

WIENER FESTWOCHEN- ERÖFFNUNG MIT MOZARTS „ENTFÜHRUNG“

Das „Singspiel“ ernstgenommen

Die Wiener Festwochen, die in diesem Jahr neben ihren Schwerpunktprogrammen „Seele“ (zum 50. Todestag von Sigmund Freud) und „Frankreich“ (zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution) mit einer überaus anregenden, vielseitigen Gastspiel-Palette internationaler Schauspiel- und Musiktheaterproduktionen aufwarten konnten, eröffneten mit einer Neuinszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im Theater an der Wien. Diese Koproduktion mit Gerard Mortiers Brüsseler Théâtre de la Monnaie und der Wiener Staatsoper entwickelte sich trotz Überlänge (mit zum Teil neuen und insgesamt ausgebauten, die dramatische Situation zuspitzenden Dialogen und zwei reichlich bemessenen Pausen) zu einem fesselnden Vierstundenspektakel. Der Grund für das Ereignishafte dieser Aufführung lag auf der Hand: Musikalisch und szenisch hatte man die an tragischen, komischen und moralischen Aspekten reiche „Entführung“ endlich einmal beim Wort genommen, sie nicht zum neckischen Singspiel verniedlicht, sie aber auch nicht zum läppisch-monströsen Ausstattungstheater aufgeblasen. Das zutiefst seriöse, in jedem Augenblick durchdacht und durchgearbeitet wirkende Konzept ging auf, jedoch wohl nur, weil das gesamte Produktionsteam minutiös aufeinander abgestimmt schien, die Mitwirkenden in langen Proben aufeinander eingeschworen wurden. Nikolaus Harnoncourt, dessen peinliches „Fidelio“-Desaster in Hamburg noch längst nicht vergessen ist, sorgte im Orchestergraben und auf der Bühne für einen geschärften, kristallinen Mozart-Stil, der bei aller trockenen Präzision auch dem Atmosphärischen, dem Musikalisch-Beseelten Raum zur Entfaltung ließ. Freilich saß an den Pulten das Orchester der Wiener Staatsoper, das Harnoncourts bisweilen spartanisch-hölzerne Zeichengebung in instrumentale

Pointierung und klangfarbliches Raffinement umzumünzen wußte. Mit dem Ensemble größtenteils jugendfrischer, elastischer Stimmen hatte man durch die Bank einen guten Griff getan; darstellerisch nahm es die Figuren ernst, verkörperte Menschen aus Fleisch und Blut. Im Gesanglichen waren Abstriche lediglich bei Kurt Streits Belmonte zu machen, denn er ist alles, nur kein Belcanto-Tenor. Über lyrischen Schmelz verfügt seine Stimme kaum, eine elegante, melodische Linienführung liegt außerhalb seiner Möglichkeiten, auch jene distinguierte Noblesse, die zur Bewältigung dieser heiklen Partie nötig wäre. Die Polin Aga Wenska gab die Konstanze mit fraulich-weicher Tongebung, erklimm aber nach einigen Unsicherheiten in der „Marternarie“ auch dramatische Steigerungen problemlos und wußte mit glaub-

haftem gestalterischem Ausdruck die volle Zustimmung des Publikums zu gewinnen. Brillant das Buffo-Paar Blondchen (Elzbieta Smytka, in den Dialogpassagen sprachlich die reinste Marika Röck/Piroschka-Parodie) und Pedrillo (Wilfried Gahmlich). Beide legten ihre Rollen nicht als Karikaturen an, sondern ließen stets den ernstesten Hintergrund ihrer Situation erkennen, sparten dabei aber nicht an fein dosierter Keckheit und gewitzter Durchtriebenheit. Wäre die Ensembleleistung als Ganzes nicht so homogen und niveauvoll gewesen, man müßte Artur Korn unkonventionell-realistischen Osmin als einen Höhepunkt bewerten, denn er verzichtete auf altgediente und abgenutzte Rollenklischees, stellte einen zwischen Rache- und Liebesgelüsten schwankenden Menschen dar, einen ständig innerlich Verunsicherten. Daß die Motivation für das Verhalten des Bassa Selim in dieser Aufführung so deutlich zum Vorschein kam, lag einerseits gewiß an Hilmar Thate, der – obwohl er manchmal das Pathos eines ausrangierten Burgtheaterschauspielers zumindest streifte – diesem in seinem Denken und

Artur Korn (Osmin) und Wilfried Gahmlich (Pedrillo) in Ursel und Karl-Ernst Herrmanns eigenwilliger, gleichwohl inspirierter Inszenierung der Mozartschen „Entführung“, die anlässlich der Wiener Festwochen im Theater an der Wien Premiere hatte.



