

Zur Erinnerung an Paul Dessau

Vor 100 Jahren wurde Paul Dessau geboren – ein durchaus umstrittener Komponist, dem man Achtung nicht versagen sollte

Zu seinen Lebzeiten war der Komponist Paul Dessau erst ein durchschnittlicher Kapellmeister, dann einer von tausend Emigranten und nach dem Zweiten Weltkrieg den einen – in der DDR – das Musterbild eines sozialistisch engagierten Künstlers, den anderen – in Westdeutschland – umstritten oder ganz unbekannt. Er selbst war eine durchaus widersprüchliche Natur. Aufgewachsen als Sohn des Tabakkaufmanns Sally und Enkel des Synagogenkantors Moses Dessau in Hamburg, geprägt durch Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit, 1933 in die französische Emigration gezwungen, als Intellektueller gefühlsmäßig links stehend, gab erst die Begegnung mit Bertolt Brecht ihm schärferes politisches Bewußtsein, allerdings nicht die schneidende dialektische Ironie eines Hanns Eisler.

Später, im „ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaat“, war Dessau ein treuer Gefolgsmann der Partei, devot bis zur zynischen Unterstützung der Panzeraktion gegen Prag 1968 – und auf der anderen Seite ein mal verborgener, mal auch offener Avantgardist, der Kontakte zu ausländischen, der Einheitspartei nicht immer genehmen Künstlern wie Luigi Nono und Hans-Werner Henze pflegte und dem aufmüpfigen Komponisten nachwuchs der DDR ein väterlicher Freund und Beschützer war. In Wolf Biermanns grimmigem Diktum von der „privilegierten Brecht-Mumie“ steckt ein Körnchen Wahrheit, aber es reicht nicht aus, um dieser doch vielschichtigen Persönlichkeit gerecht zu werden.

So sind Dessaus Kompositionen auf Brecht-Texte – Opern, Schauspielmusiken, Songs – viel zu prägnant, zu geschickt, zu griffig im eigenständigen weiterentwickelten Songstil der Zwanziger

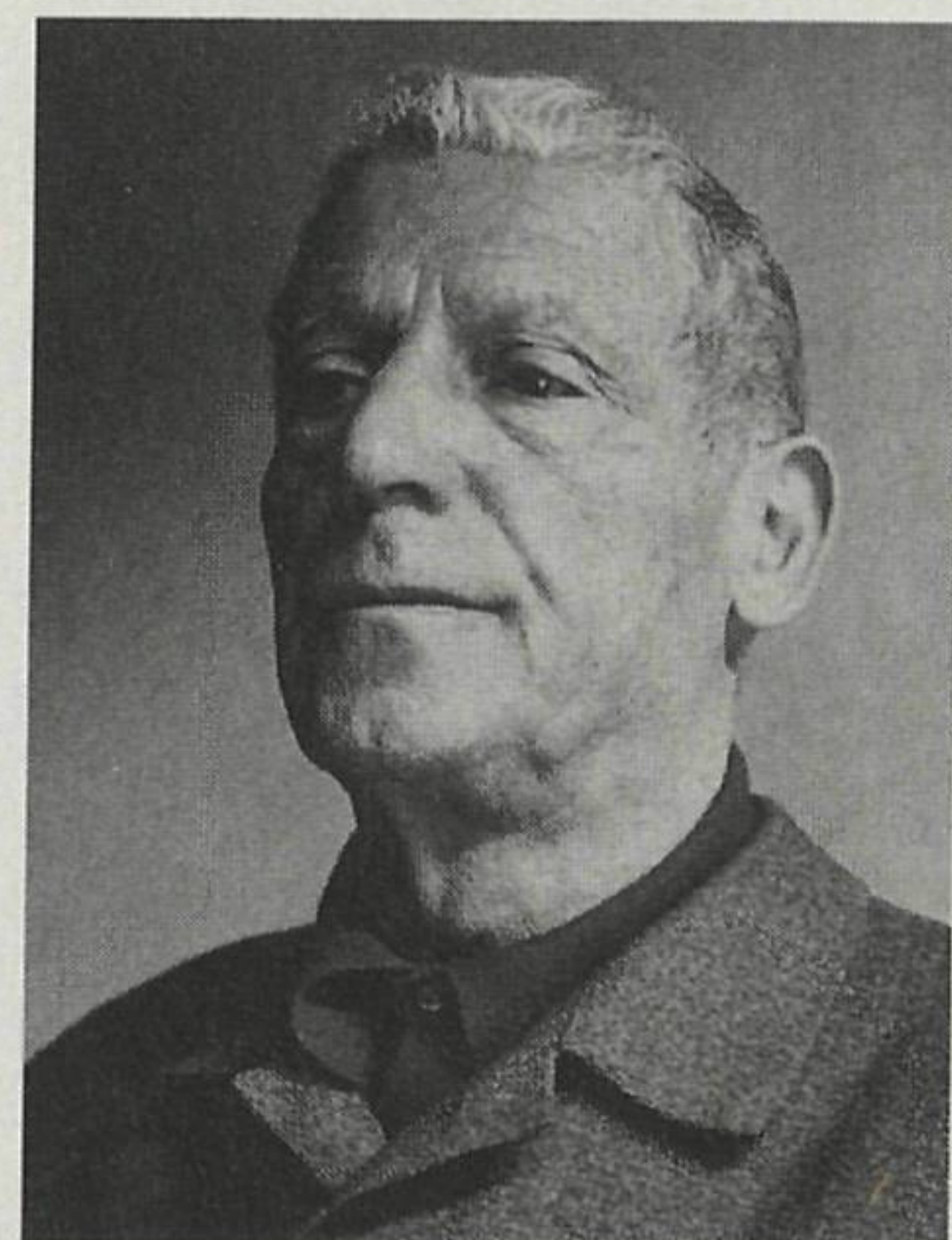


Foto: F. Timpe

Jahre, als daß man ihm kompositorische Substanz absprechen könnte. Originell sind aber auch seine orchestralen Werke wie „In memoriam Bertolt Brecht“, die „Bach-Variationen“ oder „Meer der Stürme“, originell nicht zuletzt solche großformatigen vokalsinfonischen Werke wie das „Deutsche Miserere“ oder das „Requiem für Lumumba“ nach einem fetzigen Text von Karl Mücke, ein Stück, dessen humanistischer Gehalt und dessen musikalisch überzeugend umgesetzte Solidarität mit der Dritten Welt noch heute von bedrückender Aktualität wäre – gäbe es überhaupt die Chance einer Wiederaufführung.

