

Premiere von Zeffirellis „Othello“-Filmversion an der Wiener Staatsoper

Frei nach Verdi

Verfilmungen von populären Opern sind in den vergangenen Jahren relativ häufig geworden. Looseys „Don Giovanni“, Zeffirellis „Traviata“ oder „Carmen“ von Francesco Rosi sind dem Opernfreund – je nach Geschmack – noch in höchst unterschiedlicher Erinnerung, ganz zu schweigen von Syberbergs ambitioniert-artifizieller „Parsifal“-Adaption, die man allerdings kaum in Zusammenhang mit den genannten, weit kommerzielleren Produktionen des Opernkinos bringen darf. Jüngstes Opfer der Bemühungen, klassische Opernstoffe für ein weltweites, auch an Arnold Schwarzenegger, Rambo, Videoclips und viel Action geschultes Massenpublikum aufzubereiten, war Verdis „Othello“, der unter der Ägide der Hollywood-Produzenten Golan und Globus entstand. Doch ohne Placido Domingo, der seine Rollenerfahrung aus fast 100 Bühnenaufführungen auch für die Nachwelt festgehalten wissen wollte, wäre dieser Elf-Millionen-Dollar-Film wohl kaum zustande gekommen, den Zeffirelli innerhalb von sechs Monaten an Originalschauplätzen u. a. auf Kreta, in Apulien und Orvieto abgedreht hat. Die Weltpremiere fand Ende August an der Wiener Staatsoper statt (!) – ein bisher in der Geschichte des traditionsreichen Opernhauses einmaliger Vorgang, der selbstverständlich jene öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog, die man sich allseits davon erhofft hatte.

Den Dreharbeiten vorausgegangen war die vollständige

Schallplatteneinspielung des Werkes an der Mailänder Scala im Juni 1985. Anstelle von Carlos Kleiber, der ursprünglich dirigieren sollte, leitete Lorin Maazel die Studioproduktion, in der Katia Ricciarelli die Desdemona und Justino Diaz den Jago sangen. Diese soeben bei EMI veröffentlichte Aufnahme (ausführliche Rezension in FF 11/86) bildete die Grundlage für Zeffirellis Verfilmung, die mit einer Stunde und 50 Minuten längst nicht so lange dauert wie die ungekürzte Aufführung der Oper. Rund 30 Minuten der Originalpartitur wurden in Zeffirellis „Othello“-Verschnitt aus der Überlegung heraus gestrichen, ein mit der Gattung wenig vertrautes Kinopublikum nicht zu überfordern. Doch die teilweise raffinierten, teilweise aber allzu plump-rigorous Eingriffe in die Verdische Musikdramaturgie bringen die austarierte Balance zwischen den dramatisch-expressiven und eher lyrisch verhaltenen Passagen der Oper unzulässigerweise stark ins Wanken.



Placido Domingos souveräne Othello-Studie macht die neue Verfilmung von Giuseppe Verdis gleichnamiger Oper, die Franco Zeffirelli an Originalschauplätzen inszeniert hat, bereits sehenswert

Daß Desdemonas „Lied von der Weide“ (Salce, Salce) im arg zerstückelten vierten Akt (sogar die von Verdi grandios komponierte Einleitung der Solo-Kontrabäße wurde verkürzt) nicht vorkommt, hört noch jeder Esel. Schwieriger wird es bei der ersten Begegnung mit dem Film, auf Anheiß die zahlreichen Amputationen zu registrieren, die die Handlungsstränge dieses Eifersuchtsdramas drastisch auf Othello, Desdemona und Jago reduzieren. Ein anstrengendes Puzzlespiel! Genaues Hinhören lohnt dabei allemal, denn Zeffirelli hat neben ein paar Takten aus Verdis für die Pariser Erstaufführung nachkomponierter Balletteinlage im ersten Akt auch fragwürdige Musik einfließen lassen, die nicht aus Verdis Feder stammt.

