

FINALE IM ZÜRCHER MOZART-ZYKLUS: „TITUS“

Des Herrschers Opfer und Einsamkeit

Dieser letzte Abend im Zürcher Mozart-Zyklus machte manches Vorurteil über Konventionalität und Pauschalität von Mozarts letzter (Seria-)Oper zunichte: Eine intelligente, anrührende Inszenierung John Dews, der als Regisseur für den verstorbenen Jean-Pierre Ponnelle einsprang; der heimliche Höhepunkt wohl auch dieses Zyklus, der sich über neun Jahre hinwegzog. Dabei sah man die wohl ausdrucksstärkste Szene ganz zum Schluß, beim Finale des zweiten Aktes: Chor und Bühnenprotagonisten bejubeln gleichermaßen die unendliche Güte und Milde ihres Herrschers – doch der, Titus, steht wie versteinert da, erschüttert; allein von unten angestrahlt, gleicht er den Köpfen seiner Cäsaren-Vorgänger, die um ihn herum schwarze Marmorsäulen zieren. Herrschen bedeutet einsam sein. Welches Opfer der Mensch dem König doch bringen muß...

„La Clemenza di Tito“ (wörtlich übersetzt: „Die Milde des Titus“), die Mozarts letzte Oper vorführt, meint für John Dew nicht etwa jene Milde, die den Helden von Pietro Metastasios Opera-seria-Vorlage noch so steril und unmenschlich erscheinen ließ. Dew deutet Mozarts Musik, die Titus im zweiten Finale ja ganz bewußt von seiner Umgebung absentiert, noch weiter: Der hintergangene König schreit seine Enttäuschung, sein Alleinsein hinaus – und daß er seinen falschen Freund Sextus zuvor freisprach, mutet dabei an wie Hohn. Titus' Milde ist nicht warm, sie wirkt hier wie verbrämt: Schließlich lauern ja unter all den Jubelnden schon die nächsten Verräter – und da ist es ganz egal, ob man sich nun mild, gerecht oder despotisch verhält.

Nikolaus Harnoncourt am Pult des Zürcher Opernhaus-Orchesters will dementsprechend die Akzente setzen, er dirigiert scharfe Konturen, sehr nah an jenen Gesangslinien entlang, mit denen Mozart die Figuren charakterisierte und somit die starre Seria-Typologie gefühlvoll aufweichte.

Foto: Opernhaus Zürich/Schlegel



Alexander (stimmlich, vor allem in der Höhe, allerdings nicht sonderlich überzeugend); Matti Salminen (Publius), der coole, baßkräftige Sachwalter der Macht, und David Rendall als Titus, der vom noch kaum nahnaren Typen immer mehr zum Menschen fand.

Gottfried Pilz' (Einheits-) Bühnenbild mit glasbetont-schickem Wohnzimmer-Interieur inmitten eines Waldes starrer Cäsaren-Köpfe bot ihnen allen viel Bewegungsfreiheit: ein idealer Raum für Dews spannende (!) Inszenierung von Gesten, Blicken, Schritten und Mienenspiel. Mozarts „Titus“ ist, so die Erkenntnis des Zürcher Abends, ganz und gar kein lästig verspäteter, langweiliger Seria-Rückfall, mit dem Mozart nur Leopold II. zur Krönung ein huldigendes Abbild in Musik setzen wollte; diese Oper kann Angst machen, traurig machen.

Susanne Benda

Roberta Alexander als Vitellia in John Dews Inszenierung von Mozarts „La Clemenza di Tito“. Die musikalische Leitung hatte Nikolaus Harnoncourt.



