

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Busonis „Faust“, Remakes und Stimmbandakrobatik

Die Auflösung der Metropolitan Councils und die Übertragung von deren Kulturhoheit an das Arts Council of Great Britain, die Anfang April in Kraft trat, vollzog sich nach außen hin ruhiger als erwartet. Einigen Institutionen war es möglich geworden, für den Übergang zusätzliche Finanzquellen zu erschließen. Im Falle der English National Opera und des London Festival Ballet trat die City of Westminster die Nachfolge des Greater London Council an, während sich das Arts Council bemüht, nach besten Kräften die geringen staatlichen Mittel gerecht zu verteilen. Von einer allgemeinen Konsolidierung der angespannten Situation kann allerdings nicht die Rede sein. Die fieberhafte Suche nach langfristigen Sponsoren macht für viele Ensembles und Gruppierungen eine kontinuierliche Weiterarbeit unmöglich. Das Sadler's Wells Theatre ist nach wie vor von der Schließung bedroht und auch das Almeida Theatre im Stadtteil Islington, das aktivste Zentrum einer konstruktiven Avantgarde, besitzt gegenwärtig kaum eine Überlebenschance.

Um so eifriger propagieren die neuen Herren an der Southbank unter der künstlerischen Gesamtdirektion von Nicholas Snowman ihre großräumigen Pläne, mit deren Verwirklichung allerdings erst 1988/89 zu rechnen ist. Sie haben eine konstante Festivalatmosphäre auf ihre Fahnen geschrieben und sehen für die Royal Festival Hall mit thematisch orientierten Zyklen eine rosige Zukunft voraus, während die Queen Elizabeth Hall stärker in die Auseinandersetzung um das zeitgenössische Musiktheater einbezogen werden soll. Die

neue Konzeption sieht in der Theorie eine enge Koordination aller an der Southbank beheimateten Institutionen, darunter das National Theatre, das National Film Theatre und die Hayward Gallery, vor. Woher bei den ohnedies bereits erheblich gekürzten Subventionen die dafür benötigten Gelder kommen sollen, darüber schweigt man sich vorläufig noch aus. Im Falle einer durchaus möglichen Labourregierung werden diese Vorhaben ohnedies hinfällig. Damit würde der Konzertsalkomplex wieder in den Besitz eines neuen unabhängigen Londoner Stadtparlaments übergehen.

An der English National Opera sorgte die Premiere von Busonis „Doktor Faust“ in der jüngsten komplettierten Version von Antony Beaumont für einen spannenden und aufschlußreichen Opernhit. Thomas Allen in der Titelpartie und Graham Clark als Mephistopheles waren die sängerischen Trümpfe in der von Mark

Elder geleiteten Aufführung. Stefanos Lazaridis hatte die Bühne bestechend wirkungsvoll à la Fritz Lang ausgestattet und in der, von gelegentlichen Entgleisungen abgesehen, handwerklich sicheren Inszenierung David Pountneys lieferte Busonis Alterswerk den Beweis, daß es zu Unrecht ein Schattendasein führt. Da es sich um eine Koproduktion mit der Deutschen Oper in Berlin handelt, sei der dortigen Aufführung nicht vorgegriffen, zumal man sichergehen kann, daß einige Schwächen in der Funktionsfähigkeit des vieldimensionalen, effektvollen und kaffeesken Bühnenbilds bis dahin korrigiert sein dürften.

Am Royal Opera House dominierten neben der konzertanten Darbietung des dankenswerterweise auf vier Stunden begrenzten Melodrama tragico „Semiramide“ von Rossini Wiederaufnahmen und Stimmbandakrobatik. Nach dem Motto aus dem Vorspiel zu Goethes „Faust“, „Ich sag euch, gebt nur mehr und immer, immer mehr, so könnt ihr euch vom Ziele nie verirren“, hatte man gelegentlich das Gefühl, einem Lautstärkenwettbewerb beizuwohnen, welchen das Publikum allerdings dankbar und begeistert quittierte.