Aber Dessau blieb auch zeitlebens erfüllt von der selbstgewählten Aufgabe, jüdische liturgische Musik zu schreiben, eine verblüffende Seite im Schaffen eines dezidierten Kommunisten. Die Zeitumstände waren diesem Schaffenszweig nicht günstig; sein Oratorium „Haggadah“ von 1936 wurde erst kürzlich in seiner Vaterstadt Hamburg uraufgeführt.

Diskographische Hinweise Paul Dessau (Auswahl)

Die Verurteilung des Lukullus. (Oper nach Brecht); Berlin Classics 2 CD 1073-2
Puntilla (Oper nach Brecht); Berlin Classics 2 CD 2184-2
Leonce und Lena. (Oper nach Büchner); Berlin Classics CD 1074-2
Orchesterwerke: In memoriam Bertolt Brecht, Bach-Variationen, Meer der Stürme, Orchestermusik Nr. 4; Berlin Classics CD 2182-2
Gisela May singt Brecht-Songs von Eisler und Dessau; Berlin Classics CD 2165-2
Brecht-Porträt mit Sonja Kehler: Songs von Eisler, Dessau, Weill; Wergo CD 60078-50
Bach-Variationen, Sonatine für Klavier, Sonatine für kleines Orchester und obligates Klavier, Sieben Sätze für Streichquartett, Musik für fünfzehn Streicher Magma/Pilz CD 44 2077-2
Suite für Altsaxophon und Klavier; Koch-Schwann CD 310 071

Paul Dessau, am 19. Dezember 1894 geboren, am 28. Juni 1979 in Zeuthen bei Berlin verstorben, selbst in seinen Fehlern von fast naiver Ehrlichkeit, im persönlichen Umgang immer verschmitzt liebenswürdig und humorvoll, ist heute bereits Teil unserer Musikgeschichte, auch wenn diese sich sicherlich nur einem Teil seines Oeuvres gnädig zeigen wird. Dieser Teil aber hat seine Bedeutung und seine eigene Attraktivität und kann heute, unbelastet von „Ossi“- oder „Wessi“-Vorurteilen, als legitime Farbe der Musik des zuende gehenden Jahrhunderts gehört werden.

Hartmut Lück

Visionen einer reinen, hohen Liebe

Achim Freyer realisiert Wagners „Tristan“ an der Brüsseler Opéra National

Opern, singende Menschen auf der Bühne sind für den Maler, Ausstatter und Regisseur Achim Freyer nur erträglich, wenn sie, aller Alltäglichkeit entrückt, etwas Überlebensgroßes mitteilen. Der gerade 60jährige glaubt, ohne bockig konservativ zu sein, an die im Ursinn des

Wortes „erhabene“ und „erhebende“ Kraft der Musik. Den Besucher empfängt folglich ein von Freyer visuell kühn veränderter Zuschauerraum. Vom Ende der Balkonbrüstungen über den Orchestergraben und die Proszeniumslogen, das Bühnenportal und die ersten Meter der Bühnen-

tiefe hat der Ausstatter Freyer eine röhrenartige Verkleidung gezogen. Sie ergibt einen gleichsam verdeckten Orchestergraben à la Bayreuth, zieht alle Blicke auf das Bühnenzentrum, erzeugt Sogwirkung durch die vom Bühnenmaler Freyer zentralperspektivisch geschichteten Farbstreifen. Es dominiert ein vielfältig abgestuftes Blau – die Farbe der Romantik, des Meeres, der Nacht. Vor diese Verkleidung, als Abschluß des gesamten Zuschauerraumes bis zum Plafond, hat Freyer einen Goldrahmen gesetzt, den weiße Rosen schmücken; dieser Blumenrahmen ist mit hauchdünner Gaze bespannt, die wie ein Weichzeichner die Umrisse auf der Bühne mildert und – raffiniert blau beleuchtet – einen magischen, traumhaft entrückten Einheitsraum dahinter entstehen läßt. „Tristan“ als Traumspektakel gegenüber unserer banalen Welt.

Die stark ansteigende Bühnenschräge verwandelt Freyer jeweils mit wenigen Signalen: Schwach leuchtende Lichtröhren signalisieren im ersten Aufzug einen Schiffsbug mit weißer Freudenflagge; als der mit kräftigen Farben die vielfachen Seelenstimmungen spiegelnde Hintergrundprospekt langsam auf- und abfährt, verwandelt diese optische Täuschung Bühne wie Zuschauerraum in ein von „des Meeres und der Liebe Wellen“ sanft bewegtes Schiff; Isoldes Truhe, das rote, herzförmige Liebestrank-Fläschchen, alle übrigen Requisiten verlieren in dem Augenblick ihre Bedeutung, als Tristan und Isolde den vermeintlichen Todestrank trinken: Aller Raum versinkt im Dunkel; in einer schwachen Lichtschränke zwischen den Liebenden schwebt im zauberhaften „Laterna magica“-Effekt der Becher zwischen beiden hin und her; mit dem inneren Bekenntnis zu ihrer Liebe lösen sich alle gesellschaftlichen Bande, Tristans Brustpanzer öffnet sich magisch und entschwebt ins Dunkel, Isoldes düsterer Mantel fällt ab und ihr glutrotes Kleid verströmt sich buchstäblich sternenförmig über die Bühne.

Zunächst eine Fackel im Hintergrund und auf dem Boden ein Herz, dann ein Kreis aus weißen Rosen visualisieren den weltentrückten Ort der Liebenden. Lichter schweben im Raum für den großen Nachtgesang. Verzauberung, die nochmals brachial vom Tag erhellt wird und Tristans Todessuche vorführt. Auf der anschließend leeren Fläche fiebert Tristan seine Visionen, bis sich zuletzt der Rückhorizont flügelaltar-artig öffnet und Isolde als irdischer Engel erscheint; Kurwenal und alle herbeieilenden „Menschen“ werden vor den Gazevorhang verbannt; die magisch blau irisierende Bühne weitet sich endgültig zum himmlischen Astralraum, wo Isolde nach dem Schlußgesang den tot vor ihr liegenden Helden wie eine federleichte Seele aufhebt und mit ihm im dunkler werdenden Raum sternenumfunkelt entschwebt.

Mit derart einfachen „Zaubertricks“ (Isolde hebt eine im Dunkel eingetauchte Tristan-Pup-

pe) in dem stetig mitspielenden Bild-Raum, einer konzentrierten Anzahl weiterer Details (etwa informellen malerischen Gebilden), den fern allen Designer-Chics farblich und stilistisch „sprechenden“ Kostümen seiner Lebensgefährtin Maria-Elena Amos, einer die Langsamkeit neu entdeckenden Personenregie sowie viel verfremdeter, quasi archetypisch stilisierter Gestik hat Achim Freyer den ganzen Zauber der überlebensgroßen Liebe und die unverdorben Kraft des nativ-ungebrochenen Gefühls anrührend poetisch und doch spürbar ehrfürchtig beschworen.

