

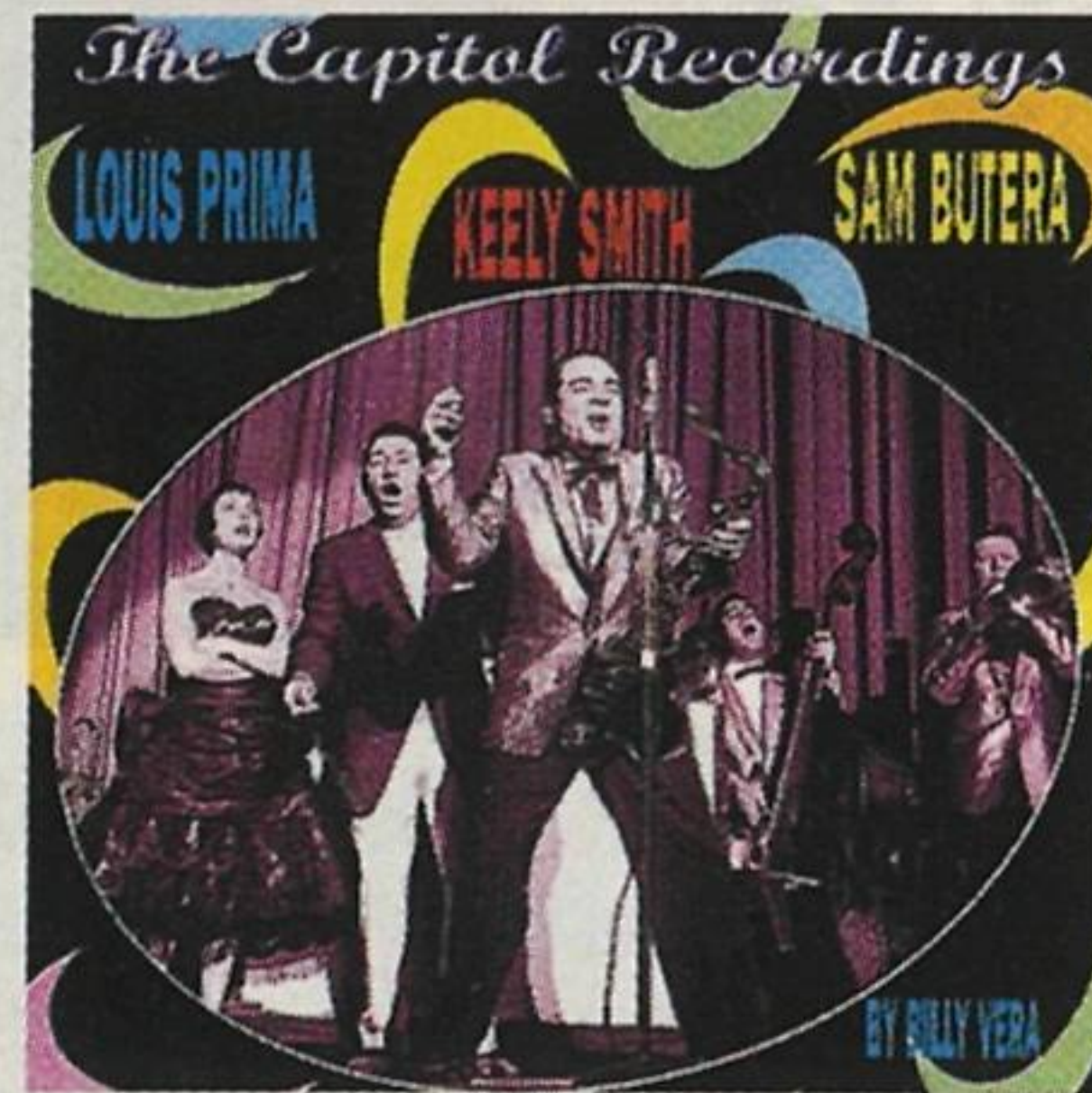
ge keinen ähnlich überzeugenden Max mehr gegeben, wenn überhaupt je. Bei seinem Kumpanen Kaspar liegt der Fall anders: Kurt Rydls Leistung ist zweifellos gut, vermag aber nicht, geht man in die Aufnahme-geschichte zurück, die des letzten Rolleninterpreten, Ekkehard Wlaschiha (bei Colin Davis), auszustechen. Das gleiche gilt für den gleichwohl stattlichen Eremiten des Matthias Hölle im Vergleich zu Kurt Moll. Ein Sonderlob verdient sich die junge Ruth Ziesak (Ännchen), die aus ihren beiden Arien Höhepunkte der Einspielung macht: durch anrührendes Timbre in Verbindung mit geschickt eingesetzter, erstaunlich ausgereifter Gesangskultur.

Bleibt Agathe. Die Stimme von Sharon Sweet eignet sich zwar der Tessitura nach für die Partie, ihre spezifische Stimmfarbe ist jedoch in Verbindung mit einem leicht „primadonnenhaften“ Vortragstil zur Zeichnung der Mädchengestalt Webers untauglich. Sehr problematisch wirkt zudem der Umstand aus, daß die Amerikanerin aufgrund ihrer nicht akzentfreien Diktion für die Dialoge gar nicht erst in Anspruch genommen, mit Joana Schümer aber eine der Ausdruckshaltung nach viel intellektueller agierende Künstlerin verpflichtet wurde. Insofern erscheint die Figur der Agathe (persönlichkeits-)gespalten, je nachdem, ob sie gerade singt oder aber spricht. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als die Identität der übrigen Hauptrollen gewahrt bleibt, indem jeweils die Sänger auch in den Dialogen zum Zuge kommen – sehr wirkungsvoll übrigens. Erinnert man sich noch einmal der Aufnahme Kleibers, so wirkt die dort gebotene, von Joachim Herz eingeregelter Dialogregie geschlossener, da Schauspieler unter sich sind, keiner der Sänger auch selbst spricht (wenngleich dadurch der gesamte Dialogbereich quasi „verkopft“ erscheint). In den Massenszenen zu Anfang und am Ende sind die Dialoge bei Kleiber/Herz mit dem dabei angemessenen „Ah!“ und „Oh!“ von seiten des Volkes umgesetzt, worauf die Neuaufnahme offensichtlich bewußt verzichtet.

Was im Bereich der Aufbereitung durch BMG aufhorchen läßt, ist eine Kleinigkeit: der zäsurlose Anschluß der Agathen-Kavatine (Nr. 12) an das vorausgehende Streitgespräch zwischen Max und Kaspar. Der wunderbare Streichersatz, mit dem die Kavatine anhebt, wirkt damit stärker als sonst wie eine kraß kontrastierende Reflexion des „erlebten“ Geschehens in der Wolfsschlucht. Damit aber verdeutlicht die ergriffene technische Maßnahme einen zentralen Charakterzug Agathes: ihr Problem mit der Männlichkeit, jedenfalls in der vom deutschen aller Berufszweige manifestierten Form des Jagdwerbes. Es gibt auch die These, daß Weber und sein Librettist an der Figur der Agathe jenen Aberglauben exemplifizieren wollten, der für restaurative Zeiten nach existentieller politischer Verunsicherung allgemein typisch zu sein scheint; daß die Tochter des Erbforsters heimlich mit den finsternen Mächten sympathisiere, sie nur deshalb auf den Schutz des Eremiten angewiesen sei, nachdem sich die Brautjungfern in Todesbotinnen verwandelt haben etc. Unter dem Aspekt dieser Identitätsproblematik bei Agathe wird es der eine oder andere Hörer möglicherweise als hochwillkommen ansehen, daß hier durch die Arbeitsteilung von Sängerin und Schauspielerin ausgerechnet die zentrale Frauengestalt der Oper sozusagen zwei verschiedene Gesichtshälften hat.

Volkmar Fischer

JAZZ



★
Easy Listening
auf hohem
Niveau.

Louis Prima, Keely Smith, Sam Butera — The Capitol Recordings: Body And Soul, Jump, Jive An' Wail, I'll Be Glad When You Dead You Rascal You, That Old Black Magic, Moonglow, Shy, The Nearness Of You, Indian Love Call, Bim Bam, All The Way u.a.; Louis Prima (tp, voc), Keely Smith (voc), Sam Butera (Saxophone) mit Gruppen;
Capitol/Bear Family Records 8 CD 1576 (WD: 9 Std. 36'34") ADD
Aufnahmedatum: 1956-1962
Klangbild: Voll und präsent.
Fertigung: Einwandfrei. Liebevoll gestaltetes großformatiges Booklet mit präzisen diskographischen Angaben, seltenen Fotos und ausführlicher Biographie.

Fast alles in der musikalischen Karriere von Louis Prima war ungewöhnlich. Es begann schon damit, daß der Sohn italienischer Einwanderer 1911 ausgerechnet ins French Quarter, den alten kreolischen Teil von New Orleans, hineingeboren wurde; inmitten der überwiegend farbigen Nachbarschaft wuchs Prima so in einem Milieu auf, in dem sich traditioneller Jazz, Folklore, Tagesschlager und italienische Opern zu einer musikalischen „Soul Food-Pasta“ vermischten. Primas Weg schien vorgezeichnet: Schon als Twen machte er in der turbulenten Hafenstadt als Trompeter und Sänger in lokalen Bands Furore. Nach kurzen Engagements bei Red Nichols – einem Kornettisten, der in den 30er Jahren mit seinen Five Pennis populär wurde – sorgten instrumentale Meisterschaft und ein gesundes Show-Talent dafür, daß Prima mit seiner New Orleans Gang auch in New Yorks besten Clubs Fuß fassen konnte. Auch als Komponist wurde er immer erfolgreicher: Selbst der „King Of Swing“, Benny Goodman, heimste mit der Prima-Nummer „Sing, Sing, Sing“ beim legendären Carnegie Hall Konzert (1938) Riesen-Ovationen ein.

