

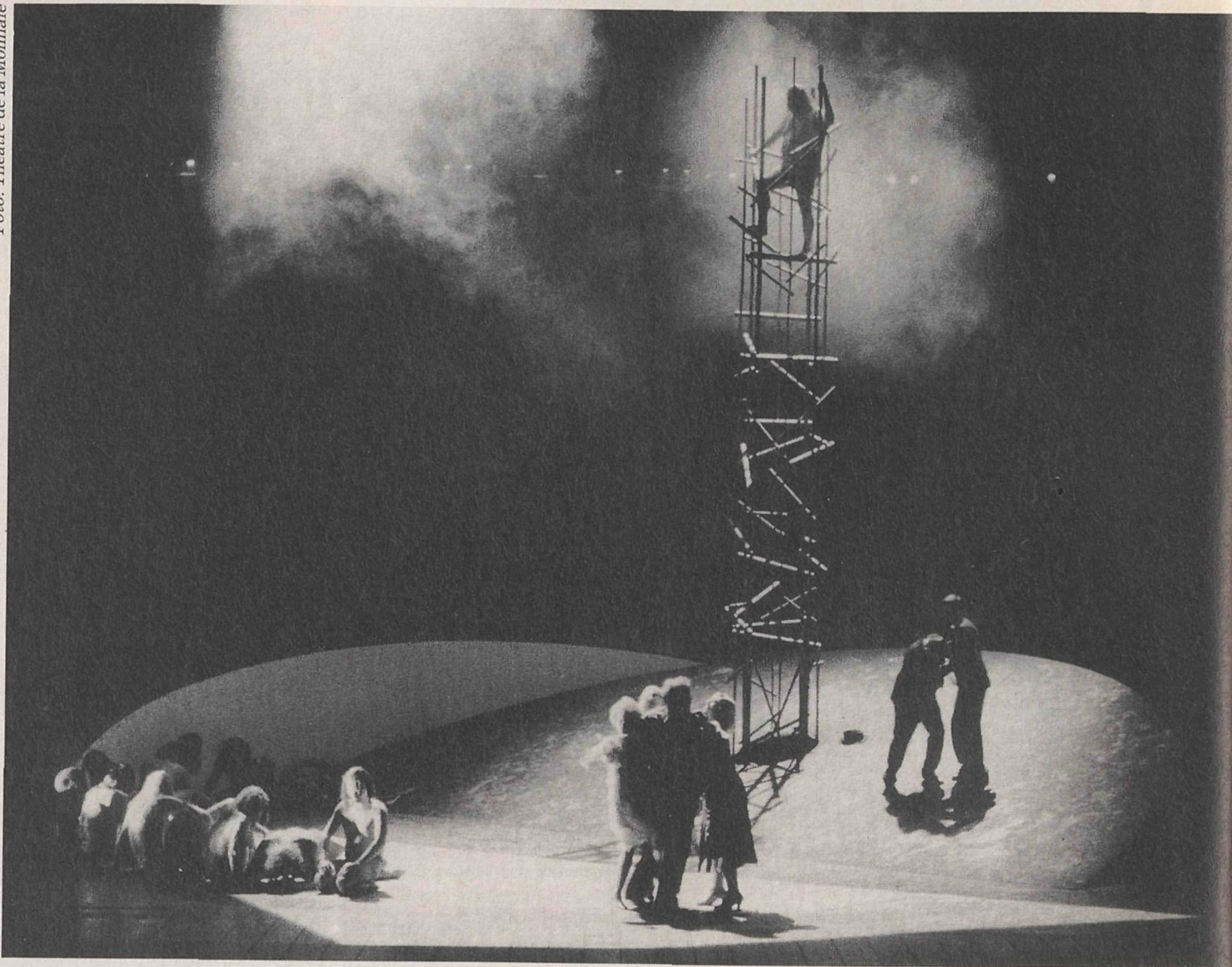
HANS ZENDERS „STEPHEN CLIMAX“

Von der Unübersichtlichkeit der Welt

O pernhäuser schmücken sich gern mit Uraufführungen. Damit läßt sich „kulturpolitisches Engagement“ beweisen, und die überregionale oder gar internationale Presse kommt ins Haus. Die Zweitauflage ist undankbar. Brüssels Théâtre de la Monnaie, Direktor Mortier, Dirigent Sylvain Cambreling, Regisseur Mussbach und ein seit dem 4. September intensiv miteinander probendes Ensemble gingen nach neun Bühnenorchesterproben (regulär hierzulande sind deren zwei) nun an die Zweitauflage von Hans Zenders in Frankfurt uraufgeführtem Musiktheaterwerk „Stephen Climax“. Eine umjubelte Generalprobe; rund vierhundert Premierenbesucher, die sich von Komponist Philip Boesmans und Dirigent Cambreling eine halbstündige Einführung in die folgende Aufführung geben lassen; einhelliger und langanhaltender Schlußjubiläum – Künstler, Freunde Hans Zenders und die Fachwelt waren sich einig, der eigentlichen Uraufführung beigezogen zu haben.

Zenders Montage aus dem Joyce'schen Bordellirrweg des jungen Künstlers Stephen Daedalus zum entschiedenen „Non serviam!“ und der Einsicht, daß die Kunst die eigentliche Wahrheit transportiere, mit dem asketischen Wüstenheiligen Simon aus dem 5. Jahrhundert, wurde nun als eindrucksvolle, eigenständige und vorwärtsweisende Weiterentwicklung von Zimmermanns „Soldaten“-Komposition samt den darin intendierten Vorstellungen von der Kugelgestalt der Zeit und des Klanges erkennbar. Künstler- und Erlösungsdrama sind überzeugend verschmolzen. Die gelungene Vielschichtigkeit des dramaturgischen Ablaufs, die Durchdringung von Gegenwärtigem und Vergangenen und einer Ahnung von der Zukunft – all das mit seinen musikalischen Entsprechungen im sinnlich aufgefächerten, seriellen Klangbild und einer Vielzahl von Zitaten und klanglichen Anspielungen, der Montage von Geräuschen und

Foto: Théâtre de la Monnaie



