



Ein tschechischer Musiker

Zum Tode von Václav Neumann

Als Václav Neumann einmal beim Baden-Bader Südwestfunk Aufnahmen machte, konnte man vorher nicht erfahren, wo er wohnen würde. Die Rezeptionen der üblicherweise vom Sender für Gastdirigenten gebuchten Hotels wußten nichts von ihm. Erst sein Agent konnte helfen: Neumann hatte auf die Spitzenherbergen der Kurstadt verzichtet zugunsten eines Hauses, das Prager Spezialitäten anbot. Wenn man ein Beispiel für einen Patrioten im besten Sinne brauchte, dann wäre Neumann dafür hervorragend geeignet. Der Prager des Jahrgangs 1920, der am Konservatorium seiner Heimatstadt und bei keinem Geringeren als Václav Talich Schüler war, ist stolz gewesen auf sein Land und seine Stadt. Im Gespräch kam er schnell von den böhmischen Meistern des 18. Jahrhunderts über Smetana und Dvořák zu Janáček und Martinů – Komponisten, die seine Arbeit, sein Leben dominierten. Es wird sich gewiß nicht so schnell wieder jemand finden, der – wie Neumann – Martinůs Orchesterwerke auf Schallplatte einspielte. Auch als Dirigent, der

alle Mahler-Sinfonien aufzeichnete, gehörte er zu den Pionieren, wenngleich sich da schnell Nachfolger einstellten. Während seiner Chefdirigenten-Zeit an Felsensteins Ostberliner Komischer Oper, Ende der 50er Jahre, hat er Leoš Janáček's „Schlaues Füchlein“ uraufgeführt, in seiner Zeit als Generalmusikdirektor der Stuttgarter Württembergischen Staatsoper erregte er Aufsehen mit der „Sache Makropulos“ und „Katja Kabanova“, mit Smetanas „Verkaufter Braut“ – aber auch mit Mozarts „Don Giovanni“ (der ja auch nicht gerade ohne Bezug zu Prag ist).

Aus dieser Liebe zu seinem Vaterland entsprang eine enorme Verantwortung, die Neumann nicht selten das Leben schwer machte. Etwa als er 1968 seinen Vertrag als Chef des Gewandhausorchesters und Generalmusikdirektor der Stadt Leipzig brach: Wenn Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten, also auch DDR-Truppen, in Prag einmarschierten, wollte er für diesen Staat nicht mehr arbeiten; er reiste ab und erschien nicht mehr. Erschwernisse durch die DDR nahm

er in der Folgezeit geduldig hin.

Václav Neumann, der als Bratschist in dem von ihm 1945 mitbegründeten Smetana-Quartett und in der Tschechischen Philharmonie begonnen hatte, übernahm im Alter von 28 Jahren kurzfristig die Leitung eines Konzertes von Rafael Kubelík und wurde danach als Dirigent engagiert. Über die Sinfonieorchester in Karlsbad und Brünn kam er 1956 zu den Prager Sinfonikern und 1963 wieder zur Tschechischen Philharmonie. Nach seinem Bruch mit Leipzig ernannte man ihn – als Nachfolger von Karel Ančerl – sogar zum Chefdirigenten der Philharmoniker. Obwohl er keineswegs mit der nun folgenden tschechischen Regierung einverstanden war, blieb er, der im Westen gefragte Gastdirigent, doch in der Heimat und ließ sich zum „nationalen Künstler“ (1971) machen und mit dem „Orden der Arbeit“ dekorieren – „weil die Tschechoslowakei meine Heimat ist“, sagte er immer.

Bis zur „sanften Revolution“ des Jahres 1989. Als er auf einer Tournee mit seinem Orchester über Denunziationen und Diffamierungen von Künstlern erfuhr, stellte er seine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen ein, und sein Orchester schloß sich dem Boykott an, ja erweiterte ihn sogar noch auf die Rundfunkarbeit. Bis zum Dezember des Jahres veranstaltete man „Streik-Konzerte“, dann konnte das erste „freie“ Konzert für Václav Havel und das Bürger-Forum gegeben werden. Im Herbst 1990, mit seinem siebzigsten Geburtstag, gab Neumann die Chefdirigentenstelle der Tschechischen Philharmonie ab, blieb ihr aber nach wie vor verbunden und setzte sich noch vor kurzem in den Auseinandersetzungen um Gerd Albrecht für den ersten ausländischen Chef der Philharmoniker ein.

Neumanns Dirigierstil ist oft als elegant-musikantisch bezeichnet worden. Wer sich darunter improvisiert-gemütliche Musikseligkeit vorstellt, irrt gewaltig. Sein Schlag läßt sich – bei meist recht zügigen Tempi – besser mit Begriffen wie kontrolliert und schnörkellos, präzise, ja minutiös umschreiben, besonders, was die überdeutlichen Einsätze betraf. Und entsprechend fiel auch das Ergebnis aus. Neumann bezeichnete sich ohne schlechtes Gefühl als „Orchestererzieher“ und unterrichtete gerne.

Schnörkellos – das gilt auch für den Menschen Neumann. Bei allem Erfolg vergaß er nie die, denen er ihn (mit-)verdankte: die Orchester. Immer wieder warf er in der Probe Kübchen für besonders Gelungenes durch die Luft und bedankte sich beim Abgehen vom Podium – sich dann meist überraschend steif verbeugend – bei den einzelnen Ensemblegruppen. Doch dies war nicht die heute üblich gewordene geschäftsmäßige Präsentation, sondern Freude und Stolz über die gemeinsame Leistung.

Anfang September, einen Monat vor seinem 75. Geburtstag, ist Václav Neumann in Wien gestorben.

Herbert Haffner

Ein Doppel-leben für die Musik

Zum Tod des Filmkomponisten Miklos Rozsa

Auf dem Konzertpodium gelang Rozsa niemals der große Durchbruch. Als Filmkomponist hingegen erlangte er Weltruhm. An die hundert Filmpartituren schrieb der gebürtige Ungar – und immerhin halb sovielen nichtfilmische Werke, darunter ein Violinkonzert (1956 von Jascha Heifetz uraufgeführt), ein Klavierkonzert für den Pianisten Leonard Pennario, ein Cellokonzert (Janos Starker gewidmet) und ein Brat-

Miklos Rozsas Œuvre ist zwischen den Polen Film und Konzertsaal angesiedelt. Dort allerdings ist er nie wirklich anerkannt worden.



Foto: Colosseum

schenkonzert für Pinchas Zukerman. Sogar eine Sinfonie verfaßte er, die – Ironie des Schicksals – ganze sechs Jahrzehnte benötigte, bevor sie vor kurzem erstmals auf Tonträger erschien. „Ich schreibe meine Musik für Menschen! Ich habe stets versucht, menschliche Gefühle und wichtige menschliche Werte auszudrücken, und ich habe

KOCH
SCHWANN

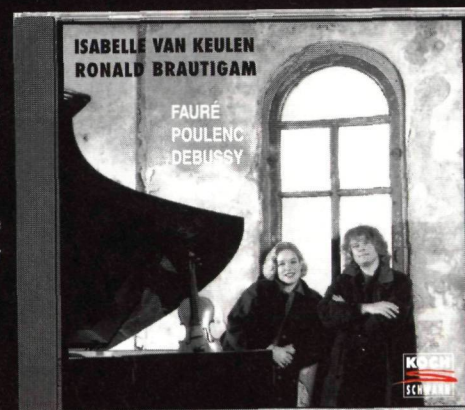
ISABELLE VAN KEULEN



CD: 315 232

FONO FORUM -
Stern des Monats
Oktober '95
Violinsonaten von Fauré /
Poulenc / Debussy

Isabelle van Keulen, Violine
Ronald Brautigam, Klavier



CD: 315 272

NEU !!

