

HOLLÄNDER ERTRINKT IN BILD UND TON

Intellektuell und handwerklich naive Wagner-Neuinszenierung

Jubelstürme und vehemente Buh-Salven – so ist das in der auslaufenden Direktion Sawallisch an der Bayerischen Staatsoper. Und beide Parteien haben recht, so auch jetzt am Ende der Premiere von Wagners „Fliegendem Holländer“. Ein Gutteil Aversion speiste sich aus dem frühzeitigen Aussondern von Herbert Wernickes kühner, herausfordernder „Holländer“-Deutung durch den Operndirektor Sawallisch. Doch mit Fakten wie „nur 25 Vorstellungen“ wird sich wohl der Bayerische Rechnungshof zu befassen haben, die Neuinszenierung stand eher unter künstlerischem Rechtfertigungsdruck. Die musikalische Darstellung gelang dem Dirigenten Sawallisch dann überzeugend, in Teilen begeisternd. Er dirigierte die durchkomponierte Fassung mit dem Erlösungsschluß. Nachdem sein Weggang nun feststeht, musiziert Sawallisch anscheinend innerlich befreit: Es wurde mit furiosen Steigerungen über zweieinhalb Stunden hinweg klar, was für ein Geniestreich diese Partitur von 1842/43 ist. Das Bayerische Staatsorchester zeigte zwar in den Blechbläsern ein paar Schwächen, doch der Klang blieb selbst im doppelten Forte noch durchhörbar, und wenn die Damen und Herren dann so richtig loslegten, dann wurde wieder einmal klar, daß Wagner einfach zu überwältigen versteht.

Die Schluß-Buhs für Sawallisch galten wohl dem Operndirektor, der ein problematisches Ensemble leitete. Schon im Sommer konnte Bernd Weikl als Bayreuther Holländer nicht überzeugen. Legt man nun noch traditionelle Münchner Maßstäbe an, so lieferte Weikl eine Null-Figur mit mangelhafter Vokalkontur. Auch Julia Varady, diese meist überwältigende Menschendarstellerin im italienischen Fach, steht sich bei der Senta ein wenig selbst im Weg. Sie bemüht sich so sehr um Artikulation und Differenzierung fern eines zu brünstigen Wagner-Gesangs, daß die Bemühung sichtbar bleibt und die Beseelung vieler

Senta-Passagen schmälert. Der junge Finne Jaakko Ryhänen besitzt keinen wirklich schwarzen, aber einen schönen runden Baß und gab einen netten Daland-Vater ohne sonderliches Profil. Deutlichen Umriß hingegen verliet Ulrich Reß der heiklen Steuermann-Partie mit klarem, sicher geführten Tenor. Übertrifft wurden er und alle anderen aber von Peter Seiffert als Erik: ein jugendlich strahlender, mühelos das Orchester tutti übertönender, bei aller Kraft aber leicht und flexibel klingender Wagner-Tenor mit „aller Zukunft“ (bei langsamem Weitermachen); ein enttäuschter Liebhaber mit blendender Bühnenerscheinung und trotzigem Spielgehabe; die überragende Leistung des Abends und der bestgesungene Erik meines Opernlebens.

Daß bisher nicht von einer Bühnenlöwin wie Anny Schlemm als Mary die Rede war, liegt an der nicht existenten Personenregie in dieser Neuinszenierung. Der Maler, Film- und Bühnenausstatter Henning von Gierke durfte an der

Bayerischen Staatsoper als Regisseur debütieren – und was sich bei solchen Debüts in früheren Jahren in Hinterpommern zeigte – daß nämlich Regie die Umsetzung eines Konzepts ist, das Handwerk, Professionalität und Animationskraft als Basis braucht –, das zeigte sich jetzt im Staatsoperformat. Gierke mag ein sensibler Künstler sein. Seine Einstiegs-idee, ein bühengroßes Bild mit tosender Meeresstimmung parallel zur Musik in ein harmonisches Landschaftsbild zu überblenden – die Holländer-Sehnsucht also visualisiert –, das ließ noch hoffen. Doch er lieferte außer schönen post-romantischen Bildern und schönen Programmheft-Formulierungen nur kruden Naturalismus und ein paar visionäre Anleihen bei Kupfer-Sykoras berühmtem, auseinanderfahrenden Senta-Haus. Vom Chorgehämle als Seebären, von den vorgestrigen Kostümen eines Franz Blumauer und Schlimmerem ganz zu schweigen. Aufwendig, ansprechend bebildert und geistig reduziert landete dieser „Holländer“ im Opernmuff unserer Großeltern. Selbst die von Sawallisch und Gierke gehätschelte Erlösungs-idee blieb in Banalität stecken. Das Nationaltheater letztlich also als „Hör-Saal“ – das ist der neue „Holländer“. Wolf-Dieter Peter

