

FONO-FEUILLETON

Mit überschießender Phantasie in Szene gesetzt

Achim Freyer inszeniert
Glucks „Orfeo“ an der
Deutschen Oper Berlin

Zum Abschluß der Saison hatte die Deutsche Oper Berlin ihre interessanteste Premiere: Glucks Oper „Orfeo ed Euridice“, inszeniert und ausgestattet von Achim Freyer, musikalisch geleitet von Jesus Lopez Cobos. Freyer setzt die „Reformoper“ mit außerordentlicher, frei sich Bahn brechender, manchmal überschießender Phantasie in Szene. Seine Deutung ist vor allem auf das Optische, ganz auf das Sehen angelegt. Sie läßt keine Leere in der wenig dramatischen Handlung aufkommen, über- oder verspielt auch nicht die thematisch wichtigen Momente des Zögerns, Innehaltens, Nachdenkens oder Suchens.

Jene Maximen des Opernreformers und „Orfeo“-Librettisten Calzabigi, die Alfred Einstein benannt hat, nämlich den Kampf gegen ein (modern gesprochen) „happy end“ und den Grundsatz, die Handlung der Oper in Bildern zu entwickeln, setzt der Maler und Bühnenbildner Achim Freyer buchstäblich um. Man sieht eine Art Guckkastenbühne, dunkelblau mit roten Adern durchzogen, als Metapher für die Innenwelt, die Seele des Orpheus. Orpheus selbst, eine Mischung aus Clown und Bajazzo in seinen unförmigen Hosen, wird am blauen Ariadne-Faden in die Unterwelt und wieder zurück geleitet. Der Hades kommt hier buchstäblich nach oben mit seinen fürchterlichen und monströsen Geschöpfen, die an Bildern von Hieronymus Bosch und Max Ernst erinnern: Atlas, der die Weltkugel wälzt, Tantalus in seinen Qualen, der Höllenhund, die Danaustöchter und Sisyphus – alle mit persistierenden Frustrationen beschäftigt. Orpheus durchquert dies Unterweltlabyrinth, das zugleich ein Teil seiner Seele ist, findet den Weg zu einer lichten, buko-

lischen Welt, dem Elysium, wo Ruhe und Frieden herrschen. Doch erst, wenn sich der Schleier hebt, findet er zur Geliebten zurück. Auf buchstäblich schwankendem Boden gehen Orpheus und Euridice zurück, Orpheus dabei in großen Qualen, denn er darf ja Euridice nicht anschauen. Wenn er es am Ende doch tut, dann riskiert er den Tod um den Preis des Lebens. Im Schlußbild demonstrieren Gaukler und Komödianten den guten Abschluß



Florence Quivar (Orfeo) und Helen Donath (Euridice)

der Geschichte.

Freyer choreographiert seine Figuren mit außerordentlichem Geschick, schafft distanzierende Aufspaltung in Pantomimen und Sänger, hält sich dabei immer relativ streng an den Mythos, demzufolge Orfeo ja in die eigene Kunst mehr verliebt war als in Euridice. Manchmal steht der Maler und Ausstatter Freyer dem Regisseur Freyer im Wege, kommt dem Zuschauer doch mit dem ausgestreckten Zeigefinger, bekommen die ausladenden Bilderfolgen mit ihren Allegorien und Rätseln didaktisch-belehrende Züge und nehmen dem Beobachter etwas von seiner Phantasie. Der schwarze Vogel im Vorspiel schlägt einige Male mit den Flügeln, ehe der Liebesgott aus dem Ei schlüpfen kann; Euridice zieht die Schlange, die sie tötet, hin-

ter sich her; Amor erscheint als schwebender Liebesengel mit blauen Haaren, von Glühbirnen illuminiert wie der „elektrische Reiter“ (in Sidney Pollacks gleichnamigen Film); das Elysium ist eine schon zu schöne Welt mit seinen schwebenden „Zauberflöten“-Knaben, einem echten Pony, mit seinem mild-hellen Licht. Solche Momente sind gewagt. Freyer indes faßt sich immer wieder, so daß die Inszenierung nicht in Kunstgewerbe oder Kitsch abtrübselt.

Gegenüber der Bildgewalt der Inszenierung hat die Musik es nicht leicht, sich durchzusetzen. Jesus Lopez Cobos, der die Wiener Fassung des „Orfeo“ spielen läßt, hat mit dem Orchester der Deutschen Oper außerordentlich geprobt. Man hört einen kammermusikalischen, homogenen und transparenten Klang. Allerdings hält sich das Orchester vielfach sehr zurück, wirkt die musikalische Inszenierung gegenüber dem Bühnengeschehen zu vorsichtig. Eine gewisse Korrektur bietet der Chor (wie immer von Walther Hagen-Groll bestens vorbereitet), der meist im Orchestergraben singt und sich so „szenisch“ sinnvoll einfügt. Florence Quivar (Orfeo) singt mit starkem, nicht zu großem Ton, mit Ausdruckskraft, teils mit ziemlichem Vibrato, führt ihre Stimme sensibel und sehr kultiviert, verweigert sich aber großen dramatischen Ausbrüchen. Helen Donath als rotgewandete Euridice singt die Affekte ihrer Rolle überzeugend aus. Carol Malone wirkte nicht nur szenisch (als schwebender Amor in ein Korsettgestänge eingezwängt) sondern auch musikalisch etwas starr: wie eine Pop-Figur, die sich in eine Passion von Bach verirrt hat.

