

# Günter Krämer inszenierte „Katja Kabanowa“ an der Deutschen Oper Berlin

Synthese zwischen Schauspiel und Oper

Ist Katja Kabanowas Freitod individuelles Schicksal – eine Frau im Konflikt zwischen Liebhaber, Ehemann und Schwiegermutter? Oder ist er Ausdruck eines ersten, noch ohnmächtigen Versuchs der Befreiung von den sozialen Kontrollmechanismen der patriarchalischen zaristischen Gesellschaft? Der erfahrene Theaterregisseur Günter Krämer, zur Zeit Leiter des Neuen Bremer Schauspielensembles, war von Götz Friedrich eingeladen worden, Janáčeks bewegende Oper nach der Vorlage von Ostrowskij's berühmtem Schauspiel „Gewitter“ an der Deutschen Oper Berlin zu inszenieren. Krämer, der bereits in Darmstadt und Hamburg Opernregie-Erfahrungen gesammelt hat, läßt keinen Zweifel: Für ihn ist das Verhalten der Kabanowa ein Vorbote der russischen Revolution, des kollektiven Sich-Aufbäumens. Er versetzt die Handlung um etwa vierzig Jahre. Die Scheinidylle der 60er Jahre wird bei ihm die Zeit unmittelbar vor der Rebellion des Volkes, vor der Revolution von 1905. Der Sturm, der Katjas Geständnis des Ehebruchs auslöst, ist Krämer eine Metapher für die gesellschaftliche Bewegung jener Jahre. Nicht von ungefähr wird diese Szene von einer roten Stoffwand beherrscht. Der Sturm sorgt auch für ein erstes Erwachen des Volkes: Flugblätter werden verteilt. Doch wie Katja an ihrem Alleingang schei-

ternd in die innere Emigration flieht, so werden die Flugblätter sofort vom Militär konfisziert. Das Volk bleibt, was es war, ein sich in den gesellschaftlichen Normen von Anstand und Heuchelei bewegendes, gefühlloses Schwarz in Schwarz, lähmend und lahm zugleich.

Schwarz beherrscht die Szene. Die schwarzen Überkleider der Bevölkerung des kleinen Städtchens am Ufer der Wolga werden lediglich von den dunkelgrünen Uniformen des Militärs durchbrochen, aber auch von fünf weiß gekleideten Menschen. Dies sind neben einem kleinen spielenden Mädchen der im Libretto eher kontemplative, bei Krämer sich hingegen agil und unbekümmert ge-

bende Tausendsassa Kudrjasch, seine patente Geliebte Barbara (beide Rollen sicher und gewinnend gespielt von William Pell und Ruthild Engert), Katja Kabanowa und schließlich Boris, ihr noch nicht volljähriger Liebhaber – Jugend, Unschuld und Liebe in einer Farbe symbolisiert.

Das Schwarz der Überkleider trifft sich mit dem Schwarz der Bühne, auf das gleißendes Weiß trifft, mal aus einer Tür, mal hinter einem Bühnenauffüllenden Paravent, hinter dem die Körper und Gesichter der Menge verzerrt, neugierig und bedrohend zugleich, erscheinen. Szenisches wird nur angedeutet. Die Ausstattung ist auf ein Minimum beschränkt. Hier zwei Stühle, dort ein stilisiertes Fenster, das Herbstlaub auf dem Bühnenboden. Eine sehr ästhetisierende Inszenierung also, deren Nacktheit den besonderen Reiz ausmacht (Ausstattung: Andreas Reinhardt). Dadurch gelingt Krämer die Konzentration auf das Musikalisch-Wesentliche. Kein Bühnenzirkus lenkt ab von der Dichte der Musik, die in dieser Oper eine so große Rolle spielt.

