

Münchner Opernfestspiele 1986

„Troades“ - Uraufführung und teurer Provinzialismus

Die Münchner Opernfestspiele erwiesen sich auch in diesem Jahr als das, was sie von ihrem Beginn an waren: als ein Zwitter-Festival, das alljährlich das Kunststück fertigbringen muß, aus mehr oder minder attraktiv aufgefischten Repertoirebestandteilen und eigens aus der Taufe gehobenen Neuproduktionen ein festspielwürdiges Vier-Wochen-Ereignis werden zu lassen. Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch läßt dabei nichts unversucht, München im Vergleich mit den auf internationale Ausstrahlung fixierten Festspielen in Bayreuth und Salzburg nicht zu einem Festwochenspektakel von eher lokalem Interesse abgleiten zu lassen. Diese Befürchtung ist allerdings auch weitgehend unbegründet, solange man die traditionelle Programmvelfalt aufrechterhalten kann, deren Schwerkraft in diesem Jahr bei Mozart („Don Giovanni“, „Figaro“, „Zauberflöte“, „La Clemenza di Tito“) lag, doch auch vom „Rosenkavalier“, den „Meistersingern“ und Verdis „Macht des Schicksals“ bis hin zu zwei Ballettabenden reichte. Zwar handelte es sich hier zum Teil um Inszenierungen, die trotz bemühten Aufpolierens ihre szenische Patina nicht verleugnen konnten, aber musikalisch und vor allem auch im sängerischen Bereich war doch fast alles zum Besten bestellt, was sich ohne intensive Probenzuwendung wohl kaum bewerkstelligen läßt.

Dies alles ist in Anbetracht der kurzen Vorbereitungszeit um so weniger selbstverständlich, wenn man zudem das nicht eben magere „Rahmenprogramm“ berücksichtigt, das nicht allein Liedmatineen mit Münchner Institutionen wie Brigitte Fassbender, Hermann Prey und Dietrich Fischer-Dieskau offerierte, sondern auch einen mäßigen Liszt-Klavier-Vormittag, den der aus Bayreuth eingeflogene Daniel Barenboim zwischen „Tristan“-Premiere und Liszt-Gedenkkonzert mit sumpfigem

Anschlag und der inneren Unruhe eines vielbeschäftigten Handlungsreisenden in Sachen Musik abließerte.

Auf ganz anderem Niveau standen da neben einem vielbeachteten Gastspiel der Opera stabile aus Hamburg mit Udo Zimmermanns „Weiße Rose“ zwei konzertante Aufführungen von Carl Maria von Webers musikalisch aufwendiger Märchenoper „Euryanthe“, die sich Sawallisch zusammen mit den Bamberger Symphonikern, dem Chor des Bayerischen Rundfunks und einem nicht in allen Partien gleichermaßen glücklich besetzten Solistenquintett (Cheryl Studer, Ingrid Bjoner, Alejandro Ramirez, Theo Adam und Manfred Schenk) anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten geleistet hatte. Es wurde weit mehr als nur ein Achtungserfolg, vor allem auch dank der im letzten Moment beherzt „einspringenden“ Cheryl Studer in der Titelrolle, wobei sich erneut zeigte, daß diese Sängerin eine der ganz großen Hochdramatischen von morgen sein wird.

Nicht auszudenken, welches Ansehen die Bayerische Staats-

oper weltweit genießen, welche künstlerische Vorreiterposition sie bei den vorhandenen Möglichkeiten einnehmen könnte, hätte man hinter den Kulissen bei der Auswahl von Regisseuren und Bühnenbildnern mehr Fortune, um nicht zu sagen mehr Überblick, kompetentere Berater und vor allem: mehr Mut bei der Suche nach neuen, unverbrauchten Regie-Talenten. Seit Jahren speist man statt dessen das Publikum auf diesem Gebiet mit allzu teurem Provinzialismus ab: Otto Schenks verschandelte Festspiel-Neuinszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“, die Günther Schneider-Siemssen mit der Ausstattungseule erschlagen hatte, ist der jüngste Beweis hierfür. Aber auch durch einen Dauerbeschuß mit Jean-Pierre Ponnelles oft intelligent stilisierten, aber in ihrer luxurierenden Kulinariker-Ästhetik mittlerweile maßlos