Dennoch – es war die schönste, aufregendste Premiere der Spielzeit, eine diskussionswürdige Inszenierung von Glucks „Orfeo“, die natürlich einige Ewiggestrige mit teils schon unflätigen Buh-Kanonaden gegen den Regisseur bedachten. Götz Friedrich kann das erste Kapitel seiner „Regentschaft“ an der Deutschen Oper durchaus als Plus verbuchen.

Helge Grünewald



Alte Musik vor einem großen Publikum

Commedia dell'arte und
Orlando di Lasso im Zentrum
der ersten Landshuter
Hofmusiktage

Ein Phänomen unserer Zeit ist die Suche nach Auswegen aus dem oft verkrusteten Gewohnten. Das Interesse eines breiten Publikums an alter Musik ist ein Teil dieser Suche. Denn die alte Musik setzt dem zuweilen erstarrten Musikbetrieb anderes entgegen: ursprünglichere Musik, fremdartige Instrumente und Spiel – und Singtechniken, leisere, aber nuancenreichere Töne. Die Aufführung alter Musik ist häufig auch die Inszenierung einer vergangenen Lebensform, der Einheit von Musik und Leben.

Dieses Erlebnis stellten die Landshuter Hofmusiktage in den Mittelpunkt. Die Architektur der Stadt ist dafür die ideale Kulisse. Im Burghof der Trausnitz konnte eine Aufführung von Vecchis Madrigalkomödie „l'Amfiparnaso“ durch das musikwissenschaftliche Institut München unter R. Novotny gesehen werden, im Rathausprunksaal eine Commedia-dell'arte-Inszenierung des Teatro all'Avogaria, die von den Commedia-Darstellungen in der Trausnitz und Trojanos Bericht über die Commedia bei

der Münchner Fürstenhochzeit 1568 ausging und diese historischen Elemente mit noch lebendiger Commedia-dell'arte-Tradition in Venedig verband. Unter den Lasso-Aufführungen beeindruckte insbesondere die von H.-L. Hirsch und dem

Renaissance-Ensemble der Monteverdi-Gesellschaft, Venedig. Südländisches Temperament der Sänger und eine besondere stimmliche Gestaltung, die auf Hirschs Studien von Berichten der Lasso-Zeit beruht, ergaben einen Klang von fremdartiger Süße und Klarheit. Der Münchner Motettenchor unter R. Zöbele setzt dagegen die aus dem 19. Jahrhundert erwachsenen Aufführungstraditionen fort. Hierbei zeigte sich, daß auch diese überzeugend bei alter Musik angewandt werden können. Zöbele stellt die Verwirklichung der komplizierten kompositorischen Struktur von Lassos „Bußtränen“ in den Mittelpunkt. Diese letzte Komposition Lassos wurde in der Aufführung des Motettenchors zu einem wahren Erlebnis großer Vokalmusik. Die Landshuter Hofmusiktage zeigten einen Querschnitt der alten Musik und ihrer heutigen Aufführungsarten. Das BMW-Kulturprogramm und sein Leiter, Dr. Fischer, der Initiator dieses Festivals, wollen in Zukunft die Ausstrahlung der Hofmusiktage auf ein breites Publikum mit spezifischen musikgeschichtlich-programmatischen Schwerpunkten verbinden und so Landshut zu einem Zentrum der Begegnung mit alter Musik werden lassen.

Franzpetr Messmer

Herausforderung an Teilnehmer und Juroren

Der zweite
Géza-Anda-Concours
in Zürich

Zum zweiten Mal ist in Zürich im Juni der Géza-Anda-Concours für Pianisten abgehalten worden. Der Wettbewerb wurde 1979 gegründet – um jungen Künstlern den Einstieg in den Konzertbetrieb zu erleichtern, denn der erste Preisträger erhält, anstelle von Geld, die Möglichkeit, mit namhaften Orchestern zu konzertieren. Diese Form der Auszeichnung hat denn auch den Concours

