

SALZBURG

Massenware, fruchtbare Konflikte und neue Akzente

Für die Salzburger Festspiele, dem aufgeblähtesten und am rigorosestendurchkommerzialisierten Unternehmen dieser Unterhaltungsgattung, waren in diesem Sommer zwei gegenläufige Tendenzen charakteristisch. Beide sollten dem Veranstalter – wer auch immer sich hinter diesem Titel verbirgt – zu denken geben. Die eine Tendenz erscheint in sich noch einmal aufgespalten, denn während die Zahl der Konzerte – also jene Termine, die halbwegs Gewinn abwerfen – rapide zugenommen hat, geht die Besucherfrequenz pro Veranstaltung spürbar zurück. Noch nie konnte man so leicht Karten bekommen. In manchen Solistenkonzerten und Kammermusikabenden wurden ganze Divisionen von Musikfreunden mit Stopfkarten in die leeren Reihen gepackt. Mit der Menge also ist man in Salzburg an eine schwer zu ziehende Grenze gelangt: 14 Kammermusikabende, 16 Orchesterkonzerte, acht Solistenauftritte, fünf Mozart-Matineen mit Reprisen, sechs Kirchenkonzerte, neun Serenaden und sage und höre elf Liederabende zwi-

schen den acht Musiktheaterproduktionen, die ja auch nicht gerade vereinzelt auf den Bühnen der Mozart-Stadt angesetzt sind, standen auf dem Programm. Die Folge ist, daß sich die Zauberformel „ausverkauft“ zum Fremdwort rückentwickelt und die gerne verzeichneten Sternstunden in immer größeren Abständen auf der kulturellen Standuhr abzulesen sind. Es gab sie, aber davon am Ende dieser kleinen Zusammenfassung.

Von der zweiten Tendenz ist in den letzten Wochen einiges, in manchen Blättern Ärgerliches, bisweilen sogar Schändliches zu lesen gewesen. Salzburg hat auf dem Sektor des Musiktheaters und des sogenannten Szenischen Oratoriums Diskussionsstoff geliefert. Das war nicht das Verdienst des Festspiel-Cäsars Herbert von Karajan, der selbstverständlich die Eröffnungspremiere und aus Prestige Gründen mindestens ein Orchesterkonzert mehr als Bernstein oder Abbado dirigieren muß, sondern die problematisierenden, auf sehr verschiedene Weise ehrgeizigen Arbeiten dreier Regisseure. George Tabori hatte sich mit der schauspielerisch-symbolischen Umsetzung eines monumentalen Oratoriums von Franz Schmidt, dem „Buch mit sieben Siegeln“, auseinandergesetzt, Johannes Schaaf mit den ernstesten Seiten von Mozarts „Entführung“ und Jean-

Pierre Ponnelle mit den zumal in Österreich gerade hochaktuellen antisemitischen Vorgängen, die er mit großem künstlerischen Risiko auf das Sujet von Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ zu projizieren versuchte. Mit allen drei Produktionen gerieten die Festspiele mehr oder weniger kraß auf Kollisionskurs mit der schweigenden applaudierenden Mehrheit. Daß die Tabori-Inszenierung in der Kollegienkirche nach der Premiere auf Anraten der Kirche und auf Betreiben von zwei hohen Universitätsfunktionären, die sich als Hausherrn ungeheuer zensurbeflissen gaben, kurzerhand abgesetzt wurde, wirft ein bezeichnendes Licht auf das kulturpolitische Klima am Ort und in der weiteren Umgebung.

Der zwischen Klerus und Volksmeinung arg in die Klemme geratene Generalsekretär Franz Willnauer hat indes manches in Bewegung gesetzt. Die Programmhefte der Musiktheaterproduktionen haben jetzt Umfang und Gehalt größerer deutscher Bühnen. Im Residenzthof wurden endlich wieder Freiluftserenaden angesetzt – in der Hoffnung auf das entsprechende Wetter. Die einst von Bernhard Paumgartner angeordneten Mozart-Matineen erfuhren Auffrischung durch das Engagement der Salzburger „Camerata Academica“, die mit dem ungarischen Dirigenten Sándor Végh mittlerweile in den kleinen Kreis der führenden Kammerorchester zurückgekehrt ist. Und der Anteil an zeitgenössischer Musik entsprach nicht nur den Bedürfnissen

eines Fachpublikums, sondern womöglich dem geheimen Appetit einer konservativen, aber im Innersten doch interessierten Zuhörerschaft. Hier sollten die Festspiele, wenn ihnen etwas am Publikum der nächsten Jahrzehnte liegt, getrost weiterarbeiten. Besser Neue Musik halbbefriedigend aufgeführt, als alte Werke ungeprobt hingeschludert. Deshalb ist auch meine abschließende Auflistung der – subjektiv recherchierten – Ausnahmeinterpretationen 1987 im Verhältnis zu den angefallenen Aufführungen denkbar kurz: Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ mit den

