

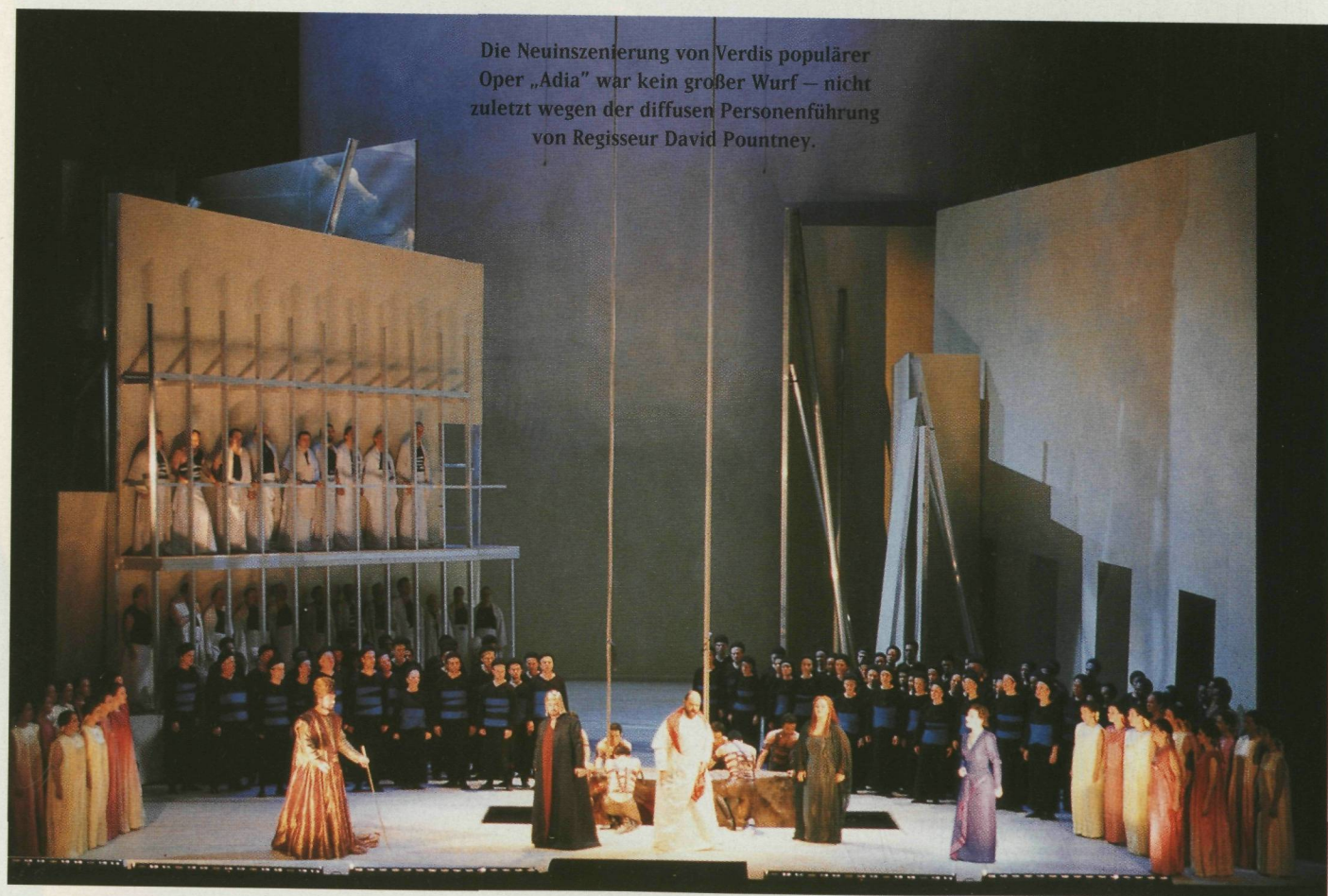
Schon im Vorfeld dieser „Aida“-Premiere hat der bayerische Staatsintendant Peter Jonas kein Geheimnis daraus gemacht, daß es diesmal um seine Lieblingsoper gehen würde, eine Herzensangelegenheit. Und natürlich ließ er nicht irgendwen an die Neuproduktion des Werkes heran, sondern einen seiner Lieblingsregisseure, David Pountney, den auch das Münchner Publikum vor Jahresfrist als brillanten, phantasievollen Janáček-Interpreten kennengelernt hatte, in Sachen „Ausflüge des Herrn Brouček“. Bei Verdi freilich wollte die Rechnung nicht aufgehen. Sieht man einmal davon ab, daß der Regisseur aus Amneris, der ägyptischen Königstochter, eine in ihrer Eifersucht und Verzweiflung sehr lebendige Gestalt zu machen wußte, nicht zuletzt dank der darstellerischen Attraktivität der stimmlich nur punktuell überzeugenden, stark tremolierenden Waltraud Meier, so blieb Pountney die Profilierung der meisten Figuren schuldig. Selbst Aida und Radames, mit Cheryl Studer und Dennis O'Neill geradezu fehlbesetzt (sie: unsicher nicht nur in der Höhe, zudem intonationsungenau; er: zu wenig heldisch, ziemlich uncharismatisch), boten statuarisches Scha-



