

VERDI-ZYKLUS IN BRÜSSEL: „FALSTAFF“

Don Quixote in Windsor

Während andere Intendanten nur davon reden, kennt Gérard Mortier die Regieszene offenbar wirklich. Seine künstlerische Linie, Talente zu entdecken und zu fördern, ließ ihn den 36jährigen Lluís Pasqual engagieren... – kein „Name“ eigentlich. Pasqual ist Direktor des „Centro Dramático Nacional de Madrid“ und hat dort spanische Autoren, Shakespeare und Verdi inszeniert. Die hervorragende Zusammenarbeit mit dem Brüsseler Musikdirektor Sylvain Cambreling an der Pariser Oper gab den Ausschlag, ihn als „Falstaff“-Regisseur zu verpflichten. Pasqual hat mit seinem spanischen Ausstatter Fabia Puigserver hochinteressante Querverbindungen sichtbar gemacht. Sämtliche Bilder spielten durchweg in naturalistischen Szenerien. Cottage-Holz-und-Stroh-Architektur für Falstaffs Wirtshaus, Backstein-Bogengänge und Hauswände mit hohen Fenstern für die Bürgerwelt – all das tauchte die höchst differenzierte Lichtregie in die fein schattierten Farben von Francisco Goyas Wandteppich-Entwürfen. Das eminent schwierige Schlußbild brachte – parallel zur kompositorischen Entstehung aus der Schlußfuge heraus – am Ende eine zentrale szenische Aussage. Die alte Eiche des Herne – sprich: Falstaff – ist längst gefällt, nur noch ein Stumpf; nur junge, schlanke Bäume – sprich: Fenton! – wachsen in den Himmel. Falstaff gehört aus Pasquals Sicht zur „Welt von gestern“; er muß sich naiv-schlitzohrig gegen das Geld-Bürgertum behaupten. Dennoch verkörpert er speziell gegenüber den profit-orientierten Männern noch die „alten Werte“... und somit entdeckte das Produktionsteam die Parallelen Falstaffs zu Cervantes' „Ritter von der traurigen Gestalt“ Don Quixote. Beide treibt die Liebe um, beide sind geistig, von Persönlichkeit, Witz und Lebenserfahrung her ihrer Umwelt überlegen, beide ahnen, daß ihre Zeit vorbei ist, halten ritterliche Ideale hoch und erleben melancholisch ihr Scheitern. Doch ihr Typus lebt ewig: Falstaffs kleiner, dicker Page wird auf den Spuren des Herren wandeln...

Don Quixote in Windsor – dafür war José van Dam eine perfekte Besetzung. Sein erster Falstaff ist

eine pralle Figur, die die genannten Facetten auch sprach-gestisch und stimm-schauspielerisch verdeutlicht. Um ihn herum weitere Rollendebüts: Laurence Dale und Elzbieta Szmytka waren vokal wie darstellerisch ein sowohl hinreißendes als auch hingerissenes Liebespaar. Livia Budai arrangierte als Quickly genüßlich die falschen und richtigen Rendezvous und Barbara Madras Sopran überstrahlte die Ensembles. Alle Sänger waren rollendeckend ausgesucht, so daß beispielsweise auch der Dr. Cajus durch den glänzenden Ugo Benelli zu einer eigenständigen Figur wurde. Doch Verdis „Falstaff“ ist nicht nur eine hochkarätige Sängeroper, er fordert auch das Orchester enorm. Abermals nutzte Sylvain Cambreling die Vorteile des Stagione-Prinzips, nämlich mit Sängern und den oft solistisch geführten Orchesterstimmen kam-

mermusikalische Feinheiten und rhythmische Feinheiten zu erarbeiten. Natürlich klingen im Brüsseler Orchester nicht alle Ersten Pulte wie die Wiener Philharmoniker. Doch was an letzter Klangkultur fehlte, wurde durch Engagement, durch Musizieren mit Hochspannung ersetzt. Das Kichern und Poltern, das dramatische Auftrumpfen und verliebte Strömen der Partitur wurde Klang.

