



Nicht lange, nachdem sein 75. Geburtstag Anlaß für Würdigungen gab, ist Arturo Benedetti Michelangeli, einer der großen Zauberer am Klavier, nunmehr von uns gegangen.

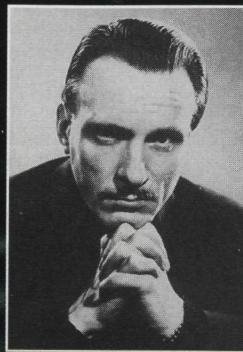


Foto: Felicitas Timpe, EMI/Derek Allen

Schamane des gewichteten Tones

Zum Tode des Pianisten Arturo Benedetti Michelangeli

In Wahrheit hat sich der italienische Klavialchimist Arturo Benedetti Michelangeli schon seit längerem von seinen Bewunderern, von der Musikwelt und von jenen seiner Hörer verabschiedet, die es bei Gott und allen zuständigen Musen nicht immer leicht mit dem eigenartigen Künstler gehabt haben. Seine schon zu Lebzeiten sagenumwobenen Auftritte kamen in den 80er Jahren in stockender Frequenz. Die Schallplattenindustrie hatte nicht mehr viel Glück mit neuen, verkaufsträchtigen Produktionen. Seine große, im austarierten Detail geradezu kleinliche Klavierkunst schien versiegt zu sein, und man ging wohl nicht fehl, hinter den geschlossenen Jalousien der Firma ABM nicht nur einen gesundheitlich angeschlagenen Meister zu vermuten, sondern unverändert auch jene fast schon zerstörerisch selbstkritische Interpreten-Instanz,

die sich nach Jahrzehnten erlesenen Musikvollzugs auch im Alter keine Blöße geben wollte.

Arturo Benedetti Michelangeli wuchs in den Nachkriegsjahren verhältnismäßig unauffällig in die Rolle des Unnahbaren und Schwierigen hinein. Die Klaviere in aller Welt brachten ihn in Rage; kein Veranstalter konnte es ihm recht machen. Das Publikum saß einmal zu nah am Podium, ein anderes Mal war es dessen Ausdünstung, die störte. Wer es mit Benedetti Michelangeli soweit gebracht hatte, daß er endlich an Ort und Stelle weilte, der sollte sich seines Impresario-Glücks nicht erfreuen. Die von Verehrern erstürmten Sonderkonzerte blieben noch bis zur Pause eine wacklige Angelegenheit. Aber die magischen Hände und eine unvergleichlich dargebotene, fast verächtlich restriktiv sortierte Auswahl aus dem Fundus des Standard-Repertoires waren

es, was über alle Unannehmlichkeiten im Vorfeld hinwegtrug. Die Konzerte wurden zu Ritualen der Grenzwertigkeit, zu überkonfessionellen Gottesdiensten hart an der akustischen Wahrnehmungsgrenze und in den Zonen locker-geballter Kraftentfaltung. Ein Hang zur Mikroskopie und Kalligraphie – zur fast schon neurotischen Detailanalyse und zur klanggebundenen Schönschrift also – verlieh den Beethoven-Darstellungen eine ganz und gar unübliche Statik (zumal im Vergleich mit Stürmern und Energetikern wie Friedrich Gulda oder Svatoslav Richter!). Bei Debussy und Ravel, bei Kleinigkeiten von Albéniz, von Mompou oder im fast schwerelosen Kraftfeld einer Scarlatti-Sonate gelang es Benedetti Michelangeli, anstelle rüstiger Bewegung das Wesen, die Struktur und die Farbe einer Komposition zur Ewigkeit werden zu lassen. Objektivität der rei-

nen Anschauung, losgelöst von den handwerklichen und physikalischen Problemen des Klavierspiels. Der Musiker als Schamane des gewichteten Tons, dem die allerorten gefeierte Spontaneität bestenfalls wie eifriger Wankelmut vorkommen mußte.

