

FONO-FEUILLETON

„Die tote Stadt“ nur künstlich belebt

Korngolds Opus in der Deutschen Oper Berlin

Erich Wolfgang Korngold, Wunderkind und frühreife Musikbegabung, in NS-Deutschland verfemt und später in Hollywood Komponist von ebenso gediegener wie effektvoller Filmmusik, komponierte mit 23 Jahren sein Hauptwerk, die Oper „Die tote Stadt“. Er nahm den Roman „Das tote Brügge“ und das Schauspiel „Das Trugbild“ des belgisch-französischen Symbolisten G. Rodenbach als Vorlage. Das Thema Eros und Todestrieb, Leidenschaft und Verderben war zu Beginn des Jahrhunderts – vor allem im Licht der Entdeckungen der Freud'schen Psychoanalyse – aktuell und wurde auch in der Kunst aufgegriffen. Das der „Toten Stadt“ zugrundeliegende Sujet wirkt heute jedoch leicht verstaubt: Paul, ein Witwer, widmet sich nur der Erinnerung an seine tote Frau, betreibt in seinem Haus einen schon pathologischen Totenkult mit den Bildern, der Gruft und dem unter Glas aufbewahrten Haarzopf der Frau. Paul erlebt eine kurze, heftige Affäre mit der Tänzerin Marietta, die seiner Frau bis aufs Haar gleicht. Eifersüchtig ermordet er seinen Freund. Marietta wird ihm aber schließlich so gefährlich, daß er sie mit dem Haarzopf der toten Frau erdrosselt. Das alles aber geschieht nur im Traum, in Wahrheit kommt der Witwer nicht von seinen Obsessionen los. Diese Veränderung der Vorlage stammt vom Komponisten und seinem Vater Julius Korngold, die unter dem Pseudonym „Paul Schott“ das Libretto verfaßten. In der Berliner Inszenierung kommt eine weitere gewichtige Veränderung hinzu. Am Ende reist Paul nicht aus der toten Stadt ab, sondern bringt sich um. Wenn schon im Programmheft eine psychopathologische Sicht

zur Klärung des Falles bemüht wird und sogar der Wiener Psychiater und Selbstmordforscher Erwin Ringel zu Wort kommt, der Pauls Affäre mit Marietta zu einem „Therapieversuch“ umdeutet, dann müßte sich diese Argumentation wenigstens auch szenisch verdeutlichen. Doch in der Aufführung stellt sich neben der Konsequenz der Handlungsabläufe wenig Handlungskraft oder Phantasie ein. Friedrich geht überhaupt so mit dem Stoff um, als traue er ihm nicht so recht. Die Handlung selbst, mit der Traumszene in der Mitte ist lang, umständlich, nicht bühnenwirksam, ließe sich in einem Film leichter umsetzen. James King spielt Paul als blassen Gefangenen seiner Beses-

senheit, als Geplagten, von Visionen Gepeinigten, insgesamt aber eigenartig leblos und distanziert. Sängerrisch imponiert King, auch wenn der Glanz seiner Stimme nachgelassen hat. Marietta ist Karan Armstrong, von (ihrem Mann) Götz Friedrich in eine merkwürdige Impersonierung gesetzt, sich selbst in fast hysterischer Weise inszenierend, eher sportlich als erotisch, eher vulgär als sinnlich, jedenfalls nie wirklich fesselnd als verführerische Frau. Ihrer Stimme fehlt das betörende und sinnliche Moment. Daneben verfehlt die Sängerin – vom Publikum indes zwiespältig aufgenommen und kommentiert – nicht eine gewisse Bühnenwirksamkeit. Margit Neubauer ist als Haushälterin in kurzen, doch gewichtigen Momenten mit angenehmer Altstimme zu hören, William Murray verkörpert Pauls Freund, Lenus Carlsson ist ein überzeugender Pierrot. Auch die musikalische Inszenierung hat einen schweren Stand. Korngolds Musik ist außerordentlich eklektizistisch, man wird beständig an die großen Komponisten des 19. Jhdts erinnert – an Schreker, Mahler, Puccini und vor allem Richard Strauss. Sicher beherrscht der junge Korngold sein Handwerk so gut, daß er den Hörer mit brillanten Klängen, Kantilenen, sehnächtigen oder dramatischen Gesten, Aufschwüngen und Verdichtungen, auch mit unerwarteten Wendungen durchaus blenden kann. Doch andererseits ist Korngolds musikalische Erfindungsgabe zu wenig originär und zu wenig originell, um wirklich zu überzeugen. Das Epigonale ist nicht zu überhören. Heinrich Hollreiser, der Dirigent, kann mit dem gut einstudierten Orchester diesen Eindruck nicht entkräften. Das sehr üppig besetzte Orchester findet einerseits recht sicher durch die Partitur, beläßt es aber vielfach beim rauschenden Klang. Hollreiser sorgt sich zu wenig um musikalische Interpunktion, um klangliche Differenzierung, um Durchhörbarkeit. Was die Musik ihrerseits schon erreicht – Thriller-Effekte, Aufwühlen, Dramatik und Wohllaut – das steigert Regisseur Friedrich noch weiter:

siècle erinnert – an Schreker, Mahler, Puccini und vor allem Richard Strauss. Sicher beherrscht der junge Korngold sein Handwerk so gut, daß er den Hörer mit brillanten Klängen, Kantilenen, sehnächtigen oder dramatischen Gesten, Aufschwüngen und Verdichtungen, auch mit unerwarteten Wendungen durchaus blenden kann. Doch andererseits ist Korngolds musikalische Erfindungsgabe zu wenig originär und zu wenig originell, um wirklich zu überzeugen. Das Epigonale ist nicht zu überhören. Heinrich Hollreiser, der Dirigent, kann mit dem gut einstudierten Orchester diesen Eindruck nicht entkräften. Das sehr üppig besetzte Orchester findet einerseits recht sicher durch die Partitur, beläßt es aber vielfach beim rauschenden Klang. Hollreiser sorgt sich zu wenig um musikalische Interpunktion, um klangliche Differenzierung, um Durchhörbarkeit.

Was die Musik ihrerseits schon erreicht – Thriller-Effekte, Aufwühlen, Dramatik und Wohllaut – das steigert Regisseur Friedrich noch weiter:



Erich Wolfgang Korngolds „Die tote Stadt“ wurde an der Deutschen Oper Berlin ausgegraben. Unser Bild: Marietta (Karan Armstrong) in einer Szene mit Fritz (Lenus Carlsson)

Wütende Beichte eines Mannes, der um sein Leben betrogen worden ist: Fritz Zorns „Mars“ in einer Choreographie von Johann Kresnik. Die Musik schrieb der Münchner Komponist Walter Haupt, Bühnenbild und Kostüme stammen von Anne Steiner

Pauls Welt ist ein kathedralenartig wirkender Raum mit diversen Reliquien, ein Platz in Brügge ist naturalistisch mit Wasser nachgestellt, man sieht Nonnen und Blumenmädchen, sich kasteiende Büsser und die Madonna mit elektrischem Lichterkranz im Haar und eine Commedia-dell'arte-Truppe, die immerhin eigenartige Irrrealität erzeugt. Daneben bleibt

aber die Unentschiedenheit, sich auf die Traumwelt einzulassen, den Stoff phantasievoll und überzeugend auszudeuten. So erlebte Korngolds „Tote Stadt“ nur eine Belebung auf der Intensivstation. Weitere, andere Reanimationen hätten zu zeigen, ob diese Oper wirklich ein diskussionswürdiges Stück Musik des 20. Jahrhunderts ist. Helge Grunewald

Frostig-starre Enge einer spätbürgerlichen Kleinfamilie

Fritz Zorns „Mars“ in Heidelberg als choreographisches Theater uraufgeführt

Vor sechs Jahren ging ein Buch von Hand zu Hand, das sozusagen als Negativmetapher bürgerlicher Ichfindung verstanden wurde, von Kreisen, die etliche Jahre vorher die Widersprüche ihres Daseins in Sit-Ins

und Demonstrationen zu klären suchten. Dieses Buch war Fritz Zorns „Mars“, der gerade noch rechtzeitig fertiggestellte Lebensbericht eines Zürcher Lehrers, der kurz nach Vollendung dieses Buches an Krebs