Außer Cassio, der vom Regisseur über Gebühr ins Bild gebracht wird, verkümmern keineswegs zu vernachlässigende Charaktere wie Emilia zur reinen Staffage. Überhaupt: Nebenschauplätze, Zwischentöne, Atmosphäre schaffende Ruhepunkte sind bei Zeffirelli kaum gefragt, Action, Tempo heißt die Devise. Szenerie, Dekorationen und Kostüme sowie Kameraführung und hektischer Bildschnitt sollen Aufmerksamkeit erzwingen. Dabei war der optische Appetit Zeffirellis enorm bis maßlos. Es vergeht

kaum ein Augenblick, der ohne Großaufnahme, rasante Kamerafahrten, ohne vielsagende Gesten und bedeutungsvolle Mimik auskäme. Wenn Blicke töten könnten, wäre nach fünf Minuten alles zu Ende. Freilich sorgen mit Domingo als Othello und dem Jago-Darsteller Justino Diaz zwei Sängerpersönlichkeiten, die jedem Profischauspieler Konkurrenz machen können, dafür, daß das künstlerische Gesamtniveau dieses deutlich unter der Hollywood-Knute stehenden Spektakels nicht in die Nähe einer amerikanischen Soap Opera gerät. Katia Ricciarelli hingegen wirkt nicht nur im Teint blaß. Daß sie am Ende nach der Flucht aus den Gemächern malerisch auf den Stufen des Schlosses in Schönheit sterben darf, zählt ebenso zu den Eingebungen Zeffirellis wie die Tatsache, daß das Stück in einem wilden Morden endet. Nachdem Othello Desdemona erwürgt und Jago sein Weib Emilia erstochen hat, trifft den teuflischen Ränkeschmied Othellos Blitz in Form eines Speeres. Blut quillt. „Othello“ ist ein Reißer, dies ist spätestens jetzt auch für jene Unbedarften klar, für die Zeffirelli wohl so entschlossen alle Register der Vulgarisierung der Verdischen Oper gezogen zu haben scheint. Wohl bekomm's! Stefan Mikorey

Foto: Cannon Film

Bregenzer Festspiele mit Donizettis „Anna Bolena“

Schöngesang über das Böse

Der Chor der Volksoper Wien und der Bregenzer Festspielchor befinden sich vor Beginn der „Anna Bolena“-Premiere im Bregenzer Festspielhaus im Foyer. Die düster-biedermeierlich gekleideten Damen und Herren geben mit ihrer überraschenden Anwesenheit erste Andeutungen über ein terrassenähnliches Regiekonzept. Terrassenartig insofern, als ganz bewußt und betont verschiedene Realitäts-

und Wahrnehmungsebenen voneinander abgesetzt werden. Der Chor und auch der Hauptakteur, Enrico VIII., der König von England, nehmen in Ferruccio Villagrossis Theaterlogen Platz und verfolgen aus der Zuschauerperspektive des 19. Jahrhunderts genau jene der blutrünstigen Geschichte entnommene Schicksalsoper, die wir – das Publikum einer retrospektiven und festspielandächtigen Epoche knapp vor der



„Anna Bolena“ von Gaetano Donizetti hatte bei den Bregenzer See-Festspielen in einer Inszenierung von Giancarlo del Monaco Premiere. Unser Foto zeigt Francisco Araiza (Lord Riccardo Percy), Katia Ricciarelli (Anna Bolena) und Jewgenij Nesterenko (Enrico VIII.)

zweiten Jahrtausendwende – aus noch größerer, aber deshalb keineswegs kritischerer Distanz betrachten (und genießen).

Links die mehrstöckig aufgebauten Nobellogen, rechts eine Scheinwerferwand, die kaltes, blendendes Licht auf die ansonsten konventionell arrangierte Szenerie schickt, als hätte Giancarlo del Monaco zeigen

wollen, wie notwendig pompöser, altertümlicher Rampenbelcanto und Workshop-Illumination einander bedingen, wenn schon dieser langatmige, gleichwohl musikalisch recht ergiebige, aber doch vom großen Repertoire überholte Historienschenken auf die Bühne gezwungen werden muß.