Mit verschiedenen Orchestern, die allesamt Primas kunterbunte Mischung aus Jazz und den in neapolitanischem Slang vorgetragenen Nonsense-Liedern goutierten, jammte sich der Trompeter als Nachtclub-Attraktion durch die 40er Jahre. Zu einem Höhepunkt seiner Karriere kam es ab 1956, als er mit Songs wie „Buona Sera“, „Oh Marie“ und „Just A Gigo“ die Hitparaden stürmte. Mit einer Stimme, die sich anhört, als hätte New Orleans' berühmtester Musiker, Louis „Satchmo“ Armstrong, einen Anfängerkurs in Italienisch absolviert und parallel dazu eine Klinikpackung Halstabletten gelutscht.

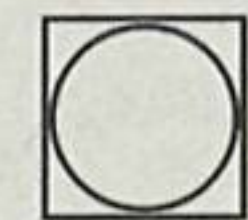
Abgesehen von den vorzüglich produzierten Studioaufnahmen mit Titeln wie „Harlem Nocturne“

oder „Lover Come Back To Me“ demonstrierte Louis Prima, wie schnell er mit seiner „Wildest Show“ ein Publikum, das von Las Vegas bis New York reichte, verzaubern konnte. Muntere Shuffle-Rhythmen oder ein Schuß Latin-Jazz – und schon verschafften Primas Gesang und Trompetenspiel in originellen Medleys wie „When You're Smiling/The Sheik Of Araby“ auf Anhieb gute Laune.

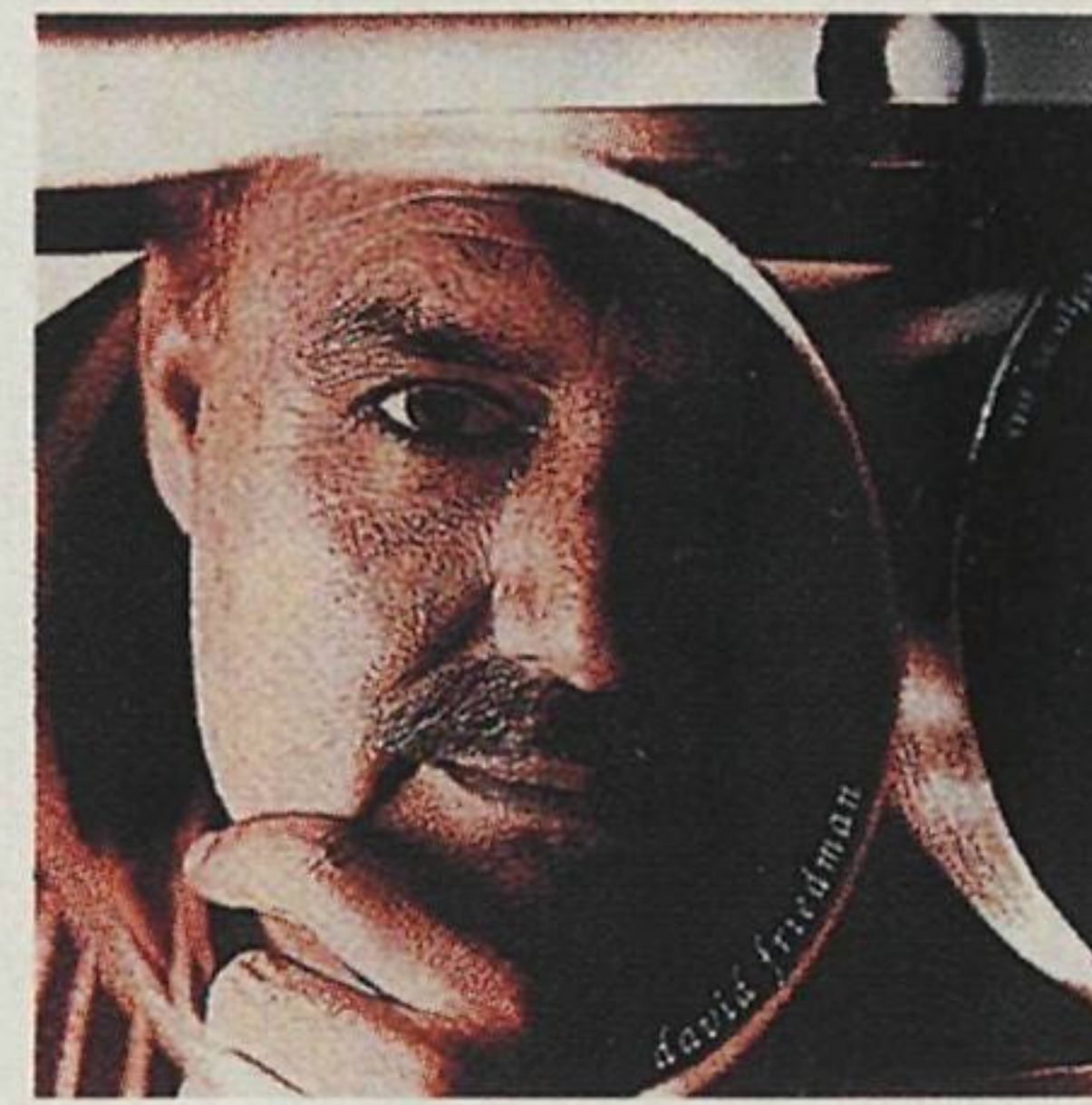
Im Zeitalter der Gesamtaufnahmen illustrieren „The Complete Capitol Recordings“ (1956-1962) eine bunte Revue aus Dixieland-Jazz, Swing, Jump Blues, Schnulzen, Rock'n' Roll und Twist, die Louis Primas musikalisches Konzept in diesem Zeitraum bestimmte. Allerdings verdankt der begnadete Entertainer zwei weiteren Persönlichkeiten, die er für seine Band verpflichtet hatte, einen Großteil des damaligen Erfolgs. Kein Wunder, daß sowohl der Tensaxophonist Sam Butera als auch die Sängerin Keely Smith wegen ihrer Popularität neben ihren Verpflichtungen bei Louis Prima Aufnahmen unter eigenen Namen machten. Butera würzte mit seinen explosiv rauen Chorussen und einer guten Rock'n' Roll-Stimme selbst die letzten Billmachtfetzen mit einer Prise Pfeffer. Und die im Billboard 1958 zur besten Sängerin gekürte Keely Smith bildete mit ihrem glasklaren Gesang reizvolle Kontraste zu Primas herber Stimme. Da sie außerdem noch Primas vierte Ehefrau war, lief ihr eingestreutes Bühnengeplänkel fast schon wie kapriziöse Szenen einer Ehe ab. Durch ihre angenehme Stimme war Keely Smith die ideale Interpretin von Broadway-Hits. Selbst bei dem kunsthonigsüßen Streichersatz, den die Nelson Riddle Bigband in der „I Wish You Love“-Session vorlegt, bleibt ihr Gesang nüchtern und bestimmt. Die Duette, die sie mit Frank Sinatra vor der hier stärker jazzorientierten Billy May Bigband in den witzigen Themen „Nothin In Common“ und „How Are Ya' Fixed For Love?“ absolviert, sind schlichtweg hinreißend und bewegen sich auf hohem künstlerischen Niveau. Ihre Interpretationen von Standards wie „On The Sunny Side Of The Street“ oder „The Song Is You“ bescheinigen, daß sie bei aller Pop-Attitüde ihre Phrasierungen wie eine sensible Jazz-Vokalistin variiert.

Was die Programmauswahl betraf, so hatte „The Big Horn“ Sam Butera seinem Chef kräftig über die Schulter geschaut. Pathetische Versionen von „La Vie En Rose“ oder „Love Charm“ stehen neben dem animierenden „The Continental Twist“. Ganz anders „Street Scene“: Hier wird eine Musik beschworen, die zu jedem Krimi in Hollywoods schwarzer Serie passen würde.

Gerd Filtgen



Tausendsassa
der Klöppel
und Schlägel.



Friedman, Air Sculpture: The Snake, Bees, Lunch with Pancho Villa, Green Dolphin Street, Behind Bars, Air Sculpture, The Search, Green House Fables, Hand Dance, Song For Starsy; David Friedman (Vibraphone, Marimba); Trautman Records/EFA CD 2406-2 (WD: 55'13") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent und dennoch weich; dem Instrumentenspektrum voll angemessen.
Fertigung: Ohne Mängel.

Das Vibraphon scheint das ideale Jazz-Instrument zu sein, vereint es als Schlag-Instrument doch percussive Elemente mit melodischen Möglichkeiten. Lionel Hampton hat das Vibraphon im Jazz hoffähig gemacht, entlockte ihm vitale Kaskaden. Milt Jackson führte das Instrument in den Modern Jazz ein, Gary Burton schließlich adelte es mit intellektueller Spielübersicht. Und doch führt das Vibraphon unter den Jazz-Instrumenten ein seltsames Schattendasein, wird sein Sound oft eher als exotisch-klangliche Beigabe gehandelt.

David Friedman gehört seit längerem zu den bekannten Vibraphonisten. Und ist seine eigentliche Heimstatt auch der Jazz, so hat er mit Leonard Bernstein ebenso gearbeitet wie mit Luciano Berio, mit Frank Zappa wie mit Yoko Ono. Im Jazz verbinden sich Namen wie Joe Henderson, Horace Silver und John Scofield mit David Friedman.