Daß der Regisseur vom Schauspiel herkommt, ist allemal offenkundig. Ihm gelingt die Synthese von Schauspiel und Oper. Seine Darsteller sind keine Opernpuppen, wie man sie in Karikatur am gleichen Abend in Karajans Salzburger „Don Carlos“-Inszenierung erlebte und tags darauf im ZDF gleich bundesweit; Krämer hat singende Schauspieler aus ihnen gemacht, die man eher in der Schaubühne am Leniner Platz zu Hause glaubt denn in der Deutschen Oper.

Das gilt insbesondere auch für Karan Armstrong, die die Katja im Laufe des Abends mit an die Grenze des Möglichen sich steigender Intensität verkörperte. Da mußte der Boris von Stephen Algie – ganz im Sinne des Librettos – im Schatten der Katja bleiben, schließlich ist er ja nur ein recht farbloser „junger Mann von einiger Bildung“. Tichon, der unselig unter der Macht seiner despotischen Mutter lebende Ehemann Katjas, spielte William Cochran überzeugend, was man von Patricia Johnson nur eingeschränkt sagen kann, da ihr für die beißende Kälte der

Kabanicha die stimmliche Härte und Duschlagskraft fehlte. Bohumil Gregor, als Anwalt von Janáčeks Opern durch seine Supraphon-Einspielungen hinreichend ausgewiesen, sollte dirigieren, doch erkrankte er während der Proben schwer. Für ihn sprang eine Woche vor der Premiere der Saarbrücker GMD Jiří Kout ein, der das Orchester eindrucksvoll enthu-

siasmierte und spannungsreich mit großem Bogen dirigierte. Kout betonte in der Partitur, die das Orchester zum Spiegel des Seelenlebens der Akteure macht, die romantische Geste der Empfindung. Nach den zwiespältigen Premieren der letzten Zeit zeigte sich das Publikum endlich wieder einmal einhellig begeistert.

Martin Elste

## Antal Dorati zum 80., Yehudi Menuhin zum 70. Geburtstag

Charakterköpfe und unverwundlich

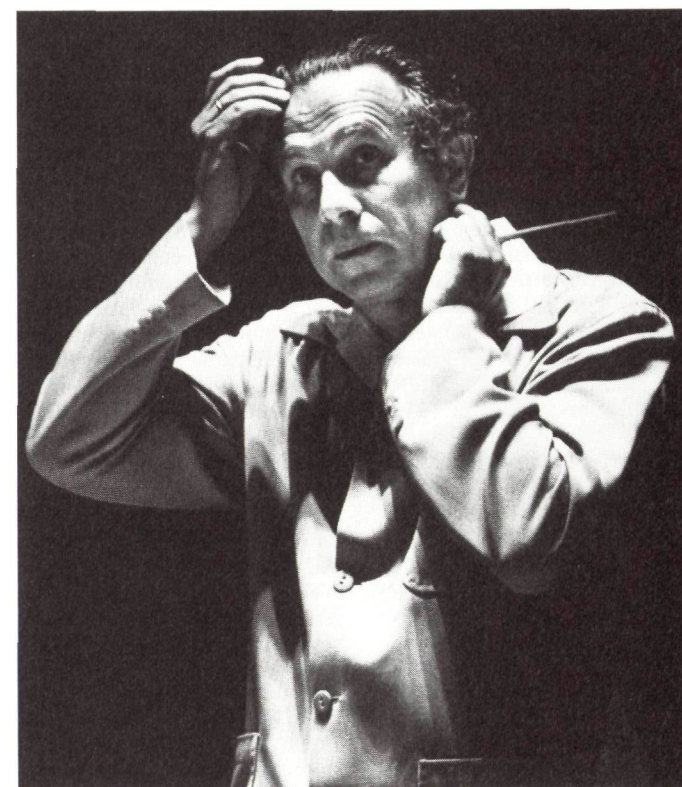
Ungarische Dirigenten von Weltruf pflegen auf eine lange Dienstzeit zurückzublicken. Wenn verdiente Männer aus weniger kunstbezogenen Berufssparten längst zur Kontemplation neigen, kreuzen sie weltweit in den Konzertsälen auf, heben das Niveau und die Stimmung eines Orchesters – und gelegentlich nerven sie auch die entsprechenden Ensembles, denn hinter der charmanten Paprika-Fassade steckt eine hochtourige Probenpsychologie. Als einer der Beständigsten aus der vorwiegend im Ausland beschäftigten ungarischen Dirigenten-Riege bewegt der in Budapest geborene Antal Dorati das Musikleben. Hält man sich vor Augen, daß der Bartók- und Kodály-Schüler bereits 1924 als Operndirigent in der ungarischen Hauptstadt debütierte, so wird es etwas glaubhafter, daß der vielseitige Charakterkopf am 9. April bereits seinen 80. Geburtstag feiern konnte.