Isabelle van Keulen
spielt Violine & Viola

Alfred Schnittke: Violakonzert
Witold Lutoslawski: Chain II

The Philharmonia
Heinrich Schiff

KOCH
Classics

D: 80336 MÜNCHEN, HERMANN-SCHMID-STR. 10
A: 6600 HÖFEN, POSTFACH 24 / CH: 9202 GOSSAU, POSTSTR. 10
NL: 1213 PE HILVERSUM, MARATHON 98
B: 2550 KONTICH, DE VILLERMONTSTRAAT 18

dabei nie die Notwendigkeit verspürt, aus dem tonalen System auszubrechen." Jenseits solcher Bekenntnisse blieb Rozsas Musiksprache eine eher „spröde“, basierend auf Modalität und Quint-Quart-Harmonik, die automatisch jene Filmwerke in Erinnerung ruft, durch die er berühmt wurde: Kolossal-Epen wie „Quo Vadis“, „Julius Cäsar“, „Ben Hur“, „Sodom und Gomorrha“. Ihr akustisches Erscheinungsbild mit seinen martialisch-altertümlichen Fanfaren, seinem großsinfonischen Streicherschmelz wurde nicht nur zu Rozsas eigenem Markenzeichen, sondern auch zu dem eines ganzen Genres. Denn mit seinen Filmpartituren schloß Rozsa seinerzeit eine gewisse musikhistorische Lücke, indem er eine Epoche zum Klingen brachte, über deren tatsächliche Klänge und musikalische Gebräuche bis dahin nur allzu wenig bekannt war. Wenn auch heute solche Partituren als „typisch Hollywood“ klassifiziert werden, so war doch der Weg, den Rozsa damals beschritt, keineswegs der eines typischen Hollywood-Komponisten. Er führte vielmehr über das quasi wissenschaftliche Studium antiker griechischer und römischer Quellen bis hin zur Nachbildung eines historisch adäquaten Instrumentariums.

Rozsas Karriere begann auf Umwegen und mündete schließlich in das, was man gemeinhin den „amerikanischen Traum“ nennt. Am 18. April 1907 als Sohn eines Industriellen in Budapest geboren, wurde er zunächst vom Vater zum Chemiestudium nach Leipzig geschickt, traf dort jedoch mit dem Reger-Schüler Hermann Grabner zusammen, der wiederum dafür sorgte, daß Rozsa ein Musikstudium am Leipziger Konservatorium absolvierte. Weitere Förderer waren der Thomaskantor Karl Straube und der französische Organist Marcel Dupré, auf dessen Betreiben Rozsa nach Paris ging. Hier fand die entscheidende Begegnung mit Arthur Honegger statt, der damals bereits für einige Filme die Musik geschrieben hatte und damit sogar seinen Lebensunterhalt bestritt. „Filmusik? – Sie schreiben Foxtrotts?“ Darauf Honegger: „Nein, ich schreibe keine Foxtrotts. Ich schreibe seriöse Musik.“ Rozsas erste Filmmusik entstand 1937 für „Knight without Armour“ unter der Regie von Jacques Feyder. Produzent war Alexander Korda, in den Hauptrollen spielten Marlene Dietrich und Robert Donat. „Der Dieb von Bagdad“ (1940), ein weiterer Korda-Film, wurde Rozsas erster filmmusikalischer Welterfolg, der ihm auch seine erste Oscar-Nominierung einbrachte. Es folgten elf weitere Nominierungen, von denen drei schließlich erfolgreich waren: der Hitchcock-Film „Spellbound“ (1945), George Cukors „A Double Life“ (1947) und „Ben Hur“ (1959). Rozsa selbst gliederte sein filmmusikalisches Schaffen in vier Episoden: auf die „orientalische“ Phase („Der Dieb von Bagdad“, „The Jungle Book“, „Sahara“) folgten die films noirs mit Titeln wie „Double Indemnity“ (1944) und „The Lost Week-

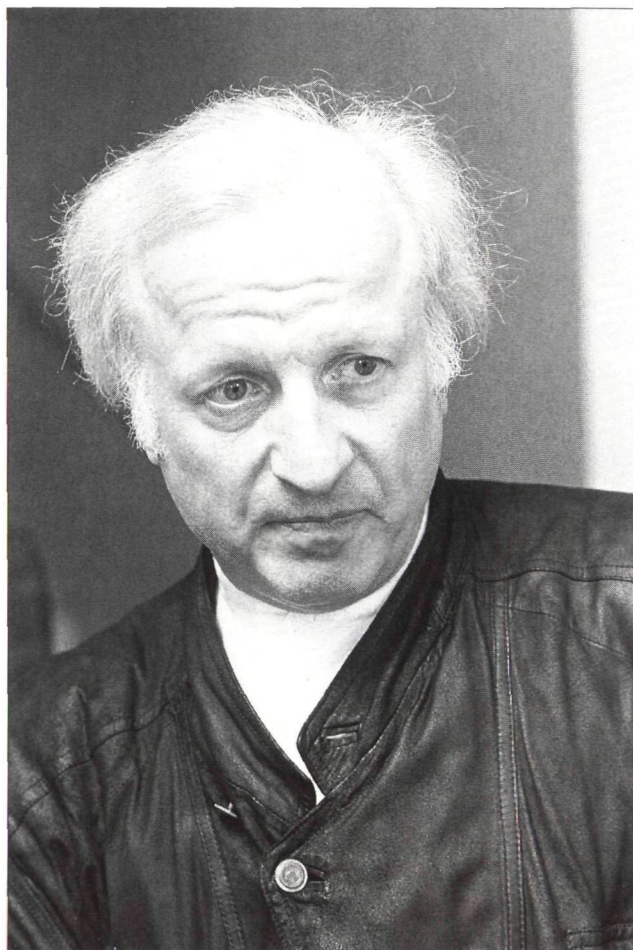


Foto: Peter Peitsch

end“ (1945). Mit „Quo Vadis?“ (1951) begann eine dritte Phase „historischer“ Sujets („Ivanhoe“, „Julius Cäsar“ etc.), die schließlich in Bibeldramen wie „Ben Hur“ eine weitere, religiöse Komponente fand. Rozsas letzte Filmpartitur entstand 1981 zu Carl Reiners Detektivstory „Tote tragen keine Karos“, einer Art Hommage an die films noirs der 40er Jahre. Rozsas filmmusikalische Intention bestand stets darin, „die Psychologie der Bilder zu erhellen“. Eine deskriptive, auf bloße Bildverdopplung angelegte Hollywood-Ästhetik war nie sein Fall. In diesem Sinne stand ihm Bernard Herrmann näher als Komponisten vom Schlage Max Steiners. Nach einem filmmusikalischen Ausblick auf die Zukunft gefragt, beschränkte er sich auf drei Namen: Elmer Bernstein, John Williams und sein Schüler Jerry Goldsmith.

