

Münchens neuer „Ring“-Zyklus

Der Fluch des Go(e)lbes

Jetzt ist es also doch genauso gekommen wie man es für die mit Spannung erwartete „Ring“-Neuinszenierung an der Bayerischen Staatsoper eigentlich von Anfang an vorausgesehen hatte: Wagners Tetralogie wurde in erster Linie ein musikalisches Ereignis, ein Fest der Stimmen und – nach Anlaufschwierigkeiten von Wolfgang Sawallisch – letztendlich auch eines der Orchesterkultur. Denn das mit sehr viel Vorschußlorbeeren überhäufte Inszenierungsteam mit Erich Wonder (Bühnenbilder), Frieda Parmeggiani (Kostüme) und Nikolaus Lehnhoff (Regie) manövrierte sich ohne Mühe aufgrund eines stilistisch unentschiedenen szenischen Arrangements zwischen alle Stühle. Sowohl das konservativ eingestellte als auch das auf eine theatralisch kraftvolle Neudeutung des Stoffes hoffene Publikum wurde gleichermaßen gründlich von einem visuell pomphaften, sich vieldeutig gebenden Ausstattungstheater überrannt, das zwischen „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ zu einem eher kulinarischen denn reflektierenden Gang durch Mythen, Moden und Zeiten anhub.

Von den ersten Takten des „Rheingold“-Vorspiels an, zu denen Loge im Prinz Orlofsky-Mantel als eine Art Spielmacher den bedeutungsschwangeren Satz „Es war einmal“ auf einen präparierten Vorhang zu schreiben hatte, schien Erich Wonder darauf aus, Wagners „Ring“-Kosmos zu einem an Bilderrätseln reichen Sehver-

gnügen fahrlässig verharmlosen zu wollen. Der Kunsthandwerker mit einer schier überbordenden, offenbar von keiner verantwortungsbewußten Instanz wirkungsvoll gebremsten Bildphantasie, war kompromißlos vor allem in einem: im Aufwand der Ausstattung, in der raschen Folge meist zusammenhangloser optischer Einfälle, die für sich allerdings jeweils eine eigene ästhetische Qualität aufwiesen. Eine konsequente inszenatorische Idee blieb freilich trotz der Unzahl phantastisch-surrealer Projektionen, atmosphäreschaffender Schleivorhänge, kühner Aufbauten und einem bisweilen geradezu verspielten Detailfanatismus im unklaren. Beliebbarkeit war die Folge. Abgesehen von der sich unangemessen aufdringlich vor die Musik des Vorspiels schiebenden Ausdeutung prallen gleich im ersten Bild von „Rheingold“ realistische Theater und parodistische Auslegung aufeinander. Die frechen Rheintöchter schlängeln sich anfangs im

Gründerzeitwohnzimmer auf (grünen) Sofas, locken so manches Mal den von der Regie ganz und gar traditionell geführten und von Frieda Parmeggiani ebenso herkömmlich konventionell gekleideten Alberich über einen wenig „glitschigen“ Teppich in einen Bauernschrank, während im zweiten Bild die Götter mit Reisegepäck komfortabel auf einer Tragfläche Position bezogen haben, die wiederum in einem ironisierenden Kontrast zu einem Rundhorizont mit Kitschpostkarten-Sonnenaufgang steht. Wotans und Frickas Italo-Gewänder erinnern hier an Frieda Parmeggianis „Rienzi“-Kostüme, während Alberich in Nibelheim als Punk in martialischer Lederkluft auftreten darf. Dafür sind seine Verwandlungskunststückchen in ein Cats-augiges Ungetüm und eine lebenswürdige Spielzeugkröte von viel Dampf und einem aufgeregt blinkenden Flipperautomaten begleitet, hinter dem sich der schließlich übertölpelte Nachtalbe verstecken darf.

So dekor- und symbolismenverliebt sich Wonder und Lehnhoff einerseits an vielen Stellen geben (Alberichs Weltkugel, das Papp-Modell Walhalls, die Büste des Jüngling, später das Grammophon), so wenig sensi-

