

FONO-FEUILLETON

Brahms-Festivitäten und „Don Carlos“-Reinfall

AUSLANDS
JournalNotizen aus dem
Londoner Musikleben

Innerhalb der noch nicht abgeschlossenen Londoner Brahms-Festivitäten setzten zwei Höhepunkte unverrückbare Akzente. Zum einen war es das Beaux-Arts-Trio, das an drei aufeinanderfolgenden Abenden in der Wigmore Hall sein Haydn- und Schumann-Programm mit je einem der drei Klaviertrios von Brahms krönte und erneut bewies, wie Interpretationsstreitigkeiten aufgrund künstlerischer Reife belanglos werden. Zum anderen war es Klaus Tennstedt mit seinem zukünftigen Hausorchester, dem LPO, der innerhalb seiner letzten Konzertserie vor der endgültigen Übernahme des Chefpostens das begeisterte Londoner Publikum mit zwei Brahmsabenden (Solisten Radu Lupu und Garrick Ohlsson) daran erinnerte, daß er nicht einseitig auf Mahler festgelegt werden möchte. Zu welcher Einheit Tennstedt und „sein“ LPO bereits verwachsen sind, zeigte neben einem kompletten Richard-Strauss-Abend und einer Aufführung von Mahlers Sechster – die Einspielung dieser Schicksalsinfonie ist inzwischen ebenfalls abgeschlossen – Tennstedts unvergleichliche „Eroika“-Interpretation, die einen hiesigen Kritiker zu dem Satz bewog, „mit jedem weiteren Tennstedt-Konzert wächst der Appetit auf die reifen Früchte dieser bevorstehenden Zusammenarbeit“. Beethoven hätte seine Freude gehabt, wäre er nicht an anderer Stelle in London mit der Vorbereitung zu seiner zehnten Sinfonie beschäftigt gewesen – in Gestalt von Peter Ustinov in dessen neuestem Schauspiel „Beethovens 10th“.

Wie ausschlaggebend der gemeinsame Pulsschlag zwischen einem Spitzenorchester und einer Dirigentenpersönlichkeit vom Format eines Klaus Tennstedt für das Gelingen einer wirklichen Aussage ist, bewies in der Umkehrung Jesús Ló-

pez-Cobos, der dem gleichen Orchester nur eine saubere, aber langweilige „Unvollendete“ abgewann. Günter Wand, fester Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra, brachte bei Bruckners Vierter keine neuen Erkenntnisse, es sei denn, daß man den Streichern das Finale hätte ersparen können, da sie vor lauter Blech nur visuell wahrnehmbar waren. Das gleiche galt leider auch für Wolfgang Manz, der mit dem Royal Philharmonia Orchestra unter Norman del Mar keine Chance hatte, sich in Rachmaninoffs zweitem Klavierkonzert gegen das konstante Orchesterfortissimo durchzusetzen. Gustav Kuhn lieferte gemeinsam mit der London Choral Society und dem Philharmonia Orchestra eine energiegeladene, dafür aber wenig humorige „Carmena burana“; für die Mat-

thäuspension hatte er aus unbekannten Gründen kurzfristig abgesagt. An seine Stelle trat Jane Glover, die junge und außerordentlich vielseitig begabte Chordirektorin von Glyndebourne und musikalische Leiterin der „Glyndebourne Touring Opera“, deren augenblicklich hier laufende Fernsehserie „Orchestra“ zur Nachahmung nur empfohlen werden kann. Nicht vergessen sei auch einer der seltenen Klavierabende Murray Perahias, der in wohlthuendem Kontrast zu dem Zirkus stand, der um Alfred Brendel und seinen Beethoven-Zyklus veranstaltet wurde. Perahias spielerische Intensität und Ehrlichkeit fand in der „Wanderer-Fantasie“ eine besondere Steigerung.

Covent Garden steckt nach wie vor in argen Finanzproblemen. So ist es bedauerlich, daß die für die kommende Spielzeit geplante Neuinszenierung von Verdis „La forza del destino“ mit Rudolf Noelte ersatzlos gestrichen wurde. Warum man sich dann aber auf ein Glatteis begab, auf dem schon andere große Opernhäuser ausrutschten, ist nur damit zu erklären,

daß einzig die eigene Erfahrung klüger macht – schade um die Fehlinvestition. Gemeint ist „Don Carlos“ in der französischen Originalfassung. Doch war Verdi deshalb ein französischer Komponist, nur weil er in Paris zu triumphieren versuchte, Meyerbeer mit dem „auto-da-fé“ übertrumpfen wollte und noch manches andere für Paris schrieb, das er später wieder strich? Unverständlich blieb, warum Covent Garden einen fünfstündigen „Don Carlos“ bot, der alles enthielt, was Verdi je für diese Oper komponiert hatte (die Balletteinlage ausgenommen), getreu der Äußerung im Programmheft, „daß die ganze Musik dieser prächtigsten Verdi-Oper verlangen darf, im Zusammenhang mit einer kompletten Bühnenrealisation gehört zu werden“. Möglicherweise ist dies bei einer