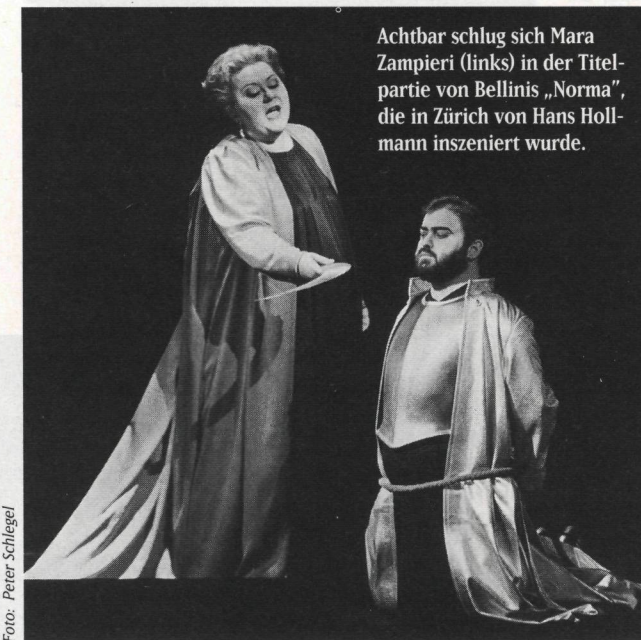
Die Welt hat einen der ersten Klaviermeister des Jahrhunderts und zugleich einen ihrer größten Individualisten verloren. Wenn man will: ein Popstar für eine Minderheit, die ihr Idol wie in einem langwierigen Versteckspiel im günstigsten Fall einmal zu hören, aber im Grunde nie zu fassen bekam. Arturo Benedetti Michelangeli starb am 12. Juni in Lugano an Herzversagen. Die Hinterlassenschaft des 75jährigen Künstlers: eine Fülle von Rätseln, was sein eigentliches Wollen und Wünschen betrifft, und eine erkleckliche, gemessen freilich am Output der Kollegen doch überschaubare Anzahl von Schallplatten, von denen nicht wenige zu jener Sparte zählen, die der Meister ganz und gar nicht willkommen heißen konnte. Gemeint sind die illegal und halblegal produzierten und unter die Leute gebrachten Mitschnitte, die gerade einen Genauigkeitsfanatiker wie Benedetti Michelangeli an einem besonders wunden Punkt seiner Interpreten-Seele treffen mußten. Ganze Ladungen von Mozart-Konzerten aus dem italienischen Orchestersumpf drohten – und drohen bis zum heutigen Tag – die sowieso mürrische Mozart-Kunst des Meisters vollends in Verruf zu bringen. Und immer, wenn auf Raubkopien eines der Zugstücke von Chopin, Beethoven, Debussy oder Ravel in den Katalog gelangte, dann zeigte sich prompt: Die offiziellen Editionen enthielten den wahren Michelangeli, sofern er sich nicht völlig ins verhärtete Abseits klavieristischer Monomanie verstiegen hatte. Unvergänglich seine frühen Einspielungen der Bach/Busoni-Chaconne und einer Auswahl aus den Brahms'schen „Paganini-Variationen“. Unwiderlegbar die beiden Versionen des Ravel-Konzerts (auf Platte unter Gracis, im Fernsehen unter Celibidache), unübertroffen seine stählern-geschmeidige, eiskalt-tumultöse Darstellung des vierten Klavierkonzerts von Rachmaninoff – Michelangelis wohl waghalsigster Ausflug auf den zwei, drei Seitenwegen eines Repertoires, das in den letzten Jahren eher zu schrumpfen als zu stagnieren schien. Niemand, der sich in Zukunft mit Debussy-Gewichtung befassen möchte, wird an den DG-Aufnahmen der „Children's Corner“, der „Préludes“ und der „Images“ vorbeihören können. Und selbst jene Spezialisten, die sich Ravels „Gaspard de la nuit“ verwegen, rastloser – also mehr à la Argerich oder Charles Rosen – wünschen, beliebten dann doch in Verzückung zu geraten. Das sind Nachrichten von einem anderen Stern, Klänge von Drüben, Destillate von höchster Reinheit. Die Welt ist voller Mitläufer. Man wird sich dessen umso schmerzlicher bewußt, wenn ein Einzelgänger seinen Abschied genommen hat.

Peter Cossé

Bei einer Neuinszenierung von Bellinis 1831 uraufgeführtem Meisterwerk „Norma“ sind die Erwartungen des Publikums in Bezug auf die musikalisch-interpretatorische Umsetzung naturgemäß hoch, und auch an die Regie stellt das Werk nicht zu unterschätzende Anforderungen. Hans Hollmann (Inszenierung), Hans Hoffer (Bühnenbild) und Dirk von Bodisco (Kostüme) wählten wenige mobile Objekte, schlichte Gewänder, kräftige Farben vor grauem oder schwarzem Hintergrund und ansonsten farblich abgeschattierte Lichteffekte, um die tragische, konfliktgeladene Geschichte der Druidenpriesterin Norma, ihres

nistin gibt, der es gelingt, alle Facetten der Rolle bruchlos auszuspielen. Mara Zampieri, die ihre erste Norma 1983 in Bonn sang, verfügt zweifelsfrei über große Bühnensicherheit und beherrscht die Partie bis ins Detail. Kraftvoll-vernichtend ist ihr Rachegesang, die furiosen Ausbrüche, die virtuos Koloraturen. Sie läßt sich auch nicht dazu hinreißen, ständig vokal aufzutrupfen. In der Kavantine „Casta diva“ nimmt sie sich zurück und singt ein echtes Piano. Weniger subtil gelingen der italienischen Primadonna die gebrochenen Zwischentöne der Oper, Melancholie und Hoffnungslosigkeit, das Wissen um den endgültigen

Verlust von Pollione Liebe und schließlich Todessehnsucht. Dazu kommt, daß Mara Zampieris Stimme auch Schärfe und spitze, „unschöne“ Töne produziert, die in Bellinis betörenden „Melodie lunghe“ nicht jene narkotisierende Mischung aus balsamischem Wohlklang und stimmlicher Süße erzeugt, die Belcanto-Liebhaber immer wieder zu Begeisterungstürmen hinreißt. Dafür stand mit Vesselina Kasarova eine Adalgisa auf der Bühne, deren wunderbar flexibler Mezzo und expressive Darstellung stark beeindruckten. Folglich wurde auch das Freundschafts-Duett der beiden Diven im zweiten Akt zum eigentlichen Höhepunkt des Abends; es herrschte atemlose Spannung. Vesselina Kasarova, die in dieser Rolle in Zürich debütierte, wird die Partie demnächst auch für die Schallplatte aufnehmen; auf jeden Fall dürfte es für die Zukunft eine ihrer Glanzrollen werden. Gegen



Achtbar schlug sich Mara Zampieri (links) in der Titelrolle von Bellinis „Norma“, die in Zürich von Hans Hollmann inszeniert wurde.

