

Zum Tod von Witold Lutoslawski

Mit Béla Bartók, einem seiner großen Vorbilder, teilte Witold Lutoslawski das Schicksal, in seinen reifen Jahren von einer gewissen Gruppe streng avantgardistischer Kunstrichter mit Argwohn beäugt zu werden. Ein Mißverständnis über das Wesen des musikalischen Stils: Nach-



Foto: FF-Archiv

dem Bartók und Lutoslawski ihre jeweils persönliche Sprache gefunden und souverän ausgeprägt hatten, brauchten sie ihre Modernität nicht mehr durch äußerlich rabiate Klänge zu demonstrieren – sie konnten ihrem individuellen Verfahren unterschiedliche, d.h. auch traditionellere Idiome einschmelzen, ohne dabei den Personalstil im geringsten zu ändern oder gar zu verlieren. Gewiß: der Weg des am 25. Januar 1913 in Warschau geborenen Lutoslawski ist von seinen ersten überlieferten Kompositionen aus den 1930er Jahren bis zur Wende um 1960 mit den „Jeux vénitiens“ deutlich weiter als von diesem exzeptionellen Werk zur Vierten Sinfonie aus dem Jahre 1992, einer seiner letzten Arbeiten. Die Palette der Gattungen, der stimmig abgerundeten Kompositionen, der schillernden Klangfarben ist jedoch in diesen letzten gut dreißig Jahren unendlich größer.

Lutoslawskis Gespür für

Klangfarben, sein Instinkt für dramaturgische Planung waren auch vor dem „Ur-Erlebnis“ mit der Aleatorik von John Cage schon ausgeprägt; sie ermöglichten es ihm, die neue, ganz individuelle Technik des „begrenzten Zufalls“ von Anfang an überlegen und phantasievoll zu handhaben. Was 1961 und in den unmittelbar folgenden Jahren und Uraufführungen zunächst wie ein Bruch mit der eigenen Vergangenheit erschien, das verschwindet – wenn man nun, nach seinem Tode am 7. Februar 1994 in seiner Heimatstadt Warschau, auf das Gesamtwerk zurückschaut – hinter der Kontinuität einer überragenden Künstlerpersönlichkeit.

Die Größe dieses Komponisten offenbart sich, ähnlich wie bei seinen großen Kollegen der Vergangenheit, Frédéric Chopin und Karol Szymanowski, nicht in dem Insistieren auf einem polnischen musikalischen Nationalcharakter, sondern gerade darin, das spezifisch Eigene auf dem Niveau einer europäischen Kulturtradition zu artikulieren, den Blick über Grenzen und Gartenzäune zu richten und für den großzügigen Austausch der Kulturen einzutreten. Es ist bezeichnend, daß Persönlichkeiten dieses Formates jeglicher Nationalismus vollkommen fremd ist.

Gleichwohl hat Lutoslawski für die polnische Musik unendlich viel getan. Das fängt schon

an mit den kulturellen Widerstands-Aktionen während des Zweiten Weltkrieges und der deutschen Besetzung Polens, was er – von den Faschisten schon in ein Lager zur Vernichtung der polnischen Intelligenz abtransportiert – nur durch eine tollkühne (und gelungene) Flucht überlebte. Es setzt sich fort mit der Gründung des „Warschauer Herbstes“ im Jahre 1956 als Begegnungsfestival zwischen Ost und West, und es kulminiert in den vielen Aufführungen von Werken der „Polnischen Schule“ überall in der Welt, einer Schule, die in erster Linie mit seinem Namen verbunden ist.

Lutoslawskis Tod nach einem zunächst entbehrungsreichen, dann aber auch erfüllten Künstlerleben ist im Moment schmerzlich; aber uns bleiben als unschätzbare Geschenke seine „Skulpturen aus flüssigem Material“ – so nannte er selbst sein Komponieren nach den Prinzipien des „begrenzten Zufalls“: schillernd, farblich changierend, beweglich, rhythmische Felder ausbreitend und wieder zusammenziehend, jede Aufführung in Winzigkeiten anders als die vorhergehende, und doch ist sein Werk im Charakter typisch und unverkennbar, präzise in der Formulierung und schmiegsam im Klang, distinktiert in der Haltung, aber von leuchtender Expressivität erfüllt.

Hartmut Lück

Ultimativ postmodern

Als vordringlichste Aufgabe sieht es der neue Intendant der Bayerischen Staatsoper, Peter Jonas, das arg abgespielte Repertoire nach und nach aufzufrischen. So wurde das Großreinemachen kürzlich mit einem neuen „Maskenball“ begonnen. Es war die erste Produktion, die Jonas – sozusagen unvorbelastet vom Erbe seines Vorgängers Sawallisch – allein zu verantworten hatte. Weil die

Spannung groß war, geriet die Enttäuschung über einen letztlich nicht bewältigten Verdi noch größer. Denn das irisch-britische Regie-Gespann Tom Cairns/Aletta Collins war doch, wie sich zeigte, eine Nummer zu klein fürs große Nationaltheater.