langweilig gewordenen Beiträgen zum Musiktheater verkommt das Münchner Haus mehr und mehr zum leichenhaften Opernmuseum, in dem sich vieles ständig im Kreise zu drehen scheint, auch das weniger Gelungene, wo in konzeptioneller Hinsicht Grabesstille eingekehrt ist, was mit einer lediglich konservativen Grundeinstellung nicht das mindeste zu tun hat. Das Verwunderliche dabei: Ist das Kind wieder einmal in den Brunnen gefallen, hagelt es negative Kritiken und gerät man unter den Druck der Öffentlichkeit, dann beginnt man in der Umgebung von Sawallisch laut zu lamentieren, obwohl den Verantwortlichen eigentlich im vorhinein bewußt sein sollte, was man für harte D-Mark eingekauft hat. Im Falle Schenks eine Zweitverwertung von dessen New Yorker „Hoffmann“-Produktion.

Neil Shicoff (kl. Foto) sang die Titelpartie in Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“, die Otto Schenk für die diesjährigen Münchner Opernfestspiele inszenierte (unten: Szene aus dem Olympia-Akt). Weitläufigeres Interesse zog die Aribert-Reimann-Uraufführung „Troades“ auf sich. Das Foto rechts zeigt Helga Dernesch in der Rolle der Hekabe und Cyndia Sieden als Helena



Doch die ausgegebene Parole „nur keine Experimente“ rächte sich auch an der Uraufführung von Aribert Reimanns „Troades“, wie „Lear“ (1978) ein Auftragswerk, dem abermals mit der Hilfe von Ponnelles „szenischer Sinnlichkeit“ über die Anfangshürden zum Erfolg verholten werden sollte, und diese Eröffnungspremiere wurde auch zweifellos zu einem Höhepunkt der Festspielsaison. Reimanns neues Opus bereitet am Beispiel eines mythischen Stoffes – den Grausamkeiten des Trojanischen Krieges – ein aktuell-brisantes Thema auf: „Troades“ (nach den „Troerinnen“ des Euripides von Franz Werfel) handelt von Mord und Totschlag, von den zeitlosen Bestialitäten, derer Menschen fähig sind, ein Thema, das Reimann eingebunden hat in die andauernde Klage und Anklage der Frauen von Troja, deren hochexpressive

Monologe und furienhafte Ausbrüche das Zweitundzwanzigste Stück wie ein einziger Schrei nach Gerechtigkeit durchziehen. Der Gefahr der Monotonie, die dieses an Handlungsdialogen arme Geschehen in sich birgt, versucht Reimann mit einem hochdifferenzierten Orchesterapparat zu begegnen, dem es aber bis auf wenige Passagen an durchschlagender emotionaler Schubkraft fehlt, so sehr der Komponist auch um Kontraste, charakteristische Klanggruppen und Farbstrukturen bemüht bleibt, denen wiederum Gerd Albrecht am Pult Profil und Atmosphäre abzurufen versuchte. Die Stärke der Partitur, die mehr szenische Kantate als dramatische Oper ist, liegt ohne Frage in der exzessiv-eindringlichen Ausformung der tragenden Frauenpartien von Hekabe, Cassandra, Andromache und Helena, die mit Helga Dernesch, Doris



Foto: Kirchbach (2), Philips (1)

Soffel, Carmen Reppel und Cyndia Sieden kaum treffender zu besetzen gewesen wären.

Bedrohung, Grausamkeit, Krieg, Leid: Hier hätte Ponnelles Realisation ein visionäres Korrelat schaffen, den Bezug zur schrillen Gegenwart herstellen müssen. Statt dessen: Wohlige Harmonie fürs Auge im felsig-archaischen Einheitsbühnenbild, wodurch der warnenden „Troades“-Botschaft ihr konzentrierter Realitätsgehalt entzogen wurde. Die Überlegung erübrigt sich, was ein zeitkritischer Regisseur wie Harry Kupfer aus diesem Stoff geformt, mit welchen Mitteln der Theaterkünstler die Bühne zum Schauplatz unserer Lebenstragödie gemacht hätte.

