



Krzysztof Penderecki dirigierte die Münchner Philharmoniker bei der Uraufführung seiner dritten Sinfonie. In den vergangenen Jahren waren Teile daraus bereits andernorts aufgeführt worden. Das Werk konnte einhellig überzeugen.

Klang hat mich nie interessiert

Pendereckis dritte Sinfonie mit den Münchner Philharmonikern uraufgeführt

Krzysztof Pendereckis Wandel vom Vorreiter der undogmatischen Avantgarde zur vielgeschmähten Symbolfigur der Neoromantik ist vielen bis heute unbegreiflich geblieben. Man hat es als „Wende“ bezeichnet, und böse Zungen sprachen von einem populistischen Schachzug. Doch so plötzlich ist das ja gar nicht geschehen: Schon die Lukas-Passion von 1964 mußte in ihrer polystilistischen Massierung der Mittel hellhörig machen. Freilich wurde Penderecki der Bedarf nach mehr Wohlklang erst allmählich bewußt, als er mit dem Dirigieren anfang: „Ich hatte plötzlich genug vom Klang meiner früheren Werke. Ich entdeckte, was für eine Tiefe die Musik von Schostakowitsch hat. Schostakowitschs Instrumentation ist sehr Mahler-nah. In den letzten Sinfonien verdankt meine Instrumentation Bruckner mehr, und auch Sibelius ist sehr wichtig geworden. Ich wollte mehr Klangfülle, die Möglichkeiten des großen Orchesters wirklich nutzen. Also bediente ich mich überlieferter Orchestrationstechniken: Verdopplungen, Oktavierungen – weg

vom spröden Klang der Schönberg-Nachfolge, der mir zu eingeengt war.“ Die Neoromantik nun, für die vor allem Werke wie das erste Violinkonzert (mit Isaac Stern, Sony CD SMK 64507), mehr noch die Oper „Paradise Lost“, das „Te Deum“ und die zweite Sinfonie („Weihnachtssinfonie“) stehen, ist für Penderecki längst eine überwundene Schaffensperiode, die „eigentlich recht kurz dauerte, so fünf bis sechs Jahre“.

Seither hat er versucht, alle erworbenen, sinnvoll einsetzbaren Satztechniken und Ausdrucksmittel zusammenzuschmieden, um etwas Neues daraus zu gewinnen: „Es gibt ja eigentlich keine prinzipiell neuen Formen. Die tradierten Formen sind Archetypen, die in vielerlei äußerem Gewand auftreten können und doch die Energien in verwandter Art verteilen und bündeln. So ist gerade die Sonatenform eine

einmal gefundene Urerscheinung, die immer gültig sein wird.“ In den letzten Jahren hat sich Penderecki immer mehr auf das sinfonische Schaffen konzentriert, „denn das ist es, was mich jetzt vor allem interessiert: die Substanz, der rein musikalische Zusammenhang in großen Formen. Nur wenige außer mir machen das heute, und wer kann heute schon noch Sinfonien schreiben wie ich?“ Nun also haben die Münchner Philharmoniker unter seiner Leitung die dritte Sinfonie uraufgeführt. Dem war 1988 in Luzern die Uraufführung von zwei Sätzen daraus, „Passacaglia und Rondo“ (vierter und zweiter Satz des vollendeten Werks) ebenso vorausgegangen wie zwischenzeitlich diejenige der Sinfonien Nr. 4 und Nr. 5. Diese Überlappung kam zustande, da „die Sinfonien Nummer drei, vier und fünf bezüglich des Materials eigentlich ein Werk