Mit dieser zwischen Lachen und Melancholie balancierenden Aufführung hat Brüssel abermals seinen Rang als Musiktheater der Spitzenklasse bewiesen. Angesichts des vehementen Protests seitens des Publikums und der Kritik gegen die Etat-kürzungen haben die Politiker inzwischen einen Rückzieher gemacht. Die Brüsseler Oper wird mit „Falstaff“ beim Festival in Aix-en-Provence, mit Mozarts „Finta Giardiniera“ in der Ostberliner „Komischen Oper“ gastieren. Überall wird zu sehen sein, daß sie mit einem 27-Millionen-Etat künstlerisch mehr leistet als Staatsopern mit 90 und mehr Millionen Subvention. Der Wochenendflug nach Brüssel bleibt lohnend... Wolf-Dieter Peter

Sir John Falstaff (José van Dam) und Mrs. Quickly (Livia Budai) in Lluís Pasquals zwischen Lachen und Melancholie balancierender „Falstaff“-Inszenierung am Théâtre de la Monnaie



Foto: Hermann J. Baus

„WOZZECK“-PREMIERE AN DER WIENER STAATSOPER

Eine Neubelebung war fällig

Ende und Neubeginn wurde mit dieser Festwochenpremiere besiegelt: Alban Bergs „Wozzeck“, in der Inszenierung Oscar Fritz Schuhs und der Bühnenausstattung Caspar Neher war rund dreieinhalb Jahrzehnte im Wiener Opernleben gegenwärtig. 1951 kam diese epochemachende Produktion bei den Salzburger Festspielen heraus, unter der Leitung Karl Böhms, mit dem unvergleichlichen Sänger- und Schauspielerpaar Christel Goltz (Marie) und Josef Hermann (Wozzeck). 1952 wurde die Inszenierung unverändert ins Theater an der Wien übernommen, 1955, bei der Neueröffnung des wiedererbauten Opernhauses erschien der Schuh-Neher-sche „Wozzeck“ im Festprogramm (diesmal mit Walter Berry in der Titelrolle) und blieb bis vor kurzem im Repertoire. Ein singulärer Fall von künstlerischer Haltbarkeit, der für die außerordentliche Qualität dieser expressiven Bühnenarbeit spricht. Von einer so vertrauten, geradezu klassisch gewordenen Inszenierung Abschied zu nehmen, tut zweifellos weh. Doch wer die letzten Aufführungen des „alten Wozzeck“ erlebt hat, mußte zugeben, daß eine Neubelebung fällig war. Das Spiel wirkte fahl, welk, abgestanden, vom künstlerischen Atem der Urform war nicht mehr viel übriggeblieben.

Wiens neuer „Wozzeck“, von Adolf Dresen inszeniert, von Herbert Kapplmüller ausgestattet und von Claudio Abbado geleitet, präsentiert das Werk aufgefrischt, in lebensvollen, geschliffenen Farben. Dresens Deutung ist seriöse Qualitätsarbeit – nicht mehr, nicht weniger. Betont wird das Heftige, Krasse, Schneidende. Sehr brutal und blutrünstig geht es in diesem Spiel zu. Im Vergleich zu früher fällt vor allem das Wirtshausbild beträchtlich ab, darin mangelt es dem Team Dresen/Kapplmüller an Mystik, an Irrealität. Der Auftritt des Narren etwa, einst ein grauenerregender Höhepunkt, verlief diesmal fast ohne Wirkung. In den Kostümen wird die Entstehungszeit der Oper angedeutet – und damit sind wir wieder einmal bei den heute allzuoft strapazierten Zwanzigerjahren. Bedenklich sind auch die Textkorrekturen in der Doktor-Szene (4. Bild), in denen der gewaltsame Versuch unternommen wird, Büchnerschen Urtext an-

stelle von Bergs Umdichtung zu montieren. Solche Eingriffe sind strikt abzulehnen.

