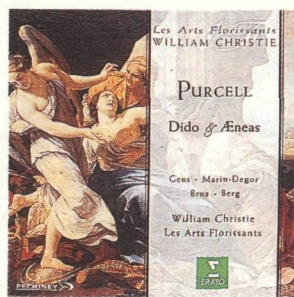




Faszinierende  
musikalische  
Deutung.



**Purcell**, Dido and Aeneas (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Véroniques Gens (Sopran), Nathan Berg (Baßbariton), Sophie Marin-Degor (Sopran), Claire Brua (Mezzosopran) u.a., Les Arts Florissants, William Christie; Erato/East West Records CD 4509-98477-2 (WD: 51'54") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1994  
**Klangbild:** Klar, transparent, räumlich.  
**Fertigung:** Einwandfrei; dreisprachige Textbeilage.

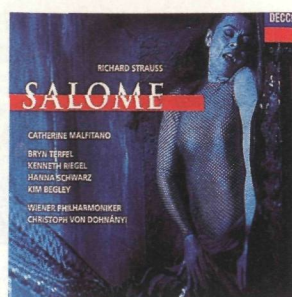
Henry Purcell bedarf nicht unbedingt eines Denktages, um die musikinteressierte Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen: Am 21. November dieses Jahres jährt sich sein Todestag zum 300. Mal. Mit der Renaissance der Alten Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts war auch Purcell nach und nach in den Konzertsaal zurückgekehrt. Schallplatte und CD folgten. Von Anfang an erfreute sich seine Oper „Dido and Aeneas“, das überhaupt erste Beispiel der Gattung in England, größter Beliebtheit. Das mag an der Zeitlosigkeit des Stoffs liegen. In der durch Vergil überlieferten Geschichte von Dido und Aeneas wird die Liebe in ihrer Vielschichtigkeit, wird die unergründliche Tiefe der menschlichen Seele und das Verwirrung und Chaos stiftende tragisch waltende Schicksal dargestellt. Nicht zuletzt jedoch hat Purcells kunstvolle Komposition den Ruhm dieser Oper begründet. Neuere Forschungen haben herausgefunden, daß „Dido and Aeneas“ nicht, wie bisher angenommen, 1684 entstanden ist, sondern erst 1688/89 komponiert wurde. Und mehr noch, das Werk hat ganz offensichtlich einen höfischen Ursprung. Dies wiederum läßt die zahlreichen Allegorien im Libretto von Nahum Tate in völlig anderem Licht erscheinen.

William Christie ist mit Purcells Œuvre bestens vertraut. Entsprechend tief lotet er mit seinem unheimlich differenziert und einfühlsam musizierenden Ensemble die Partitur aus. Licht wird in das Dunkel der seelischen Verwirrungen gebracht, die psychologische Vielschichtigkeit des musikalischen Textes offengelegt. Weit ist in dieser Sichtweise der Bogen gespannt zwischen tief empfundener Liebe und unendlicher Verzweiflung auf der einen Seite und der reinen Boshaftigkeit der Hexen auf der anderen. Glaubhaft lassen die ausdrucksstarken Chorszenen solche Abgründe erkennen. Véronique Gens ist eine absolut überzeugende, stimmlich virtuose Dido. Unvergänglich ihre tragische Abschiedsarie im dritten Akt. Ebenbürtig steht ihr Nathan Berg mit seinem nuancenreichen Baßbariton als Aeneas zur Seite. Auch alle anderen Gesangspartien werden klangschön gestaltet. Die in sich sehr ausgewogene Aufnahme hinterläßt einen überaus erfreulichen Gesamteindruck.

Ingeborg Allihn



Schlüssiges  
Klangkonzept.



**Strauss**, Salome (Gesamtaufnahme); Catherine Malfitano (Salome), Bryn Terfel (Jochanaan), Kenneth Riegel (Herodes), Hanna Schwarz (Herodias), Kim Begley (Narraboth) u.a., Wiener Philharmoniker, Christoph von Dohnányi; Decca 2 CD 444 178-2 (WD: 100'05") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1994  
**Klangbild:** Ausgewogen, transparent, räumlich, gute Tiefenstaffelung.  
**Fertigung:** Einwandfrei; viersprachiges Textheft.

Diese Studioaufnahme, nach einer Salzburger Festspielproduktion von 1992, verwirklicht beeindruckend auch das Klangkonzept Christoph von Dohnányis: sehr differenziertes, schlankes Musizieren bei hellwacher Gespanntheit, penibel gesteuerte Dynamik innerhalb einer vernünftigen Spannweite, Prägnanz in allen Details, aber keine überzogene Drastik. Die Wiener Philharmoniker folgen einfühlsam Dohnányis Dramaturgie der Temp, bieten exzellente Feinheiten und ein – nicht zu sinnliches – Streichermelos von höchster Kultur. Das orchestrale Geschehen erscheint klar, transparent und doch ganzheitlich abgebildet, in einem der Textverständlichkeit dienlichen Respektsverhältnis zu den Singstimmen.

