

Musik-Triennale Köln

Köln sei reif für ein Musikfestival, befanden die Kulturoberen der Domstadt angesichts des Erfolgs der vor acht Jahren erbauten Philharmonie und hoben die MusikTriennale aus der Taufe, die im Dreijahres-Schritt bis hin zur Jahrtausendwende eine musikalische Bilanz dieses Jahrhunderts ziehen soll. Die Träger (Stadt Köln, Westdeutscher Rundfunk, Kulturstiftung des Landes Nordrhein-Westfalen) sahen zu Recht einen besonderen Reiz in der spartenübergreifenden Darstellung musikalischer Entwicklungslinien - klassische Moderne und Jazz erfuhren etwa gleiche Aufmerksamkeit, die Rockmusik allerdings wurde so gut wie ausgespart. In Zeiten knapp bemessener Kassen, die selbst dem Festival-Bruder in Schleswig-Holstein zu schaffen machen, wollte man am Rhein erst recht auftrumpfen: mehr als 100 Konzerte in sechs Wochen, dazu Fahnen Schmuck in der ganzen Stadt und eine überlebensgroße Videowand an der Südseite des Doms, auf der Musikfilme und Konzertübertragungen gezeigt wurden. Sponso-

ren übernahmen mit 5,5 Mio. Mark beinahe die Hälfte des gesamten Etats und ermöglichten so die Verpflichtung von Starsolisten und -orchestern. Ornette Coleman und Christa Ludwig, das Chicago Symphony Orchestra und Ray Charles im gleichen Festival - das erstmals 1992 beim Münchner Art Projekt spektakulär erprobte Konzept der einen Musikwelt ließ sich auch in Köln nur ansatzweise realisieren, blieb doch die Kommunikation zwischen den beiden Welten die Ausnahme.

Die gigantische Anzahl qualitativ herausragender Konzerte bereitete dem Publikum die Qual der Wahl. Renate Liesman, Musikreferentin im Kölner Kulturamt und Mitglied im Leitungsteam der Triennale, plädierte denn auch für eine zukünftige Konzentration der Kräfte, „um herüberzubringen, wo die Konzeption liegt.“ Unter dem Motto „Die Befreiung der Musik“ sollten diesmal Werke im Mittelpunkt stehen, die in der Erforschung des musikalischen Materials wie in ihrer geistig-ästhetischen Haltung wegweisend wirkten. Und da waren sie, die ehemaligen Skandalstücke wie etwa Strawinskys „Sacre“, dessen rhythmische Urgewalt das Chicago Symphony Orchestra ohne Daniel Barenboims Zutun entfesselte; oder Hans Werner Henzes „Floß der Medusa“, dem das

Kölner Gürzenich-Orchester und der WDR-Rundfunkchor unter Ingo Metzmachers Leitung beklemmende Intensität abgewannen. Die Geschichte des „Neger-soldaten“ Jean Charles und seiner todgeweihten Kameraden, von Henze kultiviert und dennoch eindringlich in Klang gesetzt, löste immerhin private Betroffenheit aus - von den erhitzten Gemütern der Uraufführungstumulte im Jahre 1968 erwartungsgemäß keine Spur. Dieser - manchmal ernüchternde - Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls stellte sich in der Rückschau auf Schlüsselwerke dieses Jahrhunderts zwangsläufig ein. Kompositionen wie Bartóks „Wunderbarer Mandarin“ haben jedoch nicht nur die Teflonschicht eines poly-glatten Zeitgeistes zu durchdringen, sondern auch den Gewöhnungseffekt einer regen Rezeption zu neutralisieren. Bei Ravels „Alborada del gracioso“ und „Rapsodie espagnole“ gelang dies erstaunlicherweise: Sergiu Celibidache und die Münchner Philharmoniker trafen den Lebensnerv der nur vordergründig folkloristischen Musik. Die zur Gewohnheit gewordene Langsamkeit in Celibidaches Interpretationen machte - keineswegs als Selbstzweck - präzise Akzentsetzung, klar konturiertes Farbspiel und dynamische Feinabstufungen zu ihrem Hauptanliegen: Man entdeckte plötzlich wie hinter einem Vorhang die tönende Feinmechanik. Jedesmal, wenn Celibidache den Übergang zum klanglichen Nichts vollzog, verflüchtigte sie sich ins Geräuschhafte. Die so vorgeführte Modernität der Musik ließ den als Klassizist gescholtenen Ravel in einem anderen Licht erscheinen. Nicht von interpretatorischen Randbezirken, sondern aus der pulsierenden Mitte kommend, erwiesen die Wiener Philharmoniker mit Seiji Ozawa Richard Strauss ihre Reverenz. Anhand der perspektivenreich aufgefächerten Partitur der „Alpensinfonie“ feierten sie ihn als Kontrapunktiker und Formkünstler von hohen Graden. Während die übrigen angereisten Eliteorchester in ihren Programmen mit Klassikern des 20. Jahrhunderts vorlieb nahmen, widmeten sich Claudio Abbados

