

Wagner kontrovers

Bayreuther Festspiele 1982

Daß Werk und Wirkung Richard Wagners nicht erst im Wagner-Jahr 1983 wieder Gegenstand ausufernder und kontrovers geführter Diskussionen sein würde, sondern bereits zum 100jährigen Jubiläum der „Parsifal“-Uraufführung am 26. Juli 1882, stand eigentlich außer Frage. Verwundern bzw. verärgern konnte in diesem Zusammenhang allenfalls, daß bei den gescheiten Überlegungen der Feuilletonisten, Germanisten und Regisseure um den Gehalt des „Parsifal“ – wie so oft bei der Wagner-Exegese der letzten Jahre – der Literat und nicht der Komponist das Interesse auf sich zog. Es hat den Anschein, als ob die Musik – also das, weswegen wir uns heute überhaupt so intensiv mit Wagner beschäftigen – für diejenigen, die die verbalen Auslegungsschlachten miteinander führen nur noch am Rande eine Rolle spielt. Das ist bedauerlich. Aber vielleicht liegt das ganz einfach daran, daß für

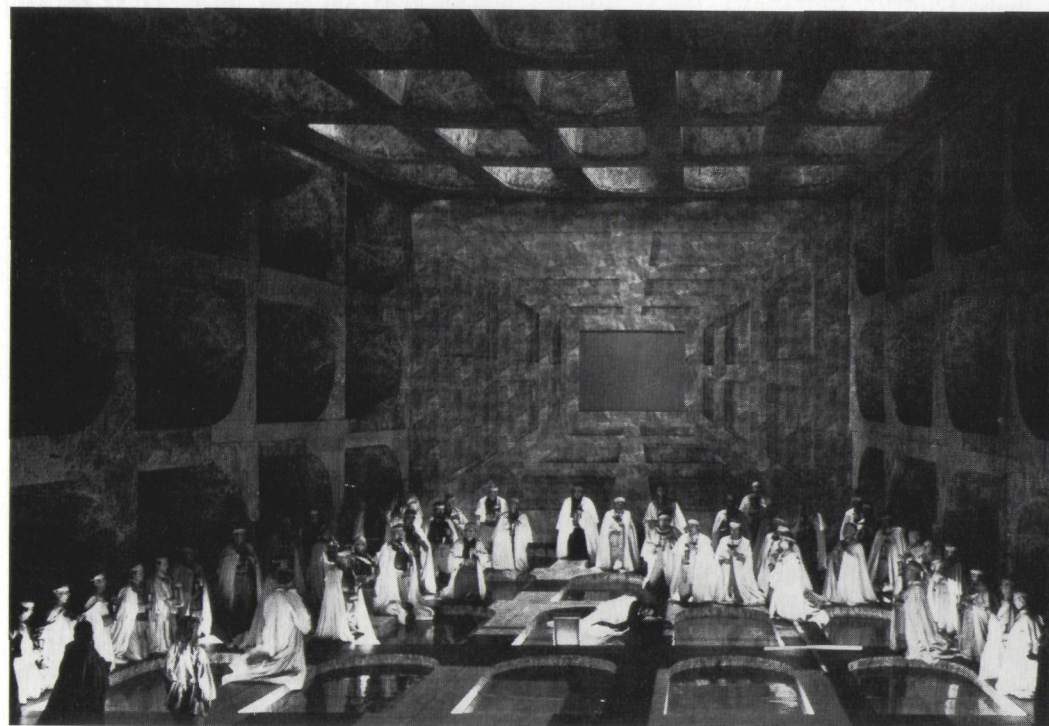
manche eine Partitur eben nicht mehr als ein Buch mit sieben Siegeln ist. In Bayreuth war Götz Friedrich die ehrenvolle, wenn auch nicht ganz einfach zu lösende Aufgabe gestellt, den Jahrhundert-„Parsifal“ in Szene zu setzen. Daß sich der Regisseur bei der Erarbeitung einer neuen szenischen Version eines anschaulichen, lediglich die Anweisungen der Vorlage umsetzenden Naturalismus bedienen würde, hatte wohl höchstens der erkonservative „Aktionskreis für das Werk Richard Wagners“ erwartet, sonst sicher kaum jemand. Stein des Anstoßes waren offensichtlich in erster Linie die nicht auf Anhieb einleuchtenden assoziativen Bühnenbilder, in die Andreas Reinhardt die Mitleids- und Entsagungslgende verpflanzt hatte. Im ersten und dritten Aufzug steht der Raum Kopf: Man blickt vom Zuschauerraum aus in einen liegenden Kirchen- oder Tempelraum, dessen