Foto: Klinger/Wiener Festwochen

Fühlen europäisch erzogenen Muselmanen ein ungewohnt prägnantes Profil gab und damit dem ganzen Stück einen (wenn man so will) tiefenpsychologischen Aspekt abrang. Der Bassa fühlt sich zu europäischen Frauen, zu abendländischer Baukunst hingezogen, scheint einem Lebensgefühl nachzutrauern, das er durch die Gegenwart seiner im Serail gefangenen Ausländer wachzuhalten versucht. Nicht orientalische Grausamkeit, sondern aufgeklärter Rationalismus bestimmen sein Handeln. Wie sonst wäre es zu erklären, daß er zu guter Letzt nicht allein seine geliebte Konstanze, die ihn niemals erhörte, freigibt, sondern auch den Sohn seines ärgsten Feindes, Belmonte? Thate Bassa fungiert also nicht als blutleerer Stichwortgeber, vielmehr als realistische Gestalt. Daß diese und darüber hinaus vie-

le andere Perspektiven der meist als leichtgewichtig eingestuften „Entführung“ zum Tragen kommen konnten, war das eindeutige Verdienst des inszenierenden Ehepaars Ursel und Karl-Ernst Herrmann. Schon die abstrahierenden Bühnenbilder signalisierten intellektuellen Anspruch, der sich in den Akzentsetzungen einer ausgefeilten Personenführung wiederfand. Die auf die Bühne gezauberten Bildwelten waren von großer Einfachheit, strahlten jedoch eine ästhetisch-stilistische Sublimität von seltener Reinheit aus. Bis auf ein paar überstrapazierte Bewegungsaktionen (etwa im Schlußbild beim Versuch der Flucht) scheint an dieser Inszenierung wenig verbesserungswürdig. Eine modellhafte Aufführung von Mozarts Geniestreich, die auch für das Fernsehen aufgezeichnet wurde.

Stefan Mikorey

ZUM 75. GEBURTSTAG VON RAFAEL KUBELIK

Glänzende Laufbahn

Rafael Kubelik, der am 29. Juni 75 Jahre alt wurde, besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit Wilhelm Furtwängler, was seine Physiognomie und seine Schlagtechnik betrifft. Etwas wie eine Wahlverwandtschaft besteht auch in der Vorliebe für die Musik des 19. Jahrhunderts. Kubeliks Spezialität sind die drei größten tschechoslowakischen Komponisten Smetana, Dvořák und Janáček. Sein Vater war der international bekannte Geiger Jan Kubelik. Rafael, der in Bychovi bei Kolin geboren wurde, studierte 1928 bis 1934 am Tschechischen Konservatorium in Prag, debütierte dort 1933 als Dirigent und war dann bis 1941 Opernchef in Brünn. Während dieser Zeit, also im Winter 1939/40, begleitete er seinen Vater in zehn Prager Konzerten, in denen ein Überblick über die Geigenliteratur von den alten Italienern bis zur damaligen Moderne geboten wurde.

Kubeliks Karriere ging rasch voran. Als Chef der Tschechischen Philharmonie war er 1937/41 zu

Gast in England und Belgien, 1946/47 in Paris, Zürich und Genf. Nachdem die Kommunisten die Macht übernommen hatten, verließ Kubelik seine Heimat. Die internationale Karriere begann: Von 1950 bis 1953 war er Leiter des Chicago Symphony Orchestra, gleichzeitig gastierte er häufig beim Concertgebouw Orchester in Amsterdam. Im Herbst 1953 ging ein alter Wunsch in Erfüllung: Die Wiener Philharmoniker, mit denen er bald Tourneen absolvierte, verpflichteten ihn erstmals in einem Konzert.

Kubeliks Biographie macht es notwendig, weitere Daten Revue passieren zu lassen: 1955 folgte ein Ruf nach London an die Covent Garden Opera, deren Leiter er bis 1958 war. In diese Zeit fällt eine spektakuläre Einstudierung des Mammutwerks „Die Trojaner“ von Berlioz. Im November 1961 ließ Kubelik sich in München als Chefdirigent des Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchesters nieder. Er war Nachfolger Eugen Jochums, dem die Existenz und

die hervorragende künstlerische Form des Ensembles zu verdanken war.

