

BAYREUTHS NEUE „RING“-PRODUKTION UND REGIE-REPRISEN

Parabel vom Anfang eines neuen Endes

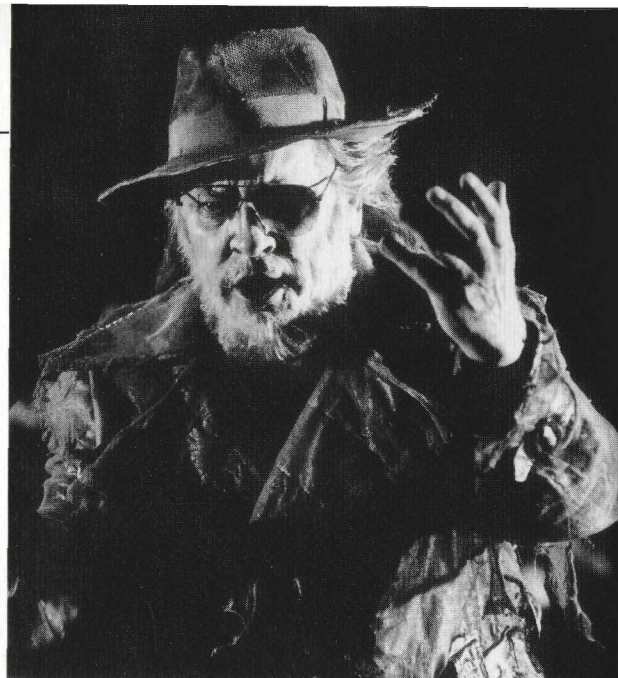
Welcher „Ring“-Dirigent läßt sich schon die Eröffnung mit dem Weltschöpfungs-Es-Dur wegnehmen? Bayreuther Team-Geist! Der Vorhang öffnet sich vor einer langen, in die ganze Bühnentiefe führenden „Straße der Geschichte“; Menschen in Alltagskleidung stehen gedrückt, ängstlich, irgendwie geschlagen da, im grau-öden Licht (eines atomaren Winters?) und beobachten einen leblos daliegenden Körper im Vordergrund; ungewisse Stille, die etwas von Gefährdung signalisiert – dann erst setzt das Es-Dur ein und grünes Laser-Licht schneidet einen irisierenden Tunnelraum aus dem abermaligen Dunkel. Der Leblose erweist sich als Alberich, und aus einer Bodensenke turnen die drei kessen Disco-Rheintöchter empor. War das ein Anknüpfen an Chereaus Schlußbild oder ein vorweggenommenes „Götterdämmerungs“-Ende? Solche Fragen stellten sich vermehrt in Kupfers Regie und Schavernochs Bildern. Leider stand es mit den schlüssigen, früher oft schlagenden Antworten Kupfers diesmal nicht so gut.

Klar wurde Daniel Barenboims musikalische Linie. Er nahm die vielen Piano-Vorschriften der „Ring“-Partitur einmal wirklich ernst; durch die Bayreuther Akustik ergab dies eine deutlich niedrigere Dynamik, eine erfreuliche und farblich ergiebige Durchhörbarkeit des Gesamtklangs und erstaunlich gute Textverständlichkeit. Wer differenziert artikulieren wollte und konnte, bekam von Barenboim auch die Zeit dazu: die ruhigen Tempi überwogen. Weitgespannte, getragene Bögen vermittelten epische Breite. Der musikdramatische Biß von Schlüsselstellen (Nibelheim-Musik, Alberichs Fluch, der Walküren-Ritt, die Erda-Wanderer-Szene etwa) kam darüber zu kurz. Holz- und Blechbläser besaßen nicht immer Festspielniveau. Barenboims orchestrale Diskretion half einerseits den körperlich neuartig geforderten Sängern, seine breiten

Tempi überforderten aber mehrfach die Atemführung. So gab es viel Licht und Schatten im Ensemble. Die Tendenz, ein möglichst frisches, weil in den Rollen debütierendes Sängerteam zu präsentieren, hatte problematische Folgen: Deborah Polaski soll die Brünnhilde erstmals zyklisch gesungen haben – und scheiterte mit forciert hoher und brechenden Spitzentönen; John Tomlinson „überlebte“ den strapaziösen Wotan-Monolog des zweiten „Walküren“-Akts nur heiser forciert; Philip Kang war zweimal ein solider Fafner, wirkte aber als asiatischer Mafia-Hagen nur konzentriert, ansonsten ausstrahlungsarm. Rainer Goldberg fehlte zum „Götterdämmerungs“-Siegfried heldentenorales Standvermögen.

Doch es gab auch überzeugende Debüts. Siegfried Jerusalem machte seinem Vornamen alle Ehre: der beste Jung-Siegfried seit Windgassens besten Jahren – man kann ihm nur besonnene Ruhe nach diesem Triumph wünschen. Graham Clark lieferte eine brillante Loge-Studie als Mischung aus eitlem Rod Stewart und zynischem „Mr. Mistoffelees“ („Cats“) und vollbrachte als Mime atemverschlagende Kletter-, Spring-, Renn-, Stolper- und Fallkunststücke, um einen Neurotiker zwischen Buster Keaton, Danny Kaye, Jerry Lewis und Woody Allen zu kreieren. Die Damen Secunde (eine sich verausgabende Sieglinde), Finnie (eine mondäne, liebende Fricka) und Gjevang (eine leider nicht inszenierte, aber schön kündende Erda) boten Festspielniveau. Im Gegensatz zum verspäteten Wanderer-Debüt Franz Mazuras gelang John Tomlinson der herrisch-eitle, von Gestalter-Intelligenz getriebene Wotan-Boß in Teilen glänzend.

