

FONO-FEUILLETON

Tristesse in zwei Spielarten

„Rosenkavalier“ und „Idomeneo“ bei den Salzburger Festspielen

Rückblick feiern die Salzburger Festspiele nicht nur mit einer Neupräsentation des „Rosenkavaliers“ von Richard Strauss. Auch der zweiten Opernpremiere dieses Sommers, Jean-Pierre Ponnelles monumentalpantomimische Darlegung des Mozartschen „Idomeneo“, haftet etwas von unterschwelliger Reprise an. Mit dem „Rosenkavalier“ unter der Leitung Herbert von Karajans wurde 1960 das Große Festspielhaus eröffnet, jener markante Vielzweckbau des verstorbenen Clemens Holzmeister, der auf der Bühne allen Land- und Belegschaften kapitaler Opern schier mühelos eine vorübergehende Heimstatt gab und wahrscheinlich bis zum Jüngsten Tag der Festspiele geben wird.

Die Zeit ward heuer sanft zurückgedreht: Karajan gab den „Rosenkavalier“ in der verspielten, schmucken Ausstattung Teo Ottos. Den Protagonisten wurden jene Kostüme Erni Knieperts neuangemessen, in denen 23 Jahre zuvor die schillernde Gesellschaft nach den Grundsätzen Hofmannsthalscher Seelenvernunft ihre Derbheiten und Zärtlichkeiten gezeigt oder versteckt hatten. Rückwendung mithin, für ältere Festspielbesucher Rückbesinnung und ein Schauer von Nostalgie womöglich. Ein Aspekt, der dem Stück ja innewohnt und namentlich die Partie der Marschallin bestimmt. Über den wirtschaftlichen Nebeneffekt möchte man dieser Tage nicht sprechen. Eine sündteure Produktion wird durch Revitalisierung alter Bestände um etliches billiger, ohne daß sich dem Strauss-Verehrer dadurch Einbußen ergeben würden.

Karajan, der sich seinerzeit den szenischen Ideen und Lösungen Rudolf Hartmanns unterordnete und dem „Rosenkavalier“ zuvorderst aus

der Perspektive dirigentischen Vibrierens Richtung gab, stützte sich in diesem Jahr auf eigene Erkenntnisse, wiewohl die Hand des Könners Rudolf Hartmann im Großen wie im Kleinen spürbar blieb. Das heißt: Die Extravaganz des Werkes, seine immense Farbigkeit wird durch den musikalischen Vollzug enthüllt, nicht durch szenische Distanzierungen vom altösterreichischen

ner Vitalisierung der Straussschen Partitur, wie sie sich eleganter, kunstvoller, elegischer und ausschattierter nicht mehr denken läßt. Wenn das verfängliche Wort von der „Affinität“ berechtigt in Anwendung kommen soll, so an dieser Stelle und für diese Konstellation, wo Bläser und Streicher zu orchestraler Überhöhung zusammenfinden, in deren Verlauf die Qualitäten des Jargons und der emotionalen Entäußerung bis zur Neige ausgekostet scheinen.

Mit dieser Vorgabe an Vollkommenheit müssen sich die Sänger auseinandersetzen. Stimmliche und sprachliche Beengungen vereiteln es von Fall zu Fall, daß der orchestrale Nuancenreichtum gespiegelt wird. Ein Blick auf die Beset-

des Entbrennens und Verzichtens übernommen. Der Bulgarin im Kostüm der Fürstin Werdenberg bereitet das spezifische Idiom Schwierigkeiten, zumal sie stimmlich nur selten ihre slawische „Mentalität“ verleugnen kann. Sie gibt der Marschallin, was sie hat, gleichsam als hochbeachtenswerter Gast am Ort. Günstiger entfalten sich Agnes Baltsa und Janet Perry, gleichwohl nicht im Tonfall glühender und schwebender Enthüllung, eher auf akkurate Konturen bedacht. Um den Ochs herum – Kurt Moll darf sich in Salzburg als ein Würdiger feiern lassen – eine dezent geführte, stimmlich fast ausnahmslos interessante und charakterstarke Garde von Nebenpersönlichkeiten, von denen ich an dieser Stelle lediglich



Foto: Salzburger Festspiele/Weber

Salzburger „Rosenkavalier“ 1983: Die musikalische Leitung und Inszenierung hatte Herbert von Karajan

Modus prinzipieller und leicht gebrochener Herzensdialektik. Dabei enthält sich der Spielleiter Karajan jeglicher Vergrößerungen des komödiantischen Plans, wodurch die zarten Passagen zwar recht lebhaft, aber doch schicklich kontrapunktiert bleiben.