Fragwürdige post-romantische Bühnenbilder bei der neuen Münchner „Holländer“-Inszenierung ließen die musikalische Leistung von Wolfgang Sawallisch und dem Staatsorchester um so deutlicher hervortreten. Sawallisch dirigierte die durchkomponierte Fassung mit dem Erlösungsschluß.



Foto: Anne Kirchbach

CHARAKTERISTISCH AMERIKANISCH

Zum Tode Aaron Coplands

Aaron Copland, Komponist, Lehrer, Dirigent und Pianist, Essayist, der Leonard Bernstein „die Leitfigur, die Autorität“ nannte, ist am 2. Dezember vergangenen Jahres neunzigjährig gestorben. 68 Jahre früher schrieb Paul Rosenfeld in New York: „Es stimmt nicht mehr, daß es keine Vitalität innerhalb des musikalischen Schaffens unseres Landes gibt. Was sich in der Malerei und Literatur des Landes als charakteristisch erwiesen hat, findet sich nun auch in der Musik. Amerika kann wirklich begabten Nachwuchs hervorbringen.“ Zu dieser Zeit hielt Aaron Copland sich in Paris auf, nahm Unterricht bei Nadia Boulanger und lernte dort Musik von Ravel, Strawinsky, Prokofieff und Roussel kennen. Neoklassizistische Strenge und Klarheit wußte er mit seinem Streben nach einer erkennbar „amerikanischen“ Musik zu vereinen, kehrte nach New York zurück und brachte dort Rosenfelds Worte zur Erfüllung. Er beeinflusste und förderte eine ganze Generation von amerikanischen Komponisten und pflanzte die Idee einer einheimischen Kunstmusik in das amerikanische Bewußtsein. Daß Copland und die ihm Nachfolgenden ihre technischen Mittel aus Paris bezogen, war Ausdruck eines Bedürfnisses, sich als Teil größerer Strömungen der westlichen Musikkultur zu begreifen, und eine Reaktion auf den dominierenden Einfluß mitteleuropäischer Musik im Amerika des 19. Jahrhunderts. Die älteren Radikalen Ives und Ruggles, die sich gänzlich von Europa abzulösen versuchten, waren damals weitgehend unbekannt.

Mit Werken wie seiner Orgelsinfonie (1924), der „Music for the Theatre“ (1925) und dem Klavierkonzert (1926) machte Copland auf sich aufmerksam – mit einer Sprache, die zwar den Einfluß von Strawinsky und Jazz zeigte, aber in der harmonischen und melodischen Führung sowie in der Instrumentierung ganz eigenständig war. Nach 1930 gelang es ihm, sich mehr von diesen direkten Einflüssen zu lösen, indem er ein musika-

lisches Idiom entwickelte, ökonomisch und dicht, hart und dissonant. Die „Piano Variations“ (1930), die „Short Symphony“ (1933) und die „Statements for Orchestra“ (1934) wurden sofort als Meilensteine amerikanischer Musik anerkannt. Parallel zu seinem herben und nüchternen Stil und unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise und der politischen Entwicklungen in Europa suchte Copland Mitte der 30er Jahre nach einer Stimme, mit der er ein breiteres Publikum ansprechen konnte. Wie der Schriftsteller John Steinbeck, der Maler Thomas Hart Benton und der Fotograf Walker Evans wollte Copland es mit dem „common man“ aufnehmen, ihn direkt berühren. Um diese von ihm so genannte „imposed simplicity“ zu erreichen, schrieb er mehr diatonisch, vereinfachte seine Rhythmen und ließ sich melodisch von amerikanischer Volksmusik inspirieren, alles ohne seine eigene musikalische Identität zu verleugnen. Nach dem Orchesterstück „El salón México“ (1933-36) folgte eine Reihe von Schauspiel-, Film- und vor allem Ballettmusiken, die dann auch als Konzertstücke überragenden Erfolg hatten und Copland im ganzen Land berühmt machten: „Billy the Kid“ (1938), „Rodeo“ (1942), „Appalachian Spring“ (1944). Durch diese Werke und die anspruchsvolle Dritte Sinfonie (1946) wurde er zum Inbegriff amerikanischer Musik, auch in Europa.

