die Regisseur Tobias Hoheisel ins Wien der Jahrhundertwende verlegte. Auch in musikalischer Hinsicht war diese „Ariadne“ ein Erfolg.



Fotos: Johan Jacobs/Theatre de la Monnaie

Tiefen und Untiefen menschlicher Verhältnisse

Janáček's „Jenufa“ in Amsterdam, Strauss' „Ariadne“ in Brüssel

Sie ist die „andere verkaufte Braut“: kaum mehr begehrt, weil sie gegenüber dem Schürzenjäger Stewa zu früh „ja“ gesagt; im Stich gelassen, weil ihre „schönen glatten Wangen“ durch Lacas Messerstich entstellt sind; verraten, weil ihre egoistisch stolze Zieh Mutter das uneheliche Kind im winterlichen Bach ertränkt; verkauft, weil der reiche Müllerssohn Stewa sich aus all dem mit Geld freikaufen will. Und dennoch überstrahlt die liebevolle Humanität dieser Jenufa am Ende alle und alles... Das wollte der für seinen

Phantasie reiche und von konservativen Opernliebhabern gehaßte Regisseur Richard Jones (1994 „Giulio Cesare“ in München) zeigen – und setzte seinem Ausstatter Antony McDonald zu wenig Grenzen. War die Entscheidung, mit offenem Vorhang, weiter leerer Bühne und nur einer abstrakten Haus-Silhouette am Rand zu beginnen, zunächst problematisch, so folgte dann recht eindrucksvoll doch das, was Grundvoraussetzung des Werkes ist: die Enge von Tal, Dorf, Haus, und dann auch der Men-

schen. Von allen Seiten fuhren fast unmerklich Kulissesteile herein und fügten sich zum Haus der Küsterin; im zweiten Akt mit all seiner inhaltlichen Ausweglosigkeit fuhr dies offene Haus dann fast bis an den Orchestergraben, um sich im dritten Akt wieder zu weiten und zum Aufbruch Jenufas mit Laca schließlich völlig aufzulösen. Eine sehr ansprechende Idee. Nur führte dies in der Bühnenpraxis dazu, daß kostümierte Bühnenarbeiter zweimal kamen, um Seilzüge aus- und einzuklinken – und jedesmal die musikdra-



Foto: Hans van den Bogaard/Nederlandse Opera

matistische Stimmung zu ruinieren. Technik diente nicht, sondern dominierte. Ein Konzept förderte nicht, sondern störte. Dies gilt auch bezüglich der Idee, das Werk ohne Pause zu spielen; auch das war kein Gewinn, denn nach dem urgewaltigen Finale des zweiten Akts mußte bei hellem Licht die eben hysterisch zusammengebrochene Küsterin einfach aufstehen, den Umbau abwarten und dann weiterspielen. Regisseur Jones und erst recht Ausstatter McDonald scheinen keinerlei Gespür für musikdramatische Wirkung und Nachwirkung zu haben. Sehr bedauerlich, denn mit Gwynne Geyer (Jenufa), Peter Straka (Laca), David Kuebler (Stewa), Kathryn Harris (Küsterin) und Pauline Tinsley (Buryja) stand ein sehr gutes Ensemble auf der Bühne, während Edo de Waart leider nicht rhythmisch vibrierend und vorwärtsdrängend, dann dramatisch wuchtig und schließlich leuchtend enthusiastisch genug dirigierte.

Schlüssiges Konzept für „Ariadne“

In Brüssel dann „Ariadne auf Naxos“, diese 1911/12 begonnene Reflexion über Komödie, Tragödie und Theater von Hofmannsthal und Strauss. Dafür fand das Bühnenteam um den deutschen Schauspielregisseur Uwe Eric Laufenberg ein überaus schlüssiges Konzept: Brüssel ist die Stadt des „Art deco“; Wien hat seine „Klimts“; Dr. Freud hat längst alle Untiefen und Hilfskon-



Fotos: Hans van den Bogaard/Nederlandse Opera

Das Regie-Konzept von Richard Jones, der die Oper ohne Pause spielen ließ, ging leider nicht auf; dafür überzeugten die Sänger der Hauptpartien umso mehr: Gwynne Geyer (Jenufa) und Peter Straka (Laca, oben) sowie David Kuebler (Stewa) und Kathryn Harris (Küsterin).

