

ERFOLGREICHE 1. MÜNCHENER BIENNALE FÜR NEUES MUSIKTHEATER

Vieles gewagt und viel gewonnen

Siebenundvierzig Aufführungen in knapp vier Wochen, davon neunzehn konzertante oder szenische Uraufführungen; im Eröffnungs- und auch im Schlußkonzert der Münchner Philharmoniker jeweils ein Auftragswerk der Stadt München – die Isarmetropole war bestens beraten, 4,5 Millionen DM bereitzustellen und muß ihm inzwischen ausgeschiedenen Kulturreferenten Kolbe nochmals danken, daß er vor über zwei Jahren die Initiative zur 1. Münchener Biennale für neues Musiktheater ergriffen hat. Die Säle des Gasteig, vor allem aber die durch fabelhafte Einbauten des Wiener Theaterarchitekten Hans Hoffer zu neuen Bühnen umfunktionierten Räume des (sonst monströsen) Kongreßsaales und der „Alten Astronomie“ des Deutschen Museums wurden vielfältig genutzt. Konzertantes, Halbszenisches (die beiden „Lehrstücke“ Brechts) und stilistisch breit gefächerte Inszenierungen zogen ein überwiegend junges Publikum an. Die Workshops und

Premierengespräche boten Praxis und Theorie.

In der Rückschau werden Konturen und Höhepunkte sichtbar. Hans Werner Henze, der Organisator und Motor des Festivals, konnte deutlich zeigen, daß bereits die Weimarer Republik Entscheidendes zur Fortentwicklung des Musiktheaters geleistet hat (Hartmann, Weill, Hindemith). Es wurde klar, wie sehr die braune Barbarei uns auch hier hinter diese Anfänge zurückgeworfen hat: Beckschäfer-Rosendorfers „Trojanischer Frieden“ lieferte den zu einem derartigen Festival gehörenden Flop durch seine banale Unterforderung des jugendlichen Zielpublikums. Lechners „Letzter Milkaner“, ein Bauern-Grusical vom Sterben der kleinen Milchbauern, unterforderte zwar agrarsachverständige Münchner Intellektuelle, wird aber mit seinen modernistischen Volksmusik-Weiterentwicklungen und seiner sozialkritischen Prügelmentalität durchaus sein eigentliches Publikum ansprechen. Gerd Kührs sensible Kroetz-

Vertonung „Stallerhof“ spaltete das Publikum mit der Grundsatzfrage 'Haben diese Menschen (Gesangs-)Töne?'; die hervorragende Raphaela Weil hätte als geistig behinderte Beppi einen Darstellerinnenpreis verdient, Jaroslav Chundelas präzise karge Inszenierung wurde zu Recht prämiert. Die Ausstatterin Rosalie hat sich mit der lyrisch phantasievollen Szenerie zum mittelpersischen Liebeslied „Leyla und Medjnun“ ihren Preis verdient. Freilich war die Prämierung für die internationale Jury (Harewood, Bialas, Berio, Abrahamsen, Druckman, Rihm, Weir) schwer: Hätte nicht doch die neue Wege beschreitende Partitur Adriana Hölszkys den Kompositionspreis verdient? Erfreulich, daß die fesselnde Interpretation dieser Vertonung von

Träger des BMW-Musiktheaterpreises anlässlich der 1. Münchener Biennale für Neues Musiktheater: Mark-Anthony Turnage (l.) und Jonathan Moore, die für ihre „Greek“-Produktion ausgezeichnet wurden

Vierzehn Musiktheaterwerke standen neben Konzertveranstaltungen auf dem Biennale-Programm, darunter auch Giorgio Battistellis „Jules Verne“-Oper, die vom Trio Le Cercle aufgeführt wurde