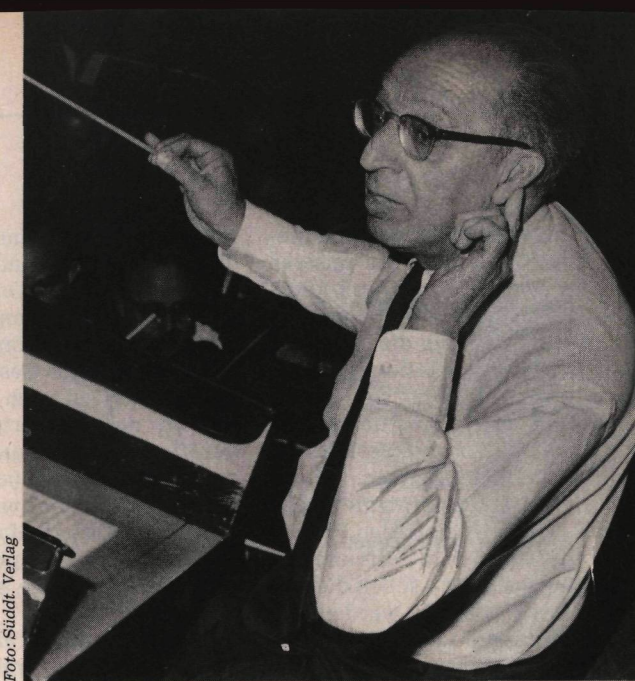


Foto: Südde. Verlag

In der Nachkriegszeit zogen Dekaphonie und Aleatorik das Interesse der jungen Komponisten auf sich; man war nicht mehr so sehr darauf bedacht, betont „amerikanisch“ zu schreiben. Copland befand sich plötzlich auf dem Abstellgleis. Trotzdem komponierte er weiter, produzierte bedeutende Kammermusik- und Orchesterwerke, beschäftigte sich sogar mit der Zwölftontechnik – bis ihm Anfang der 70er Jahre die „Klänge“, wie er sagte, „ausgingen“. Danach weitete er seine schon vorher rege Tätigkeit als Lehrer und Dirigent aus und wurde zu Lebzeiten als Symbolfigur mit Ehrungen überhäuft. Sein Platz in der Musikgeschichte ist gesichert, vor allem durch die Elemente seiner Musik, die Copland nach 1950 aus der Mode brachten: der offene, neurosenlose, selbstbewußte Optimismus, der beweist, daß Tiefsinn und Empfindsamkeit nicht unbedingt mit selbstmitleidigem Welt-schmerz verbunden sein müssen. Darin war er, im besten Sinne des Wortes, amerikanisch.

Sebastian Wulf

ZUSAMMENARBEIT BEI ETABLIERUNG DER LASER-DISC

Chancen eines neuen Mediums

Ein drittes Mal macht die Industrie den Versuch, einem digitalen audiovisuellen Tonträger Marktchancen zu eröffnen, diesmal in einer gemeinsa-

men Aktion. Nachdem Bildplatte und auch die CD-Video auf der Strecke blieben, bekam das Kind einen anderen Namen: jetzt heißt es Laser-Disc. Um auch richtig