Seit seinem schweren Schlaganfall im Sommer 1982 lebte Rozsa weitgehend zurückgezogen von der Öffentlichkeit. Lediglich für einige Plattenaufnahmen fand er noch den Weg ins Studio. Die Spaltung seiner musikalischen Person zwischen Filmmetier und Konzertpodium hat Rozsa nie ganz verwinden können. Davon zeugt unter anderem der Titel seiner 1982 erschienenen Autobiographie „Double Life“. Miklos Rozsa starb am 27. Juli 1995 in Los Angeles an den Folgen einer Lungenentzündung.

Matthias Keller

Zwischen den Fronten

*Chefdirigent Gerd Albrecht
wird in Prag in politisch motivierte
Grabenkämpfe verwickelt*

Der äußere Schein trügt. Gerd Albrecht, der mit seinem schlaksigen Gang, den freundlich-entspannten Gesichtszügen und der grau gelichteten Haarpracht auf den Beobachter einen geläuterten, gelassenen, fast schon hanseatisch-staatsmännischen Eindruck macht, ist auch mit 60 Jahren ein ausgesprochen kämpferischer Typ geblieben, verfügt über unerwartete Nehmerqualitäten. Er selbst spricht von einem angeborenen „Michael Kohlhaas-Sinn“ für Gerechtigkeit, schätzt sich selbst als „sperrigen, unbequemen Charakter“ ein. Den haben jetzt auch seine Gegner in Prag zu spüren bekommen. Seit Albrecht nach demokratischer Wahl durch die Mitglieder der Tschechischen Philharmonie 1993 Chefdirigent des traditionsreichen Klangkörpers wurde, hat man ihn in innenpolitisch motivierte Grabenkämpfe verwickelt, deren Initiatoren den Deutschen Albrecht auf einer künstlich erzeugten Woge nationalistischer Empörung möglichst schnell loswerden wollen. Albrecht

Gerd Albrecht, Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie, ist in Prag Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen.

hatte dies vorausgesehen, als 1991, kurz nach dem Zusammenbruch des Kommunismus, eine Kommission der Tschechischen Philharmonie bei ihm vorstellte und ihm das Amt des Chefdirigenten anbot: „Ich habe gesagt, Ihr seid ja wahnsinnig geworden. Ihr könnt doch nicht einen Ausländer nehmen! Das Orchester hatte nie einen Ausländer als Chefdirigenten. Und wenn Ihr schon einen Ausländer wollt, dann könnt Ihr keinen Deutschen nehmen.“ Das Nationalhei-

DIE OPER LEBT!

EMI CLASSICS

EMI CLASSICS OPERN COMPANY

Seit Enrico Caruso im Jahre 1902 zum ersten Mal in den legendären „Trichter“ sang, steht fest: Das ehemalige Label „His Masters Voice“ - heute EMI CLASSICS - ist Garant für Erstklassiges in Sachen Oper. Überzeugen Sie sich selbst: Bestellen Sie mit dem beigefügten Coupon Ihren kostenlosen Sampler „EMI CLASSICS - die Operncompany“. Mit atemberaubenden Ausschnitten aus dem aktuellen EMI Programm. Über eine Stunde lang und absolut hochkarätig.

Große Namen und Spezialitäten begegnen sich in der großen Wiederveröffentlichungsserie mit mustergültigen Interpretationen, mit unwiederbringlichen Opernabenden für Zuhause - und das zum angenehmen Mid-Price-Tarif. Erstmals auf CD: Der mit Boris Christoff in der Hauptrolle absolut starbesetzte „Mefistofele“ von Boito. Eine ganz besondere Spezialität ist die Einspielung von Rossinis „Wilhelm Tell“ mit Nicolai Gedda und Montserrat Caballé - die einzige ungekürzte französische Aufnahme der Oper überhaupt.

ARRIGO BOITO

Mefistofele

Boris Christoff, Giacinto Prandelli, Orietta Moscucci, Amalia Pini u.a.
Chor und Orchester der Oper Rom
Dirigent: Vittorio Gui
5 65655 2 2 CDs



GIOACCHINO ROSSINI

Wilhelm Tell

Montserrat Caballé, Nicolai Gedda, Mady Mesplé u.a.
Ambrosian Opera Chorus
Royal Philharmonic Orchestra
Dirigent: Lamberto Gardelli
7 69951 2 4 CDs

Hérodiade - Der Salome-Stoff als großes historisches Operntableau der „Belle-Epoque“. Jules Massenets „Hérodiade“ ist eine der ganz großen Beispiele für die französische Grand Opéra - wie geschaffen für eine „französische“ Interpretation. Michel Plasson leitet die Neueinspielung des Babels mit einer absoluten Starbesetzung: Neben Nadine Denize singen Cheryl Studer, Ben Heppner, Thomas Hampson und José van Dam.

JULES MASSENET

- Hérodiade

Nadine Denize, Cheryl Studer, Ben Heppner, Thomas Hampson, José van Dam
Chœurs und Orchestre du Capitole de Toulouse
Dirigent: Michel Plasson
5 55378 2 3 CDs



Die Großtat eines der bedeutendsten Opern-Maestros unserer Zeit: Im Juli 1994 nahm Riccardo Muti auf dem Ravenna-Festival live ein wahres Juwel der Belcanto-Oper auf - Vincenzo Bellinis „Norma“, mit einer internationalen Spitzenbesetzung junger Sänger. Die erste EMI-Aufnahme der Oper seit den Tagen der legendären Maria Callas.

VINCENZO BELLINI - Norma

Jane Eaglen, Eva Mei, Vincenzo La Scala, Dimitri Kavrakos
Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino
5 55471 2 3 CDs



Der Erbe der großen italienischen Tenortradition, der künstlerische Enkel Carusos und der „Sohn“ Pavarottis: Der Sizilianer Roberto Alagna, wie sein Vorbild Mario Lanza im berühmten Caruso-Film singend in einer Pizzeria entdeckt, startete nun seine Schallplattenkarriere - nachdem er auf den Bühnen bereits triumphale Erfolge feierte.

ROBERTO ALAGNA - Opernrecital



Lucia di Lammermoor, Werther, Guillaume Tell, Carmen, Martha, Don Pasquale, Roméo et Juliette
The London Philharmonic
Dirigent: Richard Armstrong
5 55477 2

Gratis-CD

Ja, ich möchte einen mehr als einstündigen Streifzug durch das aktuelle Repertoire von EMI CLASSICS - die Operncompany erleben und bestelle hiermit den kostenlosen CD-Sampler. Bitte auf eine Postkarte kleben und absenden an:
EMI CLASSICS
Maarweg 149 - 50825 Köln
Absenderangabe nicht vergessen!

ligum der Tschechen, die Tschechische Philharmonie, in der Hand eines Deutschen? Das konnten sich zumindest die Orchestermitglieder gut vorstellen. Der mit einem überaus wachen Geschichtsbewußtsein ausgestattete Albrecht spürte, daß er sich in dieser Situation nicht verweigern könne. Und so entschloß er sich, neben seinen gerade eingegangenen Hamburger Verpflichtungen als Generalmusikdirektor und Geschäftsführer der Staatsoper die Offerte aus Prag anzunehmen und sich auf den von ihm selbst so bezeichneten „Feuerstuhl“ zu setzen.

