



Die drei großen opere buffe Mozarts hat Gérard Mortier in Salzburg nach „Cosi“ (1993) und „Giovanni“ (1994) nun mit „Figaro“ komplett revitalisiert.

Foto: Salzburger Festspiele/Ruth Walz

Gemischte Gefühle

Salzburger Festspiele mit „Figaro“ und „Rosenkavalier“

Sind wir der Wahrheit auch nur ein Stückchen näher, wenn wir ihre Nähe mit der denkbar größten Verbissenheit suchen? Schadet es der Integrität einer künstlerischen Entäußerung, wenn sich Tiefgründigkeit, Ernsthaftigkeit, Heiterkeit, ja selbst eine gewisse Leichtigkeit und Nonchalance die Waage halten? Nikolaus Harnoncourt hat diese Fragen in seiner Rede zur Festspielöffnung unter anderem mit Hinweisen auf die unselig verordnete Festspielheiterkeit jener Jahre beantwortet, als die Nazis in Salzburg der Kunst – und mit hoher Einschaltquote auch führenden Protagonisten – ein gewisses Dauergrinsen verordneten. Das ist die eine, die historische und die nach wie vor bedenkenswerte Seite des Problems. Die andere feierte im Kleinen Haus, dem ewig provisorischen Mozart-Tempel der Mozart-Stadt, in dunklen Tönen und Farben Premiere. Und man fühlte sich schon mit den ersten zögernden, affektgeladenen Ouvertüren-Schlenkern veranlaßt, die neue „Figaro“-Produktion als mehrfache Probe auf ein machtvolleres Exempel wider alle Ausgelassenheit begrüßen oder

wenigstens aushalten zu müssen. Es ist nicht eigentlich Humorlosigkeit des musikalischen Aktivismus, denn Mozarts Reaktionen auf da Pontes Buffa-Witz lassen sich nur bedingt verheimlichen. Es ist eine handwerklich-moralische Grundeinstellung, die dem interpretatorischen Verlauf auf der einen Seite die Würde einer bis ins letzte begründeten Klang- und Bewegungshabilitation verleiht, auf der anderen aber den Eindruck erweckt, als würden Mozarts Phrasen, seine Takte (und Taktlosigkeiten) bis in den letzten Millimeter vermessen und ausgekundschaftet. Jene Geheimnisse, von denen Harnoncourt noch wenige Stunden zuvor so vertrauensbildend gesprochen hatte, scheinen instrumental gelüftet, ausgerechnet und im Dramatischen nach den gehärteten Regeln akustischer Verbissenheit grell ausgeleuchtet zu sein. Die Sichtweite wird zum ästhetischen Diktat, die musikalische Nuancierung zur fast schon zwanghaften Begeisterung, mehr Punkte, Kommas und Ausrufezeichen zu setzen als Worte vorhanden sind. Die Intrige – das motorische Element der „Nozze di Figaro“ – ereignet

sich im ziselierten, abgedunkelten musikalischen Affekt. Und genau dort ereilt sie auch das Schicksal des Bedeutungsverlusts. Mit zunehmender Spiel- und Projektdauer macht sich Inflation bemerkbar: Die Spannung flacht ab. Der „tolle Tag“ nimmt schier kein Ende, und fast möchte man aufatmen, wenn sich Richard Peduzzis holzsolide Säulenkonstruktion geöffnet hat und einen – freilich bewölkten – Himmel freigibt.

Harnoncourt stützt sich bei seinen Thesen in erster Linie auf das Orchester. In den jungen Instrumentalisten des Chamber Orchestra of Europe hat er hochbegabte, brillante und vor allem auch glühend willfährige Leute zur Hand, die jede ungewohnte Wendung mitgehen und diesen „Figaro“ wie eine kapitale, gläsern-durchsichtige Kammermusik mit dramatischen Sprengsätzen säuseln, schwellen und detonieren lassen. Die Darsteller halten sich in Phrasierung und Kolorit im wesentlichen an diese Vorgaben, aber sie haben schließlich auch noch anderes zu tun. Luc Bondy – gescheit, in die Feinmechanik hinterstigen Verkleidens bestens eingeleitet – beschreibt ihnen eine Dramaturgie des Kommen und Gehens, des verwirrenden Kreisels, die an Logik, an Sinnfälligkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Aber sie scheint – wie auf der musikalischen Ebene – das improvisatorische Moment, das Spiel im Spiel mit dem Spiel auf minimale Ausritte ein-

