

Unser Mann in Italien

Als im vergangenen Jahr eine Mozart-Solozusammenstellung mit dem deutschen Pianisten Alexander Lonquich auf den Markt kam, mußte auch Skeptikern klar werden, daß sich hier kein musikalischer Nebenberufler aus dem Kreis der angestammten Begleiter auf individuelles Terrain begeben hatte. Lonquichs Mozart-Spiel – in seiner Mischung aus Luzidität, Festigkeit, Konturen-schärfe, Agilität, technischer Zuverlässigkeit und kausalem Einfallstreue – aus den Duo-Einspielungen mit Frank-Peter Zimmermann (EMI) schon längst ein Wertbegriff – erwies sich auch im Umkreis so gefährlicher Werkkreise wie den Fantasien oder den Rondos als einprägsames, ja meinungsbildendes Instrumentarium. Mit dieser Aufnahme kehrte der gebürtige Trierer im Alter von 30 Jahren in die Solistenszene zurück – zumindest was das Medium Schallplatte angeht, denn im internationalen Konzertleben hat sich Lonquich nie auf Kammermusik beschränkt.

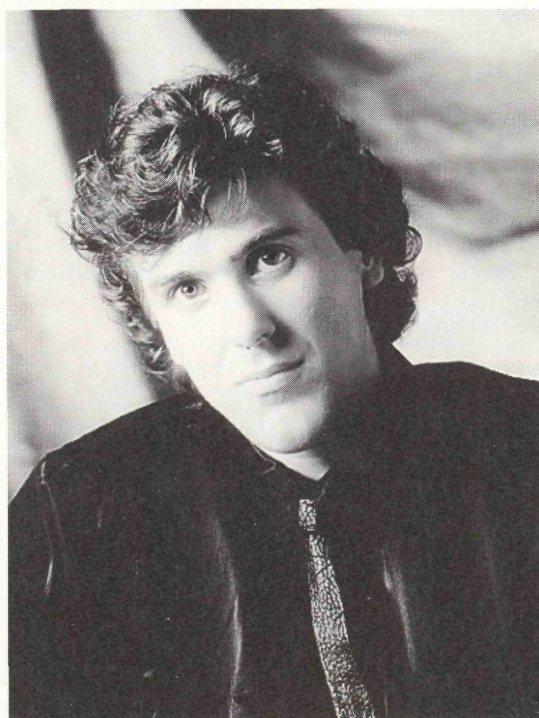
Seine Karriere verlief alles andere als kometenhaft. Zum Glück wahrscheinlich, denn von den vielen jungen Pianisten der späten 60er und der 70er Jahre sind inzwischen einige in der Versenkung verschwunden, oder sie haben sich, nach kurzen solistischen Bewährungsversuchen, schleunigst unter das Dach einer Hochschule geflüchtet, um von dort aus mit einem sicheren Einkommen im Rücken den einen oder anderen Ausflug in den rauen Konzertbetrieb zu riskieren. Die Daten und Fakten sprechen für eine solche Diagnose der Pianistenszene, denn Alexander Lonquich war nicht der einzige junge Interpret, der – entweder als Preis-, oder ganz einfach als Hoffungsträger – eine „Debüt“-Plattenchance bekam. Bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft versuchte man es zunächst mit einer Reihe von Billigpreisplatten, aus deren Besetzungsreihen mit Roberto Szidon, Hansjörg Schellenberger und dem

früh verstorbenen Dinu Ciani noch verhältnismäßig viele Erfolgsaspiranten „überlebten“. Aus der späteren „Concours“-Reihe (DG) und aus einer von der deutschen EMI initiierten Serie mit Nachwuchstalenten konnten sich jedoch nur wenige einen Platz an der Sonne oder wenigstens im Halbschatten der Großen erspielen. Selbst ein Super-Pianist wie der Sowjetrusse Mikhail Faerman scheint „untergetaucht“ zu sein.

In der erwähnten „Concours“-Serie hatte Lonquich Gelegenheit, als Preisträger des „Alessandro Casagrande“-Wettbewerbs im italienischen Terni, die drei Klavierstücke op.11 von Schönberg und Schuberts Sonate in a-Moll (D 845) einzuspielen. Wie alle diese DG-Platten, so wurde auch diese im Münchener Herkulesaal im Rahmen eines öffentlichen Konzerts mitgeschnitten – ein Umstand, der schon damals für die Nervenstärke und das musikalische Selbstbehauptungsvermögen Lonquichs sprach. Daß der damals erst 17jährige Sohn eines Kir-

chenmusikers gerade in Italien zu reüssieren vermochte, ist sicher kein Zufall. In seine Kölner Ausbildungszeit von 1968 bis 1976 bei Astrid Schmidt-Neuhaus fällt ein einjähriger Romaufenthalt. Ganze elf Jahre alt, wird Alexander (zusammen mit neun weiteren deutschen Künstlern) ein Stipendium zugesprochen, das im Beisein der Eltern einen 10 Monate langen Aufenthalt in der römischen Villa Massimo ermöglicht. Eine außergewöhnliche Gelegenheit, unbehelligt von existenziellen Sorgen und in einer künstlerisch inspirierenden Umgebung eine Weile zu arbeiten, zu „spielen“ und heranzuwachsen. 1976 schloß sich an die Kölner Studien eine Ausbildungsperiode bei Paul Badura-Skoda an der Essener Folkwang-Hochschule an. Ein wichtiges Debüt mit dem Schumann-Konzert in Duisburg hatte Lonquich schon absolviert.