strukte des Unbewußten analysiert, also: das Wiener Stadtpalais des „reichsten Mannes“ ist ganz à la mode in perfektem Jugendstil erbaut; eine hohe Eingangshalle aus hellgrauem Marmor, schwarze Marmorbordüren, passende Fußboden- und goldprangende Fensterrahmenmosaiken, Lacktüren und hinten zwei bühnenhohe Fenstertüren, die auf ein Stück Privatstrand an der Donau – oder doch am Meer? – führen (Tobias Hoheisel); rund um einen Flügel als Symbol der Musik wird hektisch geprobt, geflirtet, zusammengebrochen, gelitten und getobt, schließlich umgearbeitet, während quer durch den Raum der arrogant stauende Strom der Abendgäste zieht und immer wieder das Töchterchen des Hauses fasziniert und lieb „dabeisein“ will. Ein paar heringestellte Stühle signalisieren dann, daß diese Halle auch Bühne wird, wir das „übrige Parkett der Gäste“ darstellen. Nur ist Ariadnes Felsen um 1912 eben die Couch, auf der eine durch eine tiefe Enttäuschung traumatisierte Frau ihr Leiden ausbreitet, während um sie herum Zerbinetta das Strandleben pulsieren läßt: in farbig witzigen Badekostümen der damaligen Zeit (Jessica Lange) die „Sammlung“ ihrer „Baywatcher“, viel Turbulenz mit den üblichen Strandutensilien – viel ironische Abbildung eines „Tod in Venedig“-Lidos, nur schien Laufenberg zu sehr vom „horror vacui“ umgetrieben, so vielerlei packte er da hinein. Eindrucksvoll dann die Idee, den Bacchus-Auftritt als Einbruch und Offenlegung des Unbewußten zu zeigen: aus der Rückwand hinter Ariadnes Couch brechen allerlei wüste Wesen herein, auch das unbewußt Ersehnte, der „neue Mann“ – nur eben wieder zu viel, auch wenn das gezielt als „Kitsch“ vorgeführte Finale gewollt vordergründig als „Märchen-Happy-End“ auftrumpfte.

Doch zu den Brüsseler Aufführungen gehört die gleichwertig spannende musikalische Seite. Dirigent Antonio Pappano traf den Feinsinn, die knappe Floskel und die große Schwelgerei gleichermaßen, und er hatte ein Traumensemble bis in die kleinste Rolle zu Verfügung. Neben Elzbieta Szymtyka (eine sehr weibliche Zerbinetta), Richard Margison (ein müheloser Bacchus) und herrlichen „Typen“ beeindruckten drei Neulinge: die schlanke Schwedin Katarina Dalayman als dunkel timbrierte Ariadne, der junge Peter Mattei als Harlekin von Don Giovanni-Format sowie die Engländerin Susan Chilcott als begeisterter und begeisternder Komponist, der in der Oper hinter „seinem“ Bacchus auftritt, eine Zeile mit ihm zu singen beginnt, sich mit ihm dann stumm in die Erfüllung steigert und am Schluß Zerbinetta erobert. Im ganzen eine Art „toller Tag“ in Wien also, den das hinzuerfundene Töchterchen des Hausherrn fasziniert miterlebt und danach eine andere sein wird – und ein „toller Opernabend“ in Brüssels Oper. Wolf-Dieter Peter

Die Welt als Bühne

Verdis „Falstaff“ als letzte Premiere der Ära Albrecht und Ruzicka

Die ganze Welt ist ein Witz“, übersetzte Marco Arturo Marelli „Tutto nel mondo è burla“, die Worte, mit denen Verdi seinen „Falstaff“ krönt. Gemeinhin kennt man die Zeile der Schlußfuge als „Alles ist Spaß auf Erden“, womit Boitos und vor allem auch Shakespeares Vorstellung von der ganzen Welt als einer Bühne besser getroffen ist. Dabei hat sich der Ausstatter Marelli mit seiner genialisch einfachen und doch wirkungsvollen Bühne nahezu streng an Shakespeare gehalten. Die letzte Premiere der Ära Albrecht



Foto: Jörg Landsberg

Zum Abschied ein Erfolg: Verdis Falstaff mit Alan Titus in der Titelrolle und Lucio Gallo als Ford.

und Ruzicka an der Hamburgischen Staatsoper wurde jedenfalls zu einem uneingeschränkten Publikumserfolg, wie ihn sich die Verantwortlichen überzeugender nicht wünschen konnten. Auch wenn es Albrecht und Ruzicka nicht immer gelungen war, dem oftmals grauen Opernalltag mit trostlosen Repertoireaufführungen und glanzlosen Orchester- und Chorleistungen Lich-

ter aufzusetzen, sprechen eine ganze Reihe von Premieren für den Erfolg der letzten knapp zehn Jahre. Zu den Positiva gehören zuerst die späte Uraufführung von Zemlinskys „König Kandaules“, aber auch Rihms „Eroberung von Mexiko“ und eingeschränkt Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“, dazu Schrekers „Schatzgräber“, Glucks „Armide“, Henzes „Bassariden“, deren Repertoiretauglichkeit unter Beweis gestellt wurde, aber auch Kupfers spannender „Tannhäuser“, Dews heutige „Aida“, Schaafs detailverliebter „Figaro“ und Deckers „Salome“, während Aufführungen wie Günter Krämers „Ring“ oder Peter Palitzschs „Fidelio“ die Erwartungen nicht erfüllten.