Foto: Kramich



Foto: Langenpuch

NEUPRODUKTIONEN VON „FREISCHÜTZ“ UND „ARABELLA“ IN BERLIN

Tatort Wolfsschlucht und eine Wiener Soap Opera

Zwei äußerst unterschiedliche Operninszenierungen auf Berliner Boden: Günter Krämer, der schon zweimal an der Deutschen Oper Berlin seine Qualitäten bewies, gab mit dem „Freischütz“ sein DDR-Regiedebüt an der Komischen Oper; an der

Deutschen Oper stellte sich Gernot Friedel mit der „Arabella“ vor. Krämers „Freischütz“ brillierte im Dialogischen, Friedels „Arabella“ im Musikalischen. Der Schauspielregisseur Krämer war in seinem Element, und seine Protagonisten Dagmar Schellenber-

Webers „Freischütz“ hatte an der Komischen Oper Berlin/DDR in einer Inszenierung von Günter Krämer Premiere. „Arabella“ von Richard Strauss wurde an der Deutschen Oper von Gernot Friedel in den Bühnenbildern von Günther Schneider-Siemssen herausgebracht.

ger-Ernst (als an die Grümer gemahnende Agathe), Melanie Kreuter (als quirliges Ännchen), Erik Stumm (Kaspar) und Günter Neumann (Max) spielten mit, ebenso wie der Chor, der Samiels Wildes Heer als abgeschmackte Jägerkumpane entlarvt: Nach den mitternächtlichen Brutalitäten schlüpfen die verummten Gestalten in ihre Jägeruniformen und intonieren den Jägerchor. Der Wolf im Schafspelz der grünen Uniformen ist eine irritierende Interpretation, die auch prompt Buhrufe provozierte; sie ist bei aller Originalität der Idee freilich nur schwer mit der Handlung in Einklang zu setzen. Rolf Reuter zog mit dem gut disponierten Orchester alle Hebel des Schauderns und Entsetzens und stellte seine Affinität zu Webers Tonsprache mit viel Brio unter Beweis.

War Krämers Inszenierung (Bühnenbild: Andreas Reinhardt) durch mehrere Nervositäten in der Regie getrübt, so gab es in Friedels selbstgefälliger „Arabella“ mehr als einmal Parallelen zu den synthetischen Soap Operas unserer Jahre. Die Realität des liebevoll in allen Einzelheiten dargestellten Bühnenbildes (Günther Schneider-Siemssen), das die Ringstraßen-Pracht der Gründerzeit gemäß den Regieanweisungen der Partitur auf die Bühne brachte, stand in sonderbarem Widerspruch zu der unbeholfenen, plakativen Führung der Choren. Von der Belanglosigkeit des Szenischen profitierte die Musik. Giuseppe Sinopoli ließ die Partitur mit sinfonischem Atem erklingen, gelegentlich sogar etwas zu sehr gegen die Sänger gerichtet, nicht immer das Parlando der Vokalstimmen aufgreifend. An Intensität und Engagement mangelte es jedenfalls nicht. Erfreulich die Sängerbesetzung: Lucia Popp war eine Arabella-Stimme im Marschallin-Outfit. Bernd Weikl (Mandryka) verließ sich auf sein wohlklingendes Organ, ein wenig mehr charakterisierende Differenzierung stünde allerdings selbst einem Gutsbesitzer gut an. Daß Matteo (der stimmungswaltige Peter Seiffert) Zdenka in der Liebesnacht für deren Schwester hält, ist eine jener Unwahrscheinlichkeiten, über die man gnädig hinwegsehen sollte, selbst wenn die Darsteller ihr übriges dazu beitragen. Die kleine, schlanke

Angela Maria Blasi unterscheidet sich äußerlich von der Popp, ist selbst aber auch eine fertige Sängerpersönlichkeit mit eigenem Profil. Sie war die Entdeckung des Abends, spielte nicht nur gut, son-

dern wußte ihre Stimme ideal mit dem Timbre der Popp zu verschmelzen, ohne ihre Individualität preiszugeben. Wir werden zweifellos bald mehr von ihr hören. *Martin Elste*

WIENER STAATSOOPER: „DON CARLOS“

Kein Glanzpunkt

Mit wem man auch nach dieser Premiere redete, – überall hörte man dasselbe Urteil: enttäuschend, langatmig, fad. Die Ursache für dieses unerwartete Echo auf eine sorgfältig vorbereitete, von vielen Opernfreunden heiß ersehnte Neuinszenierung läßt sich nur errahnen: Lag es an der mißglückten Bühnenausstattung, an der banalen Regie (beides stammte von Pier Luigi Pizzi), lag es daran, daß die hohen Erwartungen, die man an die Star-Besetzung knüpfte, nicht erfüllt wurden, lag es am Dirigenten Claudio Abbado, der wiederum bestätigte, daß er im „normalen“ Repertoire nie jene Größe und Intensität erreicht, wie bei abseits liegenden, unentdeckten Werken wie Schuberts „Fierabras“ oder bei „Chowantschschina“, dem veritablen Wiener Opernwunder? Lag es gar am Werk selbst? Dieses Argument hat jedoch keine Gültigkeit, denn Verdis „Don Carlos“ ist eine Wiener Lieblingsoper und hat in der Volks- und Staatsoper viele mitreißende Aufführungen erlebt.