bel zeigen sie sich andererseits gegenüber Erfordernissen der Szene, die man einfach nicht unberücksichtigt lassen darf. So mußte Donner das schwüle Gedüst mit seinem Hammer vor einem heruntergelassenen roten Portalvorhang zerteilen, damit der Umbau zum Schlußbild bewerkstelligt werden konnte. Auch der Einzug der sich zuprostenden und sektrinkenden Götter in die von den Riesen im art-deco-Stil erbaute Eingangshalle zur Götterburg beinhaltet bewußt eingebrachte Verfremdungseffekte, deren tieferer Sinn trotz des großen dekorativen Aufwandes kaum deutlich wurde. Blaß in den Konturen blieb das ganze Geschehen vor allem deshalb, weil Lehnhoff entweder unfähig oder einfach nicht willens zu einer differenzierten Personenregie war, die sich am Text orientiert hätte. Weder die Charaktere der Protagonisten noch ihre Beziehungen untereinander wurden hinreichend herausgearbeitet. Belanglosigkeit und Langeweile kennzeichneten also das „Rheingold“, zumal Wolfgang Sawallisch gerade an diesem Abend gegen seine eigene Routine anzukämpfen hatte und darüber hinaus zu viele Partien unzureichend besetzt worden waren: Donner (Florian Cer-

ny), Froh (Joseph Hopferwieser), Freia (Nadine Secunde) und auch die Rheintöchter wirkten stimmlich wie darstellerisch gleichermaßen unzureichend und unbeholfen.

Freilich läßt sich auch andersherum argumentieren, daß Wonders farbenfrohe, durch Raum und Zeit gleitende Bilder Geschichte signalisieren soll, daß dieses Spiel um die Macht überall und nirgends, jederzeit und gleichnißhaft überzeitlich abläuft. Wonder entfaltet ohne Zweifel ein Gespür für das Unsagbare, was noch am überzeugendsten in der „Walküre“ (auch in einzelnen Passagen der „Götterdämmerung“) zum Ausdruck kam. Nachdem man sich von der belanglosen bis peinlichen „Interpretation“ des Vorspiels (Sieglinde näht im Rhythmus von Siegmunds Fluchtmotiv) erholt hat, greifen Wonder und Lehnhoff auch hier weit aus, um die Handlung in eine ungewöhnliche Umgebung zu rücken: Von der bürgerlichen Hundings-Hütte bis zu der über Pappeln und Felsen schwebenden Raumfähre im zweiten Aufzug, von dem für Siegmund und Sieglinde absolut ausweglosen Betonkanal, bis hin zu den auf einer extraterrestrischen Raumstation wie Funkenmariechen euphorisch die Beine schwingenden Walkü-



„Ring“-Regisseur Nikolaus Lehnhoff inszenierte die Tetralogie bereits vorher in San Francisco



Bühnenbildner Erich Wonder ist neben seiner freien Theaterarbeit auch Akademiedozent in Wien

ren, die mit den Helmen (gottseidank nicht mit den Köpfen) der gefallenen Helden Handball spielen ist es stets nur ein kleiner Schritt. Man merkt, wie diese Inszenierung zwar nach ihrem eigenen Weg sucht, zugleich aber immer auf die widersprüchlichen Formen bekannter theatraler Darstellungen von Chereau, Berghaus, Friedrich und auch Peter Hall reagiert.

Doch Wonder und Lehnhoff sind weit entfernt von einem intellektuellen zeitgenössischen Musiktheater, das auch die psychologische Dimension der Handlung konsequent zu

durchdringen sucht. Die szenischen Illusionen, die sie aneinanderreihen, scheinen ihren Ursprung eher im plakativen Nummertheater, im Genre des Musicals oder der Bilderwelt von Film und Fernsehen zu haben, was für die märchenhafte „Siegfried“-Aura noch zu den zutreffendsten und spontan wirkenden Resultaten führt, obwohl man sich andererseits gerade hier eine insgesamt doppeibödigere, distanziertere, weniger eindimensional-direkte Personenführung gewünscht hätte. Was sich an kurzweiliger Aktion zwischen Siegfried und Mime entfaltete war wohl eher

auf das Spieltalent der Sängerdarsteller als auf das Theaterblut des Regisseurs zurückzuführen. Wonders Metier ist die sich frei entfaltende Kreativität, das z.T. schicke Design (wie in der postmodernen Gibichungenhalle der „Götterdämmerung“) oder die stilisierende Zurücknahme auf collagehafte Bildkompositionen wie in dem äußerst stimmungsvollen Erda-Auftritt im „Siegfried“ oder der gelungenen Nornen-Szene am Beginn der „Götterdämmerung“, wo sich Wonder ein zerteiltes Gesichtsrelief bauen ließ, dessen Stücke sich wie Kontinente auf der Erdkugel ausnehmen. Ein sehr gelungener Einfall, dessen Nähe zu Syberbergs Wagnerkopf im „Parsifal“-Film kaum störte.