Votum für Verdi

Insgesamt matt blieb das italienische Repertoire, das jetzt mit Verdis Alterswerk doch noch eine Bereicherung erfuhr. Musikalisch muß die Aufführung, die unter Gerd Albrecht merkwürdig bedächtig und breit daherkam, noch reifen. Es ist ein leichtes, einer Aufführung, in der nur eine einzige italienische Stimme mitwirkt, mangelnde Italianità vorzuwerfen. Doch Albrecht musizierte jedes Detail penibel aus, ließ sich nicht von der Verve großer Vorbilder anstecken und schuf einen „Falstaff“, in dem man das Kichern des Ensembles, den Wechsel von plappernder Komödiantik und philosophischer Tiefe, die Grazie des Liebesgeflüsters und die zugespitzte Situationskomik vermißt. Verdis Arsenal an musikalischem Witz, das von Rossinis Parlando bis zu ironischen Trillern reicht, wird hier durch eine Strenge gefiltert, die Einzelmomente aneinanderreicht und nicht den grandiosen Gesamtbau betont. In der Titelrolle gelang Alan Titus ein reifes Rollendebüt. Der amerikanische Bariton hatte sich hörbar von bedeutenden Rollengestalten inspirieren lassen, sang mit saftiger und geschmeidiger Stimme und kostete den Text genau aus, wobei er fast schon zum Übertreiben neigte. Neben ihm war Adrienne Pieczonka eine resolute Alice, deren präsenter Sopran die Ensembles mit silberglänzendem Legato überstrahlte. Birgit Remmerts Alt fehlte die nötige pralle Tiefe, mit denen italienische Sängerinnen das „Reverenza“ der Quickly so unnachahmlich in den Mittelpunkt der Handlung rücken; den Eindruck machte sie in ihrer Szene mit Falstaff im dritten Akt durch beeindruckende Töne wett. Das junge Liebespaar, dessen Liebesschwüre das Werk fast leitmotivisch durchziehen, blieb trotz Sabine Ritterbuschs musikalischer Nanetta und Matthias Klings sympathischem Fenton, der einzig in seiner großen Arie an technische Grenzen stieß, etwas unterbelichtet. Lucio Gallo ging in den Ensembles mehr aus sich heraus als in seiner Arie, die kühl und zurückhaltend wirkte.

Ähnlich wie er mit dem Irrgarten in seiner „Cosi“ sofort die szenische Formel für das Stück und seine Inszenierung gefunden hatte, gelang Marelli mit seiner „Falstaff“-Bühne eine schlichtweg bestechende Aussage: eine abgeschrägt ansteigende, renaissancehaft strenge Bretterbühne, die sich nach oben schwenkt und Falstaffs Reich freigibt. Die bürgerliche Welt ist nicht ganz so in Ordnung, wie es den Anschein hat, denn Leute wie Falstaff als das subversive Element in der Gesellschaft unterhöheln ständig ihr Selbstverständnis. Falstaff ist das Salz in der Suppe. Marellis Bühne ermöglicht schnelle, einfache und wirkungsvolle Szenenwechsel. Doch warum ist die Gaststube so feuerrot? Weshalb braucht er ein rot ausgeleuchtetes Portal? Weshalb muß Ford als „Fontana“ wie eine Tunte bei Falstaff auftauchen? Szenisch bekommt der Schweizer Regisseur die Geschichte nicht in den Griff. Auf der großen leeren Bühne kann er sich eher durch poetische Lichtmalereien ausdrücken als durch eine stringente Personenregie. Der Komödie hilft er immer wieder durch klamottige Anklänge auf die Sprünge, die sofort Lachen hervorrufen. Auch den Schlußeffekt, wobei er vor einem roten Theatervorhang jeden der Protagonisten der Schlußfuge einzeln vortreten läßt, verpufft, weil er daraus schließlich eine Massenveranstaltung macht und das Licht im Zuschauerraum aufblendet.

Die Ära Albrecht/Ruzicka endete mit Verdis letztem Werk für die Opernbühne, Albin Häseroth und Ingo Metzmacher starten im Herbst konsequenterweise mit Verdis früher Shakespeare-Vertonung „Macbeth“. Marellis Bühnenraum könnte man dafür fast beibehalten.