Fehltritt

David Pountney inszenierte „Aida“ in München

blondengetue, das den raren Momenten plausiblen Regietheaters ständig in den Rücken fiel. Lächerlich wirkten auf andere Weise, ohne gleichsam ernstzunehmende Ironie zu installieren, die den drei Protagonisten phasenweise zugeordneten Tänzerdoubles: warum auch immer Mann und Frau für Aida, zwei Männer für Radames, zwei Frauen für Amneris. Die Münchner Inszenierung von Verdis Erfolgsoper verwendete wenig Sorgfalt auf zeitgemäße Metaphern und politische Anspielungen, scherte sich wenig um die fatalistische Aussichtslosigkeit des Stückes, seine Morbidität. Pountney ließ lemurhaft mumifizierte Sklaven bewegliche Wände in Schräglage hin- und herschieben, durch die Großaufnahmen weiblicher Körperpartien in zarten Pastelltönen sichtbar wurden. Beziehen konnte man solche Bildelemente immer nur auf die zur Hauptfigur hochgejubelte Amneris, denn Aida war betrüblicherweise von einem Nimbus des Leblosen, wenn nicht des Überirdischen umgeben, ungeeignet, Attribute des Konkret-Femininen auf sich zu vereinen. Das Dreiecksverhältnis geriet zwangsläufig aus dem Gleichgewicht. Der heikle Tri-



Die Neuinszenierung von Verdis populärer Oper „Aida“ war kein großer Wurf – nicht zuletzt wegen der diffusen Personenführung von Regisseur David Pountney.

Fotos: Wilfried Hölzl

umphmarsch, seit Hans Neuenfels und der Frankfurter Produktion von 1981 oftmals brisant gelöst, geriet vergleichsweise harmlos, wenngleich die Ägypter ihren Jubel in Scheinwerfer hineinsingen und ihre Freude an Siegestrophäen mit Hilfe einzelner Extremitäten der bezwungenen Äthiopier ausleben durften, als wären es archaische Funde. Der in klischeehaftem Blau gehaltene Nil-Akt handhabte ein symbolträchtiges, Fluchtwege verheißendes Boot, das der Schnürboden bald resigniert emporhob. Eben dieser Schnürboden erfüllte seine Aufgabe auch im Schlußbild, als ein das Grab umschließender Vorhang, kaum daß er herabgelassen, nach kurzem wieder gen Himmel gezogen wurde – sobald das vermeintlich eingemauerte Paar sich aller irdischen Zwänge enthaben sah. Warum aber verschwanden Aida und Radames schließlich in der Versenkung, als Amneris von oben herabschwebte, an jenen Felsblock geklammert, der beim Triumphzug des zweiten Aktes den gewaltsamen Sieg des Radames signalisierte?

Die Premierengäste äußerten ihren Unmut gegenüber Pountney lautstark, aber auch den Dirigenten, Roberto Abbado, rügte man ob diverser Grobschlächtigkeiten. Der Unstern, der über dieser Premiere lag, war jener vermaledeite Grippevirus, von dem alle Protagonisten nacheinander während der Probenzeit befallen worden waren.