Berliner Philharmoniker im ersten ihrer beiden Triennale-Konzerte drei Werken der jüngeren Moderne: Ligetis „Lontano“, Kurtágs „Grabstein für Stefan“ und Lutoslawskis „Chain 2“ (fabelhaft präsent: der Geiger Kolja Blacher als Solist), die in ihnen hellwache Interpreten fanden, deren schier unglaubliches klangliches Gestaltungsvermögen der geistigen Streckenbegleitung hier und da einen Schritt voraus schien. Mit einer emphatischen Aufführung von Gustav Mahlers neunten Sinfonie vermochte Abbado das Publikum regelrecht aufzuwühlen. Atmosphärisch ungleich konzentrierter als in der Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern ließ er die musikalische Materie vibrieren, verlieh dem dicht geknüpften emotionalen Flechtwerk Mahlers unmittelbar und ungeschönt Klang und Stimme. Unzweifelhaft ein Höhepunkt des aufwendigen Konzertreigens. Daß die von James Conlon umsichtig geführten Musiker des Kölner Gürzenich-Orchesters mit ihrer stimmigen Deutung von Mahlers sechster Sinfonie durchaus daneben bestehen konnten, weist auf das hohe Niveau des Kölner Ensembles, dem auch das Sinfonieorchester des WDR in seinem Konzert mit Werken von Xenakis und Varèse entsprach. Wie überhaupt der WDR mit seinen unschätzbaren Aktivitäten der jeweils zeitgenössischen Musik und damit auch der 1. Kölner MusikTriennale den Weg geebnet hat.

Der WDR hat nicht nur einen bedeutenden Teil der Konzerte für Hörfunk oder Fernsehen aufgezeichnet bzw. live übertragen, sondern auch seinen Sendesaal als Podium für die hochkarätigen Kammermusikreihen bereitgestellt. Im Oktober 1951 hatte Igor Strawinsky als Dirigent des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters die Räumlichkeit mit einer Aufführung eigener Werke eingeweiht - und damit Kölns Entwicklung zu einem Zentrum der musikalischen Avantgarde eingeleitet, das sich neben Darmstadt und Donaueschingen behaupten konnte. „Klangspuren“ hieß eine Reihe von vier Kammerkonzerten, in der der Pianist und Musikwissenschaftler Siegfried Mauser kompositorische

Entwicklungslinien bzw. Querverbindungen zu verdeutlichen versuchte, etwa von Bartók über Ligeti bis hin zu Holliger und Demenga. Eine ganze Riege renommierter Solisten war angetreten, um Mausers musiktheoretischen Ausführungen am klingenden „Objekt“ zu veranschaulichen: Thomas Zehetmair, Christian Tetzlaff, Tabea Zimmermann, Thomas Demenga, Alfons Kontarsky und Aymai Ikeba. Dabei gab es überragende interpretatorische Leistungen zu bestaunen, etwa die fulminante, rhythmisch faszinierend ausgereizte Wiedergabe des Trio per archi von Sándor Veress durch die Formation Zehetmair/Zimmermann/Demenga, oder den von der ersten bis zur letzten Note bezwingenden Vortrag von Christian Tetzlaff, der - am Klavier begleitet vom Moderator - mit Werken von Debussy, Messiaen, Cage, Ravel und Lutoslawski brillierte. Das aufstrebende Keller-Quartett aus Ungarn präsentierte an zwei Abenden sämtliche Streichquartette Béla Bartóks, der mit diesem Werkzyklus die Basis für die Gattung Streichquartett im 20. Jahrhundert legte. Das ungarische Ensemble wurde der anspruchsvollen Aufgabe mit einer subtilen, klanglich ausgefeilten Interpretation gerecht, die sowohl die formale Strenge der Faktur als auch die immer wieder durchscheinenden folkloristischen Anklänge fühlbar werden ließ. Zu einem unbestreitbaren Höhepunkt der Kammermusik-Ereignisse, ja sogar der gesamten Triennale, gerieten die Auftritte des Arditti Quartetts. Ob mit den Standardwerken von Ravel, Berg, Schönberg, Ligeti und Nono, ob mit Boulez, Kurtág, Rihm und Kagel oder mit neuesten Arbeiten von Luca Francesconi, Brian Ferneyhough oder Harrison Birtwistle - immer wieder zog das Ensemble auch zunächst distanzierte Zuhörer in seinen Bann und demonstrierte seine Einzigartigkeit: Mit einer