Regieprobleme stellten sich freilich auch für Otto Schenk nicht, obwohl gerade Offenbachs „Hoffmann“ diffizile Fragestellungen aufwirft, was die Fassungen betrifft. Daß sich Schenk dabei nicht um die Erkenntnisse der quellenkritischen Neuausgabe von Oeser scherte, stand zu erwarten, ebenso der wenig intellektuelle Umgang mit dem Theater Offenbachs, was in der inszenatorischen Konsequenz soviel hieß wie: anachronistisches Ausstattungstheater, monumentaler Realismus, triviale Phantastik – und das von allem zuviel. Die Chance, neue Wege in Sachen Offenbach einzuschlagen, wurde in München im Wortsinn verspielt. Von einer Aura des Fantastisch-Gespensischen, des Mysteriösen und des Zaubereich-Märchenhaften war

kaum etwas zu spüren; sie wurde erdrückt von einer knickbeinig daherkommenden Wiener Vorstadtposse, die wenig Amüsantes zu bieten hatte. Schenk schien wohl nach altem Brauch Klamotte mit Kunst verwechselt zu haben.

Daß diese Premiere auch musikalisch kaum Fluidum und Esprit ausstrahlte, lag entscheidend an dem wenig einfühlsamen Riccardo Chailly, unter dessen wuchtigem Temperament Offenbachs feingesponnene, episodenhafte zwischen Ernstem und Heiterem pendelnde Musik zu leiden hatte. Übrig blieb ein sich bis an den Rand der Erschöpfung verausgabender Hoffmann-Sängerdarsteller, der mit dem fulminanten Neil Shicoff die Szene und den ganzen Abend beherrschte. Aus der Damenriege der Stella (Daniela Naini), Olympia (Cyndia Sieden) und Antonia (Pamela Coburn) konnte im Venus/Tannhäuser-nahen Giulietta-Akt Trudeliese Schmidt stimmlich besonders markant auf sich aufmerksam machen. Bei den Herren in den Nebenpartien zogen die Qualitäten der „Hausbesetzung“ (Karl Helm, Hans Wilbrink, Claes H. Ahnsjö, Hans Günter Nöcker u.a.) wenig in den Bann, wobei Alfred Kuhn dem Coppelius noch am ehesten Farbe und Präsenz zu geben vermochte. – Für wann, bitte, ist eine Neu-Inszenierung von Offenbachs „Hoffmann“ an der Bayerischen Staatsoper geplant?

Stefan Mikorey

Arena di Verona

Premieren mit und ohne Knalleffekt

Die Erfahrung, daß drei Weltstars – Caballé/Carreras/Bruson – und ein veristischer Opernreißer wie in diesem Fall Umberto Giordano einziger Erfolgshit „Andrea Chenier“ nicht ausreichen, um bei der Eröffnungsvorstellung der 64. Opernfestspiele in Verona das riesige Rund der Arena restlos füllen zu können, muß für die Direktionslei-

tung und die davon betroffenen Künstler ebenso überraschend wie betäubend gewesen sein. Allerdings war dieser „Andrea Chenier“ in einer kaum spürbaren Inszenierung des regieführenden Bühnen- und Kostümbildners Attilio Colonnello und mit eher problematischen Gesangsleistungen nicht gerade dazu angetan, Beifallsstürme zu provozieren. Optisch jeder

Kein großer Erfolg war der Neuinszenierung von Giordanos Opernreißer „Andrea Chenier“ bei den Festspielen in der Arena di Verona beschieden