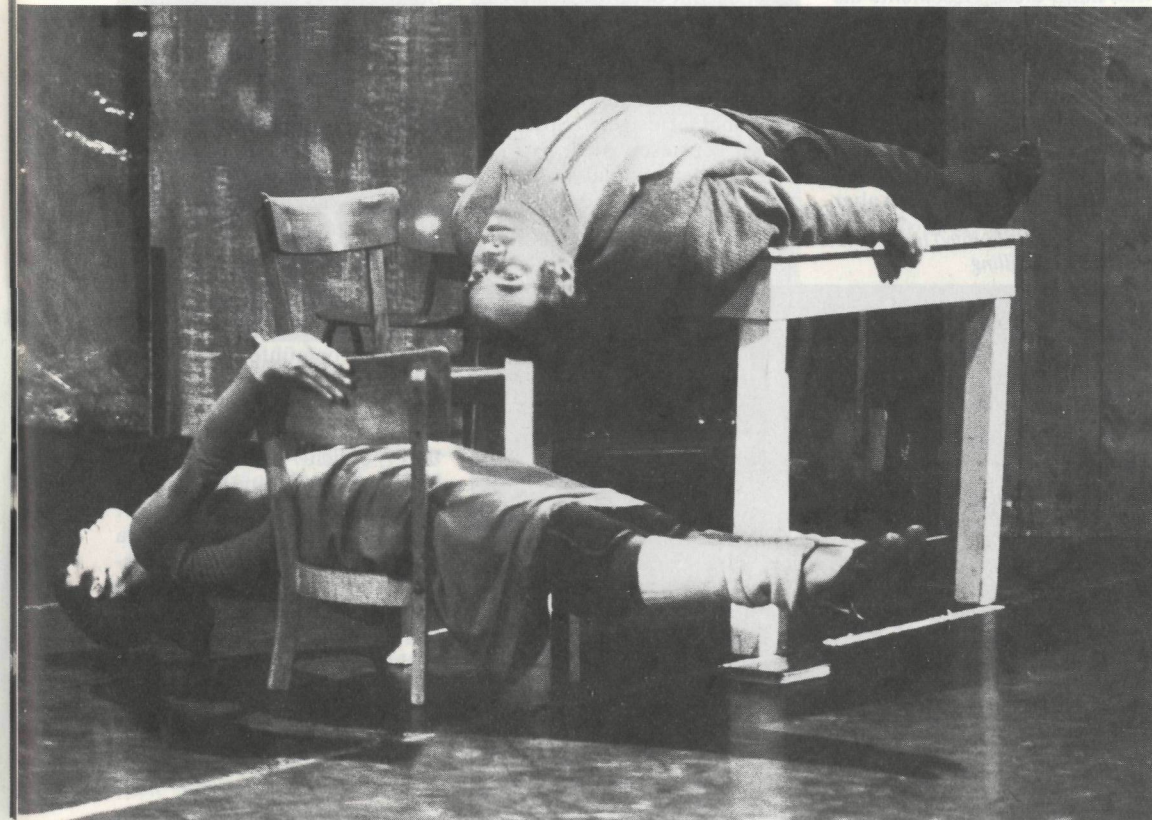
gestorben ist. Für Fritz Zorn, den reichen Bürgersohn von Zürichs sogenannter Goldküste sind die Zellwucherungen in seinem Körper lebende Stigmata einer aseptischen Erziehung und zugleich einziges, daher positives Lebenszeichen eines Körpers, der niemals gelebt hat.

Der Heidelberger Choreograph Hans Kresnik, fanatischer Aggressor des Bürgertums, und der Münchner Komponist Walter Haupt, setzten nun diese wütende Beichte eines Mannes, der um sein Leben betrogen worden ist, in choreographisches Theater um. Ein Wagnis, gewiß, doch war zu erwarten, daß Kresnik genügend kongeniale Bilder einfällen würden, Fritz Zorns Schicksal bühnengerecht umzusetzen, hat er doch schon mit seinem „Familiendialog“ in Heidelberg und München die Fallstudie eines Bürgersohnes aus einer Nazi-Familie aufwühlend szenisch aufbereitet.

Kresnik und Haupt einigten sich darauf, das Klavier als Symbol der Bürgerlichkeit, als akustisches und tänzerisches Marterwerkzeug einzusetzen.

Die Idee ist gewiß nicht neu – Reinhold Hoffmann etwa bediente sich des Flügels in ihrem aggressiven Tanztheater „Hochzeit“ –, aber immer noch wirksam. So entspannt sich denn vor den Augen des Zuschauers im Heidelberger Stadttheater die frostig-starre Enge einer spätbürgerlichen Kleinfamilie als düsteres Leichenbegängnis in bedrückenden Bildern. Auf schwarzverhüllter Bühne geben sich Vater und Mutter zunächst gehobener Unterhaltung hin: sie liest aus einem sicherlich literarisch wertvollen Buch, er legt seine Patience und der Sohn spielt Klavier. Dieses Klavier wird nun bald Schauplatz für eine restriktive Erziehung, die aus dem Sohn eine leblose, gut funktionierende Körperhülle macht. Um ein Klavierbein windet sich der Sohn, versucht die kalte Scheinharmonie seiner nun ebenfalls klavierspielenden Eltern zu stören; die Eltern werden vom Klavier überrollt, lassen ihrerseits ihren liebesbedürftigen Sohn vom Schoß rollen. Körperliche, auch seelische Berührungen sind verpönt; die Hierarchie innerhalb der Familie steht unabänderlich fest: der Sohn sitzt am Boden, die Mutter auf einem Stuhl mit kurzgesägten Beinen, der Vater auf einem richtigen Stuhl. Die Eltern halten ihr sich wehrendes Kind an der Leine gefangen, Symbol für eine überdimensionale Nabelschnur, behandeln den Sohn wie einen Gegenstand, den man wie einen schicken Hut an der Garderobe ablegt und gelegentlich wieder hervorholt.

