

Das Tödliche in der Gemütlichkeit



Foto: Wilfried Hosi

Günter Krämers Inszenierung von Henzes Oper „Der junge Lord“ in München

Auf allen Regisseuren, besonders den berühmten, lastet der Zwang zur Originalität. Sie fürchten ihn, denn sie wissen, was sie ihrem Ruf schuldig sind. Bei genialen Eingebungen löst sich ihr Alldruck von selbst; wenn sie aber im Abseitigen herumstochern und eine Belanglosigkeit zur Hauptsache erklären, rutscht ein Abend zuweilen ins Banale ab. Vor Entgleisung schützt Berühmtheit nicht. Auf dieser Schiene einer befremdlichen Sehnsucht nach krampfhafter Neudeutung kam nun auch Günter Krämers Inszenierung von Hans Werner Henzes Oper „Der junge Lord“ ins Münchner Nationaltheater. Im Handgepäck führte sie mancherlei prä-karnevalistische Wurfwaren fürs amüsierwillige Publikum; vor sich her trug sie ein Huldigungswappen mit bayerischem Löwen, darunter das weißblaue Rautenmuster (Ausstattung: Andreas Reinhardt). Sodann stapften Lederhosen mit Hüten, Gewehren und Gamsbärten herein und mimten aufgekratzt die depperten Blödiane aus dem Krähwinkel. Henzes Residenzstädtchen Hülfsdorf Gotha erstand also im Voralpenland.

Im „Jungen Lord“ wird eine spießige, deutsche Kleinbürgerschaft von dem englischen Sir Edgar

Günter Krämer inszenierte Hans Werner Henzes komische Oper „Der junge Lord“ (Libretto: Ingeborg Bachmann nach der Parabel „Der Affe als Mensch“ von Wilhelm Hauff) an der Bayerischen Staatsoper und verlegte den Ort der Handlung in weiß-blaue Gefilde. Die Gesellschaftssatire um den exotischen jungen Lord und sein frivoles Benehmen ist dreißig Jahre nach ihrer Uraufführung immer noch aktuell. Das Szenenfoto zeigt einen Galgen, an dem sich der schwarze Diener des Sir Edgar als Puppe baumeln sieht...

gefoippt, indem er ihr und vor allem der jungen Luise einen dressiert-verkleideten Affen als exzentrischen Lord Barrat präsentiert. Dessen ungewöhnliche Manieren lösen allgemeines Entzücken aus, worauf Luise, die Unstete, sogar ihr taurisches Liebesglück mit dem Studiosus Wilhelm opfert. Am Ende enttarnt sich der Affe, und alle fallen in Ohnmacht.

Krämer hat nun diese Luise ins Zentrum gerückt und im Schraubstock der Regie zu einer schwierigen Person geformt. Luise neigt hier zur stillen Neurose, zum Selbstschmerz, zur pubertären Ausgrenzung. Diese an sich nicht abwegige Idee stößt leider an die Grenzen des Stückes. Die Gesellschaft, deren unreflektiertes Leiden an der Normalität die Oper in böser Komödianterie beherrscht, wird im zweiten Akt fast weggeblendet. Niemand ist mehr anwesend, der das äffische Be-

tragen des Lords – wie vorgesehen – begeistert imitieren könnte; die dramaturgische Steigerung des Wahnwitzes purzelt ins Leere; Luises Schultern wird eine Bedeutung aufgeladen, die sie nicht ertragen.

Krämer stellt logische Abläufe auf den Kopf, indem er die heikle Triebstruktur des Gesellschaftlichen leugnet; und dann erfindet er noch ein handgreifliches Duell zwischen der Miesmuschel Wilhelm und dem Lord, welches dessen Hysterie als Empörung motiviert. Gepeinigt jault das Libretto.