Lauter interessante Details – damit ist ein Hauptindruck der „Ring“-Welt Kupfers und Schavernochs umrissen. Klar wurde: Kupfer sieht seine „Ring“-Geschichte als ein Glied in der (ewig?)



In z. T. aufwendig mißlungenen Szenarien fand häufig Hyperaktions-Regie statt. Fotos: Franz Mazura als Wanderer (oben) und John Tomlinson als Wotan (Kostüm: Reinhard Heinrich)

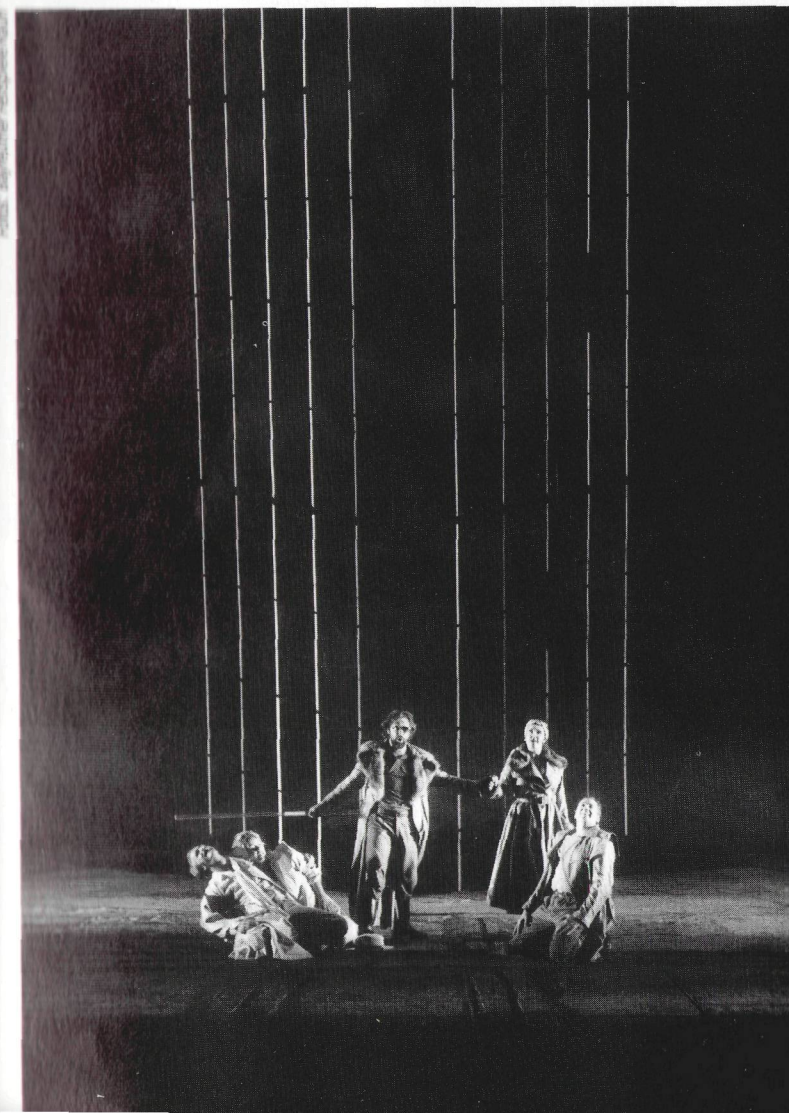
wiederkehrenden Katastrophenkette, denn jede lieblose Welt wird an ihren Machtstrukturen zugrunde gehen. Die Machthaber, die unser aller Menschenschicksal „lenken“, sind keine Götter – sie sind durchaus intelligente, aber von Macht und Besitzgier getriebene Menschen, Manager-Boss-Yuppie-Technokraten mit schick-langen Trench-Mänteln. Das ist zeitgenössisch richtig und anklagend kritisch gedacht – nur nivelliert es den über sich hinausweisenden Parabel-Charakter der Gesamthandlung und die Fallhöhe der scheiternden Figuren. Wotan ohne Macht-Ambiente, Nibelheim (die gelb lackierte hochgefahrte Un-

terbühnenhydraulik) ohne Bedrohlichkeit, Walhall ein Nicht-Ort, für die Gibichungen-Welt nur schlecht imitierte „Koyannisqatsi“-Wolkenkratzerprojektionen, die technisch provinziell zusammenbrechen – all dies hat keine Tragödienkraft. Schavernochs sinnloser Treppenlaufsteg für den Walküren-Ritt, die heillos verbaute Technik-Neidhöhle mit Fafner als Industrieroboter-Hydra, Brünnhildes ungeschickt enges Felsengemach mit Leiterausstieg, die gleißende Metallgerüstspinn mit dauerndem Treppensteigen, der „Kletterdämmerung“... Kupfer hat in Schavernoch keinen kongenialen Ersatz für Peter Sykora gefunden. In diesen aufwendig mißlungenen Szenarien fand dann oft Hyperaktions-Regie statt, die gut konditionierte Sänger-Sportler gefordert und geschaffen hat – ohne Ironie: eine neue Qualitätsebene scheint da erreicht.