Konflikte und Leidenschaft

Bellinis „Norma“ an der Züricher Oper

römischen Geliebten Pollione und dessen Leidenschaft für die junge Priesterin Adalgisa zu erzählen. Sehr einleuchtend ist dabei die Idee optisch umgesetzt, die drei Protagonisten in ihren Duetten bzw. Terzetten auf kleine würfelförmige Podeste mit wenigen Treppenstufen zu plazieren, auf denen sie sich zwar in alle Richtungen bewegen können, durch die aber ihre Isoliertheit zum Ausdruck kommt, denn die Leidenschaft, die sie für einander empfinden, kann sie nicht mehr vereinigen, sondern nur noch gegen ihren Willen trennen.

Die Partie der Norma verlangt von einer Sängerin ein so ungeheuer großes musikalisches Spektrum und die Darstellung so vielschichtiger Emotionen, daß es heute wohl kaum eine Sopra-

die Dominanz der Damen hatten es die Herren Pollione (Boiko Zvetanov) und Oroveso (Lázlo Polgár) nicht leicht: der junge rumänische Tenor Boiko Zvetanov, ebenfalls ein Rollendebütant, verfügt über einen prachtvoll strahlenden Tenor, dessen kriegerrische Töne eines römischen Prokonsuls ebenso überzeugten wie sein Liebesduett mit Adalgisa. Allerdings blieb dieser Pollione darstellerisch ein wenig eindimensional. Lázlo Polgárs profunder Baß gab dem Oberpriester der Druiden die sakrale Aura, Rubén Amoretti (Flavio) und Lisa Livingston (Clotilde) waren rollendeckend eingesetzt.

Eliahu Inbal, der Bellinis Meisterwerk erstmals dirigierte und durch seine Mahler- und Schostakowitsch-Einspielungen bestens in Erinnerung

ist, leitete Chor und Orchester der Züricher Oper straff und spannungsvoll. Der Jubel des Premierenpublikums galt denn auch einhellig der musikalischen Umsetzung der Oper, für die keineswegs kontroverse Inszenierung gab es kräftige Buhs. Die Produktion wird zu Beginn der kommenden Spielzeit wieder gezeigt, wobei allerdings Mara Zampieri wegen ihres „Tosca“-Engagements am selben Haus nicht zur Verfügung steht, sondern Anna Tomowa-Sintow die Norma singen wird und die junge farbige Amerikanerin Denise Graves, die bereits große Erfolge als Carmen vorweisen kann, die Partie der Adalgisa übernimmt.

Marie-Luise v. Schuckmann

Unverwechselbares Profil

75 Jahre Göttinger Händel-Festspiele

Es war kein professioneller Musiker, sondern ein Kunsthistoriker, der vor 75 Jahren in Göttingen zum ersten Mal seit Händels Tod eine seiner Opern aufführte. Oskar Hagen zeigte sich felsenfest von der Qualität und der Aktualität dieser Stücke überzeugt, und obwohl er seinerzeit zunächst als Schwärmer abgetan wurde, sollte ihm die Geschichte doch Recht geben. Heute existieren allein in Deutschland drei Händel-Festspiele, und wo immer ein Werk des Meisters über die Bühne geht, erinnert man sich daran, daß die Händel-Renaissance ihren Ausgang in der südniedersächsischen Universitätsstadt genommen hat. Bezeichnend ist, wie das bedeutende Jubiläum in Göttingen gefeiert wurde: geradezu unauffällig, ohne jedwede Selbstbeweihräucherung, dafür mit großem Engagement für die Sache.

Seit nunmehr vier Jahren ist Nicholas McGegan Chef der Göttinger Händel-Festspiele, und er hat in dieser Zeit, nachdem sein Vorgänger John Eliot Gardiner Händels Oratorien unter historischem Gesichtspunkt rehabilitiert hatte, mit seiner zielstrebigen Wiederbelebung barocker Opernpraxis den Festspielen abermals ein unverwechselbares Profil verliehen. Von Jahr zu Jahr ist ihm dabei ein deutlicher Fortschritt gelungen, eine Tendenz, die insgesamt auch diesmal zu beobachten war. Im Mittelpunkt des Programms stand „Ariodante“, jenes Meisterwerk also, mit dem Händel eine schlagkräftige Waffe in den Londoner Opernkampf von 1735 einbrachte. McGegans Solistenensemble war so gut und homogen wie nie zuvor: sensationell Lorraine Hunt in der Titelpartie, mit einer bravourösen Koloraturtechnik und einem faszinierenden Ausdrucksspektrum; ebenso grandios und zudem von einer fabelhaften Bühnenpräsenz Juliana Gondek (Ginerva); mit ihrem

geschmeidigen Timbre sehr beeindruckend: Jennifer Lane (Polinesso). Lisa Saffer (Dalinda) konnte wesentlich stärker als in den Vorjahren für sich einnehmen, und auch die kleineren Rollen waren mit Rufus Müller (Lurciano), Nicolas Cavallier (Rédi Scozia) und Jörn Lindemann (Odoardo) rundum überzeugend besetzt.