Nur die Optik war etwas anders als gewohnt – ansonsten wurde viel herumgestanden und Hände gerungen wie eh und je auf der Staatsopern-Bühne. Weg

Die jüngste Premiere des neuen Münchner Staatsopern-Intendanten, Peter Jonas, hinterließ zwiespältige Eindrücke in Bezug auf Regie und Bühnenbild. Julia Varadys Rollendebüt als Amelia geriet nicht so überzeugend, wie man es sich erhofft hatte, dafür brillierten Julie Kaufmann als Oscar und Nina Terentiewa als Ulrica. Peter Schneiders Dirigat blieb insgesamt wenig mitreißend.



Foto: Wilfried Hösl

vom üblichen Kulissenpomp wollte Cairns als sein eigener Ausstatter. So bestimmten dann geometrische Grundformen die wohl als Symbolräume gedachten Szenen. Ein riesiger verspiegelter Zylinder gibt zu Beginn den Empfangssaal des Königs ab. Die Wahrsagerin Ulrica, von der Russin Nina Terentiewa mit herrlich gutturalen Mezzo-Tönen ausgestattet, haust in einem magisch leuchtenden Würfel. Die Richtstätte, die Amelia verzweifelt aufsucht, wird von einem bedrohlich über der Szene schwebenden Felsbrocken dominiert, der wie ein menschliches Herz aussieht. Julia Varady war als Rollendebütantin hier nicht ganz so souverän wie sonst; Wolfgang Brendel hatte in der nachfolgenden Rache-Szene Anckarströms seinen sonor-kraftvollen Auftritt. Der Ballsaal schließlich, in dem Julie Kaufmann mit silberhellem Sopran als kecker Page Oscar brillierte, verströmt den Charme eines Mausoleums. Cairns hat einen unübersehbaren Hang zum Monumentalen, wobei sich seine Bauten rasch verselbständigen, weil sie zu wenig mit dem szenischen Geschehen korrespondieren. Das Beste war noch das raffinierte Lichtdesign von Wolfgang Göbbel.

Erschreckend war, wie wenig Cairns und Collins zu Verdis Musikdrama einfiel. Weder interes-

sierte sie die Dreiecksgeschichte noch die politischen Implikationen des Königsmordes. Gerade die Choreographie der Chöre, von Eduard Asimont wieder in Hochform gebracht, verriet viel handwerkliche Unbeholfenheit der beiden. So ist in München derzeit wohl das ultimativ postmoderne Opernarrangement zu besichtigen: mit Versatzstücken aus der bildenden Kunst von René Magritte bis Richard Serra, etwas surrealistisch, etwas parodistisch, modisch bunt, auf alle Fälle chic und bedeutungsschwanger, aber letztlich doch nichtssagend.

Daß der Eindruck insgesamt so lau ausfiel, lag aber auch an der musikalischen Seite. Peter Schneider, der neue Chefdirigent, dessen Fähigkeiten gern unterschätzt werden, hatte zwar beste Vorarbeit geleistet, wie seit langem nicht mehr mit dem Bayerischen Staatsorchester geprobt, was viele schöne Details und ungemein plastische Begleitfiguren zutage förderte. Aber die große Linie, das packende Musikdrama blieb uns Schneider schuldig. In einem Interview hatte er alle aufgesetzte, vordergründige Italianità abgelehnt – aber, das zeigte sich hier, ganz ohne geht's halt auch nicht. Und über Einspringer soll man ja nichts Schlechtes sagen – aber der am Premierentag für den er-

krankten Dennis O'Neill ange-reiste Kristjan Johansson war doch eher ein lautstark posieren-der Tenor als Verdis sensibelschwärmerischer König.

Fridemann Leipold

Händels „Alcina“ in Zürich

Mit der 1735 in Covent Garden uraufgeführten Oper „Alcina“ konnte Händel nach spektakulären Finanzkrisen und Mißerfolgen an seine jahrzehntelange Erfolgsserie im Londoner Musikleben anknüpfen. Die Handlung um die Zauberin Alcina basiert auf einer Episode aus dem 1519 erschienenen Gedicht „Orlando furioso“ von Ludovico Ariosto. Die schöne, grausame Alcina lebt auf einer Insel und verwandelt ihre ehemaligen Liebhaber in wilde Tiere. Aber ihre Macht wird durch einen Zauberring gebrochen, was zur Folge hat, daß



Die Protagonisten der Züricher Erstaufführung von Händels Oper „Alcina“ (v.l.n.r.): Isabel Rey (Morgana), Kathleen McKellar Ferguson (Bradamante), Roberto Saccà (Oronte), Eva Mei (Alcina) und Arno Raunig (Ruggiero). Die musikalische Leitung lag bei Nikolaus Harnoncourt, Jürgen Flimm inszenierte.