Doch dann ereigneten sich immer wieder kurze Sternstunden:

Wotan und Fricka, Wotan und Brünnhilde, Siegfried und Brünnhilde, ihre spätere Speer-Schwurszene – da gab es auf der meist leeren „Straße“ die differenzierteste, dramaturgisch und tiefenpsychologisch durchdachte Personenführung des derzeitigen Musiktheaters. Bis hin zu jenem erschütternden Bild, daß zum Trauermarsch der stumme Wanderer, dann auch Brünnhilde an Siegfrieds Grabsenke kommen; er wirft dem Enkel die Speertrümmer nach und beide sinken elend am Grab ihrer Hoffnungen zusammen – unvergänglich. Diese banende Kraft besaß der Weltuntergang, den eine Schickleria vorne als Fernsehensensation beobachtete, während Alberich am Bühnenportal „auf das nächste Mal“ wartet und ein Kinderpaar den Weg aus dem Chaos sucht, nicht.

Der erste Zyklus 1988: „Ring“-Bruchstücke. Doch auch Chereau brauchte zwei Jahre. Kupfer und die „Werkstatt Bayreuth“ sind gefordert. Wolf-Dieter Peter



Der Regisseur Harry Kupfer (Foto oben) und sein Bühnenbildner Hans Schavernoch werden die Zeit bis zu den Festspielen 1989 sicher nützen, um inszenatorische Schwachstellen im neuen „Ring“ zu beseitigen. Szenenfoto links: „Rheingold“ 4. Bild)

So umstritten naturgemäß der erste Durchgang von Harry Kupfers „Ring“-Version bei Publikum und Presse auch war – so eindeutig positiv wurden die diesjährigen Reprisen der zum Teil bereits seit Jahren bekannten Inszenierungen von „Meistersinger“ (Wolfgang Wagner), „Lohengrin“ (Werner Herzog) und „Parsifal“ (Götz Friedrich) aufgenommen. Diese Festspiel-Produktionen dokumentieren stilistisch wie in der Tiefenschärfe der Auseinandersetzung zwar vollkommen unterschiedliche Regieansätze, doch alle Aufführungen wiesen ein gleichbleibend hohes musikalisches Niveau auf. Über Wolfgang Wagners direkte, bunte und in den Massenszenen auf der „Festwiese“ auch trefflich arrangierte „Meistersinger“ sind nicht mehr viele Worte zu verlieren. Entweder man mag diese dralle fränkische Bilderbuchwelt oder man mag sie eben nicht. Bernd Weikl als Hans Sachs hat nach zwei, drei Bayreuther Spielzeiten des Outrirens und Überpointierens wieder zu jener Ursprünglichkeit und Natürlichkeit der Gestaltung zurückgefunden, die diesen Sänger als derzeit maßgeblichen Interpreten dieser Partie ausweisen. In stimmlicher Hinsicht stand hier Weikls Ausnahmearrang sowieso immer außer Zweifel. Anders beim Stolz von Peter Hofmann, der seinen Zenit (zumindest als ernstzunehmender Opern- bzw. Wagner-Sänger) wohl endgültig überschritten zu haben scheint und nun daran geht, seinen Bonus beim Publikum zu verspielen. Eher schlecht als recht und mit wenig tenoralem Schmelz schwang sich der „junge Ritter aus Franken“ auf, um die mißtrauischen Meister mit seinem Gesang und Evchen mit seiner Liebe zu erobern. Evchen: das war die Amerikanerin Lucy Peacock, ein etwas unbeholfener, bläfliger Neuzugang im „Meistersinger“-Ensemble und weiß Gott kein Ersatz, geschweige denn eine Verbesserung gegenüber ihrer Rollenvorgängerin Mari Anne Häggander. Traditionsgemäß passabel besetzt war das Aufgebot der Meister, voran Manfred Schenks etwas monoton-balsamischer Pogner und Alan Opie als zwar wichtigtuerscher, wenngleich kaum so aufgesetzt spielopernhafter Beckmesser, wie ihn zuletzt u.a. Her-

mann Prey in Bayreuth geboten hatte. Die Palme – freilich keineswegs nur in den „Meistersingern“ – gebührt aber den von Norbert Balatsch zu einer schlagkräftigen und stimmvitalen Formation zusammengeschweißten Festspielchören, die für sich stets den brauesten Beifall verbuchen konnten. Der noch verhältnismäßig junge Michael Schonwandt am Pult, dem seine relative Unerfahrenheit mit dem Werk und der spezifischen Bayreuther Akustik