Bald begannen die Anschuldigungen und Intrigen, mit denen die Widersacher bis heute auf die persönliche und künstlerische Ehre Albrechts zielen. Der Deutsche habe das musikalische Niveau des Orchesters nicht anzuheben vermocht, habe auch den ökonomischen Spielraum nicht erweitert, heißt es. Dem stehen mittlerweile zahlreiche Konzertengagements im Ausland entgegen, die nicht nur die gestiegene künstlerische Wertschätzung dokumentieren, sondern auch den schlecht bezahlten Orchestermitgliedern ein Zubrot beschaffen. Außerdem hat Albrecht neben den fast versiegenden Schallplattenproduktionen für das tschechische Label Supraphon und den sporadischen Aufnahmen für Orfeo das finanzkräftige japanische Label Canyon für das Orchester gewonnen, mit dem bereits eine Aufnahme der neunten Sinfonie Anton Bruckners vorliegt. Auch mit Blick auf das Repertoire konnte Albrecht den Horizont des Orchesters erweitern, führte Werke jüdisch-böhmischer Komponisten wie Ullmann, Haas und Schulhoff auf und knüpfte mit Fibich und Janáček an verschüttete Traditionen an.

Zweiter Vorwurf: Albrecht habe sich selbst bereichert. Gemeint sind damit Zusatz-Honorare aus Konzertreisen, die Albrecht vertraglich zustehen, was seine Gegner bestreiten. Das erscheint angesichts eines Jahresgehalts von 24000 Mark absurd, einer Summe, die Albrecht sonst locker für einen einzigen Konzertauftritt einstreicht. Das Ränkespiel gegen den Deutschen hat sein erstes Bauernopfer gefordert: Ladislav Kantor, Generaldirektor der Tschechischen Philharmonie und Marionette der Anti-Albrecht-Koalition, mußte zurücktreten. Schützenhilfe erhält Albrecht aus dem tschechischen Außenministerium. Der Außenminister persönlich reiste mit der Tschechischen Philharmonie zu einem Benefizkonzert auf den Bonner Petersberg, ein symbolträchtiger Termin, mit dem, so Albrecht, das Eis in den vorübergehend verhärteten deutsch-tschechischen Beziehungen gebrochen wurde. Das hinderte die Albrecht-Gegner in Prag nicht, von einer „schwarzen Reise“ zu sprechen, die nicht genehmigt worden sei.

Gerd Albrecht gebraucht das Bild vom heißen Stein, auf den er sich in vollem Bewußtsein der zu erwartenden Pein gesetzt habe, dessen Hitze aber mehr schmerzt als zuvor angenommen. Den-

noch will er der ihm lieb gewordenen Philharmonie nicht den Rücken kehren, bietet den Drahtziehern im Hintergrund weiterhin die Stirn – schließlich weiß er vor allem die Jugend des Orchesters hinter sich – und plant demonstrativ schon das Programm zum 100. Jubiläum der Tschechischen Philharmonie im nächsten Jahr.

Gero Schließ

Konjunktur für das Gegenwärtige

„Lulu“, „Blaubart“, „Erwartung“ –
„Musik unserer Zeit“, Projekte und
Querelen in Salzburg

Die Opern bei den Salzburger Festspielen waren in diesem 75. Jahr ihres Bestehens keine leichten Geburten – bis zum 20. August zumindest und abgesehen von Patrice Chéreau in vielen Aspekten faszinierender „Don Giovanni“-Überarbeitung, die in den jüngsten Annalen des Veranstalters zurecht als „Neueinstudierung“ bezeichnet wird. Michael Gielen (ein Dirigent der Bergschen Musik von passionierter Genauigkeit) und Peter Mussbach als Garant für eigenwillig überlegte Szenerie – sie beide hatten es mit Alban Bergs „Lulu“ in der Hand, ein musikalisch-szenisch packend ineinandergreifendes Endspiel zu entwickeln, dessen ästhetische Einzelargumente nicht wie einander feindselige Ebenen diskutiert werden müßten.

Mussbach – für Regie und Bühnenbild verantwortlich – verlegt nicht nur die Ausgangsszenerie in das Milieu einer abgedunkelten Kinoatmosphäre. Er favorisiert das Medium „Film“ für die gesamte – dank der von Friedrich Cerha hergestellten Fassung von 1979 beträchtlich lange – Wegstrecke dieser phantastischen, verspielten und blutigen Sinnlichkeit für bald ätherisch, bald unbarmherzig musikalisierte Menschengestalten. Auf der Kinoleinwand im „Atelier“ des Dr. Schön erscheint in markanten Projektionen das Mienenspiel einer wie sich selbst belauschenden und das verselbständigte Geschehen schauend-kommentierenden Lulu. Es werden Räume, Wohnlandschaften per Kamera durchlaufen – am Ende des zweiten Aktes in rückläufiger Bewegung! Sicher besteht die Gefahr bei einer solchen Trans-

formationsidee, daß sich die Akzente zuungunsten der eigentlichen, der „originalen“ Geschichte verlagern und Wedekinds Vorwurf samt der Musik Alban Bergs sich nurmehr als dramatischer und akustischer Vorwand für eine großangelegte Video-Installation darbieten. Doch in der Salzburger Produktion im Kleinen Haus sind es Michael Gielen und die Berg-erfahrene Staatskapelle Berlin, die sozusagen von unten her die wahren, die wahrhaft sprechenden Bilder einblenden – und dies in den emotionalen Verdunklungen des zweiten Aktes in einer Dringlich- und Eindringlichkeit, die man in diesem Umkreis ewig zeitgenössischer Musik wohl selten so erlebt hat und erleben wird.

In der Mikromechanik lebt dieses „Lulu“-Spiel von kleinen und mannigfaltig abgewandelten Spielformen des menschlichen Aneinanderreichens, der lasterhaften und lauternden Frivolität, der Komödie und der Farce. Aber Mussbach und seine Kostümbildnerin Andrea Schmidt-Futterer haben es in einer Art dialogischen Gleichlauts fertiggebracht, trotz aller Skurrilität der Vorfälle ein sozialromantisches Frauenschicksal im Sinne kämpferischer Emanzipation im Zentrum der Aussage zu plazieren. Theater, Theatralik ja, aber letzten Endes erweist sich in diesem abgründigen Kino weibliche Selbstbehauptung als Spiegelung einer Liebe, die ebenso hingebend wie zerstörerisch ist.

Für die Titelrolle hatte man die Frankfurterin Christine Schäfer aufgeboten – eine schlanke, grazile Person ganz nach dem verfeinerten Geschmack einer Männerwelt, die sich der Üppigkeit eher dann bedient, wenn Diskrektion gesichert ist. Mussbach und Andrea Schmidt-Futterer geben dieser Lulu Zurückhaltung und sitzsame Bekleidung, das heißt: Erotik und Verführung ist hier keine Frage der fallenden Hüllen, sondern eher eine Bezeichnung des Indirekten, der seelischen Entblößung. Christine Schäfers heller, farblich nicht sehr variabler Sopran gewinnt mit Dauer des Werkes an Durchschlags- und Suggestivkraft. Ihre Spitzentöne haben etwas kindhaft Durchdringendes und vielleicht gerade deshalb so Berührendes an sich. Inmitten einer vokalen Männlichkeit sticht sie – wie auch als Typ – entscheidend und doch nicht fremdartig heraus. Eine eigene, eigenwillig gedeutete Lulu mit depressivem Kinderflair – im vitalen Kontrast zu Marjana Lipovšek im tantenhaften Kostüm der Geschwitz, deren Auftritte zu den sängerischen Höhepunkten der Aufführung zählten, weniger indes im Hinblick auf die Kongruenz von Charakter und Erscheinung. John Bröcheler deklamiert den Dr. Schön, David Kuebler (Alwa), Theo Adam (Schigolch), Dagmar Pecková (Gymnasiast/Kammerdiener), Robert Gambill (Maler/Neger), Graham Clark (Marquis/Prinz/Kammerdiener) und Tom Fox (Rodrigo/Tierbändiger) mag man aus dem Ensemble hervorheben, wenigstens es hier nicht um Einzelleistungen im Sinne des traditio-

nellen Theaterwesens geht, sondern um eine auf der Präsenz und Integrationsfähigkeit des Individuums basierenden Gruppenerhitzung, deren hohe Temperatur im Publikum sich am Ende wohl mehrheitlich in Wohlgefallen, ja Begeisterung verdichtete.