Mochten viele, in Premierenstimmung angereist und auf unkomplizierte Unterhaltung eingestimmt, mit solchen interpretatorischen Hartherzigkeiten nicht einverstanden gewesen sein, so blieb es ihnen unbenommen, sich über die Sängereleistungen und über die besten Momente der Wiener Symphoniker zu freuen, die unter Giuseppe Patanés hitziger, aber zu wenig ordnender Leitung nicht gerade klanglichen Feinputz über die durchsichtigsten Donizetti-Inventionen zu legen vermochten. Rührig zur Stelle war das gelernte Konzertorchester jedoch, wenn die stark geforderten Handlungsträger am heftigsten die gezinkten Karten mit den unverzichtbaren Trümpfen „Intrige“ und „Gemeinheit“ mischten. Katia Ric-

ciarelli in der Titelpartie beispielsweise – alles andere als eine Dramatikerin vom Schlage einer Callas –, brachte es zuwege, die Höhen und Tiefen einer emporgehobenen und schmähtlich den politischen Interessen geopfert Existenz nahezu zu bringen. Sie wurde von dem stimmkräftigen Jewgenij Nesterenko als Enrico dem Scharfrichter ohne Umstände in die Hände gesungen. Etwas einfarbig, immer leicht bemüht wirkend, gleichsam als „Cosi“-Ferrando in Windsor beschäftigt, jedoch mit bemerkenswerter Höhe und am Ende auch erstaunlichem Stehvermögen bewältigte Francisco Araiza die schwierige Rolle des Lord Riccardo Percy – und dies inmitten von Sängerschauspielern wie Riccardo Lombardi (Lord Rochefort), Stefania Toczyska (Giovanna Seymour), Elena Zilio (Smeton) und Jorge Pita (Sir Herve), die ihre Chancen auch am Rande des verabscheuungswürdigen und von Donizetti ohne die üblichen Harmonisierungsstricks ausgearbeiteten Geschehens zu nutzen wußten. Peter Cossé

60 Jahre Martha Graham Dance Company

Akrobaten Gottes

Martha Graham verkörpert noch im hohen Alter von 92 Jahren einen harmonischen Stil, in dem sich Selbstdisziplin und Leidenschaftlichkeit paaren. Hochaufgerichtet, geschminkt wie für einen Auftritt und angetan mit einem violetten Seidenanzug, beobachtet sie aus dem Parkett der Frankfurter Alten Oper die Probe; ehrfurchtgebietend nimmt sie dann abends, nun in silbern schillernder Robe, den frenetischen Schlußapplaus ihres Publikums entgegen. Ihr Publikum hat Martha Graham – nach 60 Jahren als Tänzerin, Choreographin und Lehrerin, als Schöpferin eines neuen Tanzstils – rund um den Erdball. 60 Jahre Martha

Graham Dance Company – Grund genug, in der Alten Oper zu den Frankfurter Festen eine sechstägige Werkchau zu veranstalten – die ausführlichste, die es in der Bundesrepublik je zu sehen gab. Das Programm umfaßt sogar mehr als diese sechs Jahrzehnte, geht zurück auf ganz frühe Denishawn-Soli, die Tänze von Grahams Lehrern Ruth St. Denis und Ted Shawn.

In der Tradition der Göttin des Barfußanzuges, Isodora Duncan und angeleitet von eben diesen Lehrern, holte Martha Graham, die im Tänzer den „Akrobaten Gottes“ sieht, die Tänzerinnen vom Spitzenschuh buchstäblich hinunter auf die Erde, auf die Sohle des

nackten Fußes. Bewegungen, die im klassischen Ballett verpönt sind, sollten seelische Konflikte ihrer meist aus der Mythologie stammenden Heldinnen ausdrücken helfen. Jene Frauen – die eifer- und rachsüchtige Medea, die gattenmordende Klythemnästra, die inzestuöse Jocaste – waren es, die sie zu ihren dramatisch erzählenden, stets tiefenpsychologisch unterfütterten Stücken inspirierten, in denen Männer bis heute mehr oder weniger dekorative Staffage sind. Damals wie heute verstört es, die Protagonistin mit dem ernstesten Ausdruck widerstrebender Gefühle etwa in „Heretic“ (1929) zu erleben, eine Außenseiterin der Gesellschaft, umringt von schwarzgekleideten Mädchen, die sich in puristischer Strenge zu skulpturähnlichen Gruppen formieren.

