

Zum 10. Todestag von Um Kalthum

Das dritte Wahrzeichen Ägyptens

Am 3. Februar 1975 starb die berühmte arabische Sängerin Um Kalthum, der „Stern des Orients“, wie sie oft genannt wurde. Obwohl Um Kalthum Ägypterin war, begeisterte sie alle arabischen Nationen gleichermaßen. Jeder Araber hatte das Gefühl, daß sie seine Sängerin sei. Was ist das Geheimnis, das diese Frau zum Idol der gesamten arabischen Welt werden ließ? Viele Versuche wurden unternommen, dieses Geheimnis zu ergründen. Manche meinen, es sei eine Art Gewöhnungseffekt, da Um Kalthum als einzige Sängerin mehr als 50 Jahre lang aktiv am arabischen Musikleben mitgewirkt hat; andere glauben, ihre Besonderheit liege darin begründet, daß sie als einzige Sängerin der gesamten arabischen Welt die altarabische Gesangsschule fortführe, während alle anderen Sänger mit dieser Tradition gebrochen haben. Diese Argumente können jedoch nur dem Fachmann einleuchten; sie erklären nicht die Begeisterung der Massen. Die Tatsache, daß sie von allen Schichten der vielfältigen ara-

bischen Gesellschaft verehrt wurde und wird, liegt wohl auch darin begründet, daß sie sich in ihrem künstlerischen Schaffen nicht auf einen musikalischen Bereich beschränkt, sondern allen lebendigen Gattungen arabischen Gesanges gleichermaßen gewidmet hat. Sie sang glühende Liebeslieder, nationalistische, also politische Lieder und pflegte auch die religiösen Gesänge, die zu vielerlei Anlässen gebraucht werden. Ihre musikalische Ausbildung begann in einer Koranschule, so daß sie schon als Kind mit der kunstvollen und musikalisch außerordentlich reichen altarabischen Gesangstechnik des Koranvortrages vertraut war. Anfang der 20er Jahre verdingte sie sich bereits als bezahlte Koranleserin in Privathäusern. Da ein Mädchen in diesem Metier damals noch als höchst ungewöhnlich galt, mußte sie sich bis 1926 als Junge verkleiden. Ihre Herkunft als Tochter eines Geistlichen und die religiöse Ausbildung durch die Koranschule prägten das ganze weitere Leben Um Kalthums. Sie war in allen

Kreisen der Gesellschaft hoch geachtet; Könige, Emire und Präsidenten bemühten sich um ihre persönliche Bekanntheit. 40 Jahre lang gab Um Kalthum am ersten Donnerstag eines jeden Monats Konzerte, die stets ausverkauft waren. Gar manches Privatflugzeug steuerte dazu Kairo an. Wer keine Eintrittskarte mehr bekommen konnte, der saß bestimmt ab 22.00 Uhr vor seinem Radioapparat, um wenigstens die Live-Übertragung zu hören. Die Straßen wurden leer an diesen Abenden. Bereits Mitte der 20er Jahre erschienen Schallplattenaufnahmen von Um Kalthum, zunächst bei Grammophon und

Odeon, später u.a. bei Cairophon; doch nicht die Studioaufnahmen, sondern ihre Live-Auftritte waren es, durch die sie unverwechselbar und unnachahmlich wurde: Um Kalthum begnügte sich nicht mit dem Singen fertiger Lieder, oft gestaltete sie ihre Lieder in Text und Melodie um. Sie war eine Meisterin der altarabischen Gesangsimitation. Viele befürchten, daß diese Musiktradition mit Um Kalthum zu Grabe getragen worden ist. Vielleicht kann man da verstehen, wenn heute gesagt wird, Ägypten hätte drei Wahrzeichen – den Nil, die Pyramiden und Um Kalthum.