Dirigent Antonio Pappano trug dieses Konzept beeindruckend mit. Nach einem etwas spannungslosen ersten Aufzug entfaltete er orchestrale Farbenreichtum und durch präzise Abstufung



Foto: Monika Ritterhaus

der Dynamik einen lyrischen Parlando-Grundton, aus dem die Ausbrüche grandioser als sonst emporstiegen. Aus einem tadellosen Ensemble mit neuen Stimmen ragte die rundum weibliche Isolde von Anne Evans mit unangestrengtem, weichem Sopran heraus. Und dann präsentierte „La Monnaie“ der Opernwelt eine neue Tristan-Stimme: Ronald Hamilton hat sich über ein Jahr vorbereitet. Sein wunderschön baritonaler timbrierter Tenor verströmt die oft zerbrüllte Lyrik vieler Passagen und bestach mit viriler Kraft. Hamiltons zwar psychotisch gestalteter, aber durchweg gesungener Fieberwahn des dritten Aufzugs überwältigte selbst abgebrühte Alt-Wagnerianer: Vergleichbares war seit langen Jahren in Bayreuth nicht zu hören. „Brüsseler Spitzen“ also mit Sängerglück und einer emotional bewegenden Inszenierung, die ihre quer zu allen Trends liegende Kraft aus dem tiefen Glauben an die „Wundermacht der Liebe“ bezog. Ein Abend, der an singuläre Wieland Wagner-Inszenierungen erinnerte. Ein Interpretationsmarkstein.

Wolf-Dieter Peter

Brüssel und sein jüngstes Top-Ereignis: Achim Freyer deutete Wagners „Tristan“ auf äußerst stimmige Art und Weise; ein erstaunliches musikalisches Niveau erreichten Dirigent Antonio Pappano sowie Anne Evans als Isolde; geradezu sensationell schnitt Roland Hamilton als Tristan ab.

Notizen aus England

Erfolgreiche Proms bei ansonsten maroder Londoner Musikszene

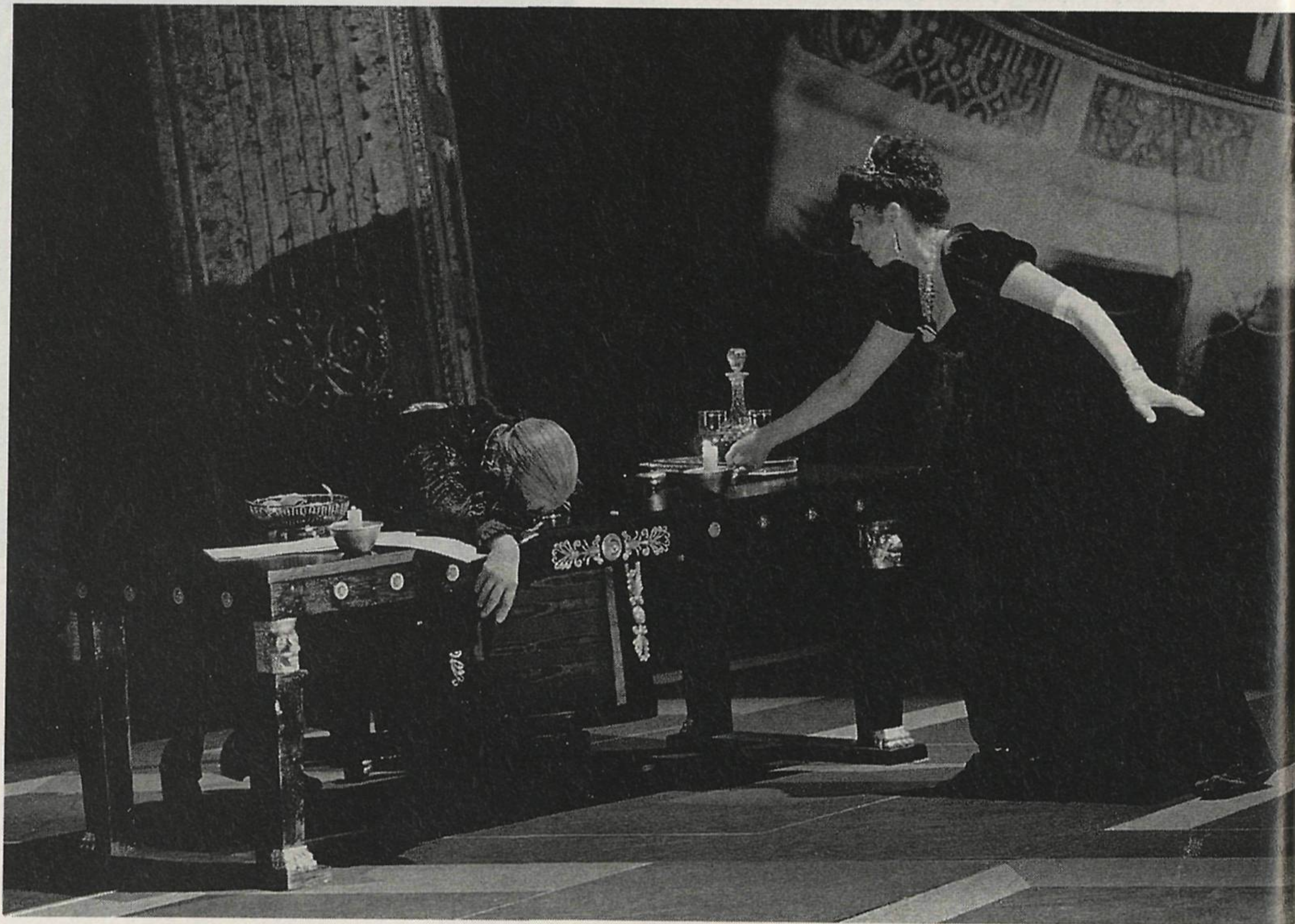
Den Sommer über präsentierte die BBC in Londons mit über 5000 Sitzplätzen riesigem Rund der Royal Albert Hall die hundertste Saison der beliebten Henry Wood Promenade Concerts, kurz Proms. Unter dem Motto „The First 100 Years“ kamen in 68 Konzerten 252 Werke von 118 Komponisten zur Aufführung. Dazu trugen 50 Dirigenten, 35 Ensembles und Orchester, 42 Instrumentalsolisten, 95 Sängerinnen und Sänger sowie 18 Chöre bei. Der gegenwärtige künstlerische Direktor John Drummond nahm das Jubiläumsjahr zum Anlaß für einen Rückblick auf die Jahrzehnte, in denen Sir Henry Wood mit ausschließlich von ihm arrangierten und dirigierten Programmen das Musikbewußtsein Londons erweiterte. So enthielt nahezu jedes Konzert eines oder mehrere Werke, deren britische Premiere oder Uraufführung Woods Spürsinn zu verdanken war. Auf Schönbergs „Gurrelieder“ unter Andrew Davis und mit Hans Hotter als Sprecher folgte zum Auftakt die Rekonstruktion des Konzertes vom 6. September 1900. Sechzehn mehr und weniger umfangreiche Werke von Dvořák bis Sousa, aber auch von Salonkomponisten dieser Jahre wie George Henschel, Frances Allitsen oder Florian Pascal und selbstverständlich das einst unumgängliche Arrangement einer Oper bewiesen das damalige Durchhaltevermögen eines Publikums, dem während der Vorstellung selbst das Rauchen gestattet war. Den Abschluß bildeten wie immer Beethovens neunte Sinfonie, diesmal mit dem hervorragenden Pittsburgh Symphony Orchestra unter Lorin Maazel, und am Abend darauf die traditionelle, national angehauchte, doch gutge-launte und vom Temperament der Promenader inspirierte „Last Night“ mit dem BBC Symphony Orchestra und dem um Humor nie verlegenen Andrew Davis. Die Zahl der sonst üblichen Uraufführungen blieb auf John Taveners „The Apocalypse“, ein gewaltiges Oratorium aus Prolog, sieben sogenannte Ikonen und Epilog, und die einsätze, in ihrer musikalischen Struktur verhaltene, transparente und spätromantisch orientierte fünfte Sinfonie von Peter Maxwell Davies beschränkt. Zum Auftakt eines neuen Proms-Jahrhunderts im nächsten Jahr hat John Drummond mit zahlreichen Auftragswerken Gegenwart und Zukunft auf seine Fahnen geheftet.