Das Kollektiv fand also entweder nicht statt oder trieb unmotivierte Dinge. In München neigen die Hülfsdorfer, die bei Henze zwar nach der Polizei rufen und doch die Fassade jederzeit wahren, zur Selbstjustiz und bauen für Sir Edgars schwarzen Diener einen Galgen, an dem er sich als Puppe baumeln sieht – eine bombastische, plakative Übertreibung des Henze-Worts vom „Tödlichen in der Gemütlichkeit“. Bürger, lehrt Henze höchstens, sind gefährlich, weil sie stillhalten. Daß dieses Kollektiv übrigens in sich gespalten ist, scheint Krämer entgangen zu sein. Selbst die tantenhafte Baronin von Grünwiesel (fürchtbar chargierend: Trudeliene Schmidt) muß wie ein Flintenweib herumfuchteln und die vulgäre Schabracke spielen, die den Finger am Abzug hat.

Wenigstens gab der Dirigent Dennis Russell Davies nicht diesen Schlagseiten nach. Er formte mit Liebe und Verstand ein gewitztes Ensemble-Stück, wobei er darauf aufmerksam machte, daß Henzes Oper von 1965 (damals in ihrer offenen Tonalität als rückschrittlich empfunden) sehr wohl mehr ist als nur ein virtuosos Kabinettstückchen mit erweitertem Mozart-Orchester. Russell Davies zeigte mit dem bravourösen Bayerischen Staatsorchester, wieviel Lortzing, wieviel Strauss, wieviel Strawinsky in der Musik stecken, ohne daß in irgendeiner Sekunde neoklassizistische Leihscheine eingelöst werden.

Im Sängersenble empfahlen sich Johannes Martin Kränzle als Sir Edgars Sekretär und June Card als verzückt aufkreichende Frau von Hufnagel; Julie Kaufmann (Luise) und Hans Peter Blochwitz (Wilhelm) blieben ungewohnt blaß. Beweglich an Stimme und Leib: Heinz Göhrig als junger Lord. Für die koloraturen- und höhenreiche Partie der Ida müßte man eine Zerbietta aufbieten: Martina Rüping besitzt einstweilen nur ein Stimmchen.

Wolfram Goertz

Bilder aus der Neuinszenierung von Henzes „Der junge Lord“: Trudeliene Schmidt als Baronin Grünwiesel und ihre Nichte Luise (Julie Kaufmann) sind neugierig auf den exzentrischen Lord Barrat. Luise findet ihn so faszinierend, daß sie darüber ihre Liebe zu dem Studenten Wilhelm (Hans Peter Blochwitz) vergißt. Auf dem Fest, das Sir Edgar für seinen Neffen gibt, kommt es zum Eklat, als dieser sich vor der düpierten Gesellschaft als dressierter Affe demaskiert.



Fotos: Wilfried Hosi

Feuriges, Gemächliches, Schwächliches

Prokofieff und Massenet in Wiens Opernhäusern

Das überraschendste Ereignis aus Wiens neuerem Opernleben: die strahlende Wiederkehr der Sängerin Anja Silja. Viele Jahre hatte sich die einstmalig weltweit gefeierte Künstlerin vom Opernleben ferngehalten, an ihre Wiener Salome (1965) und Lulu (1968) erinnert man sich fast schon wie an historische Ereignisse. Und nun war die Sängerin wieder zu erleben, unverändert in der Stimme, in der Bühnenerscheinung, kraftvoll, vital, insgesamt von unglaublicher Präsenz. Ihr Wiener Comeback beging sie 1993 an der Volksoper als Emilia Marty in Janáček's „Die Sache Makropulos“, in einer Rolle, die wie geschaffen erschien für diese „zeitlose“ Künstlerin, und nun folgt – ebenfalls an der Volksoper – die Renata in Prokofieffs „Der feurige Engel“. Daß es Anja Silja heute noch gelingt, das Schicksal einer jungen Frau völlig glaubwürdig darzustellen, grenzt ans Wunderbare. Mit einer Intensität ohnegleichen und mit nie versagendem stimmlichen Durchhaltvermögen meistert sie diese Rolle, die an Gesang und Darstellung fast unerfüllbare Ansprüche stellt. Da auch Wicus Slabbert als Ruprecht in der von Donald Runnicles geleiteten Produktion eine Darstellung von höchster Eindringlichkeit bot, kamen Bühnenszenen von atemberaubender Wirkung zustande.