Issam el Mallah

„Hoffmanns Erzählungen“ an der Deutschen Oper Berlin

Die ganze Bühne wird zum Grab

Das im deutschen Sprachraum schmählich vorübergegangene Offenbach-Jahr 1980 schien den Beweis erbracht zu haben, daß der hundert Jahre zuvor in Paris verstorbene Komponist auch nur ein klägliches Nachleben fristet. Sein Vermächtniswerk, „Les Contes d'Hoffmann“, wurde auf den Salzburger Festspielen musikalisch feinsinnig (James Levine), aber optisch luxuriierend (Jean-Pierre Ponnelle) zu Grabe getragen. Die hintergründig fratzenhafte Welt des James Ensor hingegen hatte die berühmteste aller Nachkriegs-Inszenierungen von „Hoffmanns Erzählungen“ bestimmt: Walter Felsensteins szenische Vision und textliche Neueinrichtung zu Beginn des Jahres 1958 an der Komischen Oper Berlin. Beide Elemente, das Üppige und das Grimassierende, fügten sich jetzt, Tiefenschichten auslotend, in den Rahmen „armen Theaters“. Giancarlo del Monaco inszenierte Offenbachs Opernfragment an der Deutschen Oper Berlin in der französischen Originalsprache

nach der seit 1978 vorliegenden und heute meistbenutzten quellenkritischen Neuausgabe von Fritz Oeser; nicht der Giulietta-Akt beschließt – wie bei Felsenstein und in Salzburg 1980/82 – die Erzählungen des Dichters, sondern der Todesgesang der Antonia, die sich, umgeben von den Rudimenten ihres kindhaft gebliebenen Lebens, den Altar ihrer Kunst errichtet: Die ganze, von Jürgen Rose gebaute Bühne wird zum Grab. An Felsenstein aber war zu denken angesichts der Lemuren, die Hoffmanns Begegnung mit Giulietta prägen. Er verliert nicht sein Spiegelbild, sondern sein Gesicht, und vier Todesengel tragen die zarte Schöne hinweg, von einer Riesenschleppe fast verhüllt, als wäre sie eine Dame ohne Unterleib. Eine Befindlichkeit der Versagung: die Puppe als Kurtisane; ein Bild, das offen ist für den Rückblick auf den Automaten Olympia samt Accessoire – die Drehorgel mit der Harfe, Symbol des Gesanges, und dem Torso eines Pierrot. Ein Ballett von Rollstuhlfahrern durchquert den schwarzen Bühnen-

kasten mit den vielen Türen, ein Labyrinth mit dem Kritzelschriftzug „Stella“ über und über, Hoffmanns Idol im Innenraum seiner zerstörten Seele, der widerspiegelt ist im fünf Akte lang gegenwärtigen Außenraum. Zum Schluß fallen die Türen aus den Öffnungen, der Seelenkasten wird durchlässig, als Antonia stirbt das Idol und mit ihm versiegt vorerst das Dichten. Weniger „phantastisch“ und gesellschaftlich fernergerückt als menschlich nah gibt sich das Stück. Die Krankheit als Impuls zur Kunst war gebunden an die psychologisch differenzierte Sängerdarstellung; Neil Shicoff hatte indes aus persönlich triftigem Grund (seine Mutter lag im Sterben) die Proben abgebrochen und war nach New York zurückgekehrt. Kenneth Riegel übernahm die Hoffmann-Partie in einer schier unglaublichen Parforcetour. Er „rettete“ nicht nur, sondern ließ mit intelligenter Einfühlung die Idee erkennen und hielt die Aufführung mit seiner Intensität auf hohem, spannungsvollem Niveau. Gleichwohl wäre ein solches Abenteuer bei Felsenstein undenkbar gewesen; heutzutage läßt das System eines Operngroßbetriebes Verschiebungen kaum zu. Die Verklärung der Improvisation, wie in der Tagespresse

