

FONO-FEUILLETON



Schiffbruch und Gipfelsieg

Wagners „Fliegender Holländer“ kam während der Salzburger Osterfestspiele unter der künstlerischen Gesamtleitung Herbert von Karajans heraus. Die Bühnenbilder entwarf Günther Schneider-Siemssen

Salzburger Osterfestspiele

In einer zornentbrannten Erklärung im Anschluß an die Osterfestspiele 1982 bejammerte Herbert von Karajan den allgemeinen qualitativen Kunstniedergang. Ausschlaggebend für diese nicht unbekannte These waren finanzpolitische Entscheidungen zur zukünftigen Stützung des teuren Festspielunternehmens und überdies Erwägungen, die österliche Veranstaltungsserie irgendwann einmal den Sommerfestspielen institutionell anzuhängen. Karajan konterte aggressiv und in der Sache vage: Er wolle nunmehr allein für die wirtschaftliche Fundierung des Zyklus sorgen. Zudem gehe es nicht an, daß Leute – gemeint waren Salzburger Kulturpolitiker – in Dingen mitreden, von denen sie nichts verstünden.

Daß Karajan verschiedene Definitionen für „Qualität“ bereithält, machten gut die Hälfte der Produktionen deutlich. Der vom Dirigenten diagnostizierte Verfall künstlerischer Kräfte wurde mit einer kurzfristig geplanten, in vielen Belangen unausgewogenen und im gedanklichen Überbau sorglosen Inszenierung von Richard Wagners „Der fliegende Holländer“ geradezu exemplarisch vorgeführt. Als „Regisseur“ beschränkte sich Karajan auf die Rolle des Nacherzählers, wobei dramaturgische Nervenpunkte entweder überspielt oder mit lustlosen szenischen Lösungen

neutralisiert wurden. Das gilt für den Spinnstuben-Akt ebenso wie für den Schluß. Für den dritten Akt hatte sich zu allem Überfluß der Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen nichts mehr einfallen lassen. Tod und Verklärung spielten sich genau an jenem unwirtlichen Felsgestade ab, an dem im ersten Bild das Schiff des Daland – ein geräumiger, gleichwohl armselig ausgestatteter Segler – festmacht. Es war andeutungsweise von Unausgewogenheiten die Rede. Sie lassen sich auf zwei Ebenen verfolgen. Zum einen mangelt es diesem Salzburger „Holländer“ an Stimmigkeit in der Besetzung, zum anderen scheinen die dynamischen Proportionen zwischen dem Blech und den Streichern der Berliner Philharmoniker zugunsten der Bläser verlagert zu sein. José van Dam in der Titelpartie singt schlank und gefaßt, es fehlt ihm jedoch an Farbnuancen und an Wucht, um etwa den großen Monolog im ersten Akt glaubwürdig über das Orchester schicken zu können. Im direkten Vergleich zu seinem Kollegen Kurt Moll (Daland) nimmt er sich unangemessen schwächling aus.

Während der „Fliegende Holländer“ als leckes Opernfestspiel über die Bühne schipperte, geriet eine in jeder Hinsicht überbesetzte Wiedergabe der Mozartschen c-Moll-Messe (KV 427) zum sakralen Schiff-

bruch. Das Werk wurde ohne Rücksicht auf stilistische Sachverhalte mit allem Pomp in Richtung Bruckner gespielt, dessen „Te Deum“ als kapitale „Zugabe“ das schiefe Bild abrundet. Die Art und Weise, wie sich Karajan den bedeutenden Chor-Orchesterwerken der Literatur zu nähern pflegt, läßt auf gute Beziehungen zu den kolossalen Absonderlichkeiten beispielsweise der Strausschen „Alpensinfonie“ schließen, die von den Berliner Philharmonikern mit ungeheurer Virtuosität ausgebreitet wurde. Das Publikum der Osterfestspiele feierte die Aufführung zu Recht als philharmonischen Gipfelsieg.

Zur positiven Abstützung der

eingangs zitierten Thesen trug Karajan indes mit der Darbietung von Gustav Mahlers „Neunter“ bei. Seine Fähigkeit, ein Orchester weich „hereinkommen“ zu lassen, deckt sich mit den Mahlerschen Anweisungen, den Schlußsatz „sehr langsam und noch zurückhaltend“ an- und ausklingen zu lassen. Von Giulini kennt man sehnigere, luzidere, von Bernstein farbig-nervigere Interpretationen. Karajans flächige, in den Steigerungen ungemein packende Variante scheint mir hinsichtlich ihrer Ernsthaftigkeit den entscheidenden Mahler-Deutungen unserer Tage nicht nachzustehen.

