

Offene und spirituelle Horizonte

*Zum Tode von Rafael Kubelik und
Sergiu Celibidache*

Sie hatten gänzlich unterschiedliche ästhetische Horizonte und doch so viele biographische Gemeinsamkeiten, deren letzte der innerhalb einer Woche erfolgte Tod beider Künstler war: Rafael Kubelik und Sergiu Celibidache, jener 1914, dieser 1912 geboren. Beide stammten aus erzmusikalischen Gegenden des östlichen Europa – aus Bychory in Böhmen und Roman in Rumänien. Für beide galt auch, daß das Kriegsende den gerade am Beginn ihrer Karriere stehenden Dreißigjährigen zum lebensbestimmenden Datum wurde.

Der Sohn des großen Violinvirtuosen Jan Kubelik hatte von Anfang an beste Verbindungen im Musikleben Prags gehabt, wo er schon als 20jähriger die Tschechische Philharmonie dirigierte. Ihr blieb er auch im 2. Weltkrieg, ohne Kollaboration mit den deutschen Besatzern, verbunden. Die Machtübernahme durch die Kommunisten 1948 ließ den gerade in England weilenden Dirigenten auf eine weitere Tätigkeit in der CSSR verzichten, wodurch er in Prag letztlich den Weg für Karel Ančerl freimachte.

Sergiu Celibidache, der in Paris und Berlin studierte und im August 1945 sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern gab, wo er für den mit Dirigierverbot belegten Furtwängler einsprang, blieb bis zu Furtwänglers offizieller Wiedereinsetzung 1952 der eigentliche Chef des Orchesters und schien beim Tod des berühmten Dirigenten der natürliche Nachfolger. Aber bekanntlich machte Herbert von Karajan das Rennen, und Celibidache wurde in die Wüste geschickt. Gastdi-

rigate in aller Welt, ein längeres Arbeitsverhältnis mit dem schwedischen Rundfunk-Sinfonieorchester, regelmäßige Gastdirigate beim Südfunk Stuttgart sowie zahlreiche Konzerte in Italien waren Folgen der Berliner Zäsur.

Bei Rafael Kubelik waren die Positionen nach seiner Prager Demissionierung dagegen mit größerem Nimbus ausgestattet: drei Jahre Chicago Symphony Orchestra, drei Jahre Covent Garden, Tourneen mit dem Concertgebouw Orkest, ein Jahr der Zusammenarbeit mit den New Yorker Philharmonikern. Ab 1961 war Kubelik dann für fast zwei Jahrzehnte tonangebende Figur in München, wo er die Leitung des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks übernahm. Hier konnte der Erzmusikant seine Vorliebe für das romantische und nationalmusikalische Repertoire, worin Dvořák, Smetana, Janáček und Bartók eine große Rolle spielten, verwirklichen und in zahllosen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen dokumentieren. Hier konnte er auch seine Bezie-

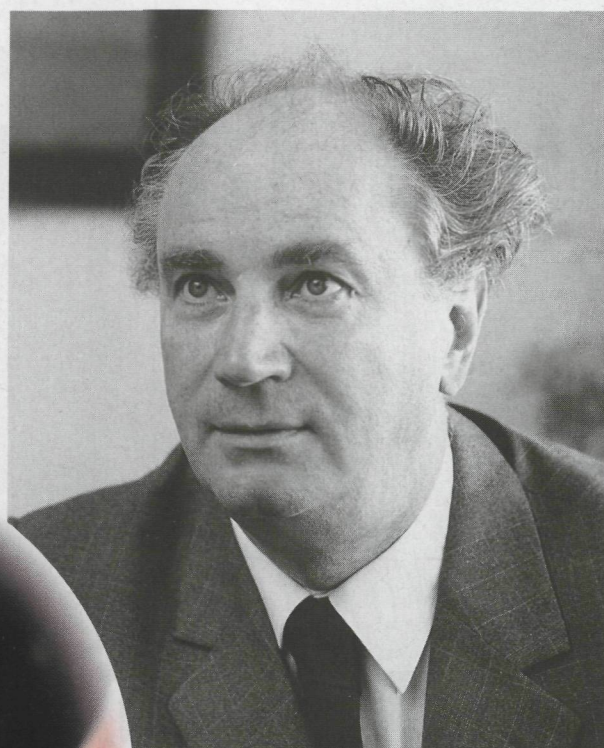


Foto: Anne Kirchbach

Zwei Dirigenten von Weltrang, deren Wirken das Musikleben Münchens mitgeprägt hat: Rafael Kubelik und Sergiu Celibidache. Kubelik starb am 11.8.96 in Luzern, Celibidache am 15.8.96 in Paris.

hungen zur musikalischen Moderne intensivieren: die Sinfonien Karl Amadeus Hartmanns wurden durch ihn erstmals komplett eingespielt, die beiden Konzerte Arnold Schönbergs waren lange Zeit die einzigen im Tonträger-Katalog. Repertoire-Raritäten wie der „Gurrelieder“ nahm er sich ebenso engagiert an wie dem Produzieren von Opern-Aufnahmen.

Auch Sergiu Celibidache fand sein Karriere-Ziel zuletzt in der Isar-Metropole, wenngleich viel später, nämlich erst 1979, und auch nicht bei den längst zur ersten Garnitur der deutschen Orchester zählenden Rundfunk-Sinfonikern, sondern bei den weniger renommierten Münchner Philharmonikern, denen der rumänische Vollblutmusiker zu einer überraschenden Qualität verhalf, so daß das Orchester es schließlich mit jeder Konkurrenz aufnehmen konnte. Dabei favorisierte Celibidache ein Repertoire, das sich, wie bei seinem großen Vorbild Wilhelm Furtwängler, auf das dreifache B von Beethoven, Brahms und Bruckner konzentrierte: musikalische Höhepunkte einer Kunstanschauung, die Schöpfungsakte von gleichsam kosmisch-religiöser Gültigkeit präsentiert. Der Wunsch, den organischen Wachstums- und Vergehensprozessen, die in

idealer Weise durch die Meisterwerke der deutsch-österreichischen Sinfonik gegeben sind, zu vollkommenem Ausdruck zu verhelfen, ließ viele andere Kompositionen als bedeutungslos und nicht aufführens-wert erscheinen. Schon Gustav Mahler, der zerrissene, in Widersprüchen und unaufgelösten Konflikten sich artikulierende Komponist, war für den immer mehr zur Kultfigur werdenden Maestro indiskutabel, und ein gar noch weiter in die Gegenwart reichendes Repertoire undenkbar.