Mauern von nach oben (also zum Rückprospekt, der die Decke bzw. Kuppel bildet) weisenden Rundbögen gebildet werden. Auch der Boden zeigt diese Bogenformation, die hier allerdings verspiegelt wurde, also transparent wirkt. Darüber hinweg zieht sich in einer den Raum wirkungsvoll durchbrechenden Diagonale ein Steg, der den Protagonisten häufig ihre Auf- und Abtritte ermöglicht bzw. erleichtert. Und natürlich ist auch der Wald des ersten und dritten Bildes für manchen Wagnerianer eine herbe Enttäuschung gewesen: Schwarze Stämme ragen da wie nach zu viel saurem Regen oder einer atomaren Katastrophe in den perspektivenreichen, horizontalen und Vertikale verzahnenden Kunstraum, der dominierend die Atmosphäre einer düsteren Endzeitstimmung verbreitet. Kein Wunder, daß die grüne Aue nur im Blumentopf stattfindet. Klingsor kommt in Friedrichs trotz modernistischer Züge konzeptionell insgesamt bündiger Deutung des Bühnenweihfestspiels zunächst etwas arg zeitgemäß daher: Der aus der Gralsritterschaft Verstoßene verfügt in seinem Reich über

einen hochtechnisierten Überwachungsapparat, über Radar und Monitore. Erfreulich, daß Franz Mazura trotz des hier allzu deutlich angelegten Bühnenarrangements der Klingsor-Partie ungewohnt gefährliche und abseits der üblichen Bösewichtstereotype liegende Töne abgewinnt. Auch die Blumenmädchen, in bonbonfarbene Reizwäsche gewandet, scheinen eher Wesen synthetischer Art und dürfen bei Friedrich nicht das sein, was sie üblicherweise sind: raffinierte, jedoch letztlich wenig erfolgreiche Verführerinnen. Wenn auch manches – z. B. die kaum überzeugende Gralszene des dritten Aufzugs – nicht gerade zu Friedrichs glücklichsten szenischen Eingebungen gerechnet

chen Schichtungen das Vorspiel, orchestrale Höhepunkte dann in Klingsors Zaubergarten. Selten wird die Partitur über Gebühr aufgeheizt, und sie fesselt gerade durch Levines Gespür für instrumentatorische Feinheiten. Die sängerische Besetzung ließ in der hier besprochenen vierten „Parsifal“-Vorstellung fast keine Wünsche offen. Simon Estes als Amfortas zeigte sich von seiner gewohnt engagierten, zur Expressivität neigenden Sängerseite, gelang Hans Sotin ein selten langweiliges Gurnemanz-Porträt. Siegfried Jerusalem – obwohl als Parsifal weit aus richtiger besetzt denn als Stolzing – stand seine Partie im dritten Aufzug (wohl auch wegen der hier von Levine nicht