Peter Cossé

Leider kein Mozart

Bayerische Staatsoper:
Ljubimov und
die „Vier Grobiane“

Juri Ljubimov, der Leiter und Regisseur des Moskauer Taganka-Theaters, ist ein von den Kulturbehörden manchmal begünstigter Mann. In Mailand durfte er Nonos „Al gran sole carico d'amore“, Mussorgskys „Boris Godunow“ und „Chowantschina“ inszenieren – seine mit dem Komponisten Alfred Schnittke und seinem ständigen Bühnenbildner David Borovskij für Paris erarbeitete Version von Tschairowskys „Pique Dame“ konnte er nicht realisieren. Bevor er für sein Deutsch-

land-Debüt nach München kam, gab's ausführliche Gespräche auch auf politischer Ebene. Und hier geriet er dann an Wolf-Ferraris lediglich musikalisch hübsche Komödie „Die vier Grobiane“, weil Everding des Chorstreiks und der bevorstehenden Festspiel-Premiere von Schönbergs „Moses und Aron“ wegen weder „Nabucco“ noch „Macbeth“ wagen wollte und statt dessen die chorlosen „Grobiane“ ansetzte. Ljubimov, dem Sprechtheater

verpflichtet, lieferte eine Opern-Regie ab, zu der die Musik, die ihr an Rang gleichkäme, erst noch geschrieben werden mußte. Vor der Premiere meinte er: „Leider war Wolf-Ferrari kein Mozart.“ Ergänzt werden mußte: Zudem nicht einmal ein kleines Original. Für die 1906 an der Münchner Hofoper uraufgeführten „Grobiane“ floß dem Komponisten meist nur bereits Vorgebildetes in die Feder, und so sind Begegnungen mit den „Lustigen Weibern“, den „Meistersingern“, der „Verkauften Braut“, mit „Cavalleria rusticana“ und so fort nicht zu umgehen. Sinn fürs Theater hatte Wolf-Ferrari jedenfalls: Er wußte, den Handlungssituationen entsprechend, wirkungsvolle Effekte einzubauen. Hier setzte Ljubimov an, der auf die Goldoni-Vorlage zurückgriff, also auf die Commedia dell'arte. Die vier lebenslustigen Damen befehligen sich der präziösen Eleganz von Bustelli-Figuren, auf die sie sofort beleidigte Drastik setzen, wenn ihnen der Befehlston der bornierten Männer zu dumm wird. Die wiederum sonnen sich im Selbstbewußtsein ihrer Rechthaberei, die zwar nicht aufgegeben, aber schließlich als ergebnislos beweint wird. Der von Ljubimov hinzuerfundene

Harlekin (Peter Marcus) arrangiert das Spiel: ein sensibler, kluger Mit-Regisseur, der Posen korrigiert, Übertreibungen karikiert. Das alles wirkt völlig spontan, und doch steckt dahinter äußerstes Raffinement, das sich angenehmerweise als solches nicht zu erkennen gibt. Ljubimovs Rückgriff wird ganz und gar zum faszinierenden Hier und Jetzt. Die Sänger kommen in Borovskijs Bühnenbild – eine kunstvoll ausgeleuchtete Halbrund-Architektur mit Treppen, Galerien, Fensterbögen – groß in Aktion, ohne am Singen behindert zu sein. Unter den Damen besticht Cheryl Studer (Marina) durch tadellosen Gesang, durch besonderen Pfiff. Unter den Männern brillieren Artur Korn (Lunardo), der virtuose Karl Christian Kohn (Cancian), der mit frischem Tenor singende Yosihisa Yamaji (Filipeto). In Alberto Zedda, der Wolf-Ferraris wegen als Dirigent ein bißchen in der Aschenbrödel-Rolle ist, finden alle einen prägnanten Partner am Pult. Großer Beifall besonders für den fabelhaft musikalischen Ljubimov. Aus seiner Hand möchte man eine „Zauberflöte“ haben – da müßte sich allerherrlichstes Theaterglück ereignen.