Durften die Sänger also berechnete Triumphe feiern, so hinterließ Drew Minters Regie einen zwiespältigen Eindruck. Einerseits bestach der Ansatz, auf einer kleinen Bühne – in Göttingen übrigens ziemlich genau so proportioniert wie in Händels Londoner Theater – vor stilgetreuen Kulissen (Scott Blake) und in prächtigen Barockkostümen (Bonnie Krüger) die zeitgenössische Gebärdensprache zur Unterstützung des musikalischen Ausdrucks einzusetzen. Andererseits

strotzenden Interpretation einen überwältigenden Erfolg verbuchen. Im Anschluß an die Festspiele hat er „Ariodante“ für harmonia mundi France aufgenommen, die Veröffentlichung ist für September 1996 geplant.

Wie schon im Vorjahr gab es zu den Veranstaltungen des Festspielchefs höchst bemerkenswerte Gegengewichte. Frieder Bernius stellte nämlich mit seinem Kammerchor und Barockorchester Stuttgart sowie mit den Solisten Ann Monoyios, Daniel Tayler, William Kendall und David Thomas einen „Messiah“ der absoluten Spitzenklasse vor: Selten hat man diesen Dauerbrenner so differenziert, so homogen und so klug gestaltet gehört wie in Bernius' episch, lyrisch und dramatisch optimal aufgebauter Interpretation. Ebenso zeigten Michael Schneider und La Stagione in ihrem Festkonzert mit Orchesterwerken von Händel und Geminiani eine besondere Reife, die sich in einer außergewöhnlich tiefen Durchdringung des musikalischen Stoffes offenbarte. Hier stimmten alle Proportionen, hier wurde im Detail sehr nuancenreich gezeichnet, ohne die weiten Spannungsbögen aus dem Blick zu ver-



Foto: Kasper Seifert

In der Göttinger Neuinszenierung von Händels „Ariodante“ durch Drew Minter begeisterte Lorraine Hunt (hier neben Lisa Saffer) im Zentrum von Nicholas McGegans Sängereensemble.

schienen manche Albernheiten überflüssig, mit denen Minter glaubte, den Unterhaltungswert von „Ariodante“ ins Oberflächliche ziehen zu müssen. Als großer Gewinn stellte sich hingegen der Auftritt der New York Baroque Dance Company in den drei Ballettszenen dieser Oper heraus. Einziger Wermutstropfen war das übertriebene ambitionierte Spiel des Freiburger Barockorchesters (Konzertmeister: Gottfried von der Goltz), das die grazilen, anmutigen Bewegungen der Tänzer mit allzu ungehobelten Klängen begleitete und nirgends innere Ruhe aufkommen ließ. Gleichwohl konnte Nicholas McGegan mit seiner vor unbändigem Temperament nur so

lieren und ohne die eigene Virtuosität vor die der Musik zu stellen.

Ein schöneres Geburtstagsgeschenk hätten sich die Göttinger Händel-Festspiele wohl kaum selbst machen können. Gewiß werden die nächsten 25 Jahre angesichts leerer Kassen und zunehmender Konkurrenz nicht leicht. Bedenkt man jedoch, daß von allen Festspielen hier mit dem niedrigsten Etat die meisten Veranstaltungen angeboten werden, und nimmt man die angemessene Unbeirrbarkeit hinzu, mit der einst alles angefangen hat, so scheinen die Aussichten auf ein hundertjähriges Jubiläum gar nicht so schlecht.

Matthias Hengelbrock

Notizen aus London

„Siegfried“ an Covent Garden / Höhepunkte in Glyndebourne

Mit „Siegfried“ erlebte Ende März das von Bernard Haitink musikalisch vollendet betreute „Ring“-Projekt am Royal Opera House Covent Garden seine Fortsetzung. Die „Götterdämmerung“ ist für Oktober angekündigt. Auch diesmal sah sich das Produktionsteam Richard Jones (Regie) und Nigel Lowery (Ausstattung) dem Buh-Konzert einer Minderheit ausgesetzt. Doch wirkte das deplaziert, kam es doch längst nicht so schlimm, wie man erwartet haben möchte. Zwar hielten sie ihrer verspielten und symbolüberladenen Bildsprache die Treue, was in