Der erwähnten „Concours“-Aufnahme folgte eine Platte mit Kompositionen für Flöte und Klavier – und dann verlor sich, wenigstens aus meiner Perspektive, die pianistische Spur Lonquichs, bis zu jenem Zeitpunkt, da die erste Mozart-Platte mit dem Geiger Frank-Peter Zimmermann neue und bemerkens-



Alexander Lonquich

Foto: Esser/Strauss EMI

werte Informationen in Umlauf setzte. In seiner Wahlheimat Italien werden Lonquichs pädagogische Dienste in Form von Meisterkursen sehr geschätzt. Ein ramponiertes Schulgebäude, ein guter Espresso aus einer nicht gerade nach dem Reinheitsgebot funktionierenden Kaffeemaschine und eine bunte Schar von Studenten prägte die Szene. Lonquich ist kein Strategie großer metaphysischer Entwürfe, sondern – tendenziell immer etwas undeutlich sprechend – ein Mensch der kleinen Gebärde, der klar umrissenen Aussage – gewissermaßen eines Satzbaues, in dessen Verlauf ihm der emotionale Gehalt nur unverdächtig zu sein scheint, wenn auch die Punkte und Kommata richtig gesetzt sind. Nicht anders verhält es sich, wie mir vorkommt, mit seinem Klavierspiel. Es ist, als ob das Ersehnte erst greifbar sein muß, ehe es mit möglichst kleinen mechanischen Reibungsverlusten, dabei jedoch ohne große Substanzverluste mit neuem visionären Gehalt aufgeladen, werden kann. Insofern sind Lonquichs Darstellungen – etwa des schwermütigen, „tragischen“ Menuetts KV 355 von Mozart – Resonanz eines reflektierten Realismus.

Von vielen, manuell weniger sicheren Pianisten, muß zwangsläufig der umgekehrte Weg eingeschlagen werden, wodurch nicht selten atmosphärisch überzeugende Leistungen, aber auch zahlreiche technisch unbefriedigende Einzelheiten zu verzeichnen sind.

Der Schüler von Jasinski und Ilonka Deckers hat mit der Zeit auch dirigentische Ambitionen entwickelt, in Venedig ist mittlerweile ein „Orchestra Sinfonietta“ entstanden: Junge, lernbegierige Musiker, die mit Lonquich zur „Kontrolle“ auch nach München fahren, wo Maestro Celibidache eine Art kritische Schirmherrschaft übernommen hat. Aber Lonquich scheint den dirigentischen Ehrgeiz nicht zu übertreiben. Kammermusik etwa mit dem Cherubini-Quartett, weitere Projekte mit Frank-Peter Zimmermann, zudem der Ausbau des solistischen Repertoires stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Und si-

cher wird die nächste Solo-Platte mit einem nicht gerade alltäglichen Schumann-Programm (Gesänge der Frühe op.21,8) dazu beitragen, daß „unser Mann in

Italien“ auch als pianistischer Alleingänger in Zukunft regelmäßiger nördlich der Alpen zu hören sein wird.

Peter Cossé

Mercury – ein Rückblick

Mercury Living Presence – die LPs dieses Labels genießen ob ihres Klanges Kultstatus und werden hoch gehandelt. Nun sind diese feinen Aufnahmen remastered, auf CD gebracht und wieder veröffentlicht worden. So recht zum Zuge gekommen ist Mercury in Deutschland nie, und auch in Amerika wurde es eher als audiophile Firma wahrgenommen. Jetzt scheint die Zeit reif für mehr. Die Entscheidung der Philips (1964 hatte sie die Rechte an Mercury erworben) den Katalog auf CD wiederzubeleben, erfolgte allein wegen der öffentlichen Nachfrage. Das Remastering übernahm die damalige Produzentin Wilma Cozart Fine. Zwischen 1950, als sie ihren Job als Assistentin von Antal Dorati aufgab, und 1964, als sie sich vom Geschäft zurückzog, sind über 500 Aufnahmen unter ihrer Leitung entstanden, ja, zusammen mit ihrem späteren Mann Robert Fine war sie eigentlich Mercury und auch die erste Frau in einer solchen Position.

