

Gut gemeinte High-Tech-Tröstungen

Die Uraufführung von John Adams' „sound-system“-Oper „Klinghoffers Tod“ in Brüssel könnte man auch ein „rührend naives Medien-Spektakel“ nennen oder „poetisch verfrantete, musikdramatisch dünnblütige Bühnenfassung des ‚Achille-Lauro-Terrorüberfalls‘“. Damit soll nicht leichtfertig einer neuen Oper der Garaus gemacht werden, denn grundsätzlich ist das Engagement des renommierten Brüsseler Théâtre de la Monnaie für Uraufführungen richtig. Boesmans „Passion de Gilles“, Laportes „Das Schloß“ und die Neuinszenierung von Zenders „Stephen Climax“ in der laufenden Saison – all das sind Pluspunkte, die Direktor Gérard Mortier mit seinem Team verbuchen kann. Auch jetzt war der Jubel für die bravourösen Leistungen von Chor und Orchester, für die unglaublich souveräne Dirigierleistung von Kent Nagano künstlerisch gerechtfertigt. Zurecht gab es Bravo-Rufe für das rollende Solisten-Ensemble aus den USA – darunter so beeindruckende Sängerdarsteller wie die Baritone James Maddalena und Thomas Hammons, die Sopranistin Janice Felty. Aber insgesamt war der Beifall selbst für belgische Verhältnisse kurz und für das übrige Team eher schütter.

Dies ist aus zweierlei Gründen ein ernstzunehmendes Votum. Zum einen hatte Direktor Mortier die Uraufführung bewußt nicht an das übliche Premierenpublikum vergeben, sondern neben der überaus zahlreichen internationalen Presse gezielt eines seiner Jugend-

abonnements als „Ersthörer“ ausgewählt. Zum anderen hatten das Werk- und Produktionsteam keine Mittel gespart. Da wagte Komponist John Adams die Vorhersage, daß nach Amerikas Waffen- und „way of life“-Export dieses Werk Versöhnung und Heilung bringe, daß die Vereinigung von Chor, traditionellem Orchester, mikrophonegestütztem Sologesang und einem computergestützten Synthesizer zu einem „sound-system“ die Norm für die Oper der Zukunft sei. Librettistin Alice Goodman selbst verwies auf die hohe Qualität ihrer Verse, und Regisseur Peter Sellars scheute nicht den Vergleich mit der antiken Tragödie, wo derart politische Stoffe dem Publikum ebenfalls präsent gewesen seien und die theatrale Verarbeitung eine Meditation darüber war; er verwies darauf, daß die ganze Handlung auch in den exzellenten Tänzern und der ebenso exzellenten Choreographie von Mark Morris nochmals reflektiert werde und daß die extra in San Francisco gefertigten Kostüme eine eigene Farbdramaturgie besäßen; wichtig schien auch, daß die bühnenhohe, silberglänzende Gangway-Gitter-Stahlkonstruktion von George Tsypin mit Projektionsflächen und Lautsprechern und Hebebühnen ganze zehn Tonnen wiegt, weniger wichtig war, ob dieses Einheitsbühnenbild dramaturgisch den Abend mitrug. Der blieb eher lau. Komponist Adams hat nicht nur keine differenzierte musikalische Sprache für die Personen gefunden, er borgt nicht nur hemmungslos bei Impressionismus, Spätromantik

*Ohne dramatische Kraft:
John Adams' neueste
Oper „Klinghoffers Tod“
in der Brüsseler Uraufführung.*

und minimal music, bei vielen großen Kollegen – er läßt dies alles, vor allem aber die Singstimmen, in durchgängiges Mezzoforte bis Forte verstärken. Peter Sellars' Regie lieferte die befremdend konventionelle Bebilderung eines Vorgangs, der doch wohl „ungeheuerlich“ wirken sollte. Die Choreographie von Mark Morris ist nicht erwähnenswert, weil allzu beliebig. So besaß der Abend über den kraftvollen Chor der Exiljuden und einige sehr expressive Video-Verdoppelungen von pakend gesungenen Soloszenen hinaus keine dramatische Kraft, versackte vor allem am Ende in einem wehleidigen Epilog. Mag sein, daß Sellars die aufwendig leere Produktion für die Übernahmen nach Wien, New York, Glyndebourne, Lyon, Los Angeles und San Francisco gewinnbringend überarbeitet. Vorläufig dominiert der Eindruck, daß das Team sehr naiv und amerikanisch unbekümmert allzu diffizile Themen angeht und vor allem sich selbst sehr gut vermarktet. *Wolf-Dieter Peter*