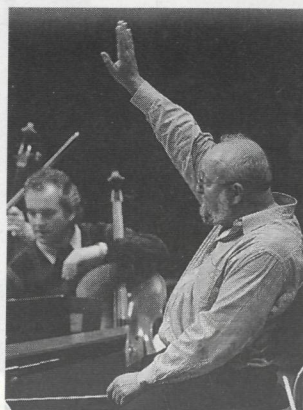


Foto: Werner Neumeister

sind, das sich über nunmehr fünfzehn Jahre ausdehnt“. Die Sinfonie verdankt jenen Komponisten, zu denen sich Penderecki ausdrücklich bekennt, eine Menge, ohne sich in den stehenden Gewässern des Epigonentums zu aalen. Der erste Satz, nicht viel mehr als eine höchst stimmungsvolle, dunkle Introduktion zum Folgenden, bezieht seine verhangene Atmosphäre aus den Abgründen des Jean Sibelius, insbesondere dessen vierter Sinfonie. Zentrum des fünfsätzigen Werks ist ein schwebendes Adagio, das an das Ende des Kopfsatzes der fünften Sinfonie von Schostakowitsch anzuknüpfen scheint und mit konzentrierten Mitteln sein eigenes Drama entfaltet. Die Instrumentation ist faszinierend, und wohl nur wenige Orchester können hier einen Moment in den anderen so nahtlos hinübergleiten lassen wie die Celibidache-geschulten Münchner Philharmoniker. Das ermöglichte Penderecki, dem es nicht sonderlich angenehm war, das Werk selbst aus der Taufe zu heben, vier hochkarätige Aufführungen, wobei die Wiedergabe am letzten Abend nach übereinstimmender Meinung am besten gelang. Natürlich hat Penderecki als Dirigent nicht die gleiche suggestive Kraft wie als Komponist, und vor allem in den schnelleren Sätzen, wie dem wilden zweiten Satz oder dem diabolischen Finale, kann er den obsessiven Charakter der Unisono-Abschnitte nicht verwirklichen. Da könnte weitschauender disponiert werden – nicht so enthemmt und direkt zu Beginn, und umso unentrinnbarer zum Ende hin. Sachliche Haltung führt hier unvermeidlich zu Längen. Der zweite Satz, ein Rondo-Scherzo, beeindruckt mit effektivem Ping-Pong-Spiel des panoramisch aufgestellten Schlagzeugs zuzüglich weiterer Instrumente (herrlich schnarrender Effekt mit den Kontrabässen) und ist im Rahmengeschehen von durchaus schwermetallischer Anlage. Die Passacaglia schlägt widerspenstige Rhythmusgruppen an und gibt das motivische Gerüst nur schattenhaft preis. Sie ist der insgesamt sperrigste Satz. Das Finale ist ein dämonischer Hexenritt mit eindeutigen Rückbezügen.

Pendereckis heutiger Stil verschmilzt nicht nur in elaborierter Art neoromantische Elemente mit zurückhaltend angewandten Clustertechniken und der Elektronik abgelasschen, „verfremdeten“ Klangwirkungen aus seiner spektakulären Frühzeit, verbunden mit vor allem auf Ockeghem- und Bach-Studien fußender Polyphonie. Er bezieht auch nachdrücklich Stellung gegen die Suche nach kurzweiligen Effekten: „Klang hat mich nie interessiert. Mir ging und geht es immer nur um die Form, um den musikalisch zusammenhängenden Organismus.“ Und das ist sicher eine Forderung, die in der dritten Sinfonie eingelöst wird. Die Stringenz, mit der opponierende Gedanken in wechselseitige Beziehung miteinander

der treten, die klare Proportionierung der Sätze in sich und zueinander, die kontinuierliche harmonische Tragfähigkeit des freitonalen kontrapunktischen Geflechts – das sind echt sinfonische Züge, deren Rang sich außerhalb ideologisch gerüsteter Gefechtsstände erweisen wird. Die neue Sinfonie jedenfalls ist eines von Pendereckis wichtigsten Werken und war zudem ein einhelliger Erfolg bei Publikum und Tagespresse.

Christoph Schlüren

Beethoven-Marathon

Bonner Bürgerinitiative zum 225.