zugrenzen. Und ich möchte dabei nicht hoffen, es müßten damit jene Passagen (etwa am Ende des zweiten Aktes) gemeint sein, in denen unversehens nach alter Singspielsitte outriert und auch stimmlich mehr als kräftig hingelangt wird. Aber man weiß bei Bondy von Beginn an, wen und was die Personen darstellen, für wen sie verkleidet stehen und in welchen – auch räumlichen Dimensionen – man sie gesellschaftlich zu orten hat. Ob sie allerdings günstig gewählt sind, wage ich wenigstens da und dort zu bezweifeln. Natürlich ist Bryn Terfel ein uriger, ungewaschener Figaro mit prächtiger Stimme, bemerkenswerten Waden und mit ausgeprägtem Sinn für ein graziles Tänzchen. Ist er jedoch nicht zu gewichtig, zu stark, zu raumbeherrschend auf der theatralischen Waagschale, wenn man den etwas ölig (und einförmig) singenden Almaviva des russischen Sehnsuchtsbaritons Dmitri Hvorostovsky auf seine künstlerische Bedeutung hin untersucht? Es kommt mir vor, als ob hier ein konventioneller Figaro den Grafen mimt und Figaro selber aus der Wagnerschen Hunding-Sphäre herübergewechselt ist, um mit Stimme und körperlicher Präsenz die hohen Herrschaften mühelos an die hohen Palastwände zu quetschen. Neben und um Terfel herum wirkt alles, bis auf Peduzzis Bühneninventionen und den recht stämmig gebauten Cherubino der Susan Graham, klein und transportabel. Ganz besonders klein das Bauernmädchen Katharina Mooslechner und die Barbarina Martina Esslberger in ihren Nachthemden, erwachsener die Gräfin, doch auch Solveig Kringelborn gibt keine wirkliche Contessa ab, sondern eher eine von Haus aus etwas höher platzierte Version der Susanna (Dorothea Röschmann), die in diesem großen Spiel des liebenden Hintergehens die Fäden in sehr, sehr zarten Händen und Stimmbändern hält. Trudeliere Schmidt (Marcellina) gastiert in den Kostümen von Jacques Schmidt und Emmanuel Peduzzi mit Krinellocken im Violetta-Look. Die schönsten Töne kommen weder von ihr noch von den klischeevergatterten Randerscheinungen Scot Weir (Basilio), Steve Davislim (Don Curzio) und Donato di Stefano (Bartolo), sie kommen von Susan Graham, dem erwähnten Cherubino – und diese auch erst in der zweiten, betörend und herzerweichend modulierten Arie, nachdem das „Non so più cosa son, cosa faccio“ eher gestöhnt und gehaucht über ihre/seine Lippen gepurzelt war.

Keine denkwürdige, aber eine des Bedenkens würdige Interpretation von Mozarts „Figaro“ – bejubelt in vielen Aspekten der Darstellung und der orchestralen Vernunft. Die Herren von der Regie, von der Möblage und der Garderobe mußten sich Widerspruch gefallen lassen – freilich weit davon entfernt, im Kleinen Haus die Feststimmung und den Vertretern von Demokratie und Waffe den Staatsakt zu verderben.

In der neuen Salzburger „Rosenkavalier“-Inszenierung und -Ausstattung von Herbert Wer-

nicke fügen und drehen sich riesige Spielelemente zu verwirrend „einsichtigen“ Installationen wienerischen Seinerzeit-Glanzes und psychologischer, aktualisierender Schmucklosigkeit. Ein großer pragmatischer, aber auch illusionistischer Wurf eines Bühnenbildners, für den die Berufsbezeichnung in diesem Sonderfall einer „Festvorstellung 75 Jahre Festspiele“ im wahrsten und umfassendsten Sinne des Wortes zu gelten hat. Aber der „Rosenkavalier“ der konservativ gereizten Herren Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal ist nicht nur ein „sonderbar Ding“ und schon gar nicht ein Forum entfesselter Mechaniker und Lichtorgiastiker, er ist eine verletzliche Kammerhandlung mit dichterisch und musikalisch entschieden vorgefärbten Personen, die sich manches – und zuweilen auch alles – zu sagen und zu singen haben.