Der Leiter-Säule des asketischen Wüstenheiligen Simon als Symbol einer geistigen Welt steht James Joyce's Stephen Daedalus auf seiner Bordelltour gegenüber. Bühnenbild, Musik und Regie formten Hans Zenders Musiktheaterwerk zu einer gelungenen Einheit, der „eigentlichen“ Uraufführung (nachdem das Werk zu allererst in Frankfurt aufgeführt worden war).

Bandzuspielungen sowie Bühnen- und Fernorchester, all das widerlegte den immer wieder beschworenen Tod der Oper als Gattung. Der Abend gab auch eine Ahnung vom Musiktheater im 21. Jahrhundert.

Nicht nur die musikalisch unglaublich souveräne, stets durchsichtige und klug disponierte Leitung Cambrelings (Bravo für Chor und Orchester!) gab dem Abend das Format. Die Bühne von Paul Lerchbaumer spielte mit zwei gekippten Halbrunden, die sich wie zwei Welthälften gegeneinander schieben, aber auch in Einklang stehen können; dies signalisierte viel vom Wunsch nach „Einheit“, von der Polarität Geist contra Sexus. Verständlich im vielfältigen, immer wieder tiefenpsychologisch durchdrungenen Spiel wurde aber auch durchweg die „neue Unübersichtlichkeit“ zeitgenössischer Zivilisation. Stephen suchte nach dem Ursinn von „Climax“: der

„Leiter“, war getragen von der Sehnsucht nach dem „richtigen Weg“. Mussbach-Lerchbaumer hatten dafür in der Leiter-Säule des Styliten Simon ein klares Symbol gestaltet. Die Simon umgebenden Wüstenmönche ähnelten außerdem australischen Aborigines – eine gelungene Visualisierung des „anderen Lebens“. Sie alle waren vom Personenregisseur Mussbach expressiv geformt. Stellvertretend für all die Menschendarsteller, die singend, flüsternd, tobend, kriechend, erstarrend und visionär entrückt dem „Musik-Theater“ Sinn gaben, seien Ronald Hamilton (Simon), Richard Salter (Bloom), Urbal Malmberg (Lynch) und – alle überragend – Dale Duesing (Stephen) genannt. Joyce's „Weltalltag“ des „Ulysses“ und die Welt-Polyphonie Zenders feierten in Brüssel einen Triumph, wie ihn herausfordernd kühne Werke selten erleben. *Wolf-Dieter Peter*