Fotos: Koerner, Willaume/Münchener Biennale

Fassbinders „Bremer Freiheit“ durch Dirigent András Hamary ausgezeichnet wurde. Unstrittig ist, daß das Team Mark-Anthony Turnage (Komposition), Steven Berkoff (Libretto) und Jonathan Moore (Bearbeitung und Regie) für „Greek“ an der Spitze stand. Dieser wilde, grelle und aggressive Taumel eines zeitgenössischen Ödipus durch die Londoner East-End-Slums endet nicht in hellsichtiger Blindheit, sondern in einer ungebärdigen Absage an alle Konventionen und Mythen – Ödipus-Eddy bekennt sich zu seiner Liebe, preist sie als einziges Paradies und kehrt zurück. Dazu Moores blendende Inszenierung auf Londoner West-End-Niveau, ein Solisten-Ensemble mit stupenden Allround-Talenten in Mehrfachrollen, eine phantasievolle und variable Ausstattung und eine junge Dirigentin mit Elan – ein Musiktheatererlebnis aus einem Guß. Die Komposition Turnages verschmilzt Großstadtlärm und Musicalschiß, arioses Liebesduett und schrille Dissonanz überzeugend zu einer Großstadt-Klang-Sinfonie.

Das Resümee? Allein die vielen neuen Namen junger Komponisten und Ausübender bewiesen, daß die Musiktheaterszene deutlich reicher ist, als die Musikverlage und die Spielpläne der mittleren und großen Bühnen (samt ihren sich ach so informiert gebenden Experimentierbühnen) uns glauben machen. Diese zeitgenössische Musiktheaterszene ist stilistisch und thematisch vielfältig; sie ist ideenreich und metiersicher.

Die technisch unvollkommene Bühne und der eher kleine Etat verhindern keineswegs, daß der überwältigende Eindruck sich einstellt (Turnages/Moores „Greek“); vielleicht sind es unsere Jahrzehnte, in denen weibliche Komponisten zum Zuge kommen und tatsächlich neue klangkompositorische Wege beschreiten (Adriana Hölszkys „Bremer Freiheit“). Umso schlimmer wiegt ein sichtbares Desinteresse: mag es nur ein gastunfreundlicher Fauxpas gewesen sein, daß weder der sonst allgegenwärtige Münchner Generalintendant noch sein Generalmusikdirektor und Operndirektor zu sehen

Zu einem eindeutigen Erfolg gelangte Gerd Kührs musikalische Adaptation des Kroetz-Stückes „Stallerhof“. Jaroslav Chundela erhielt bei dieser Inszenierung den Preis für die beste Regie. Foto: Raphaela Weil als Beppi

waren – viel schlimmer ist, daß auch die übrigen Intendanten fast durchweg fern blieben... und demnächst wohl fernsehverstärkt jammern, daß es keine spielbaren Werke gibt. Beginnen da auch „Szenen“ zu klaffen? Auch das ist wohl ein Ergebnis: das ansonsten die Münchner Opernhäuser füllende Publikum war auf der Biennale in der Minderzahl; durch seine soziale Preisgestaltung hat das Biennale-Team ein anderes, neues Publikum angezogen. Die Mundpropaganda wird für die 2. Biennale ein weiteres tun. Außerdem hat Henze zwei Spielorte geschaffen, die nicht nur in Erinnerung bleiben, sondern genutzt werden sollten. Und damit muß vom „spiritus rector“ gesprochen werden: Hans Werner Henze hat durch Montepulciano, die Festival-Inszenierung in der Steiermark und in Hessen eine enorme Metierkenntnis. Erfreulich und bewundernswert, daß ihn das nicht auf schon Bewährtes zurückgreifen, sondern abermals und stets Neues riskieren ließ. Wo sonst Repräsentationskultur, Mief und Protz dominieren, da gab es Höhen und auch Tiefen, vor allem aber eine außergewöhnliche musikalische Spannweite zu erleben. Ja, da paßte ein oft mißbrauchtes Wort: München leuchtete in diesen Wochen – dank junger Künstler, dank Henze und seinem Team. Kulturpolitisch kann das nur bedeuten: Auf Wiedersehen in zwei Jahren! Dann mit etwas Experimentellem als zusätzlicher Würze!

