

HECTOR BERLIOZ' „FAUSTS VERDAMMNIS“ IN HAMBURG

Paradies der Rauschgoldengel

Wer seine Ära an einem der großen Opernhäuser (nach einer konzertanten Aufführung von Massenet's „Thérèse“) mit einem Stück über das Straucheln eines deutschen Gelehrten beginnt, muß noch nicht tollkühn sein. Zum einen steht am Ende dieses Werks ja schließlich eine Himmelfahrt – und wenn man's lange genug dreht, kann man ja vielleicht den verdammten Intellektuellen da mit reinschmuggeln. Zum anderen aber hat Hector Berlioz' „Fausts Verdammnis“ auch einen gewissen Vorzug. Dies ist keine Oper, sondern eine „Dramatische Legende“. Wenn dann noch einer der beiden Operndirektoren selbst am Dirigentenpult steht, nach dem Motto „Hier kocht der Chef persönlich“, wenn zum anderen ein Regisseur verpflichtet wurde, dem man, wenn schon nicht überbordende Phantasie, so doch Geschick in der Auswahl seiner Bühnenbildner zutrauen darf, dann sollte sich der Auftakt an der Hamburgischen Staatsoper, die sich neuerdings modisch „Hamburg Oper“ nennt, doch hören und sehen lassen können.

Um es vorwegzunehmen, trotz des bedingungs- bis besinnungslosen Jubels für den dirigierenden neuen Opernchef Gerd Albrecht (neben Peter Ruzicka) entsprach die musikalische Interpretation nicht ganz den hochgespannten Erwartungen. Vor allem das Orchester zeigte sich zu starr, musizierte zu gerade heraus. Noch mehr Schwierigkeiten mit der Polyrhythmik und mit der schillernden Vieldeutigkeit mancher Klänge hatte allerdings der Staatsoperchor. Und von den drei Protagonisten konnte Delores Ziegler als Marguerite noch am stärksten berühren. Franz Grundheber war immerhin ein handfester Méphistofélès, während Keith Lewis bisweilen nicht nur nach den ewigen Wahrheiten, sondern auch nach der richtigen Intonation suchte. Aber solange die Spitzentöne klar kommen, verzeiht ein Premieren-

publikum viel. Zumal es ja reichlich damit beschäftigt war, die Bilder zu verdauen, die von dieser Inszenierung am – im Wortsinne – laufenden Band serviert wurden. Denn Regisseur Nikolaus Lehnhoff hatte sich als Ausstatterin Suzan Pitt geholt (mit der er schon eine bemerkenswerte „Zauberflöte“ in Wiesbaden erarbeitet hatte). Und die griff tief in die Kiste der Tricks und der Assoziationen. Schon der kreisrunde Kopf vor dem Vorhang, der mal Porträt, mal Totenschädel war, verhielt Vieldeutiges und die Umkehrung der Werte. Suzan Pitt brachte dann die Bilder und die Kunstgeschichte zum Laufen. Die Welt wurde durch ein Kaleidoskop gesehen, Hieronymus Bosch lieferte ebenso Traum-Vorlagen wie die Surrealisten und zum Ungarischen Marsch wurde die Todesmaschinerie des Krieges mit bewegten Collagen und Comic Strips illustriert. Aber wer sich als Regisseur der Ausstattung so weitgehend ausliefert,

Bilder (Bühnenbild und Kostüme: Suzan Pitt) am laufenden Band – das bot die Hamburger Neuproduktion von Berlioz' „Fausts Verdammnis“. Der Einstand des neuen Führungsduos Gerd Albrecht/Peter Ruzicka fand gemischten Anklang bei Publikum und Presse



Foto: Joachim Thode

braucht entweder Selbst- oder Gottvertrauen. Am besten beides.

Die bewegten Bilder der Suzan Pitt erschlugen nämlich die sowie so sparsamen Aktionen des Regisseurs, der sich schon mal darauf beschränkte, die Teufel als Herrscher der Taschenlampen zu charakterisieren. Was es mit diesem Faust und diesem Méphisto auf sich hat, verrät uns Lehnhoff jedenfalls nicht weiter. Aber schließlich hat da jedermann seine bildungsbürgerlichen Vorkenntnisse (obschon sich das Berlioz-Stück ausdrücklich nicht auf Goethe beruft). Doch ganz am Schluß, wenn sich nach Faustens Höllenfahrt und zwei pausenlos durchgespielten Musiktheaterstunden der Abend dem Ende nähert, gibt es noch zwei Einfälle. Einen unerwarteten vom Regisseur und einen von der Sorte „Das hat jetzt gerade noch gefehlt“ von der Ausstatterin. Die nämlich hat Gretchens Himmelfahrt in eine Wattergiege gebettet. Ein V-förmiger Einschnitt mag Tiefenpsychologen als Exegese-Arbeit dienen, dort jedenfalls steigen Gretchen (auf einem Wattewölkchen) und viele Engelchen und Embryonen (?) gen Himmel, während links und rechts die Rauschgoldengel jubilieren. Währenddessen hat sich im Vordergrund das Bild gewandelt. Hat gerade noch Méphisto über Faust