Wiener Philharmonikern unter Giulini, „Tristan“-Auszüge mit Jessye Norman und Karajan, Pollinis Wiedergabe der Debussy-Etuden, Schubert und Busoni mit dem Violin/Klavierduo Kremer-Afanassiev – eine Aufführung, die ich leider nur im Radio hören konnte –, Mozarts C-Dur-Sinfonie KV 338 mit der „Camerata“ und Abende mit dem Pianisten Alfred Brendel und dem Dirigenten Michael Gielen – der eine vertiefte sich in Schubert-Werke, der andere erhellte Kompositionen von Gabrieli, Maderna und Nono.

Peter Cossé

BREGENZ

Konzertantes in Kostüm und Maske

Wegen Dauerregen fiel die Hauptattraktion der diesjährigen Festspiele am Bodensee, Savarys Freilicht-Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“, aus – zumindest für das Publikum der zweiten Vorstellung (25.7.87). Mehr als die Hälfte der Besucher mußte nach Hause geschickt werden, den Besitzern einer „Hauskarte“ wurde als kleine Entschädigung eine halbkonzertante Aufführung im Festspielhaus geboten. Hier wurde deutlich, daß man in

erster Linie auf die optischen Qualitäten der neuen Produktion gesetzt hatte, denn der musikalische Teil – man gab die traditionelle Choudens-Fassung in deutscher Sprache – ließ manchen Wunsch offen. Die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Marc Soustrot und der anfangs träge reagierende Chor der Wiener Volksoper boten solide Routine, bei der Besetzung der Hauptpartien war ein großes Qualitätsgefälle zu verzeichnen. Den Tiefpunkt markierte das enervierende „Kurtisanen“-Gehabe von Kristine Ciesinski (Giulietta); der weiche, lyrische Sopran von Jolanta Radek (Antonia) besaß nicht die Kraft für die Ekstase im Terzett, Barbara Hahn war mit der Partie des Niklas überfordert, und auch Josef Protschka hatte sich mit der Titelrolle übernommen: Er begann ausgezeichnet, klang aber nach dem Olympia-Akt zunehmend gefährdet. Es wäre ein Jammer, wenn sich auch dieser intelligente Sänger und hervorragende Interpret des lyrischen Tenorfachs mit zu schweren Partien verheizen ließe. Die Bösewichte sang Jürgen Freier (Staatsoper Berlin) höfensicher, kultiviert und etwas eintönig, die Dienerrollen gab Wilfried Gahmlich in der üblichen Buffo-Manier und vokal ohne Fehl. Den stärksten Beifall erhielt wieder einmal die Darstellerin der Puppe, diesmal mit Recht. Barbara Kilduffs gut plazierte Koloraturstimme klang auch in der extremen Höhe angenehm und rund; dazu agierte sie mit wohlstudierter Mecha-

nik, derweil der nicht kostümierte, im Hintergrund postierte Chor seinem Erstaunen nur akustisch Ausdruck verleihen durfte – ein merkwürdiges Bild!