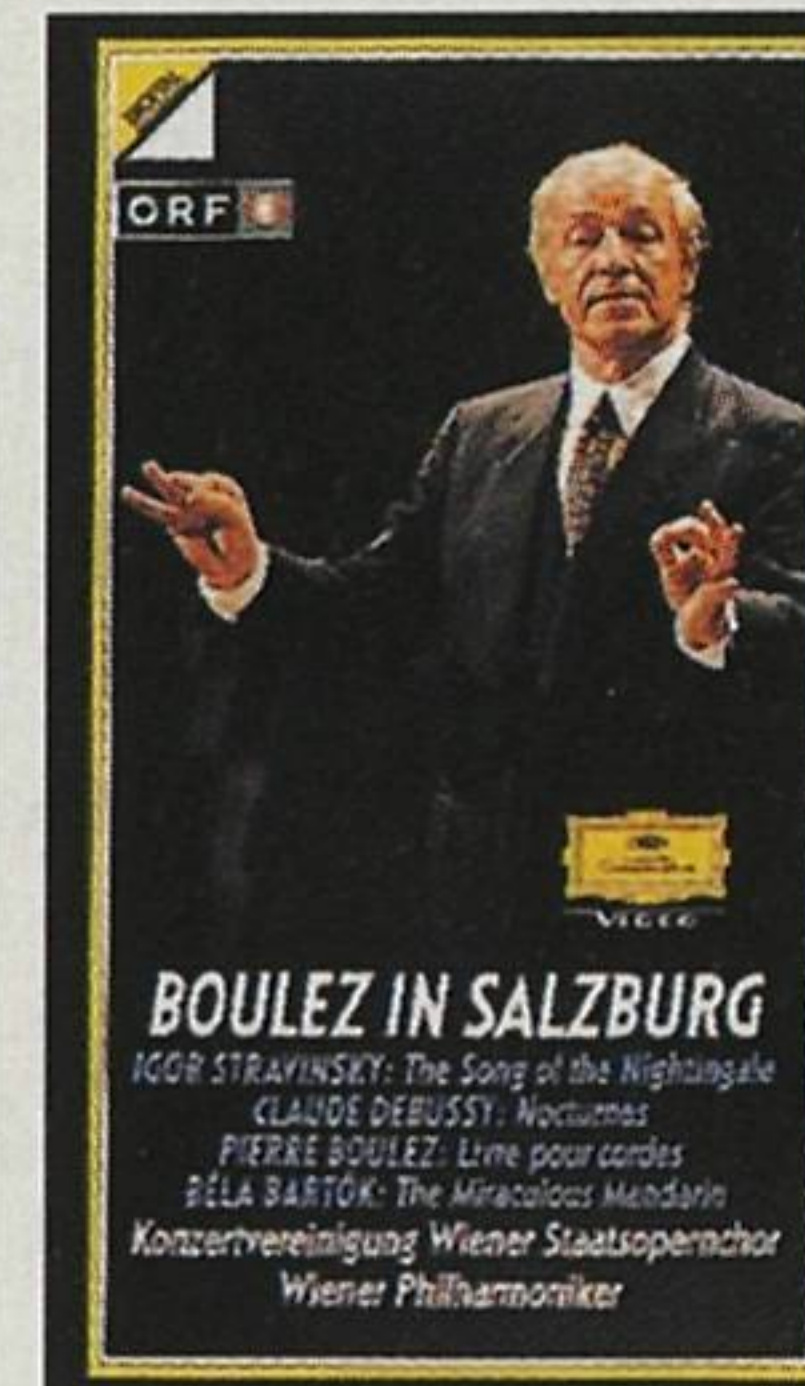
Sicher, das wirbelt, brandet und swingt auf dieser neuen CD; Friedmans virtuose Handhabe der Schlägel steht außer Frage, technische Limitierungen kennt dieser Mann kaum. Da brummt und surrt ein Bienenschwarm (Bees), schlängelt sich die Schlange lautmalerisch durchs Gebüsch (The Snake) –, doch liefert Friedman hier kaum mehr als Sound-Spiele-reien der besonderen Art, kuriose Kurzweil also. Überhaupt scheint seine Stärke gleichzeitig seine größte Schwäche: Alles klingt glatt, perfekt, präsentiert sich virtuos. Aber es ist eine Virtuosität, von der am Ende nur eine glänzende Hülle bleibt, die man ratlos weglegt. Außerordentliches, etwas wirklich Erstaunliches hat David Friedman nicht mitzuteilen. Und so bleibt diese Solo-Reise letztlich folgenlos.

Tilman Urbach

VIDEO



Boulez in Salzburg: Strawinsky, Vier Sätze aus Le chant du rossignol, Debussy, Nocturnes, Boulez, Livre pour cordes, Bartók, Der wunderbare Mandarin; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Pierre Boulez; Video-Regie: Claus Viller; (AD: 1992)
DG VHS 072 144-3 (WD: 94')

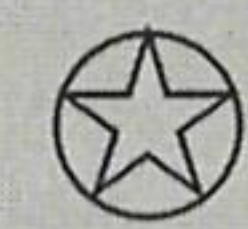


Ein packendes Dokument, wie die Moderne triumphierend in Salzburg Einzug hielt: 1992 dirigierte Pierre Boulez gleich sechs Konzerte bei den Festspielen – verständlicherweise und wie bei ihm üblich besonders die Klassiker der Moderne, aber auch Eigenes wie das „Livre pour cordes“, das in dieser Aufnahme vorliegt. Aber das Dokument geht weit über den pädagogischen Aspekt hinaus, man erfährt auch viel über die Zusammenarbeit der Wiener Philharmoniker, diesen Gralshütern der großen konservativen Klassik, mit einem immer noch zu Unrecht als Analytiker verschrieenen Dirigenten. Natürlich verleiht Boulez den Partituren auch hier extreme Durchhörbarkeit, aus einem quasi kompositorischen Nachvollzug der organischen Strukturen der Werke heraus gewonnen. Was aber neu ist: Boulez hat mittlerweile zu einer Art gelassenen Ekstase gefunden, mit der er die Musik aufheizt. Furios etwa der Einstieg ins Presto des „Chant du rossignol“, alles bebt von einer erregten Nervosität, die den Spannungsbogen bis zum Schluß hält. Abgefilmt sind die vier vorgelegten Werke im Großen Festspielhaus in bewährter ORF-Manier: Dirigent von vorn, dann Orchester-Totale oder einzelne Instrumente. Aufregend ist das nicht, aber unpräzisions an der Partitur orientiert.

Zusammengehalten wird das Programm durch eine exotische Note: China bei Strawinsky, Östliches in den „Nocturnes“ (besonders im ersten), Mandarin und Tempelglockengel bei Bartók. Nur Boulez' eigenes Stück steht weniger in dieser asiatisch orientierten Tradition (im Gegensatz etwa zum „Marteau sans maitre“), sondern leitet sich bruchlos aus den europäischen Tendenzen bei Debussy und Strawinsky her: Da gibt es die Erprobung des reinen Streicherklangs, ein ständiges Auf- und Abschwelen, ein Umbrechen zittriger Klangfelder, die bereits von kommenden Eruptionen künden, Liniengeflechte wie in Monets Naturbildern, glühend im Duktus, aber nie überreizt exzentrisch – von den Wienern mild auratisch und mit Engagement als überzeugendes Anliegen auch des Orchesters realisiert. Die „Nocturnes“ präsentiert Boulez ohne allzu viel Parfum und Klangdämmer, direkt und aufgeraut – er wird selbst im rhythmisch marschierenden „Modéré“-Teil des zweiten Stücks nie martialisch und treibt dem letzten Stück sogar viel von seinem komponierten, leicht süßlichen Kitsch aus. Mit Feuer geht es auch ins Reich des Mandarins, da werden die Wiener Philharmoniker zu einem zupackenden, musikalischen

Räuberhaufen, der sich selbst im wüstesten Getöse der Riesenpartitur noch an Verführung und Raffinesse interessiert zeigt. Boulez als ganz und gar nicht apollinischer Erotiker treibt diese Teufelstänze in eine rauschhafte Sinnlichkeit, die vom Festspielpublikum entsprechend euphorisch beantwortet wird.

Reinhard J. Brembeck



Maria Callas at Covent Garden: Puccini, Tosca (2. Akt), Bizet, Carmen (Ausschnitte), Verdi, Don Carlos (Arie der Elisabeth); Callas, Gobbi, Cioni u.a., Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, Carlo Felice Cillario, Georges Pretre; (AD: 1962, 1964)
EMI LD (2 Seiten) 4 91283 1 (WD: 71'), auch als VHS



Wer regelmäßig im stillen Kämmerlein Tränen darüber vergießt, Maria Callas, La Divina, nicht mehr auf der Bühne erlebt zu haben, wird seine Seelenpein durch Veröffentlichungen wie dieses auch editorisch ansprechend gestaltete Video gelindert sehen. Noch einmal also – neben konzertant dargebotenen Schlaglichtern auf Verdis Elisabetta und Bizets Carmen – der zweite Akt „Tosca“ mit Maske und Kostüm neben der Inkarnation Scarpia, Tito Gobbi. Auch ▶

Vocalissimo!®

GALA DER STARS

- 5. Sonntag, Philharmonie
Feb. '95 **MARGARET PRICE**
GÖSTA WINBERGH
Puccini – Verdi
Die großen Liebesarien und Liebesduette
- 25. Samstag, Philharmonie
Feb. '95 **Gershwin Gala**
SIMON ESTES & CYNTHIA CLAREY
Porgy & Bess Highlights – Rhapsody in Blue u.a.
- 17. Freitag, Herkulessaal
März '95 **DMITRI HVOROSTOVSKY**
München – Debüt
Liederabend
- 28. Sonntag, Philharmonie
Mai '95 **WALTRAUD MEIER**
SIEGFRIED JERUSALEM
Bayreuth's Tristan und Isolde singen Richard Wagner
- 4. Mittwoch, Herkulessaal
Okt. '95 **NIKOLAI GHIAUROV**
Liederabend
- 19. Sonntag, Philharmonie
Nov. '95 **PETER SEIFFERT**
Tenor Highlights
- 29. Mittwoch, Herkulessaal
Nov. '95 **BRIGITTE FASSBAENDER**
Liederabend
- 3. Sonntag, Philharmonie
Dez. '95 **EDITA GRUBEROVA**
Primadonna assoluta

*MÜNCHNER SYMPHONIKER
Bitte fordern Sie ein ausführliches Programm an.
Einzel- und Abonnementkarten ab sofort erhältlich.
Kartenversandservice: Schnell – praktisch – günstig
Tel: 93 60 93 · Fax: 930 64 94
Veranstalter: Gastig Betriebsgesellschaft mbH und
Konzertveranstaltungen Andreas Schell