Noch bevor die English National Opera mit einer Neuinszenierung der „Tosca“ die Spielzeit eröffnete, hatte Generalintendant Dennis Marks zu einer unerwarteten Pressekonferenz geladen. Sie galt der Ankündigung, das 1992 dank einer großzügigen Geste der Regierung in den Besitz

der ENO übergegangene Coliseum mit Beginn der Spielzeit 1997/98 zu schließen und dieses wenig operngerechte, größte Londoner Theater bis zum Silvesterabend 1999 nach den Plänen der Architekten Sheppard Robson völlig zu renovieren, publikumsfreundlicher zu gestalten und Akustik wie Arbeitsbedingungen von Bühnenpersonal und Künstlern im Rahmen der vorgegebenen Möglichkeiten entscheidend zu verbessern. Für die auf 100 Millionen Mark geschätzten Kosten hofft Marks zu gleichen Teilen auf private Spenden und Gelder aus der am 14. November erstmals gestarteten staatlichen Lotterie bzw. des ebenfalls von der Lotterie gespeisten Millenium Fund für

Titelpartie bedachte neue „Tosca“ gab erneut jener Lobby Aufwind, die lediglich ein subventioniertes Opernhaus und damit eine Zusammenlegung von ENO und ROH für sinnvoll erachtet. Was sich musikalisch (Alexander Gibson) und szenisch (Regie Keith Warner, Design John Conklin) abspielte, war skurril. Von der Partitur blieb wenig erkennbar (bei „Tosca“!), das Spannungsgefüge zerfiel in endlose Splitter. Rosalind Plowright entsprach wohl äußerlich der Titelpartie, doch fühlte sie sich gehemmt und besaß kaum die nötige Höhe; David Rendall (Cavaradossi) sang trotz einer Allergie, was, wenn schon nicht aus gesundheitlichen, so doch aus künstlerischen Gründen

Foto: Clive Bartha/English National Opera



Diesmal ersticht sie ihn nicht nur, sie erdrosselt ihn auch noch (bevor sie mit Diva-Würde den Applaus eines imaginären Publikums genießt). Rosalind Plowright und Henk Smit lieferten sich das berühmte Duell zwischen Tosca und Scarpia in einer völlig mißratenen Neuproduktion des Puccini-Reißers an der English National Opera.

Großprojekte anlässlich des neuen Jahrtausends. Das nur wenige hundert Meter entfernte Royal Opera House plant schon eine Spielzeit früher das gleiche und setzt dabei auf dieselben Finanzquellen. Zusagen der Regierung gibt es bis heute nicht. Bedenkt man, daß allein in London 27 kulturelle Organisationen auf Summen zwischen zwei und 250 Millionen Mark aus diesen beiden Töpfen spekulieren, kann man jetzt schon sagen, daß viele von ihnen das Nachsehen haben werden und von einer möglichen Schließung bedroht sind – auch die ENO. Ihre mit vielen Vorschußlorbeeren und der Ankündigung von Rosalind Plowright in der