Trotz dieser Einwände war die Neueinstudierung von dichter, anrührender Wirkung, und die Forderung des Komponisten, daß nichts anderes als das Schicksal Wozzecks zu interessieren habe, fand Erfüllung. Franz Grundheber brachte für diese Figur die rechte Stimme und intensives Spiel mit, war tragisch und ausdrucksvoll. Hildegard Behrens, nicht gerade der Typus für das Urweib Marie, eher intellektuell, fast professoral wirkend (kaum denkbar, daß sie auf einen so patzigen, dumpf-verschwitzten Kerl von Tambourmajor hereinfällt, wie ihn Walter Raffener verkörpert), dafür aber gesanglich ungemein berührend, mit klarer, seidiger Stimme singend. Eine groteske Zinnsoldatenfigur stellte Heinz Zednik als Hauptmann dar, Aage Haugland (Doktor) imponierte mehr durch seine riesige Figur als durch seinen Gesang. Von den Nebenrollen waren Anna Gonda (Margret), Philip Langridge (Andreas) und ein erstaunlich agiles Theaterkind bemerkenswert.

Die neue „Wozzeck“-Welle, die im Juni durch Wien wogte, war nicht



Foto: Axel Zeisinger

Eine eher intellektuelle Marie: Hildegard Behrens in der neuen Wiener „Wozzeck“-Produktion von Adolf Dresen

zuletzt dem Dirigenten Claudio Abbado zu verdanken, der sich der Aufgabe offenbar mit brennendem Herzen annahm, der das ganze Gefühlsleben dieser Musik erklingen ließ und das Orchester immer wieder zu wunderbaren lyrischen Gipfeln leitete, wie etwa im bloß angedeuteten, gleichsam lautlos in der Luft schwebenden G-Dur-Schluß der Oper. Clemens Höslinger

ARENA DI VERONA: „AIDA“ UND „LA TRAVIATA“

Maßvoll und routiniert

Mit Liebe zur Geometrie entwarf Pietro Zuffi das neue „Aida“-Szenarium in der Arena von Verona. Er wählte das Quadrat als Urzelle einer durchaus kreativen Formgebung und präsentierte folgerichtig Würfel und Quader als Bauelemente seiner Welt aus Lego-Steinen. In der zunächst befremdenden Formelhaftigkeit dieser optischen Gestaltung, im Signum des Quadrates noch auf dem kleinsten Kostümteil, mochte man das Bestreben erkennen, zu einer Symbiose des Werkes mit den Techniken und der Sachlichkeit unserer Zeit zu finden. Wenn aber der Nil beim nächtlichen Stelldichein in irisierendem Blau schimmerte – reflek-

tierende Folien und farbsatte Scheinwerfer machten es möglich –, wenn zum überirdisch schönen Duett des Abschieds und der Vereinigung, wenn zum „Pace t'imploro“ der Amneris die Szene dunkelrot zu glühen begann, dann drängte sich sogar ein Anflug von Atmosphäre in dieses kühle, trotz lächerlicher Details auch eindrucksvolle „Aida“-Ambiente fast ohne Ägyptizismen: Nur drei riesige, dem aufsteigenden Stufenoval angeschmiegte Pyramiden dienten als Raumgliederung mit Symbolwert. Den zum Eilschritt neigenden Dirigenten Donato Renzetti hinderten (schlag-)technische Probleme, vor allem die Koordinierung der Chorgruppen, an eingehender