triumphiert, so sinkt nun der Satan zu Boden: Faust bleibt der Blick zum Himmel. Aber noch säuselt ja die Musik vom Himmelsglück. Und während den Zuschauer langsam die Ahnung beschleicht, daß diese Berlioz-Partitur möglicherweise doch nicht ganz so genial ist, wie er bislang dachte, sucht er gleichzeitig fieberhaft nach irgendeinem Hinweis, der dieses Kitsch-Finale iro-

niert. Nichts zu wollen. Verklärung pur. Aber so frühzeitig wollten sich die Hamburger Premirengäste dann doch nicht ans Weihnachtsmärchen erinnern lassen. So gab es denn nach dem Jubel für die Sänger und Musiker für Lehnhoff und seine Ausstatterin neben lauter Zustimmung auch heftigen Protest: Unmut, nicht in Watte verpackt.

Rainer Wagner

WAGNERS „RING“ IN LONDON MIT „RHEINGOLD“ ERÖFFNET

Zweifelhafter Vorgeschmack

Eine voraussichtlich 1991 abgeschlossene Neuinszenierung des „Ring“-Zyklus unter dem bisher lediglich „Jenufa“-bewährten Team Bernard Haitink/Yuri Lyubimov (Regie)/Paul Herson (Ausstattung) steht Covent Garden ins Haus. Inzwischen lieferte „Das Rheingold“ einen zweifelhaften Vorgeschmack. Darf man Stimmen hinter den Kulissen Glauben schenken, so ist die Ehe zwischen dem Musikdirektor und seinem weder der deutschen noch der englischen Sprache mächtigen Regisseur entweder bereits geschieden oder sie hängt zumindest an einem seidenen Faden. Wundern würde es kaum, obwohl die englische Kritik dem Konglomerat aus Unkenntnis, Klischee und plakativer Einfalt vorerst noch positiv bis kritisch-abwartend gegenüberstand. Die Absicht dieses „Ring“-Projekts bleibt es, damit in den Jahren 1992 bis 1995, wenn das Royal Opera House der dringend nötigen Modernisierung entgegensieht, auf anderen englischen Bühnen, aber auch in der Londoner Royal Albert Hall zu tingeln. Dementsprechend lautete für Regie wie Ausstattung das Motto „small is beautiful“. Bei der mit „Rheingold“ bewiesenen Auffassungsdiskrepanz wirft sich allerdings selbst die wohlwollendste Stirn in Falten. Was bildnerisch für „Jenufa“ gut war, mußte in etwa auch hier herhalten. Eine rückwärtig horizontal klappbare Bretterschräge schloß auf der