zum Teil geschehen, erscheint mir reichlich abwegig. Lucia Aliberti hat die Olympia bereits 1982 in Catania gesungen; jetzt debütierte sie in allen vier Partien der Liebe und Imagination des Dichters, szenisch mit Hilfe von Doubles als eine einzige hervorgehoben. Eine gewiß erstaunliche Stimme mit Leuchtkraft und Reinheit im Timbre, Fülle und Farben, der Fähigkeit zu figürlicher Zeichnung durch ihren pointiert linearen Gesangsstil, der den Gestalten genauen Umriß gibt – aber ein Gesangs-„wunder“, eine gleichrangige Erfüllung der Olympia/Giulietta/Antonia ist Frau Aliberti zu ihrem eigenen Besten (noch) nicht. Da hatte Samuel Ramey, vierfach erscheinendes Prinzip des Bösen, es leichter, auf das Fundament seiner besonders ausgeprägten Mittellage zu vertrauen, und die dunkelhäutige Cynthia Clarey, Muse und Niklas in einer Figur, steuerte das Geschehen mit einem Hauch vom Musical, der sensiblen, der lyrischen Art. Serge Baudo am Pult: genau im Detail, Pastell und behutsame Tempi bevorzugend, aber auch etwas trocken, zurückhaltend und eher unromantisch disponierend – ein kenntnisreicher Sachwalter, dem die Aufführung ihr Fundament verdankt.

Claus-Henning Bachmann

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Konventionell bis progressiv

Im vorweihnachtlichen London zählte die Welsh National Opera (WNO) mit einem (zu) kurzen, einwöchigen Gastspiel wieder zu den interessantesten, bestbesuchten und vielumjubelten Veranstaltungen; mittlerweile hat es sich eben herumgesprochen, daß handfestes, wirkungsvolles und gelegentlich skandalträchtiges Musiktheater eher in Cardiff denn in der Metropole beheimatet ist. Nicht von ungefähr war der David Pountney-Produktion von Janáček's „Aus einem Totenhaus“ der Olivier Award 1984 für die beste Operninszenierung zugesprochen worden. Schon im Jahr zuvor an gleicher Stelle im völlig ungenügenden Dominion Theatre (ohne Orchestergraben) gezeigt, ergänzte sie ein Programm, das neben „La Bohème“ (beeindruckend Arthur Davies als Rodolfo und Helen Field als Mimi) eine ebenso preiswürdige, vor allem aber delikat und wirkungsvoll ausgestattete Inszenierung der „Greek Passion“ von Martinu enthielt (Regie: Michael Geliot, Bühnenbild: John Gunter) – eine Oper, deren eindringli-

che Dramatik größere Aufmerksamkeit verdiente. Das Hauptaugenmerk galt allerdings dem neuen „Don Giovanni“ – seine Premiere hatte im Oktober in der nationalen Presse Stürme der Entrüstung ausgelöst. Sicherlich, das DDR-Team aus Ruth Berg-Haus, Karl Mickel, Martin Schüler und Marie-Luise Strandt verstand es prächtig, das Werk zu einer makabren Requisitenklammer voller eindeutiger, zweideutiger und – auf Grund der Masse der Aktionen, deren Tempo die visuelle Aufnahmefähigkeit überstieg – undeutbarer Symbolismen in ein introvertiertes, abstraktes und überwucherndes Monstrum umzufunktionieren, welchem sich die Sänger in den aberwitzigsten Stellungen und u. a. unter gelegentlichen Feilen ihrer Zehennägel oder anderer Verfremdungsstricks erstaunlich bereitwillig unterwarfen. Doch stand mir im Hinblick auf die musikalische Interpretation durch Charles Mackerras am Ende der Sinn eher nach einem Plädoyer für den theatralischen Un- und Übersinn in der Regie der Da-

Um Kalthum – der „Stern des Orients“ – sorgte mit ihren Auftritten im ägyptischen Rundfunk einst für leergefegte Straßen