Erst jetzt erarbeitet sich Martha Graham die nordischen Mythen. Ihr jüngstes Stück „Tangled Night“ spielt am Meer unter Seefahrern, denen eine geheimnisvolle Frau erscheint, ein Wesen zwischen Medusa, Sirene und Undine. Diese Frau mit goldenem Schlangenhaar lockt einen der Männer mit sich, von der realen, irdischen Frau weg. Die Spannung von „Tangled Night“ liegt in der Reibung der Gegensätze, dem Aufeinanderprallen

weiblicher Archetypen, die in Beziehung zu ein und demselben Mann in Konflikt geraten. Der Triumph der einen ist die leidvolle Niederlage der anderen. Was sich in aufwühlendem Pathos abspielt, ließe sich ohne Mühe auf den Alltag übertragen. Aber banaler Realismus ist Martha Grahams Sache nicht. Das Außergewöhnliche, Theatralische, verbrämt von der mehr oder minder deutlichen Symbolsprache einzelner Requisiten, steht für das allgemein Gültige.

Selten nur widmet sie Choreographien dem reinen Tanz, wie etwa ihre ebenfalls in diesem Jahr entstandene Hymne an den Tanz „Temptations of the Moon“, einem atavistischen Vollmond-Ritual voller Verführung und Leidenschaften. Die „Versuchungen des Mondes“ freilich zählen kaum zu Grahams typischen Stücken, dient ihr doch die Abstraktion als Sammelbecken verschiedener Tanzstile. Eine Rarität: sie greift zurück auf klassische Ballettvirtuosität, vernachlässigt seltensamerweise den Purismus ihrer eigenen Bewegungssprache. Und das, obgleich Martha Graham Zeit ihres Lebens choreographiert hat, um die Reinheit und Wahrheit zu finden – mit geradezu religiös-fanaticher Hingabe.

Eva-Elisabeth Fischer

Höhepunkte in Glyndebourne und London

„Porgy and Bess“ und Bolschoi-Gastspiel

Die Glyndebourne Festival Opera sicherte sich mit der britischen Erstaufführung von Gershwins Meisterwerk „Porgy and Bess“ nicht nur den vielleicht stichhaltigsten Triumph in ihrer jüngeren Geschichte, sie verdeutlichte damit auch den fatalen Anachronismus rassistischer Widersprüche, mit denen selbst das Mutterland des Commonwealth zu leben hat. Denn zu einem Zeitpunkt, da sich die Regierung Ihrer Majestät mehr und mehr

zum Gehilfen des Apartheidregimes in Südafrika erniedrigt, brachte im elitären, nicht subventionierten Glyndebourne ein ebenso elitäres weißes Publikum in Abendkleid und Smoking einem mehrheitlich aus den USA rekrutierten schwarzen Ensemble eine stehende Ovation dar.

Die uneingeschränkte Anerkennung galt zunächst der glänzenden Aufführung, nicht zuletzt auch dem London Philharmonic Orchestra unter Simon Rattle, das gerade in dieser



Foto: Snowdon/Entertainment Corporation



Foto: Glyndebourne Festival Opera

Spielzeit neben Verdi und Britten mit dem „Don Giovanni“ und Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ seine Vielseitigkeit unter Beweis stellen konnte. Erfreulich, daß Ausstatter John Gunthers atmosphärisch-realistische und dennoch leicht verwandelbare Bühnenbilder nicht Eigenkunst, sondern Voraussetzung für die Regie von Trevor Nunn boten. Nunn, künstlerischer Direktor der Royal Shakespeare Company hatte sich weder auf Experimente noch auf

Ein längst überfälliges Gastspiel gab das Bolschoi-Ballett in Londons Covent Garden Opera House. Unter anderem war die Choreographie „Iwan der Schreckliche“ zu sehen, in der Andris Liepa (Foto oben) zu den herausragenden Solisten zählte. „Porgy and Bess“ stand in Glyndebourne erstmals auf dem Programm. Williard White und Cynthia Haymon sangen die Titelpartien

Seelendrüsenskitsch eingelassen. Er vertraute auf die explosive Ursprünglichkeit und dramatische Dichte dieses Opernstoffes. Letztendlich aber blieben es die Solisten, die mit ihrem Ensemblegeist und vehementem stimmlichen Einsatz das zeitlose schwarze Epos zu einem denkwürdigen Erlebnis werden ließen. Williard White als Porgy war wohl auch dank seiner Erfahrungen, die er bei der ersten Schallplattengesteinsinspielung unter Lorin Maazel für die Decca gemacht hatte, mit der Partie so hervorragend vertraut, daß er sich und dem Publikum neue Dimensionen der Poesie und Expressivität in der Porgy-Rolle erschließen konnte. Empfindsamkeit wie Eindringlichkeit seiner Darstellung gingen unter die Haut. Cynthia Haymon (Bess), Cynthia Clarey (Serena), der vibrierend vielseitige, dämonisch-listige Damon Evans (Sportin' Life), Bruce Hubbard (Jake) und Gregg Baker als sinnlich brutaler, unbeugsamer Clown (um nur einige aufzuführen) –, sie alle trugen zu einem unsentimentalen, faszinierend kraftvollen und direkten Musiktheatererlebnis bei.