Catherine Malfitano zeigt sich auch bei Beschränkung auf die akustische Dimension als Salome von Rang, selbst wenn sie – ähnlich der Studer (Sinopoli, DG) – nicht durchweg akzentfreies Deutsch singt, ja manchmal sogar in der Not des Tempos eine Silbe (keine Note!) verschluckt. Der reizvoll schimmernde Sopran erweist sich als belastbar und ausgeglichen, selbst wenn die tiefsten Töne allerletzten Einsatz erfordern. Durch engagierten Gefühlsausdruck wird die Figur der kindhaft-starrsinnigen, dem Propheten gegenüber immer mehr erregten Prinzessin glaubhaft; leuchtende Gesangsbögen werten die packende Interpretation noch auf.

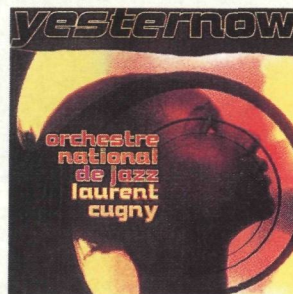
Bryn Terfels Jochanaan wirkt männlich und energiegeladener wie jener Wächters (Solti, Decca); er kommt diesem Ideal durch mühelosen, differenzierten Einsatz seines schönen, fülligen Baritons und durch rollentypische Ausstrahlung ganz nahe. Stimmreste genügen Kenneth Riegel, um den Herodes scharf als Psychopathen zu karikieren, während seine gesanglich überlegene Herodias, Hanna Schwarz, sich wenig exponiert. Ein stark beteiligter Narraboth mit beachtlichen tenoralen Reserven (Kim Begley) und das von Uwe Peper souverän angeführte Juden-Quintett entsprechen dem hohen Rang dieser Produktion, was sich von den – eigentlich wichtigen – Nazarenern und Soldaten nicht unbedingt behaupten läßt.

Hermann Schöneberger

## JAZZ



Um Aktualität  
bemühte Miles  
Davis-Hom-  
mage.



**Orchestre National De Jazz Laurent Cugny**, Yesternow: Red China Blues, Right Off, Tout De Suite, Fun, Lovely Fire, Go Ahead John, Zimbabwe, Konda, It's About That Time, Yesternow (Ending); Laurent Cugny (Keyboards), Denis Barbier (Flöte), Pierre-Olivier Govin, Philippe Sellam, Julien Lourau (Saxophon), Claude Egea, Claus Stötter, Stéphane Belmondo (Trompete, Flügelhorn), Bernard François (Waldhorn), Denis Leloup (Posaune), Philippe Legris (Tuba), Lionel Benhamou (Gitarre), Benoît Des Mesmay (Keyboards), Frederic Monino (Baßgitarre), Stéphane Huchard (Drums); Verve/Motor Music CD 522 511-2 (WD: 57'56") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1994  
**Klangbild:** Gute tonale Abstufungen.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

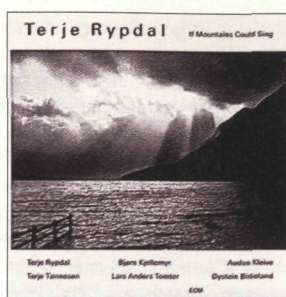
Kein musikalischer Kurswechsel des Startrompeters Miles Davis führte zu solch ideologischen Grabenkämpfen wie seine Ausrichtung zum Pop. Sein mit dramatischen Themen-Skizzen und Rockbeat unterlegtes „Bitches Brew“ (1969) wurde zum Basis-Album des Electric Jazz. Während ein Teil seiner Anhänger mit dieser neuen Entwicklung nichts anzufangen wußte und stattdessen lieber vergangenen Zeiten nachtrauerte, gewann Miles durch seinen geschickten Coup ein neues Publikum. Seine faszinierenden Arbeiten aus dieser Zeit zeigen Langzeitwirkung: Mit Themen aus „Filles De Kilimandjaro“ (1968), „Directions“ (1968-1970), „In A Silent Way“ (1969), „A Tribute To Jack Johnson“, „Big Fun“ (1970), „Get Up With It“ (1970-1974) und „Pangaea“ (1975) läßt sich der französische Keyboarder Laurent Cugny auf das Abenteuer einer Neubearbeitung ein. Wie bei vielen anderen Konzeptalben – vergleicht man die zahlreichen peinlichen Jimi Hendrix-Hommages – blieb es auch hier letztendlich nur beim guten Willen. Cugny legt mit braven akademischen Arrangements einer Musik Fesseln an, die sich bei Davis größtenteils spontan in langen Sessions entwickelte.

Durch seine keimfreie analytische Zergliederung gibt der Keyboarder nur ein unscharfes Bild von „Electric Miles“, bei dem Überraschung, Tempo und Magie auf der Strecke bleiben. Einzelne Passagen von „It's About That Time“ erhalten dadurch den Charme einer Orchesterprobe, und auch die akkuraten Soli in „Red China Blues“ oder „Lonely Fire“ führen den Beweis, daß sich musikalische Ereignisse nicht beliebig reproduzieren lassen.