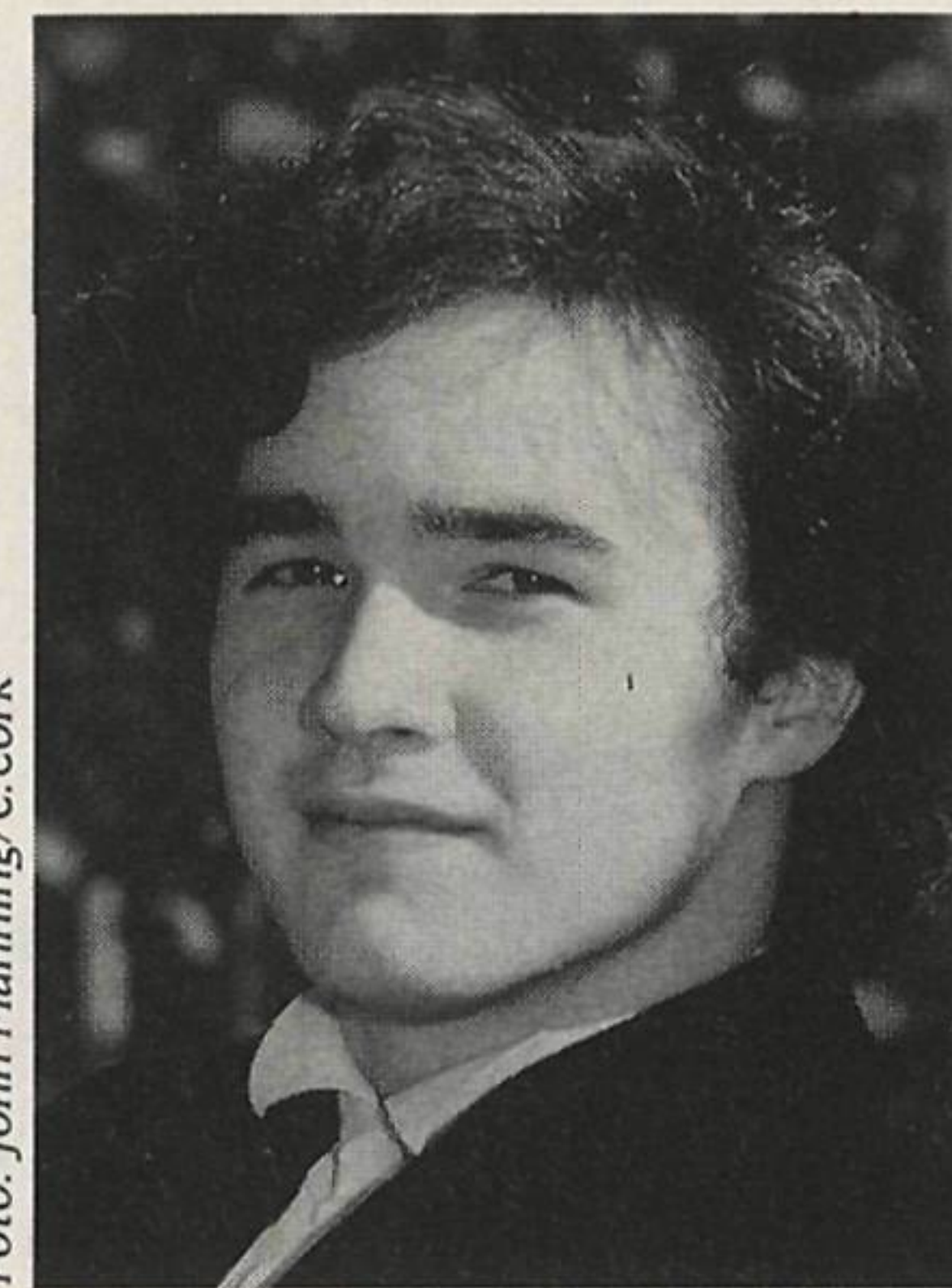


Foto: John Manning/C.Cork

hätte verhindert werden müssen; der holländische Bariton Henk Smit schließlich geriet als Scarpia zur tragikomischen Nestroy-Figur. Auf der Bühne hagelte es knüppeldicke Allegorien und Überzeichnungen. Visuelle Anspielungen auf De Chirico, Dalí und Magritte besaßen eine gewisse Eigenwirkung, trugen allerdings entscheidend dazu bei, Puccini einen bisher nie erlebten Todesstoß zu versetzen.

Eine vorbildlich editierte Broschüre mit seltenem Bildmaterial (Symposium Records, ca. DM 17,-) erinnert gegenwärtig an den 50. Todestag des großen Pädagogen und Violinvirtuosen Carl Flesch. Der in zweijährigem Turnus ausgetragene und seit Jahrzehnten etablierte internationale Carl Flesch-Violinwettbewerb fiel jedoch ausgerechnet in diesem Jahr, in Ermangelung eines Sponsors, aus. Dafür erlebte die überflüssige, von der Klavierpädagogin Sulamita Aronovsky vor drei Jahren ins Leben gerufene National Power World Piano Competition, für deren kostspielige Finanzierung der private Energieerzeuger National Power geradesteht, ihren zweiten, unersprißlichen Aufguß. Bei niedrigem Gesamtniveau gab die in zwei Lager gesplante Jury letztlich Tastenvergewaltigung und Egotrip den Vorzug vor musikalischer Inspiriertheit. Mit gutem Gewissen waren zwölf Semifinalisten nicht auszumachen. Von den drei Pianisten, deren Potential von Anbeginn Interesse weckte, darunter der Deutsche Andreas Woyke und der Ukrainer Oleg Polianski, erreichte nur der 19jährige Evgene Musky (sh. Foto oben links) aus Taschkent, ein feinsinniger wie vollblütiger und ausschließlich der Sache verpflichteter Musiker, das Finale. Die animierend jugendliche Frische, mit der Evgene Mursky Tschaikowskys op. 23 bewältigte, verhalf ihm zum berechtigten Erfolg. Die Entwicklung dieses gegenwärtig in Trossingen studierenden Pianisten gilt es, mit wachen Augen zu verfolgen, bewies er doch zusätzlich in den vorausgegangenen Runden ein besonderes Gespür für Chopin. Allerdings mußte im Finale die Kompetenz des begleitenden Philharmonia Orchestra unter Jean-Claude Casadesu in Frage gestellt werden; es spielte verheerend und schien zur Hälfte aus Aushilfen

zusammengestellt.

Nachdem das Philharmonia Orchestra Giuseppe Sinopoli Vertrag nicht mehr verlängerte und Franz Welser-Möst in Anbetracht der nicht immer berechtigten harschen Kritik und mangelnder Unterstützung seitens des Managements in Bälde das London Philharmonic verläßt, um sich an der Züricher Oper zu profilieren (sein „Peter Grimes“-Dirigat gehörte zu den musikalischen Höhepunkten der diesjährigen Glyndebourne-Saison), suchen zwei der vier unabhängigen Londoner Orchester einen Chefdirigenten von Format. Entscheidungen dürften in absehbarer Zeit schon deshalb nicht fallen, weil das Angebot dürftig ist und sich zudem gegenwärtig in London niemand die Finger verbrennen will. Beide Orchester

Neue Lübecker Konzerthalle

Mit einem Festkonzert des NDR-Sinfonieorchesters unter Leitung von André Previn wurde am 2. Oktober die neue Musik- und Kongreßhalle in Lübeck eröffnet. Gil Shaham spielte das soeben von ihm auf Platte vorgelegte Violinkonzert von Korngold, dessen wirkungsvolle Klangpalette und handwerkliche Leichtigkeit sich nie dem Strauss'schen Sog zu entziehen vermag. Am eigenständigsten und gelungensten war der langsame Satz, wogegen das Finale in spiellauniger Zusammenhangslosigkeit zweifellos auch für vorzügliche Solisten eine harte Nuß ist, und hier kann die relative Makellosigkeit der Aufnahme (natürlich) kein Maßstab für das Konzert sein. Bei der Bach-Zugabe fühlte Shaham sich jedenfalls nach wie vor heimischer. Als weitere Akustikproben wurden Berliozscher Bruit („Corsair“-Ouverture) und Schostakowitschs fünfte Sinfonie gegeben. Dieses Werk gab viele Aspekte der neuen Halle preis.