Konzentration, Beschränkung, Aushöhlung und – in der Summe des Verweigerten! – ein Höchstmaß an Bereicherung, so könnte, ja so muß man die Salzburger Koppelung von Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ und Arnold Schönbergs Monodram „Erwartung“ beschreiben und rühmend bewerten. Im Großen Haus fühlte man sich an Wieland Wagners Zeiten der Bayreuth-Entrümpelung und der kargen, unbeugsamen Verherrlichung von Licht und ritualisierter Geste erinnert. Die Räume der Versuchung, des geahnten Schreckens und der endgültigen Erniedrigung von Bartóks Einakter sind unter der Licht-Regie von Robert Wilson Zeit-Räume der farblich-schattigen Veränderung –, nämlich auf der rein optisch-visuellen Ebene und in enger, ebenso rätselvoller wie eindeutiger Verquickung auf einer zweiten Ebene der symbolistischen Bezeichnung des Unaufhaltsamen. Farben bestimmen den Szenenwechsel, ereifern sich parallel zur impulsiven Musik Bartóks, distanzieren die beiden Darsteller in der Weite ihrer schicksalhaften Begrenzung, nehmen sie von einem Ort zum anderen in Gewahrsam und sind neben ihrer minimierten dekorativen Funktion zugleich auch eine interpretatorische Hilfe für den ungeschulteren, vielleicht auch skeptischen Festspielbesucher. So undefiniert die Aktionen des Paares Judith (Markella Hatziano) und Blaubart (Robert Hale) in ihrer verlangsamten Gesten- und Körpersprache auch wirken mögen, die Szene als magische und vom Licht emotionalisierte Installation reift von Minute zu Minute zur unakademischen Erklärung des operndramatischen Vorganges heran. Es ist, als ob man unter Wilsons konzessionsloser Führung an den Nerv des Werkes herangezogen würde, ungeachtet aller Schwierigkeiten, den un-



Foto: Salzburger Festspiele/Abisag Tillmann

Christine Schäfer gab in Salzburg ein suggestives Lulu-Porträt (Alwa: David Kuebler).

garischen Text zu begreifen, und ungeachtet mancher anfänglicher Bedenken, was die gestelzte, entmenslichte Aura der beiden – ungemein konsequent singenden und spielenden – Protagonisten anbelangt.

Christoph von Dohnányi läßt die Wiener Philharmoniker einen leidenschaftlichen, tumultuösen Bartók ausleben, freilich in einer Konsistenz, die viele Durchblicke zuläßt und bei aller Wucht des postromantischen Klangmuskelspiels in den entscheidenden Momenten doch auf Entfettung bedacht bleibt. Die Stimmen kommen zu ihrem Recht. Sie erhalten Unterstützung, und in kritischen Momenten – etwa wenn Robert Hale seine schlanke, nicht eben fundamentale Tiefe bemühen muß – hält Dohnányi das Orchester zurück, ohne dabei auf farbliche Qualitäten zu verzichten. Im Mikrobereich wird der Bartók-

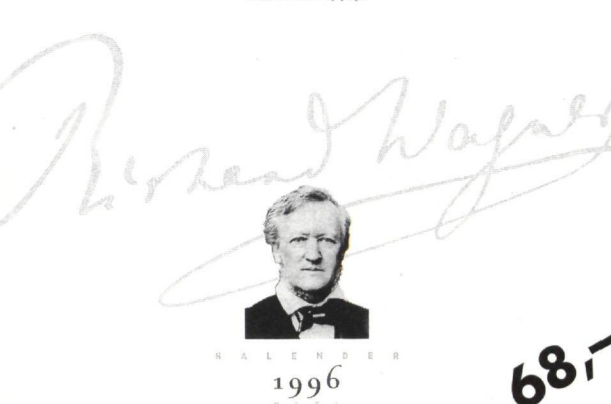
Kenner im Orchester die eine oder andere Unausgeglichenheit rügen, aber man sollte das den Wienern nicht allzu sehr ankreiden. Sie spielen den „Blaubart“ nicht alle Tage, und für viele in ihren Reihen dürfte das Werk eine Novität sein.

Wenn Judith in zitternder Ergriffenheit die Schonungslosigkeit des vierten Raumes erfahren hat und sich auf ihren allerletzten Weg unter die drei ermordeten Gattinnen Blaubarts begibt – auch ihr steht eine dampfende Grabkammer zur Verfügung... –, dann beginnt sich der Zuschauer schon zu fragen, wie Robert Wilson es wohl zuwegebringen wird, Schönbergs Psychogramm des Suchens und des Wartens nahtlos oder doch zumindest sinnstiftend an die schroff gestiegene Spannungskurve des „Blaubart“ anzuschließen. Der kurze, konventionell aufbrandende Beifall verflüchtigt sich recht schnell – und alle Spekulationen auf einen dramaturgischen Kunstkniff werden zerstreut. Es geht unter den erregten, verblüffenderweise nun gar nicht so Bartók-fernen Schönberg-Klängen einfach weiter. Wilson verlängert den „Blaubart“ um die ganze Tragweite der Schönbergschen „Erwartung“. Die Szene bleibt karg, Licht und Dunkelheit markieren in gleichsam beredter Bildarmut, was in der Dichtung von Marie Pappenheim als Wald erwünscht ist. Es ist – trotz der immensen Bühnenbreite – eine Folge von Örtlichkeiten des Bedrängtseins, der extremen Verletzlichkeit. In ihr versucht sich ein vokaler Weltstar. Und man muß es der Sopranistin Jessye Norman hoch anrechnen, sich einer solchen Aufgabe überhaupt gestellt zu haben. Die deutsche Sprache geht ihr nicht leicht von der Zunge. Schönbergs Musik gibt ihr wenig Möglichkeit, die Schönheit ihrer Mittellage strömen und die Blüchkräfte ihrer Höhe ungehindert strahlen zu lassen. Sie bleibt bei aller Hingabe an diese Aufgabe eine Fremde. Vielleicht trifft sie gerade deshalb den Nerv der Parabel um so genauer! Es ist in abgezielten Gesten und Gängen der rührende Versuch einer von Eifersucht gereizten Frau, Erfüllung, Ruhe, den Geliebten zu finden.

Der „Bayreuther Festspielkalender 1996“

Der „Bayreuther Festspielkalender 1996“ beinhaltet ausgewählte Aufnahmen aller diesjährigen Inszenierungen. Der großformatige Kalender bietet mit den hervorragenden Fotografien ein außergewöhnliches Sammlerobjekt. Zu jedem Kalenderblatt gehört ein transparentes Deckblatt mit historischen Materialien und Quellentexten. Eingeleitet wird das Werk durch ein Grußwort Wolfgang Wagners.