Im Zusammenwirken mit den Wiener Philharmonikern erreichte Karajan Grenzwerte ei-

zungszettel von damals und heute mag dies anschaulich machen, bevor noch kantarische Sehnsüchte erfüllt werden. 1960 bildeten Elisabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac und Anneliese Rothenberger ein schlechthin ideales Terzett. Nun haben Anna Tomowa-Sintow (Marschallin), Agnes Baltsa (Octavian) und Janet Perry (Sophie) die heiklen Geschäfte

Wilma Lipp, Helga Müller-Molinari, Gottfried Hornik und Heinz Zednik nennen möchte. Tristesse ganz anderer Art bestimmt die Aktionen in der Felsenreitschule, wo Jean-Pierre Ponnelle und James Levine ihre Erfahrungen von der Metropolitan-Opera New York zu einer Salzburger „Idomeneo“-Summe zusammenrechnen. Die amerikanische Produktion

mit Luciano Pavarotti an der Spitze ist via Television auch in Europa zu sehen gewesen. In Salzburg erlebt Ponnelles stark pantomimisch geprägte, artifizielle Bildfolge eine neue Auflage, mit der sich wohl nur jener Mozart-Hörer zufriedengeben dürfte, der in der Tragik des Kreter-Königs kulturgeschichtliche Phrasenhaftigkeit und altertümelige Pose erblickt. Ponnelle inszeniert jede Geste, während die Konflikte der handelnden Personen unversehens zum Leergut eines stilistisch kunterbunt kostümierten Manierismus absinken – zuweilen im krassen Widerspruch zum Libretto. Ich denke da vor allem an den wütenden Abgang der Elettra, die nach Ponnelles Weisungen zunächst ein künstliches Bewegungsrepertoire musikverdoppelnder Wut abzuspielen hat, dann mit Getöse zusammenbricht und schließlich wie tot von der Bühne transportiert wird.

Eindrucksvoll vor dem riesigen Neptun-Hintergrund wirkt die ebenso sinnige wie erschwingliche Lösung eines weißen Segels, daß auf einfache Weise die Illusion vorchristlicher Seefahrt verbreitet. So wie jedoch Ponnelle nur vereinzelt einprägsame Situationen gelingen, bleibt es James Levine am

Pult der vergleichsweise matt und scheu agierenden Wiener Philharmoniker vorbehalten, die halbe Dramatik, die halbe Wahrheit der durchaus unkonventionellen Musik Mozarts abzubilden. Routiniert, sparsam aufgefächert in der Charakterisierung von Personen und Stimmungen mäßigt Levine das Brio, die Wut und auch die lyrische Befriedigung. Ohne koloratives Bemühen, gerade so, als sei er aus einem Puccini-Sujet nach Kreta gekommen, um dort den „Bohème“-Rudolf auf mozartisch zu intonieren, steht Luciano Pavarotti in der Gegend herum, mimisch hilflos, versessen auf belkantistische Sondereinlagen. Er vermag zu rühren, aber aus anderen Gründen, als jenen der schicksalsgeladenen Opferbereitschaft. Der berühmte Mann wird von den Damen in bezug auf Sachkenntnis und Rollenzuständigkeit glatt an die Wand gespielt und gesungen. Trudeliese Schmidt (Idamante), Lucia Popp (Ilia) und Elizabeth Connell (Elettra) geben sich aus nach dem Willen Ponnelles, wobei dem Idamante-Ilia-Paar noch die menschlichsten Reaktionen erlaubt werden in einer kunstgewerblich ungemein verfeinerten Mozart-Verkennung.