phänomenalen Wandlungsfähigkeit des Klanges, einer nie ermüdenden Intensität und suggestiven Ausdruckskraft. Die gesamte Musik des 20. Jahrhunderts schienen die Ardittis in einer restlos bezwingenden Interpretation von Weberns sechs Bagatellen, die als Zugabe erklangen, verdichten zu wollen.

Mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Peter Eötvös bzw. Ingo Metzmaker und dem Ensemble InterContemporain, das mit seinem Direktor Pierre Boulez das Abschlußkonzert am 19. Juni bestritt, waren zwei weitere hochspezialisierte, auf Neue Musik eingeschworene Gruppierungen vertreten. Ihre insgesamt fünf Konzerte vergewärtigten in äußerst präzisen Darstellungen wichtige „Klassiker“ der Moderne. Schönbergs „Pierrot Lunaire“, Cages „First Construction in Metal“, Antheils „Ballet mécanique“ und Varèses „Ionisation“ waren ebenso zu hören wie einige „Studies“ von Nancarrow oder Boulez' „Le marteau sans maître“, vom Komponisten in nüchterner Prägnanz in Szene

Ein wichtiger Aspekt der Kölner Triennale waren die Veranstaltungen mit experimenteller, improvisierter und elektronischer Musik. Gleichwohl standen sie im Schatten der Großereignisse.



Foto: Werner Wittersheim/Musik Köln



Foto: Hyou Vitz/KölnMusik

gesetzt. Den Bogen zum Jazz schlugen Antheils „Jazz-Sonata“ und „A Jazz Symphony“ neben Bernsteins „Prelude, Fugue and Riffs“ und Gershwins „Rhapsody in Blue“.

Auf Vollständigkeit war die erste MusikTriennale Köln sicherlich nicht angelegt. Wer Lücken im Angebot verspürte (Oper, Musical), wird möglicherweise 1997 auf seine Kosten kommen.

Gero Schließ/Norbert Hornig

Göttinger Händel-Festspiele

Im Zentrum der diesjährigen Göttinger Händel-Festspiele stand „Giustino“. Das Libretto dieser Oper ist eines der schlechtesten, die Händel je vertont hat, doch die Musik weckt insofern besonderes Interesse, als der Komponist hier mit einem neumodischen, gefälligeren Stil experimentiert, den er bald darauf wieder aufgeben sollte. Zu Händels Lebzeiten bald vom Spielplan abgesetzt, feierte der „Giustino“ unserer Tage in Harry Kupfers streitbarer Berliner Inszenierung ungeahnte Triumphe. Diesem modernisieren-

vom Publikum erwartungsgemäß euphorisch goutierte Stilbruch läßt sich freilich nicht mit dem Allheilmittel der distanzierenden Ironie rechtfertigen; vielmehr zeugt er davon, daß es in Göttingen (noch) an Mut fehlt, auf dem eingeschlagenen und durchaus vielversprechenden Weg konsequent weiterzugehen.

Gleichwohl paßte der sehr bewegungsfreudige Regieansatz gut zu dem musikalischen Konzept. Überaus temperamentvoll, vor Vitalität überschäumend – das sind Formulierungen, die man aus gutem Grund in fast je-

glichene und besonders tragfähige Stimme auf der Bühne zur Geltung, sogar noch eindrucksvoller als bei Studioaufnahmen. Überwältigend gute Leistungen boten auch die junge norddeutsche Sopranistin Dorothea Röschmann in der weiblichen Hauptrolle (Arianna) und der englische Tenor Mark Padmore in der Nebenrolle des Vitaliano.