Dies galt für das Hausdebüt von June Anderson als Semiramide – beileibe keine zweite Joan Sutherland, wie man hysterisch verkündete – im edlen Wettstreit mit Marilyn Horne und Samuel Ramey, ebenso wie für „Hoffmanns Erzählungen“. Hier machten sich Luciana Serra (Olympia), Karen Armstrong (Giulietta), Nelly Miricioiu (Antonia), Neil Shicoff (Hoffmann) und Samuel Ramey (Bösewichte) gegenseitig den Rang streitig. Doch Stimmkultur, kombiniert mit darstellerischer Prägnanz erbrachte lediglich Samuel Ramey. Was Charles Dutoit an Farben und Temperament zu zaubern verstand, erreichte die Bühne leider nur selten. Erfreulicherweise zeigte „Arabella“ unter Bernard Haitink, daß es durchaus auch anders geht. Angeführt von Lucia Popp, einer Strauss-Interpreten par excellence, sorgte ein ausgewogenes Ensemble mit Marie MacLaughlin (Zdenka), Bernd Weikl (Mandryka) und einem stets zuverlässigen David Renda (Matteo) für einen der seltenen Abende, an denen nicht das Sängerego, sondern der Komponist das Sagen hatte.

Zudem erregte das Hausdebüt von Natalia Troitskaya als Tosca die Gemüter. Doch zum

einen fiel sie dem eigensinnigen und detailorientierten Dirigat von Michael Schönwandt zum Opfer, zum anderen scheint hier erneut ein Fall von allzu hastiger Überbewertung vorzuliegen. „Vissi d'arte“ allein macht noch keine Tosca. Giuseppe Giacomini streifte, zumindest als Cavaradossi, die Grenze seiner Leistungsfähigkeit und so blieb es einmal

mehr Ingvar Wixell vorbehalten, die Ehre seines Berufsstandes zu retten. Abschließend gilt es zu berichten, daß Klaus Tennstedt, erfolgreich von Stimmbandkrebs geheilt, nicht nur ein überzeugendes Comeback feierte, sondern mit der Einspielung der 8. Sinfonie inzwischen seinen Mahler-Zyklus abgeschlossen hat.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Horowitz in Hamburg und Berlin

Den Schalk im Nacken

Das Horowitz-Fieber grassierte in den letzten Wochen auch hierzulande gewaltig: Ein Konzert in Hamburg, zwei in Berlin, die Ausstrahlung eines Mitschnitts von Horowitz' fulminantem Moskauer Auftritt im ZDF, Pressekonferenzen, viel Medienrummel um den Star und, zuguterletzt, zwei vom Timing her glänzend platzierte neue Schallplatten des Meisters ließen das Thermometer des Enthusiasmus zwangsläufig steigen. In der Hamburger Musikhalle erreichte der Jubel bei Horowitz' erstem Deutschlandkonzert seit 1929 jedenfalls sonst unübliche Siedegrade, ganz abgesehen von dem ohnehin schon vorhandenen tropischen Klima im Saal. Allerdings scheinen sich die Berliner Musikfreunde wohl noch stärker exaltiert zu haben, denn hier fand sich der nicht nur auf dem Podium stets zu Clownereien aufgelegte Weltenbummler am Ende seines ausgedehnten Europa-Trips ganz ernsthaft und spontan zu einem zweiten Konzert in der Philharmonie bereit – eine generöse Geste, berücksichtigt man, welche außermusikalischen Strapazen der 82-Jährige bei seinen Auftritten auf sich nimmt.

Auch in Hamburg basierte das Programm auf den derzeitigen Fixpunkten des Horowitz-Repertoires: „komponiert“ aus Schumanns „Kreisleriana“, einigen Rachmaninoff-Preludes, etwas Scriabin (Etüden),



Zweimal Horowitz: in der Hamburger Musikhalle während seines Konzerts (oben) und im Berliner Musikinstrumenten-Museum beim Abhören einer Welten-Rolle, die er 1927 eingespielt hatte