Kubelik dagegen hatte gerade in Gustav Mahler eine seiner Gallionsfiguren und mit der Einspielung aller Sinfonien in den 60er Jahren die erste deutsche Platten-Produktion vorgelegt: Eine in der Kontur exponiertere Variante zu den späten Bruno-Walter-Aufnahmen, der bei aller Verve Wärme und sprachliche Verbindlichkeit erhalten blieb. Engagiert wie Celibidache war auch Kubelik, aber nicht in dessen spiritueller, fast esoterischer Weise, die die Kunst als Kündlerin und Heilsbringerin versteht. Vielmehr war sie für den Böhmen ein Herz und Gemüt bewegender Akt, der humane Wirkung in musikantisch-belebter Klanggeste zum Ausdruck bringen konnte.

Der offene, weltläufige Horizont des einen, der enggezogene Kreis künsterischen Sehens und Erfühlens des anderen: selbst noch in der Einstellung der beiden späterberufenen Münchner Dirigenten zur Rolle der technischen Reproduktion der Musik spiegelten sie sich wieder. Während Kubelik jede Gelegenheit zur Ton-Aufnahme ergriff und ihr sogar teilweise gegenüber der Konzertsaal-Darbietung den Vorzug gab, lehnte Celibidache mit Blick auf die Transzendenz des einmaligen, im Moment des Erklings im Hier und Jetzt wirkmächtigen Schöpfungsaktes, den der Dirigent als Stellvertreter der kompositorischen Inspiration zu vollziehen habe, jede Konservierung ab.

In einer Hinsicht aber waren sich die beiden so unterschiedlichen Musiker gleich: in ihrer Zivilcourage gegenüber den Zumutungen der Macht. Celibidache hat nicht den Mund gehalten, wenn er kulturpolitische Einschränkungen oder die Mediokrität von Musikbetrieb und Kollegen anprangerte. Und Kubelik äußerte seine Kritik nicht nur öffentlich, sondern ließ ihr auch die Tat folgen, als er 1979 aus Protest gegen das Bayerische Rundfunkgesetz und seine parteipolitische Überformung vom Posten des Chefdirigenten zurücktrat. In den letzten Jahren hat Kubelik kaum mehr dirigiert – zu sehr behinderte eine schwere Krankheit seine Möglichkeiten. Celibidache wollte trotz aller gesundheitlichen Probleme dem offensichtlichen Verfall widerstehen. Er ist am 15. August in Paris gestorben; Rafael Kubelik vier Tage vorher in Luzern.

Bernhard Uske

Im Reich der Sinne und Intrigen

*Salzburger Festspiele:
Japanische „Elektra“, multi-
medialer „Oberon“ und deftiges
Sommertheater*

Zweimal Festspiele, zweimal große Oper und jeweils völlig umgekehrte künstlerische Bedingungen: Während die exemplarisch durchdachte und auch in diesem Jahr wieder szenisch, farblich und psychologisch weiterentwickelte „Don Giovanni“-Inszenierung von Patrice Chéreau im Musikalischen stagniert, entfaltet die neue „Elektra“-Produktion auf derselben Spielstätte im vokalen und orchestralen Bereich geradezu ungeheuerliche Pracht und Intensität. Hier hingegen verharteten die szenischen und dekorativen Bemühungen in der Konvention kostspielig hergerichteten Theateralltags nach den Spielregeln fernöstlichen Assoziierens und traditionsverbundener Garderobe. Lorin Maazel, der Dirigent dieser vom ersten Moment an schier mühelos vom Orchester beherrschten, aber keineswegs erdrückten Darbietung, hat sich mit ei-

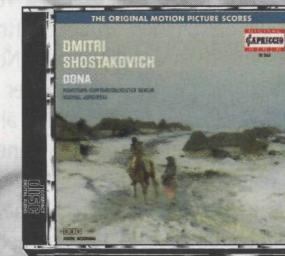


Lorin Maazel dirigierte die neue „Elektra“, die musikalisch spannungsvoll geriet.

DIGITAL
CAPRICCIO
DDD

NEUHEITEN

DMITRI SHOSTAKOVICH
THE ORIGINAL MOTION PICTURE SCORE
ODNA



RUNDFUNKCHOR BERLIN
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
MICHAEL JUROWSKI

CD: 10 562 DDD

FRANZ WAXMAN

ZWEI SYMPHONISCHE DICHTUNGEN
FÜR ERZÄHLER UND ORCHESTER
THE SPIRIT OF ST. LOUIS
- RUTH -



George Shirley, Sprecher
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
LAWRENCE FOSTER

CD: 10 711 DDD

HANNS EISLER

ORCHESTERWERKE



Kleine Sinfonie op. 29 · Fünf Orchesterstücke
Drei Stücke für Orchester · Sturm-Suite
für Orchester · Kammer-Symphonie op. 69

CD: 10 500 DDD

CAPRICCIO – Ein Produkt der DELTA MUSIC GMBH
– Im Vertrieb der EMI CLASSICS –

ner japanischen Regie- und Ausstattungsalianz verbündet. Keita Asari beläßt es, was die Personenführung angeht, bei einem Kommen und Gehen der Protagonisten, das dem schauerlichen Widerspiel von Liebe, Macht und Verbrechen keine eigenständige „Linierung“ zu verleihen vermag. Allenfalls in den Gruppenauftritten werden Anlehnungen an das japanische No-Theater erkennbar, doch wirken diese, unter dem starken Eindruck der Strauss'schen Musik, ähnlich wie die japanoiden Kostüme der prominenten Hanae Mori eher als Ausstellungsmomente hochwertiger Kunstgewerbes in griechischer Umgebung. Das Bühnenbild plazierte das Geschehen irgendwo im ruinösen Niemandsland zwischen Hellas und Nippon, eine bizarr strukturierte Mauer beherrscht die Bühnenbreite, ein fast vaginal zwischen hochaufragende Felsen gepreßtes Palasttor mit Zugbrücke gibt ein wenig vom Palastinneren frei, der Rest ist holzbeplankte Spielfläche mit dem nötigen Bewegungsspielraum. Daß das erwähnte Mauerwerk ein wenig nach Legoland anmutet, möchte man dem Ausstatterduo Ichiro Takada/Shigeaki Tsuchiya nur im ersten Moment des pausenlosen Opernverlaufs ankreiden, zu intensiv, zu aufopferungsvoll wird in dieser Salzburger Neuschöpfung von den Wiener Philharmonikern gespielt und von den Darstellern gesungen.