sich ihr derzeitiger Favorit, Ruggiero, an seine Braut Bradamante, die ihn verzweifelt sucht, erinnert und am Ende Alcina, die nun selbst erstmals um ihre Liebe kämpfen muß, verläßt. Parallel dazu gibt es die Verstrickungen um Morgana, die eifersüchtige Schwester der Alcina, die als Mann verkleidete Bradamante und den intriganten Strategen Oronte. Bereits 1625 wurde der Stoff – allerdings aus der Sicht Ruggieros – von der aus Florenz stammenden Komponistin Francesca Caccini (1581 – ca. 1640) in ihrer Ballettoper „La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina“ aufgegriffen, die bei der diesjährigen Münchner Biennale aufgeführt werden soll. Wie so viele Händel-Opern, geriet das Werk nach dem Londoner Uraufführungserfolg in Vergessenheit und erlangte erst durch die Zeffirelli-Inszenierung von 1960 und die Decca-Aufnahme mit Joan Sutherland in der Titelpartie einen größeren Bekanntheitsgrad.

In Zürich inszenierte Jürgen Flimm, Intendant des Hamburger Thalia-Theaters, dessen „Fidelio“ und Salzburger „Poppea“ dem Publikum sicher noch präsent waren, das Bühnenbild stammte von Erich Wonder. Der hohe, karge Bühnenraum bot we-

nig Abwechslung für's Auge, aber mit Lichtregie und sparsamen Requisiten viel Anregung für die Phantasie. Von jeglicher Ausstattungstaffage unbeeinträchtigt, konnten sich Sänger, Chor und die an den dramaturgisch passenden Stellen eingesetzten Tänzer frei und ungehindert auf der Bühne bewegen, was der Konzentration bei einer so verschlungenen und im Grunde auch langatmigen Handlung nur guttut. Das junge Sänger-Ensemble bot fast durchweg glanzvolle Leistungen – allen voran

Eva Mei in der Titelrolle, die zum ersten Mal überhaupt eine Händel-Partie sang. Ähnliches gilt auch für die leidenschaftliche Isabel Rey als Morgana, die zwar von der musikalischen Gewichtung her im Schatten der Alcina steht, ihr aber durchaus gesanglich ebenbürtig ist. Wesentlich blasser blieb die Bradamante von Kathleen McKellar Ferguson. Roberto Saccà, der kürzlich in Zürich als Ferrando sein Debüt gab, ist ein beachtlicher Tenor, der wohl noch öfters in Zürich zu hören sein wird; der als Sopranist angekündigte Counter-Tenor Arno Raunig meisterte seinen schwierigen Part als Ruggiero bewundernswert. Aus historischer Sicht ist die Besetzung dieser Rolle, die bei der Uraufführung von dem Kastraten Carestini gesungen wurde, mit einem hohen Counter-Tenor wie Arno Raunig durchaus gerechtfertigt. Der Eindruck blieb aber zwiespältig. Denn die Stimme wirkt in der Höhe zwar kraftvoll, aber auch eng und fahl. Eine Geschmacksfrage also, über die sich schlecht streiten läßt.

Wie nicht anders zu erwarten, überzeugte Nikolaus Harnoncourt kompetentes Dirigat, das die dramatisch-gepannten Effekte ebenso zur Geltung brachte wie die lyrischen und melancholischen Momente des Werkes. Das Züricher Publikum dankte allen Beteiligten mit Ovationen und Bravos. Erfreulicherweise wird die Produktion auch in der nächsten Saison in den Spielplan übernommen.

Marie-Luise v. Schuckmann

Maßvoller Gipfelstürmer

Er ist jung, besitzt einen klangvollen Namen und einen Charakterkopf, der sich nicht nur auf CD-Covers gut macht; zudem spricht er ein für einen Franzosen auffallend akzentfreies Englisch und erweist sich auch in seiner musikalischen Repertoireliste als echter Kosmopolit. Nachdem Yan (oder Jean) Pascal Tortelier drei Jahre lang Chef des

Ulster Orchestra gewesen ist (woraus u.a. eine Gesamteinspielung aller Debussy'schen und Ravel'schen Orchesterwerke bei Chandos hervorging; unlängst erschien die Aufnahme mit Sinfonien von Dutilleux), wurde er mit Beginn der Spielzeit 1992/93 neuer Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra in Manchester. Die Wahl fiel wohl nicht