adäquaten Besetzung richtig, nur diese ließ mit Ausnahme von Robert Lloyds Philippe und Thomas Allen als Rodrigue mehr als zu wünschen übrig. Welcher Belcanto-Star lernt schon auf französisch um – Peyo Garazzi (Don Carlos) blieb ein Buuh-Konzert nicht erspart. Zudem hatte Verdi später aus guten Gründen selber anders entschieden und damit sollte man es belassen. Da hatte es Otto Normalverbraucher einige Tage später wesentlich besser; er konnte aus dem häuslichen Guckkasten Domingo, Freni, Bumbry und Gjaurov unter James Levine in der Met-Produktion in Italienisch mit englischen Untertiteln auf sich wirken lassen. Auch die Wiederaufnahme der schon legendären und mit der Uraufführung identischen Inszenierung von Poulencs „Dia-

keit dieser Oper anzweifeln, doch sei zur Ehrenrettung Covent Gardens gesagt, daß diese Inszenierung nicht nur ein Stück erhaltener Operngeschichte bedeutet, sondern daß man auch kaum wieder einmal die Gelegenheit finden dürfte, Regine Crespin (Madame de Croissy), Felicity Lott (Blanche), Valerie Masterson (Madame Lidoine), Pauline Tinsley (Mutter Marie) und Lilian Watson (Schwester Constance) gemeinsam in einer Aufführung zu erleben. Einhellig und zu Recht wurde Geraint Evans als Don Pasquale bejubelt. Die fesselnde und liebenswert ausgefeilte Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle hatte 1973 der 25jährigen Zugehörigkeit von Geraint Evans zu Covent Garden gegolten. Jetzt bedeutete ihre bereits dritte Wiederaufnahme den Abschied dieses großen Sänger-Darstellers von dieser Partie – ein schwer zu verschmerzender Verlust, hatte doch Geraint Evans seinem Don Pasquale eine ungewohnt zarte, skurril-sympathische Seite abgewonnen.

Erwähnung verdienen noch zwei weitere Opernereignisse am Rande. Aus Anlaß des alljährlichen Londoner „Camden Festival“ konfrontierte die Opera Rara die Opernliebhaber mit „Maria Tudor“ von Giovanni Pacini. Bedenkt man, daß Pacini immerhin 89 Opern geschrieben hatte und zu seiner Glanzzeit um 1840 als der Mittler im Spannungsfeld der beiden großen italienischen Belcanto-Epochen galt, war diese Ausgrabung wertvoll und durchaus gerechtfertigt. Kent Opera, eine kleine, aber äußerst agile und professionelle Kompanie, bewies bei ihrem London-Gastspiel, daß „Fidelio“, dieses oft geschundene Paradepony der großen Häuser, dank der exzellenten Teamarbeit von Roger Norrington (musikalische Leitung), Jonathan Miller (Regie) und Bernard Culshaw (Bühnenbild) durchaus auch in kleinem Rahmen und mit kleinster Orchesterbesetzung bestehen kann – eine gelungene und selten so befriedigende Realisation.