Hans Göhl

Die wundersame Schustersfrau

Udo Zimmermanns
Garcia-Lorca-Vertonung
in Schwetzingen

Es ist eine alte Geschichte, die sich schon in mittelalterlichen Volksliedern findet („Romances de la mal maridada“): Junge Frau heiratet alten Mann und wird damit nicht glücklich. „Die wundersame Schustersfrau“, die uns Garcia Lorca in seinem gleichnamigen Schauspiel vorstellt, leidet aber nicht nur am Alterskonflikt, sondern auch an ihrer Unfähigkeit, ihre Träume zu leben. Als sie ihren zermürbten Gatten in die Flucht geschlagen hat, verrät ihr Aufschrei, daß ihr Widerstand nicht nur für den Krieg der Geschlechter gilt: „Nein... ich füge mich nicht.“ Doch mehr als die Nachreden der Übelmeinenden und die Anträge der Galane machen ihr die Traumbilder zu schaffen. Als ihr Mann, als Puppenspieler verkleidet, zurückkommt, schildert sie dem Nichterkannten die Liebe zum Gatten. Doch als der sich zu erkennen gibt, als er sein und ihr Heim

vor den aufgeputzten Nachbarn rettet, da herrscht nicht eitel Frieden und Sonnenschein. Die Schustersfrau, die mit ihrem Manns-Bild nur leben konnte, als er ihr Traum war, sieht sich durch den realen Mann im tiefen Konflikt: „Ich bin ja so unglücklich! – Mit diesem Mann, den mir Gott gegeben hat!“ Am Ende herrscht Ratlosigkeit. Garcia Lorcass Stück ist von latenter Musikalität, und das nicht nur, weil es in seiner endgültigen Bühnenfassung (von 1933) durch Volkslied- und Balletteinlagen angereichert ist. Da erscheint der Weg vom Drama zur Oper nicht mehr weit, doch die Uraufführung von Udo Zimmermanns Vertonung, die jetzt die diesjährigen Schwetzingener Festspiele eröffnete, demonstrierte rasch, daß diese Umformung so problematisch nicht ist.

Dabei zeigt schon die Lektüre des Klavierauszugs, wie sorgfältig und beziehungsreich dieses Werk gearbeitet ist. Der 39jährige Dresdner Komponist hat für dieses Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks, das in einer Produktion der Hamburgischen Staatsoper in Schwetzingen vorgestellt wurde, ja nicht nur mit Garcia Lorcass „Zorongo“ Originaltöne des Autors (der immerhin bei de Falla Komposition studierte) übernommen, sondern dem Cante Jondo, dem andalusischen „Urgesang“, eine ganz elementare Rolle zugewiesen. Dieser Cante Jondo eröffnet nicht nur, einstimmig von den Streichern intoniert, das Werk, er schimmert auch immer wieder expressiv durch das Stimmengeflecht, liefert in kanonischer Überlagerung das Klangmaterial für das Keifen der Nachbarinnen, charakterisiert in variiert Form die Überlagerung der Klangwelten und bestimmt auch den Moment



Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane“ wurden in München wieder ausgegraben. Unser Foto zeigt (v.l.n.r.): Nancy Shade, Cornelia Wulkopf, Peter Marcus, Cheryl Studer und Barbara Bonney