Foto: Werner Neumeister (oben) und Jochen Buschmann

dazwischen Liszt-Einsprengsel und am Schluß natürlich Chopin mit zwei Mazurken und der unabänderlichen As-Dur-Polonaise Nr. 6 op. 53, ein Stück – so sicher wie das Amen in der Kirche –, das fast jedes Horowitz-Konzert beschließt, jedenfalls den offiziellen Teil davon. Doch bereits zu Beginn des ereignisreichen Klaviernachmittags hatte es der greise Meister mit drei hingehauchten Scarlatti-Preziosen verstanden, das Publikum in den Bann zu schlagen. Charisma hat man als Künstler eben, oder man hat es nicht. Trotz allem: Mit mehr als drei kleinen Zugaben wollte Horowitz nach einer Applausorgie der sonst eher zugeknöpften Hanseaten sein höriges Publikum nicht verwöhnen, Wanda hatte zudem von der Ehren-

loge aus Zeichen gegeben; ihr Mann folgte willig und ließ mit lautem Knall den Deckel zur Tastatur zufallen. Kein Wunder auch, denn zuvor hatte sich der empfindsame Klavierpoet an einer aus der Verehrerschar überreichten Rose geritzt, die er daraufhin neckisch und am Finger lutschend zurück ins Parkett warf.

S. M.

Eine ungewöhnliche Begegnung zwischen dem 82-jährigen und dem 23-jährigen Vladimir Horowitz fand nach dem letzten Konzert des großen Virtuosen im Musikinstrumenten-Museum neben der Philharmonie in Berlin statt. An einem „Welte-Steinway-Flügel“ mit eingebauter Reproduktionsmechanik hörte der legendäre Pianist unter Ausschluß der Öffentlichkeit und der Presse seine eigenen auf Papierrollen gespeicherten Klavierinterpretationen, die er 1927 in Freiburg eingespielt hatte. Die Aufnahmen wurden von dem Kölner Sammler Joe Buschmann zur Verfügung gestellt.

Sichtlich beeindruckt lauschten Horowitz und seine Frau Wanda zunächst Präludium und Fuge D-Dur von Bach/Busoni. Nachdem der Flügel verstummt war, kommentierte Horowitz kritisch sein eigenes Spiel: „My pianissimo wasn't allright. Now I can play it better.“ An die Aufnahmesitzung selbst konnte er sich freilich nicht mehr erinnern. Lediglich Wanda wußte noch, daß ihr Mann 1929 für die Konkurrenzfirma Ampico Aufnahmen gemacht hatte. Seine Interpretationen erkannte Horowitz bei der musikalischen Reise in die solistische Jugendzeit hingegen wieder. Als auf dem „Geisterflügel“ die von Busoni bearbeitete „Figaro-Fantasie“ von Mozart/Liszt erklang, kommentierte er gestenreich sein früheres Spiel. Die Augen geschlossen, dirigierte er mit und blickte nicht ohne Stolz in die Runde, wenn die technisch schweren Läufe mit atemberaubendem Tempo ertönten. „As if a skeleton is playing“, bemerkte Horowitz schmunzelnd nach Beendigung der Vorführung und signierte mit fast 60 Jahren Verspätung die Papier-Rolle.

H. B.

Premiere in London und demnächst auch in Berlin: Szene aus der Neuinszenierung von Ferruccio Busonis „Doktor Faust“ in der Inszenierung von David Pountney

Eine lange Nacht mit Erik Satie in Linz

Störende kleine Schandtaten

Man versammelte sich im Bruckner-Haus an der Donaulände um eine kauzige Kultfigur der französischen Kunstszenen des frühen 20. Jahrhunderts. Erik Satie, der halb gallische, halb schottische Akrobat minimalistischer Klavierlyrik, der Produzent hintersinniger Schnurren, Klangparabeln und kleinformatiger Gesamtkunstwerke, hatte die rührige und auch sonst nicht nur mit Klassik befaßte Linzer Veranstaltungsgesellschaft und ihren Ideenlieferanten Wim van Zutphen zu einer Kanonade von einander folgenden und sich überschneidenden Vorführungen angeregt. Musik, Cabaret, Pantomime, Ballett, halbwegs stilechte Gastronomie, Jazz, Persiflage und Klamauk in einem großen und sogar geeigneten Haus: eine virtuos organisierte Hommage an einen gelehrten Skeptiker, dessen ungenügende Leistungen am Pariser Konservatorium und der logische Rauschschuß aus dem ehrwürdigen Institut wohl mitentscheidend waren für eine produktive Lebensführung, an deren Ende sich fast hinterrücks Berühmtheit einstellte.