Zu Höhepunkten dieser Saison kristallisierten sich fraglos „Lohengrin“ und „Parsifal“ heraus. Bei „Lohengrin“ ist es – neben der glänzenden, derzeit nur schwer zu überbietenden Besetzung – das außergewöhnlich atmosphärische, Stimmungen und Situationen bildkräftig visualisierende Szenario des Malers Henning von Gierke, das diese Produktion zu einem Ereignis werden läßt. Doch auch Werner Herzog hat sich in diesem Jahr Verbesserungen in der Perso-

auch gleichbleibend „röhrender“ König Heinrich), Gabriele Schnaut und Ekkehard Wlaschiha (als gefährlich heimtückisches, aber niemals überzeichnetes Verbrecherpaar Ortrud/Telramund) und Eike Wilm Schulte (ein Heerführer der Extraklasse) sangen und bewegten sich in Herzogs „Lohengrin“-Surrealisten mehr als nur routiniert oder solide. Musikalisch wie szenisch schien jetzt vieles bis ins Detail hinein abgestimmt und ausgelotet –, ein Verdienst, das auch dem Dirigenten Peter Schneider anzurechnen ist. Er entfachte im bestens disponierten Orchester einen spannenden, farbenreichen, ja impressionistisch schillernden, niemals grob oder beiläufig klingenden „Lohengrin“.

Ähnliches ist auch über James Levine's „Parsifal“-Dirigat zu sagen. Der Mut zur eigenen Auffassung, zu äußerst gemäßigten, aber erfüllten Tempi (1. Aufzug), andererseits aber auch zu heftig akzentuierter Charakterzeichnung (2. Aufzug) und zu herrlich pastoser Feierlichkeit in den Gralsszenen, lassen einen bedauern, daß Götz Friedrichs Fassung (in den ideenreichen Bühnenbildern von Andreas Heinrich) nun endgültig im Orkus verschwindet. Es bleibt zu hoffen, vielleicht einige Besetzungskonstanten der alten Inszenierung in der kommenden Regietat Wolfgang Wagners 1989 wiederzufinden, etwa Waltraud Meiers unnachahmliche Kundry-Verkörperung. Doch selbst der Parsifal Siegfried Jerusalem's war mehr als nur überzeugend, bleibt der Gurnemanz von Hans Sotin noch immer einer der kurzweiligsten, weil sprachverständlichsten. Und teuflischer als Franz Mazura kann man den Klingsor sicherlich kaum auf die Bühne stellen. Auch Donald McIntyre (Amfortas) und Matthias Hölle (Titurel) bewiesen, daß man in Bayreuth eigentlich alle Rollen adäquat besetzen kann, vorausgesetzt, der Wille und die Entscheidungsfreiheit sind gegeben.