Foto: C. Baus-Mattar

Notizen aus London

Kultusminister kommen und gehen, die Kulturmisere jedoch bleibt bestehen. Auf David Mellor folgte anlässlich der Regierungsumbildung durch den neuen Premierminister John Major mit Timothy Renton ein unbeschriebenes Blatt. Immerhin scheint er dem von seinem Vorgänger avisierten Dirigismus

ebenso abhold wie der geplanten Dezentralisierung des Arts Council zugunsten allzu mächtiger regionaler Körperschaften. Auch auf den ursprünglich von David Mellor initiierten, dem Kultusminister persönlich vorbehaltenen sogenannten „Enhancement Fund“, aus dem für die kommenden drei Jahre mit jeweils etwa 22

Millionen Mark besondere künstlerische Leistungen belohnt werden sollen, nahm er keinen Einfluß. Um so eiliger sah sich das Arts Council bemüht, diese Gelder an jene Organisationen zu verteilen, welche den Lobbyismus richtig zu handhaben verstanden. Die häufig schwer ergründbaren Machenschaften erregten böses

Blut. Die verdienstvolle, effektive Welsh National Opera in Cardiff ging erst einmal leer aus und kündigte für Juli die Schließung an. Nach endlosen Querelen fand sich das Arts Council dann doch bereit, mit neuhunderttausend Mark aus dem Zusatzfond deren vorläufiges Überleben zu sichern. Ihre für den 21. Februar 1992 angekündigte Premiere der Neuinszenierung von „Pelléas et Mélisande“ unter der musikalischen Leitung von Pierre Boulez und in der Regie von Peter Stein verspricht für die kommende Saison einmal mehr einen Höhepunkt von internationaler Tragweite außerhalb der Metropole.

Auch die Londoner Orchester sahen sich von der undurchsichtigen Politik des Arts Council brüskiert. Das London Symphony Orchestra, traditionsgemäß von der reichen City of London finanziert, erhielt aus besagtem Topf 1,2 Millionen Mark als Anerkennung für eine risikofreudige Programmgestaltung. Die übrigen drei Orchester hatten das Nachsehen. Die Ankündigung, die Londoner Philharmoniker mit rund zwei Millionen Mark zu unterstützen, sobald sie 1991 ihr Hausrecht an der Royal Festival Hall antreten, quittierten Philharmonia und Royal Philharmonic Orchestra mit bissigen Erklärungen, daß man ihre Leistungen wie ihre Existenz in Frage stelle. Inzwischen hat sich die Regierung für eine unter Margaret Thatcher stets verpönte staatliche Lotterie entschlossen; ein Drittel der Nettoeinnahmen soll dabei den Künsten zufließen. Das Vorhaben findet allgemeinen Zuspruch, obwohl es die Gefahr einer weiteren Subventionsdezmierung durch den Staat und die Kommunen beschwört.