Überhaupt pflegen sich in neuester Zeit die entscheidenden Taten des Wiener Musiktheaters in der Volksoper abzuspielen. Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“, „Die Sache Makropulos“, „Der feurige Engel“ – das waren große, herausragende Opern-Begebenheiten. Alle drei Stücke wurden von Christine Mielitz inszeniert, die sich damit als eine der einflussreichsten Kräfte der neueren Opernregie ausgezeichnet hat. Frau Mielitz, eine Berghaus- und Kupfer-Schülerin, schleppt zwar noch einige dürre Reste des DDR-Theaters mit sich herum, doch ihre Arbeit beeindruckt durch Intelligenz, Scharfsinn und Ideenreichtum.

Nach solchen Tugenden wird man im großen Wiener Opernhaus vergeblich suchen. Dort beschreitet Direktor Ioan Holender den gemächlichen Weg des geringsten Widerstandes. Ein charmanter Herr, der sich bemüht, mit allen gut Freund zu sein (vornehmlich mit der einheimischen Presse), der ganz auf die Magie der großen



Foto: Wiener Staatsoper

Namen setzt. Nach einer Domingo-Premiere (Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“) folgte im Vorjahr eine Gruberova-Premiere („I Puritani“ von Bellini), dann kam eine Baltsa-Carreras-Premiere („Fedora“ von Giordano), und nun gab es zur Abwechslung eine Baltsa-Domingo-Premiere: Massenet in Wien noch nie gespielte „Hérodiade“. Zukunftspläne: Verdis „Gerusalemme“ mit Carreras und Meyerbeers „Der Prophet“ mit Domingo und Baltsa. Ein neues „Capua der Geister“, wie dies Franz Grillparzer einst genannt hat, scheint in Wien angebrochen zu sein.

Holenders Taktik besteht darin, der Gegnerschaft – die ohnedies kaum existiert – möglichst wenig Angriffsflächen zu bieten. Er bringt Neues, Altes, er holt Opern-Raritäten hervor, er fördert den Nachwuchs, läßt die Prominenz ein, und bemüht sich bei allem, ein sparsamer Direktor zu sein. Was ihm jedoch vollkommen fehlt, ist jenes Konzept, jene klare künstlerische Linie, die aus einer Auffädung von mehr oder minder gelungenen Vorstellungen ein künstlerisches „Etwas“ macht. Die „Mischkalkulanz“, wie man das in Wien nennt, gibt den Ton an und verleiht dem ganzen Unternehmen etwas Unbestimmtes, Neu-

Erstmals an der Wiener Staatsoper aufgeführt: Massenet's „Hérodiade“, die mehr als zwanzig Jahre vor Richard Strauss' „Salome“ entstand.

Die Handlung ist bei Massenet allerdings völlig anders gewichtet, Salome (Nancy Gustafson) wirft sich dem Propheten (Plácido Domingo) verehrungsvoll zu Füßen, und die vor Eifersucht rasende Hérodiade (Agnes Baltsa) fordert seinen Kopf. Anja Silja (Foto nächste Seite, oben) begeisterte als Renata in Prokofieffs Oper „Der feurige Engel“, die von Christine Mielitz an der Volksoper inszeniert wurde.