Stefan Mikorey

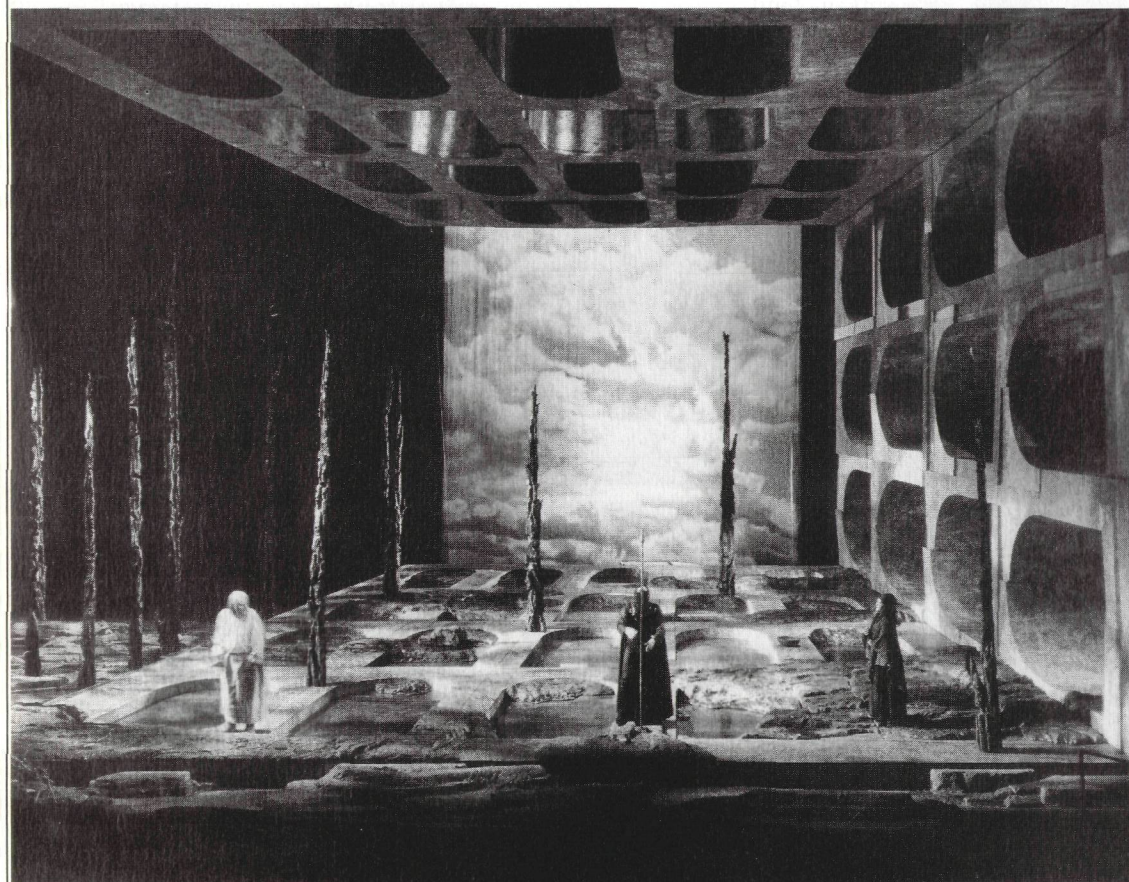


Foto: Lautenwasser

in anderen Aufführungen schon deutlicher zum Verhängnis geworden sein soll, lieferte an diesem Abend eine in den Tempi ausgelotete, runde Vorstellung ab, in der es lediglich im Schlußbild einige Koordinationsprobleme zwischen Bühne und Orchestergraben gab. Im übrigen übte sich Schonwandt in sängerfreundlicher orchestraler Zurückhaltung. Freilich konnte von ihm die nach wie vor offene Frage nicht beantwortet werden, ob die „Meistersinger“ überhaupt für das Festspielhaus und seine mehr auf homogenen Gesamtklang denn auf kammermusikalische Präsenz hin konzipierte Akustik geeignet sind.

Zur Hundertjahrfeier der Uraufführung hatte Götz Friedrich 1982 die in diesem Jahr abgelaufene „Parsifal“-Inszenierung (Bild: 3. Aufzug) für Bayreuth erarbeitet. In der kommenden Saison wird dieses Werk in der Regie von Wolfgang Wagner zu sehen sein

nenregie und der Bewegungsführung des Chores einfallen lassen. Bessere Protagonisten hätte man ihm dafür jedenfalls kaum zur Verfügung stellen können. Paul Frey als Lohengrin geizte weder mit strahlenden Spitzentönen noch mit der notwendigen lyrischen Empfindsamkeit. Nadine Secundes Elsa, die noch immer über jugendlich-dramatische Elastizität verfügt, obwohl sie sich längst an kräfteverschleißende Partien (auch in Bayreuth) heranwagt, ist freilich der begonnene Fachwechsel anzumerken: Die Stimme spricht im Piano längst nicht mehr so leicht an. Manfred Schenk (ein notorisch nobler, doch

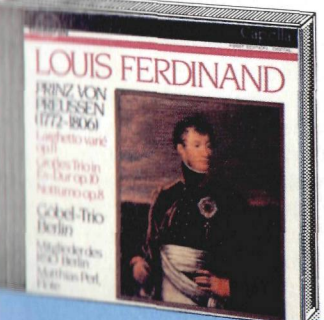


Jetzt bei

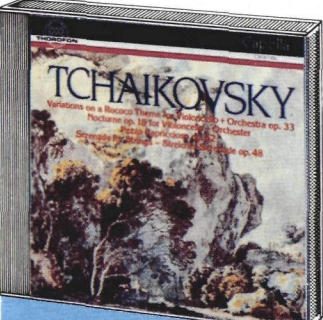
ab 1.9.88



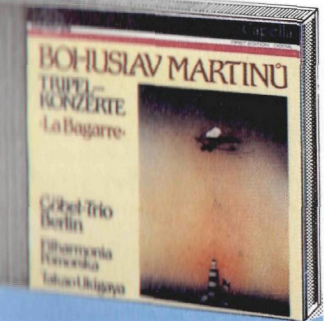
DIVOX



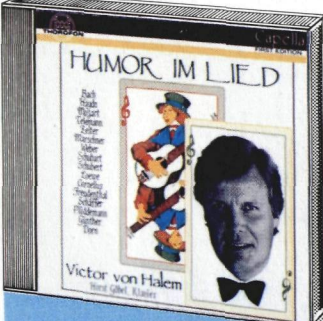
LOUIS FERDINAND
Prinz von Preußen (1772-1806)
Nocturne op. 8, Klaviertrio op. 10
Langhetto op. 11
Göbel-Trio Berlin
Mitglieder des RSO Berlin und der
Orchester-Akademie des Berliner
Philharmonischen Orchesters
CTH 2016



PETER TCHAIKOVSKY
Rokoko-Variationen
Nocturne op. 19
Pezzo capriccioso op. 62
Streicherserenade op. 48
Reiner Hochmuth, Violoncello
Polnische Kammerphilharmonie
Ltg. Wojciech Rajski
CTH 2027



BOHUSLAV MARTINU
Concert pour Trio
avec piano and orchestre à cordes
La Bagarre
Concertino pour trio avec piano et
orchestre à cordes
Göbel-Trio Berlin
Filharmonia Pomorska
Leitung Takao Ukiyaya
CTH 2013



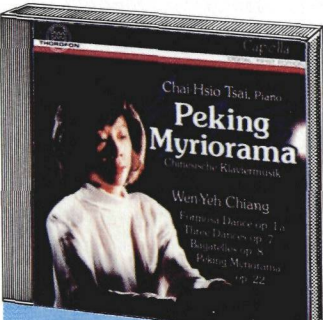
HUMOR IM LIED
Heitere Lieder von J. S. BACH,
J. HAYDN, W. A. MOZART,
GEORG PHILIPP TELEMANN,
KARL FRIEDRICH ZELTER,
HEINRICH MARSCHNER, CARL
MARIA VON WEBER, u. a.
Victor von Halem, Bass
Horst Göbel, Piano
CTH 2040