Aber diesmal konnte und wollte nichts gedeihen. Zum ersten Mal gab es den Fontainebleau-Akt in Wien. Eine Neuheit, die von vielen begrüßt wurde, weil es sich dabei um ein wertvolles Stück Musik handelt. (Auf der Giulini-Aufnahme des „Don Carlos“ etwa ist gerade dieser Akt der beste Teil der gesamten Wiedergabe). Aber in der Wiener Produktion zog sich das Bild in die Länge, wirkte – trotz oder besser: wegen der angebrachten Kürzungen – matt und kraftlos.

Der Regisseur schien alles daran zu setzen, die Höhepunkte des Werks zu applanieren. Die große

Szene zwischen Philipp und Posa, sonst oft von packender Wirkung, wurde zum gemütlichen Plausch. Lächerliche Hintergrund-Pantomimen raubten dieser entscheidenden Szene jeden Effekt. Das Erscheinen des Großinquisitors im Königsgemach wirkte wie der Besuch des Weihnachtsmanns. Oder von „Väterchen Frost“, denn der Darsteller Anatoli Kotscherga wurde aus Rußland importiert. Keiner der Sänger erreichte den höchsten Grad an Präsenz und Bühnenwirkung. Auch Mirella Freni und Agnes Baltsa (Elisabeth

Trotz Starbesetzung war der Neuproduktion von Verdis „Don Carlo“ an der Wiener Staatsoper kein überragender Erfolg beschieden. Auch Claudio Abbado am Pult lief nicht zur ganz großen Form auf.

und Eboli) nicht, obwohl sie mit Recht als die beiden einzigen Lichtpunkte im Ensemble gepriesen wurden. Aber das Abwelken der Freni-Stimme bleibt unüberhörbar, und auch die Stimme der um vieles jüngeren Baltsa weist erhebliche Abnutzungserscheinungen auf. Luis Limas Carlos wurde zum vergränten Querulanten, der eigentlich allen nur im Wege steht. Gesanglich mühte er sich mit vielen gepreßten Tönen ab. Ruggero Raimondi war auch zu seinen besten Zeiten keine ideale Besetzung für den Philipp, und nun, da ihm ein Großteil seiner Stimme abhanden gekommen ist, vermag er die tief notierte Partie teilweise nur anzudeuten. Der blasse „Schönsänger“ Renato Bruson als Posa vermochte ebenfalls nicht zu begeistern.

Eine stille, unauffällige Produktion ist zustandegekommen, mit großen musikalischen Bemühungen um die Realisierung der italienischen Fassung des Werks vom Jahr 1886 (die Oper heißt nun folgerichtig „Don Carlo“). Aber dies allein ist entschieden zuwenig, denn ein Wiener „Carlos“ mußte ein Glanzpunkt im Repertoire sein. *Clemens Höslinger*