tiert wurde. Neben „Parsifal“ offerierte Bayreuth in dieser Festspielsaison vier Reprisen. Und man kann sich die Inszenierungsstile, in denen „Tristan“, „Meistersinger“, Lohengrin und „Holländer“ derzeit präsentiert werden, kaum gegensätzlicher und damit für den Zuschauer wohl auch kaum aufschlußreicher vorstellen. Die ohne Zweifel künstlerisch herausragendste und in den bühnentechnischen Mitteln überwältigend perfektionierte Produktion: Harry Kupfers mittlerweile vier Jahre alte entfesselte „Holländer“-Version – ein in seinem szenischen Ablauf geradezu atemberaubendes und von Peter Schneider musikalisch exzessiv umgesetztes Psychodrama. Dies selbstverständlich auch dank eines schauspielerisch hochaktiven Sängerssembles. Herausragend: Matti Salminen als Daland, der Erik Robert Schunks und die Holländer-Verkörperung von Simon Estes. Allen voran Gwyneth Jones, die die Senta von Lisbeth Balslev übernommen hatte und die heikle Partie mit großartiger stimmlicher wie darstellerischer Präsenz gestaltete. Daß große Namen nicht immer die Garantie für künstlerische Hochleistungen bieten, zeigte sich besonders kraß an Daniel Barenboims für diesmal vollendet daneben gegangenen „Tristan“-Dirigat. Uninspiriert und ungenau begleitete Barenboim das ganz offensichtlich verunsicherte Ensemble. Auch wurde deutlich, wie schwierig es selbst in Bayreuth ist, einen in allen Partien gültig besetzten „Tristan“ zustandezubringen. Vor allem der Kurwenal des permanent forcierenden und zu dick auftragenden Hermann Becht und die Brangäne der jungen, aber doch bei weitem überforderten Hanna Schwarz gerieten neben dem Tristan dramatischer Höhepunkte fälligen René Kollos und der Bayreuther Isolde deutlich ins Hintertreffen. Von Johanna Meier läßt sich jetzt mit gutem Gewissen sagen, daß sie tatsächlich die Isolde unserer Tage ist: mit einer nicht nur in der Höhe sehr flexiblen, ausdrucksvollen und von Schärfe freien Stimme.



Götz Friedrichs Bayreuther „Parsifal“-Neuinszenierung in den Bühnenbildern von Andreas Reinhardt



Leonie Rysanek, Peter Hofmann und Götz Friedrich während einer „Parsifal“-Probe

werden kann, so läßt sich doch gegen seine Personenregie nur wenig einwenden. Die durchdachte Führung der Sängerdarsteller ist stets sehr präzise an den Textinhalten orientiert und erinnert in ihrer Evidenz oft an Maßstäbe, die in Bayreuth von Patrice Chereau gesetzt wurden. Nur zum Beispiel: die große, bezaubernd gestaltete Kundry/Parsifal-Szene im zweiten Aufzug. Doch zum Musikalischen. James Levine, der erstmals am Bayreuther Pult stand, legte vom ersten Takt an Wert auf eine dramatisch erfüllte Langsamkeit. Wunderbar durchleuchtet in seinen klangfarbli-

belebten Tempi) gerade noch durch. Leonie Rysanek – eine Heroine alter Schule – glückte mit ausgeruhterer Stimme als in der Premiere eine rundum den Anforderungen der Partie gewachsene Kundry. Von unliebsamen Übertreibungen und Manierismen schien Frau Rysanek bewußt Abstand genommen zu haben. Die von Norbert Balatsch einstudierten Chöre boten (übrigens wie in allen diesjährigen Produktionen) Ausgezeichnetes. Im ganzen also eine eindrucksvolle, in Details sicher noch verbesserungsfähige „Parsifal“-Neuinszenierung, die vom Publikum mit demonstrativem Applaus quit-

Herzlichen Glückwunsch, zum 70. Geburtstag, Sir Georg Solti

„Unser Ausdruck einer hohen Verehrung verbindet sich mit der Bewunderung für eine große, Jahrzehnte andauernde künstlerische Leistung.“



Wir von der TELDEC haben die Aufgabe und das Vergnügen, den Menschen SIR GEORG SOLTI und sein Werk auf Schallplatten für den deutschen Markt zu betreuen.