Peter Cossé

Tradition und künstlerische Qualität

Glyndebourne 1983

Der spontane Applaus des Publikums blieb unverständlicherweise aus, als am Ende der letzten Vorstellung des diesjährigen Glyndebourne-Festival John Christie in einem Vorausblick auf das bevorstehende 50jährige Jubiläum Sir Peter Hall als den neuen künstlerischen Leiter der Festspiele ankündigte. Sollte den Anwesenden die Bedeutung dieser Berufung gerade zu diesem Zeitpunkt entgangen sein, mit der Glyndebourne dem arg Wagner-gebeutelten Peter Hall zu Recht die Treue hielt? Um so mehr dürften die wachen Augen des 14jährigen Mozart über

diese Nachricht gestrahlt haben, der in Gestalt eines weitgehend unbekannten Porträts von L. G. Blanchet in Glyndebournes Orgelraum gemeinsam mit verspäteten Besuchern den auf einen Bildschirm übertragenen Vorstellungen folgte. Im Gegensatz zu früheren Peter-Hall-Inszenierungen war ihm, dem eigentlichen Hauskomponisten, in diesem Jahr nur unbefriedigend Reverenz erwiesen worden.

Die Neuinszenierung des „Idomeneo“ durch Trevor Nunn, den künstlerischen Direktor der Royal Shakespeare Company, warf mehr Fragen auf als

sie beantwortete. Das Experiment, diesen vieldimensionalen Konflikt von allen Äußerlichkeiten zu lösen und – in einen ablenkungsfreien, hellen, dem japanischen Theater entlehnten Raum gestellt – auf seine menschliche Dramatik zu konzentrieren, ging schon deshalb nur bedingt auf, weil die Regie- und Bühnenbildkonzeption konsequenzlos neues, wenig stilicheres und irritierendes Beiwerk schuf und dadurch von der beabsichtigten Konzentrierung und von der Musik ablenkte. Zudem hätte eine solche, durchaus wirkungsvolle Realisation der Beschränkung ein persönlichkeitsstärkeres und auch musikalisch ausgeglicheneres Ensemble gefordert, ohne dabei Einzelleistungen wie Philip Langridges Idome-

chöre sein Eigen nennen kann, ein Triumvirat, das entscheidenden Anteil am Erfolg dieses „Idomeneo“ hatte.

Auch in den besten Familien ereignen sich Dinge, über die man lieber schweigt. So bleibt zu hoffen, daß die „verbesserte“ Wiederaufnahme der vielkritisierten drei Jahre alten „Entführung“ von Peter Wood in Kürze durch eine Neuinszenierung (von Peter Hall?) getilgt wird. Doch tat dieser nicht ganz verzeihliche Fehltritt dem Flair von Glyndebourne keinen Abbruch. Sowohl die beiden Wiederaufnahmen – „Intermezzo“ (in allererster Linie ein persönlicher Triumph für Felicity Lott) und „L'amour des Trois Oranges“ in den genialen Commedia-dell'arte-Bühnenbildern von Maurice Sen-