Der Dramaturgie des tragischen Geschehens und der Dramaturgie der Autoren Hofmannsthal und Strauss entsprechend, geben bei „Elektra“ die Frauen den Ton an. Und sie geben ihn, wenn sie sich voll und ganz mit Schicksal und musikalischer Zuspitzung identifizieren, auf eine geradezu selbstverzehrliche Weise – und dies auch auf Kosten tonlicher Schönheit und vielleicht auch auf Kosten sängerischer Gesundheit, was die berufliche Zukunft anlangt. Letzteres gilt freilich nicht für Hildegard Behrens in der Titelpartie, die als schlanke, fast körperlose „Salome“-Assoziation nicht mehr am jugendlichen Anfang hochdramatischer Welteroberung steht, sondern aus dem Vollen einer gereiften Kehle schöpft, soweit es die Kräfte zulassen. Was ihr an einem Glanz inzwischen fehlt, gleicht sie durch Inbrunst, durch grenzverletzende Aggressivität mehr als aus. Die letzte Phase ihrer todbringenden Erregung zählt zu den ehrfurchtgebietenden Leistungen gesangsexpressiver Hingabe unserer Tage. Und man möchte der jungen, strahlend in die Höhe auffahrenden Karen Huffstodt als Chrysothemis nur wünschen, in zehn, zwanzig Jahren auch noch über die Reserven einer Hildegard Behrens zu verfügen, um sich dereinst als Elektra mit ihrem wunderschönen

Sopranmaterial bewähren zu können. Die dritte im düsteren Bunde ist an diesem Abend Doris Soffel als Klytämnestra – eingesprungen für die große Leonie Rysanek, die mit dieser Partie ihren Abschied von der Bühne feiern möchte, sofern sie, wie geplant, am 15. August in die Produktion einsteigen wird. Die Königin ist hier eine hartherzige, mit „Steinen schwer behängte“ Frau, deren scharfe Charakterzüge von Doris Soffel schonungslos abgebildet wirken. Die drei Damen also wahrhaftig ein „Trio infernal“, in dessen Bezugs-kreisen sich die führenden Herrschaften trotz teilweise markanter Statur doch verhältnismäßig zappelig und stimmlich ein wenig unterbelichtet ausnehmen. Kenneth Riegel gibt den Aegisth und John Bröcheler den Orest – mehr ist dazu schwerlich zu sagen.



Im vokalen Bereich dominierten die Damen, allen voran Hildegard Behrens in der kräftezehrenden Titelrolle.

Am Ende, wenn sich auch die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor (Dietrich D. Gerp-heide) akustisch verstärkt aus dem räumlichen Überall eingeleitet und Lorin Maazel seine fast schon erschreckend souveräne Ordnungstätigkeit eingestellt hat, dann bricht im Großen Haus zu Recht der helle Jubel aus, sich noch einmal entzündend an der zierlichen Größe der Hildegard Behrens und lediglich von einigen Buhrufen durchwachsen, die den japanischen Ideenträgern gelten. Sie fallen ebensowenig ins Gewicht wie ihre szenisch-bildnerischen Vorschläge. Hier gibt die Musik und hier geben die Damen den Ton an!

Die Geschichte von Carl Maria von Webers romantischer Feenoper „Oberon“ ist eine Schmerzengeschichte rettungsbefflossener Bearbeitungen. Auch Gustav Mahler hat sich des Werkes angenommen, nicht zuletzt im hoffnungsvollen Bemühen, die krause Textvorlage und den büh-nenspezifischen Aufwand zu komprimieren. Natürlich war allen Bearbeitern an der schönen,

gestaltreichen Musik gelegen, die in bald zarter Mobilität, bald kerniger Aufrichtigkeit den Luft- und Wasserkomponisten Mendelssohn Bartholdy errahnen läßt. Diese Chance wurde freilich in der ersten echten Opernpremiere der Salzburger Festspiele 1996 im Orchestralen nur ansatzweise genutzt, im vokalen Bereich glatt verschenkt. Um nun aufs Neue einen Versuch mit „Oberon“ (und Titania) zu wagen, und um dem benachbarten „Sommernachtstraum“ von Shakespeare in der Felsenreitschule dramaturgischen Flankenschutz zu gewähren, hat man eine Fassung erdacht, die sich beim ersten Anhören und Anschauen als ebenso ehrgeizig wie problematisch erweist. Die verdienstvollen Salzburger Marionetten in Ehren, aber jene zwischen Landestheater und Mozarteum beheimatete Puppensippe, die im rückwärtigen Teil der Kleinen Festspielhausbühne schlenkernd, fliegend, zitternd und zappelnd einen Teil des romantischen Märchens erzählen – nämlich das herzerweichende Sehnen und Lieben des Ritter Hüon und seiner Angebeteten Rezia –, sie sind im Räumlichen und in der angedeuteten Tat ein gefährlich fernes Spektakel im Guckkastenlayout. Das ist so hübsch wie farbig, aber man beginnt sich doch irgendwann einmal im Verlauf der auch nicht knappen Weber-Straffung zu fragen, ob es nicht eine originale Inszenierung im Puppenformat viel ehrlicher und zu minderen Kosten getan hätte.

So ist diese Reaktivierung des „Oberon“ ein kunstgewerblich anmutiges, aber auch multimedial zersplittertes Unternehmen geworden, in dessen Verlauf die Webersche Musik mit ihren pastellenen Melismen und kräftigen Farbtupfern immer wieder aus dem akustischen Blickfeld gerät, und die in Frack und Abendkleid plazierten Konzertsänger – freilich selbstverschuldet – schon von Beginn an unter Druck stehen. Sieht man von der unter Sylvain Cambreling und dem Londoner Philharmonia Orchestra kundig, vielleicht etwas zu trocken musizierten Ouvertüre und manchen von der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor recht stramm eingefügten Massengesängen ab, so ist diese zweiaktige Fassung kein Opern-Event unter Einbeziehung von Puppenpersonal und Schauspiel-Duo. Es ist vielmehr im originellen „Wetten, daß“-Format eine theatralisch aufwendige Doppel-Conference, die sich weit mehr als diskret zur Musik verhält, ja letzten Endes über Weh und Ach des Geschehens entscheidet. Martin Mosebach hat den Streit zwischen Titania und Oberon über die Treuefähigkeit des Menschengeschlechts in verspielten, li- quide-intelligent dahinpurzelnden Dialogen und