Schon sehr schnell konnte Mercury in den 50er Jahren einen Qualitätsstandard setzen, sowohl was das Repertoire als auch was den Klang anging. Wilma Cozart: „Als ich 1950 der Firma beitrug, waren die ersten Klassik-Aufnahmen Lizenzen aus Europa. Da ich für Antal Dorati gearbeitet hatte, wußte ich, wie gut amerikanische Orchester waren. Wir wollten also unsere eigenen Aufnahmen machen und so die Qualität ganz unter Kontrolle haben. Robert Fine, der Tonmeister, meinte, daß für Mono-Aufnahmen ein einziges gut positioniertes Mikrofon klanglich die besten Resultate bringen würde. Er glaubte außerdem, es sei das Beste, Dinge wie Instrumentalbalance und Interpretation in den



Foto: Mercury/Philips



Die Aufnahmen des amerikanischen Mercury-Labels, die in den 50er Jahren sowohl vom Repertoire als auch von der Klangqualität her Maßstäbe setzten, werden jetzt als CDs wiederveröffentlicht. Die Fotos zeigen die Produzentin Wilma Cozart Fine damals im Tonstudio (oben) und heute beim „remastering“ der alten Bänder.

Händen der Musiker zu lassen und nicht in denen der Tonmeister. Weil Mercury in Chicago ansässig war, schlug ich vor, Aufnahmen mit dem Chicago Symphony Orchestra und ihrem damaligen Chef Rafael Kubelik zu machen. Und das taten wir dann auch. Unsere allererste (Mono-)Aufnahme war Musorgskys „Bilder einer Ausstellung“ mit Kubelik und den Chicagoern, veröffentlicht 1951.“ Außerdem – so fügt sie hinzu – war das Chicago Symphony Orchestra unter den „Big Five“ damals das einzige, das nicht bei RCA oder Columbia unter Vertrag war, so daß sich eine Zusam-

menarbeit anbot. Als später die Kosten in Amerika zu hoch wurden, ging Mercury immer häufiger nach Europa.

Die ersten 30 jetzt erschienenen Mercury-CDs sind alle stereophon, die monaural aufgezeichneten, darunter auch die „Bilder“ mit Kubelik, sollen später folgen.

Robert Fine hatte früh den Wert und die Zukunftsträchtigkeit der Stereophonie erkannt, und Mercury begann bereits 1955, Stereo-Aufnahmen zu produzieren – bevor sie überhaupt abgespielt werden konnten. Er benutzte dazu höchstens drei Mikrophone. Die Mercury-Aufnahmen wurden berühmt für ihre große Klarheit und Hörbarkeit der Details bei gleichzeitig realistischem Eindruck des jeweiligen Aufnahmeortes. Für die Wiederveröffentlichung des Katalogs wurden von Wilma Cozart nur die originalen Masterbänder und das damals verwendete Röhren-Equipment benutzt. „Ich habe versucht, unsere analogen Aufnahmen auch auf digitalem Tonträger analog, so original wie möglich klingen zu lassen.“

Mercury eroberte sich schnell eine prominente Position in der Welt klassischer Musik, auch was die Künstler angeht. So nahm etwa Antal Dorati die Tschairowsky-Ballette komplett auf. Wilma Cozart: „Niemand hatte das zuvor gemacht. Es kostete uns schon über ein Jahr, die ganzen Stimmsätze zu finden; sie waren buchstäblich überall in der Welt verstreut. Wir haben auch die erste vollständige Aufnahme von ‚Coppelia‘ gemacht, und die erste ‚Ouverture 1812‘ mit echten Kanonen und Glocken.“ Als Mercury international zu arbeiten begann (in erster Linie mit dem London Symphony Orchestra), war es die erste amerikanische Firma, die in der Sowjetunion Platten aufnehmen konnte – 1962.

Wilma Cozart Fine ist besonders stolz auf ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten, Lehrer und Dirigenten Howard Hanson, seinem Eastman-Rochester Orchestra, und mit Frederick Fennell und dem Eastman Wind Ensemble: „Ich denke, die Musikwelt schuldet Howard Hanson großen Dank. Er machte Pro-

gramme, die amerikanische Musik aller Schattierungen beinhalteten, von ihren Anfängen bis zu Kompositionen aus der Zeit, in der wir sie aufgenommen haben. Obwohl mittlerweile einige Firmen dieses Gebiet zu entdecken beginnen, hat Mercury immer noch die umfangreichste und größte Auswahl von amerikanischer Musik auf Schallplatten. Auch die Aufnahmen mit Frederick Fennell und seinem Ensem-

ble sind insofern einzigartig, als praktisch nichts davon vorher aufgenommen worden war und wenn, niemals auf eine Weise, die die Stücke als das betrachtet, was sie sind – ernstzunehmende Musik. Viele Werke sind außerdem speziell für dieses Ensemble geschrieben worden.“

In vielem war Mercury seinen damaligen Konkurrenten voraus – wie man heute wieder auf CD hören kann. David Hurwitz

Totenrituale im Tempel



Didos Flammentod – Szene aus der Brüsseler Neuproduktion von „Die Trojaner“ mit Kathryn Harris als Dido.