HÖHEPUNKTE UND PROBLEME BEIM MÜNCHNER BACH-FEST

Das 65. Bach-Fest der Neuen Bach Gesellschaft

Die im Jahre 1900 gegründete Neue Bach Gesellschaft hatte diesmal München zum Austragungsort ihres jährlichen Bach-Festes gewählt. Mit 26 Veranstaltungen in sieben Tagen, 165 Solisten, Dirigenten und Ensembles wurde es zu einer imponierenden musikalischen Leistungsschau Münchens und seiner Region.

Zuvor gab es allerdings Probleme zu bewältigen. Obwohl es 63 Jahre her ist, seit das letzte Bach-Fest der Neuen Bach Gesellschaft in München stattgefunden hat, zeigte die Stadt zunächst kein Interesse. München, Kulturmetropole der Bach-Diaspora, wollte nicht leuchten. Vielleicht, weil es derzeit mehr auf „Stadtteilkultur“ als auf „Hochkultur“ setzt. Retter in der Not war die Bayerische Staatsregierung, bei der ein rasch handelnder Generalintendant Everding einen Zuschuß von DM 500000.- erwirkte. Erst im Frühjahr 1990 entschloß sich die Stadt zu einem Zuschuß von DM 193000.- plus Sachleistungen (Münchner Philharmoniker etc.). Der Rest des 1,2 Millionen-Etats wurde von Sponsoren aus Industrie und Wirtschaft aufgebracht. Ein zweites Problem waren die etwa 1000 Anmeldungen aus der früheren DDR. Für sie waren die Karten- und Hotelpreise in München unerschwinglich. Auch hier schuf eine Initiative mit Kartenpatenschaften und Übernachtungszuschüssen Abhilfe, wiederum tatkräftig gefördert von August Everding. So wurde das siebentägige Festival, entgegen jeder Planung, zum ersten gesamtdeutschen Bach-Fest seit 1945.

Das offizielle Motto: „Dreihundert Jahre Kantate, Oratorium und Oper – Musik der Bachzeit im Süddeutschen Raum“, zielte auf eine vage Dialektik zwischen kirchlichem und weltlichem Bach. Ersterer kam sehr reichlich mit den zahlreichen „Metten“ in zwölf katholischen und evangelischen Kirchen zur Geltung. Der Versuch einer Wiedereingliederung von Bachs Vokalmusik in die Liturgie war allerdings ursprünglich als

Kontrapunkt zum ideologischen DDR-Bach geplant. Er brachte aber auch nach dem politischen Wandel lohnende musikalische Erfahrungen. Dazu gehörten vor allem Kantatenaufführungen in verschiedener Aufführungspraxis. Das Spektrum reichte von Felix Mottls groß orchestrierter, wagnerianischen Version der Kantate Nr. 6 oder Max Regers Bearbeitung der Kantate Nr. 93 (beide vom Münchener Motettenchor unter Hans-Rudolf Zöbele) bis zur „historischen“, kleinen Besetzung in der Kantate Nr. 71 (Tölzer Knabenchor, Concerto Köln unter Gerhard Schmidt-Gaden). Der Münchner Bachchor unter Hanns-Martin Schneidt repräsentierte die glanzvolle Bach-Tradition Karl Richters mit Bachs Magnificat und Mozarts c-Moll-Messe KV 427.

Sechs Instrumental- und Kammerkonzerte offerierten Bach im Konzertsaal, von den Orchestersuiten bis zum Wohltemperierten Klavier (auf verschiedenen Instrumenten vorgestellt von Hedwig Bilgram).