Daß er zum Einstand die neunte Sinfonie von Beethoven dirigierte, war ein musikalisches Credo. Kubelik erwies sich sofort als ein Musiker des intensiven Ausdrucks, der leidenschaftlichen Gebärde. Keilberth war damals Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper, Rieger amtierte als Chef der Münchner Philharmoniker – neben ihnen war Kubelik alsbald Publikumsliebbling.

Kyryl Kondrashin sollte 1982 sein Münchner Nachfolger werden, starb aber im März 1981. Kubelik half aus, bis 1983 Sir Colin Davis seine Position einnahm. Kubelik, der wohl auch gesundheitliche Schwierigkeiten hatte, zog sich mehr und mehr zurück. 1986 beendete er seine Dirigenten-Karriere mit einer Aufführung von Mahlers neunter Sinfonie. Mahler wurde ein Hauptanliegen von Kubeliks Tätigkeit als Schallplattendirigent: Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks erstellte er die erste Gesamtaufnahme der Mahler-Sinfonien eines deutschen Orchesters. Zu Kubeliks weitgefächerten Schallplattenaktivitäten gehörten natürlich auch Einspielungen von Werken seiner Landsleute: Janáčeks „Glagolitische Messe“ etwa wurde zu einer Entdeckung. Zu seinen Opern-Produktionen zählte auch Pfitzners „Palestrina“. Das war eine Großtat für ein Meisterwerk der Spätromantik, das nie so richtig populär wurde. Die Deutsche Grammophon, Rafael Kubeliks wichtigster Schallplattenpartner, beläßt es anlässlich des Geburtstages bei der CD-Wiederveröffentlichung dieser „Palestrina“-Interpretation.

Hans Göhl

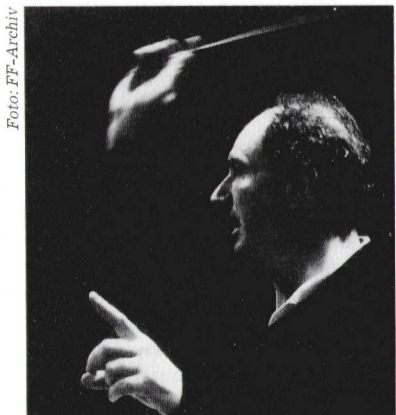


Foto: FF-Archiv

Lebt heute zurückgezogen: Rafael Kubelik, der Ende Juni seinen 75. Geburtstag feierte.

LONDONER KULTURNOTIZEN

Ärgerlicher Egotrip

Geld regiert die Welt. Frau Thatcher privatisiert munter ein Staatsunternehmen nach dem anderen. „Free enterprise“, jedermann ein Aktionär – wehe, wer an dieser Volksfürsorge nicht zu partizipieren versteht: Er hat gefälligst sein Haus in Ordnung zu bringen. „Gut gebrüllt, Löwe“, heißt es bei Shakespeare, dessen wiederentdecktes „Rose Theater“ inzwischen „fachmännisch“ zugeschüttet sein dürfte, um ein einträglicheres Bürogebäude zu beherbergen. Kultur scheint gegenwärtig in Großbritannien nur dann eine Existenzberechtigung zu haben, wenn sie sich selbst trägt. Schafft sie dies nicht, hat sie sich die Schuld selbst zuzuschreiben und verdient nichts anderes, als begraben zu werden. Kulturellen Einrichtungen, die den Erstickungstod nicht sofort sterben, schnüre man den Hals zu. Anders können bei einer Inflationsrate von nahezu zehn Prozent jene zwei Prozent Subventionserhöhung, die das Arts Council of Great Britain dem Royal Opera House und der English National Opera zugestand, nicht verstanden werden. An Covent Garden reagierte man getreu den Maximen der „Eisernen Lady“ mit einer weiteren deutigen Erhöhung der Eintrittspreise (bis zu 98 Pfund) und signalisierte damit den Willen, sich gegebenenfalls privatisieren zu lassen. Bei einem dann mit 125 Pfund im Preis nur noch unwesentlich gestiegenen Parkettsitz könnte der Geldadel seinen Sekt und die gebotene Langeweile ungestört genießen; eine gesunde Kritik bliebe dem gegenwärtig nur selten vorteilhaften künstlerischen Niveau des Hauses erspart.