Zunächst: Auf dem Rang klingt alles sehr nah und direkt, unten hingegen fern und spröde. Es wurde der heute übliche Fehler begangen, dem Publikum auch hinter dem Podium Platz einzuräumen, wodurch ein Erhebliches an Schallreflektionsmöglichkeiten eingebüßt wird – Berlin macht Schule... Dafür ist die Wand direkt hinter dem Orchester umso effektiver, wenn auch niedrig: Im fortissimo knallt es

mehr, als daß Fülle entstehen könnte. Andererseits tragen auch feine Nuancen wunderbar bis zum Rang – also: unbedingt oben abonnieren!

Die Akustik ist demzufolge nicht grandios zu nennen, aber doch weit besser als in vielen anderen Hallen neueren Datums – vom Münchner Desaster der Philharmonie ganz zu schweigen. Schlecht ist, daß das große Orchester gezwungen wird, sich sehr breit aufzustellen, da es nach hinten an Platz mangelt, und so kann man nicht annehmen, daß die Kontrabässe und die hinteren Pulte der ersten Geigen der Aufforderung, einander zuzuhören, allzu leicht nachkommen können.

Was die optische Genießbarkeit anbelangt, kommt das neue Bauwerk von außen wie von innen in seiner (intendierten) Gesichtlosigkeit verdammt schlecht weg – zur Verteidigung der Einfallssarmen sei angemerkt, daß das Budget vergleichsweise niedrig war.

Es ist zu hoffen, daß Lübeck durch diesen neuen Saal die erwünschten Impulse erhält und eine –

wenn auch nicht „die“ – führende „Musikstadt des Nordens“ wird (es soll ja auch noch so was wie Skandinavien geben).

Christoph Schlüren

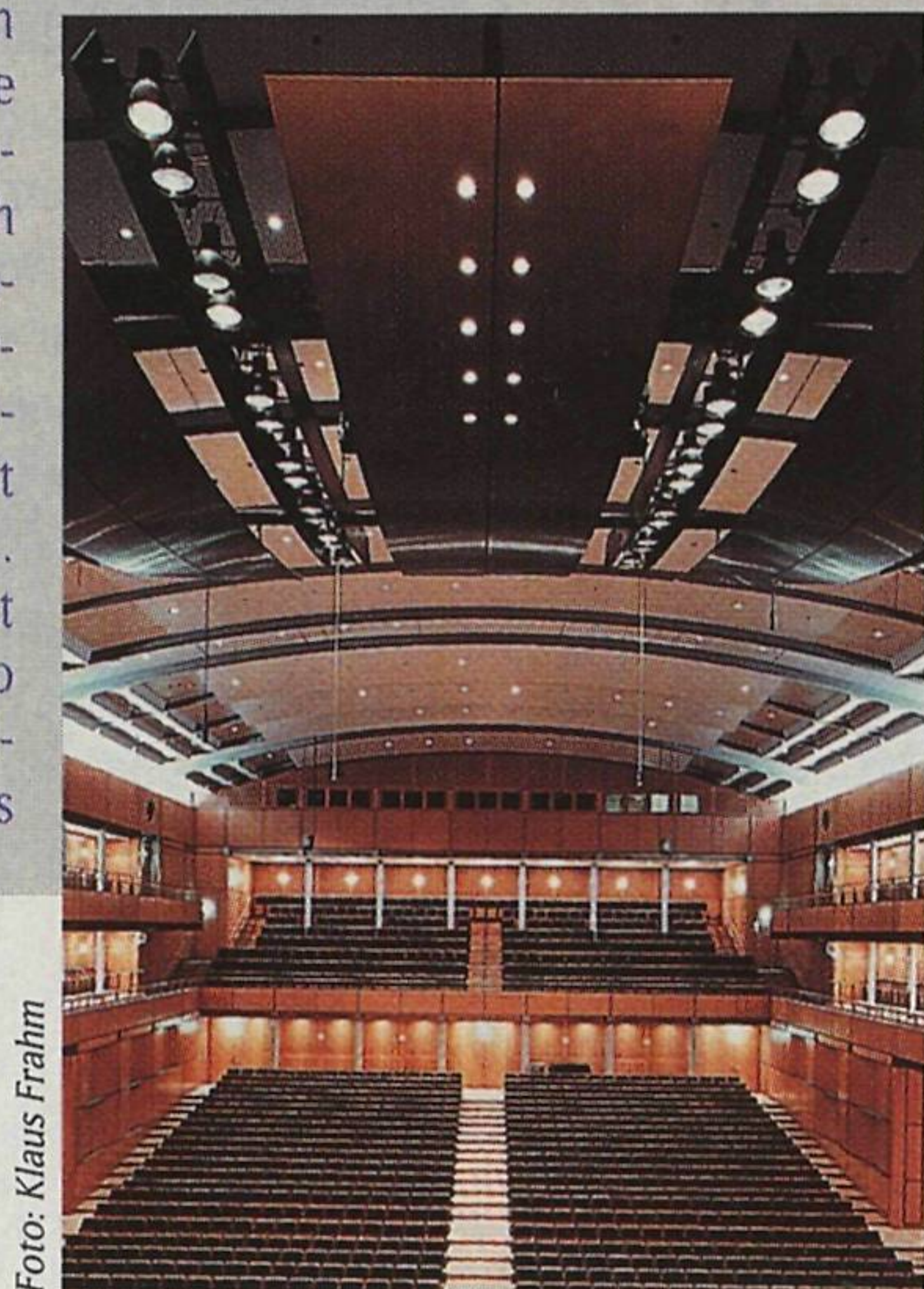


Foto: Klaus Frahm

Für das Innere der neuen Musik- und Kongreßhalle Lübeck ist farblich ein dezentes Rotbraun vorherrschend.

sind hoch verschuldet und kämpfen um ihre Existenz. Dafür wartete das Royal Philharmonic Orchestra mit einer Überraschung auf. Ab 1995/96 wird es erstmals in der Geschichte der Royal Albert Hall dort als Hausorchester fungieren und den Versuch unternehmen, mit niedrigen Eintrittspreisen, neuartigen Technologien und einem breiten Repertoire jene Massen zu ködern, die ihm als Hausorchester der unabhängigen Radiostation Classic FM Gefolgschaft leisten. Das London Symphony Orchestra wiederum tauscht am Ende dieser Saison Michael Tilson Thomas gegen den sensibleren Colin Davis aus und sieht damit einem Wechsel entgegen, der Ruf und Resultat wieder in Einklang bringen könnte.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Die teure Halle von Hamamatsu