Hans-Theodor Wohlfahrt

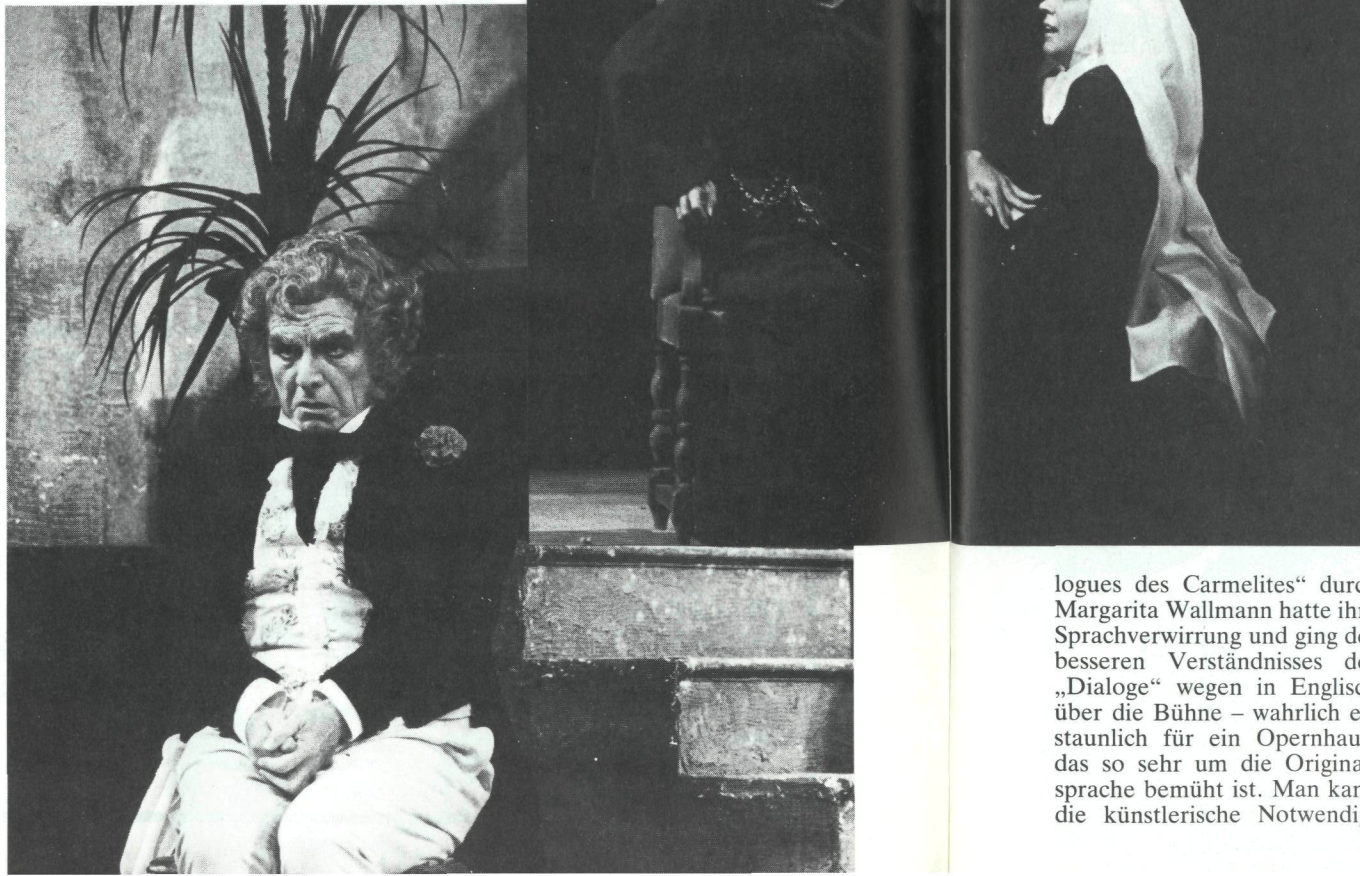
Weder mut- noch phantasielos

Deutsche Oper Berlin
1983/84

In einer Zeit steigender wirtschaftlicher Probleme auch für die Kulturinstitutionen, geht die Deutsche Oper Berlin „auf keinen Fall mut- oder phantasielos“ in die nächste Saison, wie Generalintendant Götz Friedrich auf der Jahrespresskonferenz erklärte. Im Jahre 1982 blieb das Haus im Rahmen des ihm gesetzten Etatr Rahmens. Zwar waren Preissteigerungen notwendig, zwar mußte man Stellenstreichungen hinnehmen, doch konnte das Haus seine Substanz wahren und seinen Standard noch verbessern. Die Platzausnutzung blieb konstant hoch (85 %), Preissteigerungen im Abonnement irritierten einige Hundert Interessenten, doch stieg gleichzeitig

der freie Kartenverkauf an. In der Spielzeit 1983/84 werden sechs neue Operninszenierungen und zwei Ballettpremieren stattfinden. Am 1. Oktober hat Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ Premiere (Inszenierung: Hans Neuenfels, musikalische Leitung: Lothar Zagrosek, in den Rollen ausschließlich von Mitgliedern des Hauses bestritten). „Orpheus in der Unterwelt“, Offenbachs burleske Oper, kommt am 18. Dezember in einer textlichen Neufassung in Götz Friedrichs Inszenierung und unter der Leitung von GMD Jesus Lopez Cobos heraus. Unter den Mitwirkenden sind Janis Martin, Astrid Varnay, Hans Beirer und Donald

logues des Carmelites“ durch Margarita Wallmann hatte ihre Sprachverwirrung und ging des besseren Verständnisses der „Dialoge“ wegen in Englisch über die Bühne – wahrlich erstaunlich für ein Opernhaus, das so sehr um die Originalsprache bemüht ist. Man kann die künstlerische Notwendig-



Seinen Abschied von der Partie des Don Pasquale in Donizettis gleichnamiger Oper feierte der große Sänger-Darsteller Geraint Evans (Foto) an Covent Garden. In das Repertoire wiederaufgenommen wurde auch Francis Poulencs „Dialogues de Carmelites“ (Foto rechts) mit Felicity Lott (Blanche) und Regine Crespin (Madame de Croissy)