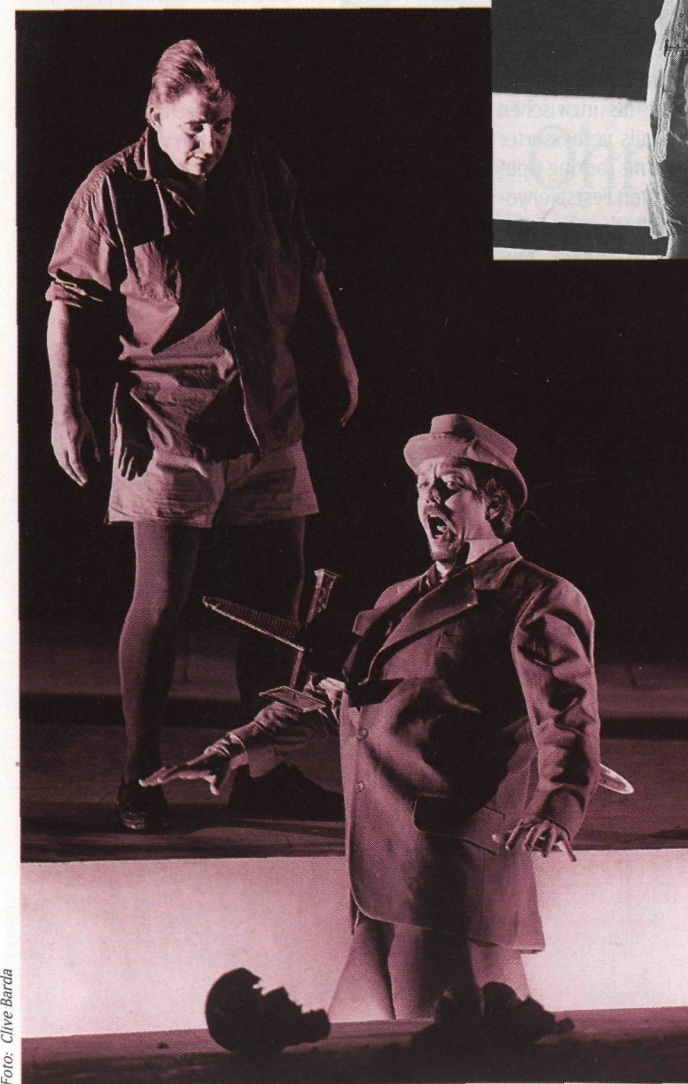
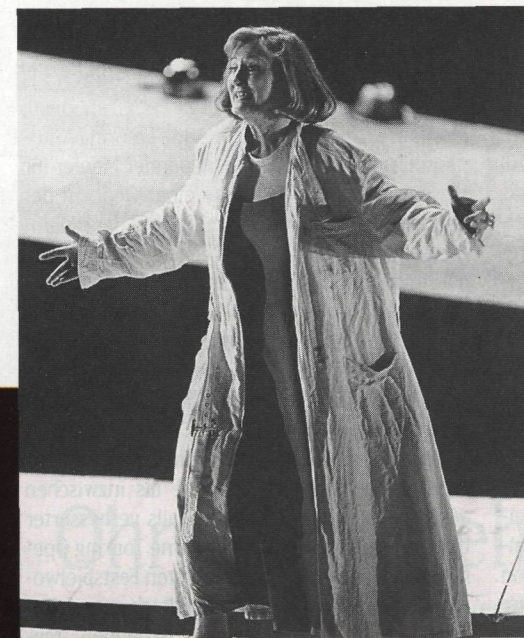


Foto: Clive Barba

Anbetracht der Fülle von Einfällen leider häufig zu Lasten der Partitur ging und zudem das Auge überforderte. Dennoch traf manches den Kern und ausnahmsweise durfte, ja sollte gelacht werden. Spektakulär und diabolisch war schon der Auftakt: Mime (überragendes Hausdebüt von Graham Clark) geiferte seinen Monolog „Zwangvolle Plage! Mühe ohne Zweck!“ durch die Öffnung eines Portalprospekts, während über seinem Kopf ein Drache mit geöffnetem Maul nach ihm lechzte und auf dem Bühnenboden hammerbe-



Am Royal Opera House Covent Garden ist der von Richard Jones szenisch, Bernard Haitink musikalisch verantwortete „Ring“-Zyklus fortgesetzt worden: mit „Siegfried“, dem Scherzo-artigen dritten „Satz“ der Tetralogie. Die Fotos zeigen Anne Evans als Brünnhilde, Siegfried Jerusalem als Siegfried und Carsten Stabell als Fafner.

wehrte Gegenstände aus dem Prospekt ragten und wild drauflos schmiedeten. Die rabenschwarze Nacktheit der Felsenhöhle dominierte eine Flügeltür, eine Glühbirne aus dem Schnürboden, ein flackernder Herd und ein umgestürzter Kleiderschrank. Er enthielt nicht nur die Giftküche, sondern entpuppte sich im Laufe des Abends als Symbol spießbürgerlichen Miefs, als ein Sarg, in dessen unterschiedlichen Varianten später Fafner den Nibelungenhort hütete und die Götter ihr Ende suchten. Siegfried Jerusalem – in grünen Strumpfhosen, roten Shorts und braunem Hemd – zeigte sich nach wie vor als jugendlich unbekümmerter Titelheld und war der Mammutpartie ohne Anzeichen von Streß gewachsen. Mime, ein hexenartiges Zwitterwesen mit langen Haaren, trug Sieglindes Kleid aus der „Walküre“ und glich einem Dämon. Genial konzipiert auch der Auftritt des Wanderers (John Tomlinson), ein inzwischen gealterter Wotan, der Mime mit schwarzem Humor begegnet und später in Alberich (Ekkehard Wlaschiha) sein Ebenbild findet – denn schließlich gieren beide nach der Macht. Im dritten Akt, einer Symbiose aus „Rheingold“ und Brünnhildenstein, verwandelte sich der Wanderer noch einmal in Wotan und zerrte Erda (Brigitta Svenden) aus ihrem Sarg, während in den Ritzen rund um den Brünnhilden-Felsen Fricka, Donner und Froh wandelten, mit immer müderen Blicken auf den unerreichbaren Stern – das Walhalla-Symbol aus „Rheingold“ –, um endlich in den um-

gestürzten Schränken ihr Ende zu erwarten. Schließlich ergab sich auch Wotan seinem Schicksal, hatte sein Speer, ein Einbahnstraßenverkehrszeichen, doch Notung nicht standgehalten; er entledigte sich seines blutigen Chirurgenmantels und fand im letzten noch leeren Schrankarsarg seine Ruhe. Siegfried jedoch besann sich seiner Tarnkappe und erstürmte unter dem Gelächter des Publikums als Ratte jenen von echtem Feuer umzüngelten Kamin, an den Brünnhilde (Anne Evans) geschmiedet war. Man mochte über die eher an Comic Strips erinnernde Szene denken, was man wollte – Langeweile kam nicht auf, und um das musikalische Niveau war es in jeder Hinsicht zum besten bestellt.