Volkmar Fischer

Notizen aus New York

Tragische Todesfälle im Winter

Ein kalter Winter war es in New York, und ein trauriger. Der Tod von Christopher Keen, dem künstlerischen Leiter der City Opera, kam unerwartet. Seine Karriere hatte begonnen als Protegé von Leonard Bernstein, doch weder im Konzertsaal noch auf CD gehörte er zu den weltweit geschätzten Dirigenten. Als er jedoch nach Beverly Sills die Leitung der New Yorker City Opera übernahm, entpuppte er sich als enthusiastischer Führer, als unermüdlicher Arbeiter und entdeckungsfreudiger Kenner im Bereich neuen Repertoires. So hielt er die Tradition der City Opera hoch, die nicht allein als eine „Oper fürs Volk“ Standardwerke zu bezahlbaren Preisen bie-



Nach 25jährigem Bestehen gab das Cleveland Quartet seine Auflösung mit einem Abschiedskonzert in New York bekannt. Das Ensemble galt als hochrangiger Interpret der Quartett-Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts.

ten, sondern auch als Forum für Neuheiten und Experimente dienen wollte.

Christopher Keens tragisches Ableben wurde in den Schatten gestellt durch den Tod des Tenors Richard Versalle während der Met-Premiere von Janáčeks „Die Sache Makropoulos“ am fünften Januar. Richard Versalle, der den Vitek sang, stand in der ersten Szene allein auf der Bühne. Das Bühnenbild bestand aus einer Wand hoch ansteigender Karteischränke, zugänglich gemacht durch eine schmale Bibliotheksleiter. Der 63jährige Sänger hatte bereits einmal diese Leiter erklommen, stieg erneut hoch, um eine Akte zurückzustellen, und befand sich zu diesem Zeitpunkt etwa fünf Meter über dem Bühnenboden. Unmittelbar nachdem er die Zeile „Man kann nur so lange leben“ gesungen hatte, fiel er langsam rückwärts von der Leiter. Es war unmittelbar klar, daß hier kein exzentrischer Regieeinfall vorgeführt werden sollte. Der Dirigent David Robertson setzte sofort aus, der Vorhang fiel und die Vorstellung wurde zunächst unterbrochen. Nach einiger Zeit erschien der General Manager der Met, Joseph Volpe, vor dem Vorhang und gab bekannt, daß Richard Versalle einen Herzanfall erlitten habe und sofort ins Krankenhaus gebracht worden sei. Unter diesen Umständen wurde die Aufführung abgebrochen. Die nächste Vorstellung der „Sache Makropoulos“ mußte durch die verheerenden Schneeverhältnisse ausfallen. Erst die dritte Vorstellung war also die eigentliche Premiere, dem Gedenken des inzwi-

schen verstorbenen Richard Versalle gewidmet. Die erste Szene hatte einen neuen Aufbau erhalten, die verhängnisvollen Requisiten und Tätigkeiten spielten keine zentrale Rolle mehr.

Nachdem die emotionale Barriere der Eröffnungsszene überwunden war, konnte das Publikum entspannter den Rest der Vorstellung verfolgen. Der Tenor Graham Clark gab einen wunderbaren Gregor, seine Stimme konnte sich gegen Janáčeks Orchester mühelos durchsetzen. Donald McIntyre als Dr. Kolenaty lieferte eine der besten Darstellungen des Abends. Hakan Hagegard hingegen in der Rolle des Jaroslav Prus wirkte steif und irritiert. Natürlich dreht sich Janáčeks Werk von Anfang bis Ende um den sphinxartigen Charakter von Emilia Marty. Von vielen Seiten war zu hören gewesen, daß Jessye Norman für diese Rolle geradezu prädestiniert sei. Doch obwohl ihre immensen Anstrengungen, diese Partie zu perfektionieren, nicht geleugnet werden können, war mein Eindruck, daß ihre Eigenheiten einem faszinierenden Rollenporträt im Wege standen. Ihr bekannter Stolz, wenn nicht Hochmut erschwerten Jessye Norman den Versuch, etwas anderes darzustellen als Jessye Norman. Überraschenderweise war sie auch das einzige Ensemblemitglied, dessen englische Aussprache nicht verstanden werden konnte. Trotzdem und trotz der etwas wirren, Karikaturen eher als Charaktere in Szene setzenden Regie von Elijah Moshinsky, blieb die Vorstellung nicht in Mitleidmaßigkeit stecken. Nach dem Tod von Richard

Versalle auf offener Bühne erhielt Emilia Martys abschließendes Selbstgespräch über die Kostbarkeit des Lebens eine neue Dimension.