In London bildete das umfangreiche und nach 12jähriger Abwesenheit überfällige Gastspiel des Bolschoi-Balletts im Royal Opera House den seit Monaten ausverkauften kulturellen Höhepunkt. Mit Ausnahme von „Spartakus“ präsentierte Yuri Grigorowitsch, der künstlerische Direktor der größten Ballettcompagnie der Welt, mit „Raymonda“ (Glasunow), „Ivan, der Schreckliche“ (Prokofiew) und „Das goldene Zeitalter“ (Schostakowitsch) eigene, hier noch unbekannte Choreographien jüngerer Datums. Die eigentliche Sensation bestand nicht so sehr darin, daß sich nahezu unbemerkt der ehemals antiquierte, auf Traditionen basierende Bolschoi-Stil ohne Verlust der dramatischen Substanz den verfeinerten Kirov-Stil zu eigen gemacht hat; auch nicht darin, daß mit solch überragenden Tänzern wie u. a. Lydmila Semenyaki, Nina Ananiashvili, Tatyana Golikova, Andris Liepa oder Irek Mukhamedov eine neue, junge Generation die Vitalität der Compagnie bestimmt; die Sensation bestand vielmehr in der Tatsache, daß man im Hinblick

auf diese elektrisierenden, völlig durchchoreographierten und auf jede Pantomime verzichtenden Mammutwerke den Begriff „Ballett“ wird neu definieren müssen. Ein derartig bestechend brillantes, persönlich-

keitsstarkes und mit solch müheloser Selbstverständlichkeit serviertes, völlig dem klassischen Ballett untergeordnetes Showbusiness ist einem bis dato noch nicht begegnet.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Salzburger Festspiele

Supermarkt mit besonderen Angeboten

Irgendwann im August, als die Salzburger Festspiele ihrem alten Anspruch gemäß die Stadt zur Szene erhoben – oder degradierten, wie immer man dies auch sehen mag –, wurde bekannt, daß im kommenden Jahr die Zahl der Orchesterkonzerte um drei erhöht werden würde. Achtzehnmal also werden 1987 Ensembles unter anderem aus Wien, Berlin und Dresden Beispiele programmatischen Kompromisses zwischen ausprobiertem, wenn nicht gar ausgeleiertem Unterhaltungsrepertoire und zeitgenössischem Schwerkriegspäckchen eingehen, werden punktuell mit attraktiver Kapitalsinfonik aufwarten und dazwischen immer wieder – ich denke da vor allem an die Wiener Philharmoniker – auf hohem Niveau gleichsam aus dem Koffer spielen. Jene Wiener Philharmoniker, die in

dieser Spielzeit unter anderem die Uraufführung von Pendereckis tobsüchtiger Gespenster- und Kriminaloper „Die schwarze Maske“ getragen haben – und natürlich auch den Opernbetrieb von „Capriccio“ bis „Zauberflöte“ –, bekommen nunmehr lächerlich wenig Zeit, selbst umfangreiche Konzertprogramme zu erarbeiten. Unter diesen Umständen mußte es fast als ein Wunder erscheinen, auf welch hohem Niveau eine Wiedergabe der achten Sinfonie von Gustav Mahler unter der Leitung von Lorin Maazel stand – ein bekanntermaßen strapaziöses Unternehmen. Seiji Ozawa hatte zudem mit den Österreichern Straussens „Heldenleben“ schier hingebungsvoll ausgeleuchtet und nacherlebt, während Karajan mit den Berliner Philharmonikern zweimal Festspielgottes-