Nikolaus Schmidt



Foto: Opéra National de Paris

Notizen aus Paris

Mozart auf den elysischen Feldern

Das gleich nach seiner Eröffnung 1913 mit dem Skandal um die Uraufführung von Strawinskys „Sacre du printemps“ in die Musikgeschichte eingegangene Théâtre des Champs-Élysées beschloß seine diesjährige Opernsaison mit Mozarts „Nozze di Figaro“. Erstmals produzierte sich William Christie, dessen Karriere mit Lullys „Atys“ vor zehn Jahren in Paris zum endgültigen Durchbruch kam, mit Mozart in der Seine-Metro-

Anne Sofie von Otter (Sesto) und Angelika Kirchschlager (Anno) in Willy Deckers Pariser Inszenierung von „La Clemenza di Tito“.

pole, und es war auch seine erste Beschäftigung mit dem „Figaro“, das wie kaum ein anderes Bühnenwerk die Atmosphäre am Vorabend der französischen Revolution heraufbeschwört.

Mozart-Debüt für William Christie

Von Robert Carsen, mit dem Christie bereits in Aix-en-Provence anlässlich von Händels „Orlando“ zusammengearbeitet hat, stammt die Inszenierung, die bereits in Bordeaux zu sehen war, von wo aber nur ein Sänger (Charles Ossola als Antonio) übernommen wurde. Robert Carsen setzt stark auf den Untertitel des „Figaro“, der oft

Szenenfoto des zweiten Aktes von Mozarts „Figaro“ am Théâtre des Champs-Élysées (v.l.n.r.): Rosa Dannon (Gräfin), Erian James (Cherubino) und Lilian Watson (Susanna).



Foto: Alvaro Yanez/Théâtre des Champs-Élysées

TROCKENE ANMERKUNGEN ZU EINER FEUCHTEN GELEGENHEIT

Empfindliche Leser mögen die folgenden Zeilen überblättern, denn es geht darin um etwas „Unschickliches“, nämlich um ein spezielles Symptom der menschlichen Verdauung. Aber auch um Musik, Oper und Schallplatten. In Alban Bergs Oper „Wozzeck“, 4. Szene, empfängt der Doktor den Soldaten Wozzeck mit den Worten „Ich hab's gesehen, Wozzeck, Er hat wieder gehustet, auf der Straße gehustet, gebellt wie ein Hund.“ So steht es in Bergs Partitur und so wurde es auch durch lange Zeit gesungen. Seit mehreren Jahren, erstmals, wie mir scheint, in Gustav Rudolf Sellners Inszenierung, Salzburg 1971, wird an dieser Stelle eine Textkorrektur vorgenommen. Statt dem Wort „gehustet“ hört man sehr oft „gepißt“, mitunter auch den mehr nezeitlichen Vulgär-Ausdruck „gepinkelt“. In zwei neueren Wozzeck-Gesamtaufnahmen (Abbado mit den Wienern und nun auch Barenboim mit den Berlinern) wird ebenfalls fleißig „gepißt“. (In den Aufführungen der Wiener Oper ist man inzwischen wieder zum originalen „Husten“ zurückgekehrt).

Nun ist hinlänglich bekannt, daß Berg sich in

dieser feuchten Angelegenheit lieber an Büchners Vorlage gehalten hätte, daß er aber aus Rücksichtnahme auf das Feingefühl des damaligen Publikums eben die – von ihm erfundene – „Husten“-Version gewählt hat. Andererseits muß jeder Versuch scheitern, in einer musikalisch und textlich so feinfühlig und diffizilen Arbeit Änderungen vorzunehmen, selbst dann, wenn man die gute Absicht einer Rückführung zu Büchners Text anerkennen will. Allein vom metrischen Standpunkt läßt sich das dreisilbige „gehustet“ und das zweisilbige „gepißt“ nicht auf einen gemeinsamen musikalischen Nenner bringen. Außerdem wird durch die Textänderung die Logik der Situation zerstört. Bei Büchner wird Wozzeck vom Doktor gerügt, weil er an die Wand gepißt hat – anstatt ihm den Urin zu Untersuchungszwecken abzuliefern. Ein Verbot des „Pissens“ an sich – so etwas würde wohl keinem Doktor der Welt in den Sinn kommen. Somit ist auch der Satz „Habe ich nicht nachgewiesen, daß die Blase“ (statt Zwerchfell) „dem Willen unterworfen ist?“ kompletter Unsinn. Dieses krampfhaft Zurechtbiegen unter dem Motto „früher war man prude, heute sind wir mutig“