Wenn es darum geht, die Mechanismen bürgerlicher Erziehung offenzulegen, dann treffen Kresniks Bilder. Die Vision gesellschaftlicher Stereotypen verletzt den Betrachter. Doch leider verliert sich Kresnik in harmlose Klischees, schildert er die Resultate von Fritz Zorns Erziehung: seine Unselbstständigkeit, seine Unfähigkeit zu Freundschaft, Liebe und Sexualität, schließlich seine marternde Krankheit, die zugleich Selbstbefreiung sein soll. Ein mafiaähnliches Konsilium etwa, ausgestattet mit Stetson-Hüten, dunklen Sonnenbrillen und Samsonite-Koffern, hört



FONO-FEUILLETON

da an Stelle von Fritz mit Stetoskopen das Klavier ab. Der schlüssige Einfall, eine Reihe von Menschen an den Folgen ihrer Erziehung sterben zu lassen und ihre Leichen wie bei einer polizeilichen Spurensicherung mit Kreide nachzuzeichnen, verliert an Schlagkraft, weil Kresnik die Leichen als Clowns wieder auferstehen läßt. Schließlich fährt auch noch ein leibhafter Popanz in Gestalt einer Riesenpuppe auf, den es mit einem dissonanten Aufschrei der Musik zerreißt. Allzudeutliche plakative Bilder zerstören nun, was vorher in einfallsreichen Metaphern versinnbildlicht wurde. Es bleibt ein schales Gefühl; die Provokation ist mit der Puppe in

einem lauten Knall verpufft. Mit der Musik Walter Haupts, der elf präparierte Klaviere mit Nägeln, Stahlbesen, Holz- und Metallteilen malträtierte und verschiedene musikalische Verläufe übereinanderkopierte, ergeht es einem ebenso wie mit Kresniks, vom Heidelberger Ensemble mäßig interpretierter Bilderwelt. Das schmerzende Knarren, Reißen, Jaulen der Klaviere verflüchtigt sich stellenweise zu beinahe romantischem Gesäusel. Letztlich endet das wüst gezeichnete Abbild einer sterbenden Gesellschaft als sitzbares Gemälde. Empörung und Betroffenheit bleiben aus. Es wird begeistert applaudiert.

Eva-Elisabeth Fischer

Ritter, Retter und Sadisten

Johann Christian Bachs Oper „Amadis“ in Hamburg

Es wird geliebt und gelitten, gequält und geopfert, doch die Martern aller Arten treffen nur die Statisterie. Das Publikum bleibt bei der – um mehr als 200 Jahre verspäteten – deutschen Erstaufführung von Johann Christian Bachs Oper „Amadis“ an der Hamburgischen Staatsoper von Schocks wie Torturen verschont. Es sei

denn, man zähle die Gefahr der Langeweile schon zum 3. Grad. Man kann diese Geschichte als mittelalterliches Rittermärchen erzählen. Amadis liebt Oriane, die ihn wiederliebt, aber auch der Untreue verdächtigt. Arcabonne dagegen ist von ihrem menschenverachtenden Bruder Arcalaus zum Haß erzogen worden, liebt aber

auch: einen ihr unbekannten Ritter, der sie einst vor einem Ungeheuer rettete. Arcalaus bringt durch Magie Amadis und Oriane in seine Macht, und Arcabonne soll nun Amadis ihrem toten Bruder Ardan opfern. Doch sie erkennt in ihm ihren einstigen Retter. Arcalaus aber macht seine Schwester eifersüchtig und nun scheint das Unheil unabwendbar. Doch im Theater gibt es einen Deus ex machina, der auch eine Dea sein kann: hier die gute Fee Urgande, die Arcalaus vertreibt. Arcabonne begeht Selbstmord.

Marco Arturo Marelli mißtraute in Hamburg offenkundig der Tragkraft dieser Ritterromanze und bemühte sich für seine Inszenierung als heimlichen Gast den Marquis de Sade. Dennoch bleibt alles im ziselierten Rokokorahmen. Es werden zwar Peitschen und Beile geschwungen – aber schön dekorativ. Es gelang Marelli dabei sogar, etwas von der stilistischen Brüchigkeit, von der dramaturgischen Zwitterstellung des Werks in Bilder umzusetzen, aber eben in geschmacklicher Bilder. Das hat mehr mit Mari-vaux als mit dem Mittelalter zu tun. Dem Happy-End mochte Marelli denn auch erst recht nicht trauen. Während auf der Bühne hinter Tüllschleiern wie in einer riesigen Spieldose Amor gepriesen wird, tritt Arcalaus noch einmal auf, höhnisch lachend und den Vorhang

schließend.

Daß die letzte vollendete Oper des jüngsten Bach-Sohns nach der Uraufführung 1779 rasch zu den Akten der Musikarchive gelegt wurde, überrascht kaum. So weltläufig dieser Bach (der es immerhin auf zwei Beinamen brachte: „Mailänder“ und „Londoner Bach“) auch war, mit der Adaption eines in der französischen Oper traditionsreichen Stoffes setzte er sich in Paris zwischen alle Stühle und Stile. Den Gluck-Anhängern mußte das zu verspielt erscheinen, den Piccinni-Fans zu karg. Zweihundert Jahre später interessiert dieser Streit kaum noch, unsere Ohren messen diese Klänge eher an Mozart.