Geburtstag des Komponisten

Beethoven-Feste haben ihre Tradition in Bonn. Seit 1845 halten die Bürger der Stadt ihren berühmtesten Sohn mit mehr oder weniger regelmäßig wiederkehrenden Konzertereignissen in Ehren. Zuletzt fanden die internationalen Beethoven-Feste alle drei Jahre statt – bis vor kurzem die kommunale Finanzmisere auch im Bonner Haushalt für andere Prioritäten sorgte. Die Stadt Bonn sagte das Beethoven-Fest für 1995 kurzerhand ab und es war zu befürchten, daß der 225. Geburtstag des Komponisten ohne angemessene Würdigung und festlichen Rahmen verstreichen würde. Doch hatte man nicht mit dem Engagement der musikbegeisterten Bonner Bürger gerechnet, denn die machten – wieder einmal – aus der Not eine Tugend. Schon 1889 hatte eine Bürgerinitiative, der noch heute bestehende „Verein Beethovenhaus“, den Abriß des Geburtshauses in der Bonngasse verhindert und zu einer musealen Gedenkstätte ausgebaut, die heute mit ihrem Archiv und dem angrenzenden neuen Kammermusiksaal zu den kulturellen Attraktionen der Stadt gehört. Vor gut zwei Jahren trat die Gesellschaft „Bürger für Beethoven e.V.“ auf den Plan. Sie setzte sich das Ziel, rund um den 17. Dezember 1995, Beethovens 225. Tauftag also, ein Musikfest zu veranstalten, das es in dieser Form noch nicht gegeben hatte: Den Beethoven-Marathon, ein kompaktes, 53stündiges Ereignis mit über 20 Veranstaltungen fast rund um die Uhr – viele davon an historischen Orten, die eng mit Beethoven in Verbindung standen. Ein internationales Staraufgebot und vielversprechender Musikernach-

wuchs weckten Erwartungen auf künstlerische Spitzenleistungen, die dann auch oft geboten wurden.

Sir Edward Heath, als leidenschaftlicher Musikliebhaber und Dirigent im Nebenberuf bekannt, eröffnete das Festival in der Godesberger Redoute mit einem Festvortrag, der nicht nur persönliche Beethoven-Betrachtungen beinhaltete, sondern auch einen unvermittelten Ausflug in die große Politik. Das Eröffnungskonzert in der Beethovenhalle hatte man Roger Norrington anvertraut. Mit dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC Choir und dem Solistenquartett Amanda Halgrimson, Sarah Walker, Alastair Miles und Hans-Peter Blochwitz gelang ihm eine entstaubte, durchsichtig und klar geformte Interpretation der „Missa Solemnis“, in der allein schon die zügigen Tempi kein übertriebenes Sakralpathos aufkommen ließen. Ein erster Glanzpunkt, ein gelungener Auftakt zu einem extrem komprimierten Programm, in dem auch Lesungen (vorzüglich: Michael Heltaul) und Podiumsgespräche das Phänomen Beethoven schlaglichtartig erhell-



„Beethoven“ von Klaus Kammerichs, geschaffen 1986 – ein Porträt in Beton, aufgestellt vor der Bonner Beethoven-Halle.

ten, keinem Interessenten aber – rein zeitlich – der Besuch aller Veranstaltungen möglich war. Unter Leitung von Burkhard Glaetzner erklang u.a. das selten zu hörende Oratorium „Christus auf dem Ölberg“ op. 85. Hier bestach besonders das präzise aufspielende Neue Bachische Collegium Musicum Leipzig und der Städtische Musikverein Düsseldorf. Nachhaltigen Eindruck hinterließ auch die von Hans Vonk umsichtig geleitete

der wenigen Sänger, die in diesem „Ring“ das Wort ernst nehmen und es in Gesang umsetzen können. Man hat schwärzere Hagen erlebt, aber kaum adäquatere.

Und die Inszenierung? Berlin als Winter-Bayreuth: Bei dieser Konzeption darf man nicht etwas ganz Neues erwarten. Natürlich sieht bei dem Team Harry Kupfer/Hans Schaverno (Bühnenbild) und Reinhard Heinrich (Kostüme) einiges anders aus als 1988/92 in Bayreuth. Doch die Grundkonzeption ist geblieben – warum auch nicht? Kupfer setzt die Wirksamkeit von Treppenstufen einmal mehr in Szene (und entlarvt sie im zweiten Akt), folgt trotzdem immer noch seinem sich nie erfüllenden Ideal von Sängern als Leitern erkletternde Akrobaten (im ersten Akt), und erprobt am Chor einen Altersstil, der vom vermeintlichen Realismus weg zum Manierismus der Bewegungskoordination führt, wobei er seinen Kollegen Schaverno und Heinrich inzwischen postmoderne, fast klassizistische Ästhetisierung einräumt. Das Schlußbild der Tetralogie ist ein Tableau – man denkt dabei an seinen „Parsifal“ am gleichen Haus vor ein paar Jahren –, dem Wagners Untergangskatastrophe mit dem in Alberichs Händen verfallenden Ring ein blondes – arisches? – Kinderpaar Hoffnung auf eine Wiedergeburt entgegensetzt. Das ist Kitsch, der nachdenklich macht, wohl auch nachdenklich machen soll, der eigentlich sofortiges Klatschen verbietet. Der Applaus kam dennoch schnell und heftig.