Brachte Wonder die Sinnlichkeit auf die Bühne, so wäre es an Lehnhoff gewesen, zur Verdeutlichung des Dramas beizutragen, ein zwingendes Beziehungssystem zwischen den handelnden Personen zu schaffen, was ihm lediglich in Ansätzen gelang. Zu vieles schien unfertig, unsicher und unzulänglich interpretiert bzw. arrangiert wie zu guter Letzt auch der provokativ gemeinte nichtinszenierte Schluß der „Götterdämmerung“. Genau diese szenische Verweigerung der Schlußapothese, der Unsinn, die „Endstation der Welt und des Menschen“ als konzertantes Rampentheater zu geben, wirkte auf das Premierenpublikum wie eine gewaltige Ohrfeige, die aber unverzüglich auf die sich wenig später vor dem Vorhang verbeugenden Herren in Schwarz in Form eines Buh-Orkans zurückschlug. Das Verbindende, das Eigentliche dieses knapp drei Millionen Mark teuren Münchner „Ring“-Versuchs (allein die Haut Couture-Kostüme verschlangen 160.000,- Mark) trug sich im Musikalischen zu. Die Kompetenz von Wolfgang Sawallisch und seinem Bayerischen Staatsorchester in Sachen Wagner wurde von Abend zu Abend offensichtlicher. Bühnen wie Frankfurt oder Berlin, die ebenfalls einen „Ring“-Zyklus im Repertoire haben, könnten sich glücklich schätzen, Wagners musikalischen Kosmos ähnlich dramatisch befeuert, farbenreich und versiert präsentiert zu bekommen.

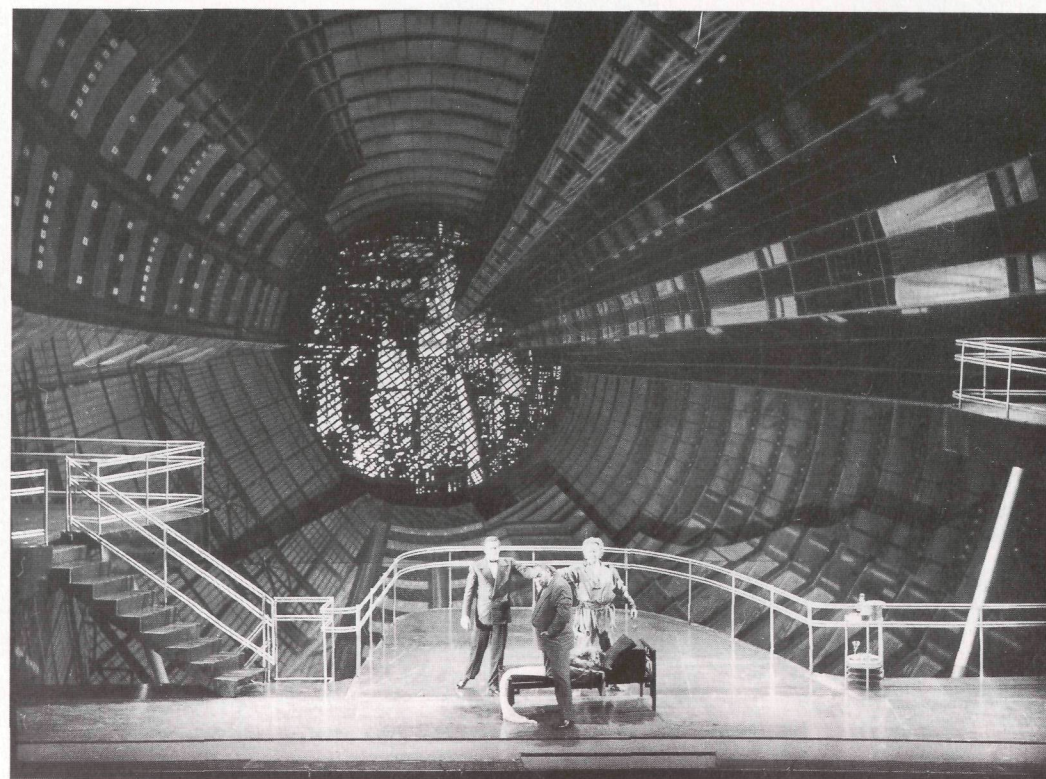


Foto: Anne Kirchbach



Imposante, z. T. vom Zuschauerraum aber schlecht einsehbare Bühnenaufbauten bot Erich Wonder u. a. auch in der „Götterdämmerung“. Foto links Gunther (Bodo Brinkmann), Siegfried (René Kollo) und Hagen (Matti Salminen). Rechts: Hildegard Behrens als Brünnhilde