„Hoffmanns Erzählungen“ hatte in Berlin in der Originalsprache und in der quellenkritischen Neuausgabe Premiere. Unser Bild: Lucia Aliberti als Giulietta (Mitte) und Cynthia Clarey als Niklas (rechts)



Foto: Willi Knecht

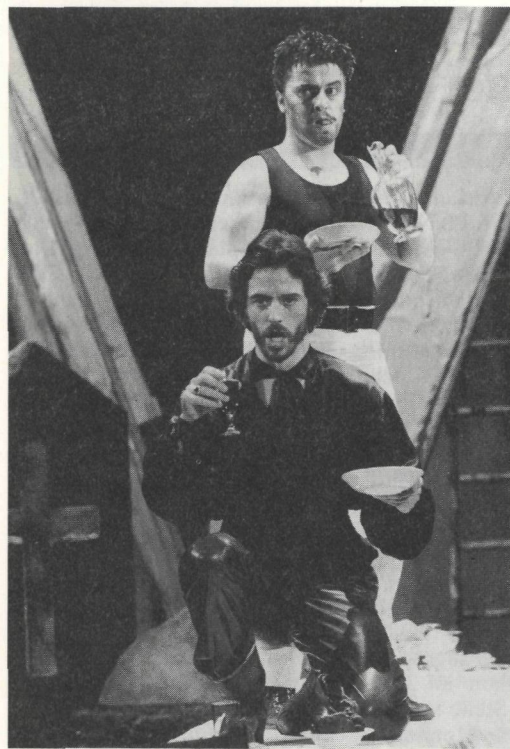


Foto oben links: „Don Giovanni“ mit William Shimmell in der Titelrolle und Nicholas Folwell (Leporello). Rechts: John Tranter als Grigoris und William Mackie als Priester Fotis in „The Greek Passion“



Foto: Zoe Dominic

me Berghaus, welche trotz aller Überfütterung immerhin Denkanstöße erlaubte und welcher sich „Don Giovanni“ weit eher gewachsen zeigt als den unendlichen gekünstelten Phrasierungen, den überhasteten Tempi und der romantischen Aufgeblasenheit, wodurch ein anderweitig untadeliger, verdienstvoller Dirigent den Vergewaltigungsprozeß vervollkommnete. Mehr als etwa Harnoncourt scheint gerade Charles Mackerras Mozart erfunden zu haben, was auch sein weiser Beitrag im Programmheft bestätigte. (Den Programmen der WNO gebührt auf Grund ihrer Materialfülle besondere Anerkennung!)

Am Royal Opera House gab es zur Jahreswende die Wiederaufnahmen der „Fledermaus“ und der „Zauberflöte“. Leopold Lindtbergs „Fledermaus“ war 1983 aus Gründen einer Fernseh-Live-Übertragung am Silvesterabend geistvoll und mit Liebe auf Vordermann gebracht worden; ein Jahr später fehlte ihr jeglicher Esprit; von

Champagner konnte gar nicht erst die Rede sein, ebenso wenig von Dialogregie oder -Verständnis; Julius Rudel am Pult besaß nur unzureichend die Gesamtkontrolle, mit Ferry Gruber stand im Gegensatz zu Josef Meinrad ein zweitrangiger Provinzfrosch zur Verfügung und Hanna Schwarz allein konnte als Orlovsky diesem armseligen Produkt nicht über die endlosen Hürden helfen. Dagegen schien August Everding seine „Zauberflöte“ persönlich überwacht zu haben. Wenn auch ihre geistige Abhängigkeit von Ingmar Bergman unleugbar bleibt, hinterließ sie doch bis auf einige Geschmacklosigkeiten, so die endlose Kinder-Riege im Papageno/Papagena-Duett, einen heiteren und gelösten Eindruck. Eine ausgewogene bis hochwertige Besetzung, aus der in allererster Linie die jugendliche und vielversprechende Amerikanerin Angela Maria Blasi als Pamina, Robert Lloyd