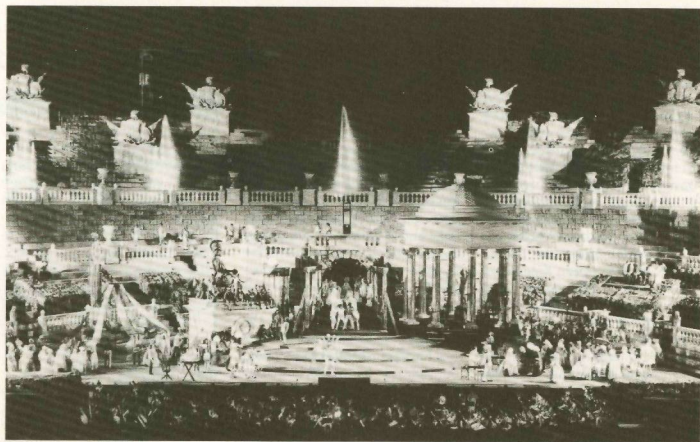


Foto: Arena di Verona

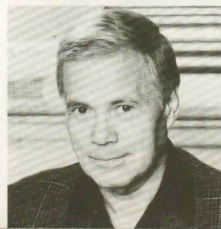
Zoll ein junger Dichter und in den lyrischen Passagen (sehr gelungen die Arie zu Beginn des 4. Aktes) von wahrhaft betörendem Wohlklang, vermochte sich José Carreras in den dramatischen Momenten nur mit unüberhörbarem Forcieren auf der Breitwandbühne Gehör zu verschaffen. Sobald seine Madeleine-Partnerin Montserrat Caballé die Bereiche ihrer ungemein tragfähigen Mezzavoice und ihres Mezzoforte verließ, was erfreulicherweise selten geschah, waren an diesem Abend Einbußen an reiner Klangsönheit ebenfalls nicht zu überhören. Einen ausgesprochen schwachen Tag hatte Renato Bruson, dessen samtimbrierter Bariton in der Tiefe und Höhe selbst bei besserer Disposition bekanntlich begrenzt klingt. Wenn dann noch eine schlechte stimmliche Abendverfassung hinzukommt, ist dieser Gérard der eigentliche Verlierer einer insgesamt enttäuschenden Verona-Premiere.

Am darauffolgenden Abend kehrte in Gestalt der jungen Österreicherin Sophia Larson Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“ nach 26jähriger Abwesenheit wieder einmal auf die Bühne der Arena von Verona zurück. Sophia Larson hatte bei ihrem ausgesprochen erfolgreichen Rollen- und Arena-Debüt das Glück, in einer dem Werk und seinen szenischen Möglichkeiten wirklich angemessenen Inszenierung ihre erste Minnie auf der Bühne ausprobieren zu können. Sie tat dies mit einer ebenfalls ansprechenden, klar timbrierten, in der Höhe strahlend aufblühenden Spinto-Stimme, die immer wieder an die Schallplatten-Minnie der Nilsson bei EMI erinnert und die Arena mühelos ausfüllt. Der Regisseur Ezio Zefferi und sein Bühnenbildner Luciano Ricci gestanden mit viel Pferdegetrappel und Schüssen diesem musikalisch leider gewaltig unterschätzten Puccini-

Western auf der ganzen Linie die erwarteten optischen und akustischen Effekte zu. Auch Wladimir Popov, ein junger russischer Tenor von der New Yorker Met, dürfte hier in Verona den Dick Johnson (immerhin ein Versprechen für die Zukunft) zum ersten Mal gesungen haben. Das Publikum kam mit diesen beiden Protagonisten in den seltenen Genuß, ein wirklich junges und harmonisierendes Liebespaar auf der Bühne zu erleben. Silvano Carroli, ein international stark gefragter Jack Rance sowie auffallend gut disponierte Compriari hatten am künstlerischen Erfolg dieser Produktion einen beachtlichen Anteil. Das gilt auch für den Dirigenten Maurizio Arena, der (wie tags zuvor sein Pultkollege Gianluigi Gelmetti) das Kunststück zustande brachte, sängerfreundlich zu begleiten und trotzdem ein schlüssiges musikalisches Grundkonzept nicht aus den Augen und Ohren zu verlieren.

Claus-Dieter Schaumkell

Nikolaus Harnoncourt und Dietrich Fischer-Dieskau bestimmten auch in diesem Jahr in ganz besonderer Maße die frühere Prey-Schubertiade in Hohenems



Schubertiade Hohenems: „Fidelio“ konzertant

Philologische Gründlichkeit

Ludwig van Beethovens „Fidelio“, konzertant und mit erklärenden Zwischentexten gegeben, kommt einer Fusion von Bühnenwirklichkeit und Volkshochschule gleich. Wenn sich die Interpreten endlich heiß gesungen haben, wenn es – wie in der Stadthalle von Feldkirch, als Nikolaus Harnoncourt im stark erweiterten Rahmen der „Schu-

bertiade Hohenems“ diesen „Fidelio“ dirigierte –, wenn es also im zweiten Aufzug gelingt, den fleißigen werkgeschichtlichen und aufführungspraktischen Überlegungen spannungsvolle akustische Wirklichkeit zu verleihen, dann meldet sich aufs Neue der poetische Moderator und sammelt emsig Punkte für sein Ausdruckskonto.