Auch Peter Jonas, der Intendant der Konkurrenz im Coliseum, entschied sich für eine (allerdings wesentlich geringere) Anhebung der Preise (bis zu 33 Pfund). Zusätzlich aber kündigte er dem Arts Council die Gefolgschaft auf und brach die ungeschriebene gegenseitige Vereinbarung, keine Schulden zu machen. Sollte er auf einen baldigen Regierungswechsel hoffen, dürfte ihm eine solche Selbsttäuschung das Rückgrat brechen.

Foto: ENO/Dominic



Gleichzeitig betreibt Jonas eine fragwürdige künstlerische Politik, die zwar aufgrund des Faktors Neugierde volle Häuser garantiert, der Idee einer Volksoper aber – und nichts anderes will man sein – Hohn spricht. Da wird alles munter auf den Kopf gestellt, zur Farce oder zum Klamauk degradiert, zum Spektakel um seiner selbst willen umgemünzt und bis zur Unkenntlichkeit verfälscht. Wer jüngst die Neuinszenierungen von „Falstaff“ (David Pountney) und „Eugen Onegin“ (Graham Vick) erleben mußte, der war nicht so sehr über den Egotrip von Regisseuren und Ausstattern verärgert als vielmehr über den irreparablen Schaden, der einem Publikum zugefügt wird, das sich häufig zum ersten Mal den Werken gegenüber sieht. „Falstaff“ als nebeleuchtetes Comicstripmärchen und „Eugen Onegin“ als von psychologisierenden Wühlmäusen unterlaufene gigantische Massenoper haben dann erst recht nichts mit den Intentionen der Komponisten gemein, wenn zusätzlich auch die musikalische Interpretation erheblich zu wünschen übrig läßt.

Marie McLaughlin machte in diesem Zusammenhang als Tatjana keine Ausnahme.

Erfreulicheres gibt es aus dem Purcell Room zu berichten, wo das in London beheimatete „Ondine Ensemble“ sein zehnjähriges Jubiläum feierte. Die Thematik „Hindemith und Freunde“ brachte es mit sich, daß man ausnahmsweise die übliche Besetzung von Flöte, Harfe und Streichtrio je nach Bedarf um Klavier, Klarinette und eine weitere Violine ergänzte oder austauschte. Die Begegnung mit den Werken der Hindemith-Schüler Arnold Cooke, Walter Leigh, Harald Genzmer und Franz Reizenstein weckte nicht nur Neugierde, sondern verdeutlichte, in welchem Maß wir die Vielfalt tonalen Denkens den häufig beschränkten Prinzipien von Klangspezialisten geopfert haben. Das „Ondine Ensemble“ ist bisher trotz großer Erfolge auf dem Kontinent und in den USA noch nicht von der Schallplattenindustrie zur Kenntnis genommen worden. Eine Revidierung solch sträflichen Leichtsinns tut not.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Ärgerlich: die Neuproduktion von Verdis „Falstaff“ an der English National Opera in der Regie von David Pountney. Unser Szenenfoto zeigt Anne Collins (Mistress Quickly), Janice Cairns (Alice Ford) und Joan Rodgers (Nannetta).