Grobe. In Einlösung eines alten Versprechens von 1981 hat am 10. Februar 1984 Beethovens „Fidelio“ Premiere. Daniel Barenboim dirigiert, Inszenierung und Ausstattung besorgt Jean-Pierre Ponnelle. Catarina Ligendza singt die Leonore, Guillermo Sarabia den Don Pizarro, Robert Lloyd den Rocco, Marie McLaughlin die Marzelline, den Florestan teilen sich Peter Hoffmann und James King. Anstelle der „Trojaner“, die im Austausch mit der Hamburger Oper geplant waren, sich derzeit aber nicht realisieren lassen, zeigen Intendant Friedrich und Generalmusikdirektor Lopez Copos am 15. April ihre zweite Produktion der Saison, „Pelléas et Mélisande“ von Debussy. Ryland Davies hat sein Berliner Debüt als Pelléas, Karan Armstrong singt die Mélisande.

Im Rahmen der Schwetzingen Festspiele bestreitet die Deutsche Oper die Uraufführung von Rudolf Kelterborns „Ophelia“, die freilich erst zur übernächsten Spielzeit (5. September 1984) nach Berlin kommt. Die Inszenierung übernimmt Elijah Moshinsky, die Ausstattung Timothy O'Brian, Dirigent ist Arturo Tamayo, die Titelrolle singt Silvia McNair aus den USA. Zum Abschluß der Saison leitet Giuseppe Sinopoli am 30. Juni die Premiere von Verdis „Simon Boccanegra“ in der Inszenierung von Peter Wood mit Silvano Carolli in der Titelrolle.

Die erste Ballettpremiere, ein „Tanz-Traum-Spiel“ mit dem beziehungsreichen Titel „Riccardo W.“ – ursprünglich ein Projekt für Rudolf Nurejew, gestaltet nun Valery Panov choreographisch (11. November). Der zweite Ballettneueiten-Abend am 19. Mai 1984 bringt die Uraufführung der Tanznovelle „Carmencita“ (nach Prosper Mérimées Novelle, mit spanischer Folklore und Zigeunermusik) und des „Professor Unrat“ nach Heinrich Manns Roman. Neben Neueinstudierungen verschiedener Werke wird die Reihe „Oper vor dem eisernen Vorhang“ mit Antonio Bibalos „Fräulein Julie“ am 18. März 1984 fortgesetzt; Rihms „Lenz“ bleibt im Repertoire. Lieder

FONO-FEUILLETON

auf der Bühne werden Teresa Berganza, Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady, James King und Margaret Price präsentieren, Konzerte des Opernorchesters und einiger Kammermusikformationen werden mehrmals stattfinden. Die Fortsetzung des Dialogs mit dem (auch jüngeren) Publikum ist ebenso geplant wie eine Reihe von Sonderveranstaltungen (wie „Midnight-Medleys“ für Nachtschwärmer im Foyer). Kultursenator Hassemer, der seine Achtung für die Arbeit der Intendanz nicht verhehlte, verriet, die projektierte Werkstattbühne sei in absehbarer Zeit nicht zu realisieren. Er gab

zugleich bekannt, noch im Sommer mit Götz Friedrich Verhandlungen über die Verlängerung seines bis 1987 laufenden Vertrages führen zu wollen. Aktuelles Postscriptum: Ende Mai wurde bekannt, daß Generalintendant Götz Friedrich nach Auslaufen des Vertrages von Karl Viebach nun auch für das „Theater des Westens“, also für leichtere musikalische Unterhaltung, zuständig sein wird. Damit könnten dem Theater Profil und Konstanz gegeben werden, vorausgesetzt, Friedrich hat die rechten Helfer an der Hand.

Helge Grünewald

Internationale und lokale Musikereignisse

Bergen-Festival 1983

„Vom Kontinent“, wie die Norweger in englischer Verbundenheit sagen, wünscht man sich gerne noch mehr Gäste zu den Festspielen. Dabei hat schon die Reise viel zu bieten, auch ohne Auto: Sei es die Fahrt mit der Fähre an den bewaldeten Felsen des Oslofjordes entlang, die Bahnfahrt von dort quer durch die norwegischen Gebirge, der Flug über die im Mai noch verschneiten Felsmassive, oder in Art der Wikinger per Segelschiff am Hardanger Fjord entlang, um dann, wie es mir ergangen ist, einen Liegeplatz am alten Fischmarkt direkt im Zentrum der Stadt zu erhalten. Die Bergener Festspiele sind eine Summierung international besetzter Konzerte und hörswerter lokaler Musikereignisse, durchdrungen von der Atmosphäre skandinavischer Sommerfröhlichkeit, umrahmt von zahlreichen Kunstausstellungen. Es ist erstaunlich, wie gut die Konzerte besucht sind. Ein Abend mit dem Cellisten Yo Yo Ma war ausverkauft, trotz des etwas gleichförmigen Programms, zumal es bei den drei Bach-Suiten an der graziösen, tänzerischen Gestaltung etwas fehlte und der Solist sich in erster Linie auf ein virtuoses Spiel einließ. Aber der Kon-

zertsaal selber, die Håkons-Halle, ist allein schon sehenswert. Dieser Kirchenbau aus dem 13. Jahrhundert mit seiner kühn emporragenden Dachkonstruktion aus Holz bietet beste Voraussetzungen für eine makellose Akustik. Und wenn hier das Borodin-Trio mit dem ungemein gelösten Haydn-Trio Nr. 27 auftrat, dann wirkte das in der ersten wie in der letzten Reihe als Kammermusik.