Ein ungerechter Maßstab, aber ein wirkungsvoller, fast tödlicher. Da ist vieles wunderschön komponiert und sensibel instrumentiert, aber es fehlt nicht nur die melodische Eindringlichkeit, sondern auch der dramatische Zugriff. Den Leidenenschaften, die hier verhandelt werden, wird die Musik jedenfalls kaum gerecht. Das mag allerdings auch an der Wiedergabe in der Hamburgischen Staatsoper gelegen haben, weil Operndebütant Helmuth Rilling das Philharmonische Staatsorchester zu kaum mehr als gepflegtem Schönklang animieren konnte. Rilling hat sich als Bach-Interpret (Johann Sebastian) längst einen großen Namen gemacht, aber zur Oper gehört offenkundig mehr energischer Zugriff. So mußten denn die Solisten für die Emotionen sorgen. J. Patrick Raftery als sadistischer Bösewicht Arcalaus bemühte sich um diabolische Färbungen und Doris Soffel (erfolgreicher) um tragische Spannung zwischen Haß und Verzicht. Anrührend Helen Donaths Oriane, der es gelang, die Rolle zu einer Art kleinen Schwester der Pamina aufzuwerten. Mit etwas kernigem Mozart-Schmelz tönnte auch Eberhard Büchner, dessen Amadis nicht zufällig so wirkte, als sei hier ein Ritter auf dem Weg in Sarastros Reich. Ensemble und Tänzer demonstrierten mit Eifer, wie lange ein gutes Ende manchmal auf sich warten lassen kann.

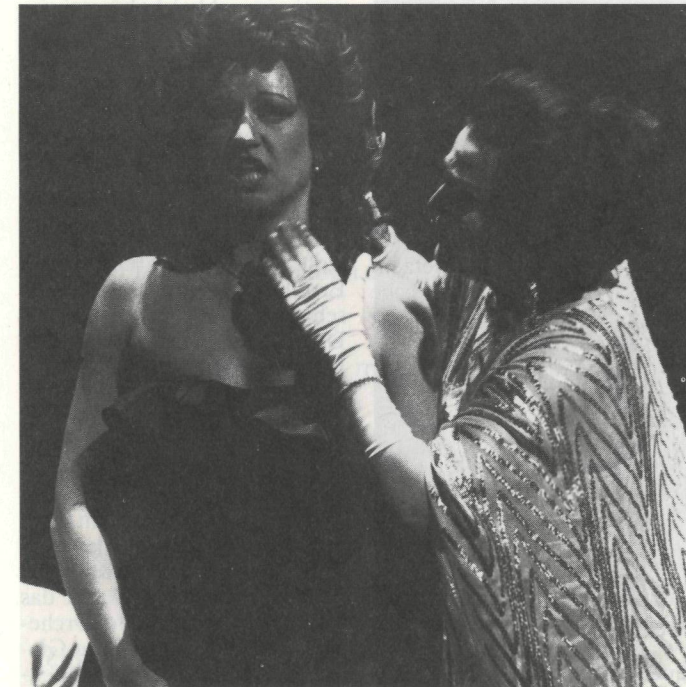
Rainer Wagner

Karger Schrecken

Herbert Wernicke inszenierte in Hannover Alban Bergs „Lulu“

Gleich das erste schöne, abendfüllende Symbol dieses Stücks ignoriert Regisseur Herbert Wernicke. Wenn da der Tierbändiger als Attraktion seiner Menagerie die Schlange anpreist, wird nicht etwa, wie von Alban Berg vorgesehen, die Titelheldin vorgeführt, sondern eine richtige Schlange. Noch

den Winkel zusammenlaufen und dort einen Spalt freilassen, der Raum davor eine große Schräge, mager möbliert. Eine Ästhetik des kargen Schreckens bestimmte dann auch diese Inszenierung, die zumindest in den ersten beiden Akten auf Klarheit setzt und Präzision über expressive Ak-



Eine Ästhetik des kargen Schreckens bestimmt Herbert Wernickes „Lulu“-Inszenierung. Foto: Cynthia Makris (Lulu) und Marie-Louise Gilles (Gräfin Geschwitz)

nicht einmal eine giftige, sondern eine träge Boa constrictor. In dieser Neuinszenierung, die zugleich die Eröffnung der 25. Tage der Neuen Musik Hannover bildete, wurde keine große Zirkusnummer abgezogen, kein Ritt auf dem Tiger gezeigt und kein zum Scheitern verurteilter Versuch, eine schöne Wilde zu domestizieren. Wernicke braucht keine Gitterstäbe, um Käfige der Konventionen darzustellen. Statt dessen zwei Wände, die hinten im spit-

tion stellt. Wernicke rückt dabei die Männergeschichten so stark in den Vordergrund, daß ihm dabei seine Titelheldin fast abhanden kommt. Das so verblässende Bild der rätselhaften Frau versucht Wernicke dadurch aufzufrischen, daß er zu den Zwischenmusiken stumme Filmgroßaufnahmen der Hauptdarstellerin Cynthia Makris auf eine Leinwand projiziert – ein Einfall, der aber selbst in den wenigen guten Momenten nicht mehr als eine