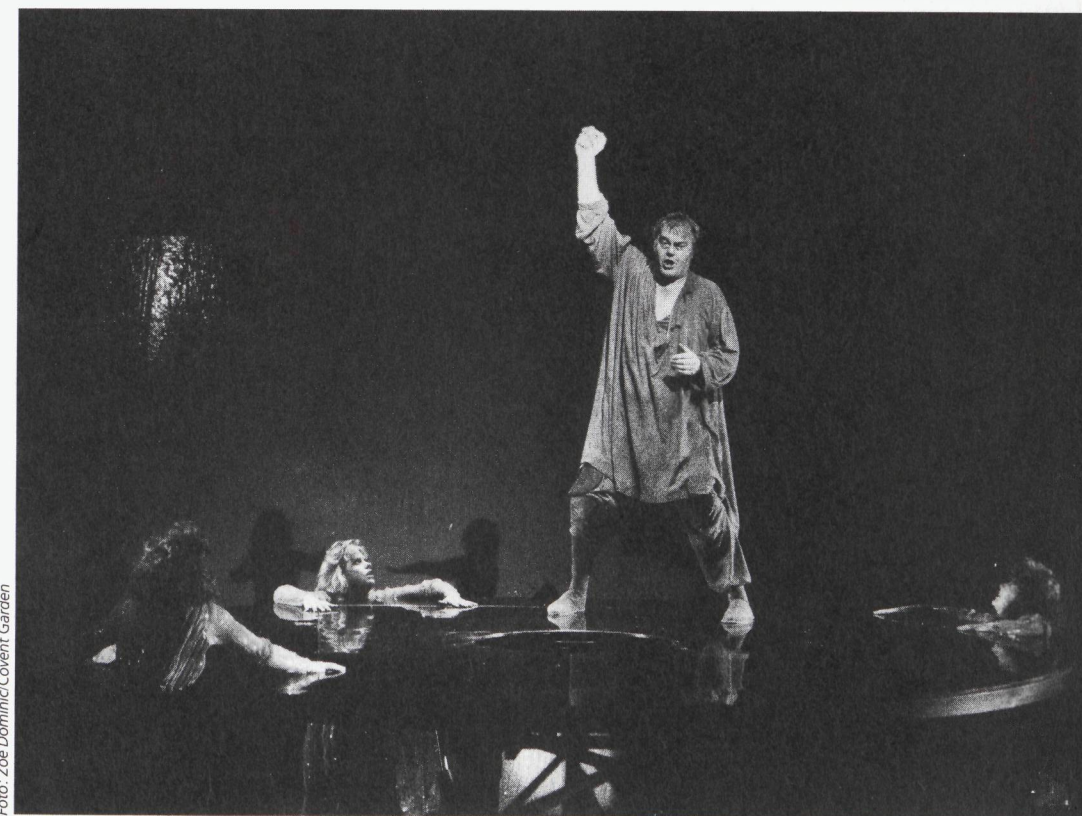


Foto: Zoe Dominici/Covent Garden

Hinterbühne mit dem hochgefahrenen Bühnenwagen und der üblichen Projektionsleinwand ab. Ihre schwarze Abdeckung öffnete sich unentwegt elipsenförmig, quadratisch oder rechteckig und gab parallel zur Handlung agierende Schattenrisse oder sonstige verschwommene Bewegungsabläufe preis. Als zusätzlicher Effekt diente eine in die Schräge eingelassene,

vielseitig bewegbare „Schallplatte“ mit einem Durchmesser von etwa fünf Metern, deren Aufglock für Auftritte und Abgänge aller Art herhalten mußte. Gemeinsam mit einem Laufsteg in die Bühnentiefe bildete sie die zumeist einzige Aktionsplattform. Was sich darauf abspielte, war schlichtweg einfältig. Man kroch, stand oder bewegte sich in Anbetracht des beschränkten Arreals maßvoll. Emotionen blieben dem Zuschauer erspart, auch wenn Lyubimov in einem Interview behauptete, daß Angst das zentrale Thema des „Ring“ darstelle, wobei er „Das Rheingold“ als eine Opera buffa betrachte. („Walküre“ = Tragödie, „Siegfried“ = Märchen, „Götterdämmerung“ = elementare moderne Oper). Doch bis auf einen schlecht gelaunten méphistophelischen Loge, welcher dem Bretterboden zum allgemeinen Gaudium

Plakative Einfalt herrschte in Lyubimovs verunglückter Londoner „Rheingold“-Auslegung vor. Szenenbild: Ekkehard Wlaschiha als Alberich

ständig lodernde Flammen entlockte und welcher als Brücke nach Walhall dem Souffleurkasten ein regenbogenfarbenes, später in graue Töne übergleitendes Tuch entzog, war von dem Opera buffa-Gedanken nichts auszumachen. Stärker trat eine Form von Holzhammersymbolismus in Erscheinung, beispielsweise in der personifizierten Gerechtigkeit, ei-

ner schwarz verummten Gestalt, deren Waage Wotan seinen Speer entnahm. Später entpuppte sich das Mittelstück besagter Waage als Schwert. Vor der peinlichen Regenbogenprozession gen Walhall überreichte Loge jenes im „Ring“ unumgängliche Requisit Wotan, der es gedankenvoll betrachtete, um es auf dem Souffleurkasten zurückzulassen.