So mannigfaltig Wernicke den Raum des großen Festspielhauses in die Breite, in die Tiefe und in die Höhe auch nutzt, so effektversessen Jungfer Marianne Leitzmetzerin das frühe Verblühen einer ausgeklügelten Beziehung mit dem Fernglas verfolgt (von Isabelle Vernet tönend umfänglich auf die Bühne gewuchtet) – diesem Salzburger „Rosenkavalier“ mangelt es nicht an Intelligenz und an modernistischen Einfügungen, es mangelt ihm an Wärme, an Verständlichkeit in Wort und Ton und letzten Endes an Protagonisten, die nicht nur zur Stelle sind, sondern den ganzen Regie- und Ausstattungspomp für unvergeßliche Momente künstlerischer Wahrhaftigkeit einfach einmal vergessen lassen. Man ist robust bei Wernicke. Immer wieder wird im ersten Akt über die riesige Liegestatt der Marschallin hinweggetrampelt. Erste Hinweise auf fürchterlich derb und im Grunde humorlos arrangierte Gruppenszenen, in deren Verlauf die österreichische Exekutive in Gegenwartsuniform, die Jägerburden des Barons im Suff und der Arzt mit einer Armee von Sanitätern aufkreuzen. Das silbrige, nervöse Spiel verkommt zur Breitwandposse, zur derben Hetz, wobei die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Lorin Maazel den Pegel der Deftigkeit im dritten Aufzug bis an die imaginäre Grenze der Unflätigkeit hochschrauben. Natürlich haben und genießen sie ihre schönen, seidenen, tränenrührenden Momente, aber Maazel hält es besonders in den Einleitungen ruppig, als wäre es mit Wernicke abgesprochen, schon im Vorfeld der theatralischen Aktion keine falschen Sentimentalitäten aufkommen zu lassen.

Fehlversuch eines großen Wurfs? Man könnte diese Co-Produktion der Salzburger Festspiele mit der Pariser Opéra de Bastille tatsächlich als vor allem optisch-technisch großen Wurf bezeichnen. Als Fehlversuch der „werfenden“ Direktion Wernicke/Maazel allerdings mit gleichem Recht, sieht und hört man sich nicht nur die monierten Mengenblödeleien an, sondern mit der gebotenen Erwartung die führenden Charaktere. Cheryl Studer bleibt eine äußerst korrekt und kul-

tiviert ihre Töne plzierende Lady. Es fehlt ihr vielleicht an häuslicher Umgebung, an Heimat in dieser Inszenierung, vielleicht aber auch an Möglichkeiten, sich mit dem seelisch vielfältig gebrochenen Timbre dieser im Grunde defensiven Frauenperson zu identifizieren. Sie bleibt eine wie von außen bewegte Figur, auch wenn Ann Murray – nicht eben vorteilhaft in Unterhosen – im ersten Appetit auf Körperlichkeit ziemlich verlegen auf ihr herumturnt. Die vielbewunderte Ann Murray gibt sich alle Mühe, dem Octavian eine Aura von bebender Männlichkeit und in der potenzierten Verkleidung des Etablissemments-Abenteuers der Sophie den nötigen Busen hinzuzustopfen. Stimmlich wirkt sie tendenziell etwas unzentriert – verloren auch in den Weiten des Raumes wie all ihre Kollegen und nicht selten auch schonungslos zugedeckt, wenn Maazel dem hochplatzierten Orchester die dynamische Leine schleifen läßt. Octavian ist mithin ein Büberl mit erotischen Avancen, ein Hänsel auf wienerisch, dem seine Gretel in Grazie, Zierlichkeit und Unscheinbarkeit an sich auf den Leib geschnitten scheint. Aber wir sind ja nicht bei Humperdinck, und die Gretel sollte in diesem Fall eine überirdisch-menschlich singende Sophie sein. Heidi Grant Murphy findet am Ende schlanke Sphärenklänge, in der Hauptsache bleibt sie eine ehrgeizige Soubrette, die von Wernicke zur Rosenüberreichung auf eine monumentale, sehr televisionistisch hereingeschobene Treppe geschickt wird. Ironisches Element einer Produktion, die den Charakteren und Typen unablässig mit dem Spiegel kommt? Zweifellos. Aber dem Singen und dem Hören ist damit nicht gedient. Der entscheidende Schwachpunkt im gehobenen Personal: Jan-Hendrik Rootering als Ochs im Jagerlook, mit Talent für wienerische Laute – aber was für ein blasser Bulle in der gestischen, mimischen und psychologischen Mitteilung. Er hat und findet keinen Platz in diesem Spiel. Es fällt kaum auf, wenn er pausiert. So korpulent er auch seine Lederne bewegt, so klein bleibt die Lücke, die er hinterläßt, wenn er das Weite sucht. Das ist natürlich eine schwere Hypothek für einen Salzburger „Rosenkavalier“, mit dem die Festspiele zum einen der Tradition huldigen, zum anderen neue Maßstäbe setzen möchten. Einen Ochs mag man modifizieren, aber kastrieren sollte man ihn denn doch nicht.