Harnoncourt und sein namhaftes Solistenensemble mit Dietrich Fischer-Dieskau als Gouverneur, Peter Schreier als Florestan, mit Julia Varady und Krisztina Laki als Leonore und Marzelline und mit Jan-Hendrik Rootering, Peter Jelosits und Robert Holl in den übrigen Hauptpartien standen natürlich vor dem Problem, die ganze Geschichte nun ohne die üblichen, zumeist sinnstiftenden Dialoge einleuchtend gestalten zu müssen. Harnoncourt griff auf die an sich einfühlsame, klischeekritische „Rocco“-Erzählung von Walter Jens zurück. Sie wurde für diese Ausführung vor allem deshalb etwas abgeändert, weil man nicht ausschließen wollte, daß sich

im Publikum Zuhörer befänden, die sich beispielsweise mit der Doppelidentität jener Leonore nicht auskennen, die mit beispielhaftem Eifer ihren gefangenen Gatten errettet. Wolfgang Reichmann war der deklamierende und sehr, sehr laut sinnierende „zweite“ Kerkermeister, ein Mann der philosophischen Erleuchtung, alles in allem nicht gerade ein Typ aus dem Gefängnis von nebenan.

War man in der Lage, den literarischen Rocco als gegeben hinzunehmen und sich vor allem nach der Pause vom Schwung und der steigenden Temperatur der Aufführung mitreißen und erhitzen zu lassen, dann kam aus einem schweren Paket philologischer Gründlichkeit auch jene Botschaft von Zuversicht und Zeitenwende zum Vorschein, die uns Nachgeborenen immer noch ein Gefühl vermittelt, als spreche Beethoven direkt zu uns – und zwar als Anwalt aller Unterdrückten. Harnoncourt,

agil wie immer, mit allen Fasern Animator und Mitleidender, hatte die Kraft und die Übersicht, das Finale wie eine operndramatische „Neunte Sinfonie“ im Zeichen „himmlischen Entzückens“ und „über-großer Lust“ – wie es im Text heißt – aufzubauen. Scharf skandierte Passagen standen im extremen Kontrast zu mysteriösen, tatsächlich wie neu ausgehörten Klangwirkungen in den untersten dynamischen Bereichen. Und auch die Sänger ließen keine Zweifel aufkommen, daß artiger Schöngesang hier nur gefragt war, wenn es wirklich keine Anzeichen in der Partitur gab, die Stimme etwas zurückzunehmen. Fischer-Dieskau vor allem vertrat die Farben eines grellen sängerischen Expressionismus, der – bei aller angemessenen Rollendramatik – gelegentlich fast komische Züge annahm. Im kommenden Jahr steht – man staune oder ereifere sich! – Verdis „La Traviata“ auf dem Schubert-Zettel. Regie: Martin Fi-

scher-Dieskau. Bühnenbild: Mathias Fischer-Dieskau. Julia Varady – also Frau Fischer-Dieskau – als Violetta komplettiert das familiäre Unternehmen. Aber damit nicht genug: Manuel Fischer-Dieskau kommt mit dem Cherubini-Quartett als zweiter Cellist zum Zuge und der Vater beherrscht die Liedprogramme. Mancher Schubertiade-Gast erinnert

sich an Zeiten, als noch Hermann Prey zugegen und der Name Fischer-Dieskau schier tabu war. Die Zeiten ändern sich. Sie ändern sich sogar gewaltig. „Traviata“ bei der Schubertiade“, jedoch Schuberts „Fierabras“ demnächst unter Abbado in Wien. Wie wäre es 1988 mit Fischer-Dieskau als Falstaff und Harnoncourt am Pult? Peter Cossé