Lorin Maazel und das Symphonieorchester des BR eröffnen neues Kulturzentrum in Japan

Japan-Tourneen der großen Orchester und Opernhäuser aus aller Welt sind keine Seltenheit – im Gegenteil, der Pilgerstrom der klangvollen Ensembles, die dem Land der aufgehenden Sonne ihre Reverenz erweisen wollen, reißt nicht ab. Allein im Oktober 1994 gastierten u.a. in Tokio die Wiener Staatsoper mit dem „Rosenkavalier“ unter Carlos Kleiber, Simon Rattle und sein City of Birmingham Symphony Orchestra, Wolfgang Sawallisch dirigierte das NHK-Orchester, und das Kirow-Ballett tanzte „Schwanensee“. Der Musikmarkt Japan ist heiß umworben, denn im Gegensatz zum rezessionsgebeutelten Europa fließen dort die Gagen noch recht einträglich. Deshalb muß kein Japaner heutzutage eine kulturelle Kavaliertour zu den europäischen Musikstätten unternehmen – vorausgesetzt, er ist bereit, stattliche Kartenpreise für die Eliteorchester- und Ensembles von DM 200,- aufwärts zu bezahlen.

In Zukunft können die Musiker aus aller Welt einen weiteren Stop in ihre Tourneepanung einbauen, der bisher ein weißer Fleck auf der musikalischen Landkarte war: die für japanische Verhältnisse idyllische Kleinstadt Hamamatsu (rd. 500 000 Einwohner), genau auf der Mitte der Strecke Tokio – Osaka am Pazifik gelegen, verfügt jetzt über ein brandneues Kulturzentrum mit zwei Konzertsälen – wobei der größere auch zur Opernbühne erweitert werden kann –, Seminar- und Kongreßzentrum, Ausstellungshalle und einem Musikinstrumenten-Museum, das mit der Zeit das größte und umfassendste seiner Art in Südostasien werden soll. Architekt Ichiro Mori durfte 2,6 Milliarden DM ausgeben, um seinen Traum von moderner Architektur zu verwirklichen. Der Riesenkomplex könnte ebenso gut in Australien oder den USA stehen; etwas typisch Japanisches sucht man vergebens. Allerdings werden sich Besucher aus München über den architektonischen Gruß aus der Heimat freuen, denn der kleinere Saal sieht optisch und in seiner Konstruktion dem Münchner Herkulesaal verblüffend ähnlich.

Für die „Weihe des Hauses“ hatte man seit langem Maestro Lorin Maazel und sein Pittsburgh Symphony Orchestra engagiert, wobei letzteres wegen anstehender tarifpolitischer Auseinandersetzungen absagen mußte, so daß Maazel statt dessen mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dessen Chefdirigent er seit der Saison 1993/94 ist, antrat. Bisher sind das Orchester und der Maestro durchaus nicht schlecht miteinander ausgekommen. Lorin Maazel hat den



Beethovens Neunte scheint in Japan nach wie vor eine Art musikalisches Credo zu sein. Das Werk stand auf dem Programm des Eröffnungskonzertes des neu erbauten Musik- und Kongreßzentrums in Hamamatsu, aufgeführt von japanischen Solisten, einem japanischen Riesenchor und dem BR-Symphonieorchester unter Lorin Maazel.

prominenten Namen, den man in München haben wollte, und wird, wenn sein Vertrag mit Pittsburgh ausläuft, nur noch die Chefposition beim Symphonieorchester des BR innehaben. Seine guten Beziehungen zur japanischen Plattenfirma Sony haben zwar für das bayerische Orchester bisher noch zu keinen konkreten Projekten geführt, stattdessen gibt es Verhandlungen mit BMG-Ariola über Aufnahmeprojekte (R. Strauss und Strawinsky), die allerdings auch noch nicht spruchreif sind. Das relativ kurzfristige Einspringen war für das Orchester zugleich eine Freude und ein Ärgernis. Eine Freude, weil man sich der Ehre, ein solches Haus mit einem deutschen Orchester und einem Beethoven-Programm zu eröffnen, durchaus bewußt war. Ein Ärgernis, weil die Musiker dieses zusätzliche Programm erst in Japan mit ihrem Chef proben konnten, wobei viele der jüngeren Orchestermmitglieder die achte Sinfonie von Beethoven überhaupt noch nie gespielt hatten. Beethovens Neunte hingegen hat das Orchester mit Maazel vor nicht allzu langer Zeit aufgeführt. Hier war der Schlußsatz mit dem japanischen Riesenchor von 365 Sängern und den Solisten Yukie Okura (Sopran), Kazuko Nagai (Alt), Akeshi Wakamoto (Tenor) und Keizou Takahaushi (Baß) in seiner Monumentalität etwas gewöhnungsbedürftig. Aus Pittsburgh war extra der dortige Chorleiter Robert Page angereist, um mit dem Laienchor, der sich seit einem dreiviertel Jahr auf den großen Tag vorbereitet hatte, zu arbeiten. Das Problem war natürlich die vertrackte Aussprache der Laute, die nun einmal in der japanischen Sprache nicht vorhanden sind. Am Ende hatten sich alle Beteiligten wacker geschlagen,

Engagement und Leistungsbereitschaft waren spürbar. Die Akustik der beiden Säle harmonierte durchaus mit dem Klang des Orchesters; sie ist warm und rund, allenfalls beim zweiten Konzertprogramm im kleineren Saal überwältigten einen die fortissimo-Passagen der Sinfonie Nr. 5 von Prokofieff. Im ersten Teil des zweiten Konzertes spielte die junge Pianistin Ikuyo Nakamichi kraftvoll und technisch brillant Griegs Klavierkonzert a-Moll op. 16. Beide Konzerte, die vom japanischen Rundfunk mitgeschnitten und landesweit ausgestrahlt wurden, werden auch im Programm des BR zu hören sein (voraussichtlich im Januar oder Februar 1995).

In Hamamatsu, wo 1994 bereits zum zweiten Male ein internationaler Klavierwettbewerb veranstaltet wurde, befindet sich übrigens der Firmensitz des Musikinstrumenten-Herstellers Yamaha, seitdem 1887 der Firmengründer Torakusu Yamaha seine erste Orgel baute. Auch sonst ist die Stadt nicht ganz so gesichts- und geschichtslos, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. Anno 1570 baute der Shogun Tokugawa, dessen Nachkommen eine Zeit lang Japan regierten, zu Verteidigungszwecken eine Art Burg, da Hamamatsu schon damals aufgrund seiner strategischen Lage eine umkämpfte Bastion war. Da es auch die späteren Herren von Hamamatsu bald zu hohen Würden und Staatsämtern brachten, erhielt die Burg von Hamamatsu bald den Namen „Schloß der Erfolgreichen“. Es bleibt zu wünschen, daß den Organisatoren, Veranstalter und Sponsoren des neuen Kulturzentrums ebenfalls der erhoffte Erfolg beschieden sein wird.