Unauffällig gute Figur macht Hakan Hagegard als Faninal in seiner vornehm-gaunerhaften Aufmachung. Einer, der es geschafft hat, aus der Sphäre der Valzacchis. Der Intrigant (Riccardo Cassinelli) und seine Begleiterin (Margit Neubauer) werden von Wernicke aus dem Ganovenmilieu requiriert – effektivvoll und doch aufgesetzt. Mit der Garderobe wird man Hofmannsthal am wenigsten aus seiner und seiner Personen Zeit in die heutigen 90er Jahre transferieren können. Grund genug wohl selbst für führende Regisseure, es immer wieder zu probieren. Peter Cossé

Zum zweiten Mal

*Bachs Goldberg-Variationen
in der Streichorchester-Bearbeitung
Dmitry Sitkovetsky*

Es scheint unvermeidlich: Wer sich, auf welche Art auch immer, mit Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“ auseinandersetzt, der muß sich die Konfrontation mit Glenn Gould gefallen lassen. Aber beim Weltklasse-Geiger Dmitry Sitkovetsky rennt man da offene Türen ein: Von dem kanadischen Universalgenie habe er „vielleicht mehr Anregungen, Inspirationen und Einflüsse“ empfangen als durch jeden anderen Interpreten, ja jeden anderen Musiker. Dabei halten sich Parallelen und Gegensätze beider Persönlichkeiten durchaus die Waage. Wie Gould sieht auch Sitkovetsky eine seiner wichtigsten Aufgaben darin, im Sinne allgemeiner musikalischer Kommunikation „beengende Grenzen zwischen Schulen, Gattungen, Stilen und Epochen aufzuweichen“, jede Musik für das Hier und Jetzt erlebbar zu machen, ohne indes deren historische Wurzeln zu vernachlässigen. So muß man auch Sitkovetskys Streichorchester-Arrangement der „Goldberg-Variationen“ begreifen (sh. Besprechung S. 58), die derzeit in Amerika in den Pop-Charts gelandet ist. Die Frage, wie er denn diese Transkription auffasse, ob als eigenes Werk nach Bach oder als Bachs Werk mit eigener Zutat, ob als Barockwerk oder moderne Hervorbringung auf barockem Nährboden, befremdet den Musiker, dem derlei Schubladendenken fremd ist. Darüber habe er sich bislang noch keine Gedanken gemacht, lautet seine Antwort, und Sitkovetskys Gesichtsausdruck verrät, daß auch in Zukunft derartige Überlegungen seine Aufmerksamkeit kaum auf sich ziehen werden. Musik sei für ihn Musik; egal wann und von wem komponiert, müsse sie immer wieder neu ihre Tauglichkeit beweisen, im Einzelfall eben auch einmal im ungewohnten Gewand. All dies läßt sich aus des Geigers Streichorchester-Version der „Goldberg-Variationen“ ablesen,

die – eine weitere Parallele zu Glenn Gould – nach Sitkovetskys Fassung für Streichtrio von 1984 ihn nun schon zum zweiten Male als Interpreten herausfordern; und ob es das letzte Mal gewesen sein wird, darüber vermag der Geiger noch keine Auskunft zu geben.

Bei der aktuellen Streichorchester-Version fällt zunächst der meist recht skrupulöse Umgang mit dem Instrumentarium auf, die auf weiten Strecken äußerst sparsame Verwendung des Vibrato, die barocke Klarheit von Artikulation und Phrasierung. Ja, er habe den aufführungspraktischen Botschaften aus dem Historismus-Lager sehr aufmerksam zugehört, räumt Sitkovetsky ein, und was ihn überzeugt habe, das habe er ohne Scheu auch verwendet. Aber eben nicht, weil es vor Jahrhunderten möglicherweise so gemacht worden sei, sondern weil es ihn selbst klanglich überzeugt habe. Und wieder denkt man an Glenn Gould, dessen trockener, auf äußerste klangliche Transparenz bedachter Anschlag auch nicht etwa aus dem Versuch geboren wurde, den Cembalo-Klang nachzuahmen, sondern weil es eben seinem Personalstil entsprach.

Womit der vielleicht bedeutendste Unterschied zwischen Gould und Sitkovetsky angerissen ist: „Gould ist eine in jeder Beziehung einzigartige, monolithische Erscheinung, keiner Tradition verpflichtet, in der Abgeschiedenheit seiner kanadischen Heimat musikalisch nur sich selbst verpflichtet.“ Dmitry Sitkovetsky hingegen entstammt der großen russischen Geigentradition, der weit über 100 Jahre alten ehrwürdigen Moskauer Schule, die er natürlich nicht verleugnen mag. So ist ihm der Gedanke einigermaßen fremd, Musik bewußt gegen den Strich zu bürsten, und auch die gewagteren, zweifelsfrei „unbarocken“ Stilmittel seiner Bearbeitung fallen nicht aus dem Rahmen, fügen sich ein in eine klangliche und formale Gesamtdisposition. Es steht uns aus der Bearbeitungsfeder Dmitry Sitkovetskys sicherlich noch einiges ins Haus. Denn der Musiker, der seine Geige im Urlaub nicht anrührt, führt auch in seiner Freizeit ständig Stift und Notenpapier mit sich, um sein „Hobby“ pflegen zu können. In diesem Zusammenhang nennt Sitkovetsky einen Namen, den man vielleicht nicht erwartet hätte: Leopold Stokowski. Der Klangmagier, der jedem Werk und jedem Klangkörper seinen immer und sofort erkennbaren Stempel aufdrückte, der seinerzeit wie kein an-