Franco Zeffirelli als einstiger Mentor der Callas wird durch den Mitschnitt ins Gedächtnis gerufen; seine Regie lag dieser Produktion von Puccinis „billigem kleinen Schocker“ zugrunde. Während das 1991 erschienene EMI-Video (vgl. FF 9/91, S. 103) ein Konzert dokumentiert, das in die szenische Darbietung eines kompletten Aufzugs mündete – am 19. Dezember 1958 in Paris –, zeigt der vorliegende Film die einer Aufführungsserie der gesamten Oper folgende isolierte Darbietung des Aufzugs für Publikum und Fernsehen – am 9. Februar 1964 in London. Die Akteure haben in London 1964 also zu jenem Zeitpunkt, als Kameras und Mikrophone gefordert waren, tiefer in ihren Rollen gesteckt als 1958 in Paris – was selbst einer Ausnahmeerscheinung wie der Callas im direkten Vergleich anzumerken ist. Oder sollte es zulässig sein, die gesteigerte Intensität der von jeher überintensiven Porträtierung Toscas durch die Callas mit einem etwaigen Reifeprozess während dieser sechs Jahre (vor dem Hintergrund der tragisch endenden Liaison mit Aristoteles Onassis) in Verbindung zu bringen? Unfaßbare Ausdruckstiefe kennzeichnete das emphatisierte Künstlertum dieser privat so leidgeprüften Frau allerdings gerade zum Ende ihrer Karriere hin nachhaltig, die Londoner „Tosca“ von 1964 war ihr letzter Bühnentriumph. Ihre Stimme befand sich im Februar des Jahres noch nicht in jenem Verfallszustand, der dem Kenner von der zehn Monate darauf in Paris produzierten Schallplatten-„Tosca“ bekannt ist (EMI 2 CD 7 69974 2). Vergleicht man die beiden „Tosca“-Videos mit dem Blick auf die Partner der Unvergleichlichen, so mimt Renato Cioni 1964 in London für den phantastischen Tito Gobbi den wesentlich stärkeren tenoralen Gegenspieler Cavaradossi als Albert Lance 1958 in Paris. Unter den Dirigenten übertrifft Carlo Felice Cillario in London Georges Sebastian in Paris; faszinierend Georges Pretre, der während der „Carmen“-Ausschnitte des Londoner Konzerts von 1962 am Pult zu beobachten ist, Elektrizität garantierend: Der Stromkreis zum Publikum schließt sich.

V.F.

José van Dam in Le Maître de Musique; französischsprachiger Musikfilm mit Anne Roussel, Philippe Volter, Sylvie Fennec, Patrick Bauchau und Janet Baker (Mezzosopran); Playback-Stimmen: Dinah Bruant (Sopran), Jerome Pruett (Tenor); Regie: Gérard Corbiau; (AD: 1988)
Forlane/Disco-Center VHS 330 872 004 5736 (WD: 90')



Man nehme einen medien-gerechten Starsänger, der letztlich fast alles gemacht hat und wie sein Kollege Ruggero Raimondi schließlich auch noch Film-Ambitionen hat; man nehme viel prettioses Ambiente, beispielsweise Schlösser mit riesigen Parks, Teichen und zahllosen Bediensteten – eben genau so, wie die meisten Sänger ihren Lebens-

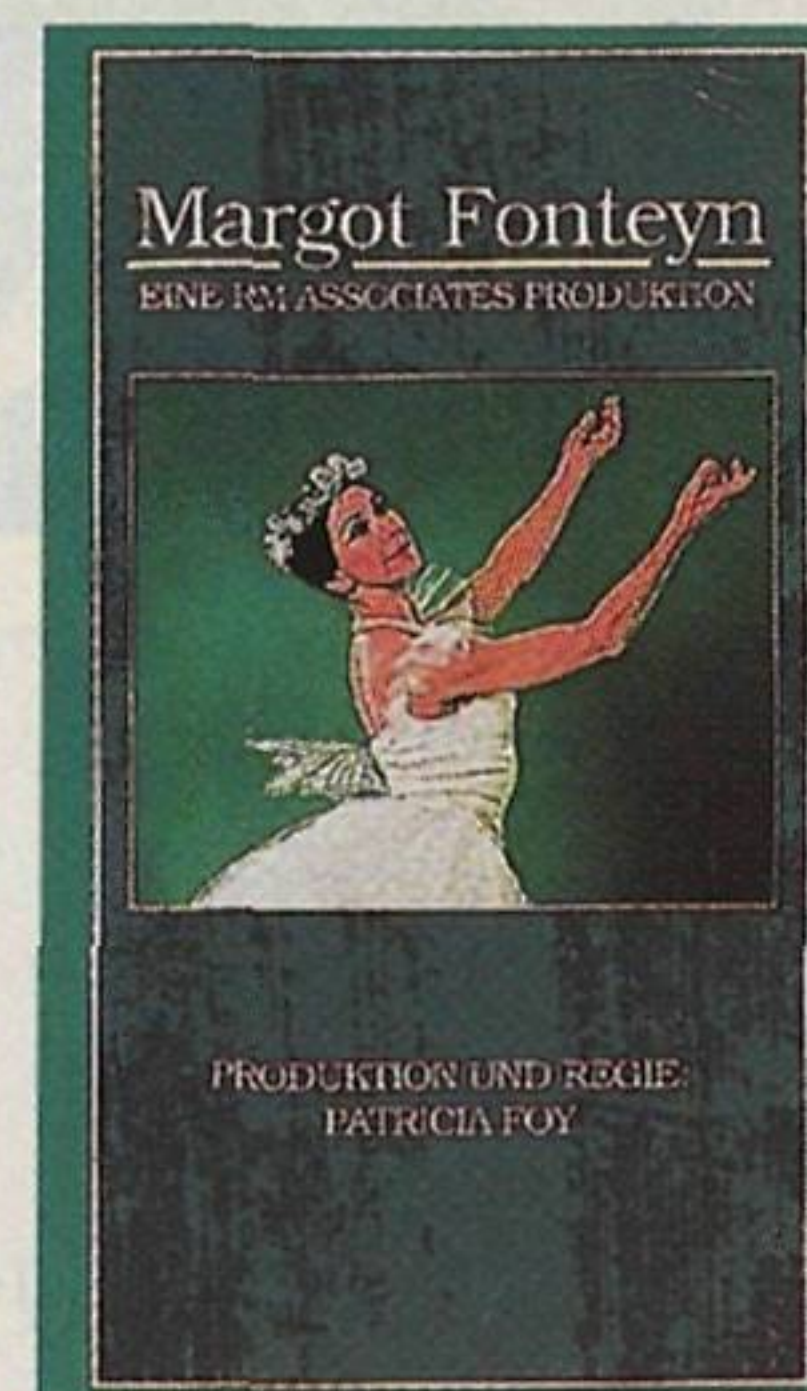
abend verbringen; man nehme viel gängige Musik und gieße sie über Spielszenen. Und das kommt heraus: José van Dam nimmt als Bariton-Weltstar Jacques Dallayrac auf der Höhe seines Ruhms geheimnisumweht wie Stadtrat Lindorf Abschied (Einsatz: Mahlers „Ich bin der Welt abhanden gekommen“); auf seinem Landsitz züchtet er jedoch aus einem Tagelieb und einer hypersensiblen jungen Dame per Zeitraffer enorm verkürzter harter Arbeit zwei junge absolute Topstars (Einsatz: Mahlers „Von der Jugend“, Verdi und Puccini); Samt- und Plüsch-Eifersüchtelein, wobei der Maestro im leidenschaftlich strömenden Regen mit weiser Hans-Sachs-Attitüde auf die Liebe der jungen Sopranistin verzichtet und lieber am Klavier Schumanns „Stille Tränen“ vokal absondert; denn durch die beiden Jung-Stars be-gleicht er eine alte Rechnung mit seinem einstigen Rivalen, der nun als natürlich steinreicher Prinz Scotti auf seinem Schloß alljährlich ein wettbewerb-artiges Vorsingen vor Alt-Stars (Kurauftritt Dame Janet Baker), Kritikern und Agenten veranstaltet (Einsatz: Verdis „Quest'o quella“) – allem Nerven-krieg Scottis zum Trotz siegen die beiden Dallayrac-Zöglinge, während der Maestro zuhause letztmals Schuberts „An die Musik“ intoniert; dann fällt ihm im edlen Lehnstuhl vor dem offenen Fenster, bei leise wehendem Voile, die Kaffeetasse aus der Hand – die Erdenmission des Künstlerherzen ist beendet. Und so dürfen zwar wie in Loseys „Don Giovanni“-Film (zufälligerweise sang da auch van Dam) nun die Gondeln Trauer tragen und den Sarg auf eine Böcklin-Insel bringen, doch alle Beteiligten blicken gefaßt, denn irgendwo im Off intoniert das Orchester schon wieder Mahlers „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ – und nun verstehen auch wir: Maestro ruht in seinem Lied! Unweigerlich kommt einem da Opernschreck Hans Neuenfels in den Sinn, der seinen Sängern, wenn sie so richtig gefühlvoll loslegen, zuruft: „Es soßt! Es soßt!“

Viel ärgerlicher für Musikfilmfreunde: Regisseur Gérard Corbiau hat auf banales Playback zurückgegriffen, weil anscheinend nicht einmal in einem Film über Gesang und Sänger gezeigt werden darf, wie singende Menschen aussehen, wie anstrengend diese Kunstübung ist und wie sehr dabei der ganze Mensch – mit Körper, Haltung, Ausdruck, Gestik, Mimik, Atmung und Stimmtechnik, Emotion und Musik-verständnis – gefordert ist; außerdem nutzt Corbiau Bild und Musik nur wechselweise als Dekoration; er bleibt damit eine Welt von Ken Russell („Mahler“, „The Secret Life of Arnold Bax“ u.a.) entfernt, der in seinen besten Passagen durch Bilder zeigt, warum und wie Musik entstanden ist. Schließlich: Der Film kommt im französischen Original zu uns; im Dezember 1993 lief die deutsche Synchron-Fassung in der ARD; wäre da nicht eine Übernahme erfolgversprechender (gewesen)?