ganz zufällig auf ihn, scheint Tortelier doch genau jene Eigenschaften zu besitzen, die in dieser spezifischen Situation gefragt sind: nämlich Ehrgeiz, Aufgeschlossenheit zeitgenössischem Repertoire gegenüber, genügend „Anglophilie“, um einer nationalen Tradition gerecht zu werden, und einen ausgeprägten Sinn für die kommerzielle Seite der Medaille. Denn „die Spielregeln hierzulande (er fühlt sich bereits ein bißchen heimisch) sind nun mal andere als auf dem Kontinent: weniger staatliche Subvention und ein ständiger Kampf ums Überleben“, sagt der Mann, der immerhin Chef eines öffentlich subventionierten Rundfunk-Sinfonieorchesters ist. Andererseits: da gibt es zum Beispiel in unmittelbarer Nachbarschaft das ehemals so renommierte Hallé Orchestra, das derzeit gerade – ebenfalls unter einem hochbegabten Jungdynamiker (Kent Nagano) – sein Comeback versucht. Oder, um eine weitere augenfällige Parallele zu ziehen, Simon Rattle und sein City of Birmingham Orchestra. Während das Hallé jedoch genaunommen nicht als Konkurrenz betrachtet wird – schon allein deshalb nicht, weil Torteliers Mannschaft den überwiegenden Teil ihrer Konzerte „außer Haus“, d.h. in nationalen und internationalen Gastspielen bestreitet –, könnte das Beispiel Birmingham schon eher als leuchtendes Vorbild dienen. Hier wie dort geht der Trend hin zur „Personality“ des Maestro; hier wie dort spielt die Lokalpolitik eben doch eine gewisse Rolle (so entsteht beispielsweise derzeit, ähnlich wie in Birmingham, auch in Manchester eine neue Konzerthalle); hier wie dort lautet die Devise: mehr Publicity, mehr dezentralistische (an London adressierte) Herausforderung, mehr Konzerte – und vor allem stärkere Medienpräsenz. Was letztere betrifft, so sitzt Tortelier (zu dessen Vorbildern unter anderem Bernstein gehört) gewissermaßen an der Quelle. Diesen Umstand will er nach Kräften nutzen, wobei die Übergänge zum Entertainment für ihn eher fließend sind: „Tatsache ist, daß 90 Prozent der jüngeren Briten die Popmusik als ihre Musik betrachten – das müßte sich doch



MEISTERKURSE 1994 in der Musikhochschule Lübeck

Felix Andrievsky
Violine 29. 7. – 8. 8.

Sachar Bron
Violine 10. 8. – 20. 8.

Abram Shtern
Violine 17. 7. – 27. 7.

Frans Helmerson
Violoncello 10. 8. – 20. 8.

Ludwig Streicher
Kontrabaß 10. 8. – 20. 8.

Peter Feuchtwanger
Klavier 29. 7. – 8. 8.

Bruno Leonardo Gelber*
Klavier 17. 7. – 19. 7.

Karl-Heinz Kämmerling
Klavier 17. 7. – 27. 7.

Lew Naumow
Klavier 10. 8. – 20. 8.

Gyorgy Sebok*
Klavier 29. 7. – 2. 8.

Irwin Gage
Liedinterpretation 3. 8. – 8. 8.

Sena Jurinac
Gesang 29. 7. – 8. 8.

Christa Ludwig/Paul-Emile Deiber*
Workshop Oper, Gesang und szenische Darstellung 17. 7. – 21. 7.

King's Singers*
Vokalensemble 29. 7. – 31. 7.

Julian Bream*
Gitarre 23. 7. – 25. 7.

Erich Penzel
Horn 17. 7. – 27. 7.

Beaux Arts Trio*
Kammermusik 16. 8. – 20. 8.

Mitglieder des Cleveland-Quartetts*
Kammermusik 29. 7. – 2. 8.

Bob Brookmeyer*
Big Band 4. 8. – 14. 8.

Giora Feidman*
Workshop „the art of recording“ 4. 8. – 8. 8.

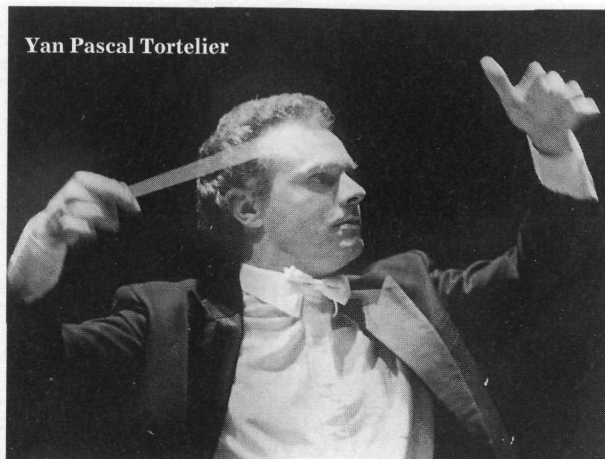
Alfred Schnittke*
Workshop Komposition 1. 7. – 10. 7.