Aus den USA kamen alle übrigen Solisten: Stimmlich sehr gut disponiert die Sopranistin Dawn Kotoski (Anastasio) und der Baß Michael Dean (Polidarte), ihrer Rolle angemessen die Altistin Jennifer Lane (Leocasta), szenisch von einer starken Präsenz Drew Minter, der neben der Regie auch noch als Kontratenor die Partie des Intriganten Amanzio übernommen hatte. Insgesamt also eine Produktion, deren Stärke in der ereignisreichen und kurzweiligen Unterhaltung auf sehr hohem musikalischen Niveau zu sehen war.

Viel weiter in die Tiefe ging allerdings Michael Schneider mit seiner Aufführung von „Acis und Galatea“, dem zweiten, für manche sogar eigentlichen Höhepunkt dieser Festspiele. Obwohl Harry van Berne (Acis) es etwas an stimmlicher Strahlkraft fehlen ließ, gelang mit Barbara Schlick (Galatea), Christian Elsner (Damon), Michael Schopper (Polyphem) und dem Ensemble La Stagione eine fabelhafte Interpretation, die sich durch Charme und gestalterische Subtilität auszeichnete. Hier wurden ungeahnte musikalische Dimensionen erschlossen, Ruhe und Bewegung standen in einem geradezu beglückenden Verhältnis, und die Darstellung war von einer künstlerischen Reife geprägt, die es einfach nicht nötig hatte, mit aufgesetzten Effekten um die Publikumsgunst zu buhlen. Diese gelassene Souveränität findet man in Zeiten, da die Festivals glauben, sich weniger durch Qualität als durch Spektakel profilieren zu müssen, immer seltener. Den Göttinger Händel-Festspielen, die im kommenden Jahr ihren 75. Geburtstag feiern, steht sie aber ganz gut zu Gesicht. *Matthias Hengelbrock*



Foto: Kasper Seiffert

den Konzept setzte Göttingen nun eine historisch orientierte Aufführung entgegen.

Die Chancen des streng reglementierten Barocktheaters wurden vom Regisseur Drew Minter mit teilweise recht beeindruckenden Ergebnissen genutzt. Bühnenbild und Kostüme ließen kaum Wünsche offen, wunderbar artifizielles Gestenspiel und eine Körpersprache von feinsten Barocketikette veranschaulichten zumindest ansatzweise den Gehalt des Gesungenen. Doch dahinein platzten leider immer wieder neckische Effekte nach Art des heutigen Volkstheaters: Stets wurde im Hintergrund agiert und getuschelt, die Protagonisten konnten ihre Arien entgegen jeder spätbarocken Konvention nicht in Ruhe singen, sondern mußten ständig auf der Bühne hin- und herrennen und an sich oder anderen herumfummeln. Dieser

der Kritik über Nicholas McGegan liest: Er ist ständig in Aktion, läßt einen musikalischen Sektorkorken nach dem anderen knallen und liebt eindeutige Kontraste. So auch in „Giustino“, wo er das Freiburger Barockorchester (Konzertmeisterin: Anna-Katharina Schreiber) zu einem extrem offensiven, kraftstrotzenden Spiel anfeuerte, die spritzige Virtuosität der Bravourarien durch ausladende Verzierungen und Kadenzen steigern ließ und selbst in ruhigen Stücken stets mit heftigen Bewegungen vorwärtsdrängte.

Die Titelpartie hätte, wenn man einmal mit der prinzipiellen Entscheidung für einen Kontratenor in einer Kastratenrolle einverstanden ist (was Händel im Falle der Oper nicht war), kaum besser als mit Michael Chance besetzt werden können: Frappierend selbstverständlich brachte er seine in allen Registern ausge-