Dorati hat – als einer der Unauffälligen, aber Effektiven – Schallplattengeschichte mitgeschrieben. Seine Gesamtaufnahme der Haydn-Sinfonien mit der Philharmonia Hungarica für die Teldec hat wesentlich zu einer bewußteren Einschätzung der Haydn'schen Leistung beigetragen, zumal sich die Interpreten nur zögernd oder, wenn es schon sein sollte, halb-

herzig mit den weniger bekannten, „namenlosen“ Sinfonien befaßt haben. Dorati, der Leiter hervorragender Orchester in London, Stockholm, Dallas, Minneapolis und Washington, hat sich als Komponist und Bearbeiter zu profilieren versucht und in vielen Fällen auch bewährt. Auf Schallplatten verweisen ein Klavierkonzert und Variationen für Klavier und Orchester über ein Bartók-Thema (Turnabout TV-S 34669, mit seiner Gattin Ilse von Alpenheim als Solistin) auf schöpferischen Nebenerwerb, während etwa Heinz Holliger und András Schiff mit Nachdruck und Erfolg Doratis fabelhaftes Duo für Oboe und Klavier aufführen. Eine Plattenausgabe dürfte wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen. Welch ein profunder Kenner musikalischer Stile und Sitten, welcher gebildeter und gewiefter Handwerker Dorati ist, zeigt eine unter dem Titel „Kadettenball“ veröffentlichte Tanzsuite. Beliebte und auch weniger geläufige Stücke von Johann Strauß (Sohn) sind zu einem spritzigen Handlungsballett verbunden, neu und raffiniert instrumentiert und mit den dramaturgisch notwendigen Ein- und Überleitungen versehen. Wer mehr über den Praktiker Dorati erfahren möchte, sollte sich über den Teldec Import Service die Aufnahme mit den Wiener Philhar-



Foto: FF-Archiv



Yehudi Menuhin (oben) und Antal Dorati

monikern besorgen.

Yehudi Menuhin, der zweite große Jubilar des Monats April – am 22. vor 70 Jahren geboren – begann in New York seine märchenhafte Karriere. Er hat sich zwar nicht als Komponist profiliert, sich dafür aber mit ungeheurer Energie für die Erweiterung des Kunstbegriffs und für die Sozialisierung alles musikalischen Beginns eingesetzt. Aus dem geigenden Wunderkind ist eine Institution der Menschlichkeit geworden, deren Einfluß bis weit in die Zentren von Machtpolitik und Repression hineinreicht, also dort noch Wirkung zeigt, wo

sonst die Vertreter der schönen Künste nur das Sektglas halten dürfen. Ist der Geiger Yehudi Menuhin in den letzten Jahren aus naheliegenden Gründen etwas in den eigenen Schatten seiner multimedialen Persönlichkeit geraten, so muß der 70. Geburtstag doch Anlaß sein, über das Phänomen der „Ausstrahlung“ nachzudenken, denn Menuhin hat mit seinem Spiel und mit seinem gleichsam klassenlosen Auftreten größere Publikumskreise erreicht und betroffen gemacht als dies je einem Instrumentalisten der „ernsten“ Sparte gelungen ist.