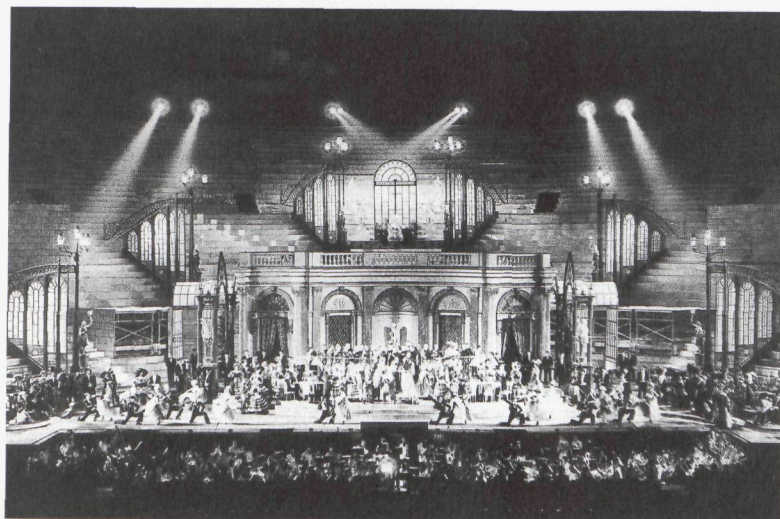
Gestaltung. Die prominente Besetzung enttäuschte insgesamt ein wenig: Herausragend Piero Cappuccilli als Amonasro, imponierend noch immer die Cossotto als Amneris (seit 1960). Nicola Martinucci standfester Radames hatte schon mehr Glanz, Maria Chiaras kunstvolles Singen wurde von Verspannungen in der Höhe behindert.

Über der Eröffnungspremiere (Verdis „La Traviata“) lag nach wetterbedingter Verschiebung nervöse Spannung, die auch auf das gelungene Debüt der gestaltungsfähigen, ausdrucksvollen Rumänin Nelly Miricioiu abfärbte. Man hatte den Eindruck, daß sie ihren klaren, persönlich gefärbten, tragfähigen Sopran noch ausgeglichener führen könnte. Eine bewegende Violetta, deren Stärken nicht im ersten Akt lagen. Franco Bonisolti, im stimmsparenden Kampf gegen eine Indisposition

Nelly Miricioiu (Violetta) und Franco Bonisolti (Alfred) in der „Traviata“-Eröffnungspremiere der diesjährigen Festspiele in der Arena di Verona



Dritter Akt „La Traviata“: Die reizvolle Bühnenarchitektur entwarf Nicola Rubertelli



Technik hervorkehrend, ließ sich vom Publikum provozieren und provozierte seinerseits. Eine Triumphgeste nach dem strahlend gelungenen hohen C der Cabaletta führte zum Tumult. Giorgio Zancanaro erbrachte als Vater Germont mit gut-sitzendem, markantem Bariton eine ausgezeichnete Leistung und der österreichische Dirigent Ralf Weikert kam bei seinem Arena-Debüt

gut mit den Dimensionen zurecht, achtete ausgezeichnet auf Präzision und setzte streckenweise auch differenziertes Musizieren durch. In einem reizvollen, von verspielter Glasarchitektur beherrschten Szenario (Nicola Rubertelli) inszenierte Gianfranco de Bosio routiniert und trotz der Feste feiernden Chormassen noch maßvoll.

Hermann Schönegger

KIRCHHEIMER MUSIKTAGE 1987

Ein Fest im Schloß

Seit nunmehr 24 Jahren veranstaltet das Freiburger Klassik-Label deutsche harmonia mundi auf dem ostallgäuischen Fugger-Renaissanceschloß Kirchheim (in der weiteren Umgebung von Augsburg) in Verbindung mit Schallplattenproduktionen Konzerte, die auch der Öffentlichkeit zugänglich sind. Die Anfänge dieser Veranstaltungsreihe, die alljährlich im Frühsommer stattfindet, reichen in eine Zeit zurück, in der die Aufführung Alter Musik auf Originalinstrumenten – zumal an historischen Plätzen wie Burgen, Schlössern und Kirchen – noch nicht zur Normalität des Musikbetriebs zählten. Doch sogar heute, in der Hochblüte weltweiten authentischen Musizierens der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock, hat das kleine Kirchheimer Festival, das unter dem Protektorat der Fürstin Angela Fugger von Gloett steht, seinen Reiz und seine spezifische Ausstrahlung behalten: nicht zuletzt aufgrund des akustisch wie architektonisch gleichermaßen beeindruckenden Cedernsaales –, eigenwilliger Akzent und bauliche Attraktion der gesam-

ten Schloßanlage. Überhaupt: Landschaft, Baukunst und Musik geben hier einen wunderbaren Dreiklang ab, einen Rahmen, in dem man Kultur wie einer schönen Selbstverständlichkeit begegnet.