Der Orgelmeister Bach kam neben den „Süddeutschen“ F.X. Schnizer, G. Muffat, J.C. Kerll, G. Zeiler und Max Reger nur mit zwei Stücken zu Wort (Edgar Krapp und Clemens Schnorr). Echte Raritäten waren zwei Bearbeitungen Bachs, nämlich die von Pergolesis „Stabat Mater“ (blendend musiziert von Diethard Hellmann und dem Orchester der Musikhoch-

schule) und von zwei Sätzen aus Palestrinas „Missa sine nomine“ (Roderich Kreile).

Zu spektakulären Höhepunkten gerieten Händels „Saul“ und Gligorij Sokolovs „Bach-Nacht“, beide im Herkulesaal. Rilling mit der Gächinger Kantorei, dem Bach-Kollegium Stuttgart und glänzenden Solisten (Peter Lika, Derek Lee Ragin) präsentierte einen ungemein packenden Händel, Sokolov einen grandiosen Klavier-Bach. Eine Sternstunde: die Chaconne aus der Violinpartita d-Moll in der Brahms'schen Bearbeitung „für die linke Hand allein“. Hier konnte jeder begreifen, welche Bereicherung der moderne Flügel zu sein vermag. Eine weitere Glanzstunde war die „Johannespassion“ in einer Frühfassung von 1725 unter Enoch von Guttenberg mit der Neubeurer Chorgemeinschaft. Obwohl der Dirigent durch einen Unfall am rechten Arm verletzt war, gelang, ohne Generalprobe, eine unerhört dramatische, bekenntnishaft Interpretation.

Heimlicher Höhepunkt des Festes war aber natürlich Sergiu Celibidaches erstes Auftreten mit Bachs h-Moll-Messe. Anhänger eines dramatischen Bach-Verständnisses kamen zwar erwartungsgemäß nicht auf ihre Kosten, umso mehr beeindruckte der unerhörte Klangsensualismus, Resultat eines Konzepts, das die Musik gleichsam aus sich selbst heraus entstehen läßt und nicht durch eine Inszenierung von „außen“. Pfitzners „Palestrina“ (von Peter Schreier gesungen) in der Staatsoper war ein originär „süddeutscher“ Abschluß. In ihm spiegeln sich mit den verschiedenen Zitaten aus der Musikgeschichte im schillernden Klangidiom des

Foto: Eurodisc



Auf dem 65. Bach-Fest in München präsentierte Gligorij Sokolov eine „Bach-Nacht“ im Herkulesaal, die zu einem der Höhepunkte des schwer erkämpften Festes wurde.

Wagner-Orchesters (kongenial gestaltet von Wolfgang Sawallisch) nochmals alle Elemente jenes romantischen Historismus, dem wir letztlich Bach-Renaissance und Bach-Feste verdanken.

So wurde das Festival nicht nur

zu einem respektablen Zeugnis süddeutscher Bach-Kompetenz, sondern vermittelte auch einen interessanten Einblick in Stilpluralismus und Spannweite der Aufführungspraxis unseres Jahrhunderts. *Klaus Peter Richter*

Ruggero Raimondi sang in der Londoner Inszenierung von Verdis „Attila“ die Titelrolle. Edward Downes als Dirigent machte das Drama zu einer gelungenen Aufführung, wozu auch das hochkarätige Solistenteam und der Chor beitrugen.