Foto: Theatre de la Monnaie

BRÜSSEL: MONTEVERDIS „KRÖNUNG DER POPPEA“

Wie eine bloße Laune... die ganze Welt verändert“ will Amor den Damen Fortuna und Tugend vorführen – und genau das ist Luc Bondys immer wiederkehrendes Inszenierungsleitmotiv. Für Monteverdis ironisch-skeptischen Blick auf das Spiel der Mächtigen mit der Liebe (in dem sie selbst zu Spielbällen werden) hat Erich Wonder weite Räume durch Architekturprojektionen und atmosphärische Ausleuchtung geschaffen. Vor den bühnenhohen Fotos des Stadtmodells des antiken Roms, eines römischen Dampfbades oder hoher Palasträume agieren die Figuren in Marianne Glittenbergs üppigen Renaissance-Kostümen. Nero etwa (der markante Marek Torzewski) steht da wie ein Cesare Borgia, im Haar die Brillantine eines heutigen Macho: In diesem „Zurück zur Antike und über die Renaissance vorwärts zum Heute“ legt das Produktionsteam die zeitlose Modernität Monteverdis offen. In der Morgenröte des Rationalismus zeigte er, wie blinde Leidenschaft zerstört: Der betrogene, labile Ottone wird zum halbherzigen Mörder (Elzbieta Ardam mit melancholischem Mezzosopran); die verstoßene Octavia verliert ihre Würde, ihr Rachefuror endet in Erstarrung (eine fesselnde Psychostudie von Trudeliene Schmidt); die bedingungslos liebende Drusilla dreht sich wie im Delirium (Joanna Kozłowska mit vokalem Liebreiz); auch Senecas philosophische Selbstverliebtheit (imponierend Malcolm King) sieht Bondy kritisch – er zeigt seinen Weg vom „Standbild zu Lebzeiten“ hin zum Opfer, auf dessen Leiche Nero samt Günstling eine obszöne Orgie mit dem nackten Amor feiert – ein wüst-eindringlicher Höhepunkt des Abends. Folgerichtig ist das Tristan-nahe Schlußduett Poppea-Nero auch kein positiver Höhepunkt: Beide singen in großem Prunkornat, erstarrt zu Staatspuppen, ein entlarvender Kontrast zum vorherigen erotisch-tänzerischen Körperinsatz der auch stimmlich betörenden Catherine Malfitano als Poppea.

Zu all dem hatte Philippe Boesmans, Jahrgang 1936, eine neue Orchestrierung geschrieben. Man fühlte sich an das „Ensemble modern“ erinnert: Dissonante Schärfungen und rhythmische Explosionen steigern an den dramatischen Höhepunkten die Bühnenhandlung packend. Trotz der sprichwörtlich langen, intensiven Proben, entgegen dem beeindruckenden, partnerbezogenen Spiel gab es doch kleine Unsicherheiten bei den Sängern, Blicke zum engagiert leitenden Sylvain Cambreling. Dennoch war dies ein Abend höchstästhetischen Musiktheaters, szenisch nahe am „Eros thanatos“ und seiner Zerstörungskraft. WDP

ZUM 60. GEBURTSTAG VON HERMANN PREY

Figaro hier, Figaro dort

Das nennt man künstlerische Konstanz: 1957 debütierte Hermann Prey als Rossini-Figaro an der Wiener Staatsoper, und noch vor kurzem sang er an diesem Haus den Mo-

zartschen Figaro. Dazwischen liegen arbeitsintensive Jahre, die neben größten Erfolgen auch Krisen, Selbstzweifel und Rückschläge brachten – das Auf und Ab einer Weltkarriere, in deren Verlauf der

gebürtige Berliner alles geschafft hat, was für einen deutschen Bariton des lyrischen Fachs erstrebenswert sein dürfte. Auf dem Terrain des Liedgesangs hat er sich neben dem „alter ego“ Dietrich Fischer-Dieskau behaupten können, er hat Wolfram und Beckmesser in Bayreuth, Rossinis Figaro an der Scala, Papageno in München, Salzburg und an der Met gesungen, hat regelmäßig mit Persönlichkeiten wie Böhm, Bernstein, Rennert und Ponnelle gearbeitet und durch Platten, Fernsehauftritte und eigene Shows („Schaut her, ich bin's“) außerordentliche Popularität erlangt.

Prey ist einer der best-dokumentierten Sänger unserer Zeit: Seine Discographie verzeichnet 40 Gesamtaufnahmen, eine 27 LPs umfassende Lied-Edition und zahllose Recitals (detaillierte An-

Foto: FF-Archiv



Hermann Prey hat sich heute vornehmlich auf den Liedgesang konzentriert.

gaben im Anhang seiner Autobiographie „Premierenfieber“, München 1981); und mit einer ganzen Reihe von Opernfilmen und -übertragungen sind auch seine schauspielerischen Fähigkeiten festgehalten (u.a. in einem Münchner „Barbier“ mit seinem Freund Fritz Wunderlich und Erika Köth). Daß die helle, höhensichere Stimme nach 37 Berufsjahren und zeitweiliger Überbelastung immer noch intakt ist, dürfte das Resultat grundsolider Technik und körperlicher Robustheit sein. Im goldenen Herbst seiner Karriere hat sich Prey auf den Liedgesang konzentriert und dabei jene leicht „rattenfängerische“, sentimentale Vortragsart früherer Jahre abgelegt. Seine jüngsten Aufnahmen von Schuberts „Winterreise“ und Schumanns „Liederkreis“ sind keine überflüssigen Remakes, sondern Dokumente künstlerischen Wachstums. Thomas Voigt