Gerd Filtgen



Wenn Berge  
singen könnten.



**Rypdal**, If Mountains Could Sing; Terje Rypdal (g), Bjørn Kjellemyr (b), Audun Kleive (dr), Terje Tønnesen (Violine), Lars Anders Tomter (Viola), Øystein Birkeland (Violoncello), Christian Eggen (Dirigent); ECM/Polygram CD 523 987-2 (WD: 48'00") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1994  
**Klangbild:** Weit und räumlich, dabei präsent.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Terje Rypdal ist nicht festzulegen. Sein kompositorisches Œuvre weist Sinfonien, unter anderem auch ein Klavierkonzert auf. Er spielt E-Gitarre, produziert elegisch weite Klangflächen genauso wie mächtige Zerrbilder in Post-Hendrix-Manier. Bei ihm – so scheint es – gehen Jazz, Rock und E-Musik eine seltsam beunruhigende, mitunter auch homogene Synthese ein. Penderecki, Gustav Mahler und Miles Davis nennt Rypdal als kompositorische Anreger; ein verrückt kauziges Trio, dessen Zusammenstellung gleichwohl etwas fast Visionäres hat. Und es ist tatsächlich die Vision, die sich als Begriff bei der Beschreibung Rypdalscher Musik wieder und wieder anbietet.

Viele haben Terje Rypdal in die neuromantische Ecke stellen wollen, das unverbrämte Lyrische seiner Kompositionen abgemahnt, dabei aber übersehen, daß seine Lyrik stets auch eine brüchige ist, immer in Gefahr, plötzlich – auch an der eigenen Gespanntheit – zu zerspringen. Sicher, diese Musik kann pathetisch sein, aber mit einer Ehrlichkeit, die frapierend, mitunter überwältigt.

Die neue Einspielung nun setzt einen musikalischen Weg fort, der sich bereits mit dem Album „Q.E.D.“ und hier mit dem „Largo“ betitelten Stück angekündigt hatte: die Verschmelzung von schwebendem Streicherklang und bis in subtilste Höhen gedehntem Gitarren-Sound. Und hier mag die eigentliche Meisterschaft des Komponisten und Instrumentalisten Rypdal liegen, auf diesem schmalen Grat der Berührung.

Weniger geglückt wirken da die im direkten Vergleich mitunter zu simpel gestrickten Jazz-Rock-Stücke; auch die Fusion von Jazzformation und Streichtrio scheint nicht immer gelungen, etwa wenn Drummer Kleive rhythmische Eindeutigkeit einfordert, wo unstrukturierte Klangfelder überzeugender gewesen wären. Und warum Bjørn Kjellemyr gerade im spannenden „One For the Roadrunner“ zum anachronistischen E-Bass greift, bleibt unverständlich. Trotzdem, diese Einspielung kennt Geheimnisse, ta-stende Eroberungen, die so nur Terje Rypdals musikalischen Kosmos entspringen.

Tilman Urbach



Aus Alt mach  
Neu.



**Zorn**, Masada; John Zorn (as), Dave Douglas (tr), Greg Cohen (b), Joey Baron (dr); DIW/Bellaphon CD 888 (WD: 60'34") DDD  
**Aufnahmedatum:** 1994  
**Klangbild:** Durchsichtig und präsent.  
**Fertigung:** Einwandfrei.

Es geschehen noch Zeichen und Wunder. Was soll man schreiben über die späte Auferstehung des John Zorn? Er hat die Musikwelt aufgerüttelt und in Ekstase versetzt mit seinen blitzgescheit gesampelten Stücken, hat dieses Prinzip des atemberaubend schnellen Schnitts bis zum Äußersten getrieben. Es war die radikalste Umsetzung des postmodernen Prinzips der Zitatcollage, die Zorn bis in die Gattung des Streichquartetts („Cat O' Nine Tails“) hinein betrieb. Aber schon bald nach seinem kometenhaften Aufstieg meldeten sich die ersten Zweifler. Zu beliebig und bei aller Raffinesse wohl auch zu unbedenklich agierte Zorn mit seinem einmal gefundenen Kompositionsprinzip, noch das Entfernteste zusammenzudenken. Vom reißerisch rockigen zum verträumt abgedunkelten Song, vom gefiedelten Ländler zum abgetakelten Walzer, alles konnte man in seinen Stücken finden, wenn auch freilich nur jeweils auf wenige Takte beschränkt, durch harte Schnitte voneinander getrennt. Zu schnell gingen die Werke in Serie, und ebenso schnell verbrauchte sich das anfängliche Staunen, wandelte sich in gelangweiltes Weghören.