NOTIZEN AUS LONDON

Verdis „Attila“ am Royal Opera House

Am Royal Opera House erlebte eine 1849 in Venedig uraufgeführte Oper ihr verspätetes Hausdebüt. Verdis „Attila“, nicht so sehr hehre Kunst als vielmehr Politik mit musikalischen Mitteln, entzündet für ganze 108 Minuten ein Cabaletta-Feuerwerk ohnegleichen. Dabei spielt die Dramaturgie eine untergeordnete Rolle; das Drama um den Mord an Attila und die Vertreibung der Hunnen aus Italien sprüht und funkelt in der Musik. Wenn der römische General Ezio dem Eindringling Attila zuruft, „Avrai to l'universo, resti l'Italia to me“, dann mußte dies zu einer Zeit nationaler Einigungsbemühungen als Schlachtruf empfunden werden. „Attila“ bedeutete Wasser auf die Mühlen des Risorgimento. Covent Garden, seit geraumer Zeit nur noch selten erfolgsverwöhnt und zusätzlich von der Regierung Thatcher finanziell einer schwer überlebenden Ausweglosigkeit ausgeliefert, kann sich zugute halten, das Werk mit begeisternder Direktheit, mit Verve und Geschmack präsentiert zu haben. Dafür hatte der Amerikaner Michael Yeargan ein neutrales Design aus vertikal und horizontal ineinandergreifenden, grauschwarzen Holzwänden entworfen, deren Verschiebung nicht nur einen fließenden Szenenwechsel ermöglichte, sondern gegen einen atmosphärisch ausgeleuchteten Horizont eine Vielzahl von Räumen und Perspektiven schuf, ohne damit von der Musik abzulenken. Die stilisierten, in ihrer Unaufdringlichkeit beispielhaften Kostüme trugen ebenso wie die auf ein Mindestmaß beschränkte Bewegungsregie von Elijah Moshinsky dazu bei, daß sich Verdis dra-

Foto: Clive Barda/Royal Opera House



matischer Melodienreigen entfalten und zuspitzen konnte. Lediglich in der Bankettszene schoß Moshinsky mit einer Reihe peinlicher choreographischer Elemente über das Ziel hinaus.

Hatten sich Personenführung und Ausstattung erfreulicherweise einmal der Musik untergeordnet, so blieb es am Pult dem allzu häufig unterschätzten Verdi-Experten Edward Downes vorbehalten, das eigentliche Feuer zu entfachen und den vorbildlich disponierten Chor sowie ein überdurchschnittliches Solistenteam von Höhepunkt zu Höhepunkt zu führen. Sein Strukturverständnis, seine temperamentvollen, nie kitschig überzogenen Tempi, sein Atem und seine Balance ließen nicht den geringsten Zweifel an der Farbenpracht und Sinnlichkeit der Musik aufkommen. Ruggero Raimondi als Hunnenkönig Attila und der überragende Giorgio Zancanaro als dessen Gegenspieler Ezio, die nicht minder mitreißende und an diesem Haus vernachlässigte Karajan-Entdeckung Josephine Barstow (Odabella) und der für ihren Liebhaber geradezu prädestinierte Waliser Tenor Dennis O'Neill trugen ihren Teil zum Triumph bei.

Unerfreulich hingegen ist die Tatsache, daß sich die Direktion des Royal Opera House auf Grund der von der Regierung verschuldeten Finanzmisere gezwungen sah, nicht nur die zur Spielzeiteröffnung vorgesehene Neuinszenierung von Massenet „Don Quichotte“ gegen eine Wiederaufnahme von „Turandot“ auszutauschen, sondern inzwischen auch die geplante Neuproduktion von Glucks „Iphigénie en Tauride“ fallen ließ. Selbst der jahrelang umkämpfte und endlich genehmigte, dringend nötige Erweiterungsbau des Opernhauses ist nicht mehr gewährleistet, da es die Regierung ablehnt, den von ihr akzeptierten Empfehlungen einer unabhängigen Kommission nachzukommen oder ein Defizit von mehreren Millionen Pfund mitzutragen. Und es ist zu befürchten, daß die Zukunft von Covent Garden ebenso wie die Existenz nahezu der gesamten, von Subventionen abhängigen darstellenden Kunst auch nach der Ära Thatcher der konservativen Regierungspolitik ausgeliefert sind. *Hans-Theodor Wohlfahrt*

„Wir haben andere Musik versucht. Aber es hat keinen Spaß gemacht.“



Bilder: Lang, Behnen

KLASSIK RADIO AUF 98,1^{UKW}*

bringt rund um die Uhr Hitparadenverdächtiges. Von Bach bis Berlioz, vom Walzer bis zum Walkürenritt. Und zwischendurch Aktuelles aus Kultur, Wirtschaft und Politik.