Was kann ein junges Musiktheater-Team an Vergils Epos, an dem Untergang Trojas, Aeneas' Liebe zur Karthager-Königin Dido, seinem Aufbruch nach Italien, Didos Tod und ihrer Vision eines „ewigen Rom“ reizen? Brüssels Oper bot das viereinhalb Stunden-Werk an einem Abend und machte gespannt auf musiktheatralische Einsichten. Dafür schien Bühnenbildner Lucio Fanti gut: er arbeitete an der Berliner Schaubühne und stattete Peter Steins Opernproduktionen aus. Für Brüssels „Trojaner“ schuf er einen hochästhetischen, tempelartigen Innenraum; dieses Einheitsbühnenbild wurde in den fünf Akten durch wechselnde Säulenkombinationen, eine hohe Staatstreppe für Karthago, ein fast ironisches Liebesgrottenzitat und einen banalen Laubsäge-

Holzstoß für Didos Flammentod mehrfach verwandelt – was visuelle Geschlossenheit, Vielfalt in der Einheit ermöglichte. Das Baumaterial Holz wirkte edel, doch ein wirklich dramaturgischer Wurf war diese Raumidee nicht. Durch die meist geschlossenen Seitenwände konnte sich auch Lichtkünstler Max Keller (Münchener Kammerspiele) nur zum Teil entfalten. Joachim Herzogs Kostüme brachten eine Art stilisierter Antike auf die Bühne, setzten aber vor allem sehr überzeugend die archaischen Trojaner von der arrivierten Zivilisation der Karthager ab.

Hier lagen dann auch die Stärken des Regiekonzepts von Peter Mussbach. Er scheute sich nicht, zunächst einmal grundsätzlich die Handlung zu erzählen. Trojas Fall ist die Geschichte einer Verblendung: Seher und die Zeichen



PALESTRINA · MISSA VIRI GALILAEI
La Chapelle Royale · Ensemble Organum
PHILIPPE HERREWEGHE



CD: HM 90.1388

MC: HM 40.1388

Vom Sturm des op.65 zur friedlichen Stimmung des »Dumky«-Trios op.90: mit dieser Koppelung ist es dem Trio de Barcelona gelungen, die beiden Seiten der Natur Dvoraks einzufangen. Spanisches Feuer und slawische Einfühlsamkeit gehen eine Verbindung ein. (HM 1404)

Ein gewagter Versuch, drei der berühmten Cellosuiten Bachs für Blockflöte zu bearbeiten, ist Marion Verbruggen hier gelungen: die Solistin setzt in außergewöhnlicher Weise den Charme und die Tanzrhythmen dieser herrlichen Musik auf ihr Instrument um. (HM 7071)

Mária Zádori leiht hier ihre Stimme einigen der schönsten geistlichen Kompositionen Vivaldis. Alle Pracht und freudiges Hochgefühl der Kirchenmusik im barocken Venedig wird in dieser Interpretation lebendig. (Qui 3063)

Mit »Von Adam bis Abraham« begann die Schola Hungarica ihre Reise in die Welt des Alten Testaments im Spiegel des Gregorianischen Gesangs. Das Abenteuer wird fortgesetzt mit den biblischen Patriarchen von Abraham bis Moses. (Qui 3038)



CD: HM 90.7071

MC: HM 40.7071



CD: QUI 90.3063

MC: QUI 40.3063

CD: HM 90.1404

MC: HM 40.1404



CD: QUI 90.3038

MC: QUI 40.3038

helikon
musikvertrieb gmbh

des Schicksals werden nicht erkannt – und so fielen schon die Sänger des einleitenden Jubelchores blitzschnell zu Boden, Cassandra sang ihre Untergangsvision über eine leblose Körperlandschaft hinweg. Dieses Bildsignal steigert Mussbach noch: Trojas Thron wuchs aus Achilles' Grabmal heraus; der kleine Priamus-Enkel Astyanax stieg stolz darauf und wurde wie eine Leiche von Cassandra weggetragen. Inmitten dieser düster gehaltenen zwei Troja-Akte blieb eine Szene unvergänglich, in der der einstige Psychiater Mussbach mit der Wirklichkeit der Träume spielt: der tote Hector erscheint nicht als blutiges Gespenst, sondern als liebevoller, edler Bru-

auch hier. Deutlich wird, daß Dido in ihrer Königinnenrolle gefangen, daß in dieser überreifen Zivilisation Aeneas ein Fremder bleiben muß. Doch der Psychologe Mussbach machte auch hier noch eine weitere Ebene sichtbar: zwischen den Liebenden steht auch Aeneas' Sohn Askanius, der eine neue Mutter und den Vater als Liebenden akzeptieren mußte. Hier liegen Gründe für das Scheitern. Doch eine Schlußvision zum „ewigen Rom“, das ja auch ein „Kunst-Rom“, ein Klassizismus-Traum war und ist, blieb Mussbach schuldig.