Druck machen zu können und diesem neuen Medium in unseren Breiten endlich zum Durchbruch zu verhelfen, wurde im September vergangenen Jahres die Deutsche Laser Disc Association (DLDA) gegründet. Mitglieder sind Hardware-Konzerne, Filmstudios, Musikvertriebe, Laser-Disc-Hersteller und Software-Firmen. Mit einer gemeinsamen Strategie – zeitgleich und zu akzeptablen Preisen werden Geräte und Software zur Verfügung gestellt – sollen die goldenen Discs etabliert werden. Erster Schritt: die Laser-Disc-Player sind günstiger geworden, im Preis unter 1000,- DM gerutscht. Dabei wird als wesentliches Argument für die neuen Spieler angeführt, daß sie sich sowohl für die herkömmliche CD als auch für die Laser Disc verwenden lassen. Ob die neuen Allround-Digitalabtaster für die verschiedenen Formate auch dieselbe Qualität bieten wie ein CD-Player für denselben Preis, ist damit nicht gesagt. Vergleichstests werden helfen, diese Frage zu klären. Zweiter Schritt: das Software-Angebot soll ausgeweitet werden auf Spielfilme, parallel veröffentlicht zu dem Video-Start der entsprechenden Titel. Zusätzlich geben die großen Filmstudios und Videovertriebsfirmen monatlich Kino-Hits der letzten Jahre und Klassiker der Filmgeschichte auf Laser-Disc an die Öffentlichkeit. Ziel ist jetzt nicht mehr eine Durchsetzung der Laser-Disc über die Klassik-Konsumenten, die zuallererst hohe Klang- und Bildqualität fordern (die CD zumindest verdankt ihren raschen Aufstieg zum Standard-Tonträger der Klassik-Hörerschaft), sondern über das Massenpublikum. In Japan und den USA sind die Laser-Scheiben bereits ein Erfolg, und was dort funktioniert, das muß sich – so heißt es – auch hier machen lassen. Dem japanischen Interessenten stehen allerdings gegenwärtig etwa 2500 Musiktitel zur Verfügung – gegen etwa 350 in der Bundesrepublik, von Spielfilmen ganz zu schweigen. Aber das soll sich jetzt ändern.

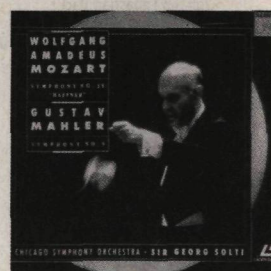
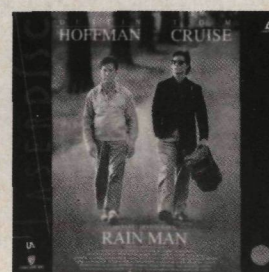
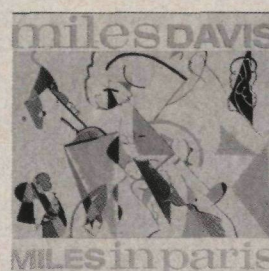
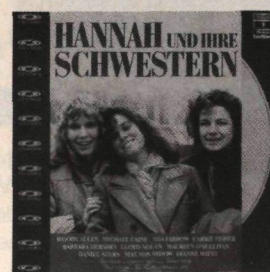
Auch die großen Klassik-Firmen veröffentlichen Laser Discs. DG, Decca und Philips sind ohnehin schon aktiv gewesen. Konkurrent Sony Classical hat gerade Herbert von Karajans Nachlaß

bebildert auf den Markt gebracht; Teldec Classics kündigt für den Februar etwa 15 LDs an, und die EMI wird nicht lange auf sich warten lassen (können). Auch BMG steigt in das Geschäft ein. Ob und wie schnell auch neues Material in nennenswertem Umfang veröffentlicht wird und nicht Auswertungen älterer (analoger) Video-Produktionen, wird sich zeigen. Sicher ist jedenfalls, daß neue Video-Produktionen teuer werden und die Ansprüche der Künstler steigen.

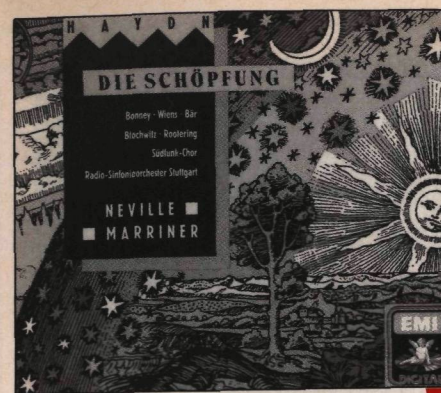
Klassische Musik als audiovisuelles Vergnügen, mit digitalem Ton und scharfem Bild wird versprochen. Daran ist viel Gutes. Drei Argumente allerdings werden vor allem gegen die Kombination Musik und Bild angeführt: Durch das Bild läßt die hörende Aufmerksamkeit nach, die Musik wird zweitrangig; die Kamera zeigt Unwesentliches, der gerne gewählte Blick durch die Harfensaiten macht keinen Sinn; und: der Zuschauer muß dem Kamerablickwinkel folgen, hat nicht die Möglichkeit, das Auge schweifen zu lassen. Es kann natürlich nicht der Sinn einer audiovisuellen Musikpräsentation sein, ein Konzert-