Peter Cossé

Effektvolle Schwarz-weiß-Kontraste beherrschten das Bühnenbild von Andreas Reinhardt in Günter Krämers sehr ästhetisierender Berliner Inszenierung von Janáčeks „Katja Kabanowa“

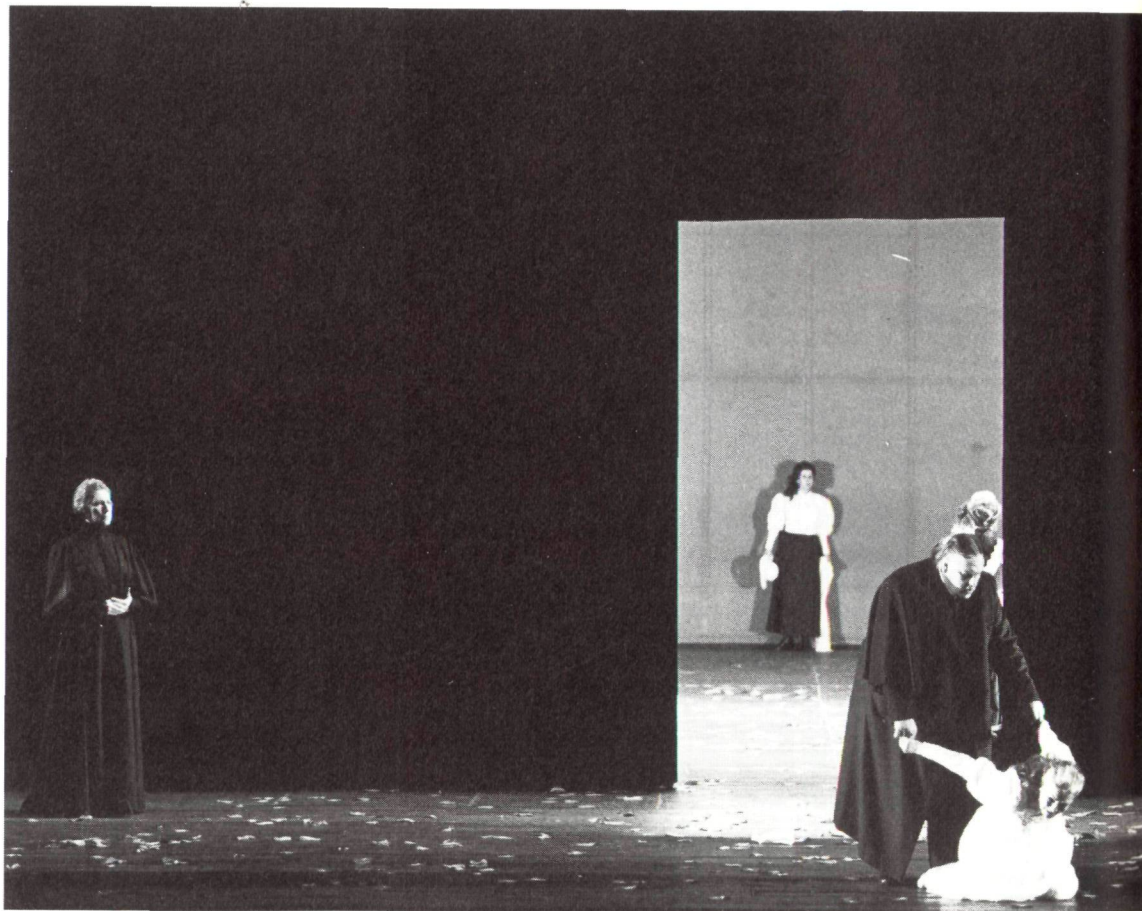


Foto: Kranich

## Sviatoslav Richter in der Steiermark

Bestimmung zum Äußersten

Die Situation ist absurd: Während der 81jährige Vladimir Horowitz von den Medien als „letzter Romantiker“ und „Klaviergott des 20. Jahrhunderts“ hofiert wird, demonstriert sein kaum zehn Jahre jüngerer Kollege Sviatoslav Richter in der Einsamkeit etwa der steiermärkischen Provinz die hohe, heilige Schule bedingungslosen Interpretationsernstes. Im kleinen, holzvertäfelten Saal der Musikschule von Deutschlandsberg, engagiert vom lebhaften Kulturkreis der Gemeinde, gastierte der scheue Mann auf seiner jährlichen Rundreise durch intime Kulturstätten zumeist seitab der großen kommerziellen Hauptschlagadern des westlichen Kulturbetriebs. Und als Richter endlich mit der üblichen, spannungsverschärfenden Verspätung an der geisterhaft indirekt angeleuchteten Bösendorfer-Tastatur Platz nahm, hatten die Deutschlandsberger zum zweiten Mal in ihrer Veranstaltungsgeschichte etwas Außergewöhnliches erreicht.

Richter, der in seinem langen Pianistenleben so vieles schon studiert und weitergegeben hat, ja in manchen Bereichen pionierhaft tätig gewesen

ist, brachte Neuigkeiten aus dem Labor der literarischen Versenkung und Wiederbelebung mit: Brahms' „Paganini-Variationen“ op. 35 – das zweite Heft als „logische“ Zugabe dem offiziellen Programm angefügt – und drei sperrige, an sich undankbare Schumann-Etuden nach Capricen von Paganini (op. 3 Nr. 4-6). Den Brahms-Zyklus, ein Spießrutenlauf auch für jugendliche Hände, hat Richter erst in letzter Zeit in sein Repertoire aufgenommen. Die Deutschlandsberger erlebten die zweite Aufführung – und sie erlebten Brahmsens Variations-Logik wie aus erster Hand, zum virtuosens Urganen gesteigert, das sich nach verspielt-zögerndem Rondo-Beginn (Beethoven op. 51 Nr. 1 und 2) und nach einer geradezu wie aus der musikalischen Vogelperspektive geschauten A-Dur-Sonate von Beethoven (op. 101) über den Köpfen entlud.