Martin Elste

Bärendienst

Verdis „Jérusalem“ in Wien

Schielen müßte man können, seufzte Giuseppe Verdi vor rund 150 Jahren, „mit einem Auge aufs Publikum, mit dem anderen auf die Kunst sehen“. Ohne die damaligen italienischen Einigungsbestrebungen im Kampf gegen österreichische Fremdherrschaft sind die frühen patriotischen Opern Verdis, diese Risorgimento-Volkshelden, kaum verständlich. „I Lombardi alla prima crociata“, ein Werk über die historischen Kreuzfahrer Ende des 11. Jahrhunderts, enthält sogar die inoffizielle Hymne der Lombardei – in Gestalt eines plakativen, bekenntnisthaften schmissigen Chores zum Mitsingen. Doch „Jérusalem“, die umgearbeitete französische Fassung der „Lombardi“, erschien während der dreieinhalbstündigen österreichischen Erstaufführung an der Wiener Staatsoper alles andere als mitreißend, alles andere als kurzweilig.

Die Geschichte ist folgende: Kurz vor dem Aufbruch Richtung Palästina gibt der Graf von Toulouse seinen Segen zur Verbindung zwischen seiner Tochter Hélène und ihrem Geliebten Gaston. Der Bruder des Grafen, Roger, quitiert die Heirat eifersüchtig mit einem Attentat; aus Versehen trifft es nicht Gaston, sondern den Gra-

fen. Aber Roger sorgt dafür, daß Gaston als der Schuldige angesehen wird. Erst später, in Palästina, sieht man Roger als Geläuterten im Büssergewande: Er rettet Gaston, der zum Tode verurteilt worden ist, und fällt dann während der Schlacht um Jerusalem. Die Macht des Schicksals wütet also; doch den beachtlichen Absurditätsgrad der Handlung nutzt Regisseur Robert Carsten keineswegs, um Bezüge zu gewissen Kapiteln des modernen Theaters aufzuzeigen. Und es bleibt bei der bloßen Absichtserklärung, die religiöse Problematik vor dem Hintergrund heutiger Glaubenskriege und Massaker zu beleuchten. Naturalistisch-kitschig vollzieht sich das Geschehen zwischen schmucklosen Kirchenfassaden, der Chor darf sich an echtem Lagerfeuer wärmen, wenn er nicht gerade Aufstellung nimmt und sich zum Kreuzsymbol formiert. Ein winziger Ansatz zu kritischer Distanzierung von den Fanatikern wird nach wenigen Minuten im Keim erstickt, nur das eröffnende Toulouse-Bild operiert mit miniaturisierten Kirchen als Talismanen der päpstlicherseits Aufgerufenen. Der Rest ist Schweigen: Robert Carsten scheint seinem Ausstatter Michael Levine vertraut und im übrigen während der Proben stumm und teilnahmslos auf seinem Regiestuhl gesessen zu haben, ohne die apathischen Sänger auf die Charaktere des Stückes vorzubereiten.

Einzige Ausnahme: der agile Samuel Ramey als Roger in der Form seines Lebens, stimmlich ungemein präsent. José Carreras kämpft als Gaston mit seinen erbärmlichen Stimmresten und (wie es hieß) einer Luftröhrenentzündung, forcierte jedenfalls aus Leibeskräften. Eliane Coelho ließ es empfindlich an Attacke und Durchschlagskraft mangeln, verschenkt sahen sich die originellsten Eingebungen Verdis. An den künstlerischen Kapazitäten Zubin Mehtas braucht eigentlich nicht gezweifelt zu werden, wenn es um die Imagination muskulöser Energie geht. Doch dem frühen Verdi und seiner vibrierenden Italianità stand der indische Pultstar ziemlich hilflos gegenüber, nirgends flammte es rhythmisch/agogisch im gebotenen Maße. Der Bayerische Staatsoperntendant Peter Jonas, Zeuge dieser Wiener Premiere, wird bei der Planung kommender Spielzeiten doch nicht etwa darauf achten müssen, seinen Favoriten, den designierten Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper, von italienischem Repertoire fernzuhalten?!