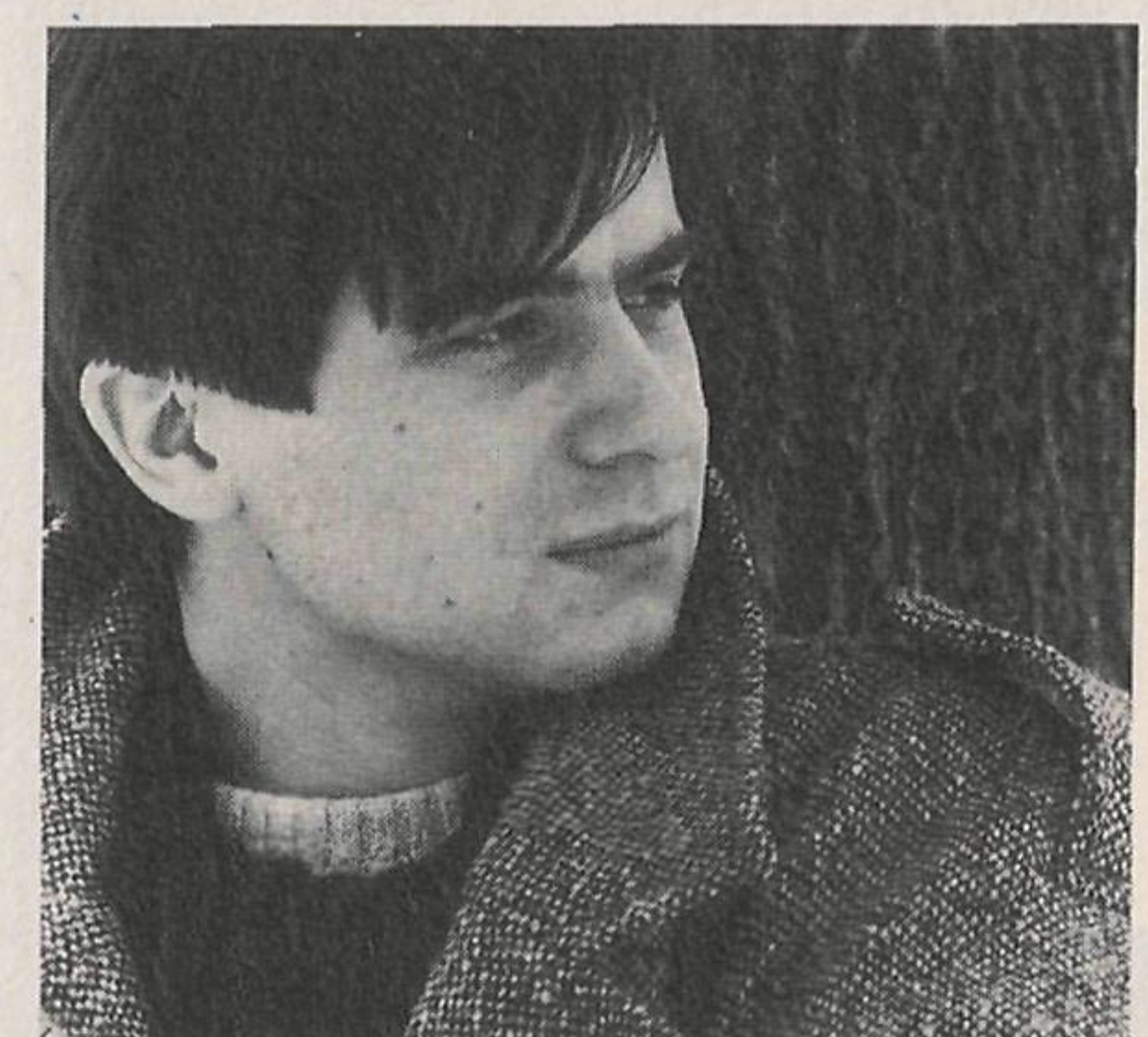
Mit der „Götterdämmerung“ erreichte die Wiederaufbereitung der Berliner Tunnelversion des „Ring“ von Götz Friedrich am Covent Garden ihr vorletztes Stadium; den Abschluß bildet in der nächsten Spielzeit „Das Rheingold“. Es ist schlimm, wenn sich ein Opernhaus dieses Kalibers mit einem bühnentechnisch ungenügend präparierbaren Aufzug begnügen muß, dessen einzige Rechtfertigung das diesmal sogar zwiespältig aufgenommene Dirigat von Bernard Haitink war.

Begnügt man sich am Royal Opera House traditionsgemäß im-

mer häufiger mit bunt gemischter, jedoch nur selten harmonisierender Sängerprominenz, so hat sich die English National Opera in dieser Spielzeit neben dem obligatorischen Mozart-Beitrag die zeitgemäße szenische Realisation eines breitgefächerten Œuvres aus unserem Jahrhundert zum Ziel gesetzt. Die Neuinszenierungen von „Pelléas et Mélisande“ (David Pountney) sowie von „Oedipus Rex“ und „Herzog Blaubarts Burg“ (David Alden mit einem auf ganze 130 000 Mark reduzierten Budget) erbrachten homogenes und blendend strukturiertes Musiktheater, wobei Musikdirektor Mark Elder und ein gesanglich wie darstellerisch flexibles, ausgeglichenes Ensemble den Ton bestimmten. Auch der begeisternden Wiederaufnahme der Krefelder Produktion von Aribert Reimanns „Lear“ durch Eike Gramms unter der vibrierenden musikalischen Gestaltung des jungen Senkrechstarters Paul Daniel kann das Royal Opera House gegenwärtig nichts Gleichwertiges entgegensetzen.