Verdoppelung der Musik durch Mimik bringt. Bis zur Pause ist das eine strenge, manchmal auch anstrengende Inszenierung. Sicher nicht Wernickes provozierendste Regietat, auch nicht seine bilderfreudigste (man darf auf seine „Meistersinger“-Version neugierig sein, die er in der nächsten Saison in Hamburg vorstellt).

Umso gegensätzlicher und spannender wird es dann im dritten Akt, der ja nicht nur musikalische Fragen stellt, sondern auch dramaturgische. Natürlich verläuft der Aufstieg und Fall Lulus jetzt schlüssiger, formal symmetrisch. Aber diese Ausgewogenheit, diese Entsprechung birgt auch den Keim von Spannungsarmut. Dazu ist das Paris-Bild höchst unpraktisch. Das hannoversche Probenprotokoll beschreibt es treffend: „Hier löst sich der intensive Kontakt zwischen Sänger und Publikum, da die dramatische Spannung wegen der Vielzahl der Personen und der (auskomponierten) Textunverständlichkeit nachläßt...“

Wernickes Inszenierung ist hier am zerrissensten, bemüht sich, mit Detailbeobachtungen und Überzeichnungen dem dramatischen Wirrwarr beizukommen (aber wirklich gut inszeniert habe ich diese Szene bislang noch nirgends gesehen). Umso fesselnder, packender, anrührender und aggressiver

dann das London-Bild – und da zeigt sich plötzlich, wie sehr diese Inszenierung auf den Schluß hin gearbeitet ist. Der Abstieg Lulus ist peinigend, die Rituale der Männer wirken quälend. Und prompt reagierten ein paar Zuschauer (mit höhnisch gemeintem Beifall) verstört auf die unterkühlt stilisierte Prostitutionsszene ohne Spanische Wand. Absteige beim Wort genommen und irritierend für Opernfreunde, die bei Bordell nur an Operettenplüsch denken mögen.

George Alexander Albrecht dirigierte gerade den dritten Akt so energisch, als wolle er keinen Zweifel an der Stärke der von Friedrich Cerha skrupulös rekonstruierten Musik aufkommen lassen. Noch immer stellt diese Partitur eine Herausforderung für jedes Orchester dar, aber das Niedersächsische Staatsorchester wurde ihr in Ehren gerecht, auch wenn manche Annäherung bleiben mußte. Cynthia Makris entsprach als Lulu recht genau Wernickes Werksicht, sie hielt die gängigen Rollenbilder auf Distanz. Ihre Stimme ist mit der Partie gefordert, aber nicht nur im Schlußbild hatte sie fesselnde Momente. Respektabel auch die Ensembleleistung von Bent Norups Dr. Schön bis zu John Pickerings Maler und Marie-Louise Gilles' Gräfin Geschwitz. Rainer Wagner

Von Solti zu Tennstedt

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Im Januar 1948 hatte sich in der Wigmore-Hall zum ersten Mal ein Streichquartett vorgestellt, dessen Mitglieder – Norbert Brainin, Siegmund Nissel, Peter Schidloff und Martin Lovett – unter dem Namen „Amadeus-Quartett“ Karriere gemacht haben. Seit 35 Jahren musizieren sie nun bereits in der gleichen Besetzung, was zu einer seltenen Harmonie des gemeinsamen musikalisch-interpretatorischen Ansatzes geführt hat. Grund genug für eine