Foto: Salzburger Festspiele

Während der Salzburger Festspiele uraufgeführt: Krzysztof Pendereckis „Die schwarze Maske“

men“ muß man kein Wort mehr verlieren. Es sei denn, man gratuliert der Hauptdarstellerin vergangener Oster- und Sommerdurchgänge, Agnes Baltsa, zu ihrem Rücktritt knapp vor Festspielbeginn. Ponnelle, der Salzburger Hausregisseur, hat sein altes „Figaro“-Konzept überarbeitet und gegen Ende des Werkes gefährlich verwässert. Die „Zauberflöte“ ist am Ende einer rekordverdächtigen Dienstzeit bei intelligenter Publikumsergötzung angelangt. Im kommenden Jahr gibt es dafür den „Don

Giovanni“ als Übernahme von den Osterfestspielen, den Michael Hampe – ein neues Direktorialiumsmitglied – inszenieren wird. Die Gesamtaufnahme – das klappt bei Karajan und Co. – liegt bereits in der Besetzung der Zukunft vor.

Man tummelt sich also in Salzburg und plant. Vor allem mit Uraufführungen auf dem Konzertsektor sieht es nicht übel aus. Stücke von Alexander Mühlenbach, Ulrich Stranz, Hans Zender, Zoltán Duskó und eine gewaltige, aber auch stilistisch sehr bunte Messe von

Helmut Eder hatten im Mozarteum, im Kleinen Festspielhaus und in der Felsenreitschule Weltpremiere. Bei solchen Gelegenheiten dringt ein wenig frische Luft durch die Ritzen eines ansonsten strikt nach Angebot und Nachfrage geregelten Supermarkts der Musik, in dessen Mauern es dem weniger auf platte Betäubung erpichten Hörer schon etwas eng werden kann. So eng und mulmig wie in den meisten von Bernhard Paumgartner erfundenen und nun wohl auf ewig vorprogrammierten Mozart-Matinee, die

unausweichlich am Tiefpunkt öffentlichen Durcheinandermusizierens anlangen, wenn das Direktorialiumsmitglied Gerhard Wimberger den Stab hält. Dem österreichischen Rundfunk – und hier im konkreten Fall dem Studio Salzburg – schien es nach Jahren des Stillhaltens angemessen zu sein, auf die Übertragung der betreffenden Matineen zu verzichten. Eine denkwürdige Entscheidung einer öffentlich-rechtlichen Anstalt ganz im Sinne der Öffentlichkeit. *Peter Cossé*

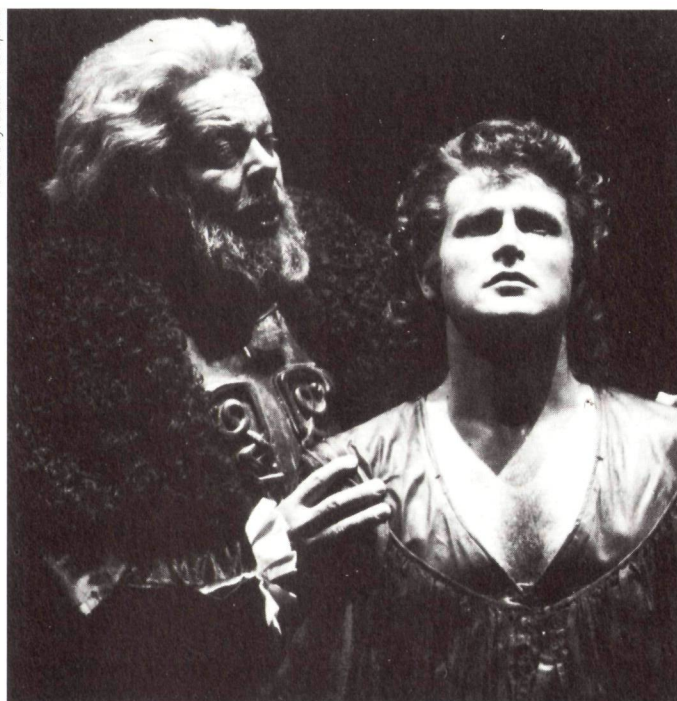
Matti Salminen
(König Marke) und
Peter Hofmann
(Tristan) in der
Wiederaufnahme von
Jean-Pierre Ponnelles
„Tristan“-
Inszenierung