BEETHOVEN
KLAVIERSONATEN Vol. 1
Sonate Nr. 17 d-moll op. 31, Nr. 2
„Der Sturm“
Sonate Nr. 21 C-Dur op. 53
„Waldsteinsonate“
Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110
Robert Benz, Klavier
CTH 2008



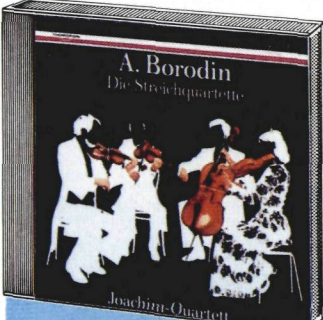
**KRZYSZTOF
PENDERECKI**
Concerto per violino ed
orchestra (1976)
Christiane Edinger, Violine
Radio-Sinfonie-Orchester
Kattowitz
Dirigent: Krzysztof Penderecki
CTH 2017



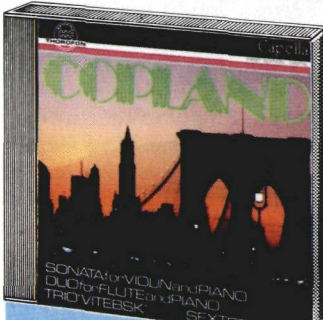
PEKING MYRIORAMA
CHIANG WEN-YEH
(1910-1983)
op. 1 Formosa Dance
op. 9 Bagatelles I-XVI
op. 7 Three Dance I-III
op. 22 The Peking Myriorama
Ersteinpielungen
Tsai Chai-Hsio, Piano
CTH 2023



REQUIEM AUF HIROSHIMA
Meister der Mandolinenvanguardia
SIEGFRIED BEHREND
Requiem auf Hiroshima (1973)
H. F. HARTIG, Movimenti (1968)
M. KAGEL, Musi (1971)
W. HEIDER, Edition (1976)
F. E. SPANNHEIMER,
DZO-Kammerorchester u. Solisten
CTH 2026



ALEXANDER BORODIN
(1837-1887)
Streichquartette Nr. 1 und 2
Joachim Quartett
CTH 2004



AARON COPLAND
Sonate für Violine und Klavier
(1943)/Trio „Vitebsk“ für Klavier,
Violine und Violoncello (1929)/
Sextett für Streichquartett, Klarinette
u. Klavier, Duo f. Flöte u. Klavier
Göbel-Trio Berlin,
Mitglieder der Orchester-
Akademie des Berliner Philarmo-
nischen Orchesters
CTH 2012

VERTRIED
BR DEUTSCHLAND Divox GmbH, Friedrichstr. 26 a, 7888 Rheinfelden, Tel. 0 76 23 - 85 76
ÖSTERREICH Hora-Verlag, A-1195 Wien, Telefon 0 22 22 - 37 15 80
SCHWEIZ Musikhaus PAN AG, CH-8057 Zürich, Telefon 01 - 3 11 22 21
Oder direkt bei Thorofon Schallplatten KG, Postfach 100 232, D-3002 Wedemark 1, Telefon 0 51 30 / 41 76

SALZBURGER FESTSPIELE

Pannen und Circensis

Als sich am Abend des 26. Juli aus den geöffneten Fenstern der Salzburger Residenz, wo der Landeshauptmann mit dem Bundespräsidenten den harten Kern der Festspielprominenz zum Empfang geladen hatte, Geschirreklapper und Konversationsgeplapper störend mit den Mozart-Klängen auf dem Domplatz vermischten, war dem rein akustischen Konflikt zwischen Repräsentation und interpretatorischer Wahrheitsfindung symbolische Bedeutung für das gerade anhebende Salzburger Festspielspektakel beizumessen. Friedrich Gulda, Nikolaus Harnoncourt und das „Chamber Orchestra of Europe“ waren es, die auf der „Jedermann“-Bühne bei süditalienischer Witterung und vor einer unübersehbaren Menschenmenge eine Ahnung dessen vermittelten, was fähige, ehrgeizige Persönlichkeiten einmal mit Reizformeln wie „die ganze Stadt ist Bühne“ oder „Salzburger Dramaturgie“ zu umschreiben versuchen.

Es erscheint mir angebracht, diese Vorfestspiel-Veranstaltung in Erinnerung zu rufen, weil sich auf dem zentralen künstlerischen Sektor der Salzburger Hochkultur-Dienstleistungsbetriebe, der Oper, herzlich wenig tat. Generalsekretär Willnauer hatte seinen Freund Peter Brenner mit einer „Titus“-Inszenierung betraut, die – teuer und völlig felsenreitschulentauglich ausgestattet – unter der Leitung von Riccardo Muti in die Seria-Hosen ging. Besser, weil rundum professioneller ausgedacht, geriet die Hampe/Chailly-Produktion von Rossinis „La Cenerentola“, aber letzten Endes erhielten die Besucher nur das, was sie offenbar mehrheitlich wollten: gelackte, handliche Gedankenarbeit in schnurrender musikalischer Durchführung. Man fragt sich nebenbei, ob es in Salzburg unbedingt Märchen-Rossini sein muß, wenn die Strauss- und Mozart-Pflege so im argen liegt. Dieser Seitenhieb bezieht sich weniger auf die Reprisen der „Entführung“ und des „Figaro“ – bedenkenswerte Leistungen von Johannes Schaaf und Jean-Pierre Ponnelle –, sondern ohne jede Ab-

schwächung auf die „Don Giovanni“-Ermüdung des Duos Hampe/von Karajan.