Marie-Luise v. Schuckmann

Glanzvoller Telemann

„Orpheus“ an der Staatsoper Unter den Linden aufgeführt

Bei der Oper führt die Schallplatte ein Eigenleben. Ein Beispiel: „Andrea Chénier“. Einzelne Szenen daraus sind auf der Schallplatte wahre Dauerbrenner. Und spätestens seit Jonathan Demmes AIDS-Melodram „Philadelphia“ ist die Erzählung der Madeleine („La mamma morta“) von einem Millionenpublikum vernommen worden. Doch wer hat die Oper je auf der Bühne gesehen? Kann sich diese Revolutionsoper im Opernleben behaupten? Eigentlich standen mit John Dew und Rafael Frühbeck de Burgos die richtigen Männer bereit, an der Deutschen Oper Berlin das Wagnis einzugehen. Doch wie sehr enttäuschte das Ergebnis! Wenn weder die musikalischen Trümpfe der Partitur für sich einnehmen, noch das Bühnengeschehen fesselt, dann sind die Anstrengungen für die Katz' gewesen. Ziehen wir uns zurück zu Maria Callas und unseren Schallplatten...

Ganz anders die letzten Premieren an der Staatsoper Unter den Linden. Intendant Georg Quander hat ein Faible für die Barockoper, und darüber hinaus ein Gespür dafür, die richtigen Leute zu engagieren. Das begann mit der Schwetzingen Co-Produktion von Florian Gaßmanns „L'opera seria“, einer der kurzweiligsten Buffo-Opern überhaupt, führte über eine inszenatorisch solide und musikalisch rühmliche Produktion von Rossinis Opera seria-Relikt „Tancredi“ hin zu Telemann – dem Fließband-Komponisten der Blockflötensonaten, Kantaten, der Kapitänsmusiken und Suiten. Wer noch nicht den Telemannschen „Orpheus“ kannte, konnte immerhin beim tauben Mattheson nachlesen, daß es sich um „elenden Mischmasch“ handele – ein Urteil, das der Musikforscher Hugo Riemann leichtfertig aufgriff. In seinem Opern-Handbuch von 1887 notierte er pauschal, Text und Musik seien mißlungen. Daß beides nicht zutrifft, bewies die Staatsoper in ihrer Co-Produktion mit den Ambraser Schloßkonzerten (auch bei den Festtagen der Alten Musik in Innsbruck). Spätestens seit der „Ausgrabung“ seiner „Orpheus“-Oper von 1726 muß man Telemann

als einen höchst professionellen Opernkomponisten anerkennen. Diese Neubewertung ist das Verdienst gleich mehrerer, vor allem des Telemann-Forschers Peter Huth, der mit unermüdlichem Enthusiasmus René Jacobs auf die Oper angesetzt hat. Die Mühe hat sich gelohnt. Der Telemannsche „Orpheus“ ist eine echte barocke Tragödie – ohne lieto fine. Die Sage wird durch die Gestalt der Orasia ergänzt, die, in Orpheus verliebt, die frischvermählte Eurydike töten läßt. Doch Orpheus' Liebe ist beständig, er weist Orasia auch nach dem endgültigen Verlust seiner Eurydike zurück. Daraufhin läßt die sich in Leidenschaft verzehrende Orasia Orpheus durch die Bacchantinnen töten und tötet sich selbst. Über allem Elend schwebt die überirdische Unerschütterlichkeit der Liebe.

Was fasziniert an dieser Oper? Es ist die Vielfalt der Affekte, die Telemann so gekonnt auskomponiert hat. Und es ist das für uns so ungewohnte, doch der barocken Opernästhetik naheliegende polyglotte Libretto. Es ist eine europäische Oper. Mit deutschen Rezitativen und deutschen, italienischen sowie französischen Arien. Der Affekt entscheidet bei der Wahl der Mittel: Da gibt es die Vendetta-Arie ebenso wie das traurig-zärtliche Air de Cour.

Jakob Peters-Messer inszenierte die Tragödie

kern. Zunächst René Jacobs. Mag er noch so ungeschickt mit beiden Händen taktieren, er versteht nicht nur, das gesamte Ensemble zu animieren, er versteht sich auch auf musikdramatische Gestaltung in großen Bögen. So schließt sich eine Nummer bruchlos an die andere an, bis ein Akt zu Ende ist. Jacobs verbindet das Rezitativ mit der Arie, die Arie mit dem Chor, die einzelnen Partien zu einer in sich geschlossenen Perlenkette, mit genau der richtigen Länge. Diesmal steht ihm die Akademie für Alte Musik zur Verfügung. Und das Orchester ist mit Lust und Laune dabei. Ebenso die Sänger. Janet Williams (Orasia) fügt ihren Berliner Auftritten eine weitere Glanzrolle hinzu, Roman Trekel – obwohl kein ausgesprochener Barockmusiksänger – wird seiner Rolle ebenso voll auf gerecht wie der Countertenor Axel Köhler als Ascalax, dem Diener Plutos. Efrat Ben-Nun gab der kleinen Rolle der Eurydike ihren intimen Glanz. Schallplattenproduzenten aufgepaßt: Hier ist Material für eine hochrangige CD-Produktion!

Martin Elste

René Jacobs sowie das Regie-Team Jakob Peters-Messer und Tobias Hoheisel haben sich mit großem Erfolg der Telemann-Oper „Orpheus oder die wunderbare Beständigkeit der Liebe“ angenommen. Hier Efrat Ben-Nun als Eurydice und Roman Trekel als Orpheus.



nicht im großen Haus, sondern im Apollo-Saal, der in seiner Mitte eine offene Bühne erhalten hat, an dessen Ende ein hölzerner Spielturn und das Orchester plazierte sind. Zu beiden Seiten sitzt das auserlesene Publikum – pro Aufführung gibt es nur 240 Karten – in aufsteigenden Tribünenreihen. Die sparsame, unorthodoxe Bühne (Bühnenbild und Kostüme: Tobias Hoheisel) vermittelt ein Spiel wie eine Parabel.

Jede Barockoper steht und fällt mit ihren Musi-