Was die Szenerie betrifft, so war die Festspielhaus-Produktion von „Ernani“ kaum aufregender als diese Schlechtwetter-Notlösung. Die Arbeiten von Brian Michaels (Inszenierung) und Paolo Bregni (Ausstattung) hinterließen den Eindruck, daß die selten gespielte Verdi-Oper hier nicht viel mehr als einen Tummelplatz für Opernstars abgeben sollte – jedenfalls unternahm der Regisseur weder den Versuch, die verworrene Fabel als Liebesgeschichte in Szene zu setzen (was sicher nicht einfach gewesen wäre), noch stellte er die politische Symbolik des Werkes heraus (die wesentlichen Informationen zu Verdis Engagement für die Idee des Risorgimento konnte man dem Programmheft entnehmen). Auch um eine Führung des Chores hatte sich Michaels gedrückt. Daß er ihn genau auf den Takt und im Gleichschritt agieren ließ, sollte wohl Distanz zu konventioneller Opernregie schaffen, ergab aber nur einen grotesken Kontrast zum Rampentheater der Stars. Aprile Millo (Elvira) bot eine Mischung üblicher Primadonnen- und unüblicher Privatposen, der darstellerische Einsatz von Renato Bruson (Carlo) beschränkte sich auf gebieterisches Erheben des rechten Armes. Ähnlich pauschal waren die Gesangsleistungen. Die Amerikanerin, deren dunkler, in jeder Lage klangvoller Lirico-spinto-Sopran mit den Verzerrungen Mühe hatte, konzentrierte sich vorrangig auf die Produktion sicherer Töne, der Vortrag des Baritons wirkte wie eine Belcanto-Lektion. Die „Gesichter“ der Figuren blieben schemenhaft im Hintergrund, so auch die Bedrohlichkeit des Granden: Paata Burchuladse ließ seine warme Prachtstimme mit sichtlicher Freude an der Musik ertönen, ohne ihr einen „gefährlichen“ Unterton zu verleihen. Giuliano Cianella, darstellerisch etwas glaubwürdiger als die übrigen Protagonisten, konnte die Titelpartie nur unter starkem Forcieren zu Ende bringen.

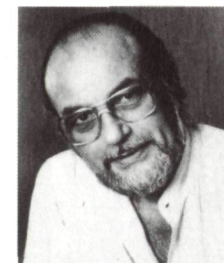
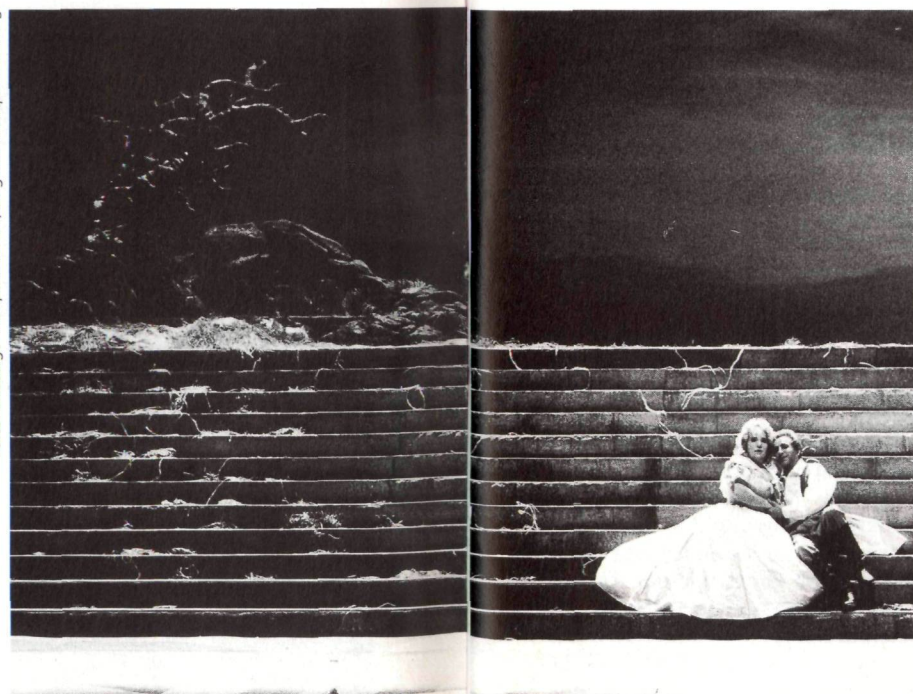
Die eigentliche Hauptrolle spielte an diesem Abend (24.7.87) der Dirigent. Pinchas Steinberg spornte die Wiener Symphoniker zu Höchstleistungen an, bewirkte eine kontrastreiche, vitale und zugleich präzise Wiedergabe des Werkes und hielt die Sänger unter strenger Kontrolle.