Es ist und bleibt unser Ziel, Sir Georg Solti, den musikalischen Weltbürger, der vor allem in den USA und in England eine so große Bedeutung erlangt hat und doch Europäer geblieben ist, in dem Land seiner langen, fruchtbaren Dirigententätigkeit jene Geltung zu geben, die seinem künstlerischen Schaffen gebührt.“

Ihre

TELDEC
Telefunken-Decca
Schallplatten GmbH

Übrigens: Ponnelles Inszenierung ist durch die in diesem Jahr angebrachten Retuschen vor allem im dritten Aufzug keineswegs plausibler geworden. Eindeutigkeit des Szenariums und hausbackene theatrale Konvention dafür in Wolfgang Wagners frisch renoviertem „Meistersinger“-Nürnberg. Gott sei Dank gab es weitgehend eine musikalische Entschädigung für soviel frohgemuten Detailrealismus und betuliche Personenregie. Horst Stein dirigierte die Aufführung unter oft rüdem Orchesterklang kraftvoll über alle Klippen hinweg, blieb aber besonders den lyrischen Passagen der Partitur vieles an abwägender Differenzierung schuldig. Bayreuth würdig im ganzen die Protagonisten, wenn sich auch bei Bernd Weikls Sachs ein Übermaß an schnörkelhaftem Rollenklischee breitgemacht hat. Indiskutabel allerdings der Stolz Siegfried Jerusalems,

dessen Preislieder im allgemeinen Getümmel der Festwiese vollkommen verloren gingen. Problematisch dann auch Götz Friedrichs finstere „Lohengrin“-Adaptation (Bühnenbilder Günther Ücker). In eine kalte, mit Symbolik angereicherte Treppen-, Rampen- und Balkonlandschaft brachten Leif Roar (Telramund) und Elizabeth Connell (Ortrud) glutvolle Farben, versuchten Peter Hofmann mit herbem Timbre und sparsamen Gesten sowie (die letztlich fehlbesetzte) Karan Armstrong als Elsa ein wenig Sinnlichkeit verbreitende Akzente zu setzen. Am Pult kämpfte Woldemar Nelson mit vordergründigem Brio und markanten Tempi verbissen gegen die Atmosphäre abtötenden Bühnen-Modernismen an. Weiß der Himmel, warum gerade dieser krampfhaft abstrakte „Lohengrin“ auch noch aufs Zelluloid gebannt werden mußte.

Stefan Mikorey

Biederes und Intelligentes

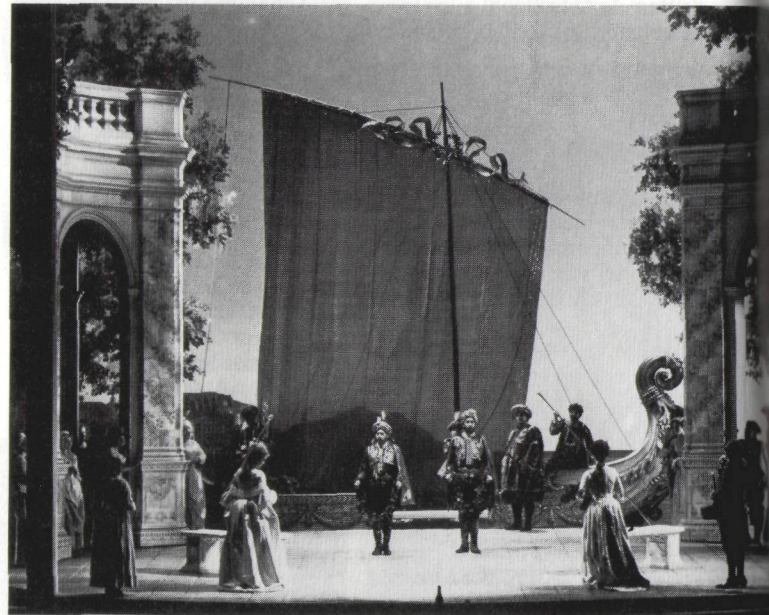
Salzburg-Premieren '82: „Fidelio“ und „Cosi fan tutte“