Bewerbungsfrist: mit * gekennzeichnete Veranstaltungen: 15. Mai 1994. übrige Kurse: 1. Juni 1994
Schleswig-Holstein Musik Festival · Abteilung Meisterkurse
Holzdamm 40 · D-20099 Hamburg · Tel. (040) 24 82 11-14/15 · Fax (040) 280 35 64

SCHLESWIG-
HOLSTEIN
MUSIK
FESTIVAL



DIE GÖTTINGER GRUPPE
Neue Werte für Ihr Geld



Yan Pascal Tortelier

Foto: C. Berda/Intern. Artists Management

ändern lassen.“ Ein vielversprechender Auftakt in diese Richtung ist auch sein zusammen mit dem BBC Philharmonic Orchestra begonnener Hindemith-Zyklus, dessen erste Aufnahmen (Cellokonzert, die „Vier Temperamente“, Sinfonie in Es, „Nobilissima Visione“; s. auch S. 49) bereits aufhorchen ließen – nicht nur, was die Orchesterleistung angeht, sondern insbesondere durch die Frische und Vitalität des interpretatorischen Ansatzes, durch welchen diese gemeinhin als eher „spröde“ klassifizierte Musik geradezu strawinsky-haften Esprit erfährt. Und Torteliers Hindemith-Beziehung wurzelt tief; sie verweist auf den musikalischen Einfluß des Vaters, zu dessen Lieblingsstücken das Hindemithsche Cellokonzert gehörte. Leider wurde die geplante Einspielung mit Paul Tortelier als Solisten durch dessen Tod Ende 1990 vereitelt. Aber kein Zweifel: die wesentlichen

musikalischen Impulse verdankt Yan Pascal Tortelier seinem Vater – und an zweiter Stelle Michel Plasson, dem Freund und Mentor. Unter ihm spielte er lange als Konzertmeister des Orchestre du Capitole de Toulouse, bevor er definitiv in die Dirigentenlaufbahn einschwenkte. Erste Pläne hierzu liegen freilich schon 25 Jahre zurück, „aber ein derartiger Entschluß braucht eben seine Zeit, um reifen zu können“. Immerhin: Torteliers mehr oder weniger autodidaktischer Weg zum Dirigentenpodium hat durchaus seine prominenten Vorläufer. Sympathisch daran ist, daß er „von innen heraus“ kommt, aus der Perspektive des Orchester-musikers, der ganz einfach nach erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Sympathisch ist auch, daß Tortelier keineswegs der klassische „Senkrechtstarter“ ist – sondern einer, der mit Umsicht nach Höherem strebt.

Matthias Keller

Don Giovanni in Leipzig

Nach den üppigen Ausstattungsinszenierungen des Jubiläumsjahres 1993 – allen voran „Boris Godunow“ und „Dienstag aus Licht“ – zwingt der Rotstift die Oper Leipzig zum Sparen. John Dew macht aus der Not eine Tugend. Nach dem beneidenswerten Yuppie-Luxus der „Cosi“-Geschwister spielt sein „Don Giovanni“ auf einer schlichten Einheitsbühne (Bühnenbild: Heinz Balthes). Der offene Bühnenraum wird von einem golddurchwirkten roten Vorhang, dem einzigen schmückenden Element,

rückwärtig begrenzt. Vor ihm befindet sich eine Plattform, um die sich zwei symmetrische, laufstegartige Podien in L-Form legen. Etwa brusthoch gliedern diese Elemente die Bühne und dienen wechselweise als Mauer, Straße, Tresen und Saal. Eine Lösung, die in ihrer Einfachheit genial wäre, wenn ihre Proportionen nicht etwas unglücklich wirkt.

Trotz der szenischen Abstraktion spielt dieser „Don Giovanni“ im Hier und Jetzt (Kostüme: José-Manuel Vazquez). Dew hat Anleihen bei Peter Sellars gemacht, ohne dessen so konkrete Atmosphäre zu schaffen. Obendrein gehören Dews Bühnenmenschen einer anderen Schicht an. Kein Fusel, Schampus wird getrunken. Und man ist sich seiner Verantwortung durchaus bewußt: Drogen sind out, und Leporello sorgt dafür, daß Don Giovanni immer Nachschub mit Kondomen bekommt.

Wer sind diese Akteure? Don Giovanni (mit sonorer Männlichkeit: Tomas Möwes) – der coole elegante Lebemann, dem die sexuelle Verfügbarkeit der Frauen um ihn herum seine Suche nach Liebe verschüttet. Um Zerlinas Fesseln braucht er jedenfalls nicht zu werben, die stehen ihm bereits zur Verfügung, wenn er noch um ihre Hand bittet. Daß Don Giovanni bereits von Anfang an das eigentliche Opfer ist, zeigt Dew mit seiner Aktualisierung der ersten Szene: einem Boxkampf zwischen Don Giovanni (mit Mickey-Mouse-Maske) und dem Komtur. Denn weil man schwer jemanden durch Boxen töten kann, muß der Komtur (Kwangchul Youn) eines natürlichen Todes sterben. Leporello (stimmlich eher dezent als lautstark und derb: Robert Heimann) – der angepaßte Mitläufer, sportlich-modisch ausgestattet, der die persönlichen Daten der Liebhaberinnen Don Giovannis in einem elektronischen Notizbuch speichert. Donna Elvira (mit brillanten Koloraturen: Virginia Kerr) – die alternativ-verschlampte Hysterikerin. Bei ihr hat Dew besonders deutlich von Sellars abgeguckt. Aber sieht Mozart die Elvira nicht eigentlich als die am stärksten der Etikette verpflichtete Frau? Würde sie sonst eine so barockisierende