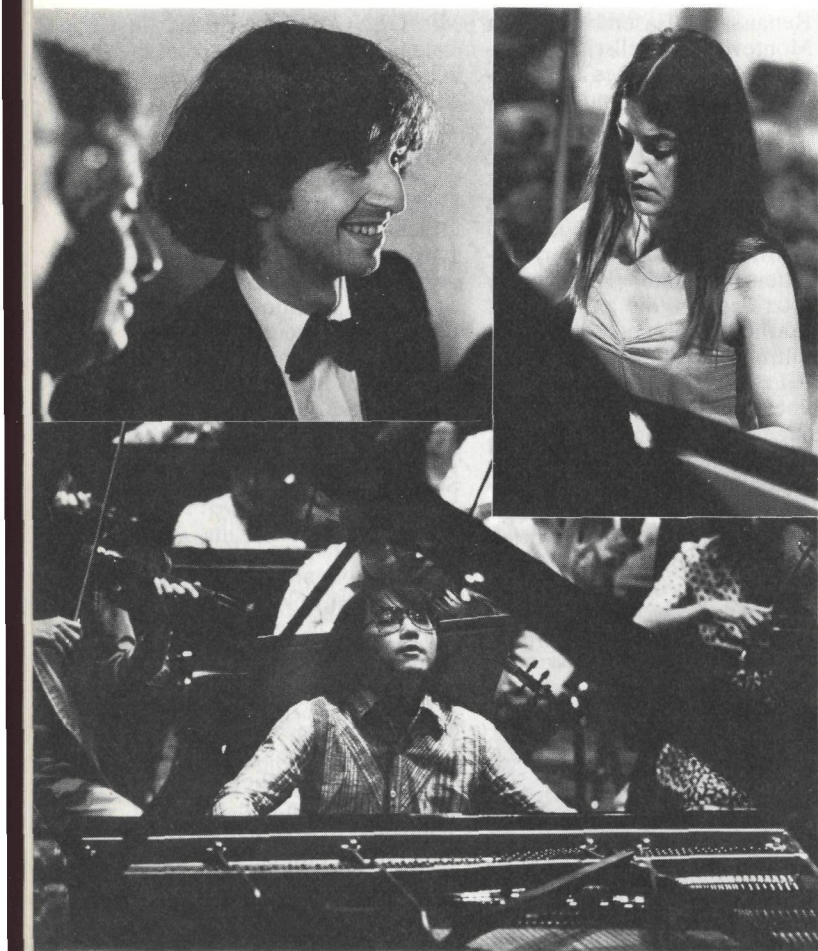
von Anfang an attraktiv gemacht; selbst wenn er sich von der Reputation und vom Profil der Teilnehmer her (noch) nicht mit den großen Veranstaltungen von Brüssel, Moskau oder Warschau messen lassen kann. Ein inhaltliches Problem kommt allerdings hinzu. Die Pianisten haben sich in der Wahl ihrer Pflichtstücke mehr oder weniger ans Repertoire

von Géza Anda zu halten. Sie haben sich also in musikalisch schwierigen Werken durchzusetzen, können nicht mit Liszt-Etuden glänzen, müssen Mozarts Konzerte und Sonaten erforschen, sollen Brahms und Beethoven ergründen. Solche Beschränkung wird aber, erfahrungsgemäß, bei den meisten jungen Künstlern zur Schranke. Talente, die mit einer frühen Beethoven-Sonate durchaus etwas anzufangen wüßten, stoßen bei Opus 109 an die Grenzen ihrer Gestaltung. Daß dann ein Juror wie Nikita Magaloff hier ebenfalls in Schwierigkeiten geriet, hilft ihnen nichts.

Der diesjährige Concours brachte jedenfalls keine Erleuchtungen, obzwar das Niveau fraglos höher lag als noch vor drei Jahren. Dreißig Teilnehmer waren gekommen, in verschiedenen Vorentscheidungen wurde ausgesondert, am Ende, beim öffentlichen Schlußkonzert, blieben noch drei Kandidaten, die, mit dem Tonhalle-Orchester unter Leitung von Ferdinand Leitner, ein Klavierkonzert aufzuführen hatten. Der Franzose Laurent Cabasso (Jahrgang 1961) nahm sich Mozarts Es-Dur-Konzert KV 271 vor; die Deutsche Heide Holtmann (1961) spielte Chopins e-Moll-Konzert; der Taiwaner Hung-Kuan Chen exponierte Brahms' B-Dur-Konzert. Er, der 26jährige Schüler von Alfons Kontarsky und Anthony di Bonaventura, war zweifellos der Begabteste – und verfehlte dennoch den Sieg.

Denn die Jury (Antal Dorati, Vladimir Ashkenazy, Eberhard Finke, Rudolf Firkusny, Egil Harder, Nikita Magaloff, Gerhard Wimberger) zeichnete Heide Holtmann aus, die schon vor drei Jahren ins Finale vorgestoßen war, später auch mit dem Tonhalle-Orchester konzertierte und sich offenbar nicht nur als Schülerin von Magaloff Sympathien zu schaffen verstanden hatte. Zweifelloso hat sie an Sicherheit und Entschlußkraft gewonnen. Ihr manuelles Können wirkt fundierter, überlegener als noch vor drei Jahren. Was sie jedoch in Chopins e-Moll-Konzert demonstrierte, war doch nur rudi-