Seit Jahren treibt Zorn nun schon die Idee einer – wie er es nennt – „radical new jewish culture“ um. Aber jetzt erst zeitigt sie ein erstes erstzunehmendes Ergebnis. Und es ist eines, das unser Zorn-Bild korrigiert, ihm eine weitere Facette hinzufügt, vor allem, was den Saxophonisten im Komponisten angeht. Dabei ist der spezifisch jüdische Aspekt in dieser Musik weitgehend zurückgedrängt. Die Klezmer-Folklore begegnet uns allenfalls als thematischer Schleier, der sich dann und wann über die Szenerie legt. Im Vordergrund aber steht die in strenge Zucht genommene, dabei aber nie zisierte und unfrei wirkende Interaktion der Instrumente. Wenn die Dialogfähigkeit im Jazz eine der herausragenden Fähigkeiten ist, hier zeitigt sie einen neuen Höhepunkt. Insbesondere im musikalischen Tête-à-tête mit dem Trompeter Dave Douglas entwickelt Zorn uralte Qualitäten des call and response. Und wenn das Projekt unter einem Motto des jüdischen Denkers Gerschom Scholem steht, daß nämlich das Bewahren der Tradition nur durch ständige Transformation und Veränderung gelingen könne, so mag dies auch auf manchen fahlen Adepten des Historismus gemünzt sein. Recht so!

Tilman Urbach

## VIDEO



**Brendel über Beethoven:** Klaviersonate Nr. 17 d-Moll op. 31 Nr. 2 (Der Sturm); Alfred Brendel (Klavier); (AD: [PI 1994] Philips VHS 070 165-3 (WD: 60')



Nur allzu willig möchte man einem Durchschnittsinterpreten beipflichten, er habe seinem (Klavier-) Spiel und dem auf diese Weise zum Leben erweckten Kunstwerk nichts hinzuzufügen. Ein Stück, eine Komposition möge aus sich selbst sprechen, wenn zu befürchten ist, der Spieler werde erst einmal umständlich das Mikrophon, dann das Wort und der Hörer schließlich am liebsten die Flucht ergreifen. Den Gegenbeweis ist vor allem Alfred Brendel mit geschriebenem und gesprochenem Wort nicht schuldig geblieben. Aber er und ganz wenige seiner sinnierenden und einführenden Kollegen besitzen die Gabe gleichsam schlußfolgernden Komprimierens. Die eigene Anschauung, die persönliche Erfahrung bürgt für Impulse, mit denen das Kunstwerk entschlüsselt und gedeutet, nicht nur nach vorgekauften Mustern umschrieben wird.

Ich setze diese allgemeinen Zeilen meiner Empfehlung voran, weil die Gefahr besteht, der musikliebende Plattenhörer könnte beim Erscheinen eines solchen Beethoven-Kollegs abwinken, weil ihm erstens Brendels rein pianistische Botschaft in mehreren Anläufen vertraut ist und zweitens, weil er des Langen und des Breiten schon von Beethovenschen Strukturen und ästhetischen Verhaltensweisen vernommen hat. Der englische Plattentitel „Brendel on Beethoven“ verkündet nur die halbe Video-Wahrheit. Brendel spricht natürlich über die ab der 35. Minute zur Gänze wiedergegebene d-Moll-Sonate, aber diese Analyse ist eingebettet in eine knappe, bewundernswert gedrängte „Diagnose“ des Beethovenschen Komponierens und Projektierens im allgemeinen, erörtert am monumentalen Beispiel der 32 Klaviersonaten. Unumgänglich ist es, über Grundkenntnisse der englischen Sprache zu verfügen. Im Beiheft wurde zwar der gesprochene Text auf deutsch und französisch abgedruckt (und mit den entsprechenden Notenbeispielen versehen), aber mir scheint, daß dieses Material eher der Rückversicherung dienlich ist, denn man möchte Brendel ja zuhören und zugleich dessen Empfindungen und Überzeugtheit verspüren.

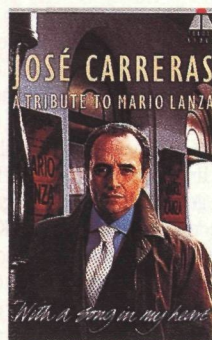
In zehn kurzen bis gestrafft-ausführlichen Kapiteln durchwandert Brendel Beethovens Sonaten-Gebäude. Seine Beobachtungen und Erwägungen sind das Destillat seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit diesem Thema und der schöpferischen Auseinandersetzung mit Musik, Literatur und Leben schlechthin. Es geht um „Charaktere“, um „Energie und Ordnung“, um „Emotion“, um die Spielpraxis und um die „Psychologie der Sonaten“ – und wenn diese Überschriften vielleicht für den Laien abschreckend klingen mögen, Brendel verfährt nicht wie ein Mann des Katheders. Er verkörpert den glühenden, kauzigsouveränen Professor vergeistigter Begreifbarkeit, von dem man nicht nur die Rezepte zu nehmen be-



reit ist, sondern mit gesundem Vertrauen auch die Arznei. In diesem Fall die sogenannte „Sturm“-Sonate op. 31,2. Brendel „verabreicht“ sie als vibrationsreiche Geschichte, sozusagen als erklärtes Wunder. Und man wird in diesem Zusammenhang nicht nur seinem Spiel lauschen, sondern sich des zuvor Gesagten und Gezeigten erinnern. Eine Bereicherung!