Auf dem Konzertpodium sorgten ein gesunder, besessener Klaus Tennstedt, die Londoner Philharmoniker, ein erlesenes Solistenoktett und die entsprechende Chormassierung mit Mahlers gigantischer Sinfonie Nr. 8 für einen von Presse und Publikum einhellig umjubelten Höhepunkt, auch wenn dafür die Royal Festival Hall aus den Nähten zu platzen drohte. Die BBC zeichnete das dreimal gegebene Ereignis auf; im Herbst soll es von EMI weltweit als Laser Disc vertrieben werden. Franz Welser-Möst, der jugendliche Chefdirigent der Londoner Philharmoniker, tritt gegenwärtig noch relativ selten in Erscheinung, allerdings immer mit ausgefallenen Programmen. Kürzlich folgte auf Mozarts Divertimento Nr. 17 – in der ungewohnt üppigen Streicherbesetzung 16/14/12/10/8 und in der bei den Wiener Philharmonikern üblichen Sitzordnung – Strawinskys Konzert für Klavier und Bläser sowie dessen Psalmen-sinfonie. Da Welser-Möst bald die mit dem Hausrecht seines Orchesters an der Royal Festival Hall verknüpfte wichtigste musikalische Position in London zu verantworten haben wird, verfolgen die einheimischen Rezensenten seine Konzerte mit abwartender bis

wohlwollend kritischer Akribie. So kommentierte Richard Morrison in der „Times“: „Sollte der Wiener Stil die Absicht von Welser-Möst indizieren, dann könnte seine Position bei den Londoner Philharmonikern ihn wie uns frustrieren.“ Mir gegenüber äußerte Welser-Möst sein Fernziel mit den Worten, „die Klangsinnlichkeit der Wiener, die Präzision von Chicago und die Instrumentalattacke der Berliner, das zusammen werden die Londoner Philharmoniker sein“.



In London gab der 21jährige Pole Piotr Anderszewski (Foto) sein vielbeachtetes Konzertdebüt mit einem Beethoven-Programm.



Foto: ENO, Michael Le Poer Trench

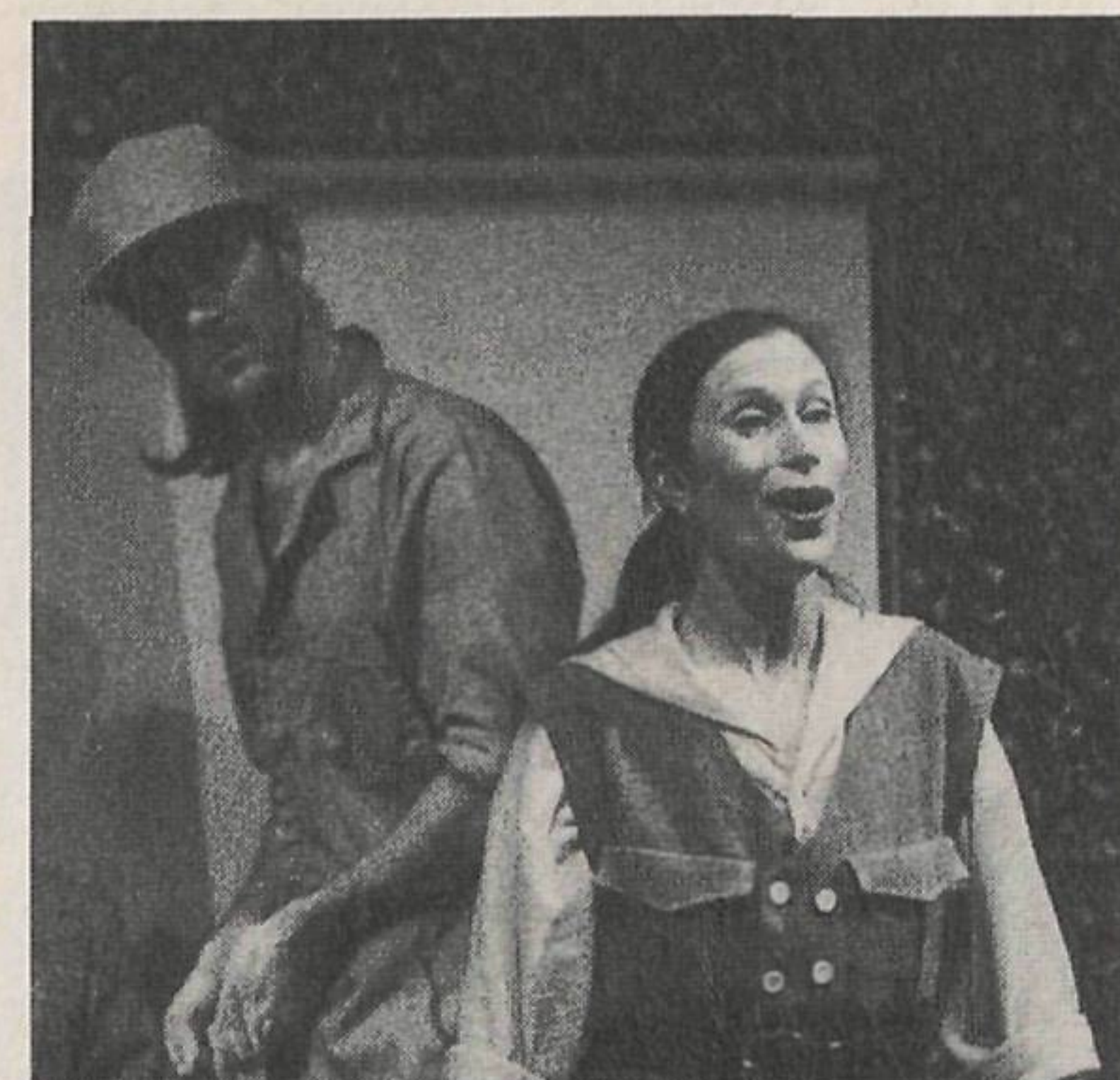
In der Wigmore Hall gab der 21jährige polnische Pianist Piotr Anderszewski, dessen vorzeitiger Semifinalabbruch während des letztjährigen Klavierwettbewerbs in Leeds für Schlagzeilen gesorgt hatte, sein ausverkauftes London-Debüt. Dazu hatte sich nahezu die gesamte Prominenz aus der Platten-Industrie ein Stelldichein gegeben. Anderszewski enttäuschte nicht. Wer in solch jugendlichem Alter über die Disposition verfügt, Beethovens Sechs Bagatellen op. 126 und die gesamten 33 Diabelli-Variationen op. 120 eigenständig, mit höchster Sensibilität und Konzentration zu interpretieren, ohne auch nur ein einziges Mal einzubrechen, dem ist eine Zukunft sicher.