Chorleiter Gregg Smith bei der Probe „mehrdimensionalen Singens“ in der Bergener Grieg-Halle



Zentrum des Festivals ist die wie ein riesiges Schiff aus der Stadt herausragende Grieg-Halle, ein – wenn man so will – überdachtes griechisches Theater; denn man hat wohlweislich an den abschließenden Wänden auf Balkons verzichtet, um statt dessen die gesamte Verkleidung nach akustischen Gesichtspunkten auszurichten. Die Konzerte mit dem English Chamber Orchestra (Leitung: Vladimir Ashkenazy, Nicholas Kraemer und die brillante Pianistin Christina Ortiz), der Solo-Auftritt Gidon Kremers mit der Bratschistin Kim Kashkashian waren eindrucksvoll. Die Akustik der großen Halle kam nicht zuletzt auch den Gregg Smith Singers zugute, wenn sie ihre Trümpfe des stereophonen Singens ausspielten, sich im Raum verteilten und einen alten englisch-amerikanischen Rundgesang anstimmten oder entsprechend wirkungsvoll die Sauls-Geschichte von Egil Hovland – er war zum Festspielkomponisten dieses Jahres erkoren – erklingen ließen. Die Vielseitigkeit dieses aus 14 Stimmen bestehenden Vokalensembles zeigte sich auch in dem Zusammenwirken mit der skandinavisch besetzten Jazzgruppe unter dem Trompeter Palle Mikkelborg, die ihrerseits bewiesen, daß Jazzer auch nach Noten spielen können.

Das Festspielprogramm ist ins-

gesamt auf Vielseitigkeit angelegt, setzt andererseits aber auch Schwerpunkte. Stand im vorigen Jahr Krzysztof Penderecki im Mittelpunkt, so sind es in diesem Jahr westliche Ensembles, darunter auch Ballettgruppen wie das Houston-Ballett mit einer Peer-Gynt-Inszenierung, die exzeptionelle Tänzerin Molissa Fenley und die Trisha-Brown Company New York City. Neues und Traditionelles reichen sich die Hand, denn den Ausklang bildet jedes Mal Griegs Klavierkonzert, und Griegs ehemaliges Wohnhaus in Trolldhaugen liegt nahe genug, um beinahe täglich zu einer Kammermusik besondere Prägung einzuladen. Einziges Risiko ist das regnerische Wetter, das in diesem Jahr geradezu verbissen überspielt werden mußte. Aber schließlich hat auch Salzburg seine Regentage, und mit dieser Stadt verbindet sich darüber hinaus nicht nur die Bergkulisse, sondern auch Organisatorisches: Die Festspielleitung der Mozart-Stadt hatte vor nunmehr 31 Jahren Pate gestanden, um der Stadt Edvard Griegs zum eigenen Festspiel zu verhelfen, und die Musiker der St. Martin-in-the-Fields hatten bei ihrem Konzert mit experimenteller Einlage (John Mayer, Tambura) das Ticket nach Salzburg bereits in der Tasche.