BAYREUTHER FESTSPIELKALENDER
Mit einem Grußwort von Wolfgang Wagner



Bayreuther Festspielkalender 1996, Titelseite und 12 Kalenderblätter sowie 12 Trennblätter bedruckt mit Begleittexten u. Detailfotos, Querformat 670 x 480 mm.

Bestellcoupon

Bitte einsenden, faxen oder anrufen:

Name, Vorname

Straße, Hausnummer o. Postfach

PLZ, Wohnort

Datum, Unterschrift

HEEL BÜCHER

Hauptstr. 345, 53639 Königswinter

Bestell-Hotline: (05 31) 79 90 79

Bestell-Fax: (05 31) 79 59 39

Ihre Mittel reichen nicht aus.

Die Salzburger Festspiele haben mit dieser Doppelproduktion wenige Tage nach der ein-drucksvollen „Lulu“-Premiere einen weiteren Höhepunkt zu verzeichnen. Wiederum auf dem Gebiet der Musik des 20. Jahrhunderts, die ja in allen Belangen motivierter Wiedergabe und engagierter Plazierung durch die Festspielleitung dem traditionellen Repertoire den Rang abzulaufen beginnt. Für manche Musik- und Festspiel-freunde eine herbe Enttäuschung, für die Zukunft unseres Musiklebens eine deutliche, kaum für möglich gehaltene Ermunterung.

Was sich schon in den letzten Jahren abzeich-nete, nämlich gesteigerte Wertschätzung zeit-genössischer Musik und verstärkter Einsatz im Bereich ihrer Präsentation, das erwies sich im Ju-biläumsjahr geradezu als Lebensader quer durch den riesigen, terminlich fast schon restlos zube-tonierten Festspielkörper. Dabei ist die wohl zün-dendste und atmosphärischste Idee keineswegs auf dem Humus der Festspiele gewachsen, son-derneine Lokalinitiative. Die „Zeitfluss“-Veran-staltung auf der Halleiner Pernerinsel bleibt zum Glück für alle Beteiligten bis auf weiteres in die Festspiele integriert. Der Publikumszustrom läßt nichts zu wünschen übrig. Das Programm in Ab-stimmung mit anderen Festspielvorführungen unter dem Motto „Gesänge von der Notwendig-keit des Überlebens“ schien mehr als nur eine klug und flink formulierte Gesamtverpackung zu sein. Was hier in der Salinen-Expositur und in der Kollegienkirche von Nono, Messiaen, Krenek („Lamentatio Jeremiae“), Olga Neuwirth (u.a. „Lo-nicera Caprifolium“), Stockhausen („Hymnen“), Varèse/Viola oder Henze zusammengetragen und bisweilen geradezu überwältigend dargeboten wurde, lieferte den Diskussionsstoff, den die Festspiele so dringend benötigen – dringender jedenfalls als journalistisch-kulturpolitische Wa-denbeißerei, wie sie gelegentlich der Vertrags-verlängerung des Duos Mortier-Landesmann und in heftigen Verbal-Schlamm-schlachten um Glück und Unglück von Opernprojekten vor allem auf der Achse Wien-Salzburg ausgetragen wurden. Mortier – brillant in Wort und Finte, verletzlich, empfindlich, vor allem aber eitel, wie es mehr und mehr den Anschein hat – beginnt bei aller Sinnfälligkeit seines Reformkurses einen Kreis von (Mit-)Machern um sich zu scharen und mit Aufträgen zu versorgen, der eine neue Ära der Freunderldienste befürchten läßt. Auf höchstem Niveau gäbe dies keinen Anlaß zu klagen, es muß aber erlaubt sein, als Betrachter der Szene seine Sorgen zu formulieren: als beleidigte Festspie-leberwurst die Presse – die sich ja bei Gott nicht immer glaubwürdig artikuliert – gleichsam mit Maulkorb zu behängen (wollen) und bei jeder Ge-legenheit zur Gegendarstellung aufzumarschie-ren – das erinnert nicht wenig an Öffentlich-keitsarbeit, wie sie von St. Pölten (Bischof Krenn!) aus betrieben wird. Ich wünsche Mortier

alles Gute, aber ich wünsche ihm auch ein wenig Augenmaß und Zurückhaltung. Der Blick sollte nach vorne gerichtet sein. Für Seitenblicke sind andere zuständig.

In der Reihe „Musik unserer Zeit“ fiel ein Auf-tragswerk der Festspiele von George Benjamin („Three Inventions for chamber orchestra“) nicht sonderlich ins Gewicht. Werke von Messiaen („Oiseaux Exotiques“), Hans Zender (Schuberts „Winterreise“ in komponierter Interpretation, als Uraufführung ein etwas mürber Teil eines um-fangreichen Oratorienprojekts) und vor allem in der Interpretation von Gidon Kremer eine Schnittke-Bach-Stockhausen-Ysaye-Nono-Folge sind mir entschieden plastischer, wesentlicher in Erinnerung geblieben. Man darf, man muß hier als hörendes Individuum selektieren. Und es gab ja neben den illustren, traditionellen Orchester-konzerten der Wiener Philharmoniker, der Staatskapelle Berlin, des Oslo Philharmonic Or-chestra, des Israel Philharmonic, der Berliner Philharmoniker und zum Schluß auch noch des Philadelphia Orchestra auch noch das immens ehrgeizige „Progetto Pollini“ mit insgesamt fünf Konzerten nach Weisung des italienischen Mei-sterpianisten (und natürlich auch unter seiner meist un-auffälligen, aber ungemein wertvollen Beteiligung). Schön für jene, die diese be-ziehungsreich programmierten Konzerte (viel cho-rischer Schubert, Beetho-vens späte Klaviersonaten Nr. 30–32, Brahms' d-Moll-Konzert, Boulez, Stockhau-sen, Schönberg, Berg, We-bern, Monteverdi, Ligeti, Stockhausen, Gesualdo!) zwischen dem 9. und 29. Au-gust besuchen konnten, so daß sich ihnen das ganze ästhetische Netzwerk erschließen konnte. Hier wa-ren die Einheimischen si-cher bevorzugt, die Studen-ten der Sommerakademie und Musikreisende aus der näheren Umgebung. Für die anderen blieb es eher ein „Progetto“ zum Hinein-hören und zur Lektüre des vorbildlichen Begleit-bandes von Paolo Petazzi.

Festspiele '95 mit Höhepunkten, mit Niederun-gen – in einem kulturellen Sperrfeuer von gut fünf Wochen lassen sich diese weder erzwingen noch verhindern. Gut, wenn von Gelingen die Re-de sein kann, gut, wenn sich Pannen in Grenzen halten. Einer jedoch scheint zum Wohle unseres Musiklebens wieder im Kommen zu sein: seine Majestät der Komponist, ohne dessen Kreativität nichts, aber auch nichts zu bejubeln und zu be-jammern wäre.