Händel-Festspiele Halle

Wenn Händels angeblich skandalträchtiges Liebesleben sogar heute noch die regionale Boulevardzeitung zu Schlagzeilen inspiriert, ist an der Popularität des Barockmeisters in seiner Geburtsstadt kaum etwas zu deuteln: Mit Händel lassen sich offensichtlich Auflagen steigern und auch Konzertkarten verkaufen. Während beim großen Festspielbruder in Dresden auch dieses Jahr viele Plätze leer blieben, konnte die Direktion der Händel-Festspiele schon zum Auftakt einen unerwarteten Rekord vermelden: Fast alle Konzerte, darunter die Aufführungen dreier Händel-Opern, waren ausverkauft. Das einstige Renommier-Festival der SED hat seinen Weg in eine vielversprechende Zukunft mit einer Politik kluger Selbstbeschränkung angetreten: Nicht mehr wie früher 40 Veranstaltungen in 10 Tagen, sondern 14 Konzerte in der Hälfte der Zeit. Das Festspielprogramm streckt die Fühler geschickt nach vielen Seiten aus. Mit einem Kinderfest, der Gedenkstunde am Händel-Denkmal oder dem Feuerwerk in der malerischen Galgenbergsschlucht mischt man sich unter Volke, Spezialistenensembles (etwa Marc Minkowskis agile Les Musiciens du Louvre) und ein wissenschaftliches Symposium locken Kenner und Liebhaber gleichermaßen, Operaufführungen schließlich finden traditionell ihr Publikum. Der Etat von knapp 2 Mio. Mark erscheint bescheiden, dennoch taten sich Bund, Land und Stadt mit der Finanzierung schwer. Mit Göttingen und Karlsruhe, den anderen Stätten konzentrierter Händel-Pflege, könnte Halle bald im existentiellen Wettbewerb um die Zuschüsse des Bundes stehen. Doch an der Saale macht man nicht nur das Vorrecht der Geburtsstadt geltend, sondern auch die Identifikation der Bürger mit „ihren“ Festspielen, die über Jahrzehnte fernab des üblichen Festival-Tourismus wachsen konnten. Die Veranstalter locken mit moderaten Preisen (die teuerste Karte 40 Mark), stützen sich freilich dabei auf nicht unbegrenzt gewährte Good-Will-

Honorare der Interpreten.

Höchste Qualitätsansprüche wurden auf musiktheatralischem Sektor diesmal kaum eingelöst. Die selten gespielte Oper „Flavio“, die ihre 14. Inszenierung überhaupt erlebte und erstmals nach der neuen Edition der Hallischen Händel-Ausgabe musiziert wurde, gewann in der Inszenierung der schottischen Barockspezialistin Kate Brown wenig Kontur. Das satirisch angehauchte Sujet um den sinnlich-lüsternen König Flavio und seine im Irrgarten der Liebe flanierende Hofgesellschaft bewegt sich außerhalb der Bahnen der opera seria. Die Gratwanderung zwischen Komik und Tragik, die Händel mit einer betont tänzerischen Musik ausgestaltet, vollzog der exzellente David Cordier als Flavio beinahe im Alleingang. Mit ihm konnten es sängerisch nur Axel Köhler, der andere Counter-Tenor des Abends, sowie Ulrike Hetzel, aufnehmen. Der für sein zehnjähriges Hallenser Engagement mit dem Händel-Preis (20 000 Mark) geehrte Köhler verfügt über eine bewegliche, voll tönende Stimme, die er in einem Solokonzert prächtig ausspielte. Hier, wie bei „Flavio“, musizierte das heimische Opernorchester – auf historischen Instrumenten. Der für ein städtisches Orchester einzigartige Spagat hin zur Alten Musik ist seit drei Jahren gute Übung geworden. Zunächst erprobte man sich im Alleingang, dann ließ man sich von dirigierenden Experten leiten, in diesem Jahr vom umsichtigen Howard Arman. Anregungen sollen auch immer die angereisten Spezialistenensembles bieten. Der von den Bremer Fiori musicali im stilvollen Goethe-Theater von Bad Lauchstädt gegebene Händel-Opernerstling „Almira“ blieb jedoch musikalisch einförmig und szenisch blaß. Pikanterweise setzte eine Produktion der Göttinger Festspiele im Bereich Oper die Glanzlichter: die konzertante Aufführung von „Giustino“ durch gestaltungsfreudige Solisten und das farbig aufspielende Freiburger Barockorchester unter Nicholas McGegan. Neben den intensiven Sopranen Dawn