trales. Dieses Jonglieren mit der Willkür kann Katastrophen erzeugen wie den „Troubadour“ (inszeniert von Istvan Szabó), kann sich aber auch, wie zuletzt mit der „Hérodiade“, zum Publikumserfolg gestalten. Holender hat für diese Produktion als Ausstatter und Regisseur den einstigen Bürgerschreck Hermann Nitsch engagiert, der mit seinen blutrünstigen Orgien- und Mysterienspielen schon oft für Aufregung gesorgt hat. Anscheinend ließ sich der Provokateur Nitsch vom derzeitigen Wiener Opernklima „neutralisieren“, denn zur Aufregung bot seine Arbeit nicht den geringsten Anlaß. Von Regie war kaum etwas zu bemerken, dafür aber leuchteten die Bilder und Kostüme in einer Farbenfülle, die – zum Teil im wahrsten Sinne des Wortes – überfließend war. Ganz zur Zufriedenheit des Wiener Publikums, das ja immer dankbar ist, wenn es statt der opernüblichen Dunkelheit endlich einmal buntes Far-

Musik und Film

Unter dem Namen CINEMUSIC fand im schweizerischen Gstaad ein internationales Festival für Musik und Film statt.

Ganz im Zeichen von Musik und Film stand das Festival CINEMUSIC vom 3. bis zum 12. März in Gstaad. Einhundert Jahre Film sind auch für die Filmmusik ein rundes Jubiläum. Während jedoch üblicherweise immer die anderen die Lorbeeren ernten – die Darsteller, Regisseure, Kameraleute und Drehbuchschreiber –, traten in Gstaad nun diejenigen ins Rampenlicht, deren Kunst von Anfang an mit dem Medium Film verwachsen ist, insbesondere, wenn es um die Emotionalität und Glaubwürdigkeit der Bilder geht: die Filmkomponisten.

Elmer Bernstein, Komponist von „The Magnificent Seven“, „The Grifters“, „Age of Innocence“, Hollywood Oldtimer David Raksin – „Moderne Zeiten“, „Laura“, „The Day After“ – und Toru Takemitsu – „Schwarzer Regen“, „Ran“, „Die Wiege der Sonne“ – waren die Stars dieser Festival-Premiere. Daneben gab es viel Prominenz wie Roman Polanski, der seinen neuesten Film „The Death and the Maiden“ (Musik: Franz Schubert/Wojciech Ki-



Foto: Bundestheaterverband/Axel Zeigler

benspiel erblickt. Freilich – daß der Schock-Künstler Nitsch auf so ungeteiltes Wohlwollen stoßen würde: Darauf wäre vor der Wiener „Hérodiade“ wohl kein Mensch verfallen. Auch darauf nicht, daß sich aus Nitsch und Kitsch ein Reim bilden ließe.

Das Opernorchester bemühte sich unter Marcello Viotti's Leitung, Massenet's „Marmeladenmusik“ (die nur ein einziges bemerkenswertes Stück, die Baritonarie „Vision fugitives“, enthält) genießbar zu machen. Aus dem Ensemble mit Agnes Baltsa (Hérodiade), Juan Pons (Hérode), Nancy Gustafson (Salomé) ragte wie so oft Plácido Domingo hervor. Der Prophet Johannes, hier domestikenhaft „Jean“ benannt, ist zwar keine große, auch keine besonders schwierige Rolle. Daß Domingo dieser larmoyanten Figur dennoch Lebenskraft verleihen konnte, spricht für sein nach wie vor machtvolles Künstlertum. Clemens Höslinger

lar) vorstellte, Ginny Mancini – die Witwe des im vergangenen Jahr verstorbenen „Pink Panther“-Komponisten Henry Mancini – und Liza Minelli, die eigens zur Verleihung des Cinemusic-Award aus Hollywood anreiste. Geboten wurde ein üppiges Programm aus beispielhaften Filmmusik-Filmen, Komponisten-Porträts, Podiumsdiskussionen, Musikfilmen und Entertainment. All das