Als glücklich sind die Umstände zu bezeichnen, die in München eine in den tragenden Partien denkwürdige Sängerbesetzung zustande brachten. Gesanglich überragend, mit ausgerufenen Spitzentönen gab Hildegard Behrens eine sehr wandlungsfähige Brünnhilde; man hätte ihr jedoch eine vergleichbar souveräne Textverständlichkeit gewünscht wie sie der darstellerisch noch etwas statische und unausgeglichene Wotan von James Morris (der kein Wort deutsch spricht) an den Tag legte. Hervorragend gestaltete Charaktere brachten Ekkehard Wlaschiha als Albrecht und der gefährliche, drohend-massive Hagen von Matti Salminen auf die Bühne. Buffonesk, aber doch zu geradlinig in der psychologischen Ausdeutung der Partie legte Helmut Pampuch den Mime an, und mit Outriertheiten versuchte Brigitte Fassbaender als Waltraute stimmliche Defizite (und

einen gewaltigen Schmiß) zu kaschieren. Über alle Klippen und Hindernisse wußte sich René Kollo Siegfried mit der ihm eigenen Einsatzfreude und Präsenz hinwegzujonglieren. Ebenso überzeugend fanden Siegmund (Robert Schunk) und Sieglinde (Cheryl Studer) zu gesanglichen Höhepunkten. Weniger einprägsam waren hingegen die Facetten gezeichnet, die Kurt Moll (Fafner und Hunding), Marjana Lipovsek (Fricka), Hanna Schwarz (Erda), Bodo Brinkmann (Gunter) und Sofia Larson (Gudrune) ihren Rollen abgewinnen konnten. Doch insgesamt fügte sich das Musikalische zu einem künstlerisch homogenen Gesamtbild; der Fluch des in diese Produktion investierten Geldes traf dafür die Inszenatoren um so härter: Ihnen wollte aus der auf der Bühne angehäuften Makulatur keine rechte Kunst erblühen.

Stefan Mikorey

Busonis „Doktor Faust“ an der Deutschen Oper Berlin

Erdrückende (Schein-)Welt

Ferruccio Busonis Oper „Doktor Faust“ ist ein Stück voller Widersprüche, intellektuell, kühn, spekulativ, phantastisch. Diese Oper hat wenig mit Goethes Dichtung zu tun, viel dagegen mit dem Volksmärchen und dem alten Puppenspiel. Der Text wird vom Komponisten „absichtlich lückenhaft, scheinbar fragmentarisch“ gestaltet. Die Welt des Dramas ist „eine Scheinwelt, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben

Doktor Faust (Günter Reich) und Mephistopheles (Kenneth Riegel) in David Poutneys Londoner Inszenierung der Busoni-Oper, die in Berlin ihre erfolgreiche Nachpremiere feierte



Foto: Kranich

nicht zu finden ist“ (Busoni). Die gesamte Handlung kann als Traumwelt bzw. als Projektion der besessenen Phantasie des Protagonisten verstanden werden. Die Länge, die großen (inneren) Monologe und die geringe Dramatik stehen der Bühnenwirksamkeit des Werkes allerdings im Wege.

David Poutney setzt in seiner zuerst in London produzierten, nun in der Deutschen Oper Berlin gezeigten Inszenierung auf den irrealen und phantastischen Charakter des Stückes. Faust, ein bürokratischer Schreibtischgelehrter des 20. Jahrhunderts, verläßt im Grunde genommen nie sein Studierzimmer, eine karge, graue Kellerbehausung mit erdrückenden Regalen und klobigen Karteschränken. Hier vollzieht sich der Pakt mit dem Teufel, verfolgt man Fausts verhängnisvollen Weg aufwärts und abwärts ins Verderben. Die verschiedenen Schauplätze (Kirche, Hof von Parma, Wittenberg) werden in diese graue Kulisse in Dreiecksform gestellt. Farben werden nur selten symbolisch verwendet, Tristesse dominiert.

Daß Träume aufgeregte, wilde, phantastische Züge haben und das Unbewußte unzensiert zum Vorschein kommen lassen, wird in der Inszenierung nicht berücksichtigt. Die Handlung führt Faust – von der Ankunft der drei Studenten mit

dem geheimnisvollen Buch und dem Erscheinen der Dämonen über die Begegnung mit Gretchens Bruder, die Reise und die Szene am Hof von Parma bis zum Ende in Wittenberg – immer eine Spur zu blaß vor. Der Gelehrte bleibt selbst in seinen Phantasien eigentümlich weltabgewandt. Der Pakt mit dem Teufel bringt ihm sichtbar keinen sinnlichen Gewinn. Abstraktion, verfremdete Gestik beherrschen das Feld, so als ob dieser Faust nicht einmal über Affekte verfüge. Für ihn gilt von Anfang an die Devise „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“. Diese verkürzte Deutung degradiert ihn zu einem fahlen Darsteller, neben dem der agile Mephisto mühe-los die bessere Figur macht.