Peter Cossé

**José Carreras** – A Tribute to Mario Lanza; José Carreras (Tenor), BBC Concert Orchestra, English Concert Chorus, Enrique Ricci; (AD: 1994)  
Teldec/East West Records VHS 4509-96080-3 (AD: 84'), auch als LD



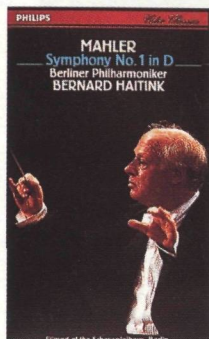
Der „Fan“ (ob weiblich oder männlich) ist der glücklichste aller Menschen, weil ihm alles und jedes gefällt. Sicherlich auch dieses Carreras-Konzert vom 15. März 1994 in der Londoner Albert Hall. Wer ver- und entzückt ist, den stört es nicht, daß sich ein weltberühmter Tenor die Bequemlichkeit erlaubt, die Nemorino-Arie um einen Ton tiefer transponiert zu singen, den stören auch zahllose unschöne, gepreßte und gequälte Töne dieser – nicht nur durch Krankheit – schadhaft gewordenen Tenorstimme nicht.

Mario Lanza hat man es seinerzeit als Anmaßung angekreidet, daß er sich mit Caruso auf ein und dieselbe Stufe stellen ließ. Ähnliche Vorbehalte werden sich nun wahrscheinlich im Fall Carreras bei den Lanza-Verehrern einstellen. Der sympathischste Moment des Video-Mitschnitts ist der gesprochene Teil: Da erzählt Carreras in herzlichen Worten, daß er schon in frühen Jahren ein Bewunderer der Filme und Schallplatten Mario Lanzas war. Das hört sich alles rührend und nett an. Doch sängerische Gemeinsamkeiten, die mit diesem Konzert angestrebt werden, wird man nicht einmal andeutungsweise vorfinden. „With a song in my heart“, „Because“, „Musica proibita“ und wie die zuckersüßen Sächelchen sonst noch heißen, all das hat der längst verstorbene Film- und Plattenstar tausendmal besser gesungen. Lanza mag vielleicht ein problematischer, ungeschliffener Sänger gewesen sein, aber er besaß „power“, seine Tenorstimme strahlte siegreich, sie besaß Feuer und Schmelz. Damit kann der herzige Langweiler Carreras, der zudem fast alles in der ungefährlichen Baritonlage vorträgt, nicht in Konkurrenz treten. Somit bleibt es bei hör- und sichtbarer Anstrengung und melancholischem Blick. Den „Fans“ genügt das.

Der echte Lanza wird während des Konzerts mit Fotos und Filmaufnahmen eingeblendet (peinlich, wenn man zu Lanzas Mundbewegungen die Carreras-Stimme hört!), und nur am Schluß ist er mit einem Schubert-„Ave Maria“ zu hören und zu sehen. Das Bild des Konzertmitschnitts ist nebulos.

Clemens Höslinger

**Mahler**, Sinfonie Nr. 1 D-Dur (Der Titan); Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink; (AD: 1994)  
Philips VHS 070174-3 (WD: 63'20")

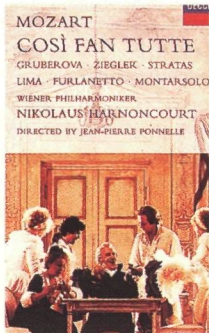


Habe ich Abbado – was brauche ich Haitink? So werden Videofreunde fragen, die dem Spiel der Berliner Philharmoniker bei Mahlers titanischer Sinfonie zusehen wollen und sich darum vor einigen Monaten den Film besorgt haben, der im Katalog der DG verzeichnet ist (VHS 072173-3). Der Mailänder Hausherr unter dem Dach

Scharouns zielt die Mattscheibe zwar nicht in derselben Bildschärfe wie der Gast aus niederen Landen – obwohl nur drei Jahre zwischen den Aufnahmen liegen –, dafür aber hat Abbados Musizierstil gerade auch dem Auge mehr zu bieten, ein Umstand, auf den die Kameralente mit Studien seiner Mimik reagieren. Der ältere und eben auch altmodischere Kollege von der Amstel erscheint hingegen nur sporadisch im Bild. Sollte die Argumentation der Kameraführung darauf hinauslaufen, daß ein Dirigent ja schließlich auch gar nicht selbst musiziert? Interpretatorisch liegt Abbado an existentiellen Ausdruckswerten als Haitink, dessen bedächtige Tempi den Hörer nicht selten auf eine Geduldsprobe stellen. Im Finalsatz gibt es mehrere Drop-Outs auf dem Philips-Video; die Angaben zum Aufnahmeort widersprechen sich, indem mal vom Schauspielhaus, mal von der Philharmonie die Rede ist.