Volkmar Fischer



José Carreras (Gaston) und Eliane Coelho (Hélène) in Robert Carstens Neuinszenierung von Verdis Frühwerk „Jérusalem“ an der Wiener Staatsoper.

Foto: Österr. Bundestheaterverband/Axel Zeiniger

Zukunft '96, Visionen '97

Programm und Projekte der Salzburger Festspiele

Für den kommenden Sommer hebt der Intendant Gérard Mortier die noch engere programmatisch-strukturelle Vernetzung der Sparten Oper, Konzert und Schauspiel mit den Komponisten-Eckpfeilern Beethoven und Schönberg hervor. Neben Wiederaufnahmen der Mozart-Opern „Figaro“ und „Don Giovanni“ sind es diesem Konzept gemäß Beethovens „Fidelio“ (Solti/Wernicke) in Verbindung mit der „Leonoren“-Urfassung (halbszenisch unter Gardiner) und Schönbergs „Moses und Aron“ in der Amsterdamer Peter Stein-Inszenierung unter Pierre Boulez, der mit diesem „Gastspiel“ sein Salzburger Operndebüt gibt. Webers „Oberon“ (Cambreling/Metzger) schlägt musikdramatisch die Brücke zum „Sommernachts Traum“ von Shakespeare, für dessen Realisation Leander Haußmann verpflichtet wurde. Neu auch Strauss' „Elektra“ (Maazel/Asari), eine szenische Einrichtung von Schönbergs „Pierrot lunaire“ und Messiaens „Quatuor pour la fin du temps“ (Regie: Christoph Marthaler).

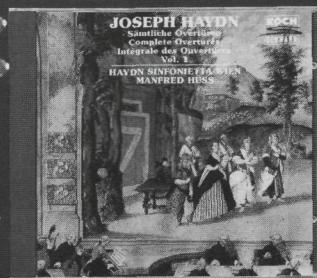
Dem „Progetto Pollini“ von 1995 folgt ein „Projekt Friedrich Cerha“. Im Programm der sieben Konzerte die bedeutenden „Spiegel I-VIII“ für großes Orchester, die mit dem ORF-Symphonieorchester anschließend auch in Zürich und in Berlin aufgeführt werden. Hans Landesmann, der Konzertdramaturg, hat es anhand des Programmes leicht, die breite Streuung zeitgenössischer Musik zu belegen. Zum Beispiel in einem neuen Zyklus „Next Generation“ mit Uraufführungen im Festspielauftrag von Stroppa, Saariaho und Beat Furrer („Nuun“ für Klavier und Orchester). Besondere Aufmerksamkeit erfährt die sakrale Musik der verschiedensten Epochen von Händel, A. Scarlatti, Bach, Beethoven, Rossini, Verdi und Bruckner, wobei eine Veranstaltungsreihe „Polyphonie“ mit András Schiff als Hauptakteur durchaus in Nachbarschaft zu spirituellen Projekten zu sehen ist. In den vier Bach-Programmen wirken u.a. Miklós Perényi, Peter Schreier und der Schönberg-Chor mit.

Eine neue Oper von Luciano Berio ist, wie Mortier versicherte, weiterhin aktuell und in Vorbereitung. Weitere Opernuraufführungen von Komponisten im Alter zwischen 30 und 45 Jahren werden angestrebt. Stein möchte 1997 Grillparzer inszenieren, Gidon Kremer wird „Projekt“-Künstler sein und in jedem Konzert neben Schubert auch eine Uraufführung spielen. Die Mozart-Opern 1997: Wiederaufnahmen von „Lucio Silla“ und „Tito“, Neuinszenierungen von „Mitridate“, „Zauberflöte“ und „Entführung“. Ob die glücklose „Traviata“-Version des vergangenen Sommers wieder aufgenommen werden wird, ließ Mortier offen. Es gebe hierüber noch ein Gespräch mit Riccardo Muti, dem Dirigenten.

P.C.