Nach 25jährigem Bestehen gab das Cleveland Quartet seine letzte Vorstellung in der Alice Tully Hall. Mit dem D-Dur-Quartett op. 76 Nr. 5 von Joseph Haydn ging das Quartett auf die Anfänge der Gattung – und seine eigenen – zurück, mit der Premiere eines neuen Streichquartetts von John Corigliano blickten die vier Herren auch bei ihrem Abschied noch in die musikalische Zukunft. Corigliano hat hier ein Werk geschrieben – formal inspiriert von Bartóks viertem Quartett –, das sich einen Platz im Repertoire erobern dürfte.

Barrymore L. Scherer

Kindheitsbewältigung

Marelli inszeniert den „Fliegenden Holländer“ in Hamburg

Das war kein Traum des Steuermanns, keine Vision der neurotischen Senta. Marco Arturo Marelli lüftet in seiner Hamburger Inszenierung des „Fliegenden Holländers“ gleich während des Vorspiels das Geheimnis des Holländers. Der Regisseur greift hierzu tief in die Freudsche Trickkiste und zaubert einen kleinen Jungen hervor, der vor seiner Mutter kauert, die ihm ein Schiffchen aus rotem Papier bastelt. Die

Idylle wird durch einen Fremden gestört, der die Mutter in ihre Kammer zieht. Der Junge wirft seinen Paletot über und flieht. Als Erwachsener zieht er sich in Priesteruniform ans Land, wo er in Dalands Heim wieder ein grau-blau gewandetes Wesen findet, das wie sein Mütterchen vor einem rotleuchtenden Wetterhäuschen sitzt. Nun haben wir begriffen. Doch auch diese Idylle wird gestört, und zwar durch Erik, der, wie einst der Fremde, Senta bedrängt und sie der Untreue beschuldigt. Noch einmal leuchtet die Wand hinter Senta auf, dann verschwindet der Holländer. Senta eilt ihm nach, während die norwegische Behausung wie im Film weggeblendet, spricht in die Seitenbühne gefahren wird.

Marelli wollte die Figur des Holländers in den Mittelpunkt stellen und sie psychologisch ergründen. Neben diesen Schlüsselszenen mit ihren psychologisierenden Querverweisen hat der Regisseur allerdings wenig zu einer halbwegs plausiblen Regie beigetragen. In Dagmar Niefinds gräulich oszillierendem Bühnenbild mit seinen leicht verschiebbaren, schmal aufragenden Spielhäuschen, die sich so wunderbar zu Dalands engem Heim zusammenrücken lassen, holt er die Spielfläche nahe an die Rampe. Das hat den Vorteil einer gewissen Intimität, den Nachteil einer plumpen, holzschnittartigen Personenführung, die sich in den anfänglichen Matrosenchören nicht einmal um eine solche bemüht. Nur die „Spinnstube“ mit den an Nähmaschinen hantierenden Frauen und der Matrosenchor im Schlußbild mit dem als Außenseiter gebrandmarkten

Holländer zeigten das Bemühen um Durchgestaltung solcher Szenenblöcke. „Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten“ wird zum Codewort dieses Versuchs einer Kindheitsbewältigung. Und wie in irrationalen Räumen und Zeiten agieren die Figuren aneinander vorbei. Hier herrschen andere Dimensionen für Raum und Zeit. Das ließ auch Gary Bertini spüren, der bei seiner ersten Wagner-Oper die Langsamkeit ent-



Fotos: Jörg Landsberg

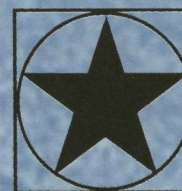
Marco Arturo Marellis psychologisierende Deutung des „Holländer“ wurde dem Werk nicht immer gerecht. Die Leistungen der Protagonisten blieben hinter den Erwartungen zurück. Auch Gary Bertini Dirigat vermochte es nicht, dem Abend Glanz zu verleihen.



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
März 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 März 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

Gewünschte Zahlungsweise: ☐ per Rechnung ☐ per Bankeinzug

Konto-Nr.