Programmatisch sind die Konzerte auf Schloß Kirchheim selbst nach fast einem Vierteljahrhundert kaum verkrustet oder gar erstarrt. Dies mag einesteils an der Voraussetzung liegen, daß sich an die Arbeitsperioden der nach Schloß Kirchheim verpflichteten Solisten und Ensembles nicht nur die Konzerte, sondern regelmäßig auch Schallplattenaufnahmen anschließen, andererseits aber auch dem Umstand zu verdanken sein, daß über Jahre hinweg der repertoirepolitisch wagemutige harmonia-mundi-Label-Manager Rudolf Ruby, der kürzlich verstorbene E-Musik-Programmbereichsleiter des Westdeutschen Rundfunks, Alfred Krings, und das Collegium aureum unter seinem Konzertmeister Franzjosef Maier zu jenen Konstanten zählten und nach wie vor zählen, die Kirchheim vor einer schleichen den Degradierung zu einem x-beliebigen Festival für Alte Musik bewahrt haben.

Viele namenhafte Spezialensembles sind hier aufgetreten, haben musikologisch verantwortungsbewußt gearbeitet, aber auch mit dem Mut zum Experimentellen, ohne den selbst um größtmögliche Authentizität bemühtes Musizieren oft aufgrund der lückenhaften Quellenlage und natürlich vor allem wegen verlorengegangener ästhetischer und stilistischer Maßstäbe kaum auskommt. Die Vielfalt aufführungspraktischer Ansätze hat bei den Musiktagen auf Schloß Kirchheim traditionell eine zentrale Rolle gespielt, wobei das Erklängen Alter Musik – auf der Basis wissenschaftlich abgesicherten Wissens, aber aus dem Lebensgefühl der Menschen des 20. Jahrhunderts heraus interpretiert –



Musikalität und Perfektion: Das Albert Schweitzer Quintett brillierte während der Kirchheimer Musiktage. Ein deutsches Kammermusikensemble der Sonderklasse

keinesfalls museale Züge trägt.

Um eine vielgestaltige Sicht der Musikgeschichte ging es auch bei den sechs Konzerten der diesjährigen Veranstaltungsreihe, in der neben Musik der Renaissance, Werke von Mozart sowie weltlicher und geistlicher Vokalmusik erstmals Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts Platz fanden. Diese „Primavera“-Konzerte werden in Zukunft ein fester Bestandteil in Kirchheim sein. Erfreulich ist dies, einmal

abgesehen von dem reizvollen Kontrast, der von dem Aufeinanderprallen von Musik verschiedener Epochen ausgehen kann, vor allem deshalb, weil hier in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikrat, der sich seit einigen Jahren in äußerst effizienter Weise für die Förderung des deutschen Musikernachwuchses einsetzt, ein Forum geschaffen wurde, das Preisträgern des Deutschen Musikwettbewerbs die Möglichkeit bietet, weitere Podiumserfahrungen zu sammeln, auf Wettbewerbserfolge im In- und Ausland im „normalen“ Konzertalltag aufzubauen und somit den Grundstein für eine möglicherweise erfolversprechende Karriere zu legen.

Bei dieser unkonventionellen Unterstützung junger Ausnahmemusiker aus der Bundesrepublik sind neben dem DMR wiederum Rundfunkanstalten (WDR, SFB, BR), die die professionellen Aufnahmen erstellen, und die deutsche harmonia mundi, die die Produktionen auf Schallplatte vertreibt, beteiligt. Man kommt ganz ohne ein Quentchen Übertreibung aus, wenn man festhält, daß neben einem gelungenen Wandelkonzert unter dem Titel

„Ein Fest im Schloß“, in dessen Verlauf nicht nur von der Alta Capella und den Citharedi der Schola Cantorum Basiliensis Instrumentalmusik der Frührenaissance geboten, sondern auch ein Imbiß nach originalen Rezepten jener Zeit gereicht wurde, der Auftritt des Mannheimer Streichquartetts und des Albert-Schweitzer-Bläserquintetts zu einem mit Recht laut akklamierten Höhepunkt wurde.