Erik Satie muß der Jugend etwas geben. Ein Indiz: Keith Jarrett dürfte dessen frühe Klavierstücke gekannt haben. Saties Vergnügen an der Denunzierung verblasener Geisteswelt, seine unermüdliche Entfaltung kalorienreicher Partiturexzesse haben ihn weg von den komponierenden Kollegen etwa der Neuen Wiener Schule direkt ins Abseits bugsiiert. Im Abseits jedoch trifft sich gerne ein heiteres, aufgeschlossenes Publikum. Bei Zwiebelsuppe oder Quiche Lorraine im Panorama-Restaurant, servierte Lieselotte Hamm als versierte Verdauungskokotte mit ihrem flinken Klavierpartner Jean-Marie Hummel Schlüpfriges von Satie oder solche kleinen akustischen Anzüglichkeiten, die Satie der Überlieferung nach gemocht hat. Etwa 50 Meter entfernt, im kleinen Saal, zelebrierte der niederländische Satie-Proponent Reinbert de Leeuw, todernst und im Konzertfrack, die vielzitierten „weißen Farben“ der bewegungsarmen, heute bereits narzotisch auf viele Musikfreunde wirkenden frühen Klavierstücke. Unter anderem auch die „Gnossiennes“, deren letztes Stück – typisch für Saties konstruktive Widersprüchlichkeit – die Vortragsanweisung „avec une tristesse rigoureuse“ erhalten hat.

Dann hinaus und hinüber in

den großen Saal, wo leider der „Circus Bassissimus“ mit dem Kindermysterienspiel „Das Produkt der Quetschmaschine Sadis-Mus“ unter „Verwendung der 10. Satieistischen Symphonie für vier Kontradaabässe (bzw. indianische Astronometer)“ schon beendet war – hinüber also zum Tanztheater Linz, dessen Deutung der „Aventures de Mercure“ körperliche und dekorative Fantasie verriet. Das Bruckner-Orchester – dies nur als Beispiel für die rege Bautätigkeit im Haus – befand sich hoch über dem Parkett platziert im Rumpf und auf den Tragflächen eines Flugzeuges, dessen „Landeerlaubnis“ die für die Wissenschaft bei diesem Satie-Sperrfeuer zuständige Grete Wehmayer aus Köln durchgesetzt haben könnte.

Natürlich gingen die Planer

nicht an den späten Klavierstücken vorbei, an der Pantomime „Jack in the box“, an den Liedern und Geschichten mit Musik, von denen jene mit dem Titel „Störende kleine Schandtaten“ unwillkürlich an Saties friedliebende künstlerische Wühlstätigkeit erinnerte. Und natürlich wurde auch „Parade“ aufgeführt, ein „realistisches Ballett“ auf ein Thema von Jean Cocteau, dessen Besetzungszettel neben dem herkömmlichen Instrumentarium Hupen, eine Schreibmaschine und einen Revolver vorschreibt – eine im Jahre 1917 herausfordernde Musizierpraxis, die uns Nachgeborenen immerhin eine Ahnung vermittelt, als welch ein fantastischer Spinner dieser Eric Satie die Wege seiner Zeitgenossen gekreuzt und unterwandert hat.

Peter Cossé

Janáčeks „Jenufa“ in Zürich, Karlsruhe und Stuttgart

Szenisch-musikalische Anklage

Nach der „Wiederentdeckung“ in den 70er Jahren und unterstützt durch die zyklische Einspielung unter

Charles Mackerras wurden Janáčeks Musikdramen regulärer Bestandteil der Spielpläne. So gesehen sind drei zeitlich eng aufeinanderfolgende „Jenufa“-Premieren in Zürich, Karlsruhe und Stuttgart kein programmatisches Vorhaben, sondern Zufall – und Anreiz zu einer „vergleichenden Szenographie“.

Die szenisch kühnste und auch eindrucksvollste Konzeption fanden Yuri Ljubimov und Paul HERNON in Zürich. Ljubimov ordnete die drei Akte konkret den Jahreszeiten Herbst – Winter – Frühling zu. Den grundsätzlich nur symbolisch ausgestalteten Bühnenraum (Blätter, Schnee, erstes Grün) füllte ein pantomimischer Bewegungschor jeweils zu Beginn des Aktes. Wie so oft in seinen Inszenierungen hat Ljubimov eine eindringliche Idee und eine Raumvision. Die leere Bodenschräge wird seitlich von Wänden aus Drehflügeln be-