FONO-FEUILLETON



Die Preisträger des Géza-Anda-Concours: Laurent Cabasso (3. Preis), Heidrun Holtmann (1. Preis) und Hung-Kuan Chen (2. Preis)

mentäre Erfassung des formalen Verlaufs, war bloß Skizzierung des Geschehens ohne klanglichen Tiefgang und ohne Bestimmtheit der Phrasierung. Man mußte tatsächlich den Eindruck gewinnen, daß bei diesem romantisch verwinkelten Konzert Heidrun Holtmann gleichsam Grenzwerte ihrer physischen Präsenz erreichte. Die Begleitung der linken Hand blieb blaß, die fiebernden Ausschläge der Durchführung des Kopfsatzes waren etüdenhaft zurückgenommen, und selbst im langsamen Satz wurde das Spektrum der Anschlagfarben durch merkwürdige Absenzen durchlöchert. Die Jury (vorab der Salzburger Wimberger) hielt ihr jedoch ein stilgerechtes Mozart-Spiel zugute – was immer man darunter verstehen mag. Heidrun Holtmanns „Sieger-Zugabe“ freilich ließ Zweifel bezüglich ihrer Ausdruckspo-

tenz um so mehr offen, als es sich bei Chopins Des-Dur-Nocturne op. 27/2 ja um ein intimes, fragiles, die physischen Kräfte des Interpreten schonendes Gebilde handelt. Mehr als gelehrige Fleißarbeit wurde nicht daraus. Deshalb muß unverständlich bleiben, weshalb der temperamentvoll und zugleich umsichtig formulierende Chan nur auf den zweiten Platz gelangte. Chen erwies sich schon im Rezital der Vorrunde als immerhin ernst zu nehmender Analytiker von Beethovens E-Dur-Sonate op. 109, spielte Brahms' Zyklus von Opus 118 insgesamt mit abschätzender Ruhe und beherrschte – wohl als einziger Kandidat – Chopins Etüden op. 10 in manuell beeindruckender Weise. Vor allem aber in Brahms' B-Dur-Konzert brachte er das gewaltige musikalische und technische Pensum auf eine Höhe des Horchens und

Antwortens, daß die Leistung auch Brüssel oder Moskau würdig gewesen wäre. Cabasso, der Franzose, vermochte in dem Mozart-Konzert ein günstigeres Bild seiner Fertigkeiten zu liefern, als dies die Vorrunde erwarten ließ. Denn da verstrickte sich der Pianist in die stimmlichen Felder des Variationensatzes von Beethovens Opus 109, und in Schumanns „Carnaval“ geriet ihm, bei insgesamt schnellen Tempi, das meiste nur freskenhaft, probeweise hingeworfen.

Man wird also abwarten müssen, wie und ob sich Heidrun Holtmanns Talent noch kristallisiert; wie und ob der Taiwaner Chen sich dennoch zu profilieren versteht; und wie der Concours 1985 sich etabliert. Ein Wettbewerb mit solchen Preisversprechungen ist nicht überflüssig. Aber alles hängt davon ab, wer daran teilnimmt und wie über die Teilnehmer geteilt wird. Insofern sind selbst die Juroren in der Situation einer Herausforderung.

Martin Meyer

Überlieferung als gelebte Gegenwart

Das Festival Traditioneller Musik im Rahmen der „Horizonte '82“: Lateinamerika in Berlin

„Traditionelle Musik“ gehört nicht in den Konzertsaal, sondern entweder in die Dorfgemeinschaften oder, wenn sie hinausgetragen wird, auf Straßen und Plätze: Sieht man von diesem grundlegenden Widerspruch ab, so war das vom Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien Berlin in eigener Regie veranstaltete Festival Traditioneller Musik '82 gewiß der eindringlichste Beitrag zu den „Lateinamerika“-Horizonten, dem 2. Festival der Weltkulturen. Zwar erfuhr man in Berlin und den anderen Gastspielstädten (Bonn und München sahen die gleichen Gruppen aus Venezuela, Kolumbien, Bolivien, Surinam und Brasilien, in Freiburg gastierten nur die Brasilianer) über Musik und Tanz, Gesang und kulnahe Spiele nichts von der unvorstellbar harten Realität des Subkontinents, beispielsweise nichts von dem Ausverkauf, den die kolumbianische Regierung mit dem natürlichen Reichtum des Landes, mit Kohle und Kaffee, zugunsten des „Weltmarktes“, das heißt in der Regel US-amerikanischer „Multis“, betreibt. Aber man erlebte haut-

nah und sinnlich eine andere, tiefer verankerte Wirklichkeit, die Ahnung gab von der sonst ganz unerklärlich bleibenden Selbstbehauptung gegen politischen und wirtschaftlichen Druck aus der Fremde, gegen die unabhängig von technologischem „Fortschritt“ sich ausbreitende Armut. Für den Nicht-Wissenschaftler ist es unmöglich, jeweils den Grad der „Authentizität“ zu bestimmen. Es erscheint zudem überflüssig, und zwar gerade deshalb, weil die lateinamerikanische Musik-Tradition sich nicht mit dem Anspruch der Reinerhaltung in einem Museum verschanzt, sondern die Anpassung an die gelebte Gegenwart vollzieht, damit sich in ihr das Selbstbewußtsein und die kulturelle Identität der Ausführenden behaupten können, der Indios, Mestizen und Afroamerikaner. In keinem Lande Lateinamerikas haben sich die Traditionen „rein“ erhalten; sie sind bestimmt von der Verschmelzung und dem Nebeneinander indianischer, afrikanischer und kolonialisatorisch-christlicher Einflüsse. Sensueller Reiz geht gerade von den Mischformen aus,