Thomas Voigt

Auf Kollisionskurs mit dem allgemeinen Publikums-geschmack: Mozarts „Entführung“, der Regisseur Johannes Schaaf neue Perspektiven abgewinnen wollte



Fotos: Salzburger Festspiele/Weber, Bregenzer Festspiele/Schilling



Wenig aufregend geriet die Bregenzer „Ernani“-Premiere, in der Aprile Millo als Elvira und Giuliano Cianella in der Titelpartie (kleine Abb. und Szenenfoto) sowie Renato Bruson (oben) als Carlo zu hören waren

■ FEUILLETON

GLYNDEBOURNE

Armer Ravel

Die zweite Neuinszenierung der diesjährigen Opernfestspiele in Glyndebourne (nach „La Traviata“ unter Haitink) galt den beiden Ravel-Einaktern „L'heure espagnole“ und „L'enfant et les sortilèges“. Das Premierenpublikum amüsierte sich königlich und zollte reichlich Szenenapplaus. Doch bei all dem Ulk und falsch verstandenen Deutungs- und Erklärungsversuchen des bereits Glyndebourne-erprobten

gaben sich alle erdenkliche Mühe, dieses leicht gekünstelte Regiekonzept mit Leben zu erfüllen, das zwar gelegentliche Situationskomik erbrachte, die Plakativität der Spieluhrkonzeption aber nur bedingt durchbrach.

„L'enfant et les sortilèges“ fand nach dem Motto, daß auch in einem Märchen alles erklärbar sein muß, eine Sigmund Freud gemäße Deutung, damit aber auch eine Verzeich-

nung, der der im übrigen genial und transparent musizierende Simon Rattle musikalisch nicht immer etwas ähnlich tiefschürfendes entgegensetzen konnte. Ein Portalschleier distanzierte das Publikum von der Bühne. Dahinter vollzog sich noch vor jeder Musik eine Pantomime. Die tiefere Bewandnis des Portalschleiers lag darin, ihn als Projektionsleinwand für Parklandschaften, inklusive einer deplazierten Büste Ravels, aus der Feder des Kinderbuchillustrators Maurice Sendak zu gebrauchen, auf ihr das „Feuer“ mal riesig, mal klein als bösartige Flamme herumgeistern zu lassen, oder aber den wütenden Rechenlehrer zu einem Ausbruch akrobatisch übereinander schwirrender Zahlen zu veranlassen. Zudem erfand die Regie einen Liebhaber der „Mutter“, um so die Vernachlässigung des „Kindes“ und seine Ungezogenheiten zu erklären. Armer Ravel – in „Katze“ und „Kater“ spiegelten sich Mutter und Liebhaber wider, aus den Tieren im Wald wurden Menschen, aus dem verwundeten „Eichhörnchen“ die im Vorspiel attackierte Schwester. Lediglich die diversen Möbel besaßen ihr märchenhaftes Eigenleben, während „Teekanne“ und „chinesische Tasse“ eine tänzerische Umsetzung fanden. Schade, daß beide Produktionen wenig Rücksicht auf Ravel nahmen, obwohl sie musikalisch kaum einen Wunsch offen ließen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

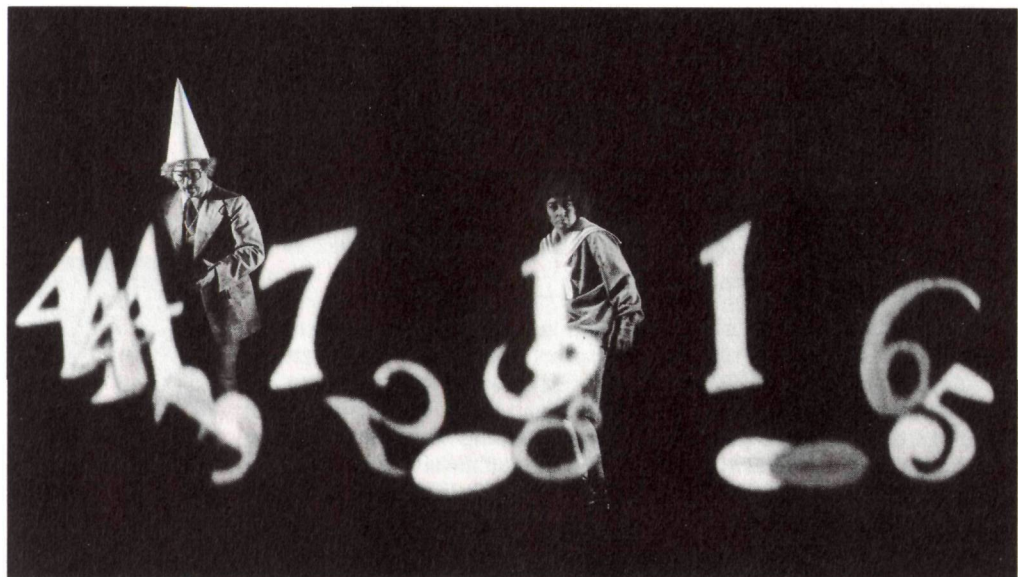


Foto: Glyndebourne Festival

Ravels „L'enfant et les sortilèges“ hatte in der Ausstattung von Maurice Sendak während des Glyndebourne Festivals Premiere. Die musikalische Leitung hatte Simon Rattle