Hans-Theodor Wohlfahrt

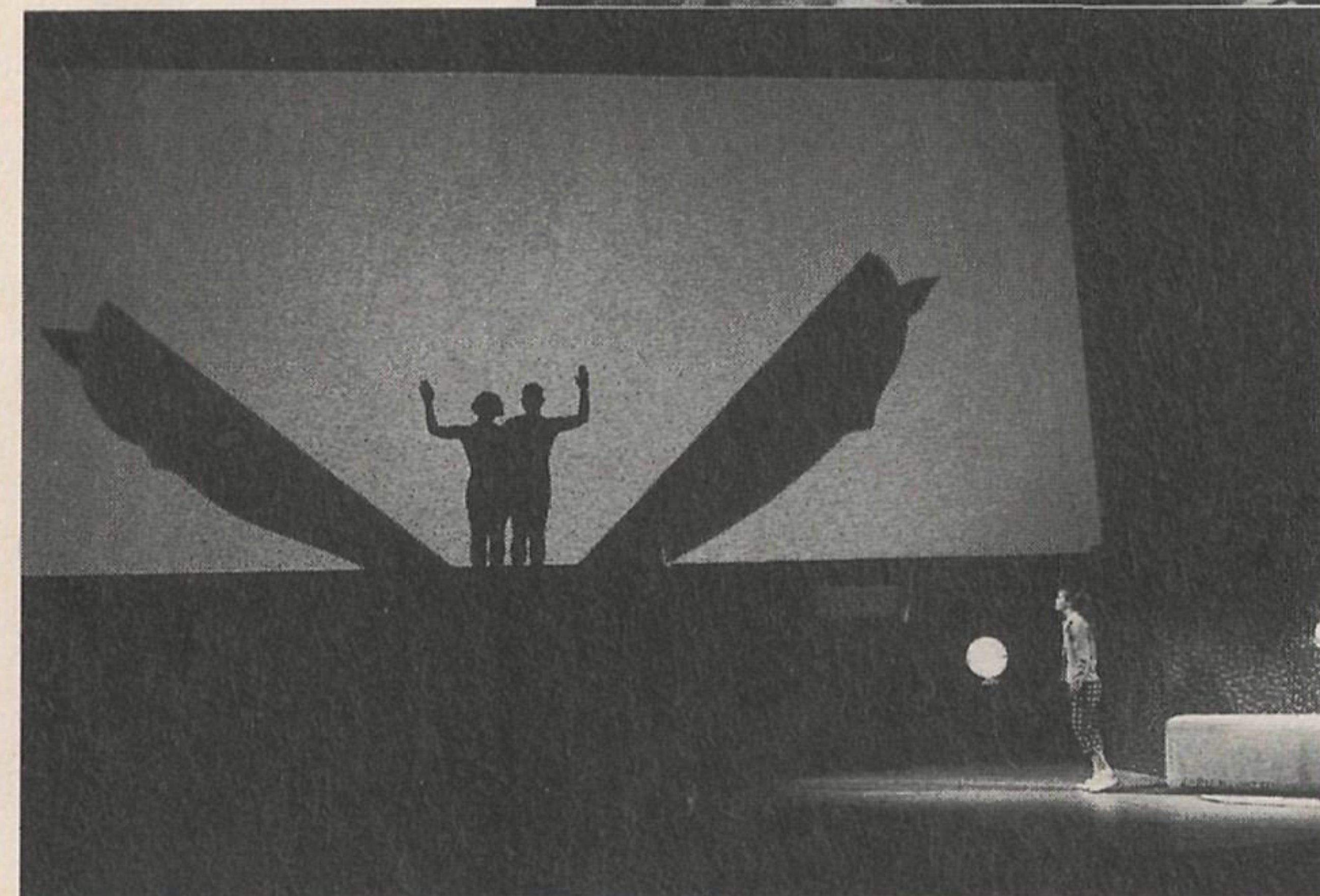
An der English National Opera sang Sally Burgess (Foto) die Judith in Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“.