weil die jeweiligen „Ursprünge“ einander nicht verdrängt, sondern gegenseitig befruchtet haben. Wichtig war die Erfahrung eines Kulturbegriffs, der sich von europäischen Vorstellungen abhebt: Er ist an das tägliche Leben gebunden, an die Naturkräfte, an den Jahresrhythmus; die traditionelle Kultur verfügt über einen reichen Symbolgehalt, ohne esoterisch zu sein – es überwiegt sogar das Spielerische, nahezu Artistische. Einige Gruppen, so „Un Solo Pueblo“ aus Venezuela, arbeiten „paratheatralisch“; sie beziehen bewußt – teils wohl um der Wirkung willen, teils aus der Überlieferung heraus – theatralische Elemente ein. Bei einem Tanz aus Prozessionen zu Ehren Johannes des Täufers war ein Altar mit Requisiten aufgebaut, der das Aussehen einer kleinen Bühne hatte. Von allen Ensembles wurden inhaltsbezogene Handlungen ausgeführt. Die präkolumbische Tradition sollte ursprünglich je zur Hälfte durch Musik und Tanz der Indios und durch die afroamerikanische Folklore dargestellt werden; im Ergebnis blieb es beim Auftreten eines einzigen Indio-Ensembles. Die Männer und Frauen aus dem bolivianischen Hochdorf Wilcalacaya

waren zwei Tage gereist, ehe sie den Flugplatz von La Paz erreicht hatten; Europa war und blieb ihnen fremd. Ihre Fiestas Grandes sind in den Jahreskalender, markiert durch Trockenzeit und Regenzeit, unverrückbar eingebunden. Untrennbar von den dargestellten Handlungen – darunter Kämpfen, durch die Respekt und Freundschaft bezeugt werden – ist das ebenfalls jahreszeitlich festgelegte Flötenspiel: der reinigenden Panflöten und Kerbflöten zur Trockenzeit, der Kernspaltflöten vorwiegend zur Regenzeit. In der Musik und in den Instrumenten selber drückt sich ein Dualismus aus, eine Zweifaltigkeit, die gegenseitige Ergänzung von Mann und Frau. An europäische Entgegensetzungen, an unsere Auffassung von „Dramatik“ durfte man dabei nicht denken.

Neben den Bolivianern hinterließen „Las cantadores de Buenaventura“ den stärksten Eindruck, drei Sängerinnen von der kolumbianischen Westküste, im Hauptberuf Lehrerinnen; sie haben den Ausweis für „Folkloristinnen“ und boten einen das europäische Intervallsystem mikrotonal unterlaufenden Gesang, der mit seiner variierten Formelhaftigkeit und

mit den gleichsam wegkippenden Stimmen ungemein faszinierte. Sie begleiteten sich selber mit Rasseln. Im Gegensatz zu diesem Terzett traten bei „Columbia Negra“ die europäischen Einflüsse merkbar hervor: sowohl im reich ausinstrumentierten Tanz als auch in der teilweise von der Klarinette als führendem Instrument bestimmten Volksmusik, selbst wenn sie aus dem Chocó, dem Urwaldgebiet, stammt. Unmöglich, in Stichworten über das „Denkee-Tanz-Ensemble“ aus Surinam zu berichten, genauer: über die Sarmaka (oder Saamaka), die größte Gruppe von sechs politisch und kulturell autonomen Stämmen der „Marons“, Nachkommen von Sklaven, die sich aufgelehnt hatten und freie Dörfer grün-

den konnten.

An den knappen Zeugnissen ihrer ins tägliche Leben eingelassenen Lieder, Tänze und Kulthandlungen – keine andere Gruppe zeigte einen derart rituellen Einschlag – wurde das afrikanische Erbe deutlich (die Trommelsprache!), erwiesen sich Eleganz und Leichtigkeit, Kraft und Phantasie sowie ein merkbarer Gruppen-Zusammenhalt. Tänzerisch, graziös, artistisch wirkte auch das brasilianische Kampfspiel „Capoeira“, eine glänzende „Inszenierung“ der – durchaus nicht großstädtischen, historisch legitimierten – „Grupo Netos de Popo“ aus Bahia: ein Volkssport als mitreißende Afro-Pantomime zum Schwirrklang des Musikbogens.