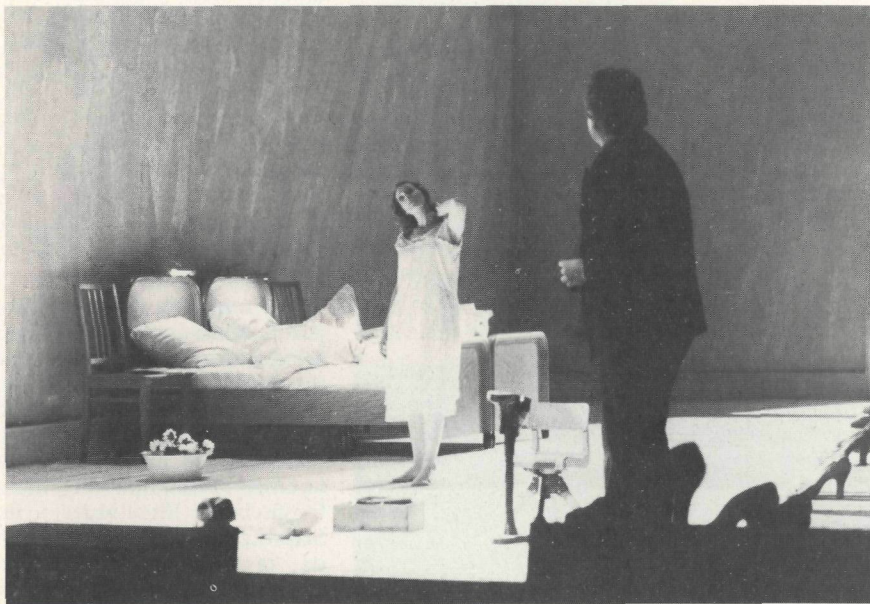
FONO-FEUILLETON

des Wiedererkennens zwischen Schustersfrau und -mann. So wie das Stück mit einem vierfachen Piano (auf G) beginnt, so verdämmert es auf einem verstummenden E. Doch da bröckelt der Spannungsbogen etwas früh ab, ob schon Dirigent Peter Gülke (Gast aus Weimar) das Philharmonische Staatsorchester Hamburg den ganzen Abend über zu Nachdruck animiert hatte. Doch auch dieses bisweilen etwas hemdsärmelige Musizieren konnte nicht verhindern, daß der Bühneneindruck der Partitur merkwürdig blaß blieb. Die ausdrucksstärkeren Partien des ersten Aktes fordern den Tribut der Charaktervergrößerung, und wenn sich Udo Zimmermann im zweiten Teil stärker hinter Garcia Lorca zurückzieht, droht der Eindruck bloßer Schauspielmusik.

Lisbeth Balslev in der Titelrolle überspielte kleinere Sprachprobleme und fand bald zur intensiven Ausgestaltung der vielschichtigen Rolle (wenn auch nicht immer zu ganz korrekten Intervallsprüngen). Franz Grundheber als Schuster vermied jede einseitige Charakterzeichnung, und ähnlich hochrangig besetzt waren auch die „Neben“-Partien von den Nachbarinnen bis zu den glücklosen Liebeswerbern. Nicht zu vergessen der (Tölzer Sänger-) Knabe Cedric Roßtäuscher, der als einziger die ungeteilte Aufmerksamkeit der Schustersfrau auf sich ziehen kann. Alfred Kirchners Inszenierung verzichtete darauf, die beiden Seelen in der Brust der Schustersfrau allzu augenfällig auszustellen. Traumwelt und bedrückende Umwelt vermischten sich in Bildern, die Deu-

tungsmöglichkeiten offenließen, sich aber auch der Gefahr des Allzuvagen aussetzten. Bestimmt war die Szene von Axel Mantheys Simultan-Bühnenbild, das mit Spanien gar nichts, mit Spannungen und Illusionen viel zu tun hatte – und eher auf die Dimensionen der Hamburger Staatsoper (wo die Produktion ab Ende Mai gezeigt wird) zugeschnitten war als auf das putzige Rokokotheater in Schwetzingen. Es gab viel Beifall und nur ein, zwei Buhs für Zimmermann. Bereits jetzt haben Bühnen in Ost-Berlin und Nürnberg, Leipzig und Bielefeld, Meiningen und Gera das Stück gebucht. Mag sein, daß das Werk, über einen anderen (Inszenierungs-)Leisten geschlagen, noch ungeahnte Paßform erhält. *Rainer Wagner*

„Der wundersamen Schustersfrau“ machen ihre Traumbilder zuschaffen. Unser Foto zeigt Lisbeth Balslev in der Titelrolle der in Schwetzingen uraufgeführten Oper von Udo Zimmermann



Alterslos im Kühlhaus

Janáček „Die Sache Makropulos“ in der Frankfurter Oper

Man sollte schauen, nicht lesen. Im ersten Akt, der uns nicht nur die Verwicklung der Emilia Marty in den (juristischen) „Fall Gregor gegen Prus“ zeigt, sondern auch im-

mer neue Konstellationen der Figuren, verschieben sich ständig die Wände, werden immer neue Räume geschaffen. Das ergibt eine Faszination, die unter ihrer Erklärung doch etwas

leidet („die Aufhebung der Zeit durch die Darstellung einer Frau, die nicht sterben kann“ gezeigt durch die „Aufhebung des Raumes“). Ähnlich im 2. Akt, der hier in einem Kinosaal spielt, in den permanent der Schnee rieselt. Dazu flimmern auf der Leinwand im Hintergrund Ausschnitte aus den Filmen „SOS Eisberg“ und „Die weiße Hölle vom Piz Palü“. Auch hier ist die Wirkung größer, wenn man auf die Übersetzung der Chiffre Eis als (Herzens-)Kälte verzichtet. Die Neuinszenierung von Leoš