Über die musikalische Qualität der Premiere wage ich kein endgültiges Urteil, da die akustischen Verhältnisse von dem mir zugewiesenen Platz unter den Rängen verheerend waren. Daß Haitinks Dirigat trotz eines hervorragend disponierten Orchesters nicht so

Unter Bernard Haitinks musikalischer Leitung sangen im neuen Londoner „Ring“ Helga Dernesch (Fricka) und James Morris (Wotan)



Foto: Zoe Dominici/Covent Garden

Hilde Güden als Daphne in Richard Strauss' gleichnamiger bukolischer Tragödie. Das Foto entstand während der Wiener Festwochen 1964. Der Mitschnitt der Aufführung ist noch immer erhältlich

recht den Erwartungen entsprach, häufig die nötige Spannung, den Zusammenhalt vermissen ließ, ja gelegentlich langatmig wirkte, mochte den sicherlich anstrengenden Endproben angelastet werden. Unter den gegebenen Voraussetzungen überzeugten sängerisch nur Nancy Gustafson (Freia), Helga Dernesch (Fricka) und Jadwiga Rappé (Erda). Der inzwischen zweifache Platten-Wotan James Morris klang farblos, Ekkehard Wlaschiha (Alberich) überwand trotz sicheren Stimmpotentials seine wenig befriedigende Routine nur selten, und Kenneth Riegel (Loge) dominierte deftig, aber ohne jeden Charme die Szene. Das Royal Opera House wäre gut beraten, den „Ring“ schon jetzt unter besser abgesprochenen Bedingungen neu in Angriff zu nehmen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

ZUM TOD VON HILDE GÜDEN

Exquisite Art, ausgeprägte Finesse

Sie gehörte zwar zur Familie der Wiener und Salzburger Mozart- und Richard-Strauss-Interpreten, doch nahm sie in diesem Kreis stets eine Sonderstellung ein: durch ihre exquisite Art, ihre ausgeprägte Finesse. Das blonde Wesen mit dem lächelnden Gesicht und der kristallinen Stimme wäre ein idealer Typus für den Tonfilm gewesen (sehr bezeichnend, daß ihr kühler „Glamour“ in Amerika so großen Anklang fand). Doch trotz aller Berührungen mit dem leichten Genre ging ihr Streben immer ins Ernsthafteste. Hilde Güden war eine der härtesten „Arbeiterinnen“ im Sängerberuf, ihre Erfolge sind weniger auf Naturgaben als auf Fleiß, auf unermüdliches Perfek-

tionieren zurückzuführen. Auch darin unterschied sie sich von der künstlerischen Norm.

Unter ihren Tonaufnahmen sind die – längst nicht mehr greifbaren – Soloaufnahmen (Mozart-Arien und anderes) aus den frühen Fünfzigerjahren wohl die wesentlichsten, sie hat sich damit die damals noch seltene Ehre der „Goldenen Schallplatte“ erworben. Die Opern-Gesamtaufnahmen dieser Ära leiden unter der Last der Exklusivverträge, denn dadurch kamen oft völlig unpassende Sängersensembles zustande. Hilde Güdens „Meistersinger“-Eva (unter Knappertsbusch, auf Decca) ist so ein Fall. Eine Rolle, die sie zumindest in Wien nie gesungen hat und die ihr dement-



sprechend distanziert geraten ist. Worin sich die Eigenart der Künstlerin am deutlichsten offenbart, das sind – abgesehen von der Rosalinde in der „Fledermaus“ und anderen ausgezeichneten Operetten-Aufnahmen – die „Figaro“-Susanne, die Sophie im „Rosenkavalier“ (beide unter Erich Kleiber), Zerline in „Don Giovanni“ unter Krips, Adina im „Liebestrank“ (Molinari-Pradelli), Gilda in „Rigoletto“ (Erede), alles auf Decca. Eine beachtliche Leistung ihrer späten Phase war die „Daphne“ unter Böhm (DG), auch wenn diese Rolle nicht ganz in ihrer Zone lag und eine größere, „fleischigere“ Stimme erfordert. Viele typische Partien dieser weltweit erfolgreichen Sängerin – Zerbinetta, Aminta („Die schweigsame Frau“), Margarethe, Melisande – sind entweder überhaupt nicht oder nur als Live-Mitschnitt nachzuerleben. Den Gipfel ihres Künstlertums erreichte sie wohl als „Rosenkavalier“-Sophie. Den „Gruß vom Himmel“ in der Rosenüberreichung hat ihr bis jetzt noch niemand nachgesungen.