Besonders das Bläserquintett aus vier jungen Damen (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn) und aus einem ebenso jungen wie versierten Fagottisten verstand es, mit dem ausladenden und überaus heiklen B-Dur-Quintett von Anton Reicha und György Ligetis bissig-scurrilen Sechs Bagatellen für Bläserquintett aus dem Jahr 1952 einen Überraschungscoup zu laden: Musikalität, Perfektion des Zusammenspiels, hochexplosives Temperament und Sinn für strukturelle Zusammenhänge zeichnen die Albert-Schweitzer-Leute aus, die jeden Vergleich mit etablierten Bläserkoryphäen bestehen, ja als ein derzeit in Deutschland einmaliges Ensemble bezeichnet werden können. Stefan Mikorey

Richard Strauss
Ariadne auf Naxos
Wiener Philharmoniker
James Levine
2 LP in Kassette nur DM 45,-

Christoph Willibald Gluck
Orpheus und Eurydike
N. Gedda / J. Micheau / L. Berton
Louis de Froment
2 LP in Kassette nur DM 19,95

Christoph Willibald Gluck
Orfeo ed Euridice
Wiener Fassung von 1762
Ambrosian Opera Chorus
Riccardo Muti
2 LP in Kassette nur DM 19,95

Christoph Willibald Gluck
Armide
Richard Hickox
3 LP in Kassette nur DM 32,-

Joseph Haydn
Die Schöpfung
J. Blegen / Th. Moser / K. Moll / L. Popp / K. Ollmann
Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leonhard Bernstein
2 LP in Kassette nur DM 45,-

Hommage à Wilhelm Kempff
Schumann, Klavierwerke
Papillons op. 2 / Kreislerina op. 16 / Arabeske op. 18 / Nachtstücke op. 28 u. a.
6 LP in Kassette nur DM 69,90

Dietrich Fischer-Dieskau
singt Lieder von Richard Strauss
9 LP in Kassette nur DM 99,-

Exklusiv bei Herder!

herder
BUCHHANDLUNG

Kurfürstendamm 69 · Adenauerplatz · 1000 Berlin 15 · ☎ (030) 8 83 50 01
Promenadenplatz 3 · 8000 München 1 · ☎ (089) 29 66 91

MÜNCHNER OPERNFESTSPIELE 1987

Statt mit Feuer nur mit Wasser gekocht

Tragen die Münchner Opernfestspiele ihren Namen zu Recht? Eine Frage, die in München, aber auch um München herum von Teilen des Publikums und der Kritik immer häufiger und zunehmend engagierter diskutiert wird. Festspielwürdig, das steht außer Zweifel, sind zunächst einmal die Eintrittspreise. Die Darbietungen selbst, als köstlich laue Mischung aus meist nicht eben jungfräulichem Repertoire und ein, zwei Premieren bieten hingegen Anlaß genug, den nach wie vor propagierten Festspielgedanken in seiner Legitimation zu hinterfragen. August Everding, dessen rhetorische Leistungen man höher einschätzen mag