Janáček's Oper „Die Sache Makropulos“ in der Frankfurter Oper lebt nicht zuletzt von der Suggestionskraft der Bühnenbilder, die Erich Wonder entworfen hat. Wer sich die Bedeutung dieser Bilder immer vorbuchstabieren muß, der nimmt ihnen auch etwas von ihrem Reiz. Und deshalb muß man auch nicht unbedingt nachlesen, was die „Musiktheater-Hinweise“ der Oper Frankfurt an Informationen zu bieten haben. Dort nämlich liefert Produktionsdramaturg Klaus Zehelein Denkansätze, die – wie dokumentiert wird – selbst die Regisseurin Ruth Berghaus und der Dirigent (und Opernchef) Michael Gielen nicht mehr verstehen. Offenbar ist der Frankfurter Dramaturgie Alexander Kluges Kompliment etwas zu Kopf gestiegen, die Frankfurter Schule für Sozialforschung habe sich heute im dritten Stock (wo Intendanz und Dramaturgie zu finden sind) des Frankfurter Opernhauses eingerichtet. Bei aller Klugheit der Details wirkt Ruth Berghaus' Inszenierung nicht zuletzt durch die Assoziationen, die sie weckt. Die Einsamkeit der schier unsterblichen Elena Makropulos, die Angst ihrer Partner vor der Unsterblichkeit, die Unterkühltheit der Annäherungen – dafür findet Ruth Berghaus immer wieder sprödeindrucksvolle Gesten. Und Anja Silja ist eine Emilia Marty alias Elena Makropulos, die das Leid der ewig Jungen hautnah vermitteln kann: unnahbar und allein, überlebensgeil und schließlich doch todesbereit. Das Problem, auf der Opernbühne eine Operndiva darstellen zu müssen, ohne dabei ein doppeltes Klischee zu erfüllen, meistert Anja Silja durch kühle Souveränität, und stimmlich ist das alles von metallener Präzision. Um sie ein Ensemble der Charaktere (die bisweilen zur Karikatur verzerrt werden): Günter Reichs Jaroslav Prus etwa oder Willy Müllers Anwaltsgehilfe Vitek, William Cochrans Albert Gregor oder Julie Kaufmanns Nachwuchssängerin Krista. Dazu ein von Michael Gielen vorzüglich instruiertes Orchester, das diese rhythmisch ver-

trackte Partitur mit nur wenigen Konzentrationsschwächen meisterte, sie dabei allerdings mehr sezierte als illuminierte. Da blieb selbst dem widerspruchsfreudigen Frankfurter Premierenpublikum das Buh im Hals stecken. Lag das nun

an der Lernfähigkeit der (zugegeben: reichlich geforderten) Frankfurter oder daran, daß es bei dieser selten gespielten Oper keine vorgegebenen Modelle, keine Denkraster und Erwartungshaltungen gibt? *Rainer Wagner*

Überflüssige Neuproduktion

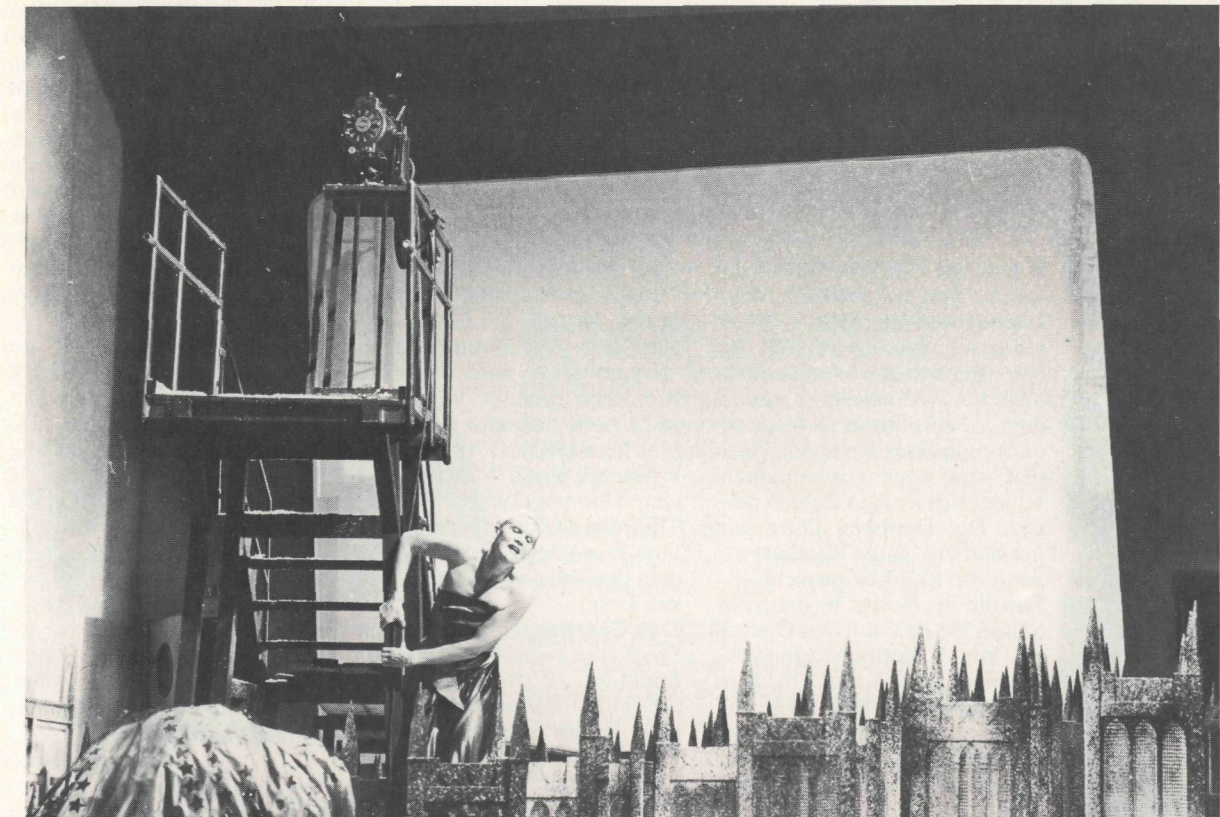
Wiener Staatsoper: „Die verkaufte Braut“