im typisch schweizerischen Ambiente von Exklusivität und gleichzeitiger Publikumsnähe: Stars zum Anfassen, Regisseure und Produzenten an einem Tisch – so die erklärte Zielsetzung des Veranstalters. Daß dabei Hollywood tonangebend war, liegt zum einen an der amerikanischen Führungsrolle auf dem Produktionssektor im allgemeinen, zum anderen an der haushoch überlegenen Professionalität der Filmkomponisten. Denn bei kei-

nem anderen Medium steht und fällt das Produktionsniveau derart mit dem verfügbaren Budget wie beim Film. So konnte es denn auch nicht verwundern, daß die europäischen Beiträge eher bescheiden waren, mit Ausnahme Frankreichs, das hier durch eine George-Delermie-Retrospektive sowie Gérard Corbiau's neuesten Film „Farinelli“ (Golden Globe 1995) vertreten war. Mit David Raksin, inzwischen 82 Jahre jung, präsentierte Ci-



Foto: Cinemusic

Drei führende Vertreter der Filmmusik waren unter den Teilnehmern des internationalen Filmmusik Festivals in Gstaad (v.l.n.r.): Elmer Bernstein, Toru Takemitsu und David Raksin.

die in beiden Lagern – also auf dem Konzertpodium wie im Filmbusiness – internationale Anerkennung genießen. Er war die große integrative Figur dieses Festivals: ein Einzelgänger, der die Vertreter der Zweiten Wiener Schule ebenso zu seinen „Lehrern“ zählt wie David Raksin, Jerry Goldsmith, John Williams oder auch – Duke Ellington. Wer sich einen Gesamtüberblick über Takemitsus Werk verschaffen wollte, der bekam ihn

hier. Und spätestens beim Takemitsu-Special, zu dem eigens das English String Orchestra angereist war, wurde deutlich, daß es kein Widerspruch sein muß, für den Film zu schreiben und gleichzeitig einer der experimentierfreudigsten Tonkünstler zu sein. Oder, um mit Elmer Bernstein zu schließen: „Natürlich gibt es in Hollywood jede Menge schlechter Musik – weil ja auch viel mehr produziert wird als anderswo!“ *Matthias Keller*

Notizen aus New York

Das Tisch Center for the Arts auf der 92. Straße



Bei seinen Gastspielen in der vergangenen Saison in New York stellte das Atlanta Symphony Orchestra unter der Leitung von Yoël Levi Werke von Michael Torke vor, darunter die Auftragskomposition „Javelin“.

Neue Musik lag im vergangenen Winter in der Luft, einiges davon von besonderem Interesse. Zunächst kam im Januar das Atlanta Symphony Orchestra unter seinem Chefdirigenten Yoël Levi, um die Premiere von „Javelin“ zu dirigieren, einem neuen Werk von Michael Torke. Torke hat sich schon Anerkennung verschafft durch eine Reihe von Partituren für das New York City Ballet. Im Februar 1994 führte das Atlanta-Symphony Orchestra das Werk „Ash“ auf, das so erfolgreich war, daß Yoël Levi sofort eine Komposition bei Torke in Auftrag gab, aus Anlaß des 50. Orchesterjubiläums. Da die finanzielle Unterstützung für den Auftrag vom Olympischen Komitee Atlanta kommt, war es nur logisch, daß Torke sich aus dieser Quelle inspirieren ließ: Er wollte ein virtuoseres Orchesterstück schreiben, hieß es, in einem verständlichen Idiom, „im Geiste eines Wettbewerbs“. An „Javelin“ gefällt, daß Torke die motivische Sprache eines Debussy oder Ravel verwendet, ohne deren harmonisches Vokabular in Kraft zu setzen. Die Harmonik ist weitgehend diatonisch, gewürzt durch einige starke Tutti-Passagen, klangsprachlich avancierter. Es ist sichtlich eine Freude für die Musiker, solches Material in den Fingern zu haben, und wenn das gut geschriebene Stück endet, möchte man es noch einmal hören. Ernsthafte Gemüter mögen „Javelin“ mehr für Filmmusik halten, in der Tradition eines John Williams. Man sollte jedoch die Oberflächenreize genießen. Wie zu hören war, sind zahlreiche Firmen daran interessiert, eine Aufnahme zu machen.