Wolf-Dieter Peter



Margot Fonteyn; Produktion und Regie: Patricia Foy; (AD: 1989)
Castle Klassik Vision VHS 2843 (WD: 90')



Man hätte gerne mehr Tanzszenen gesehen in Patricia Foys Porträt von Margot Fonteyn, einer der letzten großen Ballerinen unseres Jahrhunderts. Das ist eine Kostenfrage möglicherweise, denn die eingeblendeten alten Filme (in diesem Video zudem meist von minderer Bildqualität) kosten Copyright-Gebühren. Aber daß der Film vor allem

ein Lebensbericht ist, mag auch an der Künstlerin selbst liegen. Denn in ihrer Autobiographie („Margot Fonteyn: An Autobiography“, London 1975) nimmt ihre private Geschichte ebenfalls einen großen Platz ein: 1955, sie ist bereits 36, heiratet sie Roberto Arias, Sohn des Staatspräsidenten von Panama, den sie zu seiner Studentenzeit in Cambridge 14 Jahre zuvor kennengelernt hatte. Während des Wahlkampfes 1964 wurde er von einer Kugel verletzt und war bis zu seinem Tod 1989 querschnittgelähmt an den Rollstuhl gefesselt. Als die Fonteyn sich mit ihrem 60. Lebensjahr von der Bühne verabschiedete, zog sie mit ihm auf eine Viehranch in der Nähe von Panama City. Sie starb 1993 an Krebs, zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes (dieses Datum fehlt in dem ansonsten dienlichen Begleitheftchen).

Dort, im Freien unter Palmen, ist das Interview geführt worden. Wie sie da so sitzt und erzählt, schlicht und doch ladylike – und immer noch schön –, zieht sie einen in ihren Bann, so wie sie es immer auf der Bühne getan hat. Und in den kleinen Momenten, die die Kamera ihren kranken Mann ins Bild holt, wird einem bewußt, was diese große Ballerina als Frau und Mensch geleistet hat. Es wird angenommen, daß sie so lange getanzt hat, um die kostspieligen Behandlungskosten zu bezahlen.

Die Rückblenden, teils über Tanzfilm-Ausschnitte, teils über Kurz-Interviews, u.a. mit Ninette de Valois, der Initiatorin des Englischen Balletts, mit dem großen Choreographen Frederick Ashton, mit Fonteyns langjährigen Partnern Robert Helpman und Rudolf Nurejew, geben einen Überblick über ihren Werdegang: von der temperamentvollen, begabten Tanz-Schülerin bis zum Weltstar. Mit 42 Jahren – dem Alter, wo andere aufhören zu tanzen – erreicht ihre Karriere durch die Partnerschaft mit dem 20 Jahre jüngeren Exil-Russen Nurejew ihren eigentlichen Höhepunkt. Allerdings reichen die Tanzbeispiele von „Dornröschen“ bis zu Ashtons „Undine“ mitnichten aus, um ihre große Ausstrahlung und Persönlichkeit auf der Bühne zu dokumentieren. Das verwendete Filmmaterial zeigt sie obendrein als eher technisch schwache Tänzerin. Hier hätten erläuternde Kommentare – von Fachleuten – notgetan: über den damals generell niedrigeren Stand der Technik, über die etwas spröde „kurzatmige“ englische Schule. Und auch leider versäumte Fragen an die Ballerina hätten Wissenswertes zutage fördern können über die Entwicklung der Tanztechnik und Choreographie von den 30er bis zu den 60er Jahren.

Malve Gradinger

»Aufdeckende und selbstlose Virtuosität ... eine neue Tiefe der Vision in Perahias Kunst.«

London Times

»Für Chopin-Interpreten sind die Mazurken eine musikalische Meisterprüfung. Perahia spielte drei von ihnen mit Leichtigkeit und Schwung.«

Chicago Tribune

»Kein lebender Pianist kommt an die vollendete Begabung des 46jährigen Perahia heran ... Andere spielen nur Klavier. Er spielt mit dem Klavier.«

Detroit Free Press



»Andere spielen nur Klavier. Er spielt mit dem Klavier.«

Der SONY CLASSICAL Exklusivkünstler
Murray Perahia spielt Chopin.

Der »Poet des Klaviers«, »zurecht berühmt für seinen feinfühligsten Anschlag«, widmet sich Chopin:

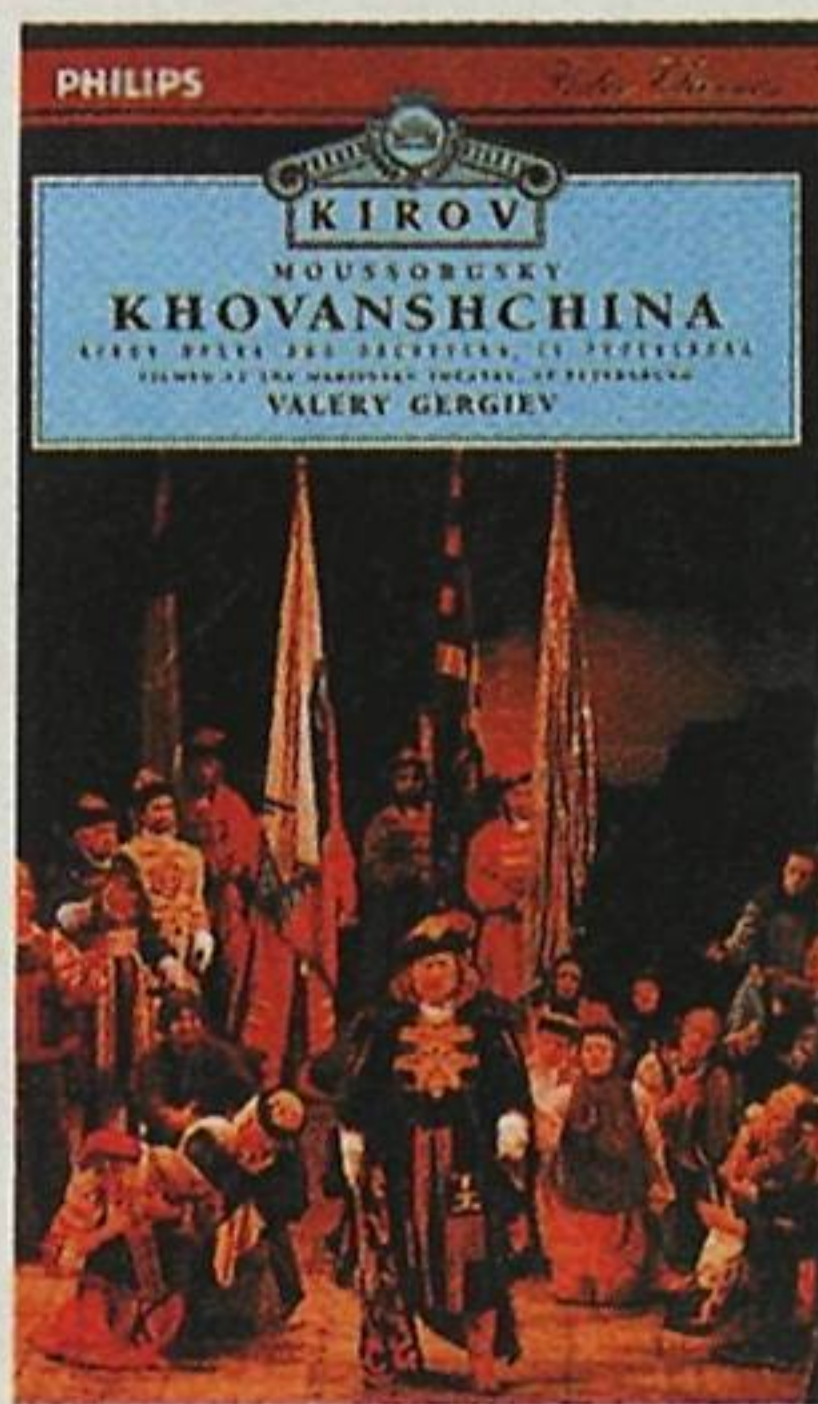
Mit Werken von Frédéric Chopin beweist Murray Perahia auf dieser langerwarteten Neuveröffentlichung seine grandiose Stilsicherheit.

Die vor Lob überquellenden Aufführungskritiken beweisen, daß Perahia einen feinfühligsten interpretatorischen Schlüssel für die Essenz, die »Schatzkammer« der Chopin'schen Meisterwerke besitzt.



COLSK 64399

○ **Mussorgsky**, Khovanschina (Gesamtaufn., russ.); Borodina, Kravtsova, Minjelskij, Marusin, Pluznikov u.a., Chor und Orchester der Kirow-Oper St. Petersburg, Valery Gergiev; Inszenierung: Fyodor Lopukhov, Bildregie: Brian Large; (AD: 1992)
Philips VHS 070 433-3 (WD: 3 Std. 24'34"), auch als LD