Monks Oper „Atlas“ in Houston

Schon seit Jahren bezeichnet die amerikanische Avantgardistin Meredith Monk ihre abendfüllenden Stücke als Operas. Musiktheater im weiteren Sinne waren ihre Gruppen-Performances auch, selbst wenn Gesang und Tanz, Bewegung und Begleitung unterschiedlich ge-



Meredith Monks neuestes Werk „Atlas“, das von ihr auch inszeniert und choreografiert wurde (und in dem sie selbst auch mitspielt) wurde in Houston uraufgeführt. Es ist ein „work in progress“ mit viel impressionistischem Freiraum. Die Produktion aus Houston wird in diesem Sommer auch in Berlin und Avignon zu sehen sein.



Fotos: J. Caldwell

wichtet wurden. Jetzt hat Meredith Monk mit „Atlas“ ein 3½-Stunden-Werk geschrieben, das dem Beinamen Oper rundum gerecht wird. Eine Oper allerdings mit Liedern fast ohne Worte, mit Bildern, die Klang werden, und mit Klängen, die bildhaft sind.

Premiere war diesmal nicht – wie bei früheren Monk-Stücken – in einem Museum oder auf einem Parkplatz, sondern in der Houston Grand Opera, die wie keine zweite amerikanische Opern-Compagnie der angemessene Partner ist. Nirgendwo in den Vereinigten Staaten gab es in den letzten Jahren so viele spektakuläre Neuheiten zu sehen und zu hören wie in Houston. Hier konnte Meredith Monk nun ganz neue Erfahrungen sammeln, weil sie eben nicht nur mit den wohltrainierten „Monkees“

ihrer Haustruppe „The House“ zusammenarbeitete, sondern mit Opernsängern, denen sonst Mozart näher ist als Monk.

Die Sänger fanden sich verblüffend gut zurecht mit den ungewohnten Klängen, die mal mittelalterlich und mal neutönerisch sind, und deren Arien und Ensembles weitgehend aus Vokalisen bestehen. Meredith Monk vertraut darauf, daß die Essenz der Oper in den Melodien liegt. Monk arrangiert Klangschritte zu immer weiter sich ausdehnenden Klangbögen, zu sanglichen, aber gesangstechnisch durchaus anspruchsvollen Linien. Da diese Musik Quinten und Quarten nicht verschmäht, ist sie durchaus tonal, aber bisweilen durch Schleiftöne eingetrübt. Von „minimal music“ unterscheidet sich ihre Partitur durch die stilistische Bandbreite, durch „Unsauberkeiten“ – und durch Humor. Nicht nur, wenn Kamele Tango tanzen, kann mit-geswingt werden. Es darf geträumt und gedacht werden, auch gelacht.