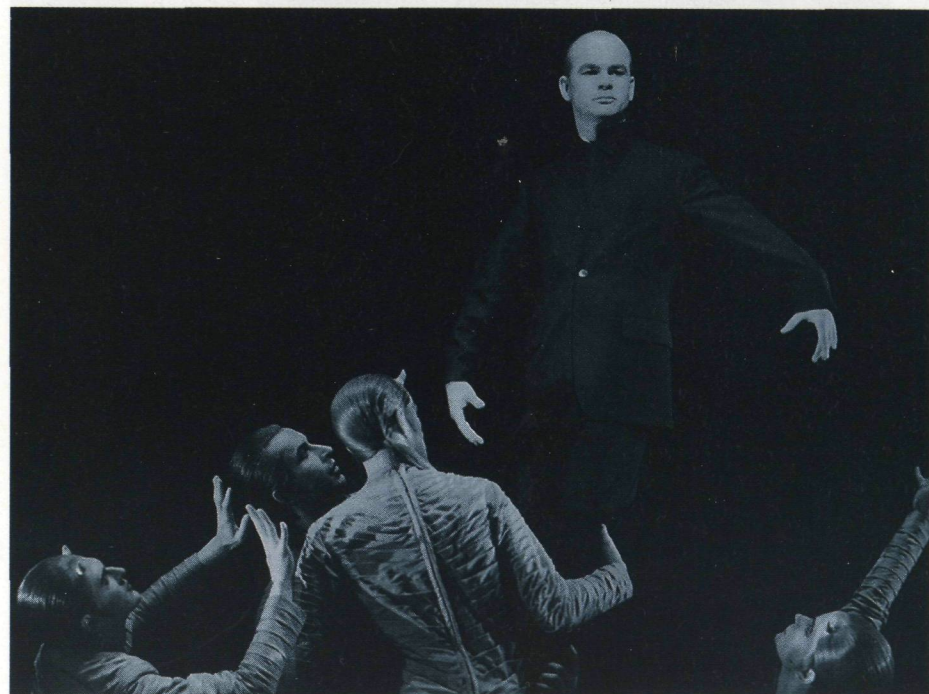
Zu den weiteren Höhepunkten an Covent Garden zählten lediglich drei Vorstellungen von John Drydens und Henry Purcells „King Arthur or The British Worthy – A dramatick opera“, einer Koproduktion mit dem Théâtre du Chatelet und dem Théâtre de Caen in der fulminanten Regie von Graham Vick und dem Orchester und Chor Les Arts Florissants unter William Christie. Hingegen enttäuschte die allzu vordergründige, vom Grand Théâtre de Geneve übernommene Neuinszenierung von Britten's vieraktiger Originalversion des „Billy Budd“ in der Regie von Francesca Zambello.

Benjamin Britten stand auch an der English National Opera zur Diskussion. Sein „A Midsummer Night's Dream“ war hier noch nie aufgeführt worden. Die Inszenierung von Robert Carson in dem surrealistischen Bühnenbild von Michael Levine hatte 1992 das Publikum in Aix-en-Provence begeistert, doch unter freiem Himmel bei klimatisch wie bühnentechnisch sicherlich günstigeren Bedingungen. Die Londoner Aufführung war nicht dazu angetan, diesem zarten, doppelbödigen Werk zu seinem Recht zu verhelfen. Klamauk und Sex dominierten; Zwischentöne und eine plausible Charakterisierung der Akteure dieser Shakespeare-Komödie fielen derben Plattitüden zum Opfer, und selbst das Dirigat des Britten-Spezialisten Stuart Bedford blieb spannungslos. Der Bühnenbildner übertrieb bei weitem und gab des Guten zuviel, was zumindest in der Premiere zusätzliche technische Probleme mit sich brachte, die den ohnehin langen Abend empfindlich überdehnten. Ähnlich ging es auch der britischen Premiere von Alfred Schnittkes satirischer Farce „Leben mit einem Idioten“. Die Bühnentechnik versagte sich einer kompliziert miteinander verhakten Szenerie, weil es sich Jonathan Moore (Regie) und David Blight (Bühne) in den Kopf gesetzt hatten, eine monströse Kammeroper in ein Opernmonstrum zu verwandeln. Das Ergebnis glich einer derben, geschmacklosen und künstlerisch fragwürdigen Burleske, was der Musik keinerlei Chance bot, sich zu entfalten. Am schlimmsten war es jedoch um die Neuinszenierung von Brecht/Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ bestellt. Sian Edwards, die ansonsten untadelige Chefdirigentin der ENO, hatte sich entschlossen, Orchester und Solisten elektroakustisch zu verstärken. Heraus kam ein ungenießbarer Klangbrei, der die ursprünglichen Absichten ad absurdum führte, keinerlei Schärfe und Witz besaß und die pointierte, gerade im kleinsten Detail stark charakterisierende und polemisierende Musik unkenntlich machte.