Volkmar Fischer

**Mozart**, Così fan tutte (Gesamtaufn., ital.); Gruberova, Ziegler, Stratas, Lima, Furlanetto, Montarsolo, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt; Regie: Jean-Pierre Ponnelle; (AD: 1988)  
Decca VHS 071 424-3 (WD: 176'11")



Zwei Wochen vor seinem verhängnisvollen Sturz von einer Opernbühne in einen schlecht überdeckten Orchestergraben (bei „Carmen“-Proben in Tel Aviv) wurde diese letzte von insgesamt sechzehn Filmproduktionen des Jean-Pierre Ponnelle fertiggestellt, nach Ablauf einer knapp sechswoöchigen Herstellungszeit. Es handelte sich um des Franzosen vierte Leinwandadaption einer Mozart-Oper, nach „Nozze di Figaro“ (mit Karl Böhm), „Clemenza di Tito“ (mit James Levine) und „Mitridate“ (mit Nikolaus Harnoncourt). Bedenkt man, daß zwischen 1969 und 1986 nicht weniger als sechs Städte „Così“-Inszenierungen Ponnelles zu sehen bekommen haben, nämlich Salzburg, San Francisco, Köln, Chicago, Paris und Zürich, daß „Così“ zudem auch die erste Mozart-Oper war, für die Ponnelle als Bühnen- und Kostümbildner kreativ wurde

(1955 in Berlin), so erwartet man bei diesem Video nichts weniger als eine gereifte Quintessenz langjährigen Umgangs mit dem vielleicht besten Bühnenwerk des vielleicht besten Bühnenkomponisten. O-Ton Ponnelle: „Wenn ich zwei Stunden lang eine Mozart-Partitur lese, ist das für mich eine Art von Eros, ein Gefühl höchster Befriedigung.“ Erotische Spannung läßt der Regisseur unter den ver tauschten Paaren des „Così“-Personals in einer kühnen Variante aufkommen: Eine jede der beiden Damen gibt sich keinem maskierten Galan hin, sondern dem von ihr erkannten „Schwager“. Einem kurzen Schrecken folgt jeweils bereitwilliges Nachgeben, wobei Dorabella auch in diesem Zusammenhang aktiver ist als Fiordiligi. Despina hat dazu den stimulierenden Anstoß gegeben: mit Hilfe eines listig dargebrachten Apfels, dem Sinnbild des Sinnlichen. Für das Finale hat der Regie-Eingriff eine potenzierte Mehrbödigkeit zur Folge: Welche Dame, welcher Herr meint denn nun wirklich, was sie ihm/er ihr sagt? Bleibt Despina als einzige Betrogene übrig? Bezeichnenderweise trennt sich Ponnelle für das Schlußensemble – soli fan tutti – von seinem bis dahin maßgebenden Symmetrieprinzip (das rezeptionsgeschichtlich übrigens bereits bei Lothar Wallerstein als Marionetten-Chiffre für Julien Offroy de la Mettries Lehre vom „L'homme machine“ galt). Die Affektiertheit im Gebaren des liebend leidenden Quartetts zeigt sich auf einer Linie mit der vom Regisseur intendierten Künstlichkeit, die er auch für die statt jeglicher Personen gezeigte Pseudo-Meeresoberfläche zu Beginn des Terzetts „Soave sia il vento“ nicht preisgibt. Brillant die Idee, Dorabella und Fiordiligi zu Beginn der Oper an der Seite ihrer Verehrer zu zeigen, so daß Ferrando und Guglielmo gewissermaßen im Liebesdelirium auf die folgende Wette mit Alfonso eingehen. Nur Paolo Montarsolo verkraftet die Nähe der Kamera übrigens genauso gut wie Teresa Stratas; Philosoph und Zofe hinterlassen den stimmardstellerisch reifsten Eindruck. Und Harnoncourt? Am Pult der Wiener Philharmoniker hat er bekanntlich gegen eine deutlich mehr gefestigte Mozart-Tradition anzukämpfen als etwa beim Concertgebouw Orchester Amsterdam. Zu ihrem Recht kommen dadurch, mehr als bei Harnoncourt sonst üblich, Mozarts melodische Mirakel, „welche durch seine Tonsätze schimmern wie die schönen weiblichen Formen durch die Falten eines leichten Gewandes“, um Busoni zu zitieren.

Volkmar Fischer

**Tribute to Vienna: Christa Ludwig**; Lieder von Beethoven, Schubert, Mahler und Wolf; Christa Ludwig (Mezzosoprann), Charles Spencer (Klavier); (AD: 1991)  
RCA/BMG-Ariola VHS 09026-62652-3 (WD: 116'00")



Die einen machen's kurz, die anderen lang: das Abschiednehmen von der Künstlerlaufbahn. Bei Brigitte Fassbaender hat sich das still und leise, sozusagen im Handumdrehen vollzogen. Ihre Fachkollegin Christa Ludwig hingegen zelebrierte einen langen Abschied, der sich fast ein ganzes Jahr hinzog. Auch mit ihrem Konzert im

Wiener Musikvereinssaal vom 24. April 1994 war noch nicht das letzte Wort gesungen, es folgten einige weitere „letzte“ Auftritte.