* Bundesweit via Kabel; bitte rufen Sie Ihre Post an.



DIE KUNST GEDEIHT, DER BODEN SCHWANKT

Eindrücke vom 4. „Macau Musikfestival“

Die Uhr läuft für Hongkong und Macau – und sie läuft seit den jüngsten Ereignissen in der Volksrepublik China merklich hörbarer und bedrohlicher für jene Bevölkerungsschichten, die entweder über keinen ausländischen Paß oder nicht über die nötigen finanziellen Mittel verfügen, sich für 1997 von Hongkong bzw. für 1999 von Macau eine Absprungsmöglichkeit zu verschaffen. Parallel dazu in den etwa eine Schnellboot-Stunde voneinander entfernt liegenden Metropolen: hektische Bautätigkeit, Business, Renommier-Sport in Hongkong, Spielcasino-Fanatismus in Macau und natürlich auch kulturelle Aktivitäten, die sich zu einem beträchtlichen Teil am europäischen Musikleben orientieren.

In Macau, wo Ende Oktober eine reichliche Woche lang zum vierten Mal das „Internationale Musikfestival“ durchgeführt wurde, sieht es mit den entsprechenden Räumlichkeiten nicht so günstig aus, wie es die Portugiesen, die der Veranstaltung im wesentlichen die künstlerische Richtung verleihen, noch vor zwei Jahren versprochen und erhofft haben. Die Instandsetzung des Kolonialzeit-Theaters verzögert sich, so daß man auch im kommenden „Mozart-Jahr“ noch nicht mit einer Bespielung rechnen kann. Der vorgesehene „Figaro“ mußte bereits aufgegeben werden. Und somit wird es in absehbarer Zeit auch keinen abgesicherten Raum für einen vollwertigen Konzertflügel geben – ein Vorhaben, das bisher nicht am fehlenden Geld gescheitert ist, sondern an den mißlichen Umständen in einem künstlerischen Entwicklungsland mit allen Nebenerscheinungen, die ein tropisches Klima für den Geist, für die Bürokratie, für den Körper und für die Wertgegenstände mit sich bringt.

Aber vielleicht wichtiger noch für das „Macau-Festival“ mit seiner kulturpolitischen Brückenfunktion zwischen dem alten, fernen Europa und dem alten, nun wieder merklich fernen China,

ist die Verwirklichung program-matischer Schwerpunktbildung. Man war für das 4. Macau-Musikfestival übereingekommen, ein junges deutsches Orchester für eine Reihe von Konzerten einzuladen, und zwar mit bekannten Solisten und einem Dirigenten, der in Macau bereits ein Begriff ist, aber auch den betreffenden Musikern genügend musikalische Anreize bieten würde, sich auf die immer noch abenteuerliche Reise zu begeben. Die Deutsche Kammerphilharmonie kam unter der Leitung von Sándor Végh, sorgfältig vorbereitet, gut genug auf jeden Fall, um mit einigen Unpäßlichkeiten im akustisch nicht eben komfortablen Konzertsaal der Universität auf der Insel Taipa fertigzuwerden. Und die Musiker waren auch befähigt, die Gunst einer besonders glücklichen Stunde am zweiten Abend zu nutzen. In dieser Phase schienen alle Umstellungsschwierigkeiten bewältigt zu sein. Die Klima-Anlage lief zufriedenstellend, und folgerichtig geriet Schuberts dritte Sinfonie zu

Zwischen Europa und China vermitteln – das sollte beim vierten Musikfestival in Macau die Deutsche Kammerphilharmonie, ein junges Kammerorchester, unter der Leitung von Sándor Végh.