Teams Frank Corsaro (Regie) und Maurice Sendak (Ausstattung) blieb der unbefriedigende Nachgeschmack, daß einmal mehr nicht die Poesie Ravels, sondern das Ego allzu einfallreicher Theater-Handwerker das Sagen hatte. Die Szenerie der „Spanischen Stunde“ glich einer überdimensionalen Spieluhr, von einem pedantischen, liebenswert skurrilen Torquemada (Remy Corazza) in Gang gesetzt und auch dann in ihrer Funktionsfähigkeit überprüft, wenn seine Anwesenheit der Dramaturgie widersprach. Eine Drehscheibe förderte die als Figuren posierenden Akteure ins Rampenlicht. Dort entfalteten sie ihr auf die bewußte Stunde begrenztes Eigenleben, um mit Ablauf der Frist in der ursprünglichen Pose wieder hinter der Bilderbuchdekoration zu verschwinden. François le Roux (Ramiro), ein Sängerdarsteller von erfrischender Vitalität, und die selbstbewußt auftrumpfende Anna Steiger (Concepcion),

AIX-EN-PROVENCE

Konsolidierung nach Jahren der Krise

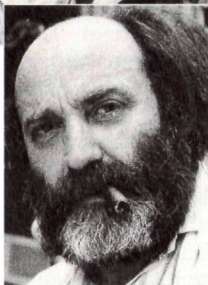
Die Opernfestspiele im südfranzösischen Aix-en-Provence sind rechtzeitig zum 40. Geburtstag nach Jahren der Krise in ruhigeres Fahrwasser gekommen. Es ist lange her, daß ein Opernjahrgang in der Provence auf so positive Resonanz bei Kritik und Publikum gestoßen ist. Das „Festival international d'Art lyrique et de Musique“, wie es mit vollem Namen heißt, war 1948 ganz bewußt als Konkurrenz zum traditionsreichen Salzburg konzipiert worden. Mit einem großen Unterschied zum österreichischen Vorbild: Aix-en-Provence wehrte sich gegen das „Star-System“, ver-

get und Haus-Dirigent Hans Rosbaud wollten damals neue Wege gehen, neue Stimmen entdecken. Auf der Freiluftbühne im Innenhof des alten erzbischöflichen Palastes starteten unter anderem die beiden Teresas, die Stich-Randall und die Berganza, ihre internationalen Karrieren.

Die provenzalischen Festspiele haben zudem nach dem Zweiten Weltkrieg die Mozart-Renaissance in Frankreich eingeläutet. Noch heute schwärmen die Gründerväter vom 1949er „Don Giovanni“ mit Renato Capecchi und Marcello Cortis. In den ersten dreißig Jahren kam das Werk



Fotos: Peter Bausch



Möchte eine Lully-Renaissance einleiten: Jean-Claude Malgoire, der in Aix die Oper „Psyché“ wieder aufleben ließ

te“, zwölfmal „Die Hochzeit des Figaro“. 1984 triumphierte der sowjetische Dirigent Semyon Bychkov mit der selten aufgeführten „Finta giardiniera“, 1986 präsentierte der Franzose Pierre Stroesser in Coproduktion mit der Alten Oper in Frankfurt einen „Idomeneo“, der in seiner spartanischen Inszenierung beeindruckte.

Trotzdem hat Aix seinen Ruf als französische Mozart-Stadt schlechthin verloren. Schuld daran waren die Pleiten, ausgerechnet 1985 zur Wiedereröffnung des komplett renovierten Freilufttheaters, mit „Der Hochzeit des Figaro“ und vor allem letztes Jahr mit dem „Don Giovanni“ unter Stabführung von Stefan Soltesz.

Louis Erlo, seit 1982 Festspiel-Direktor und Chef der Oper von Lyon, ist zum 40. Geburtstag deshalb auf Nummer sicher gegangen. Die haus-eigene „Entführung aus dem Serail“ hatte in der Inszenierung von Georges Lavaudant ihre Feuerprobe ja bereits bestanden, und der Schweizer Dirigent Armin Jordan gab dem 1986 so enttäuschenden Orchester von Lyon die Frische und Dynamik wieder zurück.