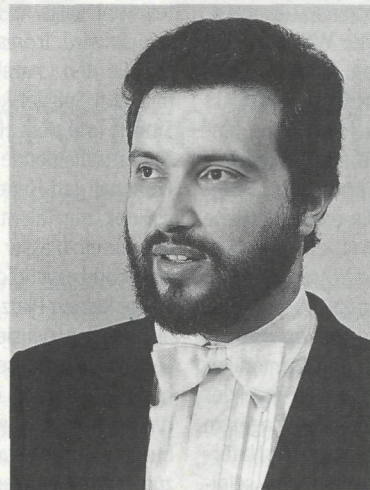
derer zur Popularisierung klassischer Musik beitrug (wenn auch mitunter mit wenig zimperlichen Mitteln), hat es Sitkovetsky angetan, wenn ihm glücklicherweise auch die uneingeschränkte Selbstherrlichkeit des Altmeisters zu fehlen scheint. Jedenfalls gibt es von Sitkovetskys Bearbeitungen noch manches zu erwarten, und es scheint lediglich eine Frage der Zeit, bis auch große, romantische Orchester seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen werden, denn der Weg steuert zielstrebig auf die Vergrößerung der benutzten Klangkörper. Die „Goldberg-Variationen“ indes kann der Musiker sich bislang noch nicht im großorchestralen Gewand vorstellen – warten wir's ab.

Peter Korfmacher

Notizen aus New York

Konzerte mit Robert Shaw, Wolfgang Sawallisch und Kurt Masur – mit Mahler, Strauss und Strauß

Auch in New York sind Aufführungen von Mahlers achter Sinfonie vergleichsweise selten, wegen des unglaublichen Personalaufwands. Als daher die Carnegie Hall ihren Mahler-Zyklus, der sich über zwei Jahre erstreckt hatte, nun mit der „Sinfonie der Tausend“ abschloß, gespielt vom Cleveland Orchestra unter Robert Shaw, war es für die New York Times Anlaß genug, einen Artikel über die notwendigen Kräfte und deren Aufstellung zu bringen. Am Abend war die Bühne der Carnegie Hall, immerhin einer der größten Säle New Yorks, bis zum Bersten gefüllt mit 100 Sängern des Cleveland Orchestra und dem 48köpfigen American Boychoir; dazu kamen 414 Sänger vom Atlanta Symphony Orchestra Chorus, des Cleveland Orchestra Chorus und des Oberlin College Choir – mit Orchester insgesamt 688 Musiker. Zum letzten Mal wirklich mit tausend Musikern aufgeführt wurde Mahlers Achte 1916, als Leopold Stokowski das Werk aus dem kriegszerissenen Europa für seine New York-Premiere aufführte. Hätte man heute ebenso viele Musiker verpflichtet, wäre kaum Platz für das Publikum geblieben. Robert Shaw, der im kommenden April 80 Jahre alt wird, ist eine der beliebtesten Figuren der amerikanischen Musikszene. Der ehemalige Music Director des Atlanta Symphony Orchestra ist nicht besonders bekannt für seine Interpretationen von sinfonischem Repertoire, aber er ist einer der ersten Dirigenten von Chormusik, und so gestaltete er auch den „Veni



Puristen werden die Nase rümpfen: Für Streichtrio hat Sitkovetsky das im ganzen vielleicht gewichtigste Klavierwerk Bachs schon vor Jahren bearbeitet – jetzt auch für Streichorchester.

Foto: FF-Archiv



harmonia mundi



DIE NEUE CD VON

Anonymous 4

helikon harmonia mundi GmbH
Heuauerweg 21 - 69124 HEIDELBERG

The Lily & The Lamb

Gregorianik und Polyphonie aus dem England des 13. - 15. Jhdt.

creator spiritus"-Anfang eher choral als sinfonisch. Und auch während des ganzen ersten Satzes wurde das Orchester immer wieder von den Klangwellen der massierten Chöre überspült. Die Klarheit und Präzision des Chorgesanges, besonders in Passagen wie dem Eröffnungsschor des zweiten Satzes, waren ein klarer Beweis für Robert Shaws Meisterschaft.