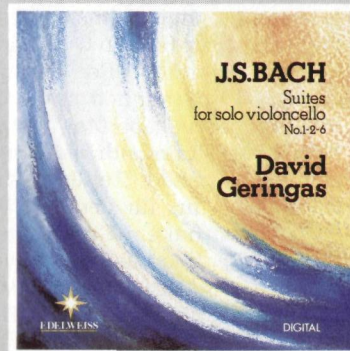


Foto: Zeitlinger

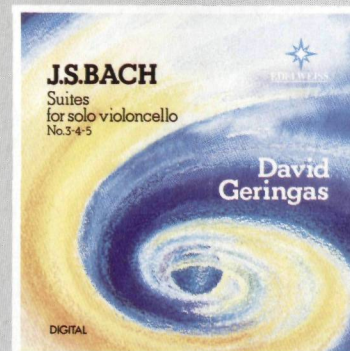
das HERZ der MUSIK



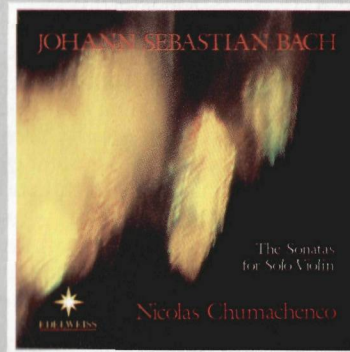
EDELWEISS
Euphonic Sound



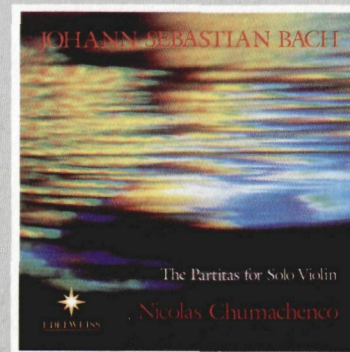
CD · Digital Recording · ED 1006



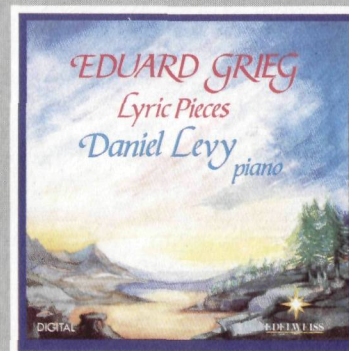
CD · Digital Recording · ED 1007



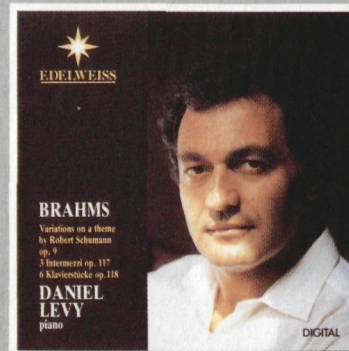
CD · Digital Recording · ED 1002



CD · Digital Recording · ED 1003

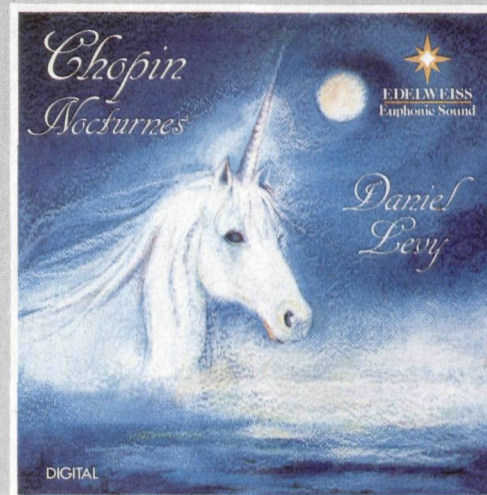


CD · Digital Recording · ED 1005



CD · Digital Recording · ED 1001

Neuheiten



CD · Digital Recording · ED 1009



CD · Digital Recording · ED 1008

F.M.S. / Proton
Holtenklinker Strasse 62
D - 2050 Hamburg 80
Telefon (040) 726 14 88

NACH DEM HADER NUN DIE GROSSE KOLLEGIALITÄT?

Claudio Abbado neuer Chef der Berliner Philharmoniker

Die lange angekündigte Wahl ihres neuen Chefdirigenten haben die Berliner Philharmoniker am 8. Oktober überraschend schnell und glatt über die demokratische Bühne gebracht. Am Ende eines diffizilen, von vielen Interna überschatteten Prozesses der Meinungs- und Willensbildung mußte jeder einzelne Musiker nicht nur einen Vorschlag deponieren, sondern er konnte sich nicht einmal sicher sein, ob der favorisierte Maestro überhaupt zur Verfügung steht, sofern sich für den Auserkorenen eine Mehrheit finden würde. Ein reges Spekulieren, Abwinken, Interesse zeigen und Beleidigtsein in der obersten Etage des internationalen Taktstockgewerbes war unausweichlich in diesen Wochen. Und die Berliner standen vor der schier unlösbaren Aufgabe, nach Karajans Aus- und Hinscheiden eine Kapazität mit Publikumsbonus und Schallplattengeschäftsattraktivität zu finden. Zugleich aber sollte der Traumdirigent im Umgang mit dem Orchester das am Ende schier unerträgliche Mißtrauen und die Unzulänglichkeit Karajans vergessen machen. Und am besten sollte dieser psychologische Wunderheiler als Mediziner eines Kleinkonzernes ein künstlerischer Vollblüter mit großem Repertoire sein – und auch noch von dem Ehrgeiz besessen sein, gründlich zu arbeiten.