Zudem war kein einziger Ausfall im Ensemble zu beklagen. Begeistert gefeiert wurde der rheinische Baß Günte von Kannen als Osmin. Das „Jahr der großen Bässe“ in Aix hatte zuvor Aage Haugland eingeläutet, ein Baron Ochs, wie ihn sich Richard Strauss sicher gewünscht hätte. Der „Rosenkavalier“ wurde allein schon deshalb ein Erfolg, weil Publikums-liebbling Semyon Bychkov am Pult stand und die Amerikanerin Jeanne Piland im dritten Jahr hintereinander in einer „Hosenrolle“ brillierte, dieses Mal als Oktavian. Kein Risiko war für Louis Erlo die Übernahme von Verdis „Falstaff“ vom Brüsseler „Théâtre Royal de la Monnaie“ mit

einem anfangs irritierenden, aber letztendlich überzeugenden José van Dam in der Titelrolle.

Kritischer zu beurteilen ist da schon der Aix'er Ausflug in die Alte Musik. Barock-Spezialist Jean-Claude Malgoire und Regisseur Jean-Claude Penchenat hatten sich nach ihrem Triumph mit André Campras „Tancrède“ Jean-Baptiste Lullys „Psyché“ vorgenommen. Die Ballett-Komödie, einst von Sonnenkönig Ludwig XIV. bestellt, wurde erwartungsgemäß zu einem opulenten Augenschmaus. Ein schlüssiges Regiekonzept, das geschickt drei Handlungsstränge, nämlich die griechische Sage von der Rivalität zwischen Venus und der schönen Psyché, die feingesponnenen Intrigen am französischen Hof und die herzerfrischende Ballett-Choreographie von Dominique Bagouet, miteinander verband, ergänzte den positiven Gesamteindruck. Dennoch: Jean-Claude Malgoires Prophezeiung, daß Lully eine tiefgreifende Renaissance erleben werde, ist auch nach der Aix'er Aufführung mit Fragezeichen zu versehen.

Peter Bausch

Midemissimo

MIDEM CLASSIQUE ist das grosse internationale Ereignis für die klassische Musik und die des 20. Jahrhunderts.

Für Schallplattenindustrie und Musikverlage ist MIDEM CLASSIQUE die einzigartige Gelegenheit, ihre Entwicklungen und Erfolge zu demonstrieren – in Cannes erleben sie die Marktbewegungen live.

Die MIDEM CLASSIQUE stellt Sie der ganzen Welt vor, und das mit Midemissimo Klangstärke:

- täglich Konzerte, um Ihre Kataloge und Interpreten zu fördern;
- während fünf Tagen ständige Kontakte mit allen Entscheidungsträgern der Industrie, um Rechte abzutreten, zu erwerben, neue Handelsbeziehungen einzugehen.

MIDEM CLASSIQUE zeigt Ihnen die neuesten technischen Entwicklungen, die aussichtsreichsten Tendenzen dank ständiger Vorführungen der schönsten Produktionen auf dem Gebiet der Musikvideos.

Die MIDEM CLASSIQUE zieht alle Persönlichkeiten höchsten Niveaus aus der Musikwelt nach Cannes wegen der Kolloquien und Fachsitzungen.

Es gibt nur ein Mittel, diesen Impact und diese Audienz bei 2000 Professionals wirklich zu nutzen – mit einem Stand auf der MIDEM CLASSIQUE... und sonst nirgends.

MIDEM'88
Classique

INTERNATIONALE MESSE FÜR MUSIK UND KLASSISCHE VIDEOS

25.-29.
JANUAR
1988
CANNES - FRANKREICH

BAYREUTH

Irritationen der sanften Art

So imposant, ja imperial sich die Versammlung des internationalen Künstler-Etablissements bei den Salzburger Festspielen jedes Jahr aufs neue auch ausnimmt, so belebend und weit weniger interessenverklammert wirkt das Bestreben der Bayreuther Festspielleitung, große Namen der Musiktheaterszene mit innerhalb des weltweiten Festspielkarussells noch unverbrauchten Kräften zu durchmischen. Das fordert Mut, auch Durchsetzungsvermögen, ohne hier gleich den vielbeschworenen Werkstattgedanken bemühen zu wollen. Für Wolfgang Wagner birgt diese bayreuthtypische Geflogenheit neben dem Risiko immer wieder die Chance, außerordentliche Begabungen der überraschten Musikwelt präsentieren zu können, die sich bis dahin noch nicht zu den Avancierten ihres Fachs zählen durften – wie zahllose Beispiele aus der Chronik Neu-Bayreuths dokumentieren.