Peter Cossé

Vietnam – In memoriam

Zur Bewältigung eines amerikani-schen Traumas: Elliot Goldenthals monumentales „Vietnam-Oratorium“

Die Erinnerung lebt – und sie schmerzt noch immer. Weit über 50000 amerikanische Soldaten hatten ihr Leben gelassen, als im April 1975 der Vietnamkrieg zu Ende ging. Ein unseliger, ein unmoralischer Krieg, meinen die einen. Ein notwendiger und deshalb nicht sinnloser Feld-zug, darauf beharren die anderen. Die Gräben sind tief, die Wunden keineswegs verheilt, auch nach zwanzig Jahren nicht. Das vergegenwärtigen besonders die Diskussionen unter Veteranen. „Wir waren im Unrecht, in schrecklichem Un-recht“, mit diesem offenen Schuldbekenntnis

schockierte der ehemalige Verteidigungsminister Robert McNamara jüngst die Nation. Der verlorene Krieg hat Amerika gespalten und ein Trauma zurückge-lassen.

An Versuchen, die Erfahrung dieses Krieges aufzuarbei-ten, hat es in den letzten Jahrzehnten nicht gefehlt. Kinofilme und umfangrei-ches Schrifttum sind vor diesem Hintergrund ent-standen, aber bislang kein seriöses sinfonisches Werk. An diese gewichtige Aufga-be wagte sich der New Yor-ker Komponist Elliot Gol-denthal, ein Schüler von Aaron Copland und John Corigliano und Absolvent der Manhattan School of Music. Seine größten inter-

nationalen Erfolge feierte Goldenthal bislang als Komponist von Filmmusik. Aber auf das Filmmu-sikgenre wollte sich der 40jährige nie festlegen lassen. Der Versuch, die Vietnam-Problematik musikalisch aufzuarbeiten, reizte ihn so sehr, daß er den Kompositionsauftrag des Pacific Sym-phony Orchestra nicht ausschlagen konnte.

Durch enge Kontaktnahme mit der vietnamesi-schen Gemeinde von Orange County, der größten außerhalb Vietnams, hatte der Komponist ver-sucht, sich in die Thematik einzufühlen. Golden-thals Idealismus und seine geradezu missionari-sche Leidenschaft beflügelten nicht nur den kom-



Elliot Goldenthal, Komponist des großformatigen Vietnam-Oratoriums, das im kommenden Jahr bei Sony auf CD erscheinen soll

Foto: Sony/Conrad

BMG
H.M.G. ARTOLA
CLASSICS GMBH



Große Deutschland Tournee:
24 Konzerte vom 10.10.95 – 03.11.95

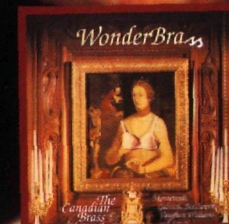
10.10. Stuttgart	25.10. Hannover
13.10. Nürnberg	26.10. Lübeck
14.10. Bamberg	29.10. Berlin
16.10. Hamburg	30.10. Leipzig
17.10. Hamburg	31.10. Dresden
18.10. München	01.11. Kassel
23.10. Essen	02.11. Düsseldorf
24.10. Köln	



09026 68257 2

25 Jahre Canadian Brass

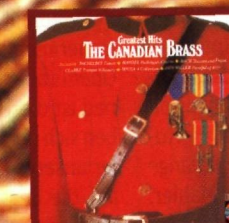
Das berühmteste Blechbläser-Ensemble der Welt



09026 68076 2



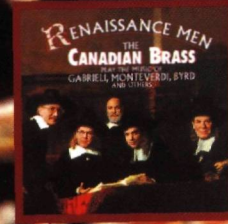
09026 68315 2



RD 84733



RD 83554



09026 60939 2



09026 68110 2



RD 86490



09026 68109 2



09026 62683 2



09026 68107 2

positorischen Prozeß, sondern auch die vielen Diskussionen und Workshops, die das Projekt begleiteten. Am 26. April dieses Jahres fand im Orange County Performing Arts Center nahe Los Angeles die Uraufführung des großformatigen Werkes statt. „Fire Water Paper – A Vietnam Oratorio“ betitelte Goldenthal seine siebzigmünitige, in drei Teile (Offertorium, Scherzo, Hymne) gegliederte, kulturübergreifende Versöhnungsmusik für Sopran, Bariton, Chor, vietnamesischen Kinderchor und großes Orchester, inklusive Elektrogitarre, großem Schlagwerk und acht Hörnern. Mit „Feuer“, „Wasser“ und „Papier“ symbolisiert Goldenthal den Krieg in seiner Gesamtheit: Die Feuersbrünste wurden durch Wasser gelöscht, über das Wasser kamen die „boat people“, der Friede steht auf einem Dokument aus Papier... Goldenthals polyglottes, sprachlich vielschichtiges Werk bringt buddhistische Texte mit Auszügen aus der lateinischen Totenmesse und dem „Stabat mater“ zusammen. Verse des Vietnam-Veteranen und Pulitzer-Preisträgers Yusef Komunyakaa erklingen neben vietnamesischer Folklore und Zitaten aus Pentagon-Papieren, Horaz, Vergil und Tacitus melden sich zu Wort. Anklänge an Orff, Strawinsky, Bernstein oder an Mahler, sind unüberhörbar. Die Qualität der Aufführung bewegte sich auf hohem Niveau, Carl St. Clair animierte das junge Pacific Symphony Orchestra zu engagiertem und farbenreichem Spiel.

Elliot Goldenthal wollte Musik schaffen, die „direkt aus dem Bauch“ kommt, die ohne Kopflastigkeit kommuniziert und die keine politischen Inhalte transportiert. Die Glaubwürdigkeit seines Engagements steht außer Frage. Sich im heutigen Amerika über das Reizthema Vietnam zu äußern, und sei es im Gewand subtilster Klänge, muß jedoch zwangsläufig politisch interpretiert werden. Und so hatte auch die Aufführung dieses Werkes durchaus eine politische Dimension, wenn auch nur in zweiter Linie. Erreicht Goldenthal seine Zielgruppe, Veteranen, Kriegsinvaliden, Hinterbliebene und den Feind von damals? Hat er sich musikalisch etwa zu leicht, zu plakativ geäußert? Ovationen und engagierte Diskussionen vor und nach der Uraufführung ließen doch auf eines schließen: daß Goldenthal sein Publikum berührt hat und seine Botschaft verstanden wurde. So relativierte sich auch der Vorwurf des Eklektizismus, dem der Komponist unversehens ausgesetzt war. Im kommenden April wird „Fire Water Paper“ mit dem Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa in Boston, New York und Washington zur Aufführung kommen. Direkt nach der Uraufführung begann Sony classical mit der Aufnahme des Werkes, wobei nun Yo-Yo Ma den Part des Solocellisten übernahm. In Deutschland ist die Veröffentlichung der CD im kommenden Frühjahr geplant. Wird Goldenthals „Heilender Gesang“ auch in Europa verstanden werden? Es wäre zu wünschen, denn die Universalität seiner Botschaft steht außer Frage. *Norbert Hornig*

Abendlicht über Korinth

Rolf Liebermanns „Freispruch für Medea“ an der Hamburger Oper

Ganz Grandseigneur der alten Schule, übernahm Rolf Liebermann bei seiner jüngsten Oper – seiner sechsten, zählt man auch „Cosmopolitan Greetings“, das Ständchen zum 80. Geburtstag – nicht einfach unreflektiert den „Medea“-Mythos, sondern schlug sich eindeutig auf die Seite der Frau. „Freispruch für Medea“ heißt denn bezeichnenderweise das wenige Tage nach Liebermanns 85. Geburtstag an der Hamburger Oper uraufgeführte Werk. Ganz neu ist dieser Ansatz nicht, haben sich doch schon Schriftsteller unseres Jahrhunderts gerne auf die Seite der angeblichen Mörderin und Familienhasserin geschlagen. Unkonventionell ist die Deutung der Dichterin Ursula Haas aber durchaus. Ihre Medea bringt Jasons Kind nicht zur Welt. Die Frau und Priesterin läßt sich durch den brutalen Eroberer Jason nicht auslöschen. Zwanzig Jahre, nachdem Jason Kolchis unterwarf und Medeas Bruder Apsyrtos ermordete, dem sich die Priesterin während eines Fruchtbarkeitskults vermählen sollte, wendet sich Jason von Medea ab und begehrt Kreon. Folglich übersendet Medea ihr Brautgewand, das sich entzündet und den Träger tötet, nicht der Rivalin Kreuza, die in der Haas-Umgestaltung nicht in Erscheinung tritt, sondern dem Rivalen Kreon. Mit Kreon brennt auch Korinth. „Jason und Medea“, so die Inhaltsangabe, „können ihr Glück nicht wiederfinden“.