(was übrigens gar nicht stimmt), führt zu schlechten Resultaten, da eine als gültig angesehene Form nicht ohne weiteres in ihre frühere, möglicherweise beabsichtigte Variante zurückverwandelt werden kann. „Des Kaisers Wort ist heilig“, heißt es in Puccinis Turandot. Auch Komponistenworte und Wünsche sollten heilig sein. Die „Wozzeck“-Partitur und der von Alban Berg gestaltete Text – das ist kein zweifelhaftes, unfertiges Produkt, sondern ein in Wort und Ton vollkommen in sich gefestigtes Ganzes, das bis in die kleinste Einzelheit den Willen seines Schöpfers ausdrückt. Und nicht zuletzt: Das Passacaglia-Motiv der vierten Wozzeck-Szene mit seinen stoßenden Rhythmen deutet ganz deutlich und unverkennbar an, was gemeint ist, nämlich jener „trockene“ Ton des Reizhustens, wie ihn der Asthmatiker Berg aus eigener leidvoller Erfahrung wohl kannte. Somit sind Dirigenten, Regisseure und alle sonstigen „Verbesserer“ aufgefordert, sich an Gustav Mahlers kategorische Aufforderung zu halten: „Ohrwascheln aufmachen!“ Clemens Höslinger

vergessen wird: „Ein toller Tag“. Die Kostüme sind eher zeitlose des 20. Jahrhunderts. Erst die festlichen Kleider ab dem Finale des dritten Aktes lassen an historische Kostüme denken. Die Handlung könnte in einem großräumigen Pariser Nobelpartement spielen. Voller Elan und Gags vermag allerdings – zumindest im ersten Akt – die Szene nicht von den noch vorhandenen Mängeln im Orchestergraben abzulenken. Da sind Einsätze noch verwackelt und unsauber, Christies ansonsten immer lebendiges Dirigat wirkt merkwürdig steif, eher barock statisch als flexibel und lebendig, wie man es für Mozart erwartet. Das ändert sich allerdings im Verlaufe des Abends.

Franz Schubert
Sämtliche Streichquartette
Vol. 7
Quartette in
g-Moll D 173 und D-Dur D 94
Leipziger Streichquartett
MDG 307 0607-2
bisher erschienen:
Vol. 1-6

JOAQUÍN TURINA
ORCHESTRAL WORKS
LA PROCESSION DEL ROCIO OP. 9
DANZAS FANTASTICAS OP. 22
SINFONIA SEVILLANA OP. 34
LA ORACION DEL TORERO OP. 34
Hamburger Symphoniker
Miguel A. Gómez-Martínez
bereits erschienen:
Felix Woyrsch
Orchesterwerke
MDG 329 0588-2
Joaquín Turina
Orchesterwerke
Hamburger Symphoniker
Miguel A. Gómez-Martínez
Hg.: Miguel A. Gómez-Martínez
MDG 329 0744-2

Clara Schumann
and her Family
Ira Maria Witoschynskyj,
Klavier,
spielt Werke von Clara und
Robert Schumann,
Johannes Brahms und
Woldemar Bargiel
Ersteinspielung
MDG 604 0729-2

Justin Heinrich Knecht
Orgelwerke
Franz Raml
an der Gabler-Orgel
in Weingarten
Ersteinspielung
MDG 614 0764-2
Friedrich Kiel
Sämtliche Werke
für Violoncello und Klavier
Hans Zentgraf, Violoncello
Christoph Ullrich, Klavier
MDG 612 0733-2

MDG
MUSIKPRODUKTION
DABRINGHAUS UND GRIMM
Bachstraße 35, 32756 Detmold
Tel.: ++ 49 (0) 5231-93890 · Fax: ++ 49 (0) 5231-26186
Internet: http://www.mdg.de · email: info@mdg.de
Vertrieb:
NAXOS DEUTSCHLAND GmbH
Tel.: 0251 - 92 40 60 · Fax: 0251 - 924 06 10
Österreich: Gramola, Wien · Schweiz: MusiKontakt, Zürich

großen Baßgruppe kaum hörbar, nur als zusätzliche Klangfarbe vorhanden war, überwiegen dunkle Klänge. Im Klavierkonzert geht kein Opernvorhang auf. Die Zwiesprache zwischen Klavier und vor allem den Solobläsern sind intimer Natur. Über allem liegt eine gewisse Melancholie, es ist ein Mozart von humanen Dimensionen. An Präzision und Detailgestaltung sind Herreweghe und sein Solist William Christie überlegen.