als einer der versiertesten Sarstros und Robert Tear (Monstratos) wegen seiner delikaten Charakterisierung herausragten. Die animierte musikalische Leitung besorgte Richard Hickox. Beim Royal Ballet enttäuschte die Neuinszenierung des Tschaikowsky-Ballets „Der Nußknacker“ von Peter Wright

weniger durch die (brillant) aufgebauschte Massenregie als durch die Banalität und Spröde einer langatmigen und langweiligen Choreographie. Um so stärker war die Faszination des Pilobolus Dance Theatre aus den USA bei seinem Gastspiel im Sadler's Wells Theatre, auch wenn es sich bei den Arbeiten dieser Compagnie nicht im eigentlichen Sinn um Tanz handelt. Aus langsam gleitenden Bewegungsstrukturen ent-

wachsen Körperplastiken, abstrakte Formgebilde, deren ständige zeitlupengleiche Auflösung und Verschmelzung sich – gepaart mit einem Höchstmaß an Überhöhung, Intensität und Spannung, unterstützt durch gezielte, vollendete Körperpantomime und Akrobatik – zu einem visuellen ästhetischen Erlebnis, zu einem Gesamtkunstwerk ganz eigener Prägung verbindet.

Hans-Theodor Wohlfahrt

In Memoriam Karl Schmitt-Walter

Ein Kavalierbariton vom alten Schlag

Nach Gerhard Hüsch, der am Buß- und Betttag vergangenen Jahres knapp drei Monate vor seinem 83. Geburtstag gestorben ist, gilt es nun auch Abschied zu nehmen von einem nicht minder berühmten, verehrten und weltweit geschätzten Bariton-Kollegen, der wie Willi Domgraf-Fassbaender, Gerhard Hüsch,

Hans Reinmar und Heinrich Schlusnus zur nachweislichen Legendenbildung des Berliner Opernlebens in den dreißiger und vierziger Jahren seinerseits einen unauslöschlichen Anteil beigetragen hat. Karl Schmitt-Walter starb im Januar, wenige Wochen nach seinem 84. Geburtstag, in einer Klinik in Kreuth.

Der im Dezember 1900 im pfälzischen Germersheim geborene Bariton studierte bei Gustav Landauer in Nürnberg und bei Richard Trunk in München, er debütierte 1923 am Nürnberger Opernhaus und wurde 1935 nach vorangegangenen Engagements in Oberhausen, Saarbrücken, Dortmund und Wiesbaden an das Deutsche Opernhaus in Berlin engagiert. Seit dem Jahre 1950 gehörte er bis zu seinem krankheitsbedingten Bühnenabschied im Jahre 1961 dem Ensemble der Bayerischen Staatsoper in München an. Als dieses traditionsreiche Opernhaus 1953 mit den Richard-Strauss-Opern „Arabella“, „Capriccio“ und „Die Liebe der Danae“ ein international vielbeachtetes Gesamtgastspiel an der Londoner Covent Garden Oper in London absolvierte, errang Karl Schmitt-Walter in zwei „Capriccio“-Aufführungen unter der Leitung von Robert Heger an der Seite seiner Bühnenpartner Maud Cunitz, Hertha Töpfer, Erika Köth, Benno Kusche, Albrecht Peter und Richard Holm in der Rolle des Grafen einen bemerkenswerten Publikums- und Presseerfolg. Die gleiche Rolle hat er im selben Jahr beim Bayerischen Rundfunk (gemeinsam mit Hertha Töpfer) unter der Leitung des Münchner Uraufführungsdirigenten (und Librettisten) Clemens Krauss neben Viorica Ursuleac (der ersten Madeleine), Ilse Hollweg, Hans Hotter (La Roche), Rudolf Schock und Hans Braun in einer Studioproduktion dieses Werkes gesungen. Als Walter Legge 1957 für die EMI seine bislang unerreichte gebliebene Schallplattenpremiere des „Capriccio“ in London mit den Damen Schwarzkopf, Ludwig und Moffo sowie den Herren Hotter, Gedda, Wächter und Fischer-Dieskau unter Wolfgang Sawallisch zur nach wie vor beglückenden Wirklichkeit werden ließ, war sich Karl Schmitt-Walter keineswegs zu schade, die Partie des Haushofmeisters zu übernehmen. Das galt auch für seine Mitwirkung als einer der vier Burschen in der ersten, ebenfalls in London von Walter Legge produzierten Plattenaufnahme des Carl-Orff-Einakters „Der Mond“, wiederum mit Sawallisch am Pult des Philharmonia Orchestra. Schmitt-Wal-