Wolf-Dieter Peter

NEUINSZENIERUNG VON „ANNA BOLENA“ IN LONDON

Triumph für Joan Sutherland.

Mit „Anna Bolena“ (1830 in Mailand uraufgeführt) begründete sich Donizettis Ruf als neben Bellini bedeutendster Belcanto-Komponist seiner Zeit. Damals begeistert aufgenommen und für Jahrzehnte Bestandteil des internationalen Repertoires, scheiterten zahlreiche Wiederbelebungsversuche in jüngerer Zeit letztlich daran, die sieben Partien

adäquat zu besetzen. Hier diktiert einzig die Stimme den dramatischen Verlauf, und ein oder mehrere Fehlbesetzungen verschieben das musikalische Gleichgewicht derart, daß das schwülstige Geschehen um die Hinrichtung von Anna Bolena zugunsten Jane Seymours durch Heinrich VIII. nur noch schwer verdaulich wird. An Covent Garden ist das Werk seit 1871 nicht mehr aufgeführt

worden. Als Rechtfertigung für die Neuinszenierung durch John Pascoe – er zeichnete auch für eine hilflos monströse Ausstattungsparodie aus Samt, Seide und schaurigen Tüchern verantwortlich – dienten Joan Sutherland in der Titelpartie und, selbstredend, ihr Gatte Richard Bonynges am Pult. Man konnte der am 7. November 1926 geborenen Künstlerin und Meisterin eines unnachahmlichen Belcanto die volle Anerkennung nicht versagen, auch wenn ihre stimmliche Dominanz dem früheren Absolutheitsanspruch verständlicherweise nur noch bedingt gerecht wurde. Immerhin verstand sie es, mit ihren Kräften brillant hauszuhalten, so daß sie die abschließende nahezu 20minütige Wahnsinnszene noch einmal zu einem unvergesslichen Triumph ihrer gesanglichen Gestaltungsvielfalt steigerte.

Bedenkt man, daß sie Anna Bolena, eine der anspruchsvollsten und kräftezehrendsten Partien überhaupt, 1984 in Toronto zum ersten Mal kreierte und inzwischen in San Francisco, Houston, Chicago und für die Decca wiederholt hat, so verwunderte es lediglich, warum vier Jahre vergehen mußten, bis dieses Ereignis

an dem Haus möglich wurde, an dem sie als Lucia ihre ersten großen Erfolge feierte. Umso mehr wären Joan Sutherland weitgehend ebenbürtige Partner zu wünschen gewesen. Es diente weder ihr noch Donizetti, daß sie einmal mehr zweitrangige Kollegen an die Wand sang, wobei sich der amerikanische Tenor John Aler sogar deftige Buhs gefallen lassen mußte. Die vielumjubelte Aufführungsserie und möglicherweise Joan Sutherlands Abschied von London führte jedoch noch zu einem weiteren Ergebnis. Richard Bonynges, wohl in der Hoffnung, daß, wo vor vier Jahren die Originalpartituren des ersten und dritten Akts der verschollenen Donizetti-Oper „Elisabeth“ (1838) gefunden worden waren, noch mehr Material der Entdeckung harre, stöberte in den Kellern von Covent Garden und förderte unter altem Ballettmaterial tatsächlich den vollständig erhaltenen dritten Akt in der Handschrift Donizettis ans Tageslicht. Eine erste, vorläufig konzertante Aufführung dieses außerordentlichen Funds unter Bonynges, aber mit Sicherheit ohne Sutherland, ist innerhalb der nächsten 18 Monate in London vorgesehen. *Hans-Theodor Wohlfahrt*

In der ersten Aufführung von Donizettis „Anna Bolena“ an Covent Garden seit 1871 brillierte Joan Sutherland in der Titelpartie. Peter Seiffert war als Doktor Faust zu hören, Nelly Miricioiu sang die Margarethe