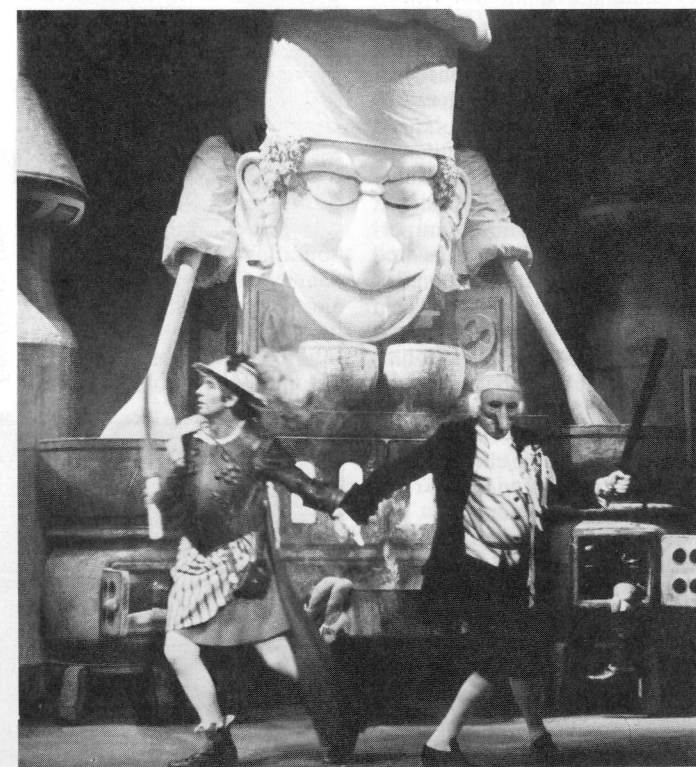


Foto: Glyndebourne Festival/Guy Gravett

Wiederaufgenommen: Prokofieffs „L'Amour des Trois Oranges“

neo oder Carol Vaness als Elettra schmälern zu wollen. Die in diesem Zusammenhang neu diskutierte Frage, Idamante mit einem Sopran und nicht mit einem Tenor (wie geschehen) zu besetzen, spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle. Wohl dem Festival, das einen Bernard Haitink, ein London Philharmonic Orchestra und einen der derzeit besten Opern-

dak – als auch die Neuinszenierung „La Cenerentola“, eine geistreiche und humorvolle Coproduktion von John Cox (Regie) und Allen Charles Klein (Bühnenbild und Kostüme) mit Kathleen Kuhlmann in der Titelpartie bestätigten die Tradition und künstlerische Qualität dieser Festspiele. Es sei hier auch einmal erwähnt, daß sich Glyndebourne ohne

FONO-FEUILLETON

staatliche oder kommunale Zuschüsse einzig auf der Basis von Einnahmen und privater oder industrieller Förderung selber finanziert. Der für England so seltene heiße und regenlose Sommer tat sein übriges, die lauschige Parklandschaft um Glyndebourne allabendlich während des „dinner interval“ in ein fest-

lich-heiteres Gesellschafts-„Idyll“ zu verwandeln. Der österreichische Gast, der nach einem zündenden, kurzweiligen und musikalisch vibrierenden „Cenerentola“-Abend (mit Stephen Barlow am Pult) lauthals verkündete, wie gut er im ersten Akt geschlafen habe, war in Glyndebourne fehl am Platz. *Hans-Theodor Wohlfahrt*

Der Zukunft dritter Durchgang

Das Lockenhauser Kammermusikfest

Hinter den euphorischen Berichten über das erste Kammermusikfest im burgenländischen Lockenhaus stand die Angst, die kleine Gemeinde könnte in den kommenden Jahren vom Musiktourismus überflutet werden. Die Folgen wären katastrophal für den Ort und seine junge künstlerische Integrität gewesen. Gidon Kremers Idee von der schonungslosen Entlarvung des überkommerzialisierten Musikbetriebs und von der grenzverachtenden Zusammenführung von Musikern und Zuhörern jenseits terminlicher Nöte und Reisehektik hätte unweigerlich Schaden genommen. Man mag es sich kaum vorstellen: Lockenhaus auf dem Wege zu einem Großfestival, mit strengem Fremdenzimmerreglement, mit langweiligen Speisekarten, kalten Küchen ab 21 Uhr, mit kurzen Programmen und abgebrühten Festspielbesuchern, die sich auf dem Wege nach Bayreuth noch eine Portion kammermusikalischer Erlesenheit in die Ohren schaufeln lassen. Wären alle angereist, die sich 1981 nach dem fulminanten und unvergleichlich eigenständigen Beginn für den Ort nahe der ungarischen Grenze interessierten, wäre Kremers Lockenhaus unweigerlich durch Zuspruch erstickt worden.

In Lockenhaus wird in einem Rhythmus der Zukunft gearbeitet und gefeiert. Genauer: Arbeit und Genuß lassen sich nicht trennen. Die Kategorie des „Müssens“ wird spielerisch