Wolfgang Rogge

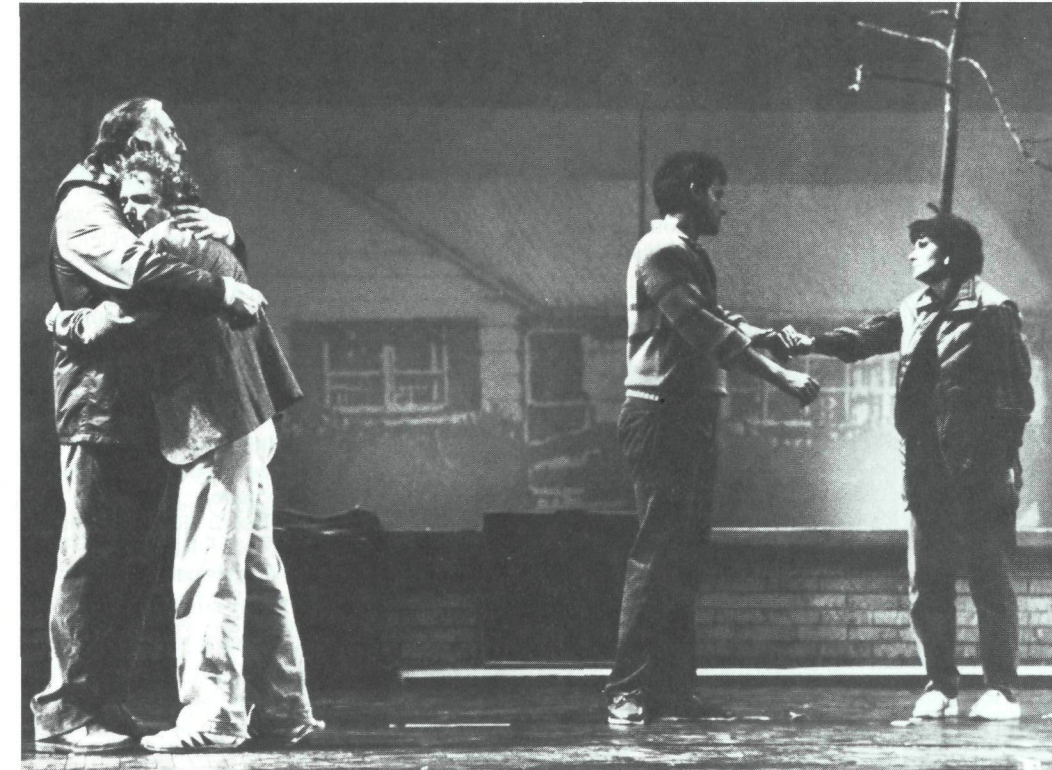
Kein stiller Ort in dieser Zeit



Leonard Bernsteins Oper „A Quiet Place“ in Houston uraufgeführt

Es klingt wie ein amerikanischer Traum: Leonard Bernstein und sein junger Librettist Stephan Wadsworth jedenfalls wollten nicht weniger, als eine „amerikanische Oper schreiben, die niemanden unberührt läßt“. Schließlich galt es doch, ein hohes Ziel zu erreichen, „die Oper zu einem unverzichtbaren und notwendigen Bestandteil des amerikanischen Lebens zu machen“. Und das

denn auch dort, wo Amerika vielleicht am amerikanischsten ist: in Texas. Die Houston Grand Opera präsentierte das Werk als Koproduktion mit dem Kennece-Center und der Mailänder Scala. Und wenn man auch daran zweifeln darf, daß Leonard Bernsteins erste abendfüllende Oper auch wirklich jeden berührt, jeden angeht – sehr amerikanisch ist sie in jedem Fall. Das beginnt



Ihre Welturaufführung feierte Bernsteins Oper „A Quiet Place“ an Houstons Grand Opera. Unser Bild zeigt Chester Ludgin (Sam), Tim Nolen (Junior), Peter Kazaras (François) und Sheri Greenawald (Dede)

ginge nur, hatte der etwas naßforschende Wadsworth verkündet, wenn man Opern schreibe, die „von Amerikanern handeln und von Problemen, die amerikanisch sind und nur amerikanisch sein können“. Uraufgeführt wurde das Werk mit dem Titel „A Quiet Place“

schon damit, daß „A Quiet Place“ eine Fortsetzung ist von „Trouble in Tahiti“, das zusammen mit dem neuen Opus in Houston wieder aufgeführt wurde. „Trouble in Tahiti“ ist 31 Jahre alt – und noch immer ein gutes Stück, obschon es so zeitgebunden ist. Sehr ameri-

kanisch nicht nur in der Thematik, sondern auch im Timing. In knapp vierzig Minuten und sieben Bildern entwarf Bernstein da zu eigenen Texten ein musikalisch griffiges, pffifiges Bild vom „american way of life“.

Die Hölle, sie heißt hier Suburbia, das kleine weiße Haus, irgendwo draußen in den properen, austauschbaren Vorstädten. Dort haben Sam und Dinah doch alles, was sie brauchen: Waschmaschine und Toaster, einen neunjährigen Sohn und einen Psychiater, das Life Magazine und ein Leben voller Leere. Das ist bittersüß, auch in der Musik, die Jazz- und Showelemente nicht nur zitiert, sondern auch beherrscht, die nicht nur das Sentiment der späteren „West Side Story“ vorwegahnt, sondern