Man mag darüber denken wie man will – außer Frage steht jedoch, daß das Wiener Konzert ein großes, erstaunliches und zutiefst ergreifendes Ereignis war. Christa Ludwigs Stimme strömte an diesem Abend rein und klar, in edlem Wohlklang dahin. Keine Spur von einem Nachlassen der Kräfte, der künstlerischen Konzentration. Und dies nach so vielen und harten Sängerjahren! In manchen Gesängen wie in Schuberts „Im Abendrot“ oder in dem als Zugabe gesungenen Strauss-Lied „Morgen“ erreichte die Künstlerin große Tiefe des Ausdrucks. Das Liedprogramm, von Charles Spencer mit feinstem Mitgefühl auf dem Klavier begleitet, begann mit Beethovens „Ich liebe dich“ und endigte mit dem „Wiegenlied“ von Brahms. Es gab darin nicht allzu viele Schmerzens- und Wehmuts gesänge, das Konzert strahlte eine sympathische Gelassenheit aus, besaß auch eine dezent humorvolle Note. Schade, daß die Bildqualität der Aufzeichnung so trüb und verwischt ausgefallen ist. Der „Goldene Saal“ erscheint wie in roten Saft getaucht, die Künstlerin ist oft nur wie hinter Schleiern zu erblicken. Dadurch wird dem Dokument viel von seiner Wirkung genommen. Das Klangbild ist hingegen einwandfrei gelungen.

Als willkommene Beigabe zu diesem Konzertmitschnitt erlebt man die Künstlerin im Gespräch. Wie Christa Ludwig dabei so natürlich, so herzlich, so witzig und gescheit und nicht zuletzt auch so bescheiden über sich und ihre Kunst plaudert – das macht sie nicht nur bewunderns-, sondern auch liebenswert.

Clemens Höslinger

**Wagner, Siegfried** (Gesamtaufn.); Jerusalem, Clark, Tomlinson, von Kannen, Kang, Evans, Svendén, Leidland; Orchester der Bayreuther Festspiele, Daniel Barenboim; Regie: Harry Kupfer, Bühnenbild: Hans Schavernoch, Kostüme: Reinhard Heinrich; (AD: 1992)  
Teldec/East West Records 2 VHS 4509-94193-3 (WD: 4 Std. 03'), auch als LD



Über Harry Kupfers Bayreuther „Ring“-Inszenierung mit dem Gesamt-Konzept „Straße der Geschichte“ ist viel geschrieben und gestritten worden; Fakt bleibt: Sie hat epochalen Rang. Die bildliche Umsetzung der Bühnenszenen ist ansprechend vielseitig gelungen. Dort, wo es die Musik vorgibt, verweilt die Kamera auch einmal länger in einer Einstellung und läßt zu, daß man dem Gedanken einer Person oder der Spannung einer Konstellation folgt. Ansonsten wird durch geschickten Schnitt (im Wechsel: Close-Halbtotale-Totale) immer wieder das weiträumige, heute noch faszinierende Bühnenbild Hans Schavernochs in den Szenenfluß eingebaut (gerade bei den Laserlicht-Pyramiden und -Quadern macht das Effekt, auch beim giftgrünen Roboterschwarm in seinem zerborstenen Stahlbetonbunker mit Namen „Neidhöhle“). Was die

Personenregie angeht, wird man sich immer noch streiten. Die einen loben den Psychologen Kupfer, den anderen kommen die Charakterdarstellungen – gerade wo es um seelische Prädispositionen geht – überzogen, ja überdreht vor (Beispiele: Wotans permanente, fast penetrante Zerknirschtheit oder Mimes so tolpatschig wie zappelig professorales Dozieren). Deutlich wird auch in dieser Inszenierung wieder: Kupfer ist kein Mann für „stille Spannung“. Ein tragendes Schweigen zu inszenieren, gelingt ihm auch im „Siegfried“ nicht. Bei ihm ist immer was los, wobei allerdings der darin verborgene Keim zu misch-gestischem, teilweise auch gymnastischem Aktionismus zu voller Blüte geführt wird. Daniel Barenboims auf pralle Farben setzendes Dirigat macht Eindruck. Siegfried Jerusalem zeigt sich in der Mammut-Titelrolle in guter Verfassung. Ebenfalls ansprechend: John Tomlinson als Wotan, Anne Evans als Brünnhilde (bei Kupfer sehr fraulich und wieder einmal mit roter Perücke), Graham Clark (Mime), Günter von Kannen (Alberich) sowie Philip Kang (Fafner), Brigitta Svendén (Erda) und „Waldvogel“ Hilde Leidland. Fazit: Kupfers Inszenierung kann sich neben der legendären Chéreauschen durchaus sehen lassen.

Kalle Burmester

**Wagner, Götterdämmerung** (Gesamtaufn.); Jerusalem, Brinkmann, Kang, von Kannen, Evans, Bundschuh, Meier, Svendén, Finnie, Prew u.a.; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Daniel Barenboim; Inszenierung: Harry Kupfer; (AD: 1991)  
Teldec/East West Records 2 VHS 4509-94194-3 (WD: 4 Std. 30'), auch als LD



„Kletterdämmerung“ – dieses Witzwort wurde auf Harry Kupfers Bayreuther „Ring“-Inszenierung gemünzt. Tatsächlich wird in dieser „Götterdämmerung“ viel geklettert und geturnt, man bekommt alle möglichen Sportarten zu Gesicht, vom Langstreckenlauf bis zum Kugelstoßen (allerdings nicht mit Kugeln, sondern mit Menschenleibern).