12. Deutscher Musikwettbewerb in Bonn

Warten auf die Ernte

Wie steht es um den deutschen musikalischen Spitzennachwuchs? Hier Einblicke zu gewinnen und nach anspruchsvollen Aus-

scheidungskämpfen die Besten gezielt zu fördern, dafür war 1975 der Deutsche Musikwettbewerb geschaffen worden. Was jetzt zum zwölften Mal in

SOLITAIRE

Die Edelsteine unter den Aktiv-Lautsprechern

T + A elektroakustik GmbH
Lehrkehlweg 32
4900 Bad Bentheim
Telefon 05221/72020

T + A - Baschus
Kl. 7900 Almsiedel
Telefon 05490/94883

Wiede Elektro AG
Königsstraße 9
CH-8401 Zürich
Telefon 14628043

Sony Andrei Ges. m. b. H.
A-2246 Bremen
Industriestraße 1/5
Telefon 02236/79781

den Räumen der Bonner Beethovenhalle stattfand, konnte sicher wieder keinen Gesamtüberblick über den deutschen Berufsnachwuchs verschaffen – dafür fehlten zu viele wichtige Vertreter – doch ließen sich tendenzielle Eindrücke auch diesmal wieder gewinnen. Wenn Richard Jakoby vom veranstaltenden Deutschen Musikrat anlässlich der Preisverleihung von der sich stetig verbessernden Bilanz deutscher Musikerfolge auch im Ausland sprach, ist da sicher eine Seite der deutschen Nachwuchsmedaille angesprochen, wenn aber von den achtzig gemeldeten Teilnehmern des Wettbewerbs letztlich nur einer sich auch nach internationalen Maßstäben als konkurrenzfähig erwies, wurde auch gleich die andere sichtbar.

Daß Rolf Plagge im Vordergrund der pianistischen Konkurrenz zu finden sein würde, war zu erwarten gewesen. Daß er die Konkurrenz dann so eindeutig beherrschen würde, war aber schließlich doch erstaunlich und erschreckend zugleich. Nicht nur in Rachmaninoffs d-Moll-Konzert, dem er als unmittelbarer Preisträger im Abschlußkonzert mit fast gewalttätigem Einsatz herbe Größe abgewann, konnte er erneut seinen derzeitigen Ausnahmestellung im bundesdeutschen Reich der Klaviervirtuosen unterstreichen, auch in den einzelnen Durchgängen war er die bestimmende Erscheinung. Silke Thora Matthies als zweite Preisträgerin und Matthias Kirschner als Empfänger des dritten Preises wurden eindeutig auf die Plätze verwiesen.

Bei den Streichern war mit 41 Meldungen rein quantitativ ein positives Ergebnis zu verzeichnen, doch wenn von 14 angetretenen Cellisten gleich zwölf im ersten Durchgang ausschieden, dann scheint der Mangel an hochqualifiziertem Nachwuchs, zumindest soweit es der Wettbewerb auswirkt, noch keineswegs behoben. Preise gingen an Ulrike-Anima Mathé, die während des Wettbewerbs mit prägnantem Bach-Spiel überzeugen konnte, sowie an den Cellisten Gustav Rivinius. Als einziger Bewerber seiner Instrumentalgruppe gelangte der Gitarrist Jürgen Ruck in den Final-Durchgang und konnte sich dort mit unauf-

dringlicher Virtuosität den ersten Preis erspielen, und schließlich errangen zwei Bläserformationen, das Münchner Arcis-Quintett und das Roseau-Quintett aus Nürnberg Preise in der Sparte Kammermusik für Bläser.

Wie weit die anschließenden

Fördermaßnahmen wirklich den deutschen Nachwuchs ins Konzertleben integrieren können, was ja die eigentliche Zielsetzung des Deutschen Musikwettbewerbs darstellt, bleibt einmal mehr abzuwarten.

Nikolaus Deckenbrock

Berghaus-Choreographie von Henzes „Orpheus“ in Wien

Selbstverschuldetes Ende der Menschheit

Ruth Berghaus verkehrt den Mythos und damit die Welt. Henzes Orpheus und Eurydike hat es in ihrer Inszenierung schon zu Lebzeiten in die Hölle verschlagen. Die Welt, die die Berghaus entwirft, ist ausgelöscht. Gesichtlose Lemuren, grau in grau, bäumen sich auf, klatschen kraftlos auf den Boden in einem öden Betonbunker. Orpheus und Eurydike sind zwei von ihnen. Geschundene Kreaturen haben eine Katastrophe überdauert. Von Leben kann man nicht mehr sprechen. Blinden Körper werden sich, geben Klopzeichen, die niemand hören wird. Der einzige sichere Ort, der Bunker, ist auch Gefängnis.