Foto: Royal Opera House

GOUNODS „FAUST“ AN DER DEUTSCHEN OPER BERLIN

Aktualisierte Oper ohne Stilbruch

Daß seine Oper nur wenig mit Goethes Schauspiel zu tun hat, ist Charles Gounod immer wieder von den ewigen teutonischen Gralshütern zum Vorwurf gemacht worden. Diese Kritik geht jedoch am Sujet vorbei, was John Dew und sein kongenialer Ausstatter Gottfried Pilz in ihrer durchaus kontrovers aufgenommenen Neuinszenierung des „Faust“ an der Deutschen Oper Berlin zeigten. Sie versetzten die zeitlos gültige Handlung in die aktuelle Gegenwart, in die New-Wave-Neonkultur, transferierten die lyrische Oper der Romantik mit Stilmitteln des Musicals und der Satire in unsere Zeit. Aus Fausts Studierstube ist eine Wolkenkratzer-Schlucht à la Fifth Avenue geworden, aus dem Faust-Walzer ein veritables Tanz-Turnier. Das Rondo vom goldenen Kalb, vor dem Hintergrund

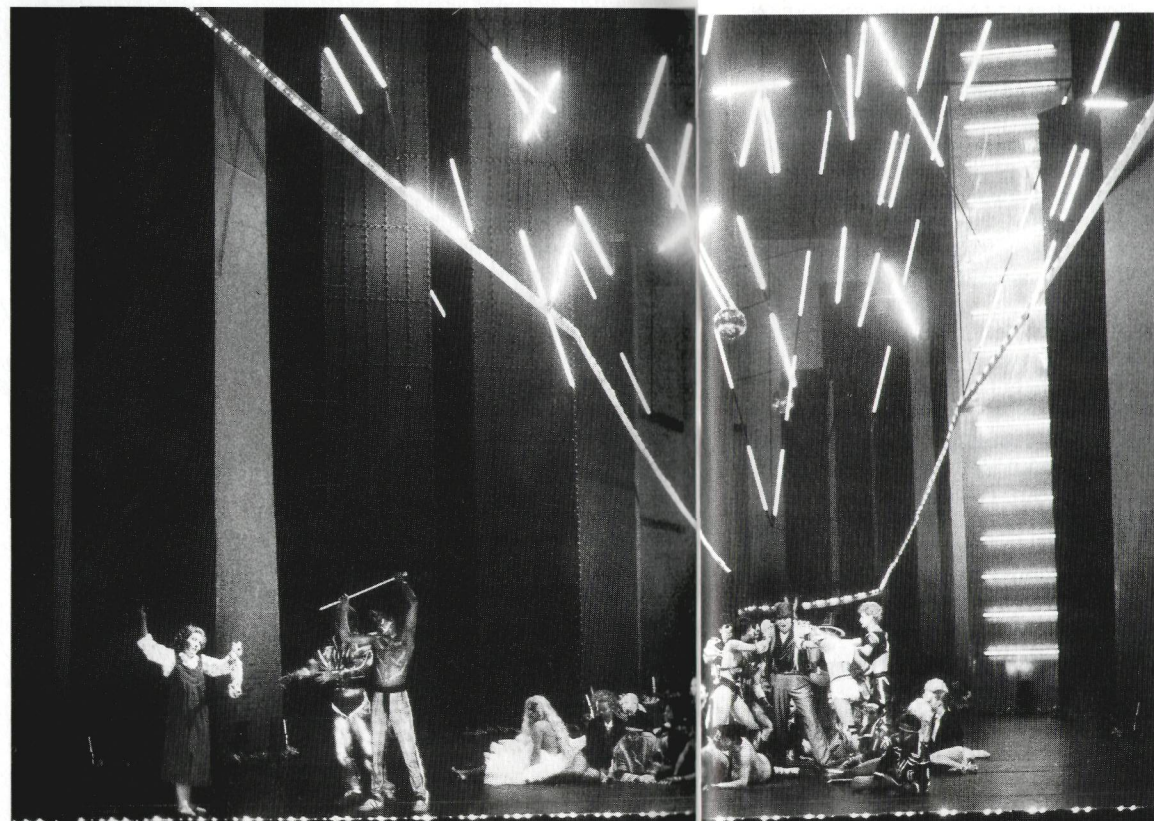
der Börsenkurs-Kurven des \$, Yen und der DM, wird zur Einkaufsorgie im Supermarkt. Der verjüngte Faust (Peter Seiffert) trägt silbergrauen Edelknitter, Margarethe (Nelly Miricioiu) einen Trechcoat. Sie jobbt als Serviererin und singt ihr Lied vom „König in Thule“ auf dem Nachhauseweg in der U-Bahn. Das alles ist als elegant-sarkastisches Spektakel kurzweilig und spritzig inszeniert, mit geschickten Kulissenwechseln, die die Komparserie übernommen hat. Die Komparserie: das sind fünfzehn Breakdancer, junge Virtuosen ihres Fachs, die man von Berliner Straßen wegengagiert hat (Choreographie: Janz Samec). Eine ebenso spaßige wie logische Idee, die Oper zu aktualisieren. Freilich wollen die eckigen und geschmeidig-mechanistischen Bewegungen nicht immer zur runden Eleganz der Partitur passen. Und daß