Das Orchester der Deutschen Oper Berlin spielte unter Leitung von Christof Prick engagiert und bemüht, ohne die Errungenschaften des Busonischen Stils (lineare Polyphonie, Primat der Melodie), Kraft, Sinnlichkeit, Glanz der Musik zur überzeugenden Klangrede bringen zu können. Der von Antony Beaumont neugefaßte Schluß ist keine zwingende Alternative zu Philipp Jarnachs Komplettierung. Die Sänger werden zu oft vom Orchester erdrückt. Günter Reich kann sich als durch die Spukwelt fliehender Faust stimmlich nicht voll entfalten, kämpft mit der Höhe. Kenneth Riegel behauptet sich trotz schwerer Erkältung großartig als agil-gewandter Mephisto. Er führt den Teufel als alter ego von Faust vor. Vokale Lichtblicke der Aufführung sind Andreas Schmidt (in verschiedenen Rollen) und der Chor der Deutschen Oper (einstudiert von Marcus Creed).

Das Ende gelingt anrührend: Faust nimmt Abschied von seinen Opfern, aus seinem Vorhang tritt ein nackter Knabe als Träger der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Mephisto aber legt sich zum sterbenden Faust.

Helge Grunewald

Wiener Staatsoper: „Idomeneo“

Erfolg für eine Opernleiche

Begeisterung auf der einen, Empörung auf der anderen Seite – so etwa ließe sich das Echo auf diese herausragende, in jeglicher Hinsicht ungewöhnliche und aufregende Opern-Premiere charakterisieren. Man sah Musikgelehrte gestäubten Haars davoneilen, man erlebte jubelndes, jauchzendes Volk, es gab Beifallsorkane für Nikolaus Harnoncourt, es gab ein Unwetter für den Regisseur Johannes Schaaf. Alles in allem: hitzige Auseinandersetzungen um ein Werk, das in Wien bisher nur auf sehr gemäßigte Teilnahme gestoßen ist. Mozarts „Idomeneo“ – Vorahnung

oder Erfüllung, die alte Frage. Zählt dieses Werk bereits zu Mozarts Genietaten oder findet man darin nur wie unter zugefrorener Oberfläche Anzeichen künftigen Lebens vor? Harnoncourt läßt keinen Zweifel darüber offen, daß für ihn „Idomeneo“ zu den ausgereiften, vollgültigen Werken Mozarts gehört: keine „opera seria“ sondern echtes, lebendiges Musikdrama voll umstürzender Neuigkeiten. Für die Wiener Neuinszenierung wählte Harnoncourt die Münchener Version, die in ihrer Urgestalt der Musikforschung erst seit einigen Jahren bekannt ist. Das bedeutet viele Verschiebungen und



Foto: Axel Zeininger

Während Nikolaus Harnoncourt für seine musikalisch markante Präsentation von Mozarts „Idomeneo“ einhelligen Beifall verbuchen konnte, zog die Inszenierung von Johannes Schaaf den Unmut des Publikums auf sich

Veränderungen gegenüber der bisher gebräuchlichen Fassung (auch jener, die Harnoncourt früher in Zürich aufführte). Abgesehen davon, daß einzelne Partien nun eine entschiedene Aufwertung erfahren (Arbace, Oberpriester) liegt hier eine viel straffere dramatische Konzeption vor, die das oft gebrauchte Argument von der Ode und Langweiligkeit dieser Oper entkräften.

Was diese Aufführung vor allem kennzeichnete, war der schroffe Ernst, mit dem an die Erschließung dieser heiklen Kostbarkeit herangegangen wurde. Jede Süße, jeder Marzipangeschmack war aus Mozarts Musik verbannt, es war ein herbes, oft rauhes Musizieren, was man da zu hören bekam. Scharf, bissig, mitunter sogar verletzend. Mozart mit Haifischzähnen. In kleiner Orchesterbesetzung und mit relativ kleinen Stimmen (Peter Schreier/Idomeneo, Delores Ziegler/Idamante, Marie McLaughlin/Ilia, Suzanne Murphy/Elettra, Thomas Moser/Arbace) führte Harnoncourt Mozarts altkretisches Musikdrama zu einem Höchstmaß an Intensität und Spannung.