Wolfgang Sawallischs Ansehen in den USA war immer groß, ist jedoch noch gestiegen, seit er das Philadelphia Orchestra vor zwei Spielzeiten übernommen hat. Das New Yorker Publikum hatte häufig Gelegenheit, ihn mit sinfonischem Repertoire live zu hören. Erfahrungen bezüglich dieses seines Umgangs mit Opern allerdings waren nur mit Hilfe von CD-Aufnahmen zu machen. Mit einer konzertanten Aufführung von „Ariadne auf Naxos“ in der Carnegie Hall bekam man schließlich die Chance, auch diese Seite des Maestro zu erleben. Da Sawallisch zu Strauss ein besonders enges Verhältnis hat, war man gespannt. Und zu Recht: Obwohl sängerisch nicht makellos, war es eine der schönsten Aufführungen, die ich je gehört habe. In der Oper kann Strauss' klein besetztes Orchester gelegentlich forciert, unnatürlich klingen, besonders im Finale. Es war deshalb ein akustisch ungetrübtes Vergnügen, daß das Orchester auf der Bühne musizierte und nicht im Graben. Mechthild Gessendorf als Ariadne gestaltete die Figur eindringlich und ergreifend, ihre Charakterisierung wurde im Verlaufe des Abends zusehends menschlicher. Jane Giering-De Haan gab eine großartige, elegant gesungene Zerbinetta, Ann Murrays Komponist klang gelegentlich etwas schrill, doch ihr zartes Selbstgespräch war voll echten Gefühls, wundervoll mit der Solovioline ausbalanciert. Tony Stevenson zeigte sich als lebendiger, lyrischer Tanzmeister, Tenor Paul Frey hatte ein Halsleiden, gab jedoch immerhin eine tapfere Darstellung des Bacchus.

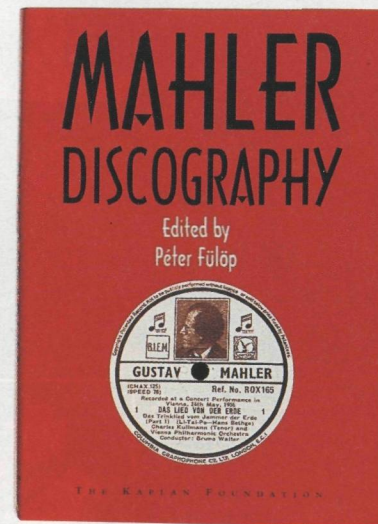
Wenn man die Lage der klassischen Musik in Amerika heute betrachtet, so klingt die Forderung im Prolog der „Ariadne“, die Harlekinade mit der ersten Oper zu kombinieren, wie eine Vorahnung Hofmannsthal's. Von Geldsorgen gebeutelt, versuchen die Verantwortlichen mit allen Mitteln, klassische Musik zu popularisieren, indem sie sie mit allen möglichen Attraktionen aufwerten, und so für den Massengeschmack anziehender und verdaulicher zu machen. Um so verstörender war unter diesen Umständen die Anzahl der Zuschauer, die vor der Harlekinade den Saal verließen. Wenn ein Publikum nicht zumindest respektvoll eine Vorstellung wie diese „durchzustehen“ imstande ist, müssen wir dann glauben, daß die Zukunft der Musik einzig in den Händen der „Drei Tenöre“ liegt?

Um seinen ersten Sommer „zu Hause“ – und nicht auf Tournee – angemessen zu feiern und gleichzeitig seine „Mostly Vienna“-Serie mit einem Paukenschlag beginnen zu können, hatte das New York Philharmonic Orchestra mehrere konzertante Aufführungen des „Zigeunerbarons“ vor-

gesehen. Sogar Besucher, die die Karneval-Atmosphäre des Lincoln Center im Sommer kennen, dürften von der Menge der Besucher beeindruckt gewesen sein. Auf jeden Fall war es das erste Mal, daß das New York Philharmonic das Werk spielte, und sie machten es mit Gusto. Kurt Masur, der damit sein erstes Bühnenwerk in New York dirigierte, lieferte eine angemessen leichte und von Sinn für Strauß' Idiom getragene Leistung. Die Sängerbesetzung war komplett amerikanisch: Stanford Olsen als Sándor Barinkay und Baßbariton Jan Opalach als Zsupán, beide stimmlich in

blendender Verfassung, konnten auch durch ihre humorvolle Rollengestaltung voll überzeugen. Bariton Theodore Baerg als Graf Homonay konnte im Verbunko-Lied auftrumpfen, und Marietta Simpson machte als Mirabella einen soliden Eindruck. Die Enttäuschung war Julia Migenes' Saffi: Obwohl sie eine verlockende Erscheinung ist und als solche auch auf die Bühne trat, ist der gegenwärtige Zustand ihrer Stimme einem nuancenreichen Singen nicht förderlich. Anstelle des Dialogs war Prosa gesetzt worden, von Beverly Sills mit dem ihr eigenen Witz vorgetragen.