Wie bieder sich Beethovens „Fidelio“ nacherzählen läßt, dokumentiert die neue Inszenierung bei den Salzburger Festspielen, die der hochverdiente Senior Leopold Lindtberg im Bewußtsein von Tradition und Wertverfall erdacht hat. Den weiträumigen Bühnendimensionen entsprechend herrscht auf der Szene Kerkerkomfort, der durch theatralische Putzigkeit aufgelockert wird. In schier blindem Vertrauen auf das altgediente Operninventar läßt Lindtberg Soldaten aufmarschieren, Schemel auf den Fußboden wuchten und Gesten des Jammers abfahren. Es ist etwas von Kindertheater und Opernführer um diese Produktion, die mit den platt-naturalistischen Bühnendekorationen Hans Ulrich Schmückles vollends in das

Fahrwasser einer hochdotierten Provinzinitiative geraten ist. Während Lindtberg ein Singpiel mit zufällig hochdramatischem Anspruch arrangiert, montiert Lorin Maazel unten im Orchestergraben ein konfliktuöses, ungefülltes, gelegentlich überwältigend herausforderndes Klangbild. Mit den sukzessive interessierter aufspielenden Wiener Philharmonikern ließ er bei der Premiere Ende Juli kaum etwas außer acht, was die Widerborstigkeit des musikalischen Geschehens abzubilden vermag. In dieser Hinsicht geriet die orchestrale Überleitung zum Schlußbild (Leonore-Ouvertüre Nr. 3) zum Höhepunkt der ganzen Aufführung. Rühmenswert auf dem vokalen Sektor ist die Ungarin Eva

Marton (Leonore), die im Kerker ihr konventionelles Rollenverständnis durch prägnante stimmliche Gereiztheit aufzufrischen vermochte. Reiner Goldberg, ein Tenor aus der DDR, mangelte es nicht an persönlichem Einsatz. Sein fahrig eingesetzter, leicht verquetschter Tenor bedarf allerdings eines sparsameren Einsatzes, um in den riskanten Ausbrüchen durchzuhalten. Wie dieser Florestan nach Salzburg gekommen ist, mögen die Veranstalter wissen. Mittelmäßige Hochtöner haben offensichtlich weiterhin Konjunktur. Immerhin hatte Goldberg seinem Aufseher Rocco (Aage Haugland) und seinem späte-

rossen, die nicht rückwärtig in der Tiefgarage verschwinden, war von der E-Dur-Ouvertüre erheblich durch Salzburger Demonstranten gestört. Die Protestler, die sich zu Recht gegen Verschwendung und kulturpolitische Akzentverdrehungen wendeten, mußten von der aufgeschreckten Polizei von der Straße gehoben werden. Manche mögen diese Aktion als Signal verstanden haben, daß es auch mit den Festspielen im Zuge allgemeiner Rezession nicht unbefristet so wie üblich weitergehen wird. Im übrigen sollte in Salzburg nicht allzuoft Gelegenheit gegeben werden, vor dieser „Fidelio“-Aufführung zu demonstrieren. Sie



Salzburger „Cosi“: Suggestive Wirkungen gingen von Mauro Paganos Bühnenbildern aus

ren Befreier Don Fernando (Tom Krause) Stimmvolumen voraus. Haugland – eine kapitale Fehlbesetzung – detonierte unablässig und störte auf diese Weise vor allem die Ensembles. Vom Zweiten Gefangenen Kurt Rydl wurde er, was Stimmkontur, Führung und Durchschlagskraft anbelangt, klar übertroffen. Befriedigend agierten und tönnten Theo Adam (Pizarro), Gösta Winbergh (Jaquino) und die allerliebste Lilian Watson, von der man reine und auch in der Höhe gutsortierte Marzellinen-Ornamente vernahmen konnte. Die übliche Auffahrt jener Ka-