Größe hat Raum in der kleinsten Hütte. Wer immer Richter in den letzten Jahren zwischen Appenzell, Rapperswil, Hohenems, Tours und Wels erlebt hat, weiß, wie das gemeint ist. In Deutschlandsberg wird man es sicher nicht mehr vergessen. Peter Cossé

## Londoner Wagner-Premieren: „Parsifal“ und „Holländer“

Szenische Absurditäten dominierten

In London hatte man es sich längst zum Ziel gesetzt, Wagner den Garau zu bereiten. Es gelang nahezu überzeugend, auch wenn einige wenige herausragende sängerische Leistungen dieses „Konzerts“ unterliefen. An der English National Opera stand die Premiere der Neuinszenierung

des „Parsifal“ unter dem 85jährigen Sir Reginald Goodall auf dem Programm. Sein Dirigat geriet um eine erhebliche Spur zu langatmig und besaß lediglich im Detail die von diesem Wagner-Veteranen gewohnte Spannkraft. 48 Stunden später präsentierte das Royal Opera House seine Neuinszenierung

des „Fliegenden Holländer“. Hier huldigte Gerd Albrecht bei seinem Hausdebüt dem Gegenteil und jagte – ohne Pausen – in knapp 135 Minuten durch die Partitur. Zeitgemäßes, von einem Schuß Aggression gewürztes Musiktheater hatten sich wohl beide Häuser erhofft, als sie für den „Parsifal“ Joachim Herz (Regie) und Wolf Münzner (Ausstattung), für den „Holländer“ an Stelle des erkrankten Andrei Tarkovsky das junge englische Team Mike

Ashman und David Fielding engagiert hatten. An der ENO schüttelte das Publikum ob eines schwer verdaulichen, geschmacklosen Konglomerats aus Kitsch, Konvention und Kunst noch ärgerlich den Kopf und zog es vor, sich während des einstündigen Dinner-Intervalls an den Hühnerschlegeln (im Gegensatz zu der sonst hier bei Wagner üblichen Gulaschkanone) zu ergötzen, die zu erschwinglichem Preis im Foyer serviert wurden.