reaktivierten Butzenscheiben-„Meistersinger“, in die sich neue Unzulänglichkeiten der Regie eingeschlichen haben: von den putzteufeligen Lehrbuben bis hin zu den arg betulichen Meistern, die sich ganz ungeniert über sich selbst und ihre borniert-spießigen Singe- und Lebensregeln lustig zu machen scheinen. Auch Hermann Prey outierte allzu unkontrolliert; seine Beckmesser-Studie gelang ihm schon konzentrierter, ernster und darum auch glaubwürdiger. Selbst Bernd Weikl hat sich mittlerweile gefährlich weit von einer seriösen Sachs-Verkörperung entfernt – so souverän, ja lässig er diese Partie auch abzuliefern weiß. Dem Publikum gefallen Popularisierungen dieser Art, worüber man gerade in Bayreuth besonders erstaunt sein darf. Solch ungezügelter Anbiederung an die seichte Unterhaltung wäre in früheren Jahren jedenfalls kaum denkbar gewesen.

Mehr oder weniger mitleidsvoll ließ sich erneut Siegfried Jerusalems Stolz-Niederung nachvollziehen – im Preislied auf der Festwiese leider nur noch ein Offenbarungseid –, doch auch Ponnelles „Tristan“-Reprise von 1981 blieb von Heimsuchungen der Sänger nicht verschont. Während Peter Hofmann sein Bayreuther Rollendebüt als Tristan fast

über die volle Festspieldistanz mit Anstand durchhielt, mußte Jeannine Altmeyer, die als Isolde ebenfalls Neuland betrat, gleich nach der Premiere passen. In der letzten Vorstellung war für sie Catarina Ligendza eingesprungen, der es mühelos gelang, in darstellerischer und gesanglicher Hinsicht absoluter Mittelpunkt der Aufführung zu sein. Aus dem übrigen Ensemble ragten Matti Salminens geradezu herzbewegend und zugleich spannend lebensnah gezeichneter Marke sowie Ekkehard Wlaschihas kernig-unverbraucher Kurwenal heraus. Von Vorteil war auch das charakteristische, sinnliche Timbre von Waltraud Meiers Brangäne, das sich prägnant von dem der Isolde unterschied. Schien es Daniel Barenboim im „Tristan“ bisweilen auf dröhnende Orchesterindolenz anzulegen, so wußte Giuseppe Sinopoli das Bayreuther Festspielorchester wiederum zu einem glutvoll-vibrierenden, aber dennoch stets gezügelten „Tannhäuser“-Enthusiasmus anzuspornen. Als weitsichtig erwies es sich zudem, an der Besetzung des Vorjahres festzuhalten. Cheryl Studer als Elisabeth und Richard Versalle als Tannhäuser sind stärker mit ihren Rollen verwachsen und konnten sich im Vergleich zur Premiere 1985 deutlich steigern, was auch Gabriele Schnaut in der Partie der Venus überzeugend gelang. Wäre nicht ein beachtliches Defizit an szenischer Durchdringung der Partitur zu beklagen gewesen, man hätte zumindest hier von einem rundherum befriedigenden Festspiealniveau berichten können. *Stefan Mikorey*