scheint überholt, noch ehe sie in den Aufführungsbetrieb integriert worden ist. Unbehinderte Auffahrt der Premierenbesucher zwei Abende später, als im Kleinen Festspielhaus Mozarts „Cosi fan tutte“ verstärkte Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Ouvertüre verhieß eine überaus nervige, geschwinde Aufführung: Riccardo Muti trieb die Wiener Philharmoniker auf den ersten Akt zu, Mendelssohnschen Elfenpuk antizipierend. Man mochte sich zu diesem Zeitpunkt überlegen, ob eine derart auf instrumentale Virtuosität angelegte, gewissermaßen siedende Orchesterarbeit einem

gedanklich und emotional vielschichtigen, verletzlichen Stoff angemessen sein kann. Befürchtungen in dieser Richtung erwiesen sich zum Glück als unbegründet. Muti ließ es nicht an Biegsamkeit der Artikulation fehlen, begnügte sich im entscheidenden Moment mit akustischen Fußnoten, samten abgestuften Kommentaren, die in ihrer Hellhörigkeit und dynamischer Diskretion in bemerkenswerter Weise auf die Intentionen des Regisseurs Michael Hampe abgestimmt wirkten.

In Salzburg ist nach der choreographisch-symmetrischen Renert-Version eine insgesamt kühlere „Cosi“-Version zu sehen (und zu hören). Don Alfonso beispielsweise – beileibe nicht als „alter“ Philosoph gezeichnet – erweist sich in Hampes Konzept als sanfter Experimentator, so wie überhaupt die Personen eher unaufwendig, klischeefern, geführt sind. Kleine Positionswechsel, die durchwegs blendend organisierten Auf- und Abtritte oder eine Reihe von aufschlußreichen Hintergrundaktionen stiften Verbindungen mannigfaltiger Art. Hampe ist es gelungen, inneres und äußeres Tempo der Aufführung aufeinander abzustimmen, ohne durch organisatorische Feinabstimmung die Aspekte der Verzauberung und des Übermuts aus dem Gesichtskreis zu verbannen. Freilich – ich deutete es bereits an – wirken diese „Cosi“-Komponenten bedachter eingesetzt als gewöhnlich.

In Salzburg ist für diese Mozart-Oper ein Ensemble zusammengestellt worden, das der Fiktion vom internationalen „Maßstab“ entspricht. Agnes

Baltsa – als Dorabella vielleicht schon eine Spur zu „schwer“, Margaret Marshall (Fiordiligi) und Kathleen Battle (Despina) können auf überdurchschnittliche sängerische Rücklagen zurückgreifen. Die Herren von der „Gegenseite“ reichen in bezug auf Kunstfertigkeit des Singens nicht ganz an die Schwestern heran. Eher überzeugen James Morris (Guglielmo) und Francisco Araiza (Ferrando) im quicken Parlando und in den Rezitativen, die von Robert Kettelson geradezu wegweisend „modern“ und unter Ausnutzung dramaturgischer Mitsprache am Cembalo begleitet werden. In überragender Verfassung und in diesem Falle einmal verantwortlich eingesetzt, präsentiert sich José van Dam als Don Alfonso. Er erregt Spannung aus der Defensive heraus – er treibt nicht, sondern ködert.

Die suggestive Wirkung der Aufführung resultierte jedoch nicht allein aus den geschilderten konzeptionellen und musikalischen Vorzügen. Dem starken Bedürfnis nach Sonnenschein und klarem Hittel – nach unfreundlichen Regentagen in Salzburg – kommen Mauro Paganos farbenfreundliche, mediterrane Durchblicke auf das Meer und die in zarten Frühlingstönen schwebenden Bauten entgegen. Allein schon dieser Bühnengestaltung und der superb entworfenen Kostüme wegen lohnt es sich, im kommenden Jahr nach Salzburg zu fahren. Der „Fidelio“-Versager zwei Tage zuvor durfte gestrost vergessen werden. Ohne die geschmähten jüngeren Regisseure geht es anscheinend doch nicht.