Claus-H. Bachmann

Magere Ausbeute

Deutscher Musikwettbewerb Bonn 1982

Ein junger deutscher Interpret, der beim Deutschen Musikwettbewerb, den der Deutsche Musikrat seit acht Jahren in Bonn veranstaltet, nicht besteht, hat kaum eine Chance, bei einem großen internationalen Concours, der dann karriereremittierend sein kann, zu reüssieren. Also hat der Bonner Wettkampf einen wesentlichen Sinn. Deshalb dürfen seine extrem hohen Anforderungen auch um keinen Deut herabgeschraubt werden – ein Gedanke, der aufkam, als man in diesem Jahr das magerste Resultat seit jeher vorfand. Von 50 Kandidaten waren nur 31 erschienen, von denen nur vier einen – und nicht einmal einen ersten – Preis machten: Rainer Becker und Wolfgang Manz (Klavier), einen zweiten, Kathrin Hirzel und Ulf Tischbirek (Violoncello) einen dritten Preis.

Weder bei den Geigen noch der Bratsche (nur ein Teilnehmer hatte sich gemeldet), auch bei der überaus stark vertretenen Orgel oder der erstmals einbezogenen Harfe kam es zu preis-

würdigen Leistungen (wenn gleich man bei der Harfe den Eindruck hatte, als sei ein Lagerstreit in der Jury ein Hemmschuh gewesen). Daß nicht ein einziges Streichquartett erschien, ist betrüblich. Man muß die Musikhochschulen fragen, ob sie zu leichtfertig, zu wenig intensiv arbeiten und denken. Man müßte diese Schulen und junge Musiker künftig direkt ansprechen. Nachdenkenswert und bezeichnend, daß von den vier Preisträgern drei aus der Musikhochschule Hannover, einer aus der Stuttgarts kamen. Auf Kathrin Hirzel, erst zwanzig Jahre alt, gilt es zu achten – ein großes Talent. Rainer Becker erwies sich als hochkultivierter Mozart-Pianist mit etwas zuviel emotioneller Reserve. Der 21jährige Wolfgang Manz ließ mit dem 2. Rachmaninoff-Klavierkonzert aufmerken: Noch fehlt das „Unbedingte“, die große Virtuosenkraft und -Geste, doch sichere Technik, viel Temperament und schon starke Ausstrahlung machten ausgesprochen hellhörig. W.-E. von Lewinski



Farbenprächtig und phantasievoll: traditionelle Musik aus Bolivien

FONO-FEUILLETON

Schlußpunkt einer halben Intendantendekade

Münchner Opernfestspiele:
„Moses und Aron“

Mit dem Ausklingen der diesjährigen Münchner Opernfestspiele endet auch August Everdings fünfjährige Intendantenzeit an der Bayerischen Staatsoper. Wolfgang Sawallisch, der als unmittelbarer Vorgänger Everdings nach Wolfgang Rennerts Ausscheiden das Opernhaus bereits interimsmäßig geleitet hatte, nimmt mit Beginn der kommenden Saison die Geschicke wieder in Eigenregie in die Hand. Von der zurücklie-

sichtigen und wagemutigen Entschlüsse des scheidenden Intendanten und neuen Münchner Generalissimus der Staatstheater zu dokumentieren. Kein Zweifel – Everding ist ein Mann, der außergewöhnliche organisatorische Meriten vorzuweisen hat, die – das soll nicht verschwiegen werden – in vielfacher Weise dem schwierigen Opernalltag zugute gekommen sind. Allerdings hatte der Regisseur Ever-

an Jahren... Doch genug der Spekulation!

Einen letzten gewichtigen Akzent seines Wirkens als Leiter des Nationaltheaters wollte Everding erklärtermaßen auch mit der einzigen Festspielpremiere setzen, mit Arnold Schönbergs zwischen 1930 und 1932 komponierter philosophisch-religiöser Ausdeutung des Bibelstoffes um „Moses und Aron“. Um mit der Münchner Erstaufführung dieses in der szenischen Umsetzung wie in der musikalischen Einstudierung und Aufführung außergewöhnliche Anstrengungen erfordernde Zwölfton-Opus (übrigens das umfangreichste, das je in dieser Kompositionstechnik geschrieben worden ist) an den „Lear“-Erfolg anknüpfen zu können, hatte Everding das Gespann Jean-Pierre Ponnelle (Inszenierung)/Gerd Albrecht (musikalische Leitung) verpflichtet. Ponnelle erkrankte jedoch schon in der Anlaufphase der Proben. Giancarlo del Monaco führte – offensichtlich in Ponnelles Sinne – zusammen mit dem Kostümbildner Pet Halmen die Arbeit fort, mit dem Ergebnis, daß heute kein Außenstehender beurteilen kann, auf wessen Konto der oft angestrengt wirkende Bühnenbildexhibitionismus zu verbuchen ist. Im Zusammenhang mit Schönbergs in der musikalischen Diktion teils oratorienhaft statisch, teils dramatisch-expressiv angelegten Ideendrama geriet die Bühnenarbeit der für diese Produktion Verantwortlichen in vielem jedenfalls zu detailverspielt und opulent. Angefangen beim stilisierten brennenden Dornbusch der Berufungsszene bis hin zum Hauptspielort der Münchner Inszenierung, einer (wie man hörte in der Ausführung sündhaft teuren) unterirdischen Höhle, einer mehrstöckigen Katakombenanlage gleich, in der die Volksmenge zu wuchtigen Arrangements gruppiert werden konnte. Eine raffinierte Lichttechnik tut ein übriges, um die luxuriöse Bild-dramaturgie zu unterstreichen. In diesem Zusammenhang fällt allerdings auf, daß man – obwohl sich die gegenwärtige Inszenierungspraxis auf fast allen Gebieten des Musiktheaters