grenzt. Der Bewegungschor läßt die Flügel kreisen; parallel zur wechselnden dramatischen Stimmung erscheinen die Seitenwände weiß oder schwarz. An Handlungshöhepunkten kreisen die Flügel und erzeugen damit eine Art Schwindelwirkung, verstärken also die Dramatik durch scheinbare Dynamik des Raumes. An emotionalen Scheitelpunkten schießt zusätzlich Wasserdampf hoch – Natur scheint den engen Raum, sprich das Dorf und seine Moral, zu sprengen. Im Raum selbst läßt Ljubimov durchaus reale Requisiten benützen. Eine vom Boden hochgeklappte Wand trennt Außen- und Innenraum; Herbe und Kargheit dominieren. Der Tragödiencharakter bleibt durchweg erhalten und ist im dauernd sichtbaren Kindergrab in der Mitte des Bühnenvordergrunds konkretisiert. Durch sehr differenzierte Lichtregie werden Kreuzschatten, Licht und Dunkel dramaturgisch genutzt. Gemindert werden die starken Eindrücke durch bühnenpraktische Ungeschicklichkeiten: Die Arbeit des Bewegungschors an Bodenscheinwerfern, Klappwänden und Drehflügeln störte doch wiederholt. Und die mehrmalige, inszenierte Kommentierung szenischer Ereignisse durch die Pantomimentruppe war handwerklich schlecht ausgeführt.

Insgesamt aber ist Zürich etwas gelungen, was in Karlsruhe nicht, in Stuttgart nur ansatzweise versucht wurde: die Lösung des ganz konkret lokali-



Die szenisch abstrakteste und auch überzeugendste „Jenufa“ gelang Regisseur Yuri Ljubimov an der Züricher Oper in den Bühnenbildern von Paul HERNON (Foto unten). In der Produktion des Karlsruher Opernhauses (Mitte) wurde weit stärker auf konventionellen Bühnen-Naturalismus gesetzt, während man in Stuttgart einen Mittelweg zu gehen versuchte (Foto oben)



Satie-Sperrfeuer in Linz: Das Orchester war hoch über dem Parkett auf den Tragflächen eines Flugzeugs platziert



sierten Werkes aus jeglichem Naturalismus, aus mährischer Folklore oder „Blut und Boden“-Thematik. Regisseur Günter KÖNEMANN ließ in Karlsruhe alle drei Akte in einer jeweils leicht veränderten Großschemen spielen und führte seine Protagonisten durch einen meist überzeugenden Naturalismus. Auch wenn noch immer zuviel adrett-saubere Bauernleute auftraten, kam es zu durchaus spannenden Spielzügen.

Gleichsam in der Mitte blieb Ernst Poettgen in Stuttgart. Seine dominierenden schwarz-grauen Felswände ließen Außen- und Innenraum gelegentlich wechseln, signalisierten visuell „antike Tragödie“ und bildeten dann doch wieder naturalistische Spielräume. Vergleichbare Divergenzen fanden sich auch in der musikalischen Interpretation: Boguslaw MADEY betonte in Karlsruhe den musikalischen Janáček, den Fluß der Dramatik. Jorma SILVASTI konnte als Stewa belkantes glänzen, während Ingrid BJONERS Küsterin-Debüt zu blaß ausfiel. Stuttgart hatte das Pech, daß der 80jährige Antal DORATI kurz vor der Premiere erkrankte, aber Jiri KOUT mit Eva RANDOVA (Küsterin) und Manfred JUNG (Laca) zumindest expressive Protagonisten hatte.

Abermals den stärksten Eindruck hinterließ Zürich: Der junge Christian Thielemann am Pult ließ nicht nur die ursprünglich konzipierte Ouvertüre „Eifersucht“ spielen, von Ljubimov als Konzentrat der Personenkonstellation genutzt, sondern er wählte auch die von Mackerras edierte kritische Partiturfassung und vor allem die herbere, unschwerelergische Urfassung des Finales. Thielemann reduzierte fast alle belkantistischen Ansätze und brachte mit Stella AXALARIS (Küsterin), Jan BLINKHOFF (Laca) und Peter STRAKA (Stewa) den Sprachmelodiecharakter der Musik voll zur Geltung: abgehakt, stockend, herb, grell. Kein Abend zum befreiten Aufjubeln: Janáček als Komponist des sozialen Mitleids, der Klage und der Anklage war zu erleben.

Wolf-Dieter Peter