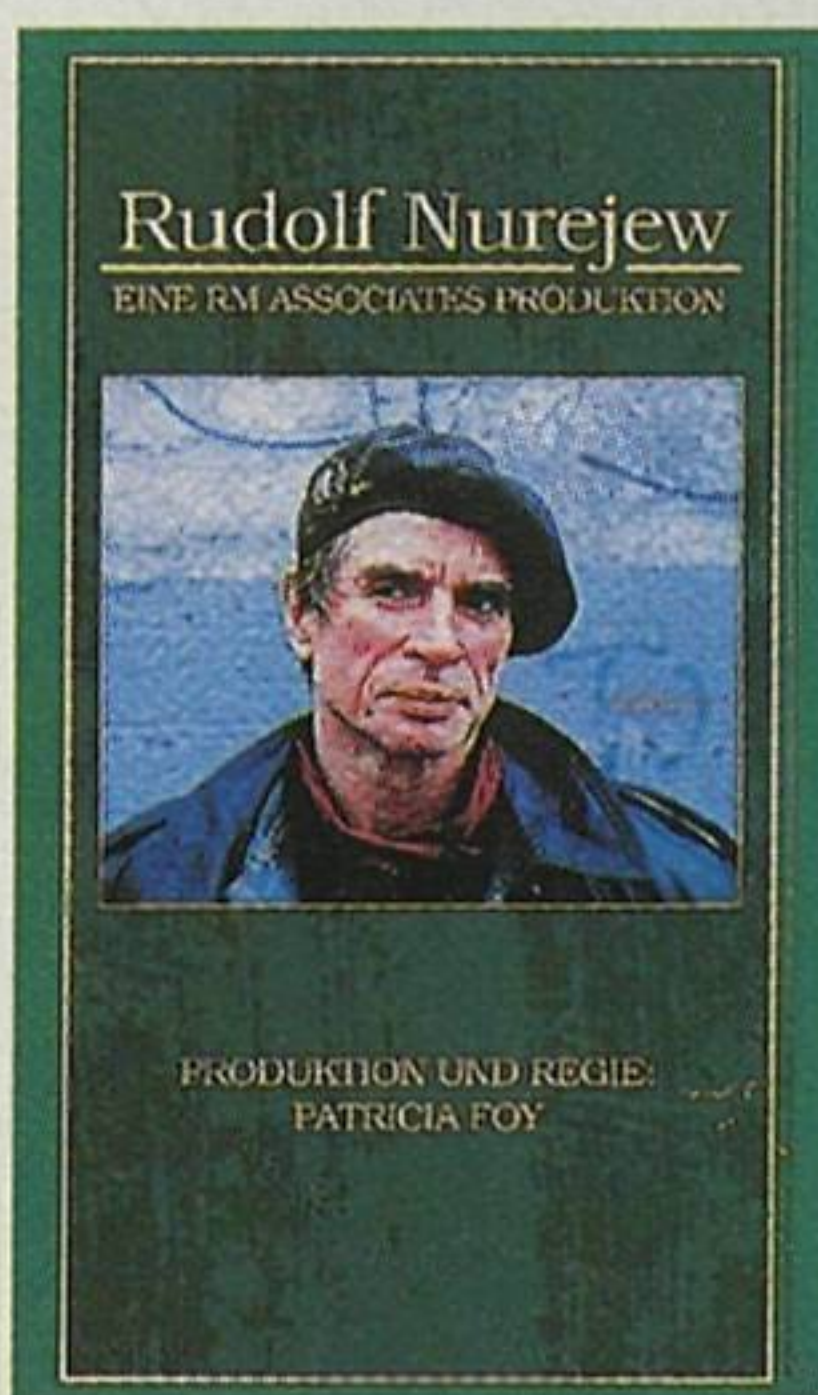
Es braucht seine Zeit, bis „Mütterchen Rußland“ in Bewegung kommt. Zwar ist aus Leningrad längst St. Petersburg geworden, heißt das dortige Opernhaus schon wieder Mariinsky Theater, aber die Truppe, die dort ihre Produktionen zeigt, trägt noch immer den Namen des kommunistischen Parteisekretärs Kirow. Ein Markenzeichen?

Zumindest ein Garant für eher zweidimensionales Musiktheater. Das darf man wörtlich nehmen, weil die Kirow-Leute noch immer die gemalten Kulissen nutzen, mit denen sie schon bei ihren West-Gastspielen Nostalgie genießen. Immerhin scheinen die Bühnenvorhänge neuerdings etwas farbkraftiger zu sein und die Kostüme (Ausstattung: Fyodor Fedorovsky) bunter. So flach der Horizont, so flach auch die Inszenierung, die Brian Large gerne in Großaufnahmen faßt, womit dann der Bühnenraum sowieso zweitrangig wird. Daß dies alles im Breitformat geschieht, sichert oben und vor allem unten schwarze Streifen, auf denen die (englischen) Untertitel sich ausbreiten können. Sie ragen dennoch mit ins Bild. Gesungen wird russisch solide, die Besetzung ist weitgehend mit der CD-Veröffentlichung identisch, allerdings muß man unter anderem auf Alexej Steblianko als Vasilij Golitsyn verzichten (vgl. FF 1/94, S.75).

Verzichten muß der Video-Freund auch auf alle Informationen, die über die bloße Inhaltsangabe hinausgehen. Nicht nur deshalb ist die Hör-Bühne der CD eine echte Alternative zu diesem eher als Dokument einer historisierenden Operntradition interessanten Videoband. Allerdings ist hier zusätzlich zu sehen, was auch der Höreindruck schon vermittelt: daß der derzeitige Star der Kirow-Oper ihr Chefdirigent Valery Gergiev ist.

Rainer Wagner

★ **Rudolf Nurejew**; Produktion und Regie: Patricia Foy; (AD: 1991)
Castle Klassik Vision VHS 2842 (WD: 90')



Die Flucht des 23jährigen Kirow-Solisten Rudolf Nurejew 1961 in den Westen, anlässlich eines Gastspiels seines Ensembles in Paris, hat das gesamte westliche Ballett verändert. Nurejew hat nicht nur die Rolle des Mannes, der zum Ballerinenträger degeneriert war, wieder aufgewertet. Er hat durch seine brillante Technik, die immer mit höchstem künstlerischem Ausdruck verbunden war, vor allem auch durch seine sehr persönliche, völlig entstaubte Rollengestaltung für das westliche Ballett schlechthin neue Ziele gesteckt. Packend ist von den ersten Sekunden an, wie er die bedrückende Armut seiner Kindheit in der heimatlichen Baschkiren-Republik im Ural bei Kriegsbeginn beschwört, seine ersten Schritte in einer Volkstanz-Gruppe, den Widerstand seines Vaters – ein politischer Instrukteur der Roten Armee – und schließlich die Zeit an der renommierten Kirow-Ballettschule. Man verschlingt seine Erinnerungen nicht nur wegen der historisch faszinierenden Fakten – die Flucht auf dem Pariser Flughafen, die ersten Rollen im Londoner Royal Ballet, sein „Rauschmiß“ dort, seine Versuche dann, durch Klassiker-Inszenierungen anderswo Fuß zu fassen –, sondern auch wegen der Einfachheit und Ehrlichkeit, mit der er erzählt. Zum Zeitpunkt des Interviews, seit 1984, wußte er, daß er HIV-infiziert war. Und er hat alles Rollenspiel, mit dem er sich früher, wie er selbst gesteht, auch vor der Öffentlichkeit, vor der Presse geschützt hat, fallen lassen. Er läßt einen hineinblicken in ein Leben, das eigentlich immer Kampf war – und vielleicht deswegen einmalig in seiner künstlerischen Vollendung. Von großer berührender Menschlichkeit sind die Aussagen seiner alten russischen Schul-Lehrerin, seiner ersten Ballettlehrerin, der 101 Jahre alten Anna Undeltsova, seiner ersten Partnerin am Kirow, der berühmten Natalia Dudinskaja. Die hier eingeblenden Sequenzen, selbst die Amateuraufnahmen, lassen einen wissen, welche Musikalität seine Bewegung hatte, welche Präzision seine Schritte und Sprünge, welche Kultur seine Geste, wie sein persönliches Charisma selbst im tänzerischen Stillstand eine ganze Bühne ausfüllen konnte. Was für ein Jammer, daß man seine Arbeit an der Pariser Oper nicht in jeder Phase filmisch festgehalten hat, daß niemand seine emotional-analytischen Beobachtungen zum Ballett gesammelt hat! Schon deshalb sind diese 90 Minuten so kostbar.

Malve Gradinger

○ **Verdi**, Otello (Gesamtaufn., ital.); Domingo, Kanawa, Leiferkus u.a., Orchestra of the Royal Opera House, Georg Solti; Inszenierung: Elijah Moshinsky, Bildregie: Brian Large; (AD: 1992)
Pioneer/Rainbow Distribution Services 2 LD (3 Seiten) PLMCC 00851 (WD: 146')