Juri Ljubimow inszenierte in Bonn „Eugen Onegin“

Schattenriß der Gefühle

Nicht nur der auf den weißen Bühnenvorhang projizierte Schriftzug gab einen Hinweis: „Alexander Puschkin“ stand da zu lesen, in des Dichters eigener, verschnörkelter Unterschrift. Eine Hinwendung zu der Versroman-Vorlage des russischen Nationaldichters hatte Gastregisseur Juri Ljubimow auch schon im Vorfeld der Bonner Neuinszenierung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ in Aussicht gestellt. Doch daß er sich dann tatsächlich so stark auf das lyrische Kammerspiel, das in der Vorlage angelegt ist, zurückziehen würde, damit hatte wohl letztlich niemand gerechnet. Von Anfang an kon-

zentrierte sich Ljubimow, der seit seiner Entlassung als Leiter des Moskauer Taganka-Theaters selbst zu einer heimatlos umherschweifenden Onegin-Figur geworden ist, darauf, die komplexe Innenwelt der Figuren in Tschaikowskys „Lyrischen Szenen“ sichtbar zu machen. Eine nicht endenwollende Folge von Licht- und Schattenspielen auf Leinwänden, die im Vorder- und im Hintergrund heruntergelassen wurden, illustrierten die Gedanken, Tagträume und Visionen der Protagonisten. In Tatjanas großer Briefszene gelangen ihm dabei Momente von bezaubernder Eindringlichkeit.

Doch die z.T. großartige Inszenierung. Johannes Schaaf (bei der Premiere zu Unrecht ausgebuht) stellt zusammen mit seinen Ausstattern David Fielding und Tobias Hoheisl heftig bewegtes Theater von starker Bildwirkung auf die Bühne. Das Liebespaar Idamante/Ilia wird weit mehr als die Titelgestalt ins Zentrum gerückt, die beiden weltverloren-verliebten Teenager finden sich in einer Welt voll Krieg, Angst und Bedrohung nicht zurecht. Wenn Idamante schließlich zum König gekrönt wird, dann bedeutet dies traurigen Abschied von der Liebe, von der Jugend, von allem, was im Leben schön und wertvoll ist. Alle diese Stimmungen und Konflikte wurden szenisch und musikalisch in intelligenter, bezaubernder Form zur Geltung gebracht. Somit gab es lebhaftes Anteilnahme für ein Werk, das bisher oftmals nur als Archivalie, ja sogar als Opernleiche angesehen wurde.

Clemens Höslinger

Juri Ljubimows
Schattenrißidee ging bei
seiner Bonner „Eugen
Onegin“-Inszenierung
nicht voll auf. Die Folge:
ein Opern-interner Eklat