Debütanten auf dem Grünen Hügel ziehen demgemäß stets besondere Aufmerksamkeit auf sich. 1987 war es vor allem Werner Herzog, dem die Inszenierung der einzigen Premiere, „Lohengrin“, angetragen worden war. Herzog, als Filmregisseur nach eigenem Bekunden bisher kaum mit dem Opernmetier in Berührung gekommen, überraschte und enttäuschte zugleich: mit einem herzlich naiven, bisweilen allzu statuarisch-konventionellen Arrangement, daß in seinen stärksten Momenten freilich eine sehr sensible Hand verriet. Dort, wo Regie-Routiniers gewohnt sind, interpretierend in den Stoff einzugreifen, läßt Herzog – ahnungsvoll oder ahnungslos, das ist kaum zu

entscheiden – inszenatorische Behutsamkeit walten (mögen es manche auch Unvermögen nennen), zeigt die Handlung, weder zum Psychologisieren noch zum Ästhetisieren neigend, so wie sie ist. Nicht selten fühlt man sich an Peter Halls (allerdings total verunglückten) „Ring“ erinnert. Der Sache selbst, der Bühnenwirklichkeit, bekam diese scheue Zurückhaltung des Regisseurs in ganz unterschiedlichem Maß. Immer dann, wenn Herzog die von Norbert Balatsch einstudierte, prachtvoll schmetternden Chöre, die Krieger, Edlen und Hofdamen in sinnvollem Einklang mit der Musik und dem Geschehen zu führen hatte, zeigte er Hilflosigkeit, war er überfordert. Zu überzeugenderen Lösungen fand Herzog in intimen, auf den Dialog konzentrierten Szenen, etwa zwischen Ortrud und Telramund im zweiten und zwischen Lohengrin und Elsa im dritten Aufzug. Doch zunächst einmal waren es die herbstlich-winterlichen Seelen-Landschaften des Malers Henning von Gierke, die den szenischen Rahmen für die Sage, das Ritterstück, das Mysterium, für das Sinnliche wie Übersinnliche in sehr eigenwilliger, phantasievoller und theaterwirksamer Weise absteckten. Die frostige Atmosphäre, das diffus-nebige Licht dominierte – selten leuchtete ein Hoffnungsschimmer auf: Symbole einer feindlich gesinnten Welt, zugleich aber auch Zustandsbeschreibung seelischer Konflikte. Gierke hatte es sich mit seinen tiefgehenden, ausdrucksstarken Bildvisionen also längst nicht so einfach gemacht wie Werner Herzog, der die Bühne gezielter hätte mit Leben erfüllen müssen. Offenbar hat er die

Ein Gewinn für Bayreuth: Nadine Secunde und Paul Frey, die in Werner Herzogs „Lohengrin“-Inszenierung als Elsa und Lohengrin zu hören waren. Großes Foto: Szene Ortrud/Elsa aus dem zweiten Akt



Anforderungen einer Opernregie eben doch unterschätzt. Die Folge: sanfte Irritationen beim Publikum.

Musikalische Entschädigung leistete zuallererst Peter Schneider, der nach seiner Bayreuther „Ring“- und „Holländer“-Erfahrung deutlich an Reife gewonnen hat. Sein „Lohengrin“ kennt keinen Leerlauf, kein Durchhängen. Dramatisch aufrauschend, pointiert in den Orchesterfarben, sängerfreundlich in der Dynamik und den Tempi: Schneider ist ein Wagner-Dirigent von hohen Graden. Mit Nadine Secunde (die nur in der Premiere von Catarina Ligendza vertreten wurde) fand man eine träumerisch-weltfremde Elsa mit jugendlicher Ausstrahlung und schlanker, jedoch schon fast zu dramatischer Stimme. In der Titelpartie war Paul Frey zu hören, ein lyrischer Tenor mit heldischen Qualitäten und offensichtlichen Durchhaltevermögen, zudem ein feinsinniger Darsteller. Ein Gewinn für Bayreuth, was auch auf das verbrecherische Paar Ortrud/Telramund zutrifft, das mit Gabriele Schnaut und Ekkehard Wlaschiha charakteristisch und schillernd besetzt war. König Heinrich wurde von dem recht eintönigen Wohllaut verströmenden Manfred Schenk allzu tumb gezeichnet, während James Johnson – ein lautstarker, aber unflexibler Heerrufer – sich als glatte Fehlbesetzung herausstellte.