Erfreulicher war es um den Saisonauftakt der Opernfestspiele von Glyndebourne im neuen Opernhaus in den Hügeln der Grafschaft East Sussex bestellt. Hausherr Sir George Christie hatte für die nächste Zukunft angekündigt, sich Rossinis vernachlässigtem opera seria-Oeuvre zu widmen. Als Auftakt sorgte die sorgfältig vorbereitete, blendend besetzte und musikalisch begeisternde „Ermione“ für eine Überraschung. Am 27. März 1819 war dieser Zweiakter im Teatro San Carlo von Neapel zur Uraufführung gelangt, doch verschwand er schon am darauffolgenden Tag und blieb bis zu seiner konzertanten Wiederentdeckung 1977 in Siena verschollen. Auf die Bühne kehrte „Ermione“ erst 1987 in Pesaro zurück. Nach einer weiteren Neuinszenierung 1992 im amerikanischen Omaha setzte jetzt Glyndebourne alles daran, diesem frühen Meisterwerk zu seinem endgültigen Durchbruch zu verhelfen. In Betracht der überströmenden, von ständigen

Überraschungen geprägten Musik ist es ein Rätsel, wie diese Oper in Vergessenheit geraten konnte. Das gefühls-gesättigte Geschehen gleicht musikalisch einem Vorbote Verdis und ist doch bester Rossini. Vier nahezu gleichwertigen, virtuellen Tenorpartien stehen ein Baß (Gwynne Howell), zwei mittlere Sopranrollen und die beiden rivalisierenden Heldinnen Andromache (Mezzosopran) und Ermione (Sopran) gegenüber. In Glyndebourne machten sich Jorge Lopez-Yanez (Pirro) und Bruce Ford (Oreste) gegenseitig den Rang streitig, Paul Nilon (Attalo, der Diener Pirros) und Paul Austin Kelly (Pilade, der Freund Orestes) standen ihnen in nichts nach. Ebenso glänzend präsentierte sich Gwynne Howell als Pirros Lehrer Fenicio. Doch garantierte Diana Montague (Andromache) und Anne Caterina Antonacci (Ermione) in atemberaubender Manier für die musikalischen Kontraste einer Oper, in der unterschwellige Dämonie mit perlendem Melodienreichtum Hand in Hand gehen. Der stets animierende Glyndebourne-Chor und die Londoner Philharmoniker unter Musikdirektor Andrew Davis lieferten die Basis für ein musikalisches Feuerwerk, während die pointierte Personenregie und das Bühnenbild (Richard Hudson) das Sujet geschmackvoll formten. Mit „The Second Mrs Kong“ des diesjährigen Ernst von Siemens-Musikpreisträgers Harrison Birtwistle als inzwischen ausgereifter und in einigen Details verbesserter Übernahme von der Glyndebourne Touring Opera sorgten bereits die beiden ersten Festspielwochen für einen weiteren, wenngleich extrem gegensätzlichen Höhepunkt erfrischenden Musiktheaters.

Hans-Theodor Wohlfahrt



Kaum, daß Schnittkes „Gesualdo“-Oper in Wien uraufgeführt worden war, kam Ende Juni in Hamburg sein „Faust“ heraus, inszeniert von John Dew (auf dem Foto: Eberhard Lorenz).

Packend – und auch nicht

Schnittke-Uraufführung in Hamburg

So spannend sind Uraufführungen von zeitgenössischen Opern selten – obwohl einem eigentlich bei Alfred Schnittkes „Historia des D. Johann Fausten“, die jetzt in der Inszenierung von John Dew an der Hamburgischen Staatsoper das Licht der Bühnenwelt erblickte, alles irgendwie bekannt vorkam. Vor allem die sich aufs Blasphemische versteifende Inszenierung – Dew schickt den lieben Gott mitsamt seinen Devotionalien auf den Müll, im silbernen Container, nicht in der gelben Tonne – brachte in ihrer plakativ provokativen Variété-Manier wenig Neues: Schocken allein reißt heute kaum einen mehr vom Hocker. Auch die Musik Alfred Schnittkes – er vertonte nicht den idealisierten „Faust“ Goethes, sondern das Volksbuch von 1587 – präsentierte keine aufregend neuen Kompositionstechniken. Aber sie ging unter die Haut, dargeboten von engagierten Hamburger Philharmonikern und einem exzellenten Sänger-Ensemble unter der souveränen Leitung von Gerd Albrecht. Unter den Sängern ragte der männliche Sopran Arno Raunig als Mephistopheles heraus.