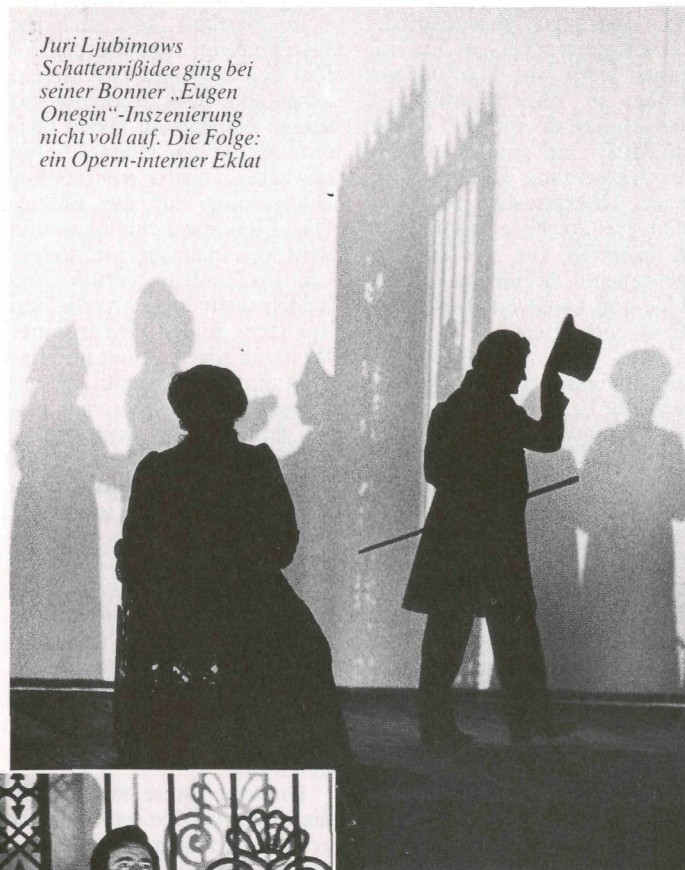


Foto: Oper Bonn



Lajos Miller sang in der Bonner
Produktion die Titelpartie

1. FAM-Festival für alte Musik in München

Erfolgreiche Premiere

Schattenrißidee und ihre hochaufwendige beleuchtungstechnische Realisierung trug nicht auf Dauer. Im dritten Akt, wo es gegolten hätte, Onegins umgekrempeles Innenleben auch szenisch umzusetzen, wo Tatjanas innere (und äußere) Reifung zu einer Frau, die mit den emotionalen Komplikationen ihres Daseins umzugehen weiß, hätte verdeutlicht werden müssen, da blieb Ljubimows Vision relativ blaß. Das permanente Auf und Ab von Vorhängen auf verschiedenen Ebenen wurde zum bewegten Symbol der inneren Unbewegtheit. Ljubimow hatte es wohl selbst gespürt, daß seine ideell hochanspruchsvolle Lösung, Innen-

München als Musikstadt zeichnet sich dadurch aus, daß die Vorurteile gegen Neues besonders tief sitzen und die geliebten (Mozart-, Wagner-, Strauss-, usw.) Traditionen oft zum starren und hohlen Ritual degenerieren. So verhält es sich leider auch mit der Pflege alter Musik. Die historische Aufführungspraxis, anderswo selbstverständliche Konzertpraxis, gehört hier noch dem alternativen musikalischen Untergrund an. Seit zwei Jahren versucht der Verein „Forum für Alte Musik“, diesen Zustand zu ändern. Im März veranstaltete er auf eigenes Risiko das erste Festival für alte Musik in München. Das

welt als halb realistische Außenwelt auf die Bühne zu bringen, in der Aufführungswirklichkeit nur noch teilweise sichtbar werden würde. Nach fünfwöchiger Probezeit, einer Spanne, die in Bonn noch keinem Opernregisseur zugestanden wurde, distanzierte er sich vom Endergebnis seiner Arbeit, sprach er von mangelnder Kooperationsbereitschaft der Bonner Bühnentechniker und ließ sich bei der Premiere als krank entschuldigen. So wurde seine mit Spannung erwartete Neudeutung des „Eugen Onegin“ im nachhinein zum bühnenpolitischen Eklat umfunktioniert, erhielt sie eine Dimension, die die saubere musikalische Realisation auf merkwürdige Art kontrapunktierte. Stefka Evstatieva als Tatjana, Lajos Miller als Onegin und Neil Wilson als Lenski und das Bonner Ensemble unter dem Gastdirigenten Maximiano Valdes boten jedenfalls weniger skandalträchtiges als vielmehr gediegenes, in den Ensembles äußerst homogen gelungenes Musizieren.

Nikolaus Deckenbrock

Publikum zeigte sich überraschenderweise sehr interessiert: Die 10 Konzerte waren fast alle ausverkauft. Das Festival verzichtete auf ein historisierendes Ambiente, fand in der sachlich kühlen, etwas sterilen Atmosphäre und zum Teil trockenen Akustik der Konzertsäle im Kulturzentrum am Gasteig statt. Trotz mancher Nachteile wurde dadurch bewußt gemacht, daß hier nicht ein historisches Kostümfest gemeint ist, sondern daß es um eine neue Art der musikalischen Interpretation und des Hörens geht.

Bei der Auswahl der Ensembles und Solisten hatten die Veranstalter eine glückliche