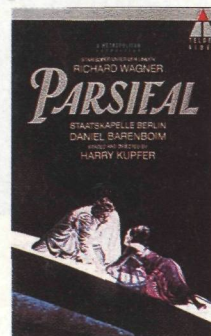
Und doch, was für eine sturmbelegte, mitreißende Gestaltung! Selbst wenn man sich da und dort mit manchen – typisch Kupfer'schen – Überdeutlichkeiten nicht anfreunden will, bleibt doch der Eindruck eines aufregenden, fesselnden, durch und durch lebendigen Theaterereignisses. Diese „Götterdämmerung“ lebt und bebt vom ersten Augenblick an, bietet berührende, erschütternde und zum Teil sogar (etwa in den Guttrune-Szenen) komische Momente. Barenboims feurige Orchesterleitung, der großartige Festspielchor – all das trägt zu jener atemberaubenden Wirkung bei, die sich auch dem Video-Publikum mitteilt.

Daß man bei Wagner im Vokalbereich keine Vergleiche mit früheren Vorbildern ziehen soll, ist mittlerweile bekannt (nur fragt man sich allmählich, wann dieses „früher“ eigentlich stattgefunden hat). Aber Nostalgie hin und her: Was die Darsteller in dieser Inszenierung zu leisten haben, ist unglaublich. Und

sie geben allesamt ihr Äußerstes und Letztes. Eine Siegfried-Gestaltung, wie sie Siegfried Jerusalem bietet, ist unbestreitbar ein Zeitergebnis; das übertrifft alles, was man normalerweise unter Rollengestaltung versteht. Auch die sängerisch nicht gerade umwerfende Anne Evans als Brünnhilde gewinnt im Verlauf des riesenhaften Opernabends immer mehr an Kontur und Eindringlichkeit. Philip Kangs Hagen – eine monumentale Figur, grausam und furchterregend. Selten sind die Schrecknisse dieses Dramas mit solch überrollender Wucht und Rasanzen zum Vorschein gekommen. Die Kameraführung ist ausgezeichnet, auch an der Tonqualität gibt es nichts auszusetzen.

Clemens Höslinger

**Wagner, Parsifal** (Gesamtaufn.); Elming, Struckmann, Tomlinson, Meier, von Kannen, Hübner, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim; Inszenierung: Harry Kupfer, Bühnenbild: Hans Schavernoch, Kostüme: Christine Stromberg, Video Director: Hans Hulscher; (AD: 1992)  
Teldec/East West Records 2 VHS 4509-92788-3 (WD: 4 Std. 04'), auch als LD



Harry Kupfers Berliner „Parsifal“, eine der Eröffnungspremieren der Ära Barenboim an der Staatsoper, wurde hier schon als Bühnenergebnis kritisch gewürdigt (vgl. FF 1/93). Die Videofassung beschränkt sich darauf, die Aufführung abzufilmen. Und das Ergebnis bleibt unbefriedigend, da sich Kupfers Theatertatbleaus nicht in filmische Bilder umsetzen. Zwar berichten die Nahaufnahmen eine ganze Menge über die genaue und dynamische Personenführung, die ja – über alles Erklärungsbedürftige und Fragwürdige der Gesamtkonzeption hinaus – die eigentliche Stärke der Inszenierung ist, doch die Totalen bei den großen Chorszenen geraten auf dem kleinen Fernsehbildschirm zu unübersichtlichen Bildklumpen. Nun würde sich „Parsifal“ sehr wohl für eine filmische Auflösung anbieten, doch dann müßte schon ein Cinéast vom Range eines Robert Bresson oder Eric Rohmer (dem wir einen schönen Film „Perceval le Galois“ verdanken) aufgeboden werden, der in der Lage wäre, den ruhigen Fluß der Musik in kontemplative, visionäre Bilder umzusetzen. Der Berliner „Parsifal“, in erster Linie ein Dokument, bleibt in optischer Hinsicht flach und leblos. Das Interesse wird über die vier Stunden Spieldauer hinweg hauptsächlich durch das intensive Spiel von Waltraud Meier (Kundry) und John Tomlinson (ein vergleichsweise junger, leidenschaftlicher Gurnemann) aufrechterhalten. Auch der stimmlich nicht unproblematische Poul Elming überzeugt in darstellerischer Hinsicht als tumber Tor, während der stimmgewaltige Falk Struckmann die Leiden des Amfortas lediglich referiert. Daniel Barenboim, hier in Eigenkonkurrenz zu seiner in nahezu allen Positionen anders besetzten CD-Version der Oper, muß sich in der Video-Produktion (jedenfalls auf VHS) mit der „zweiten Geige“ zufriedengeben.

Ekkehard Pluta