auf dem Weg in die Abstraktion und Verfremdung befindet – gerade dort, wo eine karge Symbolsprache der Bühne sich schon von der Werkdisposition her wie von selbst anbietet, eigentümlicherweise nur allzu gerne auf plakativen Naturalismus zurückgreift.

Immerhin war beispielsweise die groß angelegte Auseinandersetzung zwischen Moses und Aron um den reinen Gedanken und das die Reinheit des Gedankens zerstörende Abbild szenisch gut gelöst. Um den Konflikt und die fundamentalen Glaubensgegensätze herauszuheben, stand sich das gleichsam dialektisch aufgespaltene Brüderpaar auf getrennten Postamenten gegenüber. Wolfgang Reichmann gab in der Sprechrolle des Moses einen bisweilen zu oberflächlich eintönig rasonierenden Propheten ab, während Wolfgang Neumann die tragende lyrische Gesangspartie des Aron mit ihren kantilenen Wendungen und teilweise heldentenoralen Ausbrüchen in all ihren Facetten ausgefeilt zur Geltung bringen konnte. Die zentrale Szene des zweiten Akts, der von Schönberg als orgiastisches Pandämonium angelegte Tanz um das goldene Kalb, blieb skizzenhaft und in kraftlosen Andeutungen hängen. Auch Youri Vamos' choreographische Einlagen und die ritualisierten Gebärden des Chores konnten ebenso wenig wie die Tatsache, daß in München Aron selbst die Funktion des angebeteten Symbols übernimmt, den blassen Gesamteindruck kaschieren.

Starke Impulse gingen von dem Dirigenten Gerd Albrecht aus, der sowohl den meditativen, asketischen als auch den zündend dramatischen Charakter dieser unvollendet gebliebenen Partitur mit sichtlichem Bemühen um strukturelle Transparenz des orchestralen Klangbildes und mit großem emotionalem Engagement herausarbeitete. Der gesamte vokale Apparat, Solisten und Chor, war dem expressiven Gesangsstil und der polyphonen Ensemble-technik, den ungewohnten Anforderungen also, in hohem Maße gewachsen.

Stefan Mikorey



„Moses und Aron“: Die Anbetung des goldenen Kalbs

genden Zeit im Sinne einer „Ära Everding“ zu sprechen, scheint angesichts zahlreicher eklatanter künstlerischer Mißgriffe, die unter der Ägide des umtriebigen Opernmanagers zustande kamen („Entführung“, „Tristan“, „Meistersinger“ und Sinopolis „Lou Salomé“ etwa), zu hoch gegriffen. Hinreißende Spielplanhöhepunkte, die deutliche Akzente setzten, waren selten. Der ohne Frage hierzu gehörenden Uraufführung des Reimann-Opus „Lear“ kommt heute mittlerweile schon fast Feigenblattfunktion zu, so häufig wird sie zitiert, geht es darum, die weit-