Peter Cossé

Die Dominanz der Sänger als Stütze des Festes

Die 60. Festspiele in Verona

Als ein Signum dieser volksverbundenen, an Atmosphäre so reichen Festspiele in der Arena von Verona können jene monumentalen Inszenierungen gelten, die dem Besucher oftmals das Staunen lehrten. Im

Zeitalter des modernen Regie-theaters und der schrumpfen-den Budgets sucht man auch in der Festspielstadt an der Etsch nach einfacheren, prägnanten Lösungen. Mit jener „Aida“, die man erfolgreich auch ins

Sir Georg Solti Der musikalische Weltbürger- 35 Jahre exklusiv auf

DECCA

JOSEPH HAYDN:
Die Schöpfung
Burrowes – Greenberg –
Wohlers – Morris – Nimsgern
Chicago Symphony Chorus
and Orchestra
6.35600 (2 LPs) FA
DMM DIGITAL

JOSEPH HAYDN:
Symphonien Nr. 102 & 103
London Philharmonic Orchestra
6.42733 AZ
DMM DIGITAL

WOLFGANG
AMADEUS MOZART:
Die Hochzeit des Figaro
te Kanawa – Stade – Popp –
Allen – Ramey – Moll – Tear u.a.
London Opera Chorus
London Philharmonic Orchestra
6.35598 (4 LPs) HD
DMM DIGITAL

FRANZ SCHUBERT:
9. Symphonie
Wiener Philharmoniker
6.42693 AZ
DMM DIGITAL

R. STRAUSS:
Also sprach Zarathustra/
RAVEL: Boléro/
DEBUSSY:
Der Nachmittag eines Faun
Chicago Symphony Orchestra
6.42850 AG
DMM



TELDEC

•TELEFUNKEN-DECCA• SCHALLPLATTEN GMBH

FONO-FEUILLETON

Ausland exportierte, ist es vor einigen Jahren recht gut gelungen. Das war ein Weg, wie man sich bei formaler Strenge auf das Wesentliche beschränken kann, wenn dabei im Ganzen – das riesige Oval aus Steinsteufen miteinbezogen – die rechte Proportion erhalten bleibt. Viel häufiger sind derartige Versuche mißlungen: Immer dann, wenn keine ästhetische Symbiose aus dem überaus präsenten Eigencharakter der fast zweitausendjährigen Arena und dem künstlichen Szenarium zustandekam.

Für ihre sechzigste Spielzeit hatten die Festspiele in Wladimir Atlantow endlich den langgesuchten Othello gefunden: Mit baritonaler Kraft robust genug für diesen Raum und für die emotionalen Ausbrüche, vokal imponierend in seiner Qual und Hektik. Ein profilierter Regisseur hätte Atlantow an seine Vorgänger Ramon Vinay (1948) und Mario del Monaco (1955), denen er an Stimmqualität nachsteht in der Gesamtwirkung näher heranzuführen können. Piero Cappuccilli umgab seinen Jago mit per-

die unverwüsthche „Aida“, holte wieder einmal – auch beim Publikum – die Kastanien aus dem Feuer. Die interessante Rekonstruktion des allerersten Szenariums von 1913, dem Gründungsjahr der Festspiele, zeigte auf, daß Ettore Fagioli schon damals einer ökonomischen, funktionellen Konzeption huldigte: zwei aufragende Obeliske, zwei Sphinxen, zwei mächtige Säulenreihen und ein gewaltiges Portal ergaben in verschiedener Gruppierung, im Wechselspiel farbiger Beleuchtung und mit Palmen garniert ideale Schauplätze für eine sehr ägyptische, stimmungsvolle „Aida“. Nello Santi, obzwar oft grobschlächtig, forderte das Orchester energisch zu einer kontraststarken, lebendigen Wiedergabe der Partitur. Neben der noch immer unvergleichlichen, persönlichkeitsstarken, mit weit ausholender vokaler Geste auftrumpfenden Amneris der Fiorenza Cossotto verkörperte die aparte Maria Chiara mit biegsamen, schönem Sopran differenziert die Aida, war Nicola Martinucci der äußerlich unbeteiligte, tenoral imponierende Radames

Streitbares choreographisches Theater: Johann Kresniks „Familiendialog“. Unser Foto: Jaqueline Achmedowa und Tomasz Kajdanský



und Alessandro Cassis ein Amonasro ohne jede Autorität. Die prachtvoll klingenden Chöre gaben für die Aufführung eine zusätzliche Stütze ab.