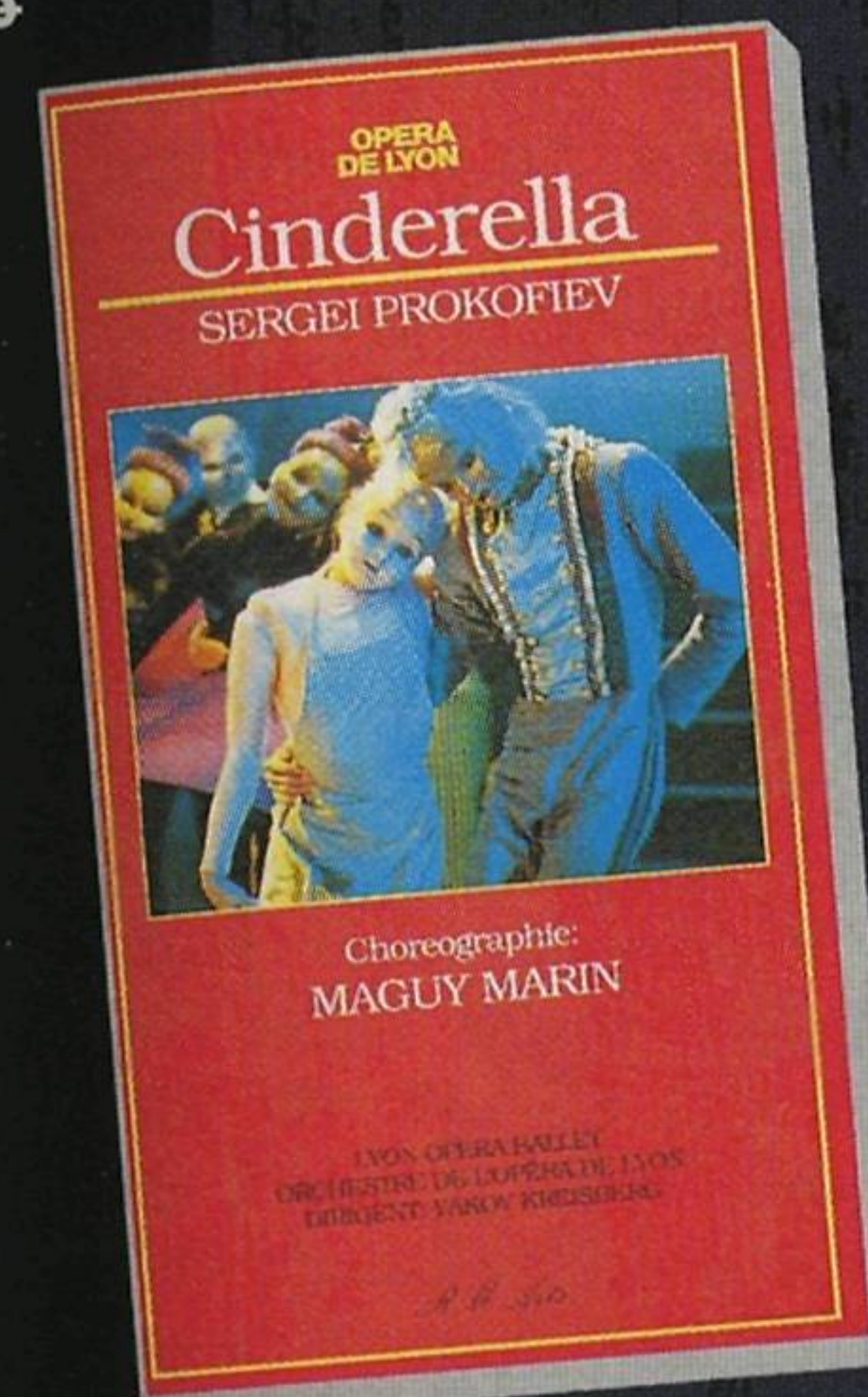
Stellt man den Sonderstatus der Arena di Verona in Rechnung (vgl. Longman Video von 1982), betrachtet man ferner Karajans Version als Versuch einer Verfilmung (DG-Produktion von 1974) und Zeffirellis Kurzfassung der Oper als regelrechte Leinwandadaption (auf den Video-Markt gebracht von Cannon/VMP, 1985), dann liegt erst jetzt eine unter normalen Bedingungen zu beurteilende Bühnenaufführung von Verdis „Otello“ auf Video vor. Denn Brian Large hat keinerlei experimentelle Wege beschritten, wie sie sich gerade bei der von Plácido Domingo bekannten Otello-Studie angeboten hätten: etwa durch gezielte Integration der Zeitlupe, einem filmischen Mittel, das zur Herausstellung zentraler Aspekte eines Psychogramms oder auch zur Emphasisierung von Handlungsmomenten vorzüglich taugt (man vergleiche mit David Pountneys TV-Version seiner Bregenzer „Nabucco“-Produktion!). Immerhin weiß Brian Large, daß Plácido Domingo auch in Großaufnahme nichts von seiner suggestiven Ausstrahlung verliert; nicht nur seine Schweißausbrüche spiegeln die Wut- anfälle und Angstzustände Otellos derart glaubhaft wider, daß sich auch der leiseste Zweifel an der Einsatzbereitschaft des Sängers verflüchtigt. Bei Zeffirelli war Domingo der Hautfarbe nach dunkler, der Stimmfarbe nach heller; aufgrund der grundlegend verschiedenen Aufnahmebedingungen konnte man ihm damals, anno 1985, keine kleinen (Live-)Schnitzer vorhalten. Kiri te Kanawa, bereits 1982 im Rahmen der Arena-Produktion als Desdemona dokumentiert, spielt eine fraulich gereifte Mädchenhaftigkeit aus, die das Auge beeindruckt; dem Ohr mißfallen einige „Wackeleien“ in der Höhe. Sergej Leiferkus bleibt – ohne diabolische Nuancen – weitgehend den Klischees des Schurkischen verhaftet, stimmlich schwach. Georg Solti hat sich mit seinem letzten Platten-Otello einen bösen Mißgriff geleistet (Luciano Pavarotti), auch bei einer älteren Aufnahme kein glückliches Händchen bei der Wahl des Titelhelden gehabt (Carlo Cossutta). Insofern findet Soltis gereizt rabiates italienità-Verständnis im Falle der sanguinischsten Tragödie Verdis erst jetzt einen charaktervollen Widerpart auf der Bühne (mit Domingo hat der Dirigent bereits 1976 in Paris einen solchen Mitschnitt gibt). Der für die Londoner Vorstellung verantwortliche Regisseur Elijah Moshinsky tut auch diesmal wieder nur das eben Nötige, um den Gedanken ans Konzert in Kostümen nicht über die gesamte Dauer des Abends dominant erscheinen zu lassen. Ausnahmsweise bietet er auch einmal dem Hirn Nahrung, wenn nämlich die große Repräsentationsszene des dritten Aktes anbricht: Unerwartet plötzlich wechseln die Lichtverhältnisse für die siebente und achte Szene, deren direktes Umfeld (Ende III,6 und Anfang III,9) abgesehen vom Soloscheinwerfer für den Titelhelden in Dunkel getaucht ist – als wäre die öffentliche Demütigung Desdemonas für Otello nur ein Alpträum, den er mit sich allein auszutragen hat. Die Kunde von der Versetzung Otellos ist ja tatsächlich für den Fortgang der Handlung unerheblich, da Jago seine Intrige bereits zuvor erfolgreich abschließt. – Mit Verärgerung wird der Käufer dieser LaserDiscs registrieren, an einer musikalisch ungeeigneten Stelle im zweiten Akt die Seite wechseln zu müssen. Ansonsten bewegen sich Bild- und Klangqualität auf gehobenem Niveau.

Volkmar Fischer

HIGHLIGHTS AUS DEM CASTLE-KLASSIK-PROGRAMM

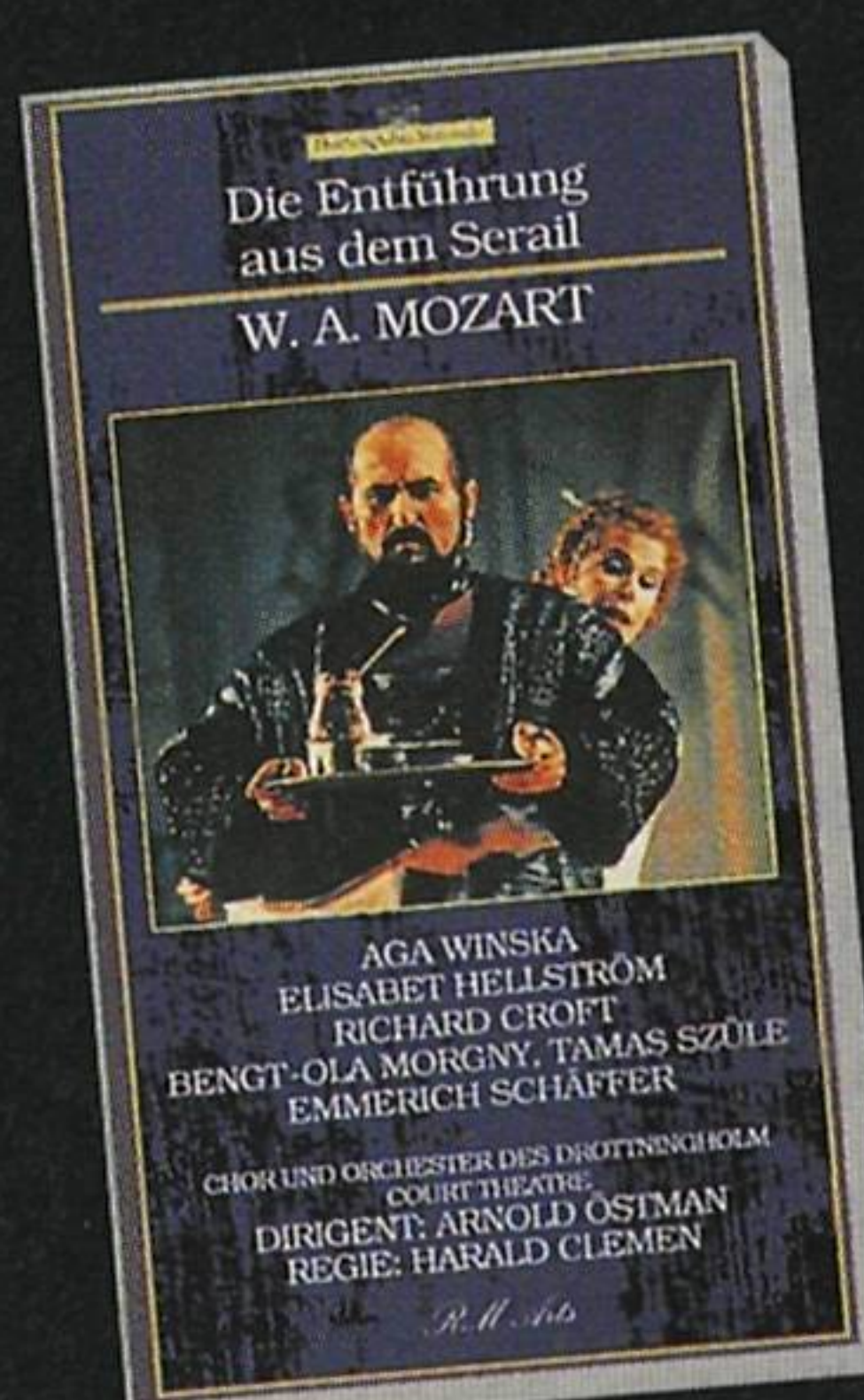
IN DIGITALER TON- UND BILDQUALITÄT

DIGITALQUALITÄT



SERGEI PROKOFIEV
CINDERELLA
vom Lyon Opera Ballet
Choreographie: Maguy Marin
Dirigent: Yakov Kreisberg
Aufnahmejahr: 1989
CV (2) 2828