les Örtchen, kein friedlicher Platz, auch wenn Dinah in „Trouble in Tahiti“ wehmütig davon träumt, daß die Liebe sie eines Tages zu einem so friedlichen, ruhigen Platz führen möge. Da ist sie nun, nach dreißig Jahren, auch angekommen. Ruhiger geht es nicht, denn sie liegt im Sarg, Opfer eines Autounfalls – oder doch eines Selbstmords? Während sie ihren Frieden gefunden hat, beginnt für die Überlebenden der Streß. Denn leider hat sich der Librettist Stephan Wadsworth offensichtlich in den Kopf gesetzt, ein zweiter Edward Albee werden zu wollen. Und so müssen nun die Übriggebliebenen ein Seelenbillard an der Familienbande aufführen. Kommt „Trouble in Tahiti“ noch mit zwei Helden aus (plus ein kommentierendes Jazz-Trio), so sind es nun zehn. Und entsprechend geschwätzig gerät dies alles. Tochter Dede hat den Frankokanadier François geheiratet, der seinerseits früher etwas mit Dede Bruder Junior hatte. Der wiederum war lange in psychiatrischer Behandlung, hat aber immer noch einen gewaltigen Vater-Komplex, der sich am offenen Sarg der Mutter in einer bluesigen, kubanisch unterlegten Enthüllungssarie entlädt: eine Seelenentblößung mit Striptease. Nach einem Orchesterzwischenenspiel (wie alle instrumentalen Passagen am ehesten (überzeugend) verlagert sich die Auseinandersetzung in das legendäre kleine Vorstadthaus. Am Ende steht die von Dinah in einem Abschiedsbrief verkündete Binsenweisheit, wir seien, wer wir sind und müßten das auch akzeptieren. Das alles ist so fürchterlich banal und überambitioniert, weil der Librettist zu viel will und zu wenig kann.

Hätte Bernstein zu einem besseren Libretto auch bessere Musik geschrieben? Für die wortlose Verstocktheit des jungen Sam und seiner Dinah hatte Bernstein ja noch griffige Chiffren gefunden, für seine altgewordenen Helden gibt es nur mehr verbrauchte Klangklischees. Gerade weil sich Bernstein so verkrampft um Seriosität bemüht, fehlt ihm die erfrischende Lässigkeit, mit der er

FONO-FEUILLETON

in anderen Werken die Errungenschaften der Musikgeschichte plünderte. „Jener prachtvolle neue Eklektizismus“, der alle Elemente „in tonaler Allgemeingültigkeit miteinander verbindet“, von dem Bernstein einmal schwärmte, wird hier jedenfalls nicht erreicht. Gerade wenn sich Bernstein intellektuell gibt, wenn er – nicht nur in den a-cappella-Gesängen – den (eben auch gealterten) Fundus der Avantgarde benutzt, wenn er Reihentechnik und Atonalität bemüht, wirkt die Partitur blutarm. Aber auch in den „jazigen“, immer wieder von lateinamerikanischen Rhythmen unterlegten Arien bleibt Bernstein hinter dem zurück, was er sonst an Lockerheit und packendem Zugriff erreichte. Seine Bemühungen um kompositorische Ernsthaftigkeit bringen ihm hier keinen Kredit an künstlerischer Glaubwürdigkeit. Und bei seinen Ausflügen in populäre Regionen gelingt ihm diesmal keine einzige merkwürdige Melodie. Da wirkt es fast schon makaber, daß man immer dann aufhorcht, wenn Bernstein sich selbst zitiert, wenn er etwa die wunderschön sentimentale „A Quiet Place“-Traummelodie aus „Trouble in Tahiti“ wie ein Leitmotiv immer wieder aufklingen läßt. An der Präsentation in Houston kann der flauere Eindruck nicht gelegen haben, denn John DeMain entlockte dem Houston Symphony Orchestra sowohl swingende Leichtigkeit wie strukturell aufgehellte Klangsphären. Edward Crafts (Sam) und Diana Kessling (Dinah) hatten in „Trouble in Tahiti“ die nötigen Middle-Class-Klischees ebenso parat wie die nicht unerhebliche Stimmvirtuosität. Und ähnlich kompetent war auch das Ensemble der „Weltpremiere“. Sheri Greenawald (Dede), Chester Ludwig (Sam), Peter Kazaras (François) und Timothy Nolen (Junior) stehen hier stellvertretend für ein homogenes Team. Auch Mark Shifters Inszenierung hatte Witz, kam aber mit dem Satire-Bilderbogen von „Trouble in Tahiti“ besser zurecht als mit dem seelischen Scheintotentanz von „A Quiet Place“.

Wenn es auch nicht die erträumte amerikanische Nationaloper geworden ist, sehr amerikanisch ist das alles schon – selbst das Mendelssohn-Zitat (Violinkonzert) paraphrasiert da eine Cornflakes-Reklame aus den fünfziger Jahren. Aber gerade weil das so amerikanisch ist, darf man neugierig sein, wie in einem Jahr die

Opernfreunde in Mailand reagieren, wenn „A Quiet Place“ dort seine Europa-Premiere erleben wird. Wenn „Lennie Superstars“ Novität nicht entscheidend nachgebessert wird, dürfte die Scala dann alles andere werden als ein „quiet place“, ein friedlicher Ort.