Foto: Anne Kirchbach

Monologen zu einer Wette zwischen dem Märchenehepaar ausgeformt. Der Text verbreitet gute Laune und verhilft Edith Clever und Martin Benrath zu mannigfaltigen Möglichkeiten, sich für ihre eigene Geschichte nützlich zu machen – Benrath diskret als reifer Feenhauptling, Edith Clever gestenreich und larmoyant, eine Titania gleichsam als Titanin. Klaus Metzger, der Regisseur, Bühnenbildner Michael Velts und nicht zuletzt die blitzgescheite Lichtregie von Wolfgang Göbel lassen hier nichts unversucht, unterhalb der Marionetten-Ebene Sommernachtstraum-verwandte Atmosphäre mit allen romantischen Bewegungs- und Gewitterschikanen bereitzustellen. Dem staunenden Auge geschieht, sofern es sich über die musikalischen Vollzugsinstanzen hinweghebt, was es sich mit Recht von einer Märchenoper erwartet. Knapp unterhalb indes sitzt wie zum Vorsingen das Vokal- und Solistensextett aufgereiht – und viel mehr ist es dieser Salzburger „Oberon-Ausgabe“ auch nicht geworden. Chris Merritt drückt und preßt sich distonierend und farbverschlossen durch die Windungen seiner ritterlichen Vokalgirlanden. Eine harte Probe für sensible Lauscher! Aber auch die Titania von Kirsten Dolberg ist nicht mehr als eine couragierte Leistung im Saison-Milieu eines Stadttheaters. Robert Gambill (Oberon), Jane Eaglen (Rezia), Dagmar Peckova (Fatima) und Geert Smits (Scherasmin) leisten ohne besondere Akzente ihre Unterschriften unter ein Salzburger Operndokument, das in dieser Form für Diskussionen sorgen wird, aber für ein Festspiel mit sängerischem Anspruch leider die Note ungenügend verdient. „Die Sänger haben immer recht“, hatte Martin Benrath kürzlich in einem Zeitungsinterview mitgeteilt. Er ist ein kultivierter, wohlmeinender Mann.

Was im Sprech- und Musiktheater im wahrsten Sinne des Wortes hinter den Kulissen geschieht, das ereignet sich auf der Weltbühne Salzburg vor aller Augen und Ohren als kräftiges Sommertheater: Wichtige Rollen werden neu verteilt, neue Namen werden gehandelt, Enttäuschungen und Absichten über die Lokal- und Landespresse lanciert. Man möchte der ganzen Komödie aus Ehrgeiz, Eitelkeit, Kunst- und Geschäftssinn als Außenstehender am liebsten nicht allzu viel Wert beimessen, indes bedeuten die anstehenden Personalrochaden auch über die Landesgrenzen hinaus ästhetische und kulturpolitische Weichenstellungen – und überdies ist das Wohl und Wehe der Salzburger Festspiele ja auch ein Faktor in der Wirtschafts- und Tourismusbilanz eines ebenso EU-freudigen wie -skeptischen Österreich.

Intendant Gérard Mortier hatte es Mitte August vermehrt mit Dissidenten zu tun. Peter Stein hat bekanntlich eine Vertragsverlängerung verneint. Der Schauspielchef verläßt Salzburg Ende

der Spielzeit 1997 mit dem bitteren Hinweis, die Festspiele hätten vertragliche Abmachungen „in allen wesentlichen Punkten nicht eingehalten“. Erst wenn das Direktorium so zusammengesetzt wäre, daß er von der Einhaltung von Zusagen überzeugt sein könne, dann werde er „gerne wiederkommen“. Mortier hat bereits seine Vorstellungen für die Zeit nach Stein geäußert. Die Belange des Schauspiels soll künftig ein Koordinator wahrnehmen, sozusagen als Lenker eines Regisseur-Quartetts mit alternierenden Aufgaben in Schauspiel und Musiktheater. Genannt werden bereits Peter Sellars, Deborah Warner und die Schweizer Regisseure Stefan Bachmann und Christoph Marthaler (der soeben in Salzburg seine Interpretation von Schönbergs „Pierrot“ vorgestellt hat).

Peter Stein geht, Riccardo Muti winkt ab! Der italienische Dirigent, der unter Krach und Schmerzen vor nicht allzu langer Zeit aus der „Titus“-Produktion ausgestiegen war und für eine (vor allem szenisch völlig mißratene) „Traviata“ im vergangenen Jahr herbe Kritik einstecken mußte, ist erst kürzlich von den Wiener Philharmonikern als Salzburger Favorit ihrer Opernpläne genannt worden. Muti aber kommt mit Mortier auf keinen Nenner und ließ wissen, für die Oper sei er nicht mehr zu haben. Beleidigende Aussagen Mortiers „in verschiedenen Zeitungen, Radio- und Fernsehinterviews“ seien der Grund. Mortier konterte, der Dirigent habe eine ernsthafte Diskussion im Hinblick auf die Umbesetzung der Wiederaufnahme von „Traviata“ abgelehnt; das Angebot, „Dr. Faustus“ zu dirigieren, habe er trotz mehrmaliger Anfragen unbeantwortet gelassen. Auch wirft Mortier dem Dirigenten vor, es stets abgelehnt zu haben, Klavierproben zu leiten.

Jene Wiener Philharmoniker, die nun knapp vor der Salzburger Vertragsverlängerung in der Oper ohne ihren Wunschkandidaten Muti dastehen und vor kurzem noch jede Damenbeteiligung in ihrer philharmonischen Männergesellschaft in Abrede gestellt haben, sie teilten schließlich durch ihren Vorstand Werner Resel einer staunenden Öffentlichkeit mit, daß dieses kulturmoralische Reizthema in etwa zehn Jahren kein Reizthema mehr sein dürfte. Der Druck der Politik und wohl auch der Druck des kollektiven Gewissens scheint nun doch ein wenig zu stark geworden zu sein. Die schmucke 180 Grad-Wendung begründet Resel aber auch damit, daß in den Ausbildungsstätten die Frauen mit etwa 60 bis 65 Prozent in der Überzahl wären und sich allein dadurch schon die Frage des qualifizierten Nachwuchses stellen würde. Erleichterung in Wien und Umgebung: die Emanzipation hat die letzte Bastion erobert, die Philharmoniker spielen demnächst mit gemischten Gefühlen. Peter Cossé

DIGITAL
CAPRICCIO
DDD

NEUHEITEN

CHRISTINE SCHORNSHEIM



JOHANN SEBASTIAN BACH
Goldberg-Variationen BWV 988

CD: 10 577/78 (2 CD) DDD

DÉNES VÁRJON



FREDERIC CHOPIN:
Klaviersonate Nr. 3
Walzer Nr. 6 „Minutenwalzer“
Scherzo Nr. 1 · Mazurkas · Nocturnes

CD: 10 710 DDD

MICHAEL ENDRES



FRANZ SCHUBERT
KLAVIERSONATEN (Vol. 4)
Sonate f-moll D 625 · a-moll D 784
c-moll D 985

CD: 10 730 DDD

BUDAPEST STRINGS



FRANZ KREISLER
Alt-Wiener Tanzweisen
Caprice Viennois op. 2
Chanson Louis XII. etc.