Hauptdarstellers ersatzlos gestrichen werden, und die Eröffnungspremiere im Nationaltheater, Verdis „Falstaff“, war der wenig animierende Import einer betagten, ehemals für grandios empfundenen Scala-Produktion. Von der angeblichen Regietat Giorgio Strehlers ließen sich allerdings beim besten Willen nicht einmal mehr Spurenelemente ausmachen. Zudem drohten Ezio Frigerios gigantische Bühnenbilder, in denen kaum ein Hauch von der bürgerlichen Welt einer südenglischen Kleinstadt zu spüren war, dafür um so mehr vom eher ländlichen Ambiente eines lombardischen Bauernhofes (Falstaff auf Sant'Agata?), Verdis musikalisch agiles Kammerstück zu erdrücken. Den Unzulänglichkeiten der Szene war es zuzuschreiben, daß man sich unvermittelt in das arg steril schmeckende Umfeld einer Art Versuchsanordnung versetzt fühlte. Dem herbeigeeilten Strehler-Assistenten mußte es also schwerfallen, hier noch Regiekapital herauszuschlagen und der Sache mit Phantasie, Temperament und Sicherheit der Personenführung gerecht zu werden. Gleichwohl: Fehlanzeige! Alice (Pamela Coburn), Nanetta (Angela Maria Blasi), Mrs. Quickly (Brigitte Fassbaender) und Mrs. Page (Birgit Calm) drehten und wendeten sich zwar nach allen erdenklichen Seiten, doch wirkte alles nur wie aufgesetztes Getue. Dem schlaue eingefädelten Intrigenspiel der spitzfindigen Damen fehlte die rechte Würze, das Raffinement. Auch Wolfgang Brendel als Ford polterte bloß; Dr. Cajus (Claes H. Ahnsjö) blieb eine komische Randfigur ohne schärfere Charakterisierung, und Eduardo Villa mußte sich als tölpelhafter, zudem stimmlich schwächlicher Fenton auch mit Heuhaufen und Mistgabel herumerschlagen. Zeit für Juan Pons, als sichtlich unverkrampfter, fließende Natürlichkeit ausstrahlender Falstaff die Initiative zu ergreifen. Ohne große Gebärde, dafür aber mit heldenbaritonaler Kraft und wohlgesetzten gestischen Akzenten brachte er Ruhe und Konzentration ins Spiel. Ein Glück, daß sich dieser Impuls und die Leidenschaft für Verdis funkelnd-ironische Alterspartitur bei dem Dirigenten des Abends fortsetzte. Lorin Maazels Konzept eines schlanken, durchsichtigen Klangs wurde vom Staats-

opernorchester mit instrumentalem Feingefühl realisiert. Die bruchlos entwickelte Lockerheit und Gelöstheit im Musikalischen wäre freilich dem Bühnengeschehen in gleichem Maße zu wünschen gewesen.

Bedauerlicherweise wurde auch bei der grellen, dick auftragenden „Salome“-Neuproduktion statt mit Feuer nur mit Wasser gekocht. Regisseur Everding – stets aufgeschlossen für alles Vordergründige, Plakative, sich progressiv Gebende – hatte von Jörg Zimmermann die unglückselige Ausstattung entwerfen lassen: ein pralles Lustzelt, das wohl erotische Phantasien wecken sollte, und eine monströse Zisterne. Beides zusammengenommen engte den Aktionsraum oft hinderlich auf die Vorderbühne ein, Rampentheater war also angesagt. Obwohl man mit intelligenten und schauspielerisch gestaltungsfähigen Sängerpersönlichkeiten nicht geizig hatte, kam die Aufführung über die Faszinationskraft einer auf dralle Effekte angelegten Show nicht hinaus. Jeffrey Tate am Pult hatte ärgerlicherweise Richard Strauss' expressiv glühende „Nervenkontrapunktik“ gründlich mißverstanden. Er führte das Orchester als kompakte Masse, als gepanzerte Phalanx ins Feld, vermochte weder Sensibilität für die delikaten Farbenspiele noch für die rauschenden Klangorgien aufzubringen. Das Seelenklima, die in Musik übersetzten psychologischen Momente der Handlung wurden zugelegt von lähmender und lärmender orchestraler Knalligkeit. Kein Wunder, daß das personelle Inventar sich gegenseitig zu indifferenter Lautstärke anstachelte. Herodes, von Walter Raffener als kindisch-lüsterner Bösewicht gezeichnet, ließ wenig von der Gefährlichkeit eines Psychopathen erkennen, während Brigitte Fassbaender als schrille Herodias-Keife stimmlich und darstellerisch in ihrem Element schien, obgleich die Gefahr des Überpointierens bei dieser Sängerin nie gebannt ist. Sehr derb, unattraktiv und eigentümlich ohne das Geheimnis seiner männlichen Ausstrahlung auf Salome zu offenbaren, gab Ekkehard Wlaschiha den Jochanaan und reichte damit an große Rollenvorgänger nur entfernt heran. Die Prinzessin, Hildegard Behrens, die sich bei ihrem Verführungstanz auf ein eher unbedarftes, fast akademisch anmutendes Entschleiern beschied, verärgerte jedoch entschieden mit ihrer verschwommenen, unklaren Diktion; kaum eine Silbe war zu verstehen. Da entschädigten selbst die schönsten Spitzentöne wenig.