der Chor bei diesen Bewegungen nicht mithalten kann, bricht die Einheitlichkeit der ästhetischen Stilisierung.

Dew bringt also viel Neues auf die Bühne, aber er überfrachtet nicht die Musik mit seinen Regie-Ideen. Er versteht es, unterstützt durch eine wirkungsvolle Lichtregie, bei lyrischen Ruhepunkten das Nebeneinander des Szenischen bruchlos zu realisieren. Das alles kommt dem Musikalischen zugute, und damit kann diese Aufführung auch brillieren. Obenan steht Robert Hale als ungemein prä-

senter Mephistopheles. Zunächst als wilder Jäger in grüner, dann als Roker in schwarzer Lederkluft, aber immer mit seinem allen Verkleidungen widerstehenden Schwanz, begleitet er sich in der Serenade auf einer (stummen) E-Gitarre. Seine Hexen sind beiderlei Geschlechts: die Hölle bietet Abwechslung, was der phlegmatisch und willensschwach gespielte Faust am eigenen Leibe erlebt. Peter Seifferts sicher geführte, schöne Stimme war am Premierenabend etwas eng, klang nicht ganz so frei, wie es sein sollte. Und dennoch: eine gute Leistung. Nelly Miricioiu war mit ihrer hellen, zarten Stimme eine Margarethe von schlichtem Liebreiz, genau, wie es die Rolle verlangt. Und Gino Quilico, der kurzfristig für den erkrankten Andreas Schmidt eingesprungen war, bestach mit seinem kraftvollen, metallischen Timbre in der Partie des Valentin.

Jesus Lopez Cobos kostete die lyrischen Momente aus, und das Orchester dankte ihm mit geschmeidigem Spiel. Daß diese Premiere nur fünf Wochen von der vorherigen trennten, war am ehesten dem Chor anzumerken, dessen Sprachverständlichkeit dürrig war. Das Publikum, das traditionelle lukullische Oper erwartet hatte, fühlte sich durch unorthodoxe Gags zunächst provoziert. Doch Dew hat bewiesen, daß verschiedene inszenatorische Stilebenen durchaus nebeneinander und miteinander existieren können – zum Vergnügen der Zuschauer. *Martin Elste*



In der „New Wave-Neonkultur“-Ausstattung von Gottfried Pilz inszenierte John Dew die Neuproduktion von Charles Gounods „Faust“ an der Deutschen Oper Berlin

Foto: Kranich

WIEDERENTDECKUNG VON FÜNF CELLO-SONATEN VON BOCCHERINI

Mehr als nur ein Forschervergnügen

Mag sein, daß einmal eine Zeit kommen wird, in der man den Namen Luigi Boccherini nicht mehr spontan nur mit dem berühmten Zuckerbäcker-Menuett in Verbindung bringt. Die Art jedenfalls, wie sich beispielsweise der Cellist Julius Berger und der Münchner Musikwissenschaftler Christian Speck zusammen mit der niederrheinischen Musikproduktionsgesellschaft ebs um die Reputation des 1743 geborenen und 1805 gestorbenen italienischen Cello-Virtuosen und Komponisten bemühen, ist erfolgversprechend und hat bereits einige respektable Ergebnisse hervorgebracht.