Schnittkes „Faust“-Musik ist unbequem, aber ergreifend, und das, obwohl sie spürbar aus sehr unterschiedlichen Epochen in seinem Schaffen stammt: Sein „Faust“ hielt ihn 13 Jahre lang gefangen. Wie in allen Werken der letzten knapp drei Jahrzehnte jongliert Schnittke wieder virtuos mit Stil-Fälschungen jeglicher Couleur, die Partitur ist musikalisch nirgendwo und doch überall zuhause. John Dews Hamburger Inszenierung (Bühnenbild: Heinz Balthes, Kostüme: José-Manuel Vazquez) fand für die oratorienhafte Komposition Schnittkes, die wie ein unkontrollierter Assoziationsstrom ständig Haken schlägt, keinen Zusammenhalt stiftenden Kern; die Faust-Figur bleibt erschreckend blaß. Sie reihte durchaus beeindruckende Einzelbilder aneinander, blieb aber vordergründig und plakativ. Der kundige Beobachter konnte sich im Stillen sagen: Aha, dieses von links nach rechts über die Bühne rollende Riesenrad mit lauter ineinander verhakten, fahlen Menschengestalten soll an die Hölle in Bildern Hieronymus Boschs erinnern... Ach so: Das ist Faust mit seinen zwölf Studenten-Jünger in einem von Graffiti verkleisterten Beton-Bunker, der aber aussieht wie Leonardos „Abendmahl“. Sicher: Die Helena-Szene spielt in einer 3-D-Version von Picassos „Guernica“. Wer von Dew Personenkonzepte erwartete, ging enttäuscht nach Hause. Dew beruft sich mit seiner Virtuosität des Zitierens bzw. Parodierens von Zitaten auf Schnittkes Kompositionsweise. Und mißverstet sie. Schnittke ist kein Künstler, der absichtsvoll irgendetwas aufspielt, um es zu brandmarken. Über seine Arbeitsweise sagt der mittlerweile 60jährige, der sich in Moskau derzeit von seinem dritten Schlaganfall erholt: „Ich komponiere nicht, ich höre Musik. Meine Aufgabe ist es, mich dabei nicht durch meinen Verstand stören zu lassen.“ Ähnlich einstellen muß man sich wohl auch als Hörer: Läßt man sich mit Schnittkes Musik treiben, hellwach und gespannt, nicht passiv, dann packt einen diese Musik ganz direkt und ohne mentalen Filter – für den Preis, daß man gar nicht so genau weiß, warum man so ergriffen ist. Versucht man dagegen, diese Musik begrifflich zu fassen, versucht man, sie zu analysieren, dann skelettiert man sie zu vermeintlichen Zitaten, die man identifizieren oder kategorisieren kann. Und damit nimmt man ihr das Lebendige. Fazit der Hamburger Uraufführung: Schnittkes „Faust“-Musik packt gerade da, wo man sie nicht packen kann.

Kalle Burmester

Neu durchdacht wurde Wagners „Parsifal“ von Peter Konwitschny bei den Münchner Opernfestspielen.



Foto: Wilfried Hölz

Ohne Frau geht gar nichts

Peter Konwitschny inszenierte „Parsifal“ in München

Mit Geschlechternöten und -kämpfen im Rahmen der Opernliteratur befaßt Peter Konwitschny sich gerne. Seine erste Regie-Arbeit für München berührte einen zentralen Aspekt des Wagnerschen Musikdramas im allgemeinen, die Frage nach den Folgen der problematischen, aber offenbar naturgewollten Verketzung von Mann und Frau, der Unfähigkeit zu gegenseitiger Nähe (Konwitschny distanzierte sich gleichwohl von den 1982 durch seine einstige Mentorin Ruth Berghaus „gemutmaßten“ Stückingredienzen: Homosexualität und Päderastie). Sozialkritik artikuliert der Regisseur am Beispiel einer patriarchalischen Männergesellschaft, die der äußeren und inneren Natur übel mitspielt – wie das mit einem degenerierten Baum leitmotivisch operierende Bühnenbild von Johannes Leisacker unterstrich. Im Zusammenhang mit diesem Symbol und einigen anderen Zeichensetzungen war Papier das wichtigste Arbeitsmaterial der Ausstattung, etwa wenn auf einem Zwischenvorhang zahllose Zettel in allen Sprachen das vieldeutige Schlußwort Wagners vorwegnahmen, „Erlösung dem Erlöser“. Die plausible Verschränkung der vermeintlichen Gegenbilder, Gralsburg und Zaubergarten, erfolgte auch auf der Ebene des Kostüms: Klingsor trug den gleichen blutgetränkten Lendenschurz wie Amfortas, seine Wun-

de klappte an der gleichen Stelle. Kundry erwachte zum dritten Akt nicht im Emanzenoutfit des ersten Aufzugs, sondern in der dekolletierten Robe der Verführungsszene. Konwitschny untersuchte nicht nur das Verhältnis von Kundry zu Parsifal auf sein Zärtlichkeitspotential von der ersten Begegnung an, auch und vor allem zwischen Kundry und Amfortas gab es mehr als nur Blickkontakt, was am Schluß darin gipfelte, daß Kundry, nicht Parsifal, den heiligen Speer in die Gralsburg trug und mit ihm die erlösende Tat am dahinsiechenden König vollführte, während der reine, wissend gewordene Tor seinen Schlußgesang darbot. Durch Kundrys Tod sieht Konwitschny den Ausgang tragisch: Ohne den durch sie repräsentierten Gegenpol, das Femininum, das hier gleichgesetzt wird mit dem gottesmütterlich gezeichneten Gral, kommt auch dem Speer alle Heilskraft abhanden, fristet die Ritterschaft ihre Existenz auf schwankendem Boden. Dem von Altwagnerianern entrüstet quitierten Weihrauchentzug des Regieteams gab Peter Schneiders Lesart dieses „Bühnenweihfestspiels“ durch zügige Tempi Rückendeckung. Die Sänger wären in der Abfolge der erbrachten „Leistung“ wie folgt zu nennen: Kurt Moll (Gurnemanz), Marjana Lipovšek (Kundry), Tom Fox (Klingsor), John Keyes (Parsifal), John Bröcheler (Amfortas).

Volkmar Fischer