ereignis einfach abzufilmen, mit gelegentlicher Einstellung auf die Flötistenfinger. Etwas anders sieht es bei Oper und Ballett aus, doch auch hier stellt sich Frage, ob eine Bühnenproduktion einfach übernommen werden kann oder ob es nicht darum gehen muß, eine eigenständige Ästhetik zu entwickeln. Sie wird sich sicher im Laufe der Zeit verwirklichen, muß aber jetzt schon angepeilt werden. Außerdem: Wenn Bild und Ton nicht mehr parallel gehen, sondern gegenläufig sind, sich gegenseitig verdeutlichen, bekommt das Visuelle einen hinführenden, erklärenden Wert und könnte das leisten, was die Branche braucht: ein Videoclip-trainiertes neues Publikum mit „alter“ Musik vertraut machen. So liegt die Chance bei der Verknüpfung von Bild und Musik darin, einen Teil dessen zurückzugewinnen, was Lautsprecher nicht vermitteln können – auch wenn wir uns über einhundert Jahre an diese (genau betrachtet ebenfalls verlustreiche Darbietungsweise) gewöhnt haben. Man wird abwarten müssen, wie einfallsreich das ist, was da audiovisuell auf uns zukommt.

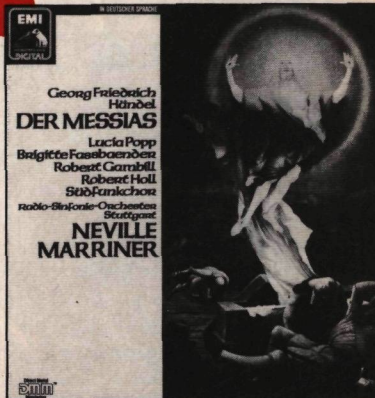
Sören Meyer-Eller



Das Angebot sowohl an Spielfilmen wie auch an Produktionen aus den Bereichen Pop und Klassik soll immer umfangreicher werden. Unverständlich allerdings sind die empfohlenen Preise. Pop-LDs liegen im neuen Laserdisc-Katalog zwischen 50,- und 60,- Mark, Spielfilme bei 60,- Mark, nur bei der Klassik wird kräftig hingelangt: 95,- Mark soll eine zweiseitige Disc kosten. Dabei handelt es sich aber nicht etwa um Neuproduktionen.



Joseph Haydn
DIE SCHÖPFUNG Hob.XXI:2
Gesamtaufnahme
Barbara Bonney · Hans Peter Blochwitz · Jan Hendrik Rootering · Olaf Bär
Edith Wiens · Südfunkchor
Radio · Sinfonieorchester
Stuttgart
Dirigent Neville Marriner
7 54038 2-665 2CD

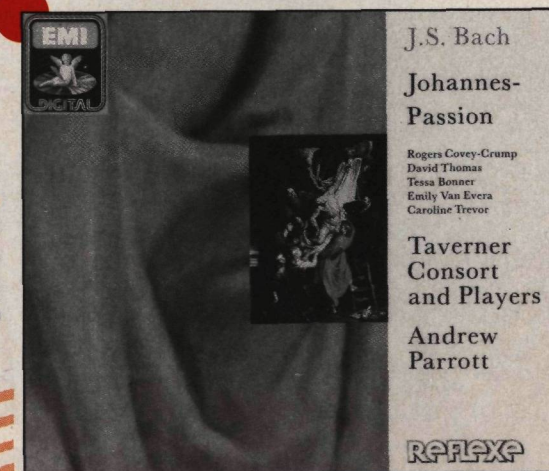


Georg Friedrich Händel
DER MESSIAS
Gesamtaufnahme, deutsch ges.
Lucia Popp · Brigitte Fassbaender · Robert Gambill · Robert Holl · Südfunkchor
Radio · Sinfonieorchester
Stuttgart
Dirigent Neville Marriner
7 47577 8-667 2CD
27 0080 3-157 T DMM 3LP
27 0080 5-289 T 3MC