Kotoskis und Dorothea Röschmanns überzeugte vor allem der Counter Michael Chance in der Titelrolle. Wer wie die Detmolder Musikwissenschaftlerin Silke Leopold hinter der androgynen Frau/Mann-Stimme ein höchst aktuelles Konzept der Barockzeit vom Männlich-Weiblichen vermutet, dürfte darüber nicht unglücklich sein. Männer, selbst wenn es Herrscher seien, träten in Barockopern nicht als Kriegsherren, sondern als Liebhaber auf, erklärte sie während des Symposiums. Als solche hätten sie sich den von Frauen bestimmten höfischen Regeln zu unterwerfen. So drückt sich in der hohen Stimme des Mannes nichts anderes als Gleichberechtigung aus – und eine Bestimmung der Geschlechter, die nicht an die Geburt, sondern an die Rolle, die kulturelle Identität gebunden ist. *Gero Schließ*

ENGLISH ANALOG

Klassik-Schallplatten von:

**DECCA - EMI - RCA
- COLUMBIA**

und andere Erstpressungen
und Reissues
von 1950 bis 1980

Sie werden persönlich
und zuverlässig
in deutscher Sprache
bedient.

Bitte fordern Sie unsere
aktuelle Angebotliste
sowie eine Broschüre
über Platten-Labels und
Pressungen an.

Adresse:

80 Andover Rd, Newbury, Berks,
RG14 6JR England.

Tel. 00-44-635-40242
Fax 00-44-635-522550

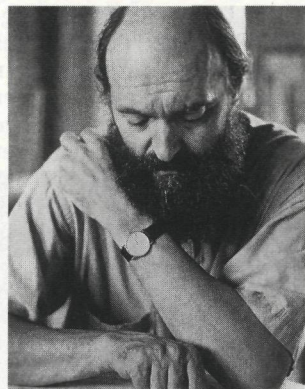
„Ist ja so traulich“ – Römerbad Musiktage

Warum Badenweiler? Warum immer wieder Römerbad-Musiktage – zuletzt gar ein 20jähriges Jubiläum? Warum immer wieder dieser akustisch problematische, ungeheuer schwierige Konzertsaal; warum stellen sich Musiker, unter ihnen die versierten und versiertesten, diesen Schwierigkeiten, geben sich Publikum und Kritiker gleich mehrmals im Jahr ein Stell-dich-ein? Warum schließlich stört es nicht, daß die Zugaben spärlich gesät sind, weil nach den Konzerten Sektverkauf und Fünf-Gänge-Menue pünktlich beginnen sollen?

Zum einen – das darf man so sagen –, weil sich hier musikalische und kulinarische Spitzenleistungen aufs schönste zu vereinen wissen, fürs Leibliche und Geistige sozusagen überreich gesorgt ist – zum anderen aber, weil sich mit Direktor Klaus Lauer ein „Impresario“ gefunden hat, der in seinem Grand-Hotel nicht nur abgesichert Harmonisches zu Gehör bringt, sondern durchaus einen Xenakis, Ligeti oder Nono zu servieren bereit ist. Schon der Großvater, ein Amateurgeiger, machte aus seiner Leidenschaft keinen Hehl und holte illustre Namen ins Römerbad: So hat u.a. Elly Ney in dem achteckigen Konzertsaal konzertiert, selbst Richard Tauber war hier.

Zum zweiten Mal, nach erfolgreicher Premiere, fand nun in Zusammenarbeit mit dem Plat-

tenproduzenten Manfred Eicher das „New Series“-Festival statt, das – ein Novum im Römerbad – auch improvisierte Musik, schließlich sogar Jazz miteinschließt. Und es begann in diesem Jahr dort, wo es im letzten geendet hatte: mit einem eigentümlichen Experiment, das



Arvo Pärt

Foto: R. Masofiti/ECM Records

alte und neue Musik sensibel zusammenführt, den Saxophonisten Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble vereint. Aber was damals ungeheuer frisch und intensiv wirkte, konnte sich diesmal nur partiell entfalten. Kaum einmal fand Garbareks Ton zur gewohnten Strahlkraft, kaum einmal überraschte eine Phrase; zu sehr mußte sich der Saxophonist wegen der schwierigen Raumverhältnisse zurücknehmen, um den akustischen Faden zu den Hilliards nicht abreißen zu lassen. Zusätzlich litten die

sonst so verlässlichen Hilliard-Sänger unter leichten Intonationstrübungen. Und so fand sich das Experiment, das den strengen Gesängen aus der Frühzeit der Mehrstimmigkeit eine weitere (Saxophon)-Stimme hinzuzufügen versucht, unter keinem glücklichen Stern.