Die Frühkarriere der Künstlerin mutet wie ein Kapitel Zeitgeschichte an. Die gebürtige Wienerin Hilde Geiringer erlernte an der Musikakademie ihrer Heimatstadt Gesang, Schauspiel und Tanz und debütierte zwanzigjährig unter dem Namen Hulda Gerin an der Wiener Volksoper in der

Wintersport-Operette „Herzen im Schnee“ von Ralph Benatzky. Das war 1937. Im Jahr danach ging sie nach Zürich, von dort wurde sie von Clemens Krauss nach München an die Staatsoper geholt. Die Bedeutung dieses Engagements wird einem erst bewußt, wenn man erwägt, daß Hilde Güden (wie sie nun hieß) nach den NS-Grundsätzen untragbar war – als „Volljüdin“. Doch unter Clemens Krauss waren solche Unmöglichkeiten möglich. Im Mozart-Jahr 1941 gastierte die Münchner Oper mit „Cosi fan tutte“ in der Wiener Staatsoper, mit Hilde Güden als Despina. Bei dieser Gelegenheit wurde sie von einer „gewissenhaften“ Person entdeckt und angezeigt. Auch diesmal wirkte Clemens Krauss als Beschützer: Er ließ Hilde Güden nach Italien verschwinden (sie nützte den Aufenthalt zu gründlichen Studien). 1946, beim ersten Salzburger Nachkriegs-„Don Giovanni“, tauchte sie wie ein heller Stern auf: als Zerlina. Von Josef Krips wurde sie daraufhin an die Wiener Oper geholt, der sie bis 1970 angehörte. Danach wurde sie Lehrerin am Opernstudio, erlangte 1974 die Ehrenmitgliedschaft des Hauses. Die letzten Jahre verbrachte sie schwer leidend in ihrem Haus in Klosterneuburg bei Wien. Dort ist sie im September, zwei Tage nach ihrem 71. Geburtstag, gestorben.

Clemens Höslinger

INTERNATIONALER KARL RICHTER-ORGELWETTBEWERB BERLIN

Andenken und Ansporn

Der Wettbewerb im Rahmen von „Berlin – Kulturstadt Europas 1988“ war in mancher Hinsicht ein Novum: Einmal als 1. Orgel-Concours der Metropole überhaupt, zum anderen wegen hoher Preisgelder und einer hochkarätigen Jury (mit Ulrich Bremsteller, Hannover, Istvan Ellan, Budapest, Diethard Hellmann, München, Hans Otto, Freiberg und Daniel Roth, Paris). Den Vorsitz hatte Ulrich Eckhardt, Intendant der Berliner Festspiele,



Der Organist Arvid Gast aus Hannover errang beim erstmals ausgetragenen „Karl Richter-Wettbewerb“ in Berlin den ersten Preis

die Wettbewerbsleitung Kantor Gerhard Oppelt, in dessen Lindenkirche in Berlin-Wilmersdorf das musikalische Herz des Wettbewerbs schlug. Ihre 1968 von Bosch (Kassel) gebaute Orgel sicherte durch eine universale Disposition den weitgespannten Stilrahmen der Pflichtstücke, von Buxtehude, J.S. und C.Ph.E. Bach bis Reger, Friedrich Kiel, David, Messiaen und Helmut Barbe. Der Name des phänomenalen Orgelspielers Karl Richter sollte Signum und Verpflichtung sein, sein universales Musikgenie ein Stimulans für vielseitige Begabungen und internationale Resonanz. So waren unter den 40 Bewerbern Teilnehmer aus Frankreich, Japan, Korea, Rumänien und der Schweiz. Von den 26 zugelassenen Teilnehmern erreichten schließlich zehn die zweite und fünf die dritte Runde. Erster Preisträger wurde Arvid Gast (Jahrgang 1962) aus Hannover, Schüler von Ulrich Bremsteller, mit einem beeindruckenden Reger-Spiel. Den 2. Preis sicherte sich Bernhard Buttman aus Bochum, Schüler von Hedwig Bilgram (München), den 3. Preis Stefan Palm aus Köln, Schüler von Michael Schneider und offenbar ein Bach-Talent. Gute Nerven und physische Reserven waren gefordert, denn geübt werden mußte meistens nachts. Anfang Oktober gab es für die Etappensieger der zweiten Runde Gelegenheit, sich an den verschiedenen Orgeln von sieben Berliner Kirchen hören zu lassen. Das Schlußkonzert wird vom SFB am 1. Dezember ausgestrahlt; die ARD wird folgen. Ein Kuratorium unter der Leitung von Diethard Hellmann, mit Leonard Bernstein, Peter Schreier und Hans Maier wird den Wettbewerb weiter beratend begleiten. Als nächster Termin ist 1991 ins Auge gefaßt – hoffentlich eine bleibende Instanz unserer musikalischen Landschaft und ein Ansporn für junge Talente aus dem musikalischen Geiste Karl Richters.

K.P. Richter