CD: 10 734 DDD

CAPRICCIO – Ein Produkt der DELTA MUSIC GMBH
– Im Vertrieb der EMI CLASSICS –

Gerasterte Welt

Die „Meistersinger“-
Neuproduktion in Bayreuth

Gäbe es doch Umfragen, wieviel Prozent jener Operngänger, die Richard Wagners deutscheste Oper immer noch hören und sehen wollen, gegen einen „Regiestil“ wie den Wolfgang Wagners nichts einzuwenden haben! Vielleicht würde sich dabei nämlich herausstellen, daß die bösen berufsmäßigen Beckmesser gar nicht so allein sind mit ihrer Ratlosigkeit angesichts des 1996 vollends anachronistisch anmutenden Phänomens, das der Komponistenkel darstellt, so-

Laubbaumkronen. Bevor sich darunter rund 20 Dutzend Menschlein tummeln, herrscht auf der Bühne die altbekannte „Neu-Bayreuther“-Reduktionsästhetik, ob in der nüchtern gezirkelten Katharinenkirche, auf den fliederduftartigen dunklen Gassen der Stadt oder in der lichtdurchfluteten Schusterstube, wo die Diskrepanz zwischen brauchbaren Bildideen und der Unfähigkeit zu ihrer psychologisierten Belebung in kammerspielartigen Situationen verärgert. Auch deshalb, weil Daniel Barenboim am Dirigentenpult willens ist, den Reiz der intimen, stimmungshaften Passagen der Partitur zu unterstreichen, nachzuweisen, daß die fugato-seligen ebenso wie die fortissimo tobenden Abschnitte der Musik im „mystischen Abgrund“ mit seiner akustischen Wundermischung ohnehin deplaziert sind. Norbert Balatsch nahm sein 25jähriges Dienstjubiläum im Gefolge Wolfgang Wagners zum Anlaß für eine Demonstration schwer überbietbarer chorischer Klangopulenz. Aufgrund der sängerischen Seite, zumal im Hinblick auf die beiden Rollendebutan-

ment, sogar bei Ständchen und Werbelied, daß dem Stück im ganzen eine wichtige Dimension der Leichtigkeit nahm. Bedenken erregte die Unkultiviertheit im Notenvollzug, wo ihr Gegenteil zur Charakterzeichnung gebraucht wird: bei Pogner, für den Eric Halfvarson die Grenzen vertretbarer gesanglicher Sauberkeit überschritt. Und Renée Fleming? Ihr ungefestigtes Vibrato war möglicherweise Ausdruck jener Jungfernhysterie, die der Goldschmiedstochter im Vorfeld des Wettsingens nun mal zugemutet wird. Vielleicht lassen Fachleute in manchen Fällen bei der Beurteilung von Wagner-Sängerinnen und -Sängern einfach nur zu wenig Wohlwollen walten, zumal dann, wenn die jeweiligen Figuren im Stück zu Nervosität neigen. Da es in den verbleibenden Jahren des Millenniums nicht mehr sehr viel Neuproduktionen auf dem Hügel gibt (allein Anschein nach folgt nur noch ein einziger „Lo-hengrin“, nämlich 1999), kann ein jeder wenigstens in Ruhe über angemessenen Wagner-Gesang nachdenken.

Volkmar Fischer

Die Neuproduktion der „Meistersinger“ geriet eher zur konzertanten Aufführung in Kostümen. Bei den Sängern überzeugten die Debütanten Seiffert und Holl, Renée Fleming wirkte etwas überfordert.



Notizen aus England

Hervorragende Händel-
Aufführung in Glyndebourne

Die Glyndebourne Festival Opera eröffnete ihre diesjährige Spielzeit mit dem Wagnis, einem Oratorium szenisch zeitgemäß zu begegnen. Möglicherweise entsprach die Wahl von Georg Friedrich Händels „Theodora“ – 1750 an Londons Covent Garden uraufgeführt und mit nur drei Wiederholungen einst wenig erfolgreich – dem Wunsch des amerikanischen Regie-Enfant terrible Peter Sellars. Sein besonderes Interesse gilt der Unterdrückung von Minderheiten durch eine herrschende Macht und die von ihr geprägte Gesellschaft. Das Oratorium zu einem englischen Text von Thomas Morell handelt vom Märtyrertum der reichen Christin Theodora und dem ihr zugetanen römischen Überläufer Didymus. Im Jahr 304 n.Chr. widersetzt sich im syrischen Antiochia Theodora der Anordnung des römischen Stadthalters Valens, den alten Göttern zu huldigen. Von dem für die Einhaltung des Dekrets verantwortlichen Vasallen Septimius wird sie zur Prostitution in einem Tempel gezwungen. Dort dringt Didymus ein, vertauscht mit ihr die Klei-

dung und ermöglicht ihr die Flucht. Das über ihn verhängte Todesurteil zwingt sie, sich dem Tribunal zu stellen und gemeinsam mit ihm für ihren Glauben zu sterben. Die Musik gehört in ihrem Gegenüber von emotionsgeballten Chören und zutiefst verinnerlichten Arien zu den sublimsten Schöpfungen Händels. Mit „Theodora“ gelang ihm bei äußerster Sparsamkeit der Mittel ein musikalisches Manifest reiner Menschlichkeit. Im Gegensatz zu anderen Händel-Oratorien ist dieses intime, vergeistigte und wenig bühnendramatisch strukturierte Werk nicht zwangsläufig für eine szenische Realisation geeignet. Um so erfreulicher blieb es, daß Peter Sellars bis auf einige deftige Entgleisungen zumindest für die Solisten das nötige Fingerspitzengefühl besaß und den Fluß der Musik nicht störte, ja ihn gelegentlich noch steigerte. Die musikalischen Belange waren bei William Christie und dem Orchestra of the Age of Enlightenment in den besten Händen. Hier stand eine Persönlichkeit am Pult, die alle Belange historischer Interpretation ohne intel-

schung eines plötzlichen Herzinfarkts geschickt von dessen Ungeheuerlichkeit ab. Flankiert von Offizieren einer Fliegerstaffel in oranger Kampfmontur, weißen Schutzhelmen mit Sprechfunk und angelegten Maschinenpistolen (Didymus und Septimius) gab er sich jovial, arrogant und demagogisch. Daß er sich zu Beginn des zweiten Aktes anlässlich des Geburtstags des US-Präsidenten mit seinen Anhängern kräftig besoff und schwankend vor dem Vorhang eine Ansprache an die Bevölkerung, also das Publikum richtete, hatte die Lacher, weniger allerdings Händel auf seiner Seite. Doch konnte letztlich selbst die medizinisch minutiöse Hinrichtung mittels tödlicher Injektionen einem musikalisch großartigen Abend nichts anhaben. Beschränkte sich Peter Sellars' Personenregie auf eine durchwegs gekonnte Stilisierung, so erstickte sein Markenzeichen, synchronisierte Arm- und Handchoreographie, in schwindelerregenden, manierten Klischees. Dem fiel vorrangig in den Choraktionen jenes humanitäre christliche Gedankengut zum Opfer,