Rainer Wagner

„Mona Lisa“ – eine neuentdeckte Opern-femme-fatale

Max von Schillings Musikdrama in Karlsruhe erfolgreich ausgegraben

In knapp zwei Stunden rollt das gut gekürzte explosive Drama ab. In einer Rahmenhandlung besucht ein Paar – er älter als sie – den Gioconda-Palast in Florenz; ein Laienbruder erzählt dabei als Haupthandlung die tödliche Liebesgeschichte der Mona Fiordalisa, die Leonardo da Vinci unsterblich gemacht hat. Sie ist die Gattin des

alten, perlensammelnden Francesco Giocondo; ihre große Jugendliebe Giovanni taucht als Käufer auf, will Mona Lisa entführen und wird von dem Alten in dem luftdichten Perlen-schrank ums Leben gebracht; für den Schrankschlüssel fordert Francesco die Hingabe Mona Lisas, um dann den Schlüssel hohnlachend fortzu-

Der Regisseur Gian-Carlo del Monaco hat sich in Karlsruhe Max von Schillings „Mona Lisa“ angenommen. Szenenfoto mit Hans Kierner und Sylvia Anderson



werfen; doch die Tochter findet ihn und als der Alte nachsehen will, ob der Liebhaber doch befreit wurde, verschließt nun Mona Lisa lachend den Schrank: ihre Rache endet in Wahnsinn.

Max von Schillings, Zeitgenosse Mahlers, als Operndirektor in Berlin wie als Komponist in den ersten zwei Jahrzehnten nach 1900 erfolgreich, hat eine zeit-typische Schwester zu Salome, Elektra, Salambo, Manon, teilweise auch Tosca, geschaffen: das Weib mit den dämonischen Zügen; um sie entbrennt der Geschlechterkampf; in einer Zeit der sexuellen Repression wie im Wilhelminismus ist die abgründige, mörderische Verführerin Protagonistin. Seine Partitur kann der heutige Hörer zwischen Strauss, Puccini und Scriabin einordnen: spätromantisch erweiterte, in den Farben changierende Harmonik, nach-wagnerianische Melodieführung mit großen emotionalen Aufschwüngen und explosiven Entladungen des großen Orchesters. In der Erpressungs- und Vergewaltigungsszene braucht „Mona Lisa“ den Vergleich mit dem zweiten Akt „Tosca“ nicht zu scheuen. Ein dichtes, musikalisch überzeugendes Werk.

Dirigent Christof Prick machte all dies schon in der Premiere nachvollziehbar, auch wenn die Badische Staatskapelle in den typischen Scriabin-Steigerungen zwischen Streichern und Blechbläsern noch Schwächen hören ließ. Regisseur Gian-Carlo del Monaco hat sich von Dominik Hartmann ein ebenso funktionales wie suggestives Bühnenbild bauen lassen. Der Palast weitet sich zu einem Höhlenschlund, aus dem Vorder- und Hinterraum des Palastes heraus- und hereinfahren. Ohne Mätzchen, aber sehr expressiv führte er die drei Protagonisten. Werner Götz hatte als Laienbruder/Liebhaber einen schwachen Tag. Die Mona Lisa erfordert eine Kind-Vamp-Frau, die Sylvia Anderson nur zum Teil war, während Hans Kierner als Ehemann/Francesco mit vorbildlicher Textverständlichkeit und Scarpia-Zügen überzeugte. Ein runder Erfolg.

Wolf-Dieter Peter

Sie segeln ja auch nicht ohne Kompaß über den Atlantik!

Video ist zu einer bunten, vielseitigen Freizeitbeschäftigung geworden, mit der sich bereits über zwei Millionen Menschen in Deutschland befassen. Aber je vielseitiger Video wird, desto mehr brauchen alle Videofreunde – und alle die es werden wollen – eine Orientierung, um wirklich gezielt die faszinierende Videowelt kennenzulernen.

Deshalb gibt es jetzt VIDEOMagazin. Die neue Monatszeitschrift, die alles über Video bringt: Filmgespräche, Gerätetests, Kaufberatung, Berichte über Videospiele, Starportraits, Mitschneide-Programm, auch für die europäischen Nachbarn und vieles, vieles mehr.

VIDEOMagazin gibt es bei Ihrem Zeitschriftenhändler. Monatlich. Für DM 3,50.

Entdecken was in Video steckt.

VIDEO
Magazin

8/1983
DM 3,50
05 28 str. 3.50
L 2500

Entdecken was in Video steckt

Report Video im Krankenhaus

Newvicon-Röhren: Für die Kameras der neuen Generation

Das wird ein heißer Filmsommer: Viel Action, Komik und Erotik

Vorsicht: Die Schurken Streetfighters kommen!

CES: Supershow der Elektronik in Chicago

Jack Das S von reich