Überzeugender gestaltete sich der zweite Abend, der ganz im Zeichen des vom Publikum frenetisch gefeierten Arvo Pärt stand. Auch da entpuppte sich der Raum nicht immer als förderlich, leben doch Pärts in sich gekehrte Kompositionen wesentlich vom kontemplativen Klingen und Verklingen der Töne, das hier durch den extrem kurzen Nachhall kaum gegeben ist. Dennoch geriet, in den qualitativ nicht durchgängig überzeugenden Kompositionen, vor allem das abschließende „Stabat mater“ durch eine herausragende Leistung der Sopranistin Sarah Leonard zum Ereignis.

Eigentlicher Höhepunkt dann am letzten Abend Louis Sclavis' enervierendes Acoustic Quartet, das alle Solisten auf gewohnt hohem Niveau zeigte, selbst den verletzten Gitarristen Marc Ducret. Herrlich dann Bruno Ganz als verführerender Teufel aus dem 25. Kapitel des „Doktor Faustus“ bei der Abschlussszene. Manch einer mag sich gefragt haben, ob nicht ein Kapitelchen aus dem „Zauberberg“ besser nach Badenweiler gepaßt hätte. *Tilman Urbach*

Skandalträchtige „Meistersinger“

Die „Festwiese“, auf der zum Opernschluß die „Meistersinger von Nürnberg“ sich und die deutschen Meister feiern, ist eine Gefahrenzone: Zwischen Butzenscheiben und Lebkuchenromantik auf der einen Seite und deutschümelndem Größenwahn liegt eine gefährliche Strecke, auf der man leicht ins Rutschen kommt. Wenn man Glück hat, schlingert man nur in

die Untiefen von Biederkeit und Biedermeier. Wenn man Pech hat, kippt man ab in den nationalen Taumel, in die Besinnungslosigkeit.

Das hatten wir zuletzt vor fünf Jahren, als die Mauer fiel. Das haben wir jetzt wieder: in der Stuttgarter Staatsoper. Dort hat Abonentenschreck Hans Neuenfels nach längerer Opernpause wieder zugeschlagen und neben

einigen deutschen Denkmälern auch seinen eigenen Ruf beschädigt. Nur seinem Ruhm als sichere Skandalnudel blieb er treu: So lauten Protest gab es schon lange nicht mehr zu hören.

Die vermeintlich deutscheste aller Opern will Neuenfels als deutsche Nachkriegsgeschichte erzählen. Der erste Akt spielt im kriegszerstörten Nürnberg, der zweite im Wirtschaftswunder-

land und der dritte eben zur Zeit des Mauerfalls: die Meistersinger im Haus der Geschichte?

Als Gegengift gegen das Pathos der Gemütlichkeit und gegen die Ungemütlichkeit des Pathetischen ist dieser Ansatz nicht ohne Witz, aber ausgerechnet der fehlt dann immer wieder. Es gibt für Neuenfels-Fans einige unabdingbare Neuenfels-Zutaten: Krüppel im Rollstuhl, einen Engel, der hier mit einem Bocksfuß streiten darf, (diesmal nur halb) nackte Jünglinge. Es fehlen die Hunde, dabei hätte ein strammes Tier doch gut zu Stolzing gepaßt, der mit Muster-schüler-Miene im Herrenreiter-Dreß daherkommt, als habe er das dritte Reich verschlafen.

Die Meister könnten Ehrenmitglieder der Schlaraffia sein, ihre Lehrbuben (Ausstattung: Reinhard von der Thannen) gleichen Burschenschaftlern. Nur Sachs kommt in Cordhose und Pulli daher, wenigstens einer, bei dem auch im Meistersinger-Gewand nicht der Slogan paßt, hier stecke unter den Talaren der Muff von tausend Jahren.