So startete im vergangenen Jahr bei ebs eine auf drei Platten angelegte erste Gesamteinpielung sämtlicher Cello-Konzerte von Boccherini. Zwölf sind es nach dem neuesten Stand der Musikwissenschaft, nachdem Christian Speck 1986 in Neapel auf ein bislang unbekanntes Cello-Konzert aus der Feder Boccherinis gestoßen war. Dieses Es-Dur-Konzert wurde zusammen mit dem bereits vor 20 Jahren entdeckten C-Dur-Konzert während der Wiener Festwochen 1987 uraufgeführt. Beide Werke liegen bei ebs jetzt als überaus hörenswerte Ersteinspielungen vor (Luigi Boccherini, Concerti per Violoncello, Vol. I, Julius Berger und das Südwestdeutsche Kammerorchester unter Vladislav Czarnecki, ebs 5055).

Jüngste Frucht der Boccherini-Bemühungen sind fünf Sonaten für Violoncello und Basso continuo, die Speck und Berger in der Bibliothek des Benediktiner-Stifts Seitenstetten in Niederösterreich entdeckten. Diese fünf dreisätzigen Werke in A-Dur, D-Dur, c-Moll, f-Moll und a-Moll wurden kürzlich in einer Live-Sendung des ZDF-Kanals 3sat vorgestellt. Was Julius Berger zusammen mit Atony Spiri (Cembalo) und Alois Posch (Kontrabaß) da zu Gehör brachte, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach eine Uraufführung gewesen sein. Denn die Handschriften, die zweifelsfrei Boccherini zuzuordnen sind und wohl aus seinen frühen Jahren stammen, weisen keinerlei Korrekturen oder sonstige Bezeich-

nungen auf, die auf eine frühere Aufführung der Musik hindeuten könnten. Eine Drucklegung der fünf Neuentdeckungen ist in Arbeit; im Herbst wird ebs eine Einspielung mit dem Uraufführungs-Trio herausbringen.

Nun sind also 37 statt bisher 32 Boccherini-Sonaten für Cello bekannt, fünf Werke mehr in Boccherinis ohnehin schon über 300 Werke zählendem Schaffen für Streicher-Kammerensembles. Noch mehr „Gebrauchsmusik“ eines italienischen Cello-Virtuosen aus der zweiten Komponisten-Reihe, der zwar den instrumentalen italienischen Zeitstil im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vollendete, gleichzeitig aber auch den Anschluß verpaßte an die Entwicklung des europäischen Kammermusik-Stils, wie er sich zu seinen Lebzeiten um Mozart und Haydn in Wien abzeichnete? Können solche Entdeckungen denn mehr sein als Forschervergnügen? Zweifellos ja. Denn zum einen ist der Ausschnitt der Musikgeschichte, der heute allenthalben zum Klingen kommt, eng genug (und diese Abgrenzung betrifft ja keineswegs nur die neue Musik). Zum anderen hat Julius Berger wohl recht, wenn er das Schaffen Boccherinis für weitgehend unterschätzt hält. Vor allem ist Bergers Art, Boccherini mit geradezu liebevollem Engagement zu interpretieren, das beste Argument für Gehalt und Lebendigkeit dieser Musik. Auf sein Cello-Spiel trifft uneingeschränkt zu, was ein Nachruf in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ dem Virtuosen Boccherini attestierte: „Ein trefflicher Violoncellist, der besonders durch unvergleichlichen Ton und ausdrucksvollen Gesang auf seinem Instrument bezauberte.“ Vollends spannend schließlich wird das rührige Boccherini-Unternehmen durch die Tatsache, daß Julius Berger Boccherinis Musik auf einem 1709 gebauten Stradivari-Cello spielt, das der italienische Virtuose selbst lange Jahre besessen hat. *Bernward Lamerz*