In dieser Umgebung nimmt sich Ponnelles „Moses und Aaron“-Anstrengung aus dem vergangenen Jahr schon recht fremdartig aus. Der Tod des in Salzburg vielbeschäftigten, zuletzt sehr umstrittenen Ponnelle hat beim Gastspiel des „Gustav Mahler-Jugendorchesters“ mit Claudio Abbado und Jessye Norman zu einer Programmweiterung im Gedenken an das prägende Wirken des Bühnenbildners und Regisseurs geführt. Die Verantwortlichen haben sich zur Zeit mit heißeren Themen zu befassen, sofern sie überhaupt in der Lage sind, sich sachbezogen zu artikulieren. Der Gulda-Exodus hat die terminreiche Maschinerie kräftig ins Schleudern gebracht.

Doch damit nicht genug. Auch die Usancen bei den Wiener philharmonischen Pressekonferenzen ändern sich. Mit freundlicher Bestimmtheit ließ jetzt Vorstand Werner Resel keine Zweifel mehr daran, daß die festspieltragenden Musiker aus der Hauptstadt es sich ernstlich überlegen, ob eine weitere Teilnahme „künstlerisch noch zu verantworten“ sei. Die Vorwürfe des Orchesters, das seit

60 Jahren in Salzburg fast ausnahmslos für Niveau bürgt, sind massiv. Man komme sich wie ein Bittsteller vor. Der Umgangston der Herren Moser und Willnauer sei inzwischen so unpassend, wie „nirgendwo auf der Welt“. Aber schlimmer noch als die verwilderten Verhandlungsmanieren seien für das Orchester die Probenbedingungen und die terminliche Überlastung. Die „Philharmoniker“ müßten praktisch jeden Abend eine Oper spielen. Es gebe weniger attraktive Premieren, dafür aber um so mehr Aufführungen – der Einnahmen wegen, wie sich denken läßt. Durch die extreme Bespielung der Häuser müßten viele Konzertproben – etwa mit Sir Georg Solti – im Malersaal (!) stattfinden.

Im Wirbel der unschönen Ereignisse drohte es fast unterzugehen, daß auf dem Konzertssektor einige Uraufführungen und großartige nachschöpferische Leistungen zu registrieren, bzw. zu bewundern waren: Brendels Schubert-Zyklus, die Gastspiele von Alicia de Larrocha, Konzerte mit der Salzburger „Camerata academica“ unter Sándor Végh und aus dem Fundus der Gegenwart die späte Erstaufführung von Ernst Krenek's „Symeon der Stylit“ sowie ein orientalischer Tanz-Verschnitt im „Salome“-Stil von Hubert Stuppner. Nicht enttäuschend, aber doch etwas unerwartet verlief die Uraufführung von Witold

Viel unnötigen Ärger gab es in diesem Jahr während der Salzburger Festspiele um die mit Friedrich Gulda geplanten Konzerte, die bis auf jenes mit Nikolaus Harnoncourt (Foto) ins Wasser fielen



Foto: Peter Cossé

Lutoslawskis Klavierkonzert mit Krystian Zimerman als treffsicherem, ebenso kaltschnäuzigem wie körperlich stark beteiligten solistischem Taufpaten. Lutoslawski, dessen gedankenvolles, herbes Violinkonzert („Chain II“) mit Anne-Sophie Mutter zuvor unter der

Leitung des Komponisten zu hören war, greift in vielen sportlich-wirbelnden Passagen auf die schmissige Handwerklichkeit seiner „Paganini-Variationen“ zurück. Das Ergebnis: viel Kurzweil, aber auch blendende Leere.

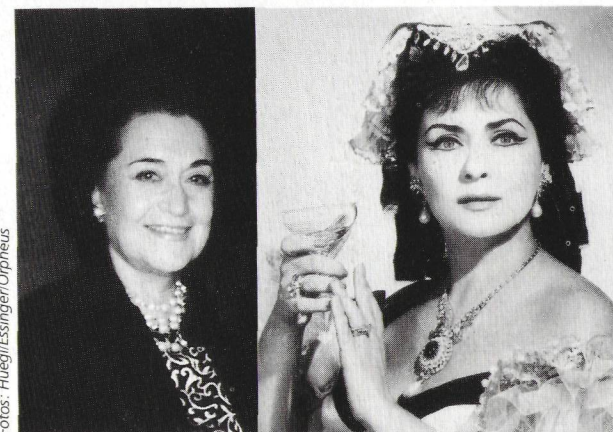
Peter Cossé

LEYLA GENCER UND VIRGINIA ZEANI 60

Hartnäckig ignoriert

Zwei große Primadonnen der italienischen Oper werden im Oktober 60 Jahre alt: die Türkin Leyla Gencer und die Rumänin Virginia Zeani. Ihre künstlerischen Wege haben sich gelegentlich gekreuzt, was sie aber besonders verbindet, ist das gemeinsame Schicksal, während einer langen Karriere von der Schallplattenindustrie hartnäckig ignoriert worden zu sein. Beide haben im Bewußtsein auch der jüngeren Musikfreunde nur dank der sogenannten „Piratenaufnahmen“ überlebt, und wenn die Zeichen nicht trügen, dürften sie jetzt im CD-Zeitalter eine gebührende Renaissance erfahren.