Das ist vielleicht anregend gebrochen, vielleicht aber auch nur zeitgeistig schick. Spannend wird es eigentlich erst, wenn der Schnösel Stolzing beim Prüfungssingen versagt. Wenn dann der Merker Beckmesser (solide, aber nicht sehr profiliert: Jörn W. Wilsing) die Fehler markiert, dann sehen wir nicht nur nach alter Tradition die Kreidestriche, dann hören wir sie auch: schrill, die Musik überlagernd. Das geht nicht nur Wagnerianern an den Nerv, die auch wildere Inszenierungen aussitzen, weil sie ja im Notfall die Augen schließen können.

Auch im zweiten Akt gibt es einen solchen Moment, in dem Neuenfels nicht nur aufgemotzte Bilder wagt: Wenn Schuhmacher Sachs mit seinem Schusterhammer den rhythmischen Kommentar nicht nur klöppelt, sondern lärmend beisteuert. Mittlerweile sind wir im Nierentisch-Zeitalter angelangt, es gibt Rocker und Teddys. Und die Prügelfuge illuminiert nicht bloß eine sommernächtliche Schlägerei, sondern einen regelrechten Bandenkrieg, an dessen Ende ein Junge abgestochen in seinem Blut liegt. Das ist zwar spekulativ, gewinnt

aber eine Ernsthaftigkeit, der man sich nur schwer entziehen kann.

Doch je näher Neuenfels der Gegenwart kommt, desto blasser wird sein Bild der Geschichte: das der Historie und das der Handlung. Unglückseligerweise kommt Neuenfels jetzt auf eine alte unglückliche Liebe zurück: zum Film. Ausgerechnet zum großen, wenn schon nicht alles, so doch vieles klärenden Sachs-Monolog vom „Wahn! Wahn! Überall Wahn!“ läßt Neuenfels einen Stummfilm ablaufen, der vielleicht Sachsens Vorgeschichte erzählen will, gewiß aber Neuenfels' cinematografischen Dilettantismus belegt. Das ist in seinen Bildern und seinen Chiffren gleichermaßen hilflos.

Die „Festwiese“ schließlich ist eher platt als parodistisch. Vor dem Brandenburger Tor toben die Toren, und zum Vorsingen müssen Beckmesser und Stolzing die Quadriga besteigen, die sich ein Stück weit hebt. Erst als Sachs zum Schluß gemahnt hat, man möge die Meister nicht verachten, hebt sich der Streitwagen gänzlich in den Himmel: Der Obermeister wird entrückt. Und der Schlaumeier Neuenfels vertraut darauf, daß wohlmeinende Interpreten diese blanke Apotheose als ironische Brechung sehen.

War die Inszenierung vorwiegend vorlaut, so geriet die musi-

kalische Interpretation vor allem laut. Ausgerechnet der Italiener Gabriele Ferro am Pult erfüllte alle Vorurteile von deutschdröhnender Musik. Es wurde geschmettert und durchgepaßt; daß diese Musik auch flirrt, auch schwebt, blieb abendfüllendes Geheimnis. Das Staatsorchester Stuttgart unter seinem Chef versteckte den musikalischen Fliederduft so erfolgreich wie die Inszenierung den Flieder (an der Innenseite der Tür zur Sachs-Werkstatt). Wolfgang Probst war ein seriöser, ehrenwerter Sachs, aber die Partie scheint ihm nicht auf die Stimmbänder geschrieben, vieles bleibt erarbeitet, nicht erlebt. Katarina Dalayman war eine ansprechende, keine sensationelle Eva, Elisabeth Canis eine präsenste Magdalena und Heinz Göhrig ein spielfreudiger David. Und Stolzing? Was Thomas Sunnegardh bot, mag einigen als inszenierte Verfremdung seiner Partie erschienen sein, auf mich wirkte seine Masche, willkürliche Tonschwellungen anzusetzen, eher peinigend.

So groß die plakativen Ausrufezeichen der Szene gerieten, so gering war die Verständlichkeit des Textes, nicht nur bei Matthias Hölles Veit Pogner. Diese Aufführung geriet zum Beleg dafür, daß auch bei deutschen Opern deutsche Übertitel hilfreich sein können.

Rainer Wagner

Provokation und Irritation als Gegengewicht zu Pathos und Gemütlichkeit: Das Konzept der Neuinszenierung der „Meistersinger“ von Hans Neuenfels in Stuttgart blieb streckenweise allzu vordergründig.



Foto: Mara Eggert