Auf zwei, von Daniel Barenboim geleitete Reprisen, „Tristan“ und „Parsifal“ sei in diesem Zusammenhang noch kurz eingegangen. Abgesehen von glückhaften sängerischen Leistungen in beiden Aufführungen (etwa Waltraud Meiers derzeit unerreichte Kundry-Studie, Hans Sotins spannend-souveräner Gurnemann oder auch Catarina Ligendzas nach wie vor strahlende Isolde) stellt sich die Frage nach dem Grad der Kompetenz von Daniel Barenboim in Sachen Wagner. Steht dieser Dirigent am Pult, häufen sich die Ungenauigkeiten im Orchester, klingt vieles grob und ungeschlacht, scheinen die Sänger nur selten auf Händen getragen, fällt ein Mangel an Gefühl fürs „richtige“ Tempo auf. Oft dirigiert Barenboim im Verhältnis der Tempi zueinander entweder zu schnell oder zu langsam. Den Goldenen Schnitt hat er für Wagners musikalische Kosmen fraglos noch nicht gefunden. Ob er für Harry Kupfers Neuproduktion der Tetralogie im kommenden Jahr der richtige Mann ist, mag bezweifelt werden.

Stefan Mikorey

Fotos: Bayreuther Festspiele GmbH/Rauh

FESTSPIELE 1987

MUSIK ZWISCHEN DEN KRIEGEN

Eine Berliner Dokumentation

MUSIC BETWEEN THE WORLD WARS
A Berlin Documentation

MUSIQUE ENTRE LES DEUX GUERRES
Une documentation berlinoise

Die Zwanziger Jahre (1)
Die Dreißiger Jahre (2)
Die Hochschule für Musik (3)
Die Preußische Akademie der Künste (4)

HINDEMITH
HÖFFER
JUON
KAMINSKI
KRENEK
PEPPING
PHTZNER
RATHAUS
SCHILLINGS
SCHÖNBERG
SCHREKER
TIESSEN
TOCH
WEILL
VON ZIERITZ

Produzent und Herausgeber: Horst Göbel

BLACHER
BORRIS
BUSONI
CHEMIN-PETIT
EGK
EISLER
ERDMANN

Mit dieser zur 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin erschienenen Edition wird der Versuch unternommen, ihre Musik der Zwanziger und Dreißiger Jahre repräsentativ darzustellen. Die gewählten Beispiele sind überwiegend Schallplatten-Erstveröffentlichungen. Der Kassette (4 LP) liegt ein 20seitiges Heft bei. Es enthält eine musikwissenschaftliche Arbeit von Dr. G. Eberle (dreisprachig), ausführliche Angaben zu den Werken wie auch den Abdruck der vierfarbigen Plattenhüllen der Einzelausgaben nach Gemälden des Berlin-Museums.

Die Edition umfaßt u. a. das durch Oskar Sala kürzlich rekonstruierte „Langsame Stück und Rondo für Trautonium“ von Paul Hindemith, Ernst Kreneks 4. Symphonie, Hanns Eislers „Palmström“ wie auch Franz Schrekers „Kleine Suite für Orchester“ und Karol Rathaus' Klarinetten-Sonate. Kurt Weill, Werner Egk und Ernst Pepping sind mit Vokalwerken vertreten. Neben bekannten Instrumentalisten spielen Preisträger der letzten großen Musikwettbewerbe, während die Orchesterwerke überwiegend mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin realisiert wurden. Es dirigieren u. a. Lorin Maazel, Gary Bertini, Reinhard Peters, Vinko Globokar.

The New York Times schreibt am 21. Juni 1987: The city's politics as well as its art come to life in a new four-record set. The Thorofon records offer the chance to hear some rarely encountered composers and their works, set into the context of typical examples of the better-known figures. The performances are drawn from the archives of several German state radio networks, with some newly recorded there. Both performances and sound are excellent... (John Rockwell).



Die Schallplatten – DMM-Schnitt der TELDEC – können über den Fachhandel oder direkt von der THOROFON KG bezogen werden
(Postfach 100 232, 3002 Wedemark 1, Telefon 0 51 30 - 41 761).

Bestellnummern: ETHK 341/4 Kassette „Musik zwischen den Kriegen“ (4 LP/Heft)
MTH 341 Die Zwanziger Jahre
MTH 342 Die Dreißiger Jahre
MTH 343 Die Hochschule für Musik
MTH 344 Die Preußische Akademie der Künste