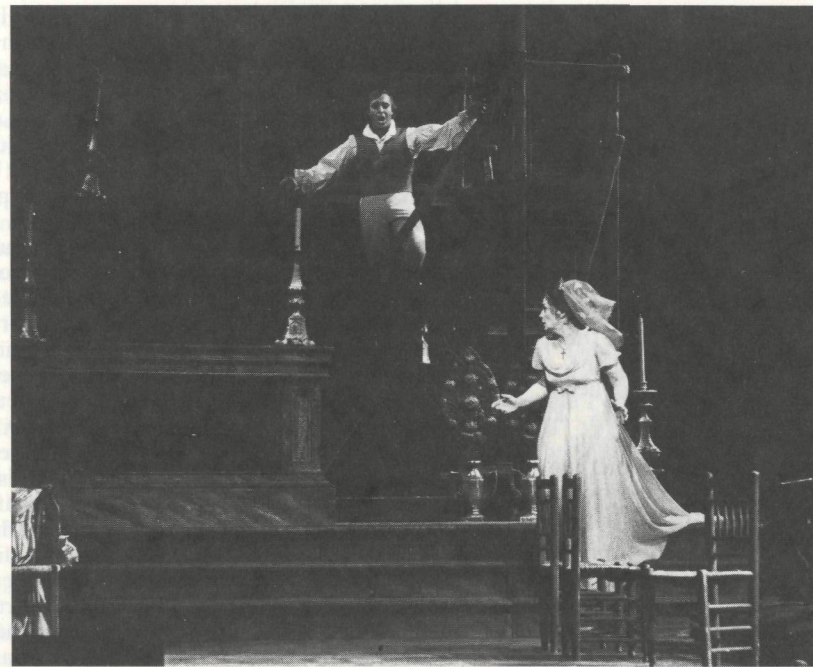
Reihe von Jubiläumskonzerten, deren erstes im Januar selbstverständlich der ausverkauften Wigmore-Hall vorbehalten blieb. Tröstlich für uns alle ist, daß dieser Abend auf eine LP gebannt wurde. Anfang Februar gab Sir Georg Solti sein offizielles Londoner Abschiedskonzert als Chefdirigent des London Philharmonic Orchestra. Sein Nachfolger, Klaus Tennstedt, beginnt schon Ende März, zusätzlich zu einer Reihe von Konzerten in der

AUSLANDS
Journal

FONO-FEUILLETON

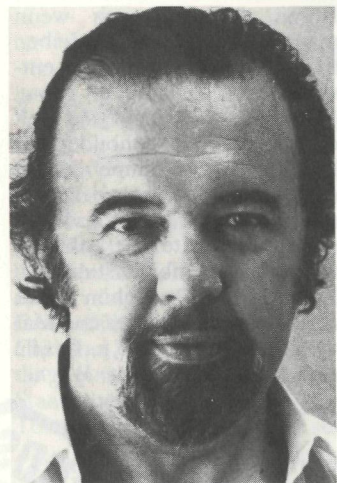
**AUSLANDS
Journal**

Gwyneth Jones (Tosca) und Giacomo Aragall (Cavaradossi) sangen bei der umjubelten Wiederaufnahme von Franco Zeffirellis „Tosca“-Inszenierung an der Covent Garden Opera. Luciano Pavarotti, der ursprünglich für die Partie des Cavaradossi verpflichtet worden war, hatte kurzfristig abgesagt



mit Giacomo Aragall noch ein stimmlich nahezu gleichwertiger und darstellerisch gewiß überzeugender Ersatz gefunden werden mußte. Doch wer sich deshalb um die zuzüglich berappten Pavarotti-Pfunde betrogen glaubte, konnte schon in den Pausen einen Antrag zwecks Rückerstattung seines Anteils an der Stargage abgeben. Ein wahrer Seufzer der Erleichterung folgte der Ansage, daß Gwyneth Jones trotz einer Halsinfektion singen werde – und als sich dann über der in den Tiefen des Tibers versunkenen Tosca der Schlußvorhang gesenkt hatte, kannten die „Bravos“ keine Grenzen mehr. Nur – für den etwas vorurteilsfreieren Besucher erinnerte ein wohl nicht böse im Programmheft abgebildetes Foto mit Tito Gobbi und Maria Callas (aus der Premierenbesetzung von 1964) daran, daß die Sternstunden im Operndasein rar sind. Gwyneth Jones ist, mit oder ohne Halsentzündung, keine Tosca. Ihrer gewiß gewaltigen Stimme fehlt sowohl die katzenhaft biegsame Erotik wie auch der leidenschaftliche Fanatismus; bei der Darstellung dieser sehr realen Bühnenfigur haperte es zudem ganz gewaltig. Auch Kari Nurmela, dessen tragendes, volles Timbre jede Schärfe vermissen ließ, war weit entfernt von einem Scarpia als einer Inkarnation des Bösen. Trotzdem blieb der Abend alles in allem ein erfreulich lukullisches Mahl, zu dem Garcia Navarro und das selten so gut gelaunte Orchester ebenso beitrugen wie Giacomo Aragall und die Bühnenbilder von Renzo Mongiardino. Daß Oper durchaus nicht der weihrauchgeschwängerte Musentempel für Auserwählte zu sein braucht, sondern spannende, glaubwürdige und rundum fesselnde Unterhaltung für jedermann sein kann, bewies Jonathan Miller mit der Fernsehfassung seines „Rigoletto“ für die English National Opera. Rigoletto (John Rawnley) als ein von einer skrupellosen New Yorker Mafia der 30er Jahre abhängiger und gehetzter Barkellner – das Konzept ging ganz gegen meine Erwartung hundertprozentig auf.