Hohes sängerisches Niveau

Musikalisch eher traditioneller Mozart, auf sehr hohem sängerischen Niveau, stellte eine durch Willy Decker inszenierte Neuproduktion von „La clemenza di Tito“ im Palais Garnier dar. Für den deutschen Regisseur, der damit seine zweite Inszenierung (nach „Eugen Onegin“ 1995) an der Opéra National vorlegte, wird der Titelheld Titus (Keith Lewis, solide, intensiv darstellend, aber mit hörbaren Grenzen im Vokalen) von seinen privaten Neigungen abgehalten und zum Kaisertum, zur großen Politik gezwungen. „Titus“ beginnt an der Stelle, wo Racines „Bérénice“ aufhört. Damit steht die Inszenierung zwischen psychologisch differenzierter Rollengestaltung und großer Tragödie, wobei allerdings in Deckers Sicht die Politik eher außen vor bleibt. Auch wenn sich Titus für Rom und seine Karriere entschließt, geht es doch eher um den (typisch deutschen?) Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, wobei erstere obsiegt. Besonders hervorzuheben waren in den Hosenrollen Anne-Sofie von Otter als Sesto und Angelika Kirchschlager als Annio, höchst beachtlich Christiane Schäfer als Servilia, Cynthia Lawrence forciert beinahe zu viel, obwohl sie grundsätzlich das richtige Timbre für die Partie der Vitellia mitbringt. Die besondere Leistung des Orchesters der Opéra National unter der Leitung von Armin Jordan muß unbedingt hervorgehoben werden. Immer wieder erstaunt die Flexibilität und Virtuosität dieser Musiker; und es gibt nicht wenige, die behaupten, daß es eindeutig das beste Orchester Frankreichs ist, und dies dank der Aufbauarbeit des entlassenen Myung-Whun Chung. Es bleibt zu beobachten, wie die weitere Entwicklung unter dem neuen musikalischen Leiter James Conlon verläuft.

Im Gespräch: Wolfgang Sawallisch

Deutsche Künstler können sich einer gewissen Popularität erfreuen. Das Orchestre de Paris, das in der nächsten Saison sein dreißigjähriges Bestehen feiert, wird eng mit Christoph von Dohnányi zusammenarbeiten, und man umwirbt insbesondere Wolfgang Sawallisch, der einen jeweils im Dezember stattfindenden Beethoven-Zyklus mit dem Orchester absolviert, der alle

Konzerte, Sinfonien, Ouvertüren und großen Chorwerke beinhaltet mit der Missa solemnis 1998 als krönendem Abschluß. Danach möchte man Sawallisch noch enger an das Orchester binden, aber ob er sich nach dem Philadelphia Orchestra an eine anstrengende Chefposition binden will, ist noch fraglich. Dafür präsentierte er sich mit seinem amerikanischen Orchester im Rahmen der diesjährigen Europa-Tournee mit einem aus Anlaß des 100. Todestags um Johannes Brahms angesiedelten Programm. Das Philadelphia Orchestra verfügte stets über hervorragende Qualitäten. Sawallisch vermag ihm zusätzlich dunkle Klangfarben zu entlocken. Die Perfektion ist so groß, daß man das Gefühl bekommt, die gewählten Werke seien viel zu leicht für das Orchester. Man bewundert die Ausgestaltung jedes Teils in den einleitenden Haydn-Variationen, selten klang Dvořáks siebte Sinfonie so brahmisch und formal durchgestaltet, aber eigentlich nur in dem so undankbar scheinenden Violinkonzert von Robert Schumann wollte sich das Gefühl des So und nicht anders einstellen. Dirigent und vor allem der Solist Frank Peter Zimmermann setzten auf klangliche Differenzierung, äußerst empfindsames pianissimo, Mut zum Risiko, was zu Recht vom Publikum gefeiert wurde.

Für das Orchestre de Paris war der hiesige Saisonschluß eine Aufführungsserie der „Salome“ von Richard Strauss, geleitet von seinem noch eine Saison amtierenden Chef Semyon Bychkov. Im 90. Jahr nach der ersten Pariser Aufführung übernahm das Théâtre du Châtelet die zu Recht gelobte Luc Bondy-Inszenierung, die auch fast fünf Jahre nach ihrer Salzburger Erstdarbietung nichts an Bedeutung verloren hat. Bychkov verstand es, aus seinem Orchester das Maximum an Intensität und Engagement herauszuholen. Die besonderen Qualitäten, die eher in den individuellen Leistungen etwa der Solobläser liegen, die viele der großen französischen Orchester auszeichnen, kommen hier besonders zum Vorschein. Die Sänger, unter denen besonders Catherine Malfitano in der Titepartie zu nennen ist, bieten Beachtliches an darstellerischem Können, wenngleich sie gegen das massive Orchester gelegentlich keine Chance haben. Dennoch eines der großen umjubelten Ereignisse der diesjährigen Pariser Saison.