Barrymore L. Scherer



Als Weihnachtsgeschenke vorzüglich geeignet

Hochseriöse Publikationen der
Kaplan Foundation

Er dirigiert nur nebenberuflich, und zwar die „Auferstehungssinfonie“ und das berühmte „Adagietto“ von Gustav Mahler – sonst nichts. Immerhin zeigten sich an seiner Interpretation der Zweiten seit 1982, seinem Debüt in der New Yorker Avery Fisher Hall, bereits zwei Dutzend zum Teil sehr prominente Orchester interessiert, auch Schallplattenfirmen (die Aufnahmen sind bei Pickwick/Arcade erschienen). Gilbert Kaplan ist bestens situiert, Unternehmer, Verleger, Grün-

der und Herausgeber eines florierenden New Yorker Finanzmagazins, des „Institutional Investor“. Ganz nebenher, als musikalischer Laie, wenngleich nicht ohne Klavier- und Dirigierunterricht genommen zu haben, geht er seinem Faible für den heute so populären, 1860 geborenen, 1911 verstorbenen Komponisten monumentaler, existentiell gefärbter Sinfonien nach, hält Vorträge über ihn, schreibt Artikel über ihn, betätigt sich als Editor von Dokumentationen und Faksi-

miledrucken seiner Lieblingsstücke. Auch Aufsichtsratspflichten gegenüber Musikinstitutionen widmet er sich; für die New Yorker Carnegie Hall bekleidet er das Amt des Vizepräsidenten. Durch seine Hilfestellung wurde das Komponierhäuschen Mahlers im oberösterreichischen Steinbach am Attersee zu einem kleinen, aber feinen Museum.

Vor kurzem hat die Kaplan Foundation einen aufsehenerregenden Bildband herausgebracht, der beim Wiener Verlag Christian Brandstätter in deutscher Übersetzung von Barbara Sternthal erschienen ist: „Das Mahler-Album“. Auf 280 Seiten aus 150 Gramm schwerem Kunstdruckpapier mit circa 300 zum Teil erstmals veröffentlichten Abbildungen in atemberaubender Reproduktionsqualität vergegenwärtigt Kaplan den Lebensweg des Komponisten, der in seiner Eigenschaft als Dirigent zu den Pultstars der Jahrhundertwende zählte. Stolz heißt es auf dem Schutzumschlag der Publikation, es handele sich um die „definitive ikonographische Sammlung aller bekannten Photographien“ Mahlers – eine angesichts der Fülle der Fotos schwer widerlegbare These. Nachvollziehen lassen sich die Stationen des Menschen und Künstlers von der Kindheit in Iglau über die Wiener Studentenjahre bis zur Musikerlaufbahn, die in Bad Hall, Laibach und Olmütz begann, über