„Atlas“ könnte auch „Lieder der Lehr- und Wanderjahre“ heißen, denn es geht um die Träume und Taten der unternehmungslustigen Alexandra Daniels, die wir als 13jährige ebenso erleben wie als 60jährige und deren Lebensmitte als dritte Darstellerin Meredith Monk selbst verkörpert. Es geht um eine Reise zum Ich, die gottlob nicht nur auf die spröden Ebenen der Erkenntnis, sondern auch ins Land des Lächelns führt. Stationen der Fahrt sind ein Flughafen, auf dem ein baßbrummiger Saubermann mit Scheuerbesen für komische Kontrapunktik

Pro.2



sorgt. Weiter trifft man lustige Landsleute und hungrige Geister; in der Arktis stoßen die Reisenden auf einen ziemlich schrägen Schnellimbiss, doch dort können drei Eis-Dämonen auch den Tod bringen. Man gelangt dann durch die Wüste und über die Himmelsleiter ganz nach oben. Immer ver-rätselter wird das Geschehen, das zunehmend auch sakrale Seiten zeigt, bis am Ende die Heldin wieder eins mit sich und mit ihren Teilaspekten ist.

Dies alles hat Meredith Monk nicht nur komponiert und zum Teil verkörpert, sondern auch inszeniert und choreographiert. Gemeinsam ist allen Szenen, daß sie mehr Zauber bergen, als es die bloße Nacherzählung vermitteln kann. Wer sich von einer Alice ins Wunderland locken läßt, darf dort kein übersichtliches Lego-Land der Bedeutungen erwarten. Respektvoll und in Houston war nicht zuletzt, daß sich nicht nur die Teile des Werkes, sondern auch die Beteiligten bemerkenswert ergänzten. Doch wie alle Monk-Performances ist auch „Atlas“ ein „work in progress“, das im improvisatorischen Freiraum jedes Abends neu gestaltet wird. Die 18 Akteure und die zehn Musiker – fünf Streicher, zwei Holzbläser, ein Schlagzeuger und zwei Keyboarder – bemühten sich unter der kompetenten Leitung von Wayne Hankin erfolgreich um das Haupt- und Zauberwort der Autorin: um Balance. Nicht ausbalanciert, sondern eindeutig jubelnd war die Reaktion der Uraufführungsbesucher. Wie Europa auf diesen „Atlas“ reagiert, wird man im Sommer überprüfen können, wenn diese Produktion im Juli im Berliner Hebbel-Theater gastiert und anschließend das Festival d'Avignon eröffnet. Und wer dort nicht sein kann, der muß eben warten, bis „Atlas“ auch auf Platte erscheint. Meredith Monk ist zuversichtlich, daß ihr Haus-Label ECM hier nicht zurückstehen wird, auch wenn dessen Chef Manfred Eicher eher kammermusikalische Produktionen bevorzugt. Schließlich ist „Atlas“ eine – allerdings äußerst weiträumige – Kammeropera.

Rainer Wagner

CAPRICCIO
DIGITAL

SIR NEVILLE MARRINER ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS



CD 10 354



CD 10 355

RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART



CD 10 358



CD 10 306

Ein Produkt der DELTA-MUSIC GmbH · D-5020 Frechen 4 · Tel.: 022 34/60 06-0 · Telex 889 299 · Telefax: 022 34/60 06 40

Drei Opernpremieren in Berlin

Michael Gielen leitete an der Deutschen Staatsoper eine überaus gelungene Neuproduktion von „Pelléas und Melisande“ in der Regie von Ruth Berghaus. Das Foto oben zeigt Toril Carlsen (Melisande) und Roman Trekel (Pelléas).



Fotos: Marion Schöne, Kranich-Photo

Weit weniger überzeugend geriet an der Deutschen Oper Verdis „Otello“. Wladimir Atlantow sang die Titepartie im undifferenzierten Dauerforte an der Seite der glänzend disponierten Julia Varady als Desdemona (Foto rechts). Giuseppe Sinopoli unsensibles Dirigat blieb ebenso profillos wie die konventionelle Regie von Graham Vick.



Oper „Die schweigsame Frau“ hörte man Klänge vom Orchester, wie man sie lange nicht in diesem Hause erleben konnte. Wolfgang Rennert, noch im September letzten Jahres glückloser Dirigent eines provinziellen „Troubadour“ an der Berliner Staatsoper, spornete ganz offensichtlich die Musiker

aus der Behrenstraße zu qualitätsvoller Disziplin an. Und Christine Mielitz, in der letzten Spielzeit am „Cardillac“ gescheitert, inszenierte eine vergnügliche Buffo-Trivialität mit Siegfried Vogel als herausragendem Sir Morosus.