Peter Sellars verlegte Händels Oratorium „Theodora“ in die Gegenwart, der Märtyrertod der Titelheldin (Dawn Upshaw) und ihres Liebhabers Didymus (David Daniels) erfolgt durch eine tödliche Infusion.



Foto: Glyndebourne Festival Opera/Mike Hoban

lektuelle Deuteleien instinktiv erspürt und zu übertragen weiß. Darüber hinaus wartete Glyndebourne mit einem Protagonistenteam auf, von dem man für gewöhnlich nur zu träumen wagt – Stimmen von betörender Strahlkraft und Frische. Frode Olsen (Valens), der gegenwärtig wohl mühelosste, klangschönste Countertenor David Daniels (Didymus), Richard Croft (Septimius), Lorraine Hunt (Irene, Oberhaupt der Christen) und Dawn Upshaw in der Titelpartie, sowie ein makelloser Chor zwangen dazu, sich dem Atem der Ehrlichkeit dieser musikalischen Botschaft bedingungslos anzuliefern. George Tsypin schuf einen weißen Raum, dominiert von riesigen angebrochenen und zart getönten Glasvasen in immer neuen Positionen. Sie glichen in ihrem bizarren Surrealismus einer desillusionierenden Parfümwerbung. Wie kaum anders zu erwarten, spiegelte sich darin die sarkastisch kalt überzeichnete amerikanische Tagesrealität ab. Gouverneur Valens gab bei einer Pressekonferenz das Dekret bekannt, lenkte allerdings durch die Vortäu-

daß mit solch faszinierender Direktheit aus der Musik spricht. Die christliche Gemeinschaft glich vielmehr einer zweideutigen Sekte, zu der Distanz geboten schien.

Auch mit der zweiten Neuinszenierung zeigte Glyndebourne Mut zum Risiko. Es galt der erstmaligen Konfrontation mit Alban Bergs „Lulu“, selbstverständlich in der von Friedrich Cerha realisierten dreiaktigen Version. Am Pult der filigran musizierenden Londoner Philharmoniker stand Musikdirektor Andrew Davis. Sein Dirigat ließ zumindest zur Premiere in den beiden ersten Akten die distanzierte Schwüle und beißende Ironie, die fesselnde, karikierende, ja diabolische Unterschwelligkeit zu Gunsten von Farbigkeit und klaren Strukturen vermissen. Erst mit dem dritten Akt hatte er Feuer gefangen und schien von jedem Druck befreit. Regie führte Graham Vick, doch überzeugte seine von realistischer Überzeichnung diktierte Personenführung nur in wenigen intimen Szenen. Das kalte, sterile Einheitsdesign und die indifferenten, modernen Ko-

ARTE
NOVA
CLASSICS

Das neue Qualitätslabel für preiswerte
Neuaufnahmen der Klassik, eingespielt
von jungen Künstlern und neuen Talenten

Digital Recordings • Raritäten
Bestseller • Ersteinspielungen

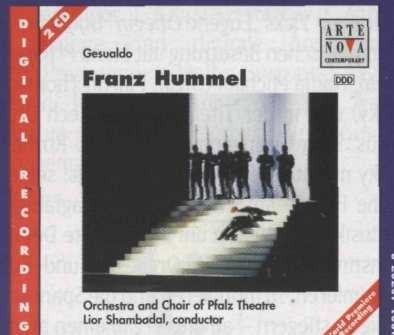


Zum 200. Geburtstag der „bedeutendsten Figur der schwedischen Musikgeschichte“ legt ARTE NOVA die Gesamteinspielung der Sinfonien dieses „Revolutionärs“ vor, der „auf verblüffende Weise Klassizismus und Moderne vereint“.

(FonoForum 7/96)



Generationen von bekannten russischen Künstlern verdanken diesem bei uns völlig unbekannten Komponisten, Pianisten, Orgelvirtuosen, Lehrer und Musikwissenschaftler ihre schöpferische Entwicklung und Größe.



„Komponist Franz Hummel huldigt einem verbrecherischen Kollegen: Der tonsetzende Doppelmörder Gesualdo wird zum Opernhelden.“

(Klaus Umbach im SPIEGEL 4/1996)

Katalog sendet Ihnen ARTE NOVA
Hörselbergstr. 5 • D-81677 München
Fax: 089-4136-125 • Tel: 089-4136-246

stüme (Paul Brown) erlaubten keinerlei Atmosphäre oder innere Beteiligung. Glyndebournes neues Opernhaus erfuhr auf der Bühne mit dem Halbrund einer in den Schnürboden wachsenden Mauer aus rotbraunem Backstein, flankiert von Türen aus Pechkiefer, seine symbolische Erweiterung. Eine in vier Segmente unterteilte Drehscheibe, deren offenes Zentrum sich als Lulus Domizil entpuppte, glich eher einem Operationstisch für vordergründiges Sexualverlangen, denn einer Spielfläche, die Sinnlichkeit zuließ. Noch war das Hauslicht nicht verloschen, da stürmte der Tierbändiger (Donald Maxwell, zugleich auch der Athlet) auf die Bühne, hielt dem Publikum ein grelles Licht reflektierenden Spiegel entgegen, demonstrierte darin seine Menagerie und erweckte letztlich aus dem Drehscheibenloch auf einer übergroßen Hängelampe Lulu zum Leben. Dieses Lampenungeheuer symbolisierte in den unterschiedlichsten Positionen Lulus Lebensbarometer. Als Jack the Ripper alias Dr. Schön (Wolfgang Schöne) Lulu endlich ins Jenseits befördert hatte, verschwand es wieder im Zentrum der Drehscheibe. Bis auf die spannende und expressionistische Filmsequenz im zweiten Akt besaß dieser Designkäfig keinerlei Relevanz. Ließ das stimmliche Potential, darunter Kathryn Harries (Geschwitz), David Kuebler (Alva) und Norman Bailey (Schigloch) bis auf eine häufig wenig überzeugende deutsche Diktion kaum einen Wunsch offen, so blieb die Titelpartie fehlbesetzt. Christine Schäfer kam über eine erfrischende Mischung aus Zerlina und Cherubino nicht hinaus. Vom wilden, schönen Tier, der unbeseelten Kreatur, war ihre Lulu meilenweit entfernt. Daß Graham Vick ihr anstelle erotischer Unschuld und verführerischer Sinnlichkeit zudem einen vulgären Beigeschmack aufzwang, hat mit Bergs Intentionen wenig gemein.