Man hatte allen Grund zu hohen Erwartungen: Smetanas populäre Oper in Großformat, mit prominenten Künstlern, zum Teil sogar mit Wagnerstimmen besetzt. Otto Schenk (Regie), Lucia Popp (Marie), Siegfried Jerusalem (Hans), Karl Ridderbusch (Kezal), Heinz Zednik (Wenzel). Doch wie es so oft im Opernleben ergeht, bereitete die Aufführung (die über Eurovision einem Millionenpublikum zugänglich war) mehr Enttäuschung als Vergnügen. Nur zwei aus dem Quintett berühm-

ter Namen, Lucia Popp und Heinz Zednik, vermochten den Hoffnungen zu entsprechen. Ein bißchen wenig für eine Produktion, die den Schlußpunkt der Direktionsära Egon Seeffhens markierte und ganz offensichtlich als Gala-Premiere gedacht war. Zu den wenigen positiven Seiten der Wiedergabe zählt auf alle Fälle die Verwendung der alten Kalbeck-Übersetzung. Mag darin auch die dichterische Freiheit überwiegen, so ist sie doch in ihrer künstlerischen Übereinstimmung von Wort

und Ton bis heute unerreich geblieben. Erfreulich auch die Leistung des Orchesters, das unter der feurig-energisches Leitung Adam Fischers (eines jungen Ungarn, der in Wien bereits „Othello“ dirigiert hat) Smetanas Musik exakt und liebevoll zum Klingen brachte. Der Vorwurf, der oft gegen Dirigenten erhoben wird, die Singstimmen mit Orchesterklang zuzudecken, trifft auf Fischer nicht zu. Wenn einzelne Sänger nicht zu hören waren, dann lag die Schuld nicht am Dirigenten. Ohne Mühe zu vernehmen war Lucia Popp, die eine überaus berührende, innige Marie gestaltete. Die Künstlerin scheint auf dem besten Weg zu sein, sich das lyrisch-dramatische Fach (etwa Jenufa) zu erwerben. Hörschwierigkeiten gab es hingegen bei Ridderbusch, der im Zustand totaler Heiserkeit auftrat. Ob Ridderbusch eine gute Besetzung für diese berühmte Buffopartie ist, muß bezweifelt werden, da ihm alle komischen Eigenschaften fehlen. Ein Daland im böhmischen Dorf, ein König Marke mit Regenschirm. Siegfried Jerusalem als Bauernbursch Hans bietet

ein seltsames Mosaik aus ge- glückten und mißlungenen Einzelheiten. Im Spiel munter, frisch, sympathisch (obwohl das Saloppe über Gebühr betonend), doch gesanglich stets von Krisen bedroht. Heinz Zednik (Wenzel) war musikalisch von gewohnter Prägnanz, nur hätte die Regie einige Peinlichkeiten der Rolle mildern müssen. Wir sind ja – glücklicherweise – von jenen Zeiten weit entfernt, in denen man sich über die körperlichen Gebrechen anderer lustig machte. Damit gelangt man zum gewichtigsten Mangel der Aufführung, zu Otto Schenks schwerfälliger, klobiger Regie. Einfallslosigkeit, öde Schablone, wohin man blickt. Alles längst bekannt. Schenk wird immer mehr zum Wiederkäufer seiner früheren Einfälle. In der Bühnenausstattung (Rolf Langenfass) herrschen Kargheit, gedämpfte, fahle Farbtöne vor. Man begreift: Nicht böhmische Volkskunst, nicht Operetten-Kitsch soll gezeigt werden, sondern zeitlos-volkstümliche Oper. Die Idee ist sicherlich einleuchtend, nur erfordert gerade dieser zarte, blasse Hintergrund ein stärkeres Hervor-