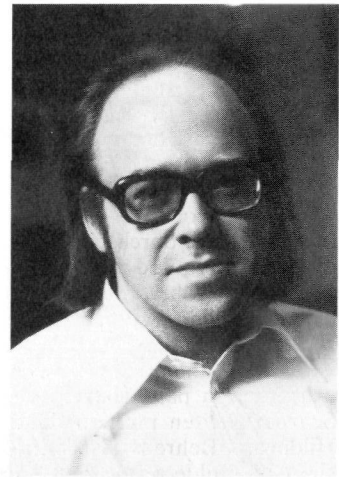


Foto: Felicitas Timpe



Foto: Ariola/Strobl

ersetzt durch das Phänomen des gemeinschaftlichen Wollens. Glücklicherweise streifen da durch die Gegend Gestalten, die gerade ein Marathon-Konzert hinter sich haben und die Noten für ein nächstes unter ein Weinglas schieben. Leute, die gerade zusammen gespielt haben, Leute die gemeinsames Musizieren noch vor sich haben. Ohne Rang und – wenn man es genau nimmt – ohne Namen, denn von Gidon Kremer bis Mischa Maisky, von Valery Afanassieff bis Thomas Zehetmair bleiben die Funktionen fließend. Wen immer man von den Mitwirkenden in Lockenhaus anspricht, der erzählt von den Veränderungen, die dieses Musiker- und Musikliebhabertreffen in jeder Hinsicht im Selbstverständnis auslöst. Aus den Bemerkungen und Kommentaren spricht die Furcht, vor den Konzerten „danach“, vor stereotyper Pflichterfüllung, vor rigoroser Probenunterbrechung und Podiumsroutine. An dieser Stelle lassen sich nur Beispiele ohne eingehende musikkritische Würdigung anführen, denn der Stoff allein von vier Tagen sprengt jeden Rahmen. Ein russisches Mittagsprogramm in der Kirche mit dem Septett von Alfred Schnittke, mit Schostako-

witschs Klavierquintett (am Klavier: Vladimir Ashkenazy) und mit der Streicherserenade op. 48 von Tschaikowsky – gespielt von der sogenannten „Academy of St. Josef behind the Crypta“ (!) unter der wegenen Führung von Ashkenazy. Oder ein langer Abend mit Werken von Schubert, Beethoven, Kuhlau und Mendelssohn Bartholdy, in dessen Verlauf allein von Schubert die „Arpeggione“-Sonate (Iwasaki-Kontarsky), das A-Dur-Rondo D 438 (Kremer-Hagen-Quartett), der Streichtriosatz D 471 (Kremer-T.-Zimmermann-Despalj), das Streichquartett D 87 (Hagen-Quartett) und die f-Moll-Fantasie D 940 (Afanassieff-Rabinowitsch) aufgeführt wurden. Nikolaus Harnoncourt hatte seine große Viertelstunde, als er die Lockenhaus-Strings und den Solisten Thomas Zehetmair durch das bildhafte musikalische Seebeben eines Vivaldi-Violinkonzerts jagte. Zum Kontrast am späten Abend Saint-Saëns „Karneval der Tiere“ und „Tierisches“ aus klassischer Sicht („Lerchen-Quartett“) und aus avantgardistischer Perspektive. Gegen ein Uhr früh hatte sich unterdessen das Serenadenprogramm auf Jazz-Improvisation verlagert, bei denen der phänomenale englische Geiger Nigel Kennedy mit spitzbübischer Virtuosität die Richtlinien angab.

Die Eintrittspreise sind geradezu unverschämte niedrig geblieben. Für 50 bis 150 Schilling bekommt man bei Gidon Kremer ungefähr zehnmal soviel Musik wie bei den Festspielen in Salzburg. Überdies sind die belegten Brote und die Getränke ebenso schmackhaft wie erschwänglich. So wird der Musikhungrige liebevoll gespeist und in eine Gemeinschaft aufgenommen, die für knapp drei Wochen fast unangefochten Selbstverwirklichung betreibt.

Peter Cossé

Ob Festival-Gründer Gidon Kremer (links) oder Pianist Valery Afanassieff (oben) – jeder in Lockenhaus mitwirkende Musiker ist froh, einmal die üblichen Programmkorsetts abstreifen zu können

Neblich und nichtig

Der neue Bayreuther „Ring“

Am Anfang planschen nackte Rheintöchter im lauwarmen Wasser, am Schluß war der ganze „Ring“ baden gegangen: Die „Werkstatt Bayreuth“ leistete sich ein Fiasko in vier Folgen. Nach dem französischen „Jahrhundert“-Ring des Teams Chéreau/Boulez/Peduzzi wollte nun die englische Mannschaft Hall/Solti/Dudley Wagner wieder beim Wort nehmen. Sir Georg Solti, der späte, mit Spannung erwartete Debütant auf dem Grünen Hügel, wollte nach eigenen Worten (und an denen ermangelte es im voraus nicht) „einmal in meinem Leben einen romantischen, einen naturalistischen, einen Wagner-„Ring“ sehen und nicht einen Marx-„Ring“. Und dazu gehörte für Solti eben Wasser, Feuer und Wald. Das Wasser gab's im „Rheingold“ (und selbst für den kurzen Rheintöchter-Auftritt in der „Götterdämmerung“), mit dem Feuer tat man sich schon schwerer, denn der Feuerzauber mißriet zum mäßig glim-