Claudio Abbado befanden die Berliner als gut und akzeptabel. Der Musikdirektor der Wiener Staatsoper war bereits am 10. Oktober der Nachfolger Karajans – als nun „mächtigster Dirigent der Welt?“, wie der „Spiegel“ fragend zu berichten wußte –, noch ehe er sich über das Anerbieten eindeutig geäußert hatte. Der besonnene, in seinen Klassiker-Interpretationen in vielen Momenten nicht selten besinnlich-entscheidungsmüde Abbado verschob sein endgültiges Ja-Wort, weil die unversehens völlig unübersichtliche Situation zwischen Wien und Berlin in der Tat erst einer eingehenden Analyse bedurfte. Jetzt, wenn diese Zeilen gedruckt sind, wird Abbado

sich entschieden haben – und ich gehe davon aus, daß er der Verlockung nicht widerstehen mochte, ohne imperiales Gehabe, ohne den für die Berliner zuletzt abträglichen Rummel und Hader an der Karriere des Orchesters ehrlich weiterzuarbeiten.

Mit Abbado haben die Berliner einen Mann mit Blick für das Aktuelle gewonnen. Die zeitgenössische Musik ist ihm ein heißes Eisen zum Anfassen. Überdies haben sie mit und unter Abbado ein Bein in der Tür der Salzburger Festspiele, an denen ihnen künstlerisch (und privat) sehr gelegen ist. Natürlich wird sich Abbado etwas einfallen lassen müssen, wie er seine Zeit zwischen Wien und Berlin – inklusive der anstehenden Reisen, die von den Berliner Philharmonikern wieder verstärkt unternommen werden sollen – so gerecht und ökonomisch wie möglich einteilen kann. Der Chef (in Wien zumindest Quasi-Chef via Opernhaus) zweier führender philharmonischer Orchester, die noch bis vor kurzem gegeneinander ausge-

Große Aufgaben kommen auf Claudio Abbado in Berlin zu. Seine Wahl zum musikalischen Chef der Philharmoniker hat bei anderen Dirigenten wie Lorin Maazel böses Blut gemacht.