Sviatoslav Richter

Eine Szene mit Rodney Macann (Klingsor) und Anne Evans (Kundry) aus der Neuinszenierung von Wagners „Parsifal“ an der English National Opera in London, die der 85jährige Reginald Goodall dirigierte



Foto: FF-Archiv

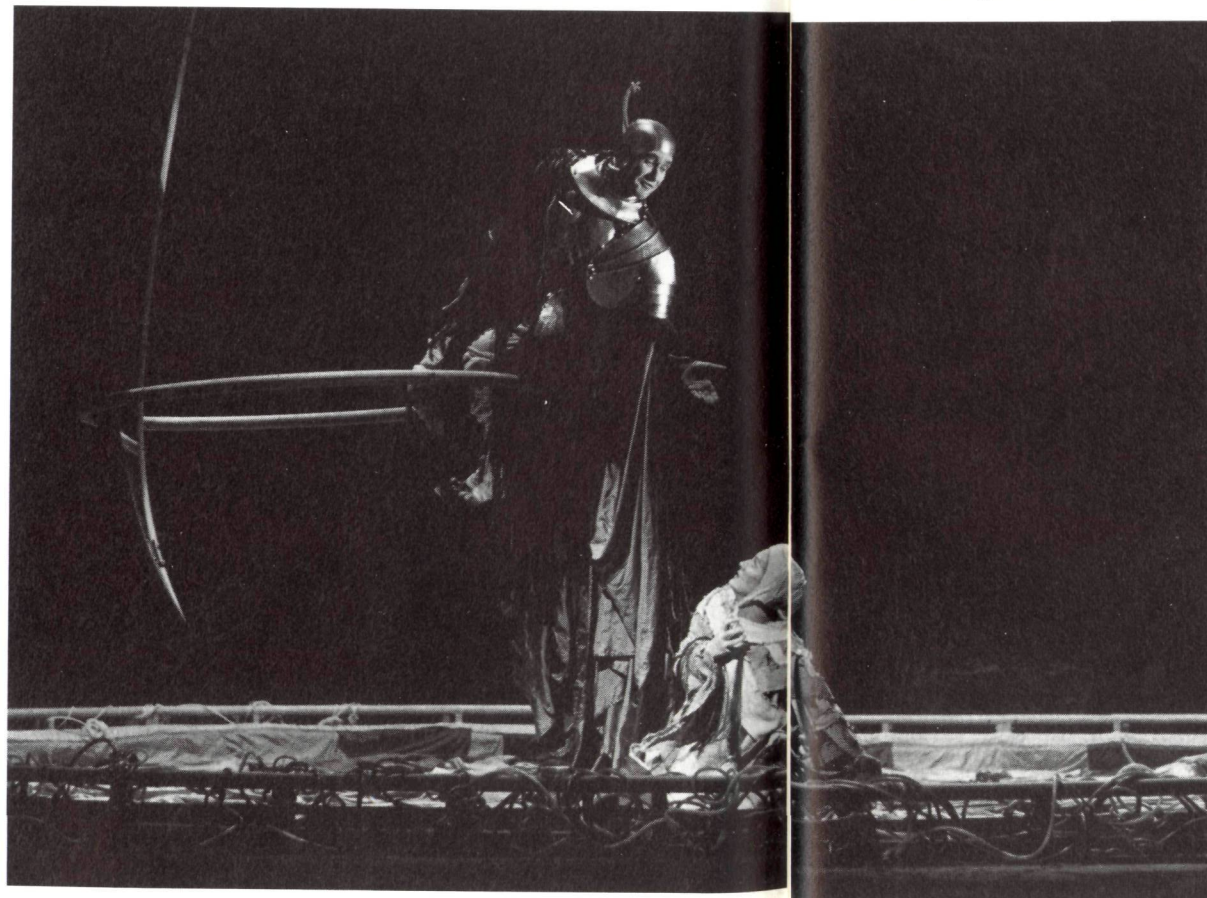


Foto: ENO/Barda

Am Royal Opera House hingegen machte es seiner Wut mit einem in diesen geheiligten Hallen kaum für möglich gehaltenen Buh-Konzert Luft. Die Welthauptstadt der Musik blamierte sich mit dieser „Holländer“-Premiere in puncto Opernregie einmal mehr. So blieb es Simon Estes in der Titelpartie vorbehalten, die Ehre des Komponisten zu retten. Sein London-Debüt triumphtierte über die Inszenierung. Kultiviertheit, Farbenreichtum, Fülle und Tragfähigkeit dieser Stimme drängten mit Ausnahme von Laurence Dale (Steuermann) auch die restlichen Partien in den Hintergrund. Selbst Robert Lloyd (Daland), von der Regie in eine Zwangsjacke gepreßt, hatte es schwer, sich zu profilieren. Rosalind Plowright tat sich unter den gegebenen Umständen mit ihrer ersten Senta keinen guten Dienst und überstrapazierte bei einigen technischen Unsicherheiten und ohne organische Intensität ihre enormen Stimmkräfte wirkungsvoll, jedoch wenig kontrolliert.

Der Erlösungsgedanke „Durch Mitleid wissend“ gilt für den „Parsifal“ ebenso wie

für den „Holländer“. Doch in beiden Fällen schienen die Regisseure zu der Überzeugung gelangt zu sein, daß eine Erlösung unserem heutigen Weltbild nur dann entspricht, wenn man sie szenisch vergewaltigt und somit ad absurdum führt. Hat man sich mittlerweile daran gewöhnt, daß Wagners Regieanweisungen so ernst nicht mehr genommen