Anja Silja meisterte die Partie der Emilia Marty alias Elena Makropulos in Janáček's Oper „Die Sache Makropulos“ adäquat mit kühler Souveränität und stimmlich metallener Präzision. Die suggestiven Bühnenbilder stammen von Erich Wonder

FONO-FEUILLETON



Lucia Popp (Marie) und Siegfried Jerusalem (Hans) in der Wiener Neuproduktion der „Verkauften Braut“

treten der Gesangskünstler. Mit Wenzel und Maria allein ist es bei der „Verkauften Braut“ nicht getan.

Eine zusätzliche „Pointe“: Smetanas Oper steht in der nächsten Spielzeit (der ersten Saison der Direktionsära Lorin

Maazels) nicht mehr auf dem Repertoire. Womit die Überflüssigkeit der Produktion aufs deutlichste bewiesen wird. Genau genommen gehört „Die verkaufte Braut“ gar nicht ins große Haus sondern in die Volksoper. Clemens Höslinger

Mit „vorsichtigem Optimismus“ in die nächste Runde

Deutsche Oper Berlin in der Spielzeit 1982/83

Götz Friedrich, der als neuer Generalintendant der Deutschen Oper nun in die zweite Spielzeit geht, hat sich viel vorgenommen. Sein Interesse gilt einem konsistenten, spannenden Spielplan, der Transparenz des Opernhauses, der Förderung des Dialogs der Oper mit ihrem Publikum. Dies hat er bereits in seiner ersten Saison versucht und möchte es in der zweiten, die wesentlich deutlicher seine Handschrift trägt, fortsetzen. Das Echo auf seine bisherige Arbeit, so verriet Friedrich, gebe Anlaß zu „vorsichtigem Optimismus“. Die Deutsche Oper kommt im laufenden Jahr finanziell vor-schriftsmäßig über die Runden,

indem sie 1,2 Mio. DM einspart. Sorgen machen dem Intendanten allerdings 17 Stellenstreichungen in verschiedenen Bereichen. Wenn diese auch für 1983 gälten, so könne eine „bedrohliche Situation“ entstehen. Der Erfolg der Arbeit des neuen Intendanten schlägt sich auch in Zahlen nieder. Die Deutsche Oper hat inzwischen eine Platzausnutzung von 85,17 % erreicht. Für die im Herbst beginnende Saison 1982/83 sind fünf Opern- und zwei Ballettpremieren vorgesehen. Zu Verdis 170. Geburtstag kommt zum Ende der Berliner Festwochen am 2. Oktober „Die Macht des Schicksals“ in der Inszenierung

von Hans Neuenfels (Bühne: Erich Wonder) und unter der Leitung von Generalmusikdirektor Jesus Lopez Cobos heraus. Die Hauptrollen singen Julia Varady, Garbis Boyagian, Giorgio Merighi, Livia Buday, Robert Lloyd. Am 19. Dezember hat Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ in der Inszenierung von David Pountney und dem Bühnenbild von Günther Schneider-Siemssen Premiere. Dirigent ist Giuseppe Sinopoli, der sich vor allem durch aufregende Verdi-Dirigate („Nabucco“ wurde hier für die Platte produziert) einen Namen gemacht hat. Neben Ghena Dimitrova in der Titelpartie singen Franco Bonisoli, Silvano Carroli und andere. Der Hausherr Götz Friedrich inszeniert selbst Erich Wolfgang Korngolds Oper „Die tote Stadt“ (Bühnenbild und Kostüme: Margit Bardy; musikalische Leitung: Heinrich Hollreiser), die mit James King und Karan Armstrong in den Hauptrollen besetzt ist (Premiere: 5. Februar 1983). Winfried Bauernfeind inszeniert Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“, die in der Ausstattung von Martin Rupprecht und unter Leitung von Peter Schneider gut 130 Jahre nach der Berliner Uraufführung am 26. März 1983 Premiere haben. Martti Talvela und Bengt Rundgren alternieren als Falstaff. Rossinis „Semiramis“ kommt am 9. Mai konzertant auf dem von Günther Uecker gestalteten Bühnenraum heraus. In den Hauptpartien sind Montserrat Caballé und Marilyn Horne zu hören. Jesus Lopez Cobos dirigiert diese Aufführung und leitet musikalisch auch die letzte Premiere: „Fausts Verdammnis“ von Hector Berlioz (18. Juni 1983). Götz Friedrich inszeniert, Erich Walter steuert eine Choreographie bei. Die Titelrolle ist noch nicht besetzt. Den Faust singt Kenneth Riegel, den Mephistopheles José van Dam. Das Tanztheater ist mit zwei Premieren vertreten. Zunächst findet am 12. November 1982 die Uraufführung von Wolfgang Rihms „Tutuguri“ (nach Antonin Artaud) statt. Die Choreographie entwirft Moses