Überraschung Nr. 2 war der „Otello“ an der Deutschen Oper, trotz hochkarätiger Besetzung eine insgesamt mißglückte, ärgerliche und langweilige Angelegenheit. Regisseur Graham Vick verschwendete sein Talent in Nebensächlichkeiten. Chor- und Personenführung näherten sich dagegen häufig bedenklich der Persiflage – nur ist „Otello“ nicht das geeignete Objekt dafür. Die Massenszenen waren mit einer Pauschalität choreographiert, die allem Glauben an die Wahrhaftigkeit der Literaturoper spottete, Soap-Opera im Opernhaus. Und die musikalische Seite hatte sich auch auf dieses Konzept eingeschworen. Giuseppe Sinopoli dirigierte überhitzt und knallig-laut. Ebenso wie im Szenischen fehlten im Musikalischen viele Zwischentöne und Abstufungen. Wladimir Atlantow brüllte sich als Otello unkultiviert seine Eifersucht vom Leib, Robert McFarland als sein Gegenspieler Jago war zwar besser bei Stimme, doch als Charakter eigenartig profillos. Sein berechnender Neid blieb eine Angelegenheit des Librettos. Einzig Julia Varady konnte als Desdemona überzeugen, aber vielleicht durchbrach sie damit sogar das Regiekonzept des Engländers?

Überraschung Nr. 3 und gleichzeitiger Höhepunkt, vielleicht sogar das Ereignis der Saison: „Pelléas und Melisande“ an der Deut-

schen Staatsoper. Jenes Haus, das sich in der neuen Konkurrenzsituation am nachdrücklichsten profilieren muß, hat mit dieser rundum, musikalisch wie szenisch, großartigen Premiere gezeigt, daß es durchaus die Chance hat, sich als erstes Haus am Platze zu etablieren. Das Rekurreren auf jene Künstler, die ihre Karriere mangels Konkurrenz aufbauen konnten und infolge der künstlerischen Isolation in der DDR gefragte Stars wurden, wird hoffentlich bald bei der Lindenoper ein Kapitel Vergangenheit sein.

Ruth Berghaus freilich zählt nicht dazu, obwohl sie seit Jahrzehnten mit der Deutschen Staatsoper verbunden ist. Ihre „Pelléas“-Regie erscheint als kongeniale Umsetzung des symbolistischen Stoffes, konzentriert, ohne überflüssige, ablenkende Mätzchen, wenn auch mit vielen Rätseln, die sich einer klaren Entschlüsselung sperren. Das neoexpressionistische, kubistische Bühnenbild von Hartmut Meyer unterstützt die Konzentration auf das Symbolhafte. Einfach strukturiert und dennoch von Variabilität gekennzeichnet, gibt die Kulisse den Raum zu einem Theater auf dem Weltenrund: „Pelléas und Melisande“ als Weltentheater. Schöne Farben, lebhaft kontraste (wie die alles beherrschende gelbe Treppe zwischen grünen Wänden) schaffen eine synästhetische Eleganz, die beispielsweise der „Otello“-Inszenierung, die gleichermaßen mit Farbkontrasten arbeitet, völlig fehlt.

Ruth Berghaus hatte Michael Gielen mitgebracht, den sie seit der langjährigen Zusammenarbeit in Frankfurt schätzt. Und Gielen sorgte dafür, daß der Abend eine musikalische Sternstunde wurde. Unter ihm klang die Staatskapelle – sonst ein etwas ruppiger Klangkörper – ungemein präzise, geschmeidig und durchsichtig. Auch die Sängerbesetzung war ohne jeglichen Abstrich exzellent. Roman Trekel (Pelléas) und Toril Carlsen (Melisande) seien stellvertretend genannt. Es lohnt sich, wegen dieser Inszenierung an die Spree zu kommen, besonders dann, wenn Gielen am Pult steht.

Martin Elste



DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE

SCHOENBERG *Verklärte Nacht*

KAMMERSINFONIE NR. 2 • SUITE IN G

Deutsche Kammerphilharmonie MARIO VENZAGO



»Eine der eindrucksvollsten Aufführungen der 2. Kammersinfonie von Schönberg habe ich mit der Deutschen Kammerphilharmonie in Graz mit Mario Venzago gehört – das war ein unwahrscheinliches Erlebnis in jeder Hinsicht, an Expressivität und an Virtuosität übrigens ganz genauso wie an Klugheit und Ökonomie der Mittel.«

Heinrich Schiff

Im Vertrieb von

BMG
CLASSICS

BMG Ariola Hamburg GmbH
A Bertelsmann Music Group Company

CD VC 791173-2