Dafür wurden fast alle musikalischen Wünsche erfüllt. Sylvain Cambreling bot mit dem blendend aufspielenden Orchester die ganze Palette Berlioz'scher Orchesterfarben und Klangerfindungen: die in gewisser Weise innovativste Partitur vor dem „Tristan“ war fesselnd zu erleben. Fernorchester und der von Johannes Mikkelsen ausgezeichnete Chor reagierten präzise und zeigten die dynamischen Differenzierungen des Werkes. Das große Solistenensemble besaß kaum einen Schwachpunkt; William Stones markanter Chorébe, Barry Banks' lyrisch schwärmender Iopas und Elzbieta Ardams mal liebevolle, mal kühle Anna ragten heraus; Cambreling's Wunsch, die Seherin Cassandra nicht „wildzigeunerhaft“ zu besetzen, überzeugte nicht, da Françoise Pollet spannungslos wirkte. Der Aeneas von Ronald Hamilton dagegen litt gelegentlich unter Überspannung, doch den gebellten Phrasen standen heldenhorale Durchschlagskraft und feinsinnige mezzavoce für das Liebesduett gegenüber. Ein Rollenporträt auf höchstem Brüsseler Musiktheaterniveau gab Kathryn Harris als Dido: mit hinreißender Bühnenerscheinung, einer darstellerischen Intensität, welche die Grande Dame wie die selbstzerstörerisch Liebende packend lebendig machte. Mit überragender musikalischer Souveränität ihres herben Mezzosoprans war sie die Königin des Abends.

Wolf-Dieter Peter



Foto: A. Tullmann/Theatre de la Monnaie

Dirigent Sylvain Cambreling und ein gutes Solisten-Ensemble trugen maßgeblich zum Erfolg der Brüsseler Neuinszenierung von Hector Berlioz' „Die Trojaner“ bei. Insbesondere Kathryn Harris als Dido bot eine an musikalischer und darstellerischer Intensität kaum zu überbietende Leistung.

der, der Aeneas zärtlich weckt, und zum Höhepunkt der Musik finden sich beide in einer leidvoll-heftigen Umarmung.

Dem folgten auch konventionelle Spielzüge und Chorarrangements. Doch als dann im vierten Akt Götter, Nymphen, Gewitter, Liebesgrotte, Jagd und festliche Bälle, also viele feststehende Formeln und Topoi der Grand Opéra vorgesehen sind, zog Regisseur Mussbach sich nicht auf „Werktreue“ zurück. Schon Dido trat dem „Barbaren“ Aeneas mit seinem grauen Filzmantel in tiefdekollierter roter Galarobe gegenüber – und nun traten die Karthager als Gesellschaft des Jahres 1850 auf, als genau die erstarrten Rollenträger, die diese mitunter schablonenhafte Musik, die sogenannten Charaktertänze und Balletteinlagen, bestellt und erwartet hatten. Ein Hauch von Totentanz

Gardiners „Così“

So liebevoll im Detail, so dicht an der Musik und so schlüssig in der Gesamtanlage machen's nur wenige: In Ferrara inszenierte (und dirigierte) John Eliot Gardiner seine Lieblingsoper, Mozarts „Così fan tutte“, als Selbstfindungs-Drama von vier Teenies. Des Briten erster Ausflug ins Regie-Fach ist ihm sehr feinfühlig geglückt. Ferrara als Aufführungsort war nicht nur eine Hommage an die Opern-Schwester. Das Teatro Comunale stammt aus der „Così“-Entstehungszeit, in der Gardiner seine von Carlo Tommasi ausgestattete Inszenierung spielen läßt.

Bei ihm sind die vier „Liebenden“ Grünschnäbel, die Amor kaum mehr als vom Hören-Sagen kennen. Ferrando ist eine Art kleiner Bruder des rein idealistisch liebenden Ottavio, Guglielmo ein Möchtegern-Don-Giovanni. Dies zeigt sich zunächst erst in Ansätzen.

Der Regisseur-Dirigent hat beide Mädchen (wie in der Uraufführung) mit Sopranen besetzt. So kann er zeigen, daß sie noch keine eigenen Erfahrungen haben. Als brave Backfische führen sie ein Leben aus zweiter Hand, im Korsett strenger moralischer Konventionen. Sie sind austauschbar (was mit anderen Vorzeichen auch für die Jungen zutrifft). Dorabella und Fiordiligi singen im ersten Akt jeweils ein paar Zeilen der Arie der jeweils anderen: Sie bestärken sich gegenseitig nach dem Motto „Gemeinsam sind wir moralisch“.