Arie wie „Ah fuggi il traditor“ singen, deren Traditionslastigkeit sogar noch vom Dirigenten betont wird, weil er hier das Cembalo mitspielen läßt? Donna Anna (makellos: Adina Nutescu) – die wahrhaftig Liebende, deren Trauerjahr nicht dem Vater, sondern Don Giovanni gilt. Don Ottavio (mit eher hartem, hellen Timbre: Stefan Margita) – der konventionelle Ehemann in spe. Masetto (stimmlich überzeugend: Roland Schubert) – der biedere Kleinbürger. Sie alle spielen also mehr oder weniger so, wie sich heute Prototypen unserer Gesellschaft verhalten. Das geht sogar ganz gut, wenn die Tanzschritte zum Menuett den Disco-Verrenkungen nachgeahmt werden. Ob allerdings Zerlina (Hendrikje

schen Niveaus war es ein musikalisch recht neutraler Abend. Mich irritierten Don Ottavios ungewöhnliche Entscheidungen hinsichtlich der Wahl der Appogiaturen in seinem ersten Auftritt. Im Verlauf des Abends folgten die Sänger allerdings der geläufigen Tradition. Doch welche Widersprüchlichkeit bei den Secco-Rezitativen: beispielhaft, wie unaufdringlich der Cembalist zusammen mit dem Solocellisten (die historische Aufführungspraxis zieht Kreise!) hier die Sänger stützte. Welch bedeutungsschwangere Schwerfälligkeit hingegen bei der Wahl der Tempi in den Rezitativen! Schließlich wird von den Akteuren doch nur geplappert. Pathos und Erhabenheit sind dem Reci-

An der Leipziger Oper inszenierte John Dew Mozarts „Don Giovanni“, den er in der Gegenwart ansiedelte – Anleihen bei Peter Sellars waren nicht zu übersehen. Jiri Kout und das Gewandhausorchester setzten auf gut ausbalancierten, vollen Klang, Virginia Kerr (Donna Elvira), Adina Nutescu

Foto: Andreas Birkgitt



Wangemann, deren heller, jugendlicher Sopran zu bezaubern weiß) mit ihrem soubrettenhaften Kammerzofen-Agieren des Regisseurs Konzeption umsetzt, bezweifle ich.

Zur musikalischen Seite: Jiri Kout, der neue GMD der Leipziger Oper, setzte auf große Legato-Bögen und meist ruhige Tempi. Das Gewandhausorchester profilierte sich durch einen ausbalancierten, vollen Klang, in dem auch das, was in den Mittelstimmen vor sich geht, nicht unterging. Trotz des hohen sänger-

tativo accompagnato vorbehalten. Nicht das, was Don Giovanni sagt, macht ihn als Opernfigur bedeutend. Damit unterscheidet er sich von einer Figur wie der des Faust.

Eine interessante, Gedanken stimulierende Inszenierung also, die leider nicht an den uneingeschränkten Erfolg der „Cosi“ von 1992 anknüpfen kann. Aber das liegt wohl in der Natur der Sache. Die perfekte „Don Giovanni“-Inszenierung scheint immer bloß Legende zu sein.

Martin Elste

(Donna Anna) und Hendrikje Wangemann (Zerlina) waren stimmlich sehr beeindruckend. Tomas Möwes als Don Giovanni (das Foto zeigt ihn, Zerlina und Donna Elvira) agierte betont cool – wurde aber dennoch als Opfer dargestellt.

Mozart-woche Salzburg: „Ombra felice“

Mit Mozarts sogenannten Einlagearien für die beliebten Opernproduktionen seiner Zeit tat man sich immer schwer, für manches eliminierte Stück aus seinen eigenen Bühnenwerken und für seine kleinen, verstreut im Köchelverzeichnis ein Schattendasein führenden Szenen und Ensembles brachten die Veranstalter dieses Jahrhunderts bestenfalls ober-

flächliches Interesse auf. Zwischen einem publikumswirksamen Instrumentalkonzert und der unfehlbar zündenden Sinfonie hatte besonders der Mozart-Conferencier Bernhard Paumgartner in seinen Mozart-Matineen einen Platz gefunden, um wertvolle Raritäten herzlich ungeprobt der Mozart-Gemeinde ans Herz zu legen. Ein aufführungspraktischer Mißstand, auf den eine theatralisch emsige Natur schon vor 20, 30 Jahren hätte reagieren sollen wie jüngst das familiäre Regisseurs- und Bühnenbildnerdoppel Ursel und Karl-

Unter dem Titel „Ombra felice“ schufen Ursel und Karl-Ernst Herrmann eine Abfolge von Arien, Szenen und Ensembles mit den Sopranistinnen Veronica Cangemi, Cyndia Sieden und Elzbieta Szmytka (v.l.n.r.). Mireille Mossé (ganz rechts) agierte als eine Art Conferencier, Klaus Stoll (Kontrabaß) war einer der Instrumentalisten.