Stefan Mikorey



Foto: Anne Kirchbach

Salome (Hildegard Behrens), Herodes (Walter Raffener) und Herodias (Brigitte Fassbaender) in August Everdings Neuinszenierung der gleichnamigen Richard-Strauss-Oper

als seine Effizienz als Generalintendant, schien schon vor Jahren die Münchner Opernfestspiele im Sinne eines koordinierten Querverbundes von Staatsoper, Staatsschauspiel und Theater am Gärtnerplatz aktivieren zu wollen. Doch bei dieser vollmundigen Absichtserklärung ist es bis heute geblieben, will man den von Everding herausgegebenen Programmanzeiger, der alle Veranstaltungen dieser drei Theater zusammenfaßt, nicht bereits als Endergebnis seiner Bemühungen ansehen.

Immerhin sollten ja in diesem Jahr drei Neuinszenierungen über die Bühne gehen. Doch die Einstudierung von Hofmannsthal's Molière-Bearbeitung des „Bürger als Edelmann“ zu der Musik von Richard Strauss im Cuvillies-Theater mußte wegen Krankheit eines

100
YAMAHA 1887-1987

YAMAHAS
NEUE DIGITAL-TECHNOLOGIE
MARKIERT DEN VORSPRUNG

ERSTMALIG: DIGITALE VORVERSTÄRKUNG



Konsequente Forschung und unablässiges Entwickeln haben ein Jahrhundertwerk entstehen lassen, den

Digital-Vorverstärker CX-10000. Er ist Bestandteil Yamahas »Limitierter Centennial Edition«.

Digitale Klangregie: Eingespeiste digitale Signale werden digital verarbeitet und in digitaler Form bis vor den Eingang gegeben. Ohne Umwandlung beeinflusst ein parametrischer Equalizer das digitale Musiksinal in vielfältiger Weise und gibt es in digitaler Reinheit weiter. Jedes Frequenzband kann in Schritten von 1/6 Oktave gestuft werden; Pegelregelung erfolgt in 0,1 dB-Schritten zwischen -12 und +6 dB.

Digitaler Klangfeld-Prozessor: Vom intimen Jazz-Club bis zur Kathedrale oder riesigen Freiluft-Arena stehen 16 Klangmuster zum authentischen Nachempfinden bereit. Die Wiedergabe erfolgt über zusätzliche Verstärker und Lautsprecher in hautnaher Realität. Da das entzerrte Signal aus dem Equalizer zur Rauminformation addiert werden kann, besticht das neue Hörvergnügen durch unendlich viele Facetten.

Eingangsvielfalt: Neben analogen stehen zahlreiche digitale Ein- und Ausgänge zur Verfügung; auch für künftige Bildplattenspieler. Die Vorpegel sämtlicher Eingänge sind zwischen 0 und -6 dB regelbar. Ankommende analoge

Signale werden mit einer Samplingfrequenz von 48 kHz umgewandelt und 16-bit linear quantisiert. Den D/A-Prozeß übernimmt ein hochpräziser 18-bit Wandler.

Auf dem Weg zum ersten Digital-Vorverstärker der Welt profitierten die Entwickler von der musikalischen Erfahrung des legendären Vorverstärkers C-2a und seines derzeitigen Nachfolgers C-2x.

Yamaha, Lebensart in High Fidelity.
YAMAHA HIFI
2 Jahre Garantie

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post: Yamaha Elektronik Europa GmbH · 2084 Rellingen bei Hamburg