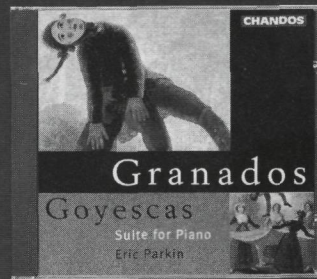
Jetzt aktuell im Kontrabaß

JOSEPH HAYDN-OVERTÜREN Vol. 1
auf historischen Instrumenten
HAYDN SINFONIETTA WIEN
MANFRED HUSS



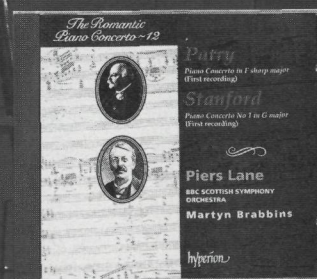
CD: 317 232

SPANISCHE KLÄNGE NACH GEMÄLDEN GOYAS
Enrique Granados Suite für Klavier
ERIC PARKIN am Klavier



CD: CHA 9412

THE ROMANTIC PIANO CONCERTO Vol. 12
Ersteinspielungen!
Klavierkonzert in Fis-dur von C. H. Party
Klavierkonzert in G-dur von C. V. Stanford
PIERS LAINE, Klavier
BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA
MARTYN BRABBINS



CD: CDÄ 66820

JOHANNES BRAHMS / MAX Reger
Klarinettenquintette
PIERRE WOODENBERG, Klarinette
SCHÖNBERG QUINTETT



CD: 311 502

Fordern Sie bitte
unsere kostenlosen
Gesamtkatalog an.

KOCH
Classics

D: 80336 MÜNCHEN I,
HERMANN-SCHMID-STR. 10
A: 6600 HÖFEL I, POSTFACH 24

Kupferner Kitsch. Berlin als Winter-Bayreuth

"Götterdämmerung" an der Staatsoper Unter den Linden

C-Dur-Messe und das Violinkonzert mit Dmitry Sitkovetsky, dem Krzysztof Penderecki als Dirigent der Sinfonia Varsovia zur Seite stand. Warum beide Messen im Konzertsaal, ein „weltliches“ Programm wie die Coriolan-Ouvertüre, das Violinkonzert und die siebte Sinfonie aber im Bonner Münster aufgeführt wurden, war durchaus nicht jedem einsichtig. „Morgendliche Bläservirtuosen“, unter ihnen Marie-Luise Neunecker und Sabine Meyer, brillierten im tückischen Hall der Remigius-Kirche. In der Aula der Universität gaben Meisterschüler deutscher Musikhochschulen Kostproben ihres Könnens. Ewa Kupiec, Raphael Oleg und Alban Gerhardt boten Sonaten und Klaviertrios des jungen Beethoven in der Schloßkirche, das Vogler-Quartett stellte im Lip-peschen Palais dem Streichquartett op. 18/3 das späte Werk op. 127 gegenüber. Am selben Ort waren Christiane Oelze, Urszula Kryger und Nico van der Meel in einem Lieder-Nachmittag zu erleben. In zwei langen Beethoven-Nächten wurden weitere Teile des Liedschaffens von Spitzenkräften exquisit dargeboten, wobei Christian Elsner, Olaf Bär und Ruth Ziesak herausragten. Für die Kammermusik-Sensation sorgten Christian Tetz-laff, Truls Mørk und Lars Vogt, die in Duo-Forma-tionen begeistert und auch als dynamisches Klaviertrio absolutes Weltklasse-Format bewie-sen! Hier konnte die Solistenformation Frank Peter Zimmermann, Heinrich Schiff und Lars Vogt, die mit dem „Trippelkonzert“ zu hören waren, nicht mithalten. Ein mehrstündiger „Kla-vier-Marathon“ in der Bundeskunsthalle mit Mel-vyn Tan, Lars Vogt und Bruno Leonardo Gelber rückte schließlich den Klavierkomponisten in den Mittelpunkt. Das Abschlußkonzert in der Beetho-venhalle, die eigentliche Geburtstagsgala, folgte dann im wesentlichen dem Programm der großen Konzert-Akademie, die Beethoven selbst am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien veran-staltet hatte: Sechste Sinfonie, „Ah, Perfido“, Szene und Arie für Sopran op. 65, viertes Klavier-konzert und fünfte Sinfonie. Charlotte Margiono und Yefim Bronfman waren die bravourösen Soli-sten des Abends, den Lorin Maazel und das BR-Symphonieorchester mit einer furios gesteigerten Fünften ausklingen ließen. Nicht nur dank engagierter Bürger und Künstler, die mit modera-ten Gagen zufrieden waren, wurde der Ruf Bonn als Beethoven-Stadt vorerst gerettet und das städtische Kulturamt für künftige gemeinsame Festivalplanungen erneut in die Pflicht genom-men. Die Mithilfe finanzkräftiger Sponsoren war ebenso unverzichtbar. Dabei wirkte die protzige Nobelkarosse eines deutschen Autoherstellers, die direkt im Foyer der Beethovenhalle parken durfte, vielleicht doch zu aufdringlich.