Foto: Peter Cossé

einem vitalen Lehrstück abendländischer Kunstausübung. Als Solisten der drei Orchesterkonzerte waren der Pianist Oleg Maisenberg – mit Mozarts c-Moll-Konzert und Schostakowitschs skurrilem Konzert op. 35 mit Solotrompete –, die vorzügliche Japanerin Yuzuko Horigome als Mozart-Interpretin und die rumänische Sopranistin Ileana Cotrubas verpflichtet worden, die freilich vergrößernd mit großer Lautstärke nicht annähernd so empfänglich wie Végh und das Orchester operierte, als eine der großen Konzertarien Mozarts auf dem Programm stand.

Macau setzte im publikumswirksamen Teil seines Festivals auch in diesem Jahr wieder auf große Namen. Teresa Berganza sang zur Eröffnung mit einem nach Kräften begleitenden Orchester aus der Volksrepublik eine Folge von Opernarien und spanischen Zarzuela-Zugstücken – ungeheuer routiniert, perfekt und mit messerscharf berechnender Mentalität, leider aber mit beängstigend geschrieener, röhrender Höhe. Ein Umstand, der auch ihr spanisches Liedprogramm im akustisch und atmosphärisch gleichermaßen idealen Chinesischen Garten im Zentrum Macaus beeinträchtigte. Dort hatte ein paar Abende zuvor Christa Ludwig mit Charles Spencer am Flügel Werke von Mendelssohn, Mahler, Wolf, Liszt und Bernstein in einer geradezu überwältigenden Synthese von gestalterischer Reife, Flexibilität und stimmlicher Unverbrauchtheit geboten.

Mozarts „Requiem“ mit der lernfähigen Macau-Sinfonietta (im Solisten-Quartett auch Peter Schreier), ein vermisches Lied- und Klavierprogramm mit dem künstlerischen Leiter des Festivals, Adriano Jordao, als Begleiter und als Duo-Partner von Theodore Paraskivesco – und natürlich eine Reihe von chinesisch dominierten Konzerten rundeten das Programm 1990 ab, darunter auch eine Aufführung des populären „Butterfly“-Violinkonzertes mit der auch hierzulande bekannten japanischen Geigerin Takako Nishizaki. Auf diese Weise wurden den Gästen Anhaltspunkte über den Stand der regionalen Musikpflege und den Einheimischen vertraute Klänge garantiert.