Pendleton, Dirigent ist Michel Tabachnik. Am 30. April 1983 will sich dann Rudolf Nurejew mit einem Tanz-Traumspiel „Richard W.“ als Choreograph profilieren. Die „Idee“ stammt von Götz Friedrich, die Musik von Wagner, Meyerbeer, Berlioz, Liszt, Verdi, Offenbach und dem Berliner Komponisten Wilhelm Dieter Siebert. Das Richard-Wagner-Jahr 1983 wird mit einer Fülle von Beiträgen gewürdigt: mit Aufführungen zentraler Opern (ohne „Ring“), einer vorab komisch anmutenden Lesung der „Meistersinger“, mit Vorträgen, einer Diskussion für die Jugend (deren aufmüpfige Fraktionen schon die Anwesenheit der Schulsenatorin Laurien als Gast abschrecken dürfte!), dem Langschen Nibelungen-Film und Lisztschen Klavierbearbeitungen Wagner-scher Opernmusik, gespielt von Daniel Barenboim. Als Sonderveranstaltungen sind unter anderem eine Aufführung von Mahlers „Lied von der Erde“ unter Jesus Lopez Cobos, eine „Zauberflöte für Kinder“ (Christian Boesch) sowie Recitals von Luciano Pavarotti, Dietrich Fischer-Dieskau, Brigitte Fassbaender, Gundula Janowitz und Walton Grönroos vorgesehen. Komponisten der Gegenwart werden wieder zum Gespräch erscheinen, der Intendant wird sich Fragen des Publikums stellen, Kammermusik wird im Foyer stattfinden. Besonders erwähnenswert ist noch die Idee, „Video- bzw. PhonOpera“ zu machen, also Film- oder Plattenproduktionen zu Opern der laufenden Saison zu präsentieren. Utopie bleibt einstweilen der gewünschte Bau eines Werkstatt-Theaters, für den die Entwürfe bereits vorliegen. Die Deutsche Oper macht aus dieser Not aber eine Tugend und wird erfinderisch. Für kleinere Besetzungen und Kammeropern wird man auf dem hochgefahrenen Orchestergraben Aufführungen vor dem „Eisernen Vorhang“ geben – die Kammeroper „Jakob Lenz“ von Rihm und „Fräulein Julie“ von Antonio Bibalo (Premiere: 10. April 1983).

Helge Grünewald



Gerade
im Urlaub
sollten Sie jeden Streß vermeiden.

Bandsalat oder gar ein beschädigter Auto-Recorder kann die schönste Urlaubsblase verderben. Und schuld ist meist die Cassette! Immer mehr Autofahrer entscheiden sich daher für Maxell-Cassetten. Die sind auch den harten Bedingungen im Auto gewachsen: heftigen Erschütterungen und extremen Temperaturen.

Maxell-Cassetten werden mit feinmechanischer Präzision gefertigt. Das verschraubte, hitzebeständige Gehäuse und die 5-Punkte-Bandbefestigung garantieren stabilen Bandlauf – auch auf holprigen Ferienstraßen und unter südlicher Sonne (bis 85°C heiß kann es in Ihrem Auto-Recorder werden!). Machen Sie – so wie im Vorjahr – wie viele Autofahrer den Test mit Maxell-Cassetten. Sie werden davon begeistert sein, Ihre Lieblingsmusik ungestört genießen zu können. In vollendeter Wiedergabe. Unterwegs so wie zu Hause. Gute Fahrt!

Maxell XL I-S

Für Schalterstellung „Normal“. Brillante Wiedergabe besonders in den Höhen.

Maxell XL II-S

Für höchste Aufnahme- und Wiedergabeleistung in Schalterstellung „Chrom“.



Swing over to Maxell

harman deutschland GmbH
Hünderstr. 1
7100 Heilbronn
Tel.: 0 71 31/4 80-1

Hantor
Scheringgasse 3
A-1147 Wien
Tel.: 02 22/97 26 28

Musica AG
Rämistr. 42
CH-8024 Zürich 1
Tel.: 01/2 52 49 52