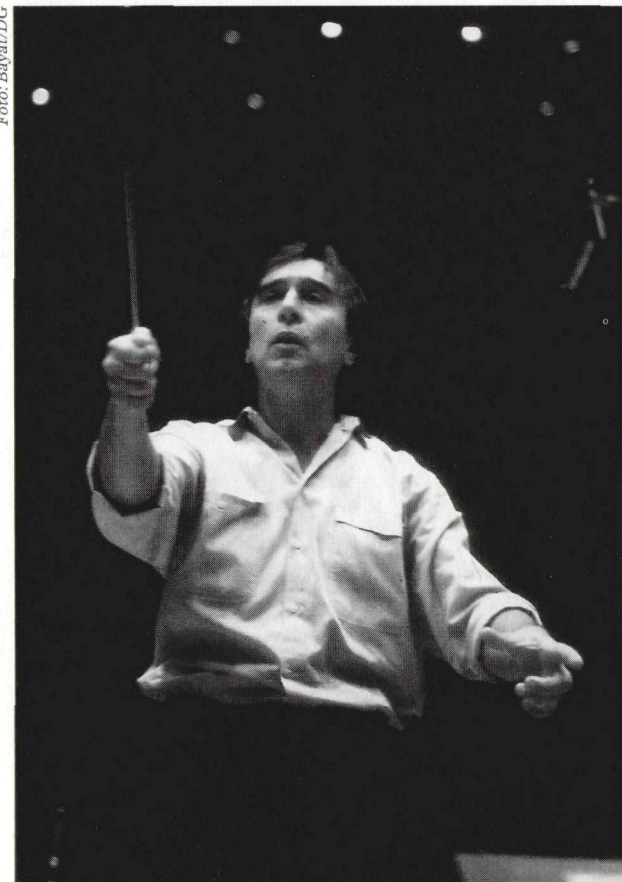


Foto: Bayat/DG

spielt wurden, fungiert gewissermaßen auf dem kunstmoralischen Präsentierteller. Dies könnte der zielstrebige, liebenswürdige, nicht eben wortreiche Abbado mit der Eleganz eines gewieften Naiven bewältigen. Schon eher möchte man ihm Glück wünschen, was die Interpreten-Dimension anbelangt. Es ist ja bekannt, daß die Berliner in den letzten Jahren viel gespielt haben, aber nur selten in intensiven Arbeitsperioden mit einem großen, bedeutenden Dirigenten ihren künstlerischen Status überprüfen, geschweige denn erhöhen konnten. Am wenigsten mit Karajan. Abbado dürfte in dieser Hinsicht für Kontinuität, für schöne, befriedigende Arbeit und Aufführungen sorgen. Aber nicht für interpretatorische Grenzerfahrung, für produktive Irritation à la Bernstein oder Kleiber. Zu harmlos sind mir seine Beethoven-Sinfonien aus Wien in Erinnerung. Und auch seine Schubert-Kassette mit dem Chamber Orchestra of Europe ist nicht gerade der Modellfall aufführungspraktischer Erneuerung – sieht man einmal von den musikphilologischen Begleitumständen dieser DG-Edition ab. Ein Mann also an der Spitze der Berliner, der vieles kann, aber alles andere als ein Magier ist. Ein Mann, der zum richtigen Zeitpunkt und für eine Weile, bis der wirklich entscheidende Chef herangewachsen ist, die Wogen glättet, die jüngeren Musiker motiviert und die älteren nicht enttäuscht.

Gratulieren kann man den Berlinern, daß sie an James Levine vorbeigewählt haben. Von den anderen Übergangenen wird man in Zukunft sicher manches aus dem Intimbereich erfahren. Als erster hat Lorin Maazel das Stillschweigen gebrochen: er, der unzählige Male unter Hintanstellung seiner eigenen Aufgaben eingesprungen sei, verkündete Ende Oktober, daß er die Berliner nicht mehr dirigieren werde. Wenn das Schule macht, dann steht Abbado wahrlich vor einer unlösbaren Aufgabe!

Peter Cossé



YAMAHA

YAMAHA

Wenn Sie das Unglaubliche, die Grenzen des heute Machbaren erleben wollen: Das Nachempfinden originalgetreuen Musikgeschehens in räumlicher Authentizität ist Wirklichkeit. Dabeisein, mittendrin, sei es eine Kathedrale, eine Arena unter freiem Himmel, ein intimer Jazz-Club, ein Konzertsaal oder was und wo auch immer. Yamahas digitale Klangfeld-Prozessoren erschließen mit zwei oder vier zusätzlichen Effekt-Lautsprechern das »live«-Klangerelebnis. Mit dem titanischen DSP-3000 öffnen Sie sich 20 verschiedene, festgespeicherte Klangräume, 35 Variationen und 4 Raumklang-Modi, darunter Dolby Surround für dramatische Effekte.



Der schwarze DSP-1 stellt 16 akustische Festprogramme, 16 Klangeffektprogramme, 3 Raumklang-Modi und Fernbedienung mit 30 Tasten zur Verfügung.



Erstaunlich preiswert erwirbt man mit dem DSP-100 bereits volle 12 Festprogramme, 12 speicherbare Eigenprogramme, Dolby Surround, Fernbedienung und vieles mehr. Der Zauber des Raumklangs ist HiFi- und Video-Vergnügen in einer neuen Dimension. Yamaha, Lebensart in High Fidelity.

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen bei Hamburg

2 Jahre Garantie

Yamaha Klangfeld-Prozessor DSP-3000



Dabeisein.
Yamaha, die digitale Referenzklasse.