Leyla Gencer, am 10. Oktober 1928 in Istanbul geboren, erhielt ihre erste Ausbildung am Konservatorium von Ankara, wo damals die berühmte spanische Sopranistin Elvira de Hidalgo unterrichtete, die auch die Lehrerin von Maria Callas gewesen war. Nach ihrem Operndebüt als Santuzza in Ankara ging Leyla Gencer 1950 nach Italien, wo sie ihre Studien bei dem Bariton Apollo Granforte und der Sopranistin Giannina Arangi-Lombardi fortsetzte. Beide Namen sind unter Kennern noch heute ein Synonym für vollendete Gesangkunst. 1953 begann sie ihre italienische Laufbahn am Teatro San Carlo in Neapel, 1956 setzte sie mit Gastspielen am Opernhaus von San Francisco die internationale Karriere ein. An der Mailänder Scala, der sie seit 1957 angehörte, mußte sich Frau Gencer ihren Star-Status allerdings mühsam erarbeiten. Sie wurde zunächst als Zweitbesetzung eingesetzt und kam zu Premierenehren nur bei Aufführun-



Fotos: Hueg/Essinger/Orpheus

gen zeitgenössischer Opern.

Als „Callas für die Armen“ wurde sie in Italien lange Zeit etikettiert, da sie als Einspringerin für die Primadonna assoluta zu verbilligten Eintrittspreisen zu hören war. Ein unfaires Etikett, das in Jürgen Kestings Buch „Die großen Sänger“ in dem Kapitel „Imitatio deae“ gleichsam noch wissenschaftlich zementiert wird. Vergleiche auf Schallplatten weisen Leyla Gencer indes als eine ganz eigenständige Sängerpersönlichkeit aus, die schon vom Temperament her von der Callas grundverschieden war. Ihre Stimme war kleiner und eindeutig lyrischer als die der Callas, konnte aber durch eine ausgezeichnete Technik auch in ausgesprochen dramatischen Partien wie der der Lady Macbeth Effekt machen, ohne zu forcieren. Natürlich war der künstlerische Ausgangspunkt beider Sängerinnen derselbe: den Gesang als Medium des dramatischen Ausdrucks zu begreifen, oder andersherum: das Drama aus dem Geist des Gesanges lebendig zu machen. Bei Frau Gencer korrespondierte der

Die Sopranistinnen Leyla Gencer (links) und Virginia Zeani (rechts) feiern – wenn die Daten einschlägiger Lexika richtig sind – in diesem Monat ihren sechzigsten Geburtstag

Gesang mit einem sehr stilisierten, fast statuarischen Spiel auf der Bühne, aber alle ihre Live-Aufnahmen vermitteln dramatische Intensität, theatralisches Feuer, auch wenn die eruptive Gewalt der Urtragödin Callas fehlt. Die Firma Cetra hat zu Beginn und gegen Ende ihrer Karriere einige Arien- und Liedrecitals mit ihr produziert, die zwar hochinteressant, aber keineswegs repräsentativ für diese Sängerpersönlichkeit sind. Etwa 50 komplette Live-Mitschnitte, die jetzt nach und nach auch auf den CD-Markt kommen, dürften dagegen eine vollständige Rehabilitation dieser großen Künstlerin in Gang setzen.

Etwas vertrackter liegt der Fall bei Virginia Zeani. Ihre Discographie ist äußerst schmal und disparat, und auch ihre im Handel befindlichen Live-Aufnahmen beschränken sich auf ein halbes Dutzend. Zu Beginn ihrer Karriere schloß sie einen Vertrag mit der Firma Decca ab, konnte dann aber aus privaten Gründen – sie erwartete ihr erstes Kind – nicht mehr als ein paar Arien einspielen, von denen heute nur noch der Musette-Walzer im Handel ist. Philips-Fontana präsentierte sie in den Desdemona-Partien Rossinis und Verdis, bei Cetra liegt eine Gesamtaufnahme von Mascagnis wenig bekannter Oper „Il piccolo Marat“ vor (mit ihrem Gatten, dem Bassisten Nicola Rossi-Lemeni, in einer der Hauptrollen). Zu erwähnen ist schließlich eine Gesamtaufnahme von „La Traviata“ bei der rumänischen Firma Electrecord. Die meisten dieser Aufnahmen sind heute nur schwer oder gar nicht zu beschaffen.

Frau Zeani, die auch eine sehr intelligente und ausdrucksvolle Schauspielerin war, galt in den 60er Jahren als die weltbeste Traviata, eine Rolle, die sie an die 800mal gesungen hat, sie war aber auch eine erstklassige Vertreterin des dramatischen Belcanto-Gesanges. Wer sich davon ein Bild machen will, greife zu der Gesamtaufnahme von Donizettis „Maria di Rohan“, die eben bei Melodram auch als CD erschienen ist. Aber auch die Mitschnitte von Rossinis „Zelmira“ und „Otello“ oder Verdis „Alzira“, die früher oder später auch auf CD zugänglich gemacht werden dürften, zeigen die Sängerin von ihrer besten Seite.

Ekkehard Pluta