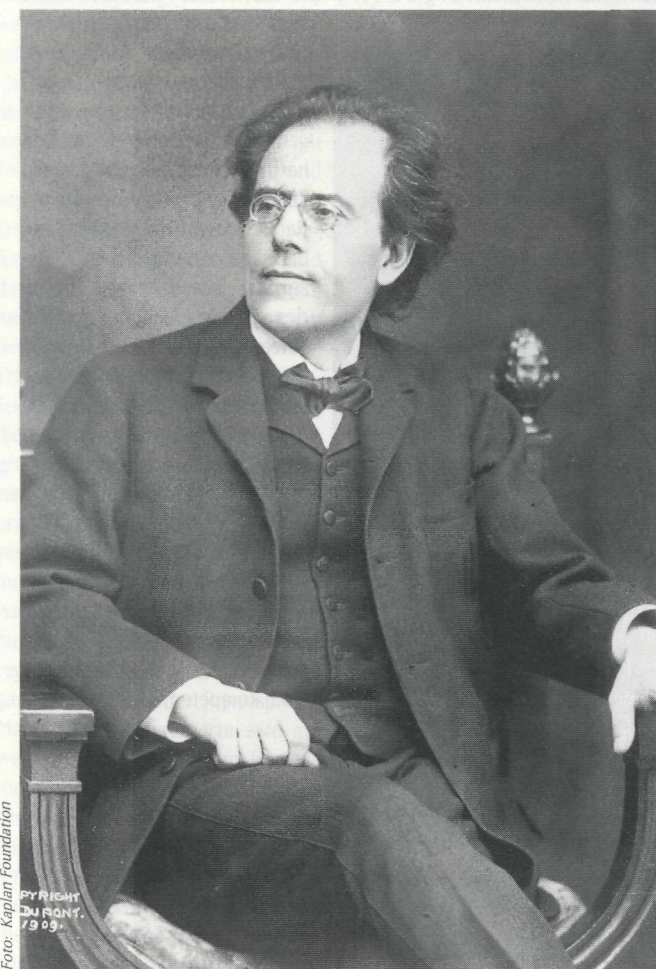


Foto: Kaplan Foundation



Foto: Kaplan Foundation

Was sagen Photographien über einen Menschen aus? Wieviel von seinem Charakter, seiner Aura vermögen sie wiederzugeben? Fragen, die sich am Beispiel des spektakulären „Mahler-Albums“ noch einmal von neuem stellen.

Kassel, Prag, Leipzig, Budapest und Hamburg nach Wien führte und in der Neuen Welt endete, in New York. Daß das Schicksal Mahler auch in die Metropole der amerikanischen Ostküste verschlug, zu deren heutiger Bürgerschaft Kaplan sich zählen darf, mag die Identifikationsbasis für dessen Verehrer geschaffen haben. Die Wohn- und Wirkungsstätten des Komponisten erscheinen in einem gesonderten Kapitel im Bild, auch Familienangehörigen und Nachkommen gilt eine eigene Rubrik, in der Frau Alma und die Töchter Maria Anna und Anna Justina den meisten Raum bean-

spruchen. Während der Arbeit und in der Freizeit haben den Komponisten namhafte Photographen wie Moritz Nähr abgelichtet, obwohl Mahler sich von Kindheit an ungern Kameras ausgesetzt hat. Schnappschüsse aus dem Bekannten- und Freundeskreis ergänzen das künstlerisch ambitionierte Terrain der Porträtisten. In einer gelungenen Auswahl von Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen, Schattenrissen, aber auch Karikaturen und Satiren offenbaren sich auf wieder ganz andere Weise Charakter und Aura eines Mannes, dessen Profil nicht nur in musikalischen Dingen bezeugend anmutet: Seine Physiognomie kann auch die Nachwelt immens beeindruckten.

Ein verbales Porträt, einen Essay, gestattet der Herausgeber in diesem Zusammenhang nur einem Zeitgenossen des Komponisten, dem Bühnenbildner Alfred Roller. Sein historischer Versuch der schriftstellerischen Annäherung verweist auf den seinerzeit engsten Mitarbeiter Mahlers während seines legendären Direktionsjahzehnts an der Wiener Hofoper, als die musikalische und szenische Interpretation von Standardwerken des Repertoires neue Wege gewiesen bekam. Verdienstvoll ist der Bildband auch durch ungemein detaillierte tabellarische Datenzusammenstellungen zu Vita und Oeuvre Mahlers. Insgesamt darf sich der Leser und Betrachter der Publikation dem Künstler so nahe fühlen wie der Hörer jener von Kaplan produzierten Compact disc, die alle vom Komponisten persönlich bespielten Klavierwalzen des Jahres 1905 vereinigt (und darum nicht zufällig dieses Jahr mit dem Gustav Mahler-Schallplattenpreis „Toblacher Komponierhäuschen“ geehrt wurde).

Mit einer „Mahler Discography“ hat die Kaplan Foundation den ungarischen Mahler-Enthusiasten Péter Fülöp betraut, der heute in Toronto lebt und bei der „Mikrokosmos“-Company präsidiert. Als Ergebnis zwanzigjähriger Recherche präsentiert er auf 473 Seiten, geordnet (bei streitbarer Kodifizierung) nach Werken, Interpreten und Labels, nicht weniger als 1168 Aufnahmen – sämtliche bekannten Tondokumente „nachschöpferischer“ Bemühungen um Mahler. Sogar Aufnahmen einzelner Sätze oder Arrangements wurden berücksichtigt, auch jene Bearbeitungen, die Mahler von Werken Bachs, Beethovens, Bruckners, Schuberts, Schumanns, Webers und Zemlinskys vornahm. Unter den Sinfonien gibt es von der ersten die meisten Einspielungen; unter den Interpreten ließ Leonard Bernstein am häufigsten Mikrophone zu; unter den Labels bilden Deutsche Grammophon, Columbia und Angel die Spitzengruppe der Fürsprecher. Akribisch zusammengestellte Tabellen klären darüber auf, wieviel Zeit ihres Lebens die Herren Dirigenten mit den einzelnen Sinfonien vor „Publikum“ zugebracht haben; so differiert die Spieldauer der dritten Sinfonie um dreiunddreißig Minuten (Mitropoulos brauchte 1956 in New York 77'37", Maazel 1985 in Wien 110'28").

Volkmar Fischer