menden Neonring, dem der Energiesparer Wotan zudem zu früh den Strom abdrehete, und der Wald zeigte sich vornehmlich als Wurzelwerk. Dafür gab es reichlich Nebel. Es ließe sich seitenfüllend über die Peinlichkeiten und die Ungeschicklichkeiten des Regisseurs Peter Hall (der doch schon 35 Opern inszeniert haben soll) berichten, über die Belege mangelnder Musikalität, über Halbherzigkeit im Umsetzen von Richard Wagners Anweisungen, die man doch so ernst nehmen wollte, aber letztlich provozierte diese Inszenierung nicht einmal zum leidenschaftlichen Widerspruch. Sie machte den Zuschauer eher rat- und tatlos. Natürlich muß man den „Ring“ nicht politisch interpretieren, man kann den Mythos inszenieren, mit großen, überhöhten Gesten, mit Abstraktionen à la Neubayreuth, man kann auf das Märchen setzen, man kann vieles, wenn man es nur kann. Aber Peter Hall und sein Bühnenbildner William Dudley

brachten zuviel Stilwelten ein und zuwenig Konzeption. Noch nicht einmal ihre Absicht, die Geschichte so zu erzählen, daß auch ein Kind sie verstehe, konnten sie verwirklichen. Ist es da bizarr, paradox oder ausgleichende Gerechtigkeit, daß Georg Soltis Wunsch-Inszenierung auch auf ihn zurückfiel. Denn Peter Halls demütige (?) Tendenz zur bloßen Bebilderung, zur Verdoppelung, unterstützte nicht etwa Soltis Dirigat, sondern machte Soltis Neigung zum Illustrativen deutlich. Es gab hinreißende Momente des Orchesterspiels, vor allem in den Vor- und Zwischenspielen, aber es war eben doch symptomatisch, daß Solti den Orchestergraben teilweise aufdecken ließ, um mehr Effekt zu erzielen. Den erreichte er, aber auf Kosten seiner Sänger – und die Besetzung war, neben Peter Halls Inszenierung, eben der zweite Schwachpunkt dieses neuen „Rings“. Eigentlich konnten sich nur drei Darsteller durchsetzen, alle drei Damen und zwei davon nicht ohne Probleme mit Grenzen ihres Stimmfachs: aber Brigitte Fassbaenders Waltraude hat eben Bühnenformat, auch wenn da ein paar Spitzentöne Schwierigkeiten machen. Und Hildegard Behrens als dreifache Brünnhilde wurde zum Er-

eignis dieser Neuinszenierung, auch wenn sie manchen zu mädchenhaft spröde wirkte, wenn sie bei den tiefen Passagen in der „Walküre“ schier zum Sprechen überging. Aber wie sie das machte. Und wenn sie auf der Bühne stand, dann passierte da plötzlich etwas, dann war Präsenz zu spüren, Spannung. Dritte im Bunde war Jeannine Altmeyer als Sieglinde. Der Rest ist Fast-Schweigen. Daß es derzeit kaum nennenswerte Wagner-Sänger gibt, wurde jedenfalls überzeugend vor Ohren geführt. Siegfried Jerusalem schlug sich als Siegmund zwar noch wacker, war aber keine Wälsungen-Erfüllung. Und Manfred Jung hatte als dreifacher Nothelfer zwar alle Sympathien für sich – die aber auch bitter nötig. Er sprang als Loge für Jerusalem ein, der ja kurzfristig als Siegmund gebraucht wurde, übernahm den „Götterdämmerungs“-Siegfried ein paar Wochen vor der Premiere von Reiner Goldberg und dann schließlich stieg Goldberg etwas unfreiwillig auch noch (nach der Generalprobe!) aus dem „Siegfried“ aus.