Etwas später brachte das Cleveland Symphony Orchestra Brahms' vierte Sinfonie zu Gehör, außerdem Schönbergs Kammermusik und Schnittkes „(K)ein Sommernachtsstraum“. Der Humor des Stückes, das Mendelssohns berühmte

Musik zu Shakespeares Schauspiel parodiert, zeigt sich bereits im Titel. Es beginnt unerwartet mit einem reinen Mozart-Zitat und zeigt im folgenden Schnittkes Sinn für das Absurde, wenn er Mozarts thematisches Material als Kanon behandelt und harmonische Zusammenstöße provoziert, von denen Mozart nicht einmal in seinen wildesten Momenten zu träumen gewagt hätte. Man sitzt förmlich auf der Stuhlkante in gespannter Erwartung immer neuer unvorbereiteter Konsonanzen und Dissonanzen – ein Stück von phantastischer harmonischer Elastizität.

Das Tisch Center for the Arts auf der 92. Straße ist schon immer ein Ort für Programme abseits des Mainstream gewesen, wie sie im Lincoln Center oder in der Carnegie Hall gefahren werden. Unter den zahlreichen attraktiven Vorstellungen der vergangenen Saison war die jährliche Schubertiade, musikalische Leitung Hermann Prey, und Lesungen, organisiert vom Unterberg Poetry Center. Normalerweise handelt es sich dabei um reine Vortragsabende, doch an einem Abend brachten die englische Schauspielerinnen Claire Bloom und der Pianist Brian Ziegler in einem Recital drei Uraufführungen auf die Bühne, Melodramen der amerikanischen Komponisten Ned Rorem und Lee Hoiby sowie des Engländers Robin Holloway. Die beiden hatten vor einigen Jahren schon einmal einen erfolgreichen Melodram-Abend gestaltet – mit Strauss' „Enoch Arden“ und einem anderen Holloway-Werk, „Moments of Vision“ –, dieses Mal jedoch war das Resultat weniger befriedigend. Nichts stößt den Hörer bei diesen Werken ab, andererseits aber gibt es auch nichts zu erinnern. Claire Blooms Vortragsstil gründete auf Understatement, sie lieferte den Text mit wenigen Differenzierungen in Stimmung und Charakter; die vorherrschende Farbe in den Melodramen war grau. Trotzdem kann man sich nur schwer vorstellen, daß eine Darbietung von größerer Bandbreite den Stücken wesentlich mehr Kraft verliehen hätte, denn die Hauptprobleme liegen in den Werken selber, im schwierigen Verhältnis von gesprochenem Wort und Ton. In William Waltons „Façade“ wird die Rede ständig belebt durch den Rhythmus der Verse Edith Sitwells; keiner der hier ausgewählten Texte – eine Auswahl aus Werken von Virginia Woolf (Hoiby), Jean Rhys, Elizabeth Hardwick, Colette (Rorem) und Walter de la Mare (Holloway) – konnte es mit Sitwell aufnehmen. Die Musik spielte nur die Rolle einer harmlosen Begleitung, auf einen leidenschaftlichen Moment wartete man vergebens.

Barrymore L. Scherer

„Aufnahme!“

... werden Sie
jetzt Mitglied
in Ihrer
Gewerkschaft

Wir vertreten bereits
über 7000 Mitglieder
aus dem gesamten Spektrum
der musikalischen Berufe.

INDUSTRIEGEWERKSCHAFT MEDIEN HAUPTVORSTAND
POSTFACH 102451 70020 SUTTGART TELEFON 0711-20180 FAX -2018262