Foto: Bayreuther Festspiele



Bayreuther Festspiele

Zwischen Anspruch und Realität

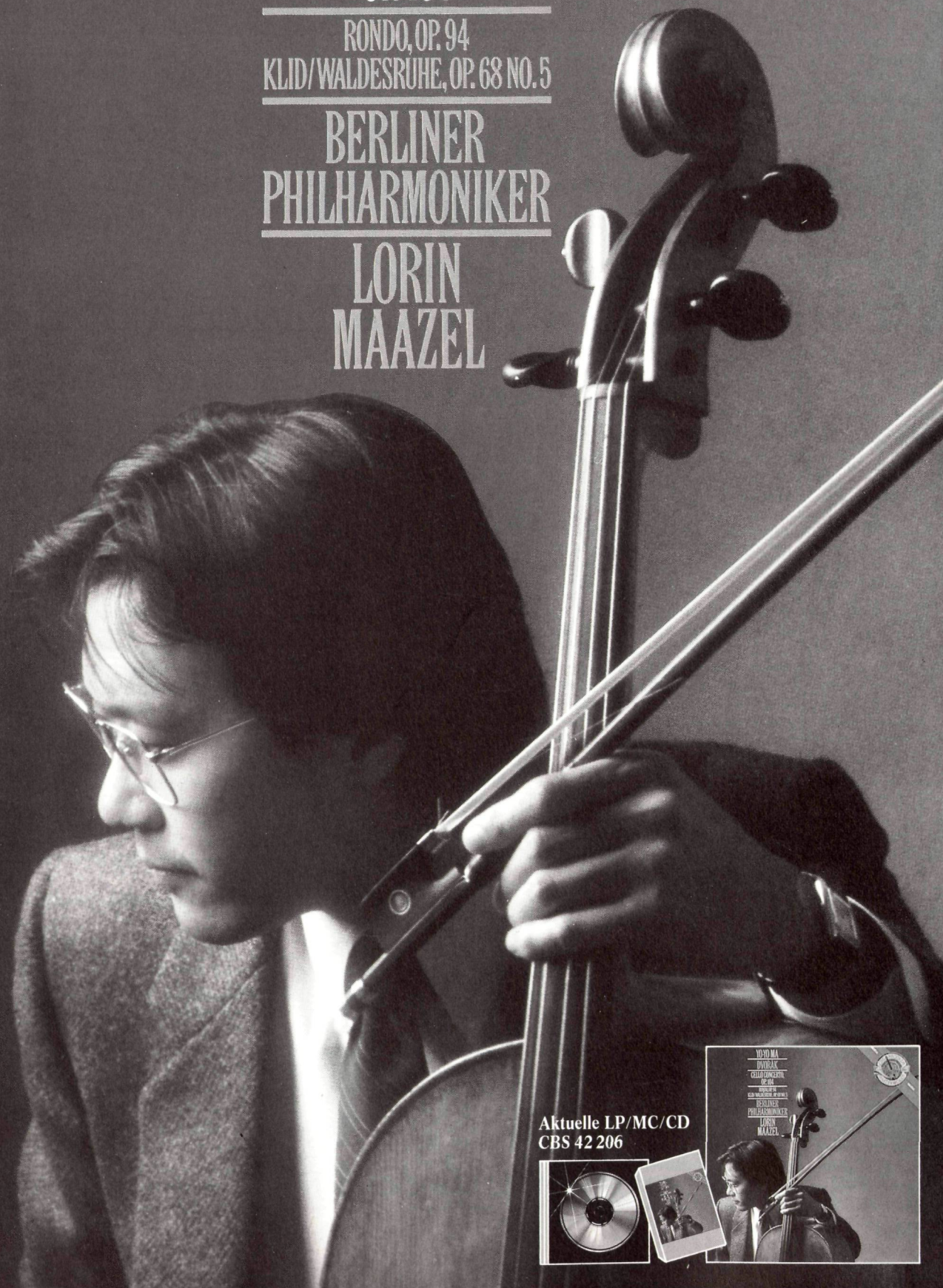
Es war eine Festspielsaison der Wiederaufnahmen. Gemäß der Work-in-progress-Philosophie der Bayreuther „Werkstatt“ („Nächstes Jahr machen wir alles anders“) hatte man sich auf Aufführungen eingestellt, an denen szenisch wie musikalisch weitergearbeitet worden ist, die sozusagen den letzten Feinschliff erhalten haben und nun im Glanz der vollen Reife einer erneuten Begutachtung unterzogen werden können. Von den Überresten der nunmehr definitiv in der Versenkung verschwundenen „Ring“-Inszenierung

„nach Peter Hall“ waren positive Impulse wohl kaum mehr zu erwarten gewesen, doch bei den „Meistersingern“, „Tannhäusern“ und „Tristan“ hieß es doch gespannt sein, ob aus früheren Jahren bekannte Regie-Fragwürdigkeiten und sängerische Fehlentscheidungen bequemlichkeitshalber wiederholt würden, was sich leider in vielem bewahrheitete. In den Inszenierungen von Wolfgang Wagner und Jean-Pierre Ponnelle überwogen die Momente gepflegter Routine bei weitem die der auffrischenden Inspiration. Das betraf vor allem die

YO-YO MA DVOŘÁK CELLO CONCERTO, OP. 104

RONDO, OP. 94
KLID/WALDESRUHE, OP. 68 NO. 5

BERLINER
PHILHARMONIKER
LORIN
MAAZEL



Aktuelle LP/MC/CD
CBS 42 206