Im zweiten Akt individualisiert Gardiner die vier. Dorabella (jetzt kecker) läßt sich von Guglielmos zielstrebigem Streicheleinheiten verführen – besonders bei ihm steht Erotik im Vordergrund. Fiordiligi und Ferrando machen zunächst eher passiv mit. Mit großer Zartheit läßt Gardiner dann aber bei ihnen Liebe aufblühen. Nur dort, wo es symbolistisch wird (wuchernde Agaven müssen für das Triebhaft-Anarchische der Liebe herhalten), wirkt die Inszenierung



Foto: Marco Caselli/Teatro Comunale di Ferrara

Für seine erste Opern-Regie hat sich John Eliot Gardiner Mozarts „Così fan tutte“ ausgesucht, die er in Ferrara inszenierte und dirigierte. Die Archiv-Produktion der DG wird den Mitschnitt der Oper herausbringen.

aufgesetzt. Auch für das Drahtzieher-Paar Alfonso/Despina fand Gardiner Schlüssiges. Sie ziehen nicht durchweg an einem Strang. Mit dem Beweis der „Untreue“ auch Fiordiligi ist Alfonso's Wette gewonnen. Despina aber nimmt ihm die Fäden aus der Hand und arrangiert die Hochzeit. Darauf reißt Alfonso das Ruder mit Macht wieder an sich und sorgt mit der Enttarnung der „Albaner“ fürs bittere Ende.

Gardiner läßt seine „Così“ vor dem merkwürdig lauen Happyend schließen (der Rest passiert an der Rampe): Die Ausgangsposition der Paare ist wieder erreicht, die Anfangs-Verlobten stehen sich vis-à-vis gegenüber. Glücklicherweise keiner. Aber Fiordiligi und Ferrando halten sich hinterrücks zärtlich an der Hand...

Seinem Konzept entsprechend griff Gardiner (abgesehen vom grandiosen Alfonso Carlos Fellers) auf junge Sänger zurück, die darstellerisch wie sängerisch durchweg überzeugten (die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon hat in Ferrara mitgeschnitten): Allen voran sang Amanda Roocroft überwältigend sauber und klar die Fiordiligi. Beeindruckend Rosa Mannions Dorabella, Rainer Trosts ele-

gant-höhensicherer Ferrando und Rodney Gilfrys kraftvoller Guglielmo. Eirian James macht Despina mal nicht zur Karikatur. Wie gewohnt musizierfreudig: die Englisch Baroque Soloists und der Monteverdi Choir unter der sensiblen Leitung Gardiners.

Ein „Così“-Erlebnis – gerade weil es weniger um da Pontes zynischen Text ging als vielmehr um Mozarts einfühlsame Musik.

Kalle Burmester

Indisches an der Isar

In der Metropole gibt es Hochs und Tiefs, bei kulturellen Großveranstaltungen, Festivals zum Beispiel, verhält es sich ganz ähnlich. Über der diesjährigen Münchener Biennale, der dritten seit ihrer Gründung 1988, waren düstere Wolken am künstlerischen Horizont des inzwischen so pluralistisch-schullosen zeitgenössischen Musiktheaters aufgezo-gen, bevor sich der Himmel dann doch noch aufklärte und labenden Sonnenschein in unerwartetem Ausmaß zuließ.

Unter den zweieinhalb Dutzend Beiträgen, auf fünf Wochen und zehn zum Teil völlig neu geschaffene Spielorte verteilt, befanden sich neben den großen Bühnenproduktionen wieder auch hochinnovative, entwickungsfähige Figurentheater, diesmal ausschließlich nach sagenhaft-mythischen Vorlagen, zum Teil in einem mobilen Bus kindergerecht zubereitet, von Münchener Musikern, Theaterleuten, Kunsthandwerkern und Puppenspielern im Teamwork hergestellt und präsentiert. Es gab Konzerte verschiedener Orchester, Ensembles und Solisten, unter anderem mit Peter Serkin, Emanuel Ax, Yo-Yo Ma und Andrés Adorján bei Peter Lieberons wirkungsvoller Version des Heldenepos „King Gesar“, aber auch mit dem formidablen New Yorker Pianisten Aaron Shorr, mit begnadeten Rhythmikern wie Peter Sadlo oder Robyn Schulkowsky an den Perkussionsbatterien im Rahmen einer keineswegs nur trommelfellstrapazierenden „Trommelnacht“. Hinzu kamen Ausstellungen, Workshop mit Laien-Komponistenwerkstatt, Symposium („Kunst verstehen, Musik verstehen“), Interpretationskurse sowie geplante und spontane Gespräche und Begegnungen zwischen Künstlern und Publikum, immer sehr konträr, immer sehr anregend.