Weitaus homogener war es um die vier Wiederaufnahmen bestellt. Hochkarätiges Musiktheater aus dem Geist der Musik zeichnete Graham Vicks „Eugene Onegin“ (1994) in einer exemplarischen Besetzung mit Elena Prikina (Tatjana), Nadja Michael (Olga), Martin Thomson (Lensky) und in der Titelpartie Wojciech Drabowicz aus. Kein Geringerer als Gennadi Rozhdestvensky machte dies möglich. Sein Puls, seine kindliche Freude an Schönheit und Tragfähigkeit der Musik, sein Wissen um das kleinste Detail, seine instinktive Fähigkeit, Orchester und Bühne zu animieren, zu motivieren und die Spannung ständig zu steigern – all dies ergab einen atemberaubenden Abend.

„Così fan tutte“ erinnerte mit dynamischen, zügigen Tempi und dem Mut zum Risiko, womit das vielversprechende Hausdebüt des englischen Dirigenten David Parry aufwartete, an Fritz Busch. Erfrischend junge, schlanke Stimmen, darunter

Andrew MacKenzie-Wicks (Ferrando), Simon Keenlyside (Guglielmo), Solveig Kringelborn (Fiordiligi) und Susan Graham (Dorabella), trugen entscheidend dazu bei, daß Glyndebournes Hauskomponisten eine Sternstunde zuteil wurde. Schade, daß man für „Arabella“ in der exemplarischen Inszenierung von John Cox aus dem Jahr 1984 nicht Mittel und Wege gefunden hatte, das duftige Design von Julia Trevelyan Oman den neuen Bühnenverhältnissen entsprechend zu erweitern. Musikalisch hatte die Aufführung mit Dietfried Bernet einen fulminanten Interpreten; seine pulsierende Vitalität und intuitives Strauss-Verständnis verhalfen dem Parlandostil dieses „zweiten Rosenkavalier“ zu seinem Recht, ohne die schwereligerische Polyphonie der Partitur zu vernachlässigen. Mit Adrienne Piezonka (Arabella) und Wolfgang Brendel (Mandryka) dominierten zwei gleichermaßen sensible und erotische Sängerdarsteller das Geschehen. Letztlich begeisterten in Rossinis „Ermione“ aus dem Vorjahr einmal mehr Diana Montague als Andromaca und Anna Caterina Antonacci in der Titelpartie. Die überragendste und beständigste künstlerische Leistung verdanken die diesjährigen Festspiele jedoch den Londoner Philharmonikern; bis auf „Theodora“ bestritten sie alle Abende und bewiesen dabei Anpassungsvermögen, Musizierlust und konstant höchstes Niveau.

Der Aufsichtsrat des Royal Opera House berief in die Nachfolge von Generalintendant Jeremy Isaacs, dessen Vertrag mit Ende der gegenwärtigen Spielzeit ausläuft, Genista McIntosh. Die gegenwärtige Exekutivdirektorin des Royal National Theatre kommt allerdings nicht als Generalintendantin nach Covent Garden, sondern lediglich als Verwaltungsdirektorin. Operndirektor Nicholas Payne und Ballettdirektor Anthony Dowell sind ihr gegenüber für die künstlerischen Belange der beiden Sparten verantwortlich. Gegenwärtig feiert die Royal Opera ihr 50jähriges Jubiläum, um anschließend, nach den beiden Umbau- und Erweiterungsjahren, einer ungewissen Zukunft entgegenzusehen. Die English National Opera feierte zum Ausklang der zurückliegenden Spielzeit Henzes 70. Geburtstag mit der Übernahme der Münchner Nikolaus Lehnhoff-Produktion des „Prinz von Homburg“. Inwieweit man diesem bereits ein wenig veralteten Werk in einer englischen Übersetzung und zudem auf der riesigen Bühne des Coliseum einen guten Dienst erwies, bleibt dahingestellt. Leider reichen die hiesigen Finanzen nicht für die eigene Neuinszenierung einer jüngeren Henze-Oper, deshalb zeigten sich sowohl Fachpresse wie Publikum für die Konfrontation mit diesem Opus dankbar.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Familiäres Gipfeltreffen der Preisträger

Musical Olympus:
Neue Festspielinitiative
in St. Petersburg

An neuen Festspielveranstaltungen mangelt es nicht. Eher schon an tragfähigen Ideen, musikalischen Kreationen repräsentativen, feiertäglichen Anspruchs auch Sinn und Hintersinn zu sichern. Landschaften und Gänge im westlichen Teil Europas – der Norden und der Süden miteinander geschlossen – sind buchstäblich gepflastert mit konservativen bis alternativen Konzertkulturen, wobei in letzter Zeit der Aspekt der „Begegnung“ auf erfreuliche Weise Konjunktur hat. Man möchte also abwinken, wenn sich hierzulande wieder einmal etwas in dieser Richtung tut. Wenn sich indes Kräfte im alten, neuen Rußland regen, dann darf man schon ein wenig hellhörig werden. Denn nichts scheint in dieser Phase politisch-gesellschaftlichen Umbruchs auf den ersten Blick hin verzichtbarer zu sein, als elfenbeintürmige Musik- und Veranstalteresoterik hart am Rande volkswirtschaftlichen und moralischen Abgrunds. Aber vielleicht lohnt es sich gerade in Zeiten wie diesen, wider alle budgetäre Vernunft in die Kunst zu investieren, welche zur Besserung des Menschen geeignet und dem Gemeinwesen eine Wendung hin zum Humanen verleihen sollte. Unter diesem Blickwinkel „Prinzip Hoffnung“ mögen die Pianistin Irina Nikitina aus St. Petersburg als Festival-Gründerin, ihre Helfer in der nördlichen 5-Millionen-Metropole und eine Reihe vorwiegend schweizerischer Sponsoren den Geistesblitz eines „Musical Olympus“ bewertet und schließlich mit Tatkraft gefördert haben. Und die Idee ist tatsächlich ungewöhnlich! Denn wohl erstmals im weltweit umtriebigen Konzertwesen werden städtische Abonnementskonzerte und festivaaleigene Konzerttermine dazu benutzt, im Verlauf von fast einer Woche internationale Preisträger vor- und einander gegenüberzustellen. Die Schwemme von Musikwettbewerben hat ja in den letzten

Jahrzehnten dazu geführt, daß die Preisträger selbst renommierter Austragungsorte nur bedingt mit einer geregelten, erfolgreichen Karriere rechnen können.