Norbert Hornig

Claudio Abbado hat die Berliner Opernszene verändert. Seit einigen Jahren zeigt er in schö-ner Regelmäßigkeit in „seinem“ Haus, der Philhar-monie, was Oper sein kann, vor allem: wie das Orchester in einer Opernaufführung zur Hauptsache wird. Das begann mit Rossini und führte über Strauss und Mussorgsky zu Verdis „Otello“. Die Kritik spricht mit schöner Regelmäßigkeit von opernorchesterlichen Sternstunden, bei denen es die Sänger allerdings wegen der unopernhafte Balance etwas schwer haben. Daniel Barenboim scheint Abbados Konkurrenz ernstzunehmen. Die



Szenenfoto aus der Kupfer/Schavernoch-Produktion in der Staatsoper Unter den Linden.

„Götterdämmerung“-Premiere in der Staatsoper Unter den Linden wurde jedenfalls ein orchestra-les Prunkstück, wie man es in Opernhäusern sel-ten erlebt. Und, wie Abbado, schien auch Baren-boim an diesem Abend wenig auf die Sängerba-lance zu geben. Wenn die Sänger nicht vorne zum Publikum hin standen, war das Hören der Gesangspartie eher Glückssache. Im Laufe des Abends stellten sich Sänger und Dirigent dann mehr und mehr aufeinander ein.

Bei Barenboim sind die Klänge nicht sofort „da“ – was gelegentlich etwas irritiert, wenn man Diri-genten wie Toscanini, Reiner und Solti zum Maß-stab nimmt. Barenboim entwickelt die Akkorde und Melodien, läßt Phrasen aufblühen. Der Trau-ermarsch hat wenig von einem Marsch (der er ja auch gar nicht ist), umso mehr hingegen von sich aufladender Emotion, von spätromantischer Erhabenheit, von wilhelminischer „Größe“.

Und wie kommen die Sänger mit soviel orche-straler Macht zurecht? Rosemarie Lang (Wal-traute und zweite Norn) ist (neben Carola Höhn als Woglinde) die einzige des alten Lindenopern-Ensembles. Und nicht nur das. Sie preist mit bom-bensicherer Gesangstechnik und stilistischer Souveränität den alten Ensemblegeist. Bravo! Die hochgewachsene Deborah Polaski ist optisch genau die richtige Brünnhilde für Kupfers Berli-ner Inszenierung. Sie kann eine sensible Sängerin sein, mit Zwischentönen, mit piano. Aber meist forciert sie in der Höhe, brüllt sich die Emotionen aus dem Leib, ein Urschrei nach dem anderen. Und in diesen Minuten fehlt ihr dann die Kraft für die Mitte und erst recht die Tiefe. Ein Drittel Wag-ner bleibt auf der Strecke, könnte man sagen. Nun ja, man sieht dieses Drittel, und das Publi-kum hält nicht selten für Gesang, was vor allem die Kraft einer alles rettenden Bühnenpräsenz ist.