Helmut Schmitz

David und Goliath

Händel-Festspiele in Göttingen und Halle: Zweimal „Serse“

Konkurrenz belebt das Geschäft – diese alte Erkenntnis sah man nach den beiden Händel-Festspielen bestätigt, die Ende Mai und Anfang Juni in Göttingen und Halle stattfanden. Die Unterschiede des Angebots könnten größer kaum sein: Göttingen blickt auf eine siebenund-siebzighjährige Tradition zurück, hat in den achtziger Jahren unter John Eliot Gardiners künstlerischer Leitung an vorderster Front dazu beigetragen, Händels Oratorien vom Pathos der deutschen Romantik zu befreien, und spezialisiert sich seit 1991 unter Nicholas McGegan darauf, Händels Opern nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch in historischem Gewand aufzuführen. Halles Festspiele wurden 1952 ins Leben gerufen und litten lange unter den kulturpolitischen Maßgaben des Sozialismus, haben aber nach der Wende schnell den Anschluß an den internationalen Standard gefunden. Und Halle hat Geld: Während man in Göttingen nur eine halbe Millionen Mark aus öffentlicher Hand bekommt, ist es in der Saalestadt alles in allem mehr als das Viereinhalbfache. Was nicht zwangsläufig von Vorteil ist, denn der Geldsegen verleitet die Verantwortlichen dazu, so viele Stars und Fremdproduktionen einzukaufen, daß bis zu drei Konzerte gleichzeitig stattfinden und auch zwischen zwei aufeinanderfolgenden Ver-



Nicholas McGegan und sein Göttinger Ensemble lassen bei „Serse“ barocke Opernkonventionen musikalisch und szenisch wieder aufleben.

anstaltungen kaum Zeit zum Verarbeiten des Gehörten bleibt. Die Überfülle des Angebots weckt hier also ungewolltes Befremden. Hinzu kommt, daß man in Halle nicht müde wird, seine eigene Wichtigkeit herauszustreichen, etwa durch ausgedehnte Zeremonien mit steifem Protokoll oder durch etwas unbeholfene Verschußlorbeeren in vorgefertigten Presseberichten. Diesbezüglich wie auch im viel dezenteren Umgang mit Sponsorschaften gibt man sich in Göttingen souveräner; überdies machen der kleinere Rahmen und die Neigung zum Understatement diese Festspiele nicht nur persönlicher, sondern auch charmanter.

Reichhaltiges Angebot

Während Halle an Eigenproduktionen nur bietet, was man in dieser Art auch anderswo erleben kann, gewinnt Göttingen durch seine historisch orientierte Inszenierung der Händel-Oper und durch die Subsumierung der einzelnen Veranstaltungen unter ein Festspielthema ein klares, einzigartiges Profil. So wurden hier in diesem Jahr unter dem Motto „Händels Italianità“ zwei Werke einander gegenübergestellt, die als Schwesterstücke entstanden sind, nämlich Alessandro Scarlatti's Passionsoratorium „La Colpa, Il Pentimento, La Grazia“ und Händels Auferstehungsoratorium „La Resurrezione“. Dabei wurde nicht nur der Kontext beider Werke erhellt, sondern auch der Einfluß Italiens auf den jungen Händel verdeutlicht. Im Scarlatti bewiesen Heidrun Kordeles (Colpa), Graham Pushee (Pentimento), Natalie Karl (Grazia) und Michael Schneider mit seinem Ensemble La Stagione eine ungemein tiefe Durchdringung der Partitur, was zu einer subtilen und vielschichtigen Interpretation führte. Deutlich handfester ging Nicholas McGegan an Händels Oratorium heran, dessen Oberfläche er mit der nicht optimal vorbereiteten Hanover Band brillant und effektiv aufpolierte; aus dem Solistenquintett stachen die bemerkenswerte Sopranistin Christine Brandes (Angelo) und der sehr talentierte junge Tenor Jörn Lindemann (San Giovanni) hervor.

Mit seiner hauseigenen Opernproduktion konnte Göttingen in diesem Jahr allerdings nur eingeschränkt überzeugen. Scott Blakes nach barocken Vorbildern entworfenes Bühnenbild schaffte auf flachen Leinwänden wieder einmal hübsche dreidimensionale Illusionen, die das aristokratische Ambiente der Oper „Serse“ angemessen betonten, und Bonnie Krugers glitzernde Kostümracht korrespondierte gut mit dem Verzierungsreichtum der Musik. Während dies alles nicht spezialisierten Opernfreund einfach als Augenschmaus genossen werden konnte, stellte Drew Minters Regie einige Zuschauer vor

gewisse Probleme, denn die streng hierarchische Positionierung der Figuren, die Kodifizierung der Gebärdensprache und die scheinbare Statik der Personenführung setzt eine gewisse Vertrautheit mit Konventionen voraus, über die Händels Zeitgenossen vermutlich in größerem Umfang verfügten als sein heutiges Publikum. Bei genauerer Betrachtung konnte man aber eine einleuchtende und auch faszinierende stilistische Kongruenz von Bild und Musik entdecken, die dem tieferen Verständnis des Gesamtwerks sehr zuträglich war. Die Vorbehalte gegen den Göttinger „Serse“ betreffen daher weniger die Inszenierung als die musikalische Leistung. Zwar gab Brian Asawa einen sowohl in dramatischer als auch lyrischer Hinsicht grandiosen Arsamene, Lisa Milne eine sehr gute Atalanta und Dean Ely einen respektablen Ariodante; doch die Titelfigur und die übrigen Partien schienen mit Judith Malafronte (Serse), Jennifer Smith (Romilda), Susan Bickley (Amastre) und David Thomas (Elviro) stimmlich nicht optimal besetzt, und der mitreißende Impetus, zu dem Nicholas McGegan die Hanover Band animierte, ging bisweilen auf Kosten der technischen Präzision und gestalterischen Nuancierung.