ters Verpflichtung an das Deutsche Opernhaus in Berlin (die spätere „Städtische“ und heutige „Deutsche“ Oper Berlin) führte bereits 1935 zu einem quantitativ und qualitativ gleichermaßen ergiebigen Schallplattenvertrag mit der Firma Telefunken, wo sein Repertoire von Schuberts „Winterreise“ (wiederveröffentlicht bei Preiser-Records, Bestellnummer: 0120201) mit Ferdinand Leitner am Klavier(!) über Oper und Operette bis hin zu Werner Bochmanns „Heimat, deine Sterne“ ungemein breit gefächert war. Neben sämtlichen einschlägigen Paraderollen des Kavalierbariton-Fachs, das Karl Schmitt-Walter zeit seines aktiven Sängerslebens nie verlassen oder überschritten hat, gehörte die Titelrolle in Mozarts „Don Giovanni“ bis zum Jahre 1956 zu den wahrhaft maßstabsetzenden Bühneneindrücken dieses Künstlers, der auch als Lied-Interpret zahlreiche zeitlos gültige Dokumente

Karl Schmitt-Walter

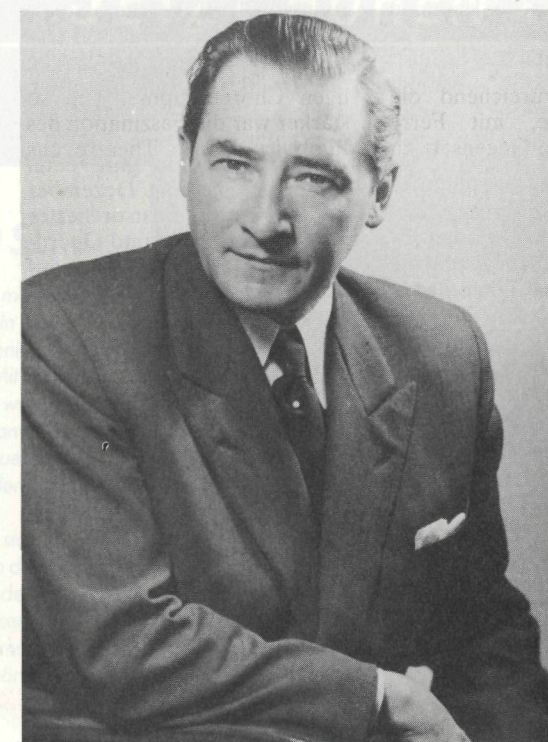


Foto: Teldac

bei Rundfunk und Schallplatte für die Nachwelt hinterlassen hat.

Karl Schmitt-Walter hat sich auch nicht durch die Mühseligkeit seiner glanzvollen, geradezu tenoral timbrierten Spitzentöne und damit durch die auffallend helle Grundfarbe seiner ausgesprochen individuell gehaltenen Bariton-Stimme

CALIG

Neue Digital-Aufnahmen



Ludwig van Beethoven
Serenade op. 8, Trio op. 9/3
Wiener Streichtrio
CD: CAL 50 835, LP: CAL 30 835



Wolfgang Amadeus Mozart
Divertimento KV 563
Wiener Streichtrio
CD: CAL 50 497, LP: CAL 30 497
CAL MC 497 Superchrom



Bläsermusik
aus fünf Jahrhunderten
Werke von Purcell, Gabrieli, Händel, Peuerl, Bruckner, Orff u.a.
Bavaria-Blechbläserorchester München
München, Leitung: Gerd Zapf
LP: CAL 30 837

Erhältlich im Fachhandel.
Bitte fordern Sie unseren
Gesamtkatalog an!