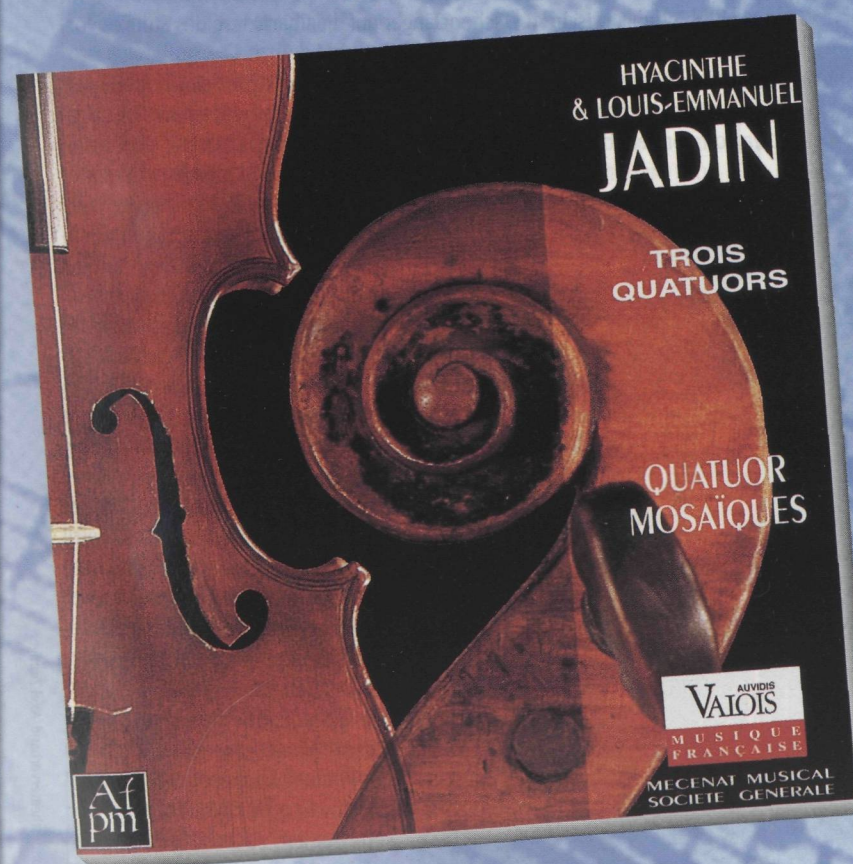
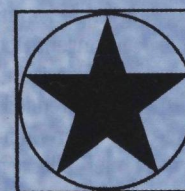
Siegfried Jerusalem ist als Siegfried am über-zeugendsten, wenn er vorn an der Rampe mit den

Rheinmädchen parliert. Gegenpol zu ihm ist der stimmlich pointierte Eike-Wilm Schulte, ein ech-ter Gunther, ein Duckmäuser und Untertan. John Tomlinson: Als Hagen fast noch besser denn als Wotan. Denn die Jugendlichkeit von Kupfers Wotan-Bild, die Tomlinson offenbar perfekt umzusetzen versteht, paßt doch nicht so recht zu Wagners Konzeption. Als Hagen hingegen bewegt er sich genau richtig. Und er artikuliert, färbt seine Stimme entsprechend der Situation. Einer

Foto: Monika Rittershaus

Zum Abo des Jahres den

FONO FORUM
STERN DES MONATS



Sichern Sie sich die Vor-teile eines FONO FORUM Abos für ein ganzes Jahr. Es lohnt sich!

Denn Sie erhalten dafür den FONO FORUM STERN DES MONATS Februar 1996.

Also anrufen unter 0203/7690820 faxen unter 0203/7690830 oder den ausgefüllten Coupon an: FONO FORUM – Leserservice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg.

☐ Ja, schicken Sie mir FONO FORUM! 12 Ausgaben zum Jahres-Vorzugspreis von DM 92,40 (Ausland DM 120,-) an meine untenstehende Anschrift. Als Dankeschön erhalte ich die CD STERN DES MONATS Februar 1996. Das Abonnement läuft ein Jahr und verlängert sich nur dann um ein weiteres Jahr, wenn es nicht spätestens drei Monate vor Ablauf des jeweiligen Lieferjahres gekündigt wurde.

Name/Vorname _____

Straße/Nr. _____

PLZ/Ort _____ Telefon _____

Gewünschte Zahlungsweise: ☐ per Rechnung ☐ per Bankeinzug

Konto-Nr. _____ BLZ _____

Bank _____

Datum _____ 1. Unterschrift _____

Widerrufsgarantie: Ich weiß, daß ich diese Bestellung inner-halb von 10 Tagen (rechtzeitige Absendung des Widerrufs genügt zur Fristwahrung) schriftlich über den FONO FORUM-Leserser-vice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg, widerrufen kann. Die Prämie kann ich auf jeden Fall behalten.

Datum _____ 2. Unterschrift _____

Merkabschnitt: (Zum Verbleib beim Abonnenten) Ich weiß, daß ich diese Bestellung innerhalb von 10 Tagen (rechtzeitige Absendung des Widerrufs genügt zur Fristwahrung) schriftlich über den FONO FORUM-Leserservice, Postfach 29 01 80, 47261 Duisburg, widerrufen kann. Die Prämie darf ich auf jeden Fall behalten.

FONO FORUM
Einfach klassisch!