Telefon

BLZ

Bank

Datum

1. Unterschrift

Widerrufsgarantie: 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 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!

deckte und leider auch die Langeweile. Im offensichtlichen Bemühen, die Details der Partitur besonders auszukosten, klang Wagners Partitur – in der Frühfassung ohne Pause – oftmals biedermeierlich umständlich, wie man es auch aus den manchmal musikdramatisch aufblitzenden Werken seiner Vorgänger Marschner oder Spohr kennt. Über der Aufführung hängt nicht nur ein szenischer Nebel, sondern auch eine musikalische Larmoyanz, die es immer wieder zu orchestralen Unsauberkeiten kommen ließ. Unter Bertinis Tempi litten offenbar auch die Sänger, denn hervorragende (wie Kurt Moll) und sehr zuverlässige (wie Grundheber und Kruse) blieben hinter ihren Möglichkeiten zurück. Franz Grundheber sang einen undifferenzierten Holländer, dessen Bariton manchmal geradezu wegbröckelte, sich knarzend versteifte und nur in der lockeren Höhe frei klang. Kurt Moll zog sich auf eine balsamische Gemütlichkeit zurück, Heinz Kruse schwor sich auf ein durchdringendes, lautes Singen ein, und Olive Fredricks ließ die Mary zur keifenden Karikatur verkommen. Gabriela Benačková, deren Gestalten einen Rest Beseeltheit nie verlieren, fühlte sich in der Mittellage ziemlich unwohl, verband viele Phrasen durch eigenwilligen, matronenhaften Sprechgesang, fand aber im Laufe der Aufführung zu jubelnden Glanzlichtern und innigen Höhen. Jürgen Sacher war ein frisch und klar singender Steuermann.

Adrian Heck

Mozart in neuem Gewand

Neues Libretto für Mozarts Opern-Torso „Zaide“

Was den Opernregisseuren recht ist, sollte den Librettisten billig sein. Wenn bei Harry Kupfer die „Zauberflöte“ in einer Städtekulisse der Gründerzeit spielt, wenn Peter Sellars seinen Don Giovanni als Dealer in der Bronx wüten läßt, warum dann nicht konsequent mal ein neues Libretto zu Mozarts Musik schreiben, ein Libretto, in dem vom „Knast“ gesprochen wird, wo von „zur Sau machen“ und von einer „miesigen Ratte“ die

Rede ist? Nichts spricht dagegen. Kein Mensch behauptet, dies sei der von Mozart anno 1779 vertonte Text. Was einzig und allein zählt, ist die Frage, ob die neue Dichtung wirklich für die alte Musik maßgeschneidert ist.

Das Objekt der beiden Librettisten, everybody's darling Irene Dische und des wendig-hehren Hans Magnus Enzensberger, ist allerdings keine der großen Mozart-Opern, wie es im 19. Jahrhundert üblich gewesen ist, sondern ein Torso, Mozarts Singspiel „Zaide“, jenes zweiaktige Opus, das gewissermaßen als Vorstudie zu der „Entführung“ gelten kann.

Worum geht es in der Neufassung? Die junge Amerikanerin Eliza DeMello aus reichem Hause verknallt sich dank unserer Fernsehwelt in den Typ Soliman, den Führer einer Partisanengruppe; sie setzt sich in den Kopf, den Guerillakämpfer zu heiraten, was sie sogar erreicht – dank ihrer millionenschweren Mitgift und dank der Notwendigkeit Solimans, aller Neigung zum Trotz als politisches Haupt eine bürgerliche Fassade vorzuweisen. Doch bald geht Eliza fremd, ausgerechnet mit Gomat, dem politischen Vertrauten und Lover Solimans. Der Ehebruch bleibt nicht geheim; Gomat wird unter Druck gesetzt, Eliza zu

erschießen, doch er bringt es nicht übers Herz. Das Ende der Geschichte: Eliza packt ihre Koffer und verschwindet aus der Welt der Guerillas.

Haben die Librettisten ein gutes Libretto verfaßt? Ja, ein erstaunlich gutes, das, wie viele erfolgreiche Libretti, sich banal liest, aber effektiv auf der Bühne ist. Eine flotte, moderne Sprache, die nur einige wenige Male ins Singspiel des späten 19. Jahrhunderts zurückfällt. Doch die Änderung der Handlung – bei Mozart ist Gomat von Anfang an Zaides Geliebter – entspricht nicht ganz dem musikalischen Aufbau. Wie kann sich eine Frau in einen Menschen verlieben und ihn sogar heiraten, wenn der den ganzen ersten Akt über nur vier Worte spricht?