Foto: Oliver Herrmann

Ernst Herrmann. Mit grünem Licht der Mozartwoche und in Kooperation mit den Festspielen, die ihr ehrgeiziges Projekt im August übernehmen werden – und bei diesen sechs Gelegenheiten risikofreudig in den Residenzhof verlegen –, suchten und fanden diese „Verbündeten“ einen Weg, aus 26 ausgewählten „Nummern“ (Arien, Kanons, Ensembles) eine dreiteilige, szenisch annähernd unendliche Geschichte zu entwickeln. Im Zentrum dieser Erzählung ohne eigentliche Handlung steht die „Liebe“ in ihren verspielten, koketten, aber auch lähmenden,

isolierenden Erscheinungsformen.

Sechs Sänger (drei Sopranen, eine Altistin, ein Baßbariton und ein Tenor) ereifern sich im Guten wie im Schmerzlichlichen nach den Regeln eines Mozart-Theaters absoluter Transparenz. Ein kleines, leicht schräggestelltes Podest auf dem Podium des Mozarteums bildet die Spielfläche. Die in den Streichern sehr klein besetzte Camerata academica koloriert und kommentiert das Geschehen aus der rückwärtigen Position instrumentaler Zuschauer – eine räumlich-formale Lösung, die auf der rein musikalischen Ebene nicht jene Genau-

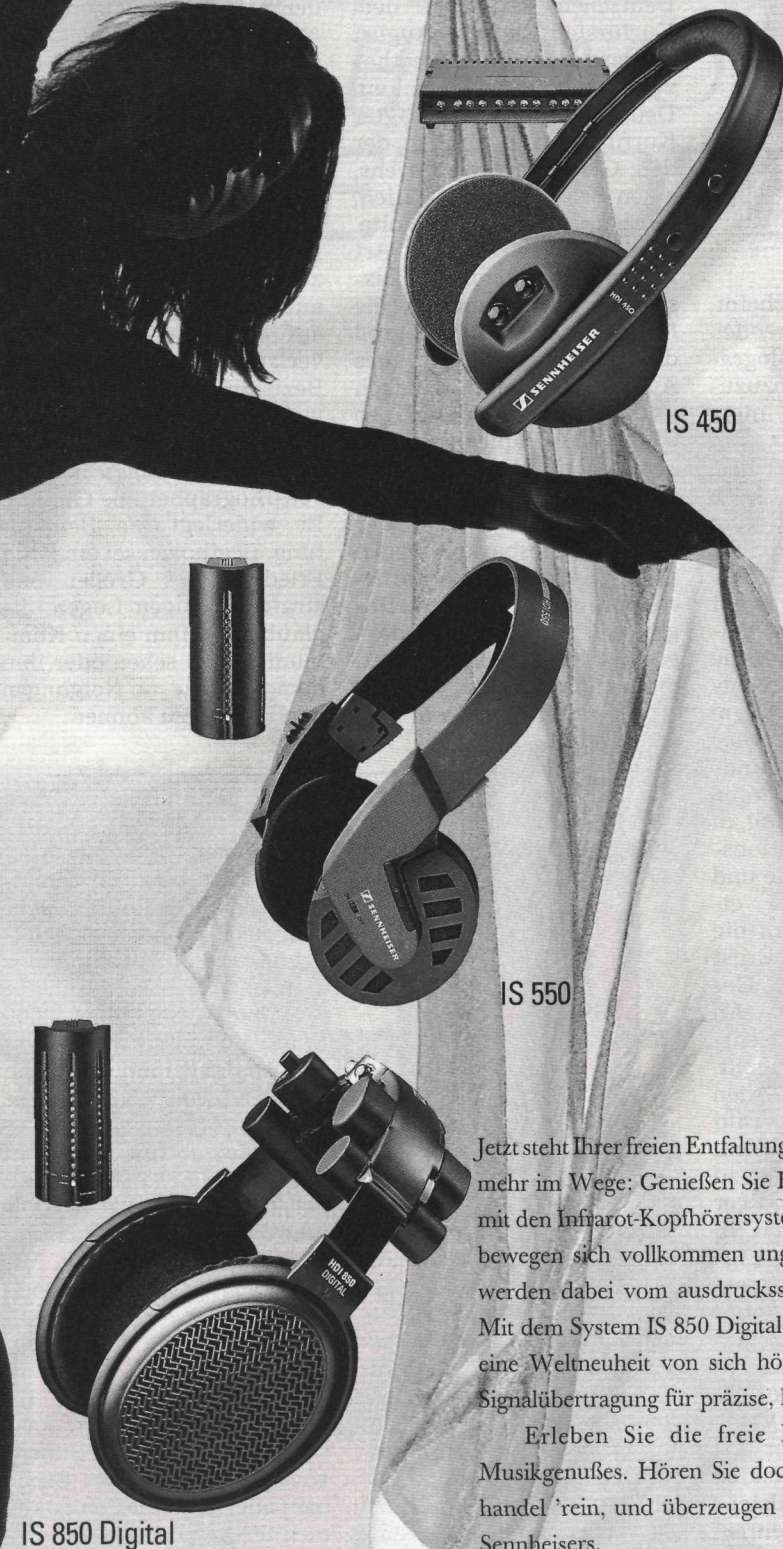
igkeit und Spielverquickung garantiert, mit der man aufgrund des Camerata-Niveaus rechnen durfte. Aber mit Heinz Holliger am stark nach links versetzten Dirigenten-Pult scheint zusätzlich für Destabilisierung gesorgt zu sein. Der verdiente Mann aus Avantgarde und Bläserartistik provoziert die schönste Orchestermusik, wenn er das stochernd-gleichförmige Dirigieren sein läßt und sich mit seiner Oboe gleichsam unter die famosen Darsteller mischt. In diesem Bereich ist diesem mutigen, im Detail wie im Ganzen so reichen Projekt Gesundheit und Holliger