Den BMW Musiktheaterpreis für Komposition erhielt zur Überraschung vieler der halb szenisch, halb konzertant uraufgeführte Operneintakter „Antigona Furiosa“ des Argentiniers Jorge Liderman. Den Erfolg hatte die sehr perkussiv ausgerichtete Musik aufgrund ihrer buchstäblich unmittelbaren Schlagkraft, ihrer eingängigen Machart, wohl auch aufgrund dessen, daß sie hier (nach der von Griselda Gambaro aufgefrischten Sophokles-Tragödie) in den Dienst an einen Protestschrei genommen wurde: gegenüber der Militärdiktatur in Buenos Aires. Schlagzeug, speziell die alte persische Trommel namens Zarb, dominiert in der mit wuchtigen Ostinati überrumpelnden, höchst eindringlich schließenden „Teorema“-Partitur von Giorgio Battistelli, der sich von Pasolinis

Kultfilm zu einem weniger vielschichtigen, aber durchaus kongenialen statisch-pantomimischen Opus anregen ließ, das keine Oper, kein Ballett und kein Schauspiel, aber von allem etwas ist. Wie in Pasolinis Film wird auch hier nur sehr wenig verbal artikuliert. Den einzelnen Figuren des Romans sind einzelne Instrumente „leitmotivisch“ zugeordnet. Der Hörer erhält musikalische Anhaltspunkte zur unmittelbaren Orientierung, ganz nebenbei auch durch „musique concrète“-Einsprengsel. Die Officina Musicale Italiana spielte unter Orazio Tuccella mit beispielgebender Konzentration. Bereits kurz zuvor beim Maggio Musicale Fiorentino hatte die Inszenierung der Britin Lucy Bailey durch ihre Zeitlupen-Ästhetik nachhaltig imponiert, durch ihren Affront gegenüber heutiger Reizüberflutung in

erschütterndsten Moment der Inszenierung.

Der Niveau-Unterschied von dieser musikalischen Parabel zur konzeptionell vergleichbaren Tanzopern-Allegorie „Le Livre de Fauvel“ von Rupert Bawden erschien eklatant; aus dem mittelalterlichen Stoff war ein langatmiges Divertissement geworden, das in dem Choreographen Riccardo Duse keinen konsequenten Sachwalter fand.

Unter den Produktionen, bei denen Gesang unangefochten als wichtigste Ausdrucksmittel rangierte, vermochten die musikalisch nicht sonderlich profilierten Zauberopern „Higgelti Piggelti Pop!“ – Wo die wilden Kerle wohnen“ von Oliver Knussen den meisten Unmut zu erregen, da Pet Halmen sein inszenatorisches Ausstatter-Heil in Schicklergerechten Pop-Art- und Cartoon-Bilderfluten, in verschwenderischem Design suchte, ohne das buchstäblich tierische Geschehen zu vertiefen beziehungsweise zu überhöhen. Violeta Dinescus „Eréndira“ (als Übernahme vom Staatstheater Stuttgart) krankte an einem Mißverhältnis zwischen einer in sich schlüssigen, wenngleich spröde artifiziell anmutenden Musik und ihrer dürftigen szenischen Umsetzung von Beat Fäh, die der Garcia-Márquez-Vorlage nicht im entferntesten gerecht wurde. Auch der Essener Komponist Gerhard Stäbler trug mit seiner fünfstimmigen – und zu lang geratenen – parodistischen Oper „Sünde. Fall. Beil.“ zu den musiktheatralischen Grenzerkundungen des Festivals bei: Sinnlich präsent, mit Morse-Rhythmen gespickt, gab sich die von grellen Pointen und raffinierten Verfremdungseffekten durchtränkte Tonsprache zur Illustration einer Dreiecksgeschichte in königlich-absolutistischer Zeit. Marionettenhaft stilisiert arrangierte der Bremer Intendant und Regisseur Tobias Richter die Personen auf zirkusartig anmutender kreisrunder Spielfläche.

Als musikalischer und zugleich auch szenischer Gipfelpunkt des gesamten Unternehmens war eine Koproduktion mit der Niederlande Opera Amsterdam zu erleben. Der aus Delhi stammende, in London ansässige Komponist

Param Vir – Einflüsse diverser britischer Musiker seit Britten sind bei ihm auszumachen – hatte ein Gedicht von Rabindranath Tagore in der librettistischen Einrichtung von William Radice vertont, „Snatched by the Gods“, sowie eine alte buddhistische Erzählung, von David Rudkin umgedichtet, „Broken Strings“. Der gewaltige Symbolgehalt beider Texte inspirierte Param Vir zu einer meisterlich instrumentierten, an Farbwirkungen reichen Musik, die auf Avantgarde-Reize von vornherein verzichtete und dennoch oder deshalb den literarischen Vorlagen besondere Tiefenschärfe abgewann. Das fabelhafte ASKO Ensemble hatte in David Porcelijn einen mit der denkbar größten Umsicht agierenden Koordinator am Pult, wobei die Mezzosopranistin Katherine Ciesinski durch ihre Zeichnung einer gewissengeprüften Mutterfigur (Moksada) die herausragende sängerdarstellerische Leistung des gesamten Festivals erbrachte. Regisseur Pierre Audi verstand sich für die Visualisierung von „Snatched by the Gods“ auf das Kunststück, die einzelnen Personen so zu führen, daß sie aufeinander reagierten, miteinander operierten, gegeneinander intrigierten – als wenn sie gar nicht anders könnten. Die Beteiligten hatten dabei keinen festen Boden unter den Füßen, sondern Unmengen von körnigem schwarz schimmerndem Sand. Der hohe Abstraktionsgrad des Bühnenbilds (Chloe Obolensky, Jannis Kounellis, Jean Kalman) entsprach dem der orientalisch angehauchten Libretti nur in einem Fall, bei „Snatched by the Gods“. Das Stück über den geheimnisvollen greisen Musiker Guttli („Broken strings“) hätte weniger realistisch umgesetzt werden sollen; die auf Breitwandformat gebrachte Bühne der herrlichen Muffathalle am Isarufer hätte hier in anderer Weise genutzt werden können. Gleichwohl: Den beiden Opern von Param Vir wäre eine ähnliche Breitenwirkung zu wünschen wie der Fassbinder-Oper „Bremer Freiheit“ von Adriana Hölszky, die von der Münchener Biennale 1988 aus ihren internationalen Siegeszug antrat.