werden, so streben wir in Kostüm- und Designfragen mit erstaunlicher Zielstrebigkeit neuen Dimensionen höheren Schwachsinn entgegen. Während die „Parsifal“-Inszenierung eher an eine Innenansicht der Gedärme des Amfortas, oder was darin vor sich gehen könnte, erinnerte (wie ein englischer Kollege richtig schrieb), in der Klingsor einem Sputnik gleich durch den Schnürboden segelte, so ist eine plausible Beschreibung der szenischen Absurditäten im „Fliegenden Holländer“ kaum mehr möglich.

Da singt der Tittelheld – in grünem Mao-Look – seine Auftrittsarie auf dem schwankenden U-Boot des Daland, nachdem er sich zuvor mühselig und gefährlich von seinem eigenen Steamer abgeseilt hatte. Senta in Jeans und Pullover bietet ihre Ballade den in Reih und Glied angetretenen, weißbemannten Fabrikarbeiterinnen ihres Papas dar. Zur entscheidenden Begegnung mit dem Holländer tragen die Schergen des Daland, in maßgeschneiderte graue Zweireiher gesteckt, einen endlos langen Tisch auf die Bühne, der als bald wieder in der Versenkung verschwindet. Das Fest im Hafen artet zu einem üblen Besäufnis in der Spinnstube aus und dem Geisterschiff entsteigt eine Horde schwarz verummelter Gestalten, welche Dalands Gefolgschaft in die Flucht prügeln. An Stelle von Deutung und Überhöhung naive Arroganz, verkrampfte Aktionen ohne plausiblen Sinn und stupide Schocktherapie. Die leeren Plätze im Covent Garden mehrten sich, doch man kann niemanden daran hindern, sich sein eigenes Grab zu graben. Nicht die Frage nach einer zeitgemäßen Regie stand hier zur Debatte, sondern Schillers weise Worte „gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens“.