EMI-CLASSICS PRÄSENTIERT 3 GROSSE CHORWERKE ALS BEISPIELHAFTE AUFNAHMEN

BACH · Johannes-Passion HÄNDEL · Der Messias HAYDN · Die Schöpfung

Johann Sebastian Bach
JOHANNES-PASSION
BWV 245
Rogers Covey-Crump · David Thomas · Tessa Bonner · Emily van Evera · Caroline Trevor
Taverner Consort and Players
Dirigent Andrew Parrott
7 54083 2-665 2CD



KEIN GROSSEREIGNIS, ABER INTERESSANT

Harry Kupfers „Idomeneo“ an der Komischen Oper

Gewiß kein großer, aber auch kein verlorener Mozart war das in der Komischen Oper. Harry Kupfer ergänzt seinen Mozart-Zyklus mit der musikalisch dramatischsten und gleichwohl am stärksten in die Opernkonventionen des 18. Jahrhunderts eingebundenen Oper Mozarts, dem „Idomeneo“. Kupfer versucht auf die ihm eigene, ebenso ingenios geniale wie zunehmend manieristische Art, die Tradition dieser höfischen Festoper zu durchbrechen, ihr aufklärerisches Pathos in Frage zu stellen, die Passivität der Rollenträger zu aktivieren. Idamante wird sich am Ende selbst krönen. Ein neuer Mächtiger!

Mozarts lieto fine wird äußerer Schein, die Hybris menschlichen Machtstrebens siegt. Details einer Aktualisierung allerorten, angefangen bei Bühnenbild (Reinhart Zimmermann) und Kostümen (Eleonore Kleiber): Mauern, Maueröffnungen, Bitterfeld, Ar-bace als Gregor Gysi... Ohne Zweifel bietet die vom Publikum freundlich aufgenommene Insze-

nierung effektvolle Spannung und eindrucksvolle Dramatik. Und dennoch eben kein großer Abend, auch kein beispielhaftes Konzept für die zukünftige Idomeneo-Rezeption, eher ein weiteres Beispiel für die Schwierigkeiten, die barocke Opernästhetik mit den Ansprüchen des realistischen Musiktheaters in Einklang zu bringen.

Es sind weniger die Verfremdungen, mit denen Kupfer Mozarts Musik als Trugbild ganz im Sinne moderner PR-Arbeit einsetzt, etwa wenn er in den vermeintlich letzten Minuten vor Idamantes Opferung die konventionelle Ballettmusik spielen läßt oder wenn der Chor affirmativ Poseidon preist (über Lautsprecher), während die Leidtragenden der Rache Poseidons auf der Bühne krepieren. Es ist vielmehr das durchgehende Detail, wo Kupfers psychologisierender „Unruhe-Stil“ nicht den Ton der Musik aufgreift, sondern sich herrisch über das musikalische Geschehen hinwegsetzt. Rezitatives eruptives Poltern paßt wie die Ruck-zuck-Choreographie der Perso-

nenführung, deren Höhepunkte bezeichnenderweise vor allem in den Atempausen der Musik liegen, noch nicht einmal zu Mozarts stürmischsten Passagen, an denen die Partitur des „Idomeneo“ so reich ist. Ähnlich ruckhaft wie die Bewegungen der Sänger sind auch die Arpeggierungen am Continuo-Cembalo. Dadurch treten Undifferenziertheit und Aufdringlichkeit, ja auch sängerisches Unvermögen in den Vordergrund. Wobei nicht unerwähnt bleiben soll, daß Kupfers verdienstvolles Drängen auf Wortverständlichkeit bestens erfüllt wurde.

Rolf Reuter am Dirigierpult wirkte am Premierenabend eher matt. Die ausgesprochen statisch daher kommende Ouvertüre ließ Erinnerungen an den alten DDR-Umgang mit Händel-Opern wachwerden. Unter den Sängern überzeugte Rebecca Littig als vereinsamte, zornige Elektra am meisten, der mit Juliane Banse als lyrischer Ilia ein stimmiger Kontrast entgegengesetzt war.