Volkmar Fischer

Seit 1988 trägt sie die Handschrift von Hans Werner Henze (Jg. 1926): die Münchener Biennale, das Internationale Festival für Neues Musiktheater. Henze entscheidet darüber, wer die Kompositionsaufträge erhält, wer die Chance bekommt, den tradierten Genres zwischen Oper und Ballett mit neuen Ideen nachzuspüren. Unabhängig davon gilt die Münchener Biennale als Aushängeschild städtischer Kulturpolitik.

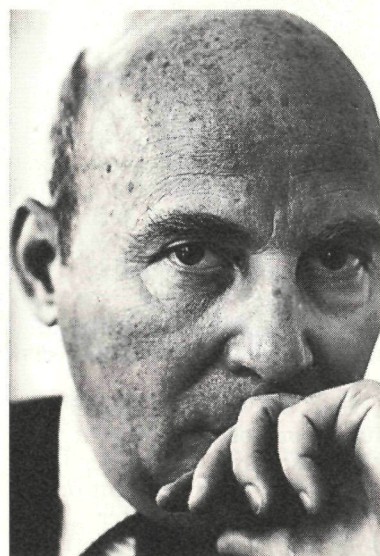


Foto: Walter Shels

Form gezielter Sparsamkeit bei sämtlichen der bewußt zelebrierten Bewegungsabläufe. Simon Vicenzi entwarf einen magisch vielgesichtigen Raum, der geradezu klinisch wirkte, zu beiden Seiten von riesigen Schultafeln eingerahmt war, auf denen das „Theorem“ in Gestalt zahlloser mathematischer Formeln und Gleichungen von schwarzgekleideten Figuren wie von einem antiken Chor bedeutungsschwer erläutert wurde – mit weißer Kreide. Der stumme Schrei des in verzweifelter Nacktheit vereinsamen Paolo (Tony Guilfoyle) lieferte den letzten und zugleich

Eine gute Nachricht für Cordial-Ferienclub-Aktionäre: ein weiteres Clubhotel eröffnet in der Toscana.



Was ist es, das der Toscana ihren unverwechselbaren Reiz verleiht? Zypressen an sanften Hängen, Olivenhaine, Konzert der Grillen? Oder ist es der Duft nach Lavendel, der Zauber des Lichts - und die zeitlose Gegenwart Michelangelos? Gewiß ist es der Einklang von Landschaft, Menschen und Kultur, der Jahr für Jahr Erholungssuchende aus aller Welt in die Toscana zieht. Auch Sie können sich hier schon bald wie zu Hause fühlen: Club Cordial eröffnet im exklusivsten Hotel- und Ferienan- Clubmitglied die Möglichkeit, die Vorteile einer eigenen Ferien- Ihre Urlaube auch an anderen Orten verleben? Willkommen in acht exklusiven Cordial Clubhotels - oder in einem der über 800 exquisiten Tauschobjekte weltweit. Entschließen Sie sich jetzt, ein Stück Lebensart zu besitzen: in der sonnigen Toscana - und in vielen anderen reizvollen Gegenden der Erde. Informieren Sie sich - und gewinnen Sie einen von 25 Kurzurlauben. Senden Sie Ihren ausgefüllten Gewinnkupon am besten gleich ein.



Club Cordial

A-4020 Linz, Hafferlstraße 7, Tel.: 0 732 / 76 60-0, Fax 0 732 / 77 65 07

• Wien • Going • Salzburg • Badgastein

• Reith/Kitzbühel • Achensee • Marbella • Toscana

Ein Unternehmen der IMPERIAL Finanzgruppe.

GEWINNKUPON

Ja, mein Urlaub steht hoch im Kurs - mit Club Cordial.

Ich möchte informiert werden, mitspielen und gewinnen!

Mit Club Cordial stehen mir weltweit über 250 500 800

exklusive Tauschobjekte offen.

Name: _____ Straße: _____

PLZ/Ort: _____ Tel.: _____

Ausschneiden und einsenden an: Cordial Ferienclub AG
Hafferlstraße 7, A-4020 Linz. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.