Die Geburt des Apoll unter Sturmesbrausen, Pfeifen und Glockenspiel ist ein Hohn. Der goldene Gott stammt aus einem fernen Zeitalter und zaubert bestenfalls Theaterillusion: An einer Flugvorrichtung schwingt er sich in die Lüfte. Ein schräg gespanntes Seil, unsicherer Halt für das Menschengewürm, führt bestimmt nicht in den Himmel. Dennoch hebt mit der Geburt des Gottes ein neues Zeitalter an – die Zeit danach, wenn die Menschen nach überstandem Feuerssturm wieder Gesichter bekommen. Schwanke noch steht Eurydike auf zu langen Fohlenbeinen, stakst unsicher auf Orpheus zu. Die blutige Wunde am Kopf hat sie bandagiert, mit blutigen Fin-

gern langt sie nach dem ihr bestimmten Mann.

Der Weg nach außen, nach oben, führt in eine Verwüstung, die schlimmer ist als jede Unterwelt. Dort ragen die gleißend hellen Ruinen unserer Zivilisation als klassizistische und postmoderne Zahntümpfe in einen schwarzen Himmel. Eine ewige Finsternis herrscht auf der Welt. In einem schrägen Gehäuse, steril weiß gekachelt, stahlrohrsesselmöbliert, posieren Hades und Persephone, Herren einer nach oben verlagerten Unterwelt. Der Fluß Styx, der Orpheus und Eurydike trennt, bleibt unsichtbar, kann ebensogut Krater sein. In dieser öden Welt ist Liebe unmöglich geworden. Wenn Orpheus Eurydike endlich trifft, muß sie sterben. Wenn Orpheus Hades im Kampf besiegt, windet sich wie zu Beginn Menschengewürm in silbernen Schutzanzügen in tödlicher Agonie. Den Tod bringt Orpheus. Er verkörpert das zerstörerische männliche Prinzip, das im Lauf der Geschichte auch dann noch tödend wiederkehrt, wenn es schon keine Zukunft mehr zu geben scheint.

Die lichte Unterwelt von Ruth Berghaus und ihrem Bühnenbildner Hans Dieter Schall, unsere Welt nach dem letzten verhängenden Schlag, kennt kein Erbarmen. Mit unerbittlicher Konsequenz entwirft die Berghaus Bilder vom selbstverschuldeten Ende der Menschheit. Ihr Orpheus kennzeichnet deren unausrottbares Todes- und Zerstörungstrieb.



Hans Werner Henzes „Orpheus und Eurydike“-Ballett in der Choreographie von Ruth Berghaus: ein mit unerbittlicher Konsequenz entworfenes Bild vom selbstverschuldeten Ende der Menschheit

Die Warnung wirkt umso eindringlicher, als Henzes Bearbeitung seiner Partitur zu Edward Bond stark veränderten Libretto sich noch weiter bewegt vom Künstlermythos Orpheus. Die einst versöhnliche Apotheose kommentiert nun, um etliches gekürzt, verstärkend die Todesschreie sterbender Menschen. Der Gegensatz eruptiv sich entladender Klangballungen und kammermusikalischer Elegien für Gitarre, Cembalo und Harfe, die leitmotivisch Orpheus, Eurydike und Apollo begleiten, steigert die Spannung bis zum Zerreiß. Henze reduzierte die Streicher zugunsten einer mächtig dreinfahrenden Orgel. Gewaltige Cluster kontern For-

tissimo-Aleatorik, Sturmgewölbe löst sich auf in synkopierten Rhythmen. Henze schrieb mit dem „Orpheus“ ein von Gefühlen brodelndes Werk, das Ulf Schirmer mitreißend dirigierte. Die Wiener erleben in ihrer Staatsoper einen großen Abend, nicht zuletzt, weil Ruth Berghaus in den Tänzern bisher unvorstellbare Fähigkeiten geweckt hat. Einhelliger Jubel für die einstige Palucca-Schülerin Ruth Berghaus, der mit ihrer „Orpheus“-Choreographie (übrigens nach 22 Jahren Pause ihre erste) die schließliche Fortsetzung ihres inszenatorischen Œuvres als Schauspiel- und Opernregisseurin gelang.