Ein anderes Problem ist es, sich über die vielen neuen Senkrechstarter, Wunderinstrumentalisten und Supersänger ein Hörbild zu verschaffen. Sie werden in alle Winde verstreut. Man verliert sie schnell aus dem Auge, sofern man sie überhaupt je einmal im Ohr gehabt hat. Hier nun setzt Irina Nikitina mit dem „Musical Olympus“ in St. Petersburg an. Preisträger – und das müssen keineswegs immer die „Ersten“ sein! – werden nach bestem Wissen und Gewissen der Festivaldirektorin und in Zukunft wohl auch auf Fingerzeig aus „unterrichteten Kreisen“, zu einem oder auch zwei Auftritten eingeladen. In Zusammenarbeit



Straßenkonzert in St. Petersburg mit dem italienischen Flötisten Davide Formisano.

mit den führenden Orchestern St. Petersburgs, den berühmten Philharmonikern, den vom Renommée und vom Niveau her etwas schwächeren Sinfonikern oder mit der ehrlich bemühten St. Petersburg Camerata erhalten die jungen Leute Gelegenheit, ihr Können zu zeigen und ihren Erfahrungsschatz zu erweitern. Und sie lernen einander kennen in diesen geselligen, von der Festivalleitung im kulturellen und unterhaltenen Rahmenprogramm liebevoll gestalteten Tagen. Sie gewinnen eine Ahnung davon, was es heißt, im neuen, zermürbten, mafiosen, herzlichen, rätselhaften und zugleich ernüchternden Rußland der Präsidentenwahlzeit leben zu müssen. Sie schmecken alle ein wenig am herben Saft einer alten Kulturpflanze, die verzweifelt mit ihren Wurzeln nach neuen Nährstoffen zu suchen scheint.

Kostengünstig arbeitet das Festival auch insofern, als es seine Solisten zum Teil in den Abonnementsreihen der Philharmonie unterbringt. Der städtische Veranstalter wiederum kann es sich auf diese Weise leisten, junge, weitgehend unbekannte Interpreten zu lancieren, denn auch in St. Petersburg schafft man es inzwischen zwar,

sündteure Stars zu engagieren und sie bei hohen Eintrittspreisen auch halbwegs kostendeckend zu verkaufen, aber es fehlen die Mittel, Künstler aus dem „Mittelbau“ und Debütanten zu unterstützen. Von dieser Misere ausgenommen scheint lediglich das von Valery Gergiev so ehrgeizig und erfolgreich geleitete Marinsky-Theater zu sein – das ehemalige Kirov-Theater. Hier herrscht Aufbruch- und Wagnisstimmung! Gerade wurde eine neue „Otello“-Produktion gezeigt mit jungen Sängern.

Aus der Schar der Preisträger, die ich in der ersten Woche des Festivals hören konnte, möchte ich vier besonders hervorheben und den Agenten und Veranstaltern aus unseren Breiten ans Herz legen. Zunächst einmal der gutgelaunte, rhythmisch und agogisch abgefeimte Saxophonist Russel Peterson, ein Preisträger des Genfer Musikwettbewerbs und ein Mann von musikalischem Format und Podiumsflair, der Villa-Lobos' „Fantasia“ mit Orchester zu einer bedauernswert kurzen Kostbarkeit komprimierte. Ihm an Geschmeidigkeit und Kommunikationsfähigkeit gleichwertig ist der 22jährige italienische Flötist Davide Formisano (u.a. Sieger beim ARD-Wettbewerb in München). Er hatte eigens für seinen St. Petersburger Auftritt das beängstigend schwierige, physisch aufreibende und musikalisch nicht immer dankbare Flötenkonzert von Khatschaturian vorbereitet, das im Original ja für Violine geschrieben ist. Hier kündigt sich zweifellos ein Großer an, im Temperament dem 20jährigen deutschen Cellisten Claudio Bohorquez verwandt, dem als Preisträger des Cellowettbewerbs von Scheveningen Haydn's C-Dur-Konzert mit paganischem Brio aus den Saiten sprühte. Bohorquez könnte sich in dieser Hinsicht schon zwei Tage später ein Beispiel genommen haben, als der 26jährige Wiblinger Pianist Markus Groh (1995 Sieger des Brüsseler Concours Reine Elisabeth) das d-Moll-Klavierkonzert von Johannes Brahms vortrug. Für den überragend begabten und auf eine ganz eigentümlich sanfte Weise durchsetzungsfähigen Künstler schien das Werk ein monumentales, verletzliches „Intermezzo“ zu sein, dessen virtuose Aspekte eher das Brodeln seelischer Kräfte signalisierten als die potente Gegenwärtigkeit eines auf Resonanz zielenden „Solisten“.

Hohes instrumentales Niveau, wenngleich mit manchen gestalterischen Unebenheiten, hielten der Géza Anda-Preisträger Pietro de Maria mit dem B-Dur-Konzert von Brahms, und mit kleinen technischen Abstrichen auch der finnische Geiger Pekka Kuusisto, dessen Sibelius-Interpretation kürzlich auch auf einer Ondine-CD erschienen ist.

Peter Cossé

Hey, Ma,
listen to this...

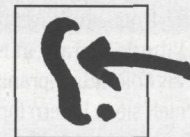
Al Jolson in "The Jazz Singer"



Die ersten Worte von der Kinoleinwand: Ein kurzer Text für einen Schauspieler, ein gewaltiger Satz für die Filmgeschichte. 1927 holte sich der Film den Ton ins Kino. Heute können Sie sich perfekten Kino-Sound ins Haus holen. Mit Yamaha Cinema DSP und dem A/V-Vollverstärker DSP-A 3090. Listen to this!



- Leistungsfähiger 7-Kanal-Verstärker • Zahlreiche analoge und digitale Anschlüsse
- 28 DSP-Programme • Dolby Surround AC-3
- "Tri-Field"-Klangprozessor • 5 x 130 Watt
- In Schwarz und Titan lieferbar • Unverbindliche Preisempfehlung DM 3.400,-



YAMAHA HIFI

...entweder live oder Yamaha