Siegmund Nimsgern zeigte als „Wotan“ zwar Volumen, sagte dann aber den „Wanderer“ indisponiert ab, dafür sprang Bent Norup ein, der wiederum als Gunther auch nicht allzu sehr glänzte. So gab es weder auf der Besetzungsliste noch auf der Bühne Entdeckungen zu machen, selbst William Dudleys zunächst Staunen produzierende Spielfläche, die sich hydraulisch vielfältig bewegen ließ, erinnerte fatal an eine Konstruktion, die Josef Svoboda für Götz Friedrichs Londoner Covent Garden-Inszenierung erdachte – zumindest wenn man den Bildern trauen darf, die eine Bayreuther Bank passenderweise als Huldigung an Londoner „Ring“-Taten vorzeigte.

Sicher wird auch Peter Hall den vielbeschworenen „Werkstatt“-Charakter Bayreuths nutzen und seine Inszenierung nachbessern. Aber ich gestehe, daß ich darauf nun nicht mehr neugierig bin. Denn ein Regisseur, der sein Publikum so unterfordert, verkauft es für dumm.

Rainer Wagner



Nicht nur eine in bezug auf die gebotenen Sängerleistungen herbe Enttäuschung war die diesjährige Bayreuther „Ring“-Neuinszenierung von Peter Hall. Einfallslosigkeit und Regiepeinlichkeiten beherrschten die Szene. Unser Bild: Siegfrieds Tod in der „Götterdämmerung“

Foto: Bayreuther Festspiele

FONO-FEUILLETON

Inspirierte Routiniers am Werk

Bayreuther Reprisen

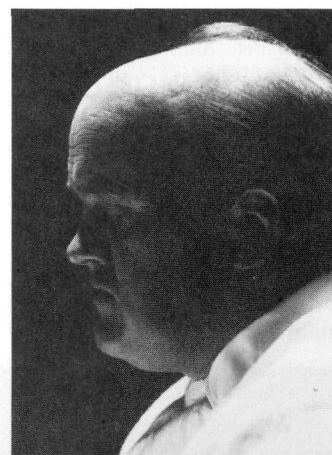
Geradezu als eine Wohltat mußte der diesjährige Bayreuth-Pilger nach dem kaum entschuldigen „Ring“-Fehl-schlag die drei Festspielrepi-sen „Meistersinger“, „Parsifal“ sowie „Tristan und Isolde“ empfinden, denn es waren Auf-führungen, die inszenatorisch wie musikalisch – wenn auch auf sehr unterschiedlichem in-telektuellen Niveau – mit ei-nem fest umrissenen Konzept, mit einer konkreten Auffas-sung vom jeweiligen Werk und seiner speziellen Ästhetik auf-warten konnten.

Die Wiederaufnahme von Wolfgang Wagners nach wie vor geleckter und eine Atmo-sphäre der Sterilität verbreiten-de „Meistersinger“-Produktion brachte im Anschluß an den ersten „Ring“-Zyklus eine ganz große Überraschung, und sie fällt um so mehr ins Gewicht, als sie den oft der Grobschläch-tigkeit bezichtigten Dirigenten Horst Stein betraf. Was noch im letzten Jahr ohne jeden Ab-strich zutraf – wenig modifizier-te Tempi, durchgehend rohes Forte, unsensible Führung der

Sänger – das vermißte man 1983 mit freudigem Herzklop-fen. Stein brachte eine tempe-ramentvolle und dennoch nu-ancierte, durchdachte und in einem klug disponierten Span-nungsbogen ablaufende Vor-stellung zustande. Routine als Oberflächlichkeit blieb (zumin-dest in dieser zweiten Auffüh-rung) auf der Strecke, alles schien wie zum ersten Mal durchlebt. Es ist nicht übertrie-ben, von einer Sternstunde des Musiktheaters zu sprechen. Zumal Stein souverän die Klip-pen der Partitur zu meistern wußte, selbst dann, wenn eine unvorhergesehene brenzlige Si-tuation eintrat. Während der Festwiesenszene hatte nämlich Bernd Weikl als Sachs eine Konzentrationsschwäche, was zu einer kurzen Unterbrechung führte. In Sekundenschnelle konnte Stein mit einem Neu-einsatz des Orchesters die Auf-führung vor dem Auseinander-fallen bewahren. Gott sei Dank fand auch Weikl den Faden sofort wieder.