Zufall oder nicht: Auch Halle hatte diesmal einen „Serse“ aufs Programm gesetzt, der freilich trotz deutlich höherem Budget nicht frei von Schwächen war. Denn was McGegan zu stürmisch und oberflächlich anging, bearbeitete Hans-Martin Linde mit dem Händel-Festspielorchester des Opernhauses Halle eher zu solide; hier wollte bei aller Sorgfalt der musikalische Funke einfach nicht überspringen. Während Lynda Lee in der Titepartie ihre Göttinger Kollegin um Längen schlug, blieb Axel Köhler hinter Brian Asawa weit zurück, wie auch die übrigen Solisten keinen bleibenden Eindruck hinterließen. Peter Sykora führte mit seinem kalten und konsequent schiefen Bühnenbild dem Zuschauer die Brüchigkeit der Fassaden so aufdringlich vor Augen, daß er bei der Premiere einige Buh-Rufe einstecken mußte. Mit ähnlicher Intention decouvierte auch Ulrich Peters in seiner Regie die Nichtigkeit aller Liebesschwüre. Immerhin geriet, da Peters in seinem unverkrampft modernen Ansatz auf den Umweg des barocken Affektenkodex verzichtete, sein „Serse“ plastischer, lebendiger und leichter nachvollziehbar. Insgesamt ergibt sich also aus dem direkten Vergleich zwischen der Göttinger und der Hallenser Produktion ein Patt auf nicht exzellentem Niveau.

Indes hatten beide Festspiele auch Hervorragendes zu bieten. Von Michael Schneiders facettenreicher, tief ausgeloteter „Colpa“ in Göttingen war schon die Rede. Hinzu kam hier ein sehr klangvolles Konzert mit italienischen und Händelschen Orchesterwerken, in dem das Bremer Ensemble Fiori musicali unter Leitung von Thomas Albert die Kunst vorführte, Dramatik mit Intimität zu verbinden. In die gleiche Richtung wiesen zwei stimmungsvolle Nachtkonzerte, in denen einmal Christine Brandes (Sopran) und Nicholas McGegan (Cembalo), das andere Mal Klaus Mertens (Baß) und das Hamburger Ensemble Il Basso das Publikum nach händelreichen Tagesveranstaltungen mit fein gestalteter Kammermusik zur Ruhe kommen ließen.

Den insgesamt dreizehn Göttinger Konzerten standen neben einer langen Reihe außermusikalischer Veranstaltungen 21 Konzerte in Halle gegenüber, darunter virtuose Kammermusik mit Musica antiqua Köln und Musica ad Rhenum, zwei weitere Opern, eine szenisch aufgeführte Kantate und nicht weniger als

sechs Händel-Oratorien. Mark Minkowski stellte in einem konzertanten „Ariodante“ einen Geschwindigkeitsrekord nach dem anderen auf. Unter David Roblous Leitung brachten das Avison Ensemble und die Midsummer Dancers „Atalanta“ auf die Bühne, was auf solidem Niveau durchaus den Charme einer noch von studentischem Geist geprägten Nachwuchsproduktion ausstrahlte. In „Acis and Galatea“ bestätigten Trevor Pinnock und The English Concert alle Eindrücke, die man von ihren Plattenaufnahmen gewinnen kann, während Christopher Hogwood in „Joshua“ eine ungewohnt dramatisch agierende, dabei den Ausdruck sehr konzentriert und ausgewogen gestaltende Academy of Ancient Music vorführte.

Solche Qualität hat ihren Preis, und den kann sich zur Zeit nur Halle leisten. Indes droht dem Goliath der Händel-Festspiele sein reichhaltiges Angebot über den Kopf zu wachsen, wenn es ihm nicht gelingt, den fast schon beliebigen Händel-Konsumrausch in geordnete Bahnen zu lenken. Umgekehrt hat der Göttinger David mit seinem starken Konzept und seinem unverwechselbaren Profil nur dann auf Dauer eine Chance, wenn er an seinen neuralgischen Punkten im Zentrum der Festspiele noch mehr auf Qualität achtet. Eines ist jedoch sicher: Von dem Wettstreit, den sich die beiden Festspiele immer heftiger und mit unterschiedlichen Strategien liefern, können die Besucher nur profitieren. Matthias Hengelbrock



Dean Ely (Ariodante) und Judith Malafronte (Serse) bei den Göttinger Händel-Festspielen.