Hans-Theodor Wohlfahrt

## Frauenmusikfestival in München

Sirenenlied und -leid

Whe dem Manne, der in alten Zeiten an ihrer Insel vorübersegelte, ohne von den fürchterlichen Zielen zu ahnen, die die Sirenen mit ihrem wunderschön lockenden Gesang verfolgten! Odysseus, der schlaue alte Chauvi, tat da wohl das einzig Richtige: Ließ sich an den Mastbaum seines Schiffes anbinden – und lauschte den herrlichen Stimmen holder Weiblichkeit, doch ohne ihnen zum Opfer zu fallen.

Die „Sirenen – Münchner Musikfrauen e. V.“ hatten freilich ganz anderes im Sinn, als sie jetzt das erste Frauenmusikfestival im süddeutschen Raum (nach Vorbildern in Hamburg, Berlin, Bonn, Köln und Zürich) ins Leben riefen. Und ihre Devise „Ladies only“ provozierte denn auch zahlreiche erboste Reaktionen von männlicher Seite, die von der Absage der Fachhochschul-Räumlichkeiten bis zu Rückziehern aus den eigenen femininen Reihen reichten: Die Pianistin Claude-France Journès sowie die Kölner Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler, die mit ihrem Buch „Komponistinnen aus 500 Jahren“ doch so etwas wie eine programmatische Basis für das Festival geliefert hatte, distanzierten sich kurzfristig von der Veranstaltung. Das Argument der „Sirenen“, ein Ausschluß der Männlichkeit biete in jedem Fall eine Platzgarantie für die zahlreich erwarteten Frauen, erwies sich (mit Ausnahme der gut besuchten Rocknacht in der Alabamahalle) in Anbetracht der nur zu einem Drittel gefüllten Säle als nicht stichhaltig. Und merkwürdig bleibt auch die Begründung, die Frau müsse erst einmal alleine zu einer festen Definition ihrer musikalischen Künstlerpersönlichkeit gelangen, um diese dann später mit gestärktem Selbstvertrauen an die männlich beherrschte Öffentlichkeit tragen zu können. Arbeiten die „Musikfrauen“ hier nicht mit genau denselben Methoden, die doch eigentlich ihre Hauptangriffspunkte darstellen? Das

Festival hinterließ einen schalen Nachgeschmack und die Frage, ob hier nicht schlichtweg die Chance verpaßt wurde, den angeprangerten männlichen Ausschlußstrategien brauchbare Alternativen entgegenzusetzen. Offenheit dem anderen gegenüber zu demonstrieren, wäre hier sicherlich wirkungsvoller gewesen als die praktizierte Konstruktion oder Fortführung eines Schwarz-Weiß-Geschlechterdenkens.

Die Klassik-Matinee am letzten Tag des Festivals erwies sich – unabhängig von der Tatsache, daß hier ausnahmsweise „gemischtes Publikum“ zugelassen war – nach einem zählangeiligen Chansonkonzert am ersten und einem uneinheitlichen Programm in der Rocknacht am zweiten Abend als abschließende Krönung der Veranstaltung. Eine lange Riege hervorragender Interpretinnen (vor allem aus der Münchner und Freiburger Musikhochschule) hatte erfolgreich in der älteren und neueren Musikhistorie gewühlt und neben bekannten Stücken wie Clara Schumanns Klaviertrio op. 17 auch Juwelen wie Alma Mahler-Werfels Lieder, unveröffentlichte Klavierwerke Fanny Mendelssohn-Hensels, schließlich Gloria Coates' eindrucksvolle und kunstvolles musikalisches Friedensplädoyer „Voices of Women in Wartime“ sowie Barbara Hellers sicherlich zu Unrecht völlig vergessenes „Streichquartett 1958“ zu Tage gefördert. Zuletzt also doch noch begeisterter und berechtigter Applaus – von Mann und Frau gemeinsam. Und Frau Musica lachte sich dabei ins Fäustchen: Hatte man in den Tagen vorher doch glatt vergessen, wie wenig sich wahre Kunst um aufgebauschte Gegensätze zu kümmern pflegt...

Susanne Benda