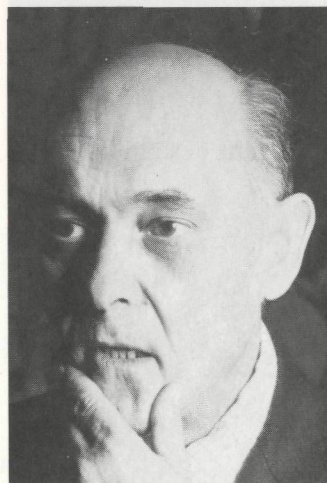
Hans-Theodor Wohlfahrt



Regisseur Peter Hall

Royal Festival Hall, mit den Proben zu seiner „Elektra“-Einspielung. Hatte sich erst kürzlich Solti im „Spiegel“ über seine Intentionen in bezug auf einen Natur-„Ring“ (zurück zu den Regieanmerkungen Wagners) geäußert, so veröffentlichte in ihrer Februar-Ausgabe die englische Musikzeitschrift „The Musical Times“ ein ausführliches Interview mit Peter Hall, dem Regisseur des bevorstehenden Bayreuther Jubiläums-„Rings“. Es bleibt zu hoffen, daß dieses aufschlußreiche und sehr offene Gespräch mit einem der maßgeblichen Regisseure unserer Zeit auch dem deutschen Leser voll-

ständig zugänglich gemacht wird. Bezugnehmend auf die Frage, ob seine Realisation insofern wortgetreu ausfällt, daß ein Pferd ein Pferd, ein Schwert ein Schwert und ein Berg ein Berg sein werde, antwortete Peter Hall: „Ich hoffe, diese Inszenierung wird im wahrsten Sinn des Wortes weniger realistisch als vielmehr surrealistisch. Ich wünsche mir, dem Publikum das ‚schwertigste‘ Schwert zu zeigen, das es je auf einer Bühne gesehen hat...“ Auch anderweitig gedachte man des 100. Todestages von R. Wagner. Die BBC strahlte zusätzlich zum Bayreuther „Festgottesdienst“ als Wiederholung und auf zwei Abende verteilt den ersten vollständigen „Rienzi“ aus. Edward Downes, der Dirigent dieses Mammutunterfangens, und sein Produzent Ernest Warburton hatten dafür etwa 2000 von Wagner selbst gestrichene Takte an Hand der erhalten gebliebenen Originalentwürfe ergänzt und im Geiste Wagners orchestriert. Nur: mit dem arg überstrapazierten Hang zu ständiger Vervollkommenung existierender Partituren werden diese nicht notgedrungen besser. Überhaupt ist es erstaunlich, daß auch die English National Opera den „Rienzi“ gemeinsam mit dem Start zu einem



Sir Georg Solti

neuen „Ring“ für die kommende Spielzeit plant. Während das englische Fernsehen am Vorabend zum Wagner-Jubiläum Götz Friedrichs Stockholmer „Meistersinger“-Inszenierung präsentierte, konnten zum gleichen Zeitpunkt im königlichen Opernhaus Covent Garden die finanzstarken Opernsnobs die Wiederaufnahme von Zeffirellis „Tosca“ bejubeln. Luciano Pavarotti hatte zwar – rechtzeitig genug – aus Australien telegraphiert, daß der Bühnenstaub, den er als toter Cavaradossi einzuatmen habe, seiner Gesundheit augenblicklich kaum förderlich sein könne, so daß



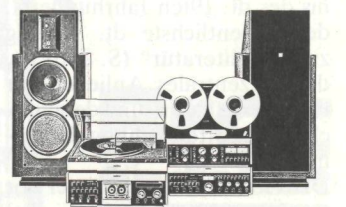
Schwenkarm und Abtastsystem der Revox Tangentialplattenspieler B 791 und B 795.

Auf diesen Dreh ist uns noch keiner gekommen.

Revox Plattenspieler haben einen ganz besonderen Dreh: den Schwenkarm. Er ist – bei aller Bescheidenheit – ein mechanisch-elektronisches Meisterwerk, das den nur 4 cm kurzen Tonarm exakt auf dem Radius der Schallplatte führt. Dadurch wird die Platte genau so abgetastet, wie sie geschnitten ist – tangential, ohne Verzerrungen durch Spurlinienwinkel und Skatingkräfte. Das gewährleistet eine absolut originalgetreue Wiedergabe. Zusätzlich macht der Schwenkarm den Plattenspieler bedienungssicher – ein wichtiger Schutz für Abtastsystem und Schallplatte. Was wir Ihnen mit diesem Beispiel sagen möchten: Revox HiFi-Komponenten sind ebenso fortschrittliche wie funktionelle Entwicklungen. Im Detail wie im Ganzen langlebig und zukunftsicher.

Katalog

Gratis bei Ihrem Revox Händler: Fotos, Daten, Details, Testberichte über die gesamte Revox HiFi-Kette. Oder gegen diesen Coupon direkt von Studer Revox D-7827 Löffingen, Talstraße 7 A-1180 Wien, Ludwiggasse 4 CH-8105 Regensdorf-Zürich Althardstraße 146 62-24



STUDER REVOX