Eva-Elisabeth Fischer

Landshuter Hofmusiktage 1986

Geistliche Musik und Commedia dell'arte

Die Landshuter Hofmusiktage haben sich mittlerweile zu einem wichtigen europäischen Musikfestival entwickelt. 1986 standen geistliche und festliche Musik sowie die Commedia dell'arte im Mittelpunkt. Festlich (auch im geistlichen Bereich) ist gleichbedeutend mit glanzvoller Doppelchörigkeit und brillanten Trompetenfanfaren. Trompeter der ersten Garnitur von Ludwig Güttler bis hin zu Crispian Steele-Perkins und Chandler Goetting waren hierfür verpflichtet worden. Neuausgrabungen alter Werke, wie sie die Musica Rinata München unter Jörg Holler boten, die Begegnung mit Ensembles aus der CSSR (wie der Musica Antiqua Prag) und der DDR (Dresdner Vokalistinnen) waren zudem eine besondere Attraktion dieses Festivals.

Mit dem sakralen Bereich konfrontiert wurde die Commedia dell'arte. Das Perpetuum Teatrabile aus Locarno führte die Geschichte des Lachens vor: Die vier Schauspieler erweckten die Späße der Hofnarren bis hin zum Zirkusclown und Stummfilmkomiker

zu neuem Leben. Dabei wurde deutlich, daß es Archetypen des Lachens gibt, die sich bis heute nicht geändert haben. Das TAG Teatro di Mestre aus Venedig gastierte mit einem historisch getreuen und dennoch mit prallem Leben erfüllten Commedia-dell'arte-Stück. Scaramuccia, ein heruntergekommener Capitano, halb Adliger, halb Gauner, dominierte in einer Handlung voller Wortspiele, Akrobatik und parodistisch eingesetzter Musik. Am Rande der Landshuter Hofmusiktage fand unter der Leitung von Prof. Dr. W. Salmen (Innsbruck) ein äußerst informativer Workshop über Kleinorgeln statt, der viele Anregungen zu einer intensiveren Beschäftigung mit den gegenüber der großen Orgel vernachlässigten Instrumenten gab. Das von der Stadt Landshut und dem BMW-Kulturprogramm veranstaltete Festival brachte also auch 1986 vielfältige Aspekte der Alten Musik einem breiten Publikum näher, wobei sich die Begegnung mit der Vergangenheit hier in einem dazu passenden Stadtbild vollzog.

Franzpetr Messmer

AIMEZ-VOUS LISZT?

Seit 1974 jedes Jahr in Ungarn: ein Wettbewerb der neu erschienenen Liszt-Platten

GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE LISZT



Die 1986 preisgekrönte Ausgabe: Archive Piano Recording APR 7001. SIMON BARERE (Klavier) 1934–36.

Réminiscences de Don Juan, Rhapsodie espagnole, La leggierezza, etc.

DECCA 411 803-1
JORGE BOLET (Klavier)
Klavierwerke Vol. 6. Venezia & Napoli, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Ballade no. 2.

EMI 27 0399 1 · EMI 27 0400 1
ANDRÉ WATTS (Klavier)
Études d'exécution transcendante d'après Paganini, Piano sonata in B minor, Les Jeux d'eau à la Villa d'Este, etc.

Preisverteilung: am 21. Oktober 1986, dem Jahrestag der Geburt von Liszt, in Budapest, im Rahmen eines feierlichen Konzerts in der Musikakademie, um 19.30 Uhr.
Die besten neuen Liszt-Aufnahmen von 1986 sind in je 3 Exemplaren spätestens am 30. April 1987 eintreffend einzusenden.

1986

Grand Prix

DU DISQUE LISZT

LISZT GESELLSCHAFT
H-1064 Budapest
Vörösmarty u. 35.
Tel.: 421-573

LISZT SOCIÉTÉ BUDAPEST