Abgesehen von Horst Steins atmendem, pulsierendem Mu-

sizieren und der bravourösen Leistung des Orchesters (exzel-lent gelungen z.B. das Vor-spiel, die instrumental-klang-farblichen Finessen des Flie-dermonologs, die spritzige, kammermusikalisch genom-me Prügelfuge) verlangte das bis auf eine unliebsame Aus-nahme hochkarätige und mit-einander sehr gut harmonieren-de Sängersenble dem Publi-kum Ovationen ab. Hervorzu-heben: Hermann Preys diffe-renzierende Beckmesser-Stu-die, Bernd Weikls ausgefeiltes Sachs-Konzentrat, Graham Clarks durchschlagender Da-vid. Auch Marianne Häggan-ders Evchen und Marga Schimls Magdalene hielten bei diesem hochgesteckten Niveau mit, ohne Zweifel auch die aus-gezeichnet besetzte Meisterrie-ge. Befremdend bleibt aller-dings nach wie vor die Tatsa-



Horst Stein meisterte in seinem Dirigat der „Meistersinger“ souverän alle Klippen der Partitur. Peter Hofmann (Parsifal) mit den Blumenmädchen (2. Akt) in Götz Friedrichs Inszenierung



Fotos: Bayreuther Festspiele

che, daß sich Siegfried Jerusa-lem nun bereits im dritten Jahr auf indiskutable Weise durch die Stolzing-Partie quälen darf...

Psychologisch ausgereifte, be-ziehungsvolle Personenregie dann in Götz Friedrichs nach-gebesserter (2. und 3. Aufzug) „Parsifal“-Version. Imponie-rend bleibt daneben nach wie vor die überwältigende theatra-le Wirkung dieser Inszenie-rung, ihr unkonventioneller de-korativer Rahmen. Mag man auch im Detail den ein oder anderen „Einfall“ bemäkeln –, insgesamt wurde dem Opern-betrieb eine kompromißlose und konsequente Ausdeutung des „Parsifal“-Stoffes abge-trotzt. Auch Levine unter-streicht vom Pult aus das kultu-sche Element. Er zelebriert die ungemein suggestive Musik, läßt sie mit unterschwelliger Expressivität auf und erreicht so die viel zu selten realisierte charakteristische Klangaura. Levines „Parsifal“-Rausch ist trotz aller klanglichen Süffig-keit und oft auch ausladender Breite immer delikat in den instrumentalen Feinheiten, makellos in der Begleitung der Sänger. Pars pro toto seien hier die junge Waltraud Meier – eine Kundry-Entdeckung er-sten Ranges –, Hans Sotin als der wohl derzeit beste Gurne-manz und Simon Estes als nicht minder herausragender Amfor-tas genannt. Daß die Rede von der „Krise der Gesangskunst“ nicht aus der Luft gegriffen ist, bewies leider auch Peter Hof-mann, dessen Parsifal allzu be-müht und oft sogar unschön klang.

Auch im „Tristan“ (Ponnelles nunmehr dritte Version!) gab es Probleme mit den Sängern. Beschämend textundeutlich mogelten sich Johanna Meier und Spas Wenkoff durch die Titelpartien und besonders Wenkoff ließ den Verlust René Kollo für Bayreuth schmerz-haft deutlich werden. Daß Daniel Barenboim mit der Partitur noch immer nicht restlos zu-rechtkommt, bewiesen u.a. viele Unsicherheiten im Orche-ster und Differenzen mit den Protagonisten. Vergebens suchte man nach einem wirk-lich überwältigenden Moment in dieser Aufführung.

Stefan Mikorey



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 Spur-

fehlwinkel und Skatingkräfte. Das gewährleistet eine absolut originalgetreue Wieder-

gabe. 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 funk-

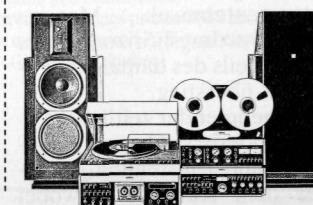
tionelle Entwicklungen. Im Detail wie im Ganzen langlebig und zukunftsicher.

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

16-543



STUDER REVOX