Peter Cossé

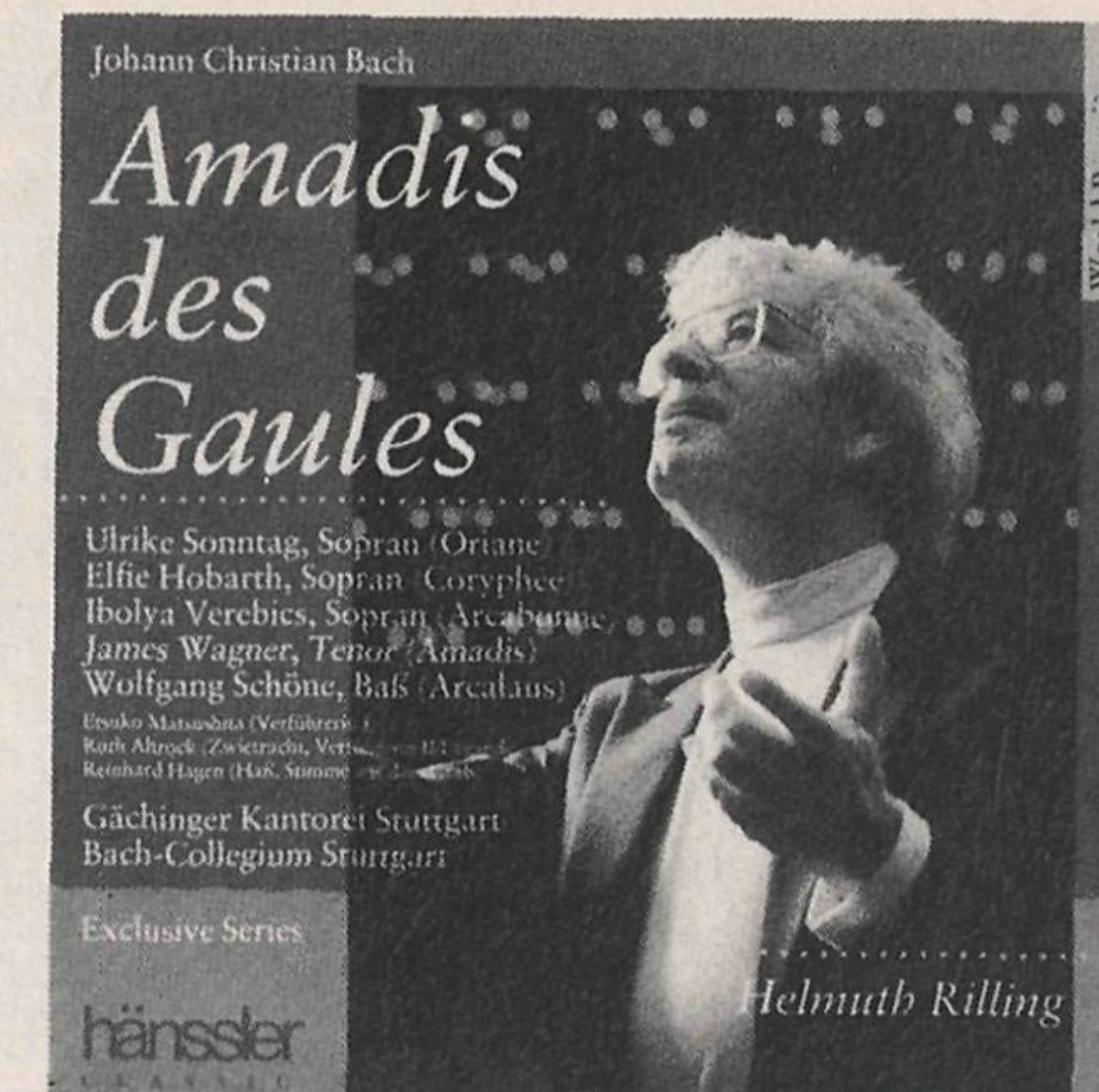
GREENPEACE



M-S-B-K Hamburg

So sieht es aus,
wenn der Mensch
sich die Erde
untertan macht.

WELTPREMIERE



2-MC-Nr. 96.963

2-CD-Nr. 98.963

Die großen Meister trafen sich, als der eine noch keiner war – und unterrichtet sein wollte. Joh. Chr. Bachs Einfluß auf den jungen Mozart ist ja bekannt. Die Oper gewährt einen erfrischenden Eindruck in den Übergang vom Barock zur Klassik.

Stimmen zur Erstaufführung:

„Helmuth Rilling: ... das bürgt bei Bachs ‚Amadis‘ für unbedingt stilistische Kompetenz.“

Das Wagnis, eine über 200 Jahre alte verschollene Oper zu neuem Bühnenleben zu erwecken, ist gelungen. Die Premiere von Johann Christian Bachs ‚Amadis‘ in neuer deutscher Übersetzung wurde ein großer Publikumserfolg. ...

Für das Publikum war es geradezu eine Offenbarung zu erfahren, wie viel Mozart von seinem Lieblingskomponisten Christian Bach gelernt und übernommen hat.“

Hamburger Abendblatt

„... Arien, die denen Mozarts nicht nachstehen.“

Hamburger Kulturberichte

„Johann Christian Bachs ‚Amadis‘ ... erwies sich szenisch wie musikalisch als überraschend schlagkräftig.“

Die Welt

„... ein musikalisch-dramatisches Beispiel kosmopolitisch geprägter Formenvielfalt aus einer Schlüsselzone europäischer Kulturgeschichte.“

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Weitere Einspielungen:



CD-Nr. 98.964
MC-Nr. 96.964



CD-Nr. 98.965
MC-Nr. 96.965



CD-Nr. 98.976

Exclusive Series: Distributed by
Fono Schallplatten GmbH, Friedrich-Ebert-Str. 110, 4400 Münster
K-tel International, Tödi-Str. 68, CH-8810 Horgen
Weiß Tonträger, Badstr. 50, A-2340 Mödling

hänssler
classic