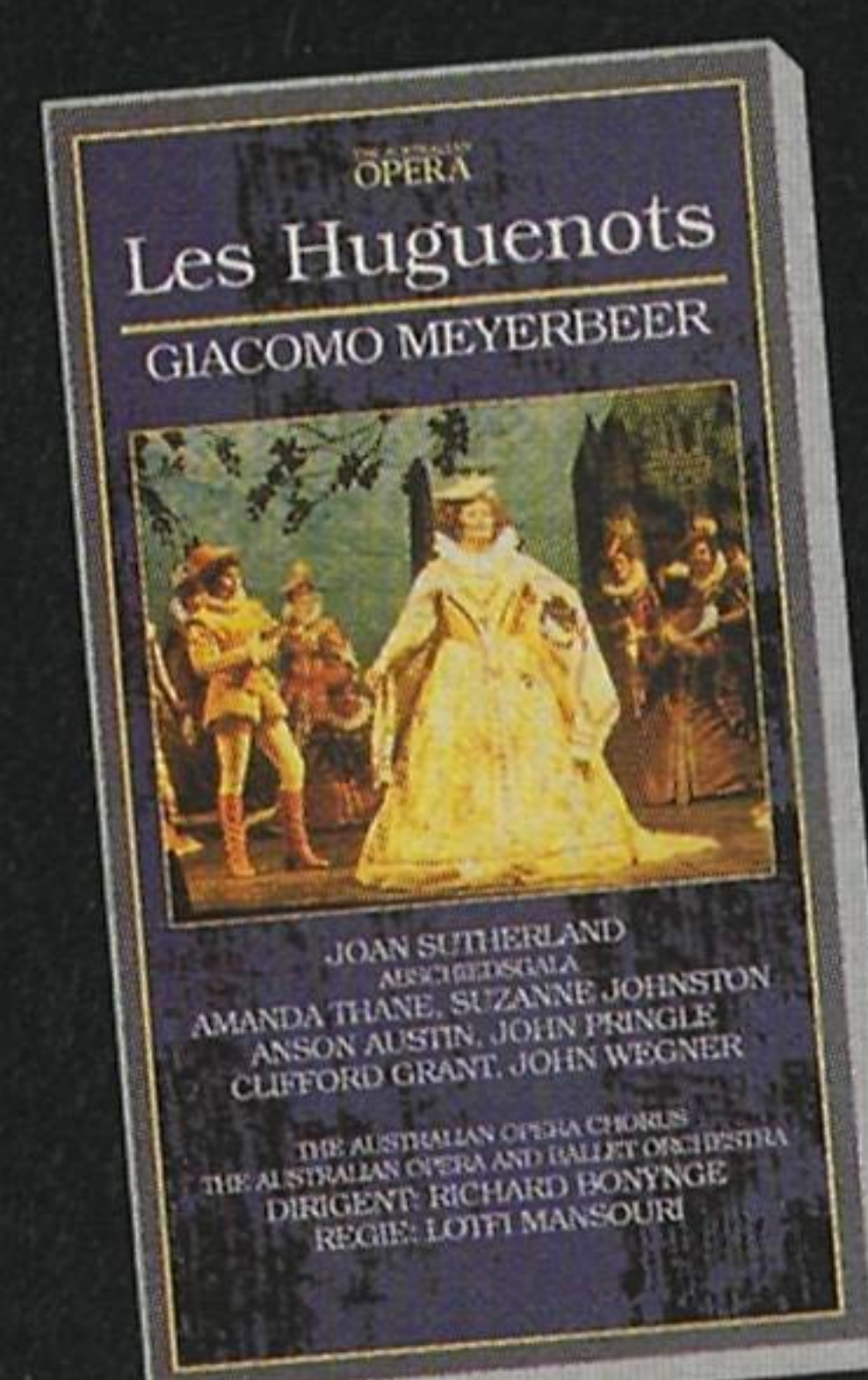
SERGEI PROKOFIEV
L'AMOUR DES TROIS ORANGES
aus der Opéra de Lyon
Gabriel Bacquier,
Jean-Luc Viala, Georges Gautier,
Catherine Dubosc, Jules Bastin
Dirigent: Kent Nagano
Aufnahmejahr: 1989
CV (2) 2839



W. A. MOZART
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
aus dem Drottningholmer Slottstheater
Aga Winska, Elisabet Hellström,
Richard Croft, Bengt-Ola Morgny,
Tamas Szüle, Emmerich Schäffer
Dirigent: Arnold Östman
Aufnahmejahr: 1990
CV (2) 2829



GIACOMO MEYERBEER
L'AFRICAIN
aus der San Francisco Opera
Shirley Verrett,
Plácido Domingo,
Ruth Ann Svenson,
Justino Diaz
Dirigent: Maurizio Arena
Aufnahmejahr: 1989
CV (2) 2801



GIACOMO MEYERBEER
LES HUGUENOTS
aus der Australian Opera
Joan Sutherland,
Amanda Thane,
John Pringle, John Wegner
Dirigent: Richard Bonyng
Aufnahmejahr: 1990
CV (2) 2825



GAETANO DONIZETTI
LA FILLE DU RÉGIMENT
aus der Australian Opera
Joan Sutherland, Anson Austin,
Gregory Yurisch, Heather Begg
Dirigent: Richard Bonyng
Aufnahmejahr: 1986
CV (2) 2805



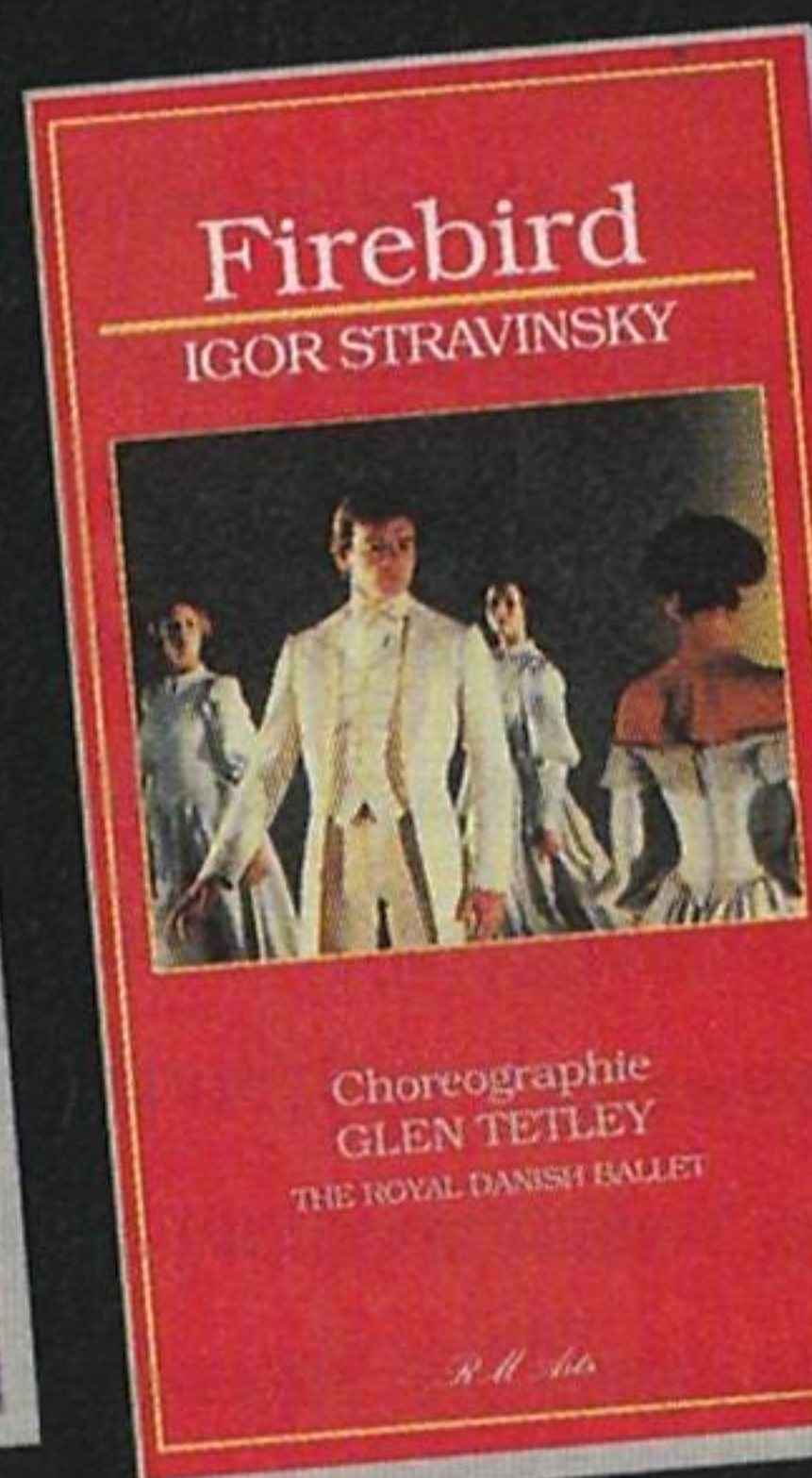
GIACOMO PUCCINI
MADAMA BUTTERFLY
aus dem Teatro alla Scala, Mailand
Yasuko Hayashi, Hak-Nam Kim,
Peter Dvorsky,
Giorgio Zancanaro
Dirigent: Lorin Maazel
Aufnahmejahr: 1986
CV (2) 2807



GIOACCHINO ROSSINI
LA GAZZA LADRA
aus der Kölner Oper
Ileana Cortubas, Nucci Condo,
Carlos Feller, David Kuebler
Dirigent: Bruno Bartoletti
Aufnahmejahr: 1987
CV (2) 2822



RICHARD STRAUSS
ELEKTRA
aus der Wiener Staatsoper
Eva Marton, Brigitte Fassbaender, Cheryl Studer,
Franz Grundheber - Dirigent: Claudio Abbado
Aufnahmejahr: 1989
CV (2) 2803



IGOR STRAVINSKY
FIREBIRD
Mette Hønningsen, Torben Jeppesen, Lars Damsgaard
Choreographie: Glen Tetley
Dirigent: Poul Jørgensen
Aufnahmejahr: 1982
CV (2) 2813

ZU ALLEN TITEL IST EIN BEGLEITHEFT ERHÄLTICH. SOLLTE IHR FACHHÄNDLER KEINES VORRÄTIG HABEN, FORDERN SIE ES KOSTENLOS AN UNTER 040 - 44 85 60