CALIG-VERLAG GmbH
Renatastr. 71, 8000 München 19
☎ 089/163476

Auslieferung für den Handel:
Disco-Center, Postfach 101029
3500 Kassel 1, ☎ 0561/32021

zu einem zweifellos verlockenden Wechsel ins Tenorfach verleiten lassen. Sein Rollendebüt als Beckmesser in Wieland Wagners spektakulärer „Meistersinger“-Inszenierung bei den Bayreuther Festspielen 1956, zugleich Schmitt-Walters Debüt auf dem „Grünen Hügel“, hat dieser tragisch-komischen Figur eine bis dato völlig neue, ja geradezu revolutionäre Interpretationsdimension er-

schlossen, von der seine Rollennachfolger bis hin zu Hermann Prey eindeutig profitiert haben. Wir, sein Opern- und Konzertpublikum, seine Schüler und seine Fans schulden den akustischen Massenmedien einen aufrichtigen Dank dafür, daß uns seine unverwechselbare Stimme dennoch nicht verlassen hat und als klingende Erinnerung stets erhalten bleibt. *Claus Dieter Schaumkell*

„Ariadne auf Naxos“ an der Bayerischen Staatsoper neuinszeniert

Ist das die Münchner Strauss-Tradition?

In der Oper das gleiche: Greise Priester, griechische Könige aus grauer Vorzeit, Druiden, Propheten schreiten gleich Schemen aus den Kulissen. – Ich will meine Bühne mit Menschen bevölkern! Mit Menschen, die uns gleichen, die unsere Sprache sprechen! Ihre Leiden sollen uns rühren und ihre Freuden uns tief bewegen!“ Diese Sätze des Theater-

direktors La Roche kommen nicht aus dem Anti-Strauss-Lager – sie stammen aus Strauss' eigenem „Capriccio“, wo das Wort-Ton-Verhältnis geistreich abgehandelt wird. Mit „Ariadne“ sind wir zwar tief in der griechischen Mythologie, doch alles andere Beklagte aus dem Zitat traf leider auch zu. Daß in dem Werk die Probleme von Komödie und Tragödie ab-

gehandelt werden, bewahrheitete sich allzu sehr: vorweg Komödie und auf der Bühne eine Tragödie. Blende zurück: Münchens Oper leistet sich unter der Überschrift „Tradition“ noch eine Haus-Primadonna: Margaret Price hat als Mozart-Sängerin viele begeistert; nach der problematischen Schallplatten-Isolde und der von ihr gewünschten, abermals falschen „Adriana Lecouvreur“ erfüllte ihr die Direktion auch den Wunsch nach der Ariadne. Zu der Sängerin mit der zunehmend beängstigenden Bühnenerscheinung wurde dann eine Inszenierung gesucht. Die Fachleute kamen auf die Idee „Salzburg, Regie: Dorn, Bild: Rose“. Daß die Bühnenbilder des Salzburger kleinen Festspielhauses technisch nicht ins Nationaltheater zu verfrachten sind, verstehen Laien so schnell wie Fachleute. Also besann man sich im Haus auf die restlos abgespielte Rennert-Inszenierung von 1969. Ferruccio Soleri wurde zu einer „Neueinstudierung“ eingeladen; so wurde dies angekündigt... für einen Termin ganze 17 Tage nach der aufwendigen „Pique Dame“-Premiere! Zudem ging dann auch noch Anfang Dezember das Bayerische Staatsorchester unter seinem Chef und Operndirektor Sawallisch auf Konzertreise durch die Bun-

desrepublik.