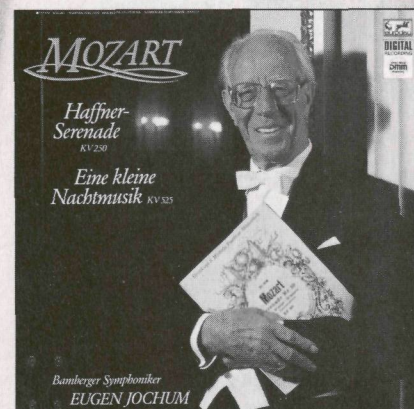
Hand. Dabei fiel auf, daß gerade die bekannten Namen eher enttäuschten. Reinhard Goebel, durch eine stupende Karriere und viele Schallplatten international bekannt, siedelte seine Interpretation von Bachs d-Moll-Partita für Solovioline zwischen Routine und Kapitulation vor den musikalisch-technischen Schwierigkeiten dieses Werks an. Dagegen musizierte er mit Mitgliedern seiner Musica Antiqua Köln Handels F-Dur-Sonate und Veracinis Sonata academica voller Klangphantasie und mit geistvoller Artikulation. Am überzeugendsten demonstrierte der Pianist Andreas Staier die Bedeutung der historischen Aufführungspraxis. Sein Vortrag von Klaviersonaten C.Ph.E. Bachs, Haydns, Mozarts und Dusseks auf dem Hammerklavier war von einer außergewöhnlichen Klarheit und Deutlichkeit der Diktion, zum Teil schroffen Kontrasten und einer stets musikalisch kontrollierten Virtuosität bestimmt. Pianisten auf konventionellen Konzertflügeln werden sich in Zukunft schwer tun, dieser Interpretation Ebenbürtiges entgegenzusetzen. Sensibles Gestalten, Aufeinander-Hören beim Ensemble-Spiel, Denken und ein „sprechendes“ Kommunizieren mit dem Publikum sind Tugenden, die im normalen Konzertbetrieb oft fehlen, hier aber gepflegt werden. Besonders eindringlich und auch humorvoll musizierte das Amsterdam Locki Stardust Quartett auf seinen Blockflöten; sehr überlegt gestaltete der Sänger Michael Schopper; homogen zusammenspieland stellte das Quadro Saltero mit der begabten Sopranistin Yasuko Hashimoto die verschiedenen Affekte in Kantaten Telemanns und Vivaldis heraus; sensibel stimmte das Trio Boismortier & Cie den Klang von Travers-, Blockflöte, Cembalo und Gambe, bzw. Barockcello aufeinander ab.

Das Publikum begegnete der Vielzahl verschiedener Klang- und Hörbilder, die hier zur Diskussion gestellt wurden, mit Neugier und Begeisterung. Vielleicht wird auch einmal – ob es wünschenswert ist oder nicht, sei dahingestellt – die historische Aufführungspraxis zum festen Münchner Traditionsbestand gehören...

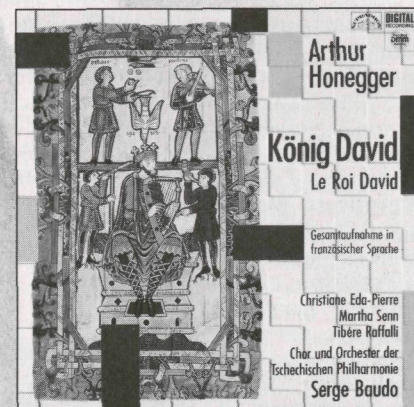
Franzpetter Messmer

Höhepunkte Frühjahr '87

Ausgewählte Neuheiten



W. A. MOZART
**Eine kleine Nachtmusik/
Haffner-Serenade**
Bamberger Symphoniker;
Eugen Jochum
LP 207 674
CD 257 674



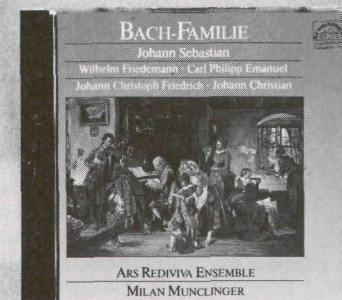
A. HONEGGER
König David
Tschechische Philharmonie
Serge Baudo
2 LP's 302 851
CD 610 604

S. RACHMANINOW
Die Klavierkonzerte
Victor Eresko, Klavier
Akad. Sinfonieorchester
der UdSSR;
Gennadij Provatorov
3 LP's 302 858
2-CD-Set 352 858

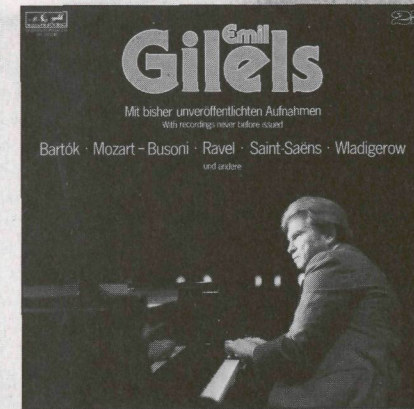
S. RACHMANINOW
Die Glocken/Der Fels
Akad. Sinfonieorchester
der UdSSR;
Dmitrij Kitaenko
LP 208 059
CD 258 059



A. VIVALDI
Die vier Jahreszeiten
Litauisches Kammerorchester
Saulus Sondeckis
CD 257 729



BACH-FAMILIE
Johann Sebastian
Wilhelm Friedemann · Carl Philipp Emanuel
Johann Christian · Johann Christian
ARS REDIVIVA ENSEMBLE
MILAN MÜNCLINGER
2-CD-Set 352 848



EMIL GILELS
**Bisher unveröffentlichte
Aufnahmen**
2 LP's 302 750



W. A. MOZART
Ein musikalischer Spaß
Dvořák-Kammerorchester
Libor Pešek
CD 257 850