Soweit die neue Vorlage. Was die Berliner im intimen Hebbel-Theater, dem für solche und ähnliche Produktionen perfekt geeigneten Rahmen, erlebten, war natürlich mehr – und weniger. Mehr, weil die Inszenierung von Alexander Schulin mit Bühnenbildern des Malers Johannes Grützke und Kostümen von Barbara Naujok manche hübschen Gags brachte, aber auch weniger, weil doch nicht alles so leicht und locker kam, wie es die Ausstattung nahelegte. Besonders im ersten Akt sprachen die Sänger ihre Dialogtexte

„ZAIDE“ SOLIMAN GOMATZ

Irene Dische und Hans Magnus Enzensberger schrieben ein neues Libretto auf Mozarts unvollendete Oper „Zaide“, die als Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden und dem Hebbel-Theater ihre Uraufführung erlebte. Im Mittelpunkt steht die junge Amerikanerin Eliza DeMello, die sich nach ihrer Verheiratung mit Soliman, Führer einer Partisanengruppe, „Zaide“ nennt. Auch die übrigen Akteure sind Figuren aus der Gegenwart. Das Szenefoto zeigt Laura Aikin (Zaide) und Gert Henning-Jensen (Gomat).

Foto: Monika Bittnerhaus

mit einer aufgesetzten, unbeholfenen Bedeutungsschwere, die an schlimmste Opernsteifheit erinnerte. Schade. Auch daß Zaide die laut Libretto aus dem off kommenden Berichte eines Fernsehreporters rezitierte – wohlgernekt: rezitierte und nicht sprach –, war wenig geglückt. Dafür konnte Laura Aikin, die einzige Sängerin inmitten des Ensembles, mit schönem, souveränem Koloratursopran ihre Rolle als Vorläuferin der Konstanze ausfüllen. Um sie herum ein Ensemble junger Männerstimmen: Roman Trekel als Allazim, der kühle Wirtschaftsberater Solimans, Gerd Wolf als hinterhältiger Osmin, dem noch etwas mehr an sonorer Tiefe gut täte, Gert Henning-Jensen als Gomat: smart, agil und sexy, und schließlich der enigmatische Soliman des Pär Lindskog, dessen trompetenhafter Tenor erst im zweiten Akt ertönen darf. Christoph Hagel, der die Idee zu dieser neuen Version hatte, dirigierte mit großem Engagement und weit ausholenden Handbewegungen das Hans von Bülow-Kammerorchester; doch seine Tempi waren teilweise zu langsam, die Begleitung nicht leichtfüßig genug, um die Spritzigkeit des Librettos musikalisch angemessen aufzugreifen. Trotz aller Kritik: ein kurzweiliger Abend, eine nachahmenswerte Auseinandersetzung mit Mozart.

Martin Elste

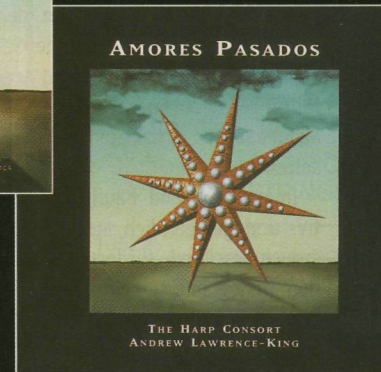
'Luz y Norte'

Tanzmusik des spanischen Barock

The Harp Consort



Duo Box 'Luz y Norte' including CD 'Luz y Norte' 8 Maxi-CD 'Amores Pasados' 05472 77810 2



The Harp Consort + 'Luz y Norte':

ein einzigartiges Ensemble

in Zusammensetzung nach Art des 17. Jahrhundert-Consorts hat sich auf Improvisation im barocken Stil spezialisiert und realisiert in dynamischer und phantasievoller Interpretation das Repertoire einer spanischen Tanzkapelle des 17. Jahrhunderts

Inclusive Maxi-CD 'Amores Pasados' mit Kompositionen von John Paul Jones, Ex-Bassist von Led Zeppelin!

deutsche harmonia mundi

BMG CLASSICS