Inzwischen hatte aber Regisseur Soleri längst abgewinkt und war mit Giorgio Strehler auf Tournee. Günther Roth, Professor für Regie in Berlin, sprang in die undankbare Lücke, wünschte sich aber neue Bilder. Man kann sich vorstellen, womit die Werkstätten knirschten, als Ausstattungsleiter Franz und Kostümbildnerin Strahammer mit den Entwürfen kamen. „Zusammengknirscht“ wirkte auch das Ergebnis...

Mit den zahlenmäßig überwiegenden Rollenneulingen konnte Roth knappe drei Wochen arbeiten; Sonderwünsche der Primadonna mußten auf der Bühne verwirklicht werden. Die überaus rollenerfahrene Edita Gruberova kam andererseits erst zur Generalprobe, nachdem sie sich mit Video-Aufzeichnungen „informiert“ hatte. Der vorgesehene Bacchus-Sänger Matti Kastu sagte dann zu guter Letzt ab... Da kann man doch wirklich nicht sagen, im Münchner Nationaltheater rührt sich nichts! Da ist einfach Musik drin!

Musiziert wurde routiniert, gekonnt und oft laut. Gesungen recht unterschiedlich, wobei das Münchner Publikum mit seinem Hang zur herausgeputzten Operette vor allem laute hohe Töne schätzt, die weniger schönen und gelegentlich zu tiefen von Margaret Price vor allem. Zu ihrem ersten Münchner Komponisten hätte man Delores Ziegler bessere Umstände gewünscht, damit sie über ihre blühende Höhe hinaus auch in der Tiefe zeigen könnte, was ihr in der Mittellage fehlt. Ansonsten gutes Niveau. Einzig Edita Gruberova zeigte, was von der Münchner Praxis zu halten ist: sie zog ihre private, perfekt ausgearbeitete Zerbinetta-Studie ab – konkurrenzlos, sängerdarstellerisch faszinierend, alles übrige deklassierend. So konnten die Münchner begründet jubeln und Sawallisch die Buhrufer unwirsch abwinken. Das Ganze war ein Erfolg. Wenn also andere Opernhäuser das Lehrstück „Wie eine Opernproduktion nicht zustande kommen sollte“ übernehmen möchten: in München gibt's, von einem 80-Millionen-Haushalt getragen, die Besetzung dafür!

Wolf-Dieter Peter

Edita Gruberova (Zerbinetta) und John Jansen (Harlekin) in der szenisch ärmlichen und weitgehend konzeptionslosen Neuproduktion von Richard Strauss' „Ariadne auf Naxos“ an der Bayerischen Staatsoper

Foto: Anne Kirchbach

NIEMAND SPIELT PAGANINI VIRTUOSER.



JETZT HÖREN SIE'S.

Der neue Sennheiser HD 420 SL.

Die große Kadenz: ein grandioses musikalisches Feuerwerk. Mitreißend und fesselnd. In jeder Note, jedem Pizzicato spürt man sein Genie. Und Sie hören es: lebendig und naturgetreu. Mit dem neuen Sennheiser HD 420 SL. Denn bei ihm wurde durch intelligente Technik ein Optimum an Klangfülle erreicht. Erfahrung und technische Neuerungen von Europas größtem Kopfhörer-Hersteller stecken in ihm.

Probieren Sie ihn an. Hören Sie ihn sich an. Ausschließlich im guten Fachhandel und in den Fachabteilungen der Warenhäuser. Dort finden Sie auch die anderen „Perfekten“ von Sennheiser.

Übrigens: Sennheiser Kopfhörer sind mit Universalstecker ausgerüstet. Passen an alle gängigen HiFi-Geräte und CD-Player.



Perfekter Klang hat seinen Namen.
SENNHEISER