Wiedergefunden hat die Hamburger Oper offenbar ihren Uraufführungselan, der die Bühne und Liebermanns Leitung auszeichnete. Die letzte Spielzeit schloß mit Schnittkes „Dr. Faustus“, die neue wurde mit Liebermanns neuester Kreation eröffnet. Trotz aller angebrachten Skepsis mußte man dem alten Herrn Hochachtung zollen. Liebermann beherrscht sein Metier und hat eine behutsam abtastende, mit feinsten Orchestervalors aufwartende Musik geschrieben. Diese Musik will weniger verschrecken als verführen. Die exotisch klöppelnden Klänge zeugen von handwerklicher Raffinesse; in den kultischen Riten des ersten Akts sowie in der musikdramaturgisch geschickten Konfrontation der Medea- und Jason-

Welt durch fernöstliches Gamelanensemble wie herkömmliches Sinfonieorchester (Dirigent: Gerd Albrecht) scheinen die beiden Kulturen theatralisch geschickt ineinander verschränkt.

Insgesamt dominiert die Bewunderung vor einer achtbaren Leistung, auch wenn diese letztlich mehr kunstvoll als dramatisch wirkungsvoll geriet. In Liebermanns „Freispruch für Medea“ blitzt weniger die titanische Brutalität der „Elektra“ auf, sondern blüht der serene Hellenismus des greisen Richard Strauss. An diesen erinnert auch die leicht manierierte Meisterschaft der Mittel, vor allem aber der Spürsinn, mit dem die Singstimmen, vornehmlich die weiblichen, eingesetzt sind. Françoise Pollet (sie hatte schon vor 1990 den Medea-Monolog in Hamburg uraufgeführt) singt die Medea mit großer Ariadnenstimme, mit weißem Leuchten und großen Bögen, sicherlich seit langem eine der gesanglich aufregendsten Leistungen in einer zeitgenössischen Oper. Bei ihrem Schlußgesang („Im Abschied nicht verlo-



Foto: Brinkhoff/Moenburg

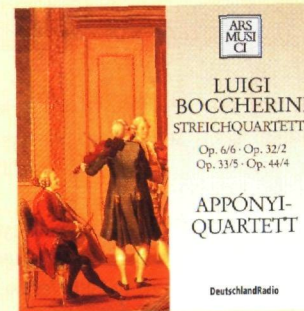
In Rolf Liebermanns neuester Oper, in Hamburg uraufgeführt, überzeugte Françoise Pollet in der Titelrolle.

ren“) standen Daphne und Isolde Pate. Rau und polternd, wenn auch um subtile Farbgebungen bemüht, versuchte Aage Haugland, dem Jason psychologisches Profil zu geben, und Jochen Kowalski sang den Kreon als einen soubrettigen Lustknaben.

Beim Schlußapplaus gab sich das Publikum Mühe, bis zum Erscheinen des Komponisten durchzuhalten. Selbst die obligate Ablehnung für Ruth Berghaus war diesmal vergessen. In Hartmut Meyers grell runenhaftem Bühnenbild, einer Halbkugel für das Kolchis Medeas sowie einer Treppenlandschaft für das Korinth des zweiten Teils, zelebrierte die Berghaus ihr bekannt zeichenhaft-rituelles Theater, das sich in dieser Vorlage musterhaft erfüllte: Tanzriten, die zackigen Exerzitien des deutschen Ausdruckstanzes, eine Amazonenriege militanter „Mädchen in Uniform“ und ein finaler Geschlechterkampf, dem es an psychologischer Finesse mangelte. Die Schulaufgaben waren penibel gelöst, doch keiner mochte den Vorzugsschülern nach der pausenlosen, 70minütigen Antikendeutung einen Lorbeer winden. *Adrian Heck*

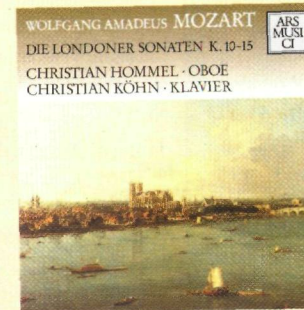
Junge, außergewöhnliche Künstler

„... führende Mitglieder des Freiburger Barockorchesters bieten eine geschliffene, brillante Wiedergabe, der es nie an Farbe und Intensität fehlt.“ BZ



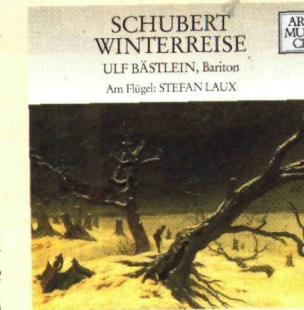
AM 1111-2
(1 CD) DDD

Über Christian Hommel:
„... klarer Ton, selbstbewußte Musikalität, Ausstrahlung - ein Hörvergnügen.“ NWZ



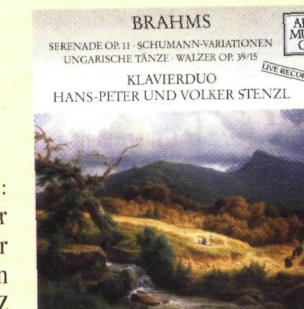
AM 1134-2
(1 CD) DDD

„... durch ihre Schlichtheit und Natürlichkeit eine faszinierende Interpretation ...“ FonoForum



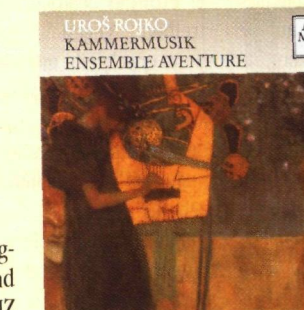
AM 1126-2
(1 CD) DDD

Über Hans-Peter und Volker Stenzl:
„... das alles kommt mit gestochener Perfektion, umwerfender Bravour und spürbarem Vergnügen an pianistischer Brillanz ...“ FAZ



AM 1130-2
(1 CD) DDD

„... auffällig die enorme Fähigkeit zur Reduktion bei spannend großem Horizont...“ NMZ



AM 1122-2
(1 CD) DDD

ARS
MUSI
CI

Ein facettenreiches Label

HERBST '95

Freiburger Musik Forum GmbH
Nordstraße 2 · D-79104 Freiburg
Telefon 07 61/570 31

im Vertrieb der: **helikon harmonia mundi gmbh**