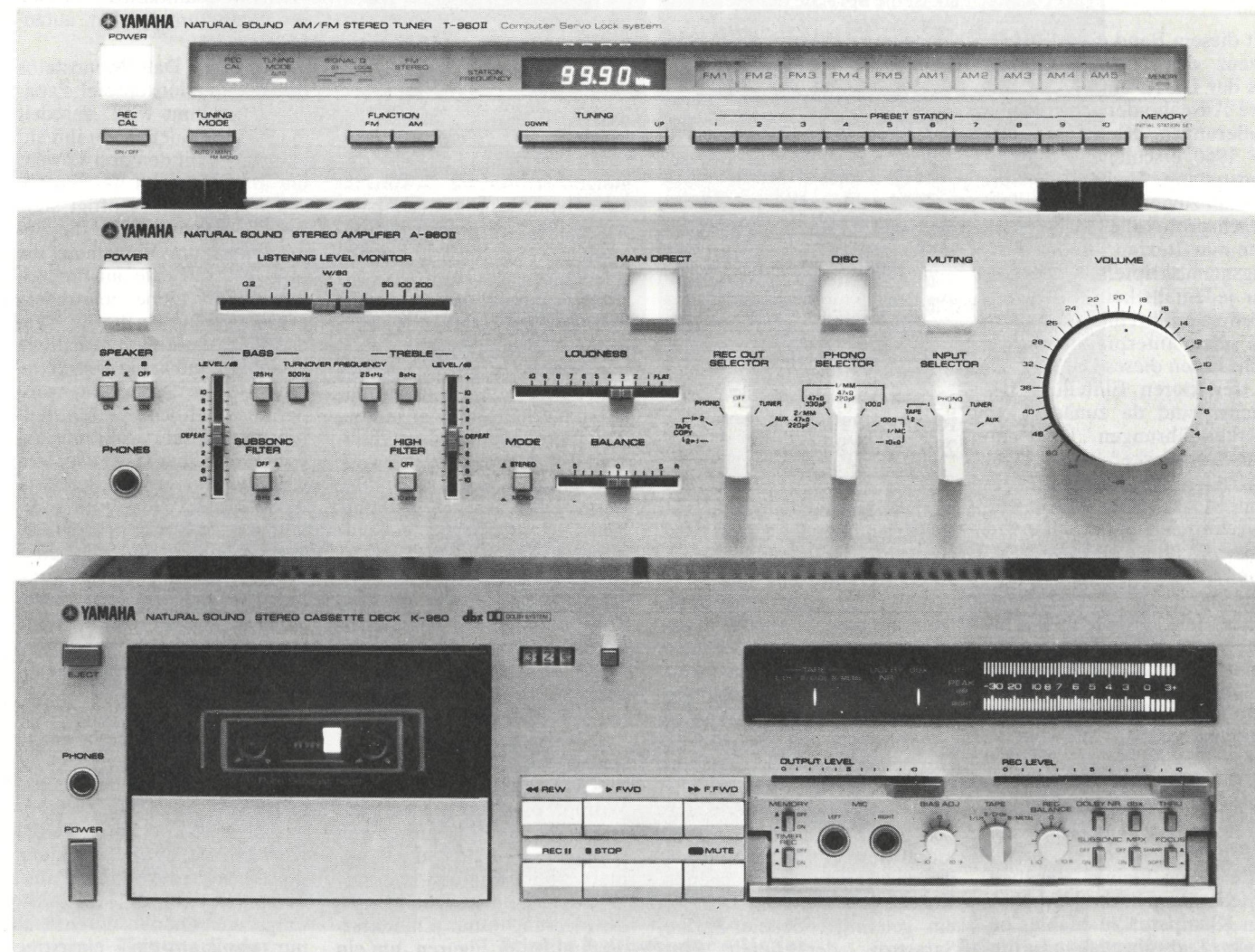
ding auf künstlerischem Gebiet nichts vergleichbar Positives entgegenzusetzen. Angesichts der verfahrenen Situation um die Kompetenzen der vom bayerischen Kultusminister eigens geschaffenen Generalintendantur bleibt im Moment eigentlich nur noch die Frage offen, wo Everding seine Schritte hinlenkt, wenn das Münchner Pflaster seinem Verwirklichungsdrang tatsächlich Grenzen setzt. In Bayreuth jedenfalls kommt 1984 der derzeitige Festspielleiter, Wolfgang Wagner, ins Pensionsalter, und Everding ist dann immer noch verhältnismäßig jung

Musikalische Priorität

Die Anschaffung einer HiFi-Anlage wird oft „für das ganze Leben“ geplant. Aus hundertjähriger Tradition dem hohen Ideal völlig originalgetreuer Musikkwiedergabe verpflichtet, erfüllt Yamaha auch das Verlangen nach Langlebigkeit und Wertbestand.



Yamaha ist die Entscheidung für ein Leben mit HiFi. Jetzt ist erreicht, was unerreichbar schien: Verzerrungsfreie Verstärkung – Zero Distortion Rule. Musik wird fühlbar – gleich dem Original. Es entstand eine Wertanlage für sensibles musikalisches Empfinden.



Vollverstärker A-960 II:
2 x 105 Watt Sinus von 20–20.000 Hz an 8 Ohm bei nur 0,005 % Klirr.
Tuner T-960 II:
Hoher konstruktiver Aufwand, von den Errungenschaften der professionellen Spitzenklasse profitierend, sichert dem klangtreuen UKW/MW-Empfangsteil mit Servo-Lock-Synthesizer-Abstimmung in Computer-Technologie und Mikrostimmgabel-Oszillator sowie anderen exklusiven Merkmalen die Zugehörigkeit zur Elite.
Cassettendeck K-960:
Mit „dbx“-Expander für den packenden

Dynamikumfang des Originals. Ausgestattet mit Rein-Sendust-Tonkopf niedrigster Impedanz, exklusiver Pure Current-Verstärkerschaltung, Zweimotoren-



YAMAHA HIFI

Laufwerk und allem, was dauerhafte Zuverlässigkeit garantiert. Alle abgebildeten Geräte sind auch in Schwarz erhältlich. Geringerer Aufwand bedeutet nicht immer Verzicht. Die beispielgebende ZDR-Schaltung ist schon im Vollverstärker A-760 II enthalten. Kombiniert mit dem Tuner T-760 und dem Cassettendeck K-960 lassen sich musikalische Träume verwirklichen (siehe kleine Abbildung). Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post. Yamaha Elektronik Europa GmbH 2084 Rellingen