im wahrsten Sinne des Wortes eine glücklichere Hand zu wünschen. Die dazu nötigen Informationen liefert reichlich dreieinhalb Stunden lang mit bald sanfter, bald furchterregender Autorität die kleine, zwergenwüchsige Mireille Mossé. Der Schauspielerin kommt die Aufgabe zu, in einer virtuos, ihrem Wesen nach aber psychologischen Conference die Sänger, die „Handlung“ und letzten Endes das ganze Stück zusammenzuhalten. Sie propagiert die Atmosphäre, sie organisiert als Abendspielleiter die Auf- und Abtritte. Sie haftet für die literarischen Fußnoten im großen Rausch der post-Mozartschen Sinngebung – kurz: diese bewunderungswürdige Frau überwacht die Feinmechanik der Aufführung und ist zugleich das heftig schlagende Herz derselben.

Als treuherzig Schäkernde, in neckischen Dialektetüden („Banderlterzett“), in Passagen anarchischen Durcheinanders („Caro mio Druck und Schluck“) und im Zuge eines großen Gefühlsdiminuendos, wenn zum späten Ende von Abschied und Entsagung die singende Rede ist – die Darsteller sind ihr eigenes Bühnenbild. Kein Vorhang schützt sie vor den Lauschangriffen des Publikums, kein malerisches Licht taucht sie in farbige Halbanonymität. Sie hören einander zu und helfen sich beim Umziehen. Der Gesang erwächst förmlich aus den vorgegebenen textlichen und von der Regie ersonnenen Situationen. Veronica Cangemi, Cyndia Sieden, Elzbieta Szmytka (Sopran), Nathalie Stutzmann (Alt), Michael Schade (Tenor) und Oliver Widmer (Bariton bzw. Baß) beantworten mit großer, in manchen Koloraturphasen (ich denke an Cyndia Siedens Extremengagement!) fast schon selbstgefährdender Aufopferung die 26fach gestellten Fragen und versetzen den schauenden Hörer im unterstellten Sinne der beiden Herrmanns einer heilvollen Verstärkung, die sich am Premierenabend in ablehnenden, aber auch in begeisterten Reaktionen Luft verschaffte.

Peter Cossé

NEUE FORMEN VON MUSIKGENUSS



FREIE ENTFALTUNG

Jetzt steht Ihrer freien Entfaltung beim Musikhören nichts mehr im Wege: Genießen Sie High Fidelity ohne Kabel mit den Infrarot-Kopfhörersystemen von Sennheiser. Sie bewegen sich vollkommen ungebunden im Raum und werden dabei vom ausdrucksstarken Klang verwöhnt. Mit dem System IS 850 Digital von Sennheiser läßt jetzt eine Weltneuheit von sich hören: Verlustfreie digitale Signalübertragung für präzise, klare Wiedergabe.

Erleben Sie die freie Entfaltung des reinen Musikgenusses. Hören Sie doch mal beim guten Fachhandel rein, und überzeugen Sie sich vom guten Ton Sennheisers.

Sennheiser - Europas Nr. 1 für Qualitäts-Kopfhörer

SENNHEISER
Sennheiser electronic KG, D-30892 Wedemark, Telefon: 05130/600-0, Telefax 05130/6312

General-Vertretung für Österreich:
Fa. Grothaus Ges. m. b. H.
A 1140 Wien, Tel: 01/9725290