Noch einmal: kein Großereignis, wohl aber der diskutable Schlußteil eines Mozart-Zyklus, wie er in deutschen Landen im Mozart-Jahr '91 sonst nicht geboten wird. Schon deshalb muß Harry Kupfers Komische Oper Berliner Zukunft haben. *Martin Elste*

Harry Kupfer inszenierte an der Berliner Komischen Oper Mozarts „Idomeneo“ – aktualisierend, ingenios und anregend.

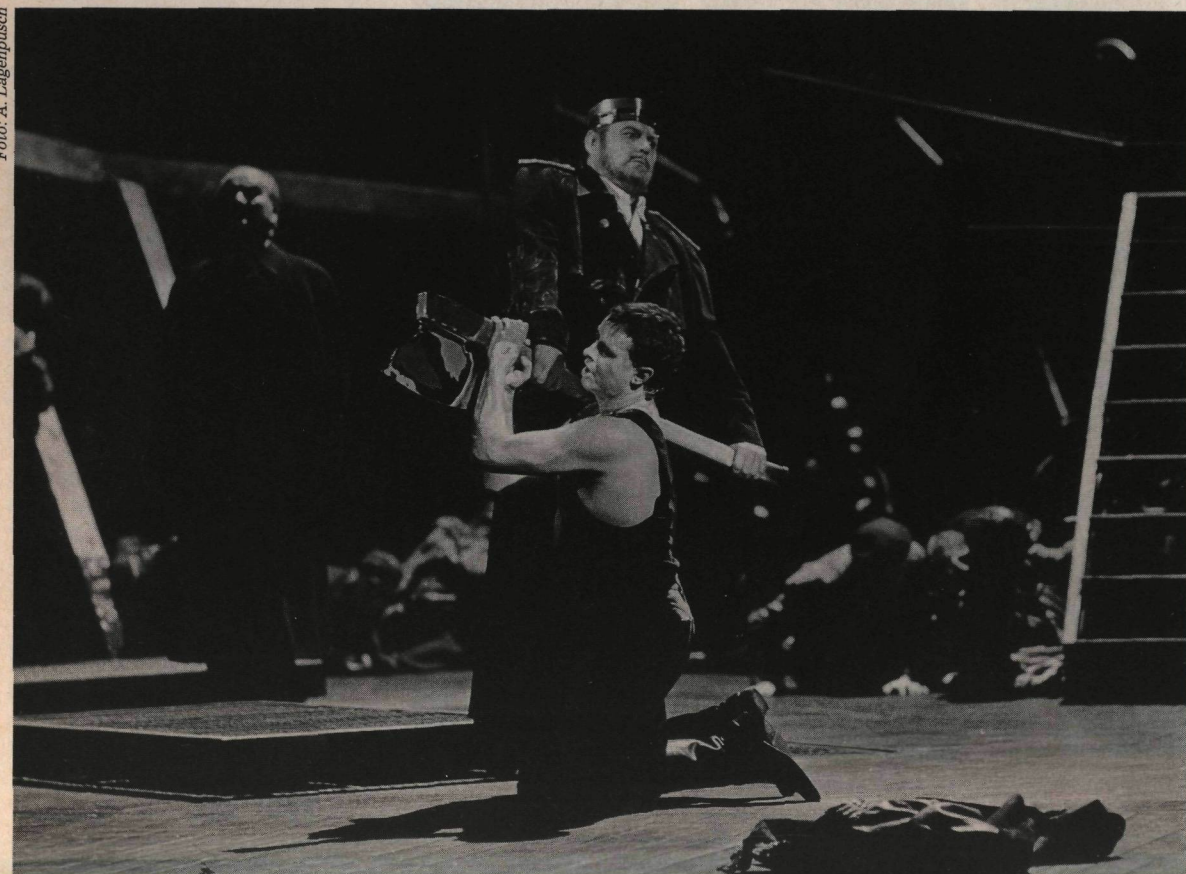


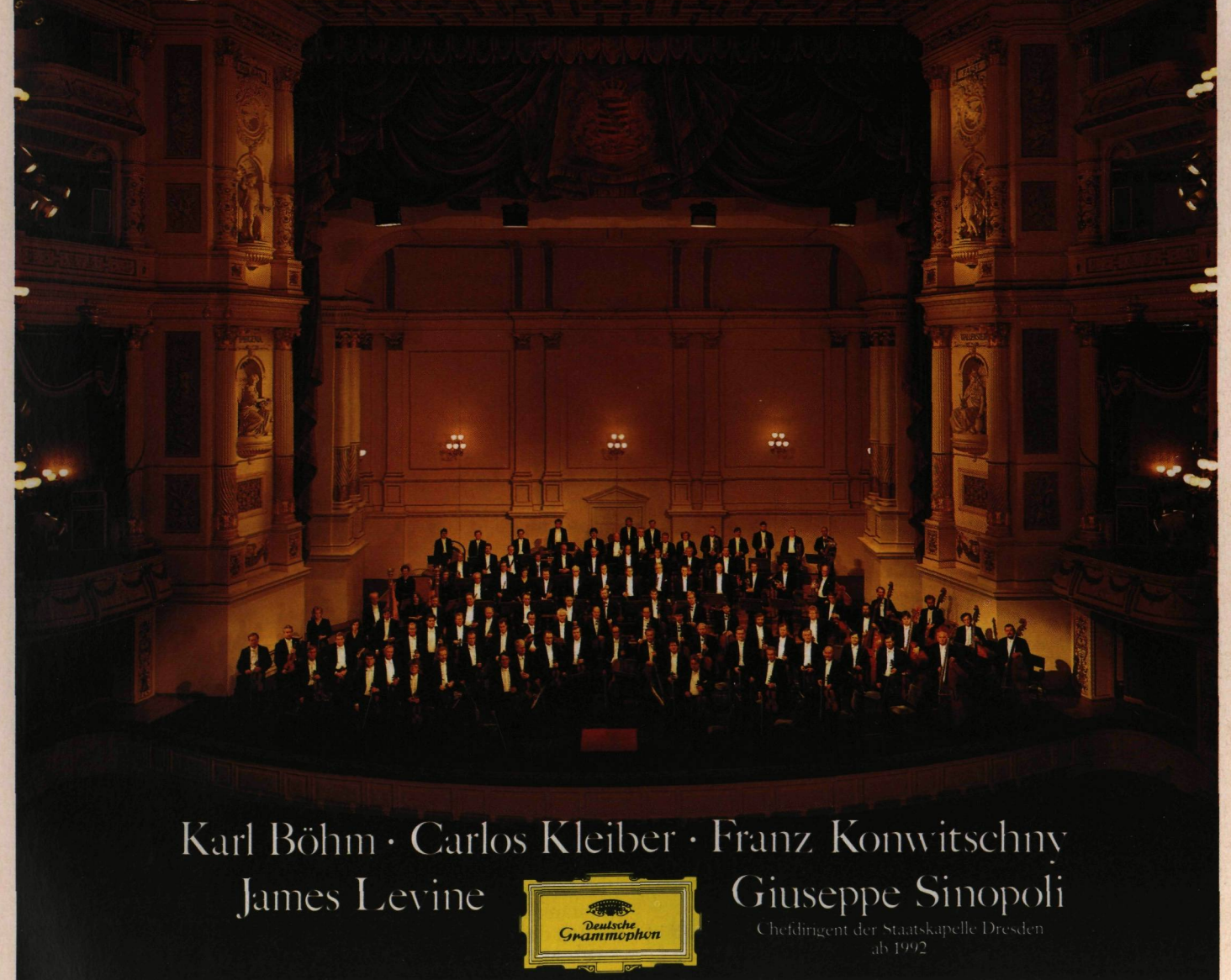
Foto: A. Lagenpusch

Eine Tradition wird fortgesetzt



STAATSKAPELLE DRESDEN

DEUTSCHE
GRAMMOPHON GESELLSCHAFT



Karl Böhm · Carlos Kleiber · Franz Konwitschny
James Levine



Giuseppe Sinopoli

Chiefdirigent der Staatskapelle Dresden
ab 1992

Staatskapelle Dresden in der Semperoper (Foto: Ludwig Schirmer)