Hermann Schönegger

Kein längst verlassenes Thema

Johann Kresniks „Familiendialog“ im Münchner Theater am Marstall

14 mal „Dornröschen“ und 11 mal „Romeo und Julia“ gab es in der vergangenen Saison am Münchner Nationaltheater zu sehen. Klassiker also, mit denen auch die neuen, hausgemachten Produktionen, bei denen Ballettdirektor Edmund Gleede mit seinem unglücklichen Hang zur Dramaturgie als Librettist wirkte, nicht konkurrieren konnten. Um so mehr erstaunt es, daß nach dieser müden Blütenlese als letzte Ballettpremiere, zumal für die Opernfestspiele, Johann Kresniks Streitbares choreographisches Theater „Familiendia-

log“ zwei Jahre nach seiner Uraufführung in Heidelberg vom Choreographen selbst am Marstall neu inszeniert wurde. Denn der „Familiendialog“, mit dem Heidelbergs Ballettchef und sein Librettist, der Psychologe Helm Stierlin, deutsche Vergangenheit und Schuld aufzuarbeiten suchen, hebt sich nicht nur formal von anderen Ballettstücken ab. Vielmehr kommt Kresniks Motto, daß Ballett kämpfen könne, politisch sein müsse, in dieser Arbeit drastischer zum Ausdruck als in allen seinen anderen Werken. Vergangen-

heitsbewältigung findet in dieser deutschen Familie allerdings nicht statt. Die vermeintliche familiäre Harmonie zerbricht, als der Sohn (Tomasz Kajdanský) und Tochter (Linda Kalda) die NS-Vergangenheit der Eltern entdecken. Der Sohn verzweifelt am Ende und nimmt sich das Leben, weil ein Dialog mit dem Vater unmöglich ist.

Was Kresnik sagen will, vermittelt er auf grell brutale, plakative Weise. Von Stacheldraht umzäunt und Kleiderstangen umrahmt ist das Bühnengeviert, wo an einer mit Häppchen und Bierflaschen gedeckten Tafel die Eltern ihre Silberhochzeit feiern. Verblichene KZ-Uniformen und eine Hakenkreuzfahne im Schaukasten scheinen sie dabei nicht zu stören. Aus den Lautsprechern dröhnen Versatzstücke aus Mahlers 3. Sinfonie, begleitet vom Kreischen einer Motorsä-

ge, mit der später zum schmerzvollen „Oh Mensch“ des 4. Satzes der Großvater Babypuppen exekutiert, begleitet auch vom Schlagen des Preßluftbohrers, Symbol des Wiederaufbaus, Folter- und Mordwaffe zugleich.

Doch Kresnik begnügt sich nicht damit, zu zeigen, wie die Kinder an der Schuld ihrer Eltern zu Grunde gehen, wie der Kollektivschuld die kollektive Unfähigkeit zu trauern folgt. Er prangert auch den Neofaschismus an, wenn er am Ende der Vorstellung abermals aus „Mein Kampf“ zitieren läßt. Wer also glaubt, der Choreograph habe da ein längst verlassenes Thema noch einmal ausgewalzt, der irrt leider gewaltig, zumal ja auch noch Opfer des Hitler-Faschismus leben und zumindest die Nachkriegsgeneration unter den Verbrechen ihrer Eltern zu leiden hat.

Eva-Elisabeth Fischer



Verona '82: „Macbeth“, Bankettszene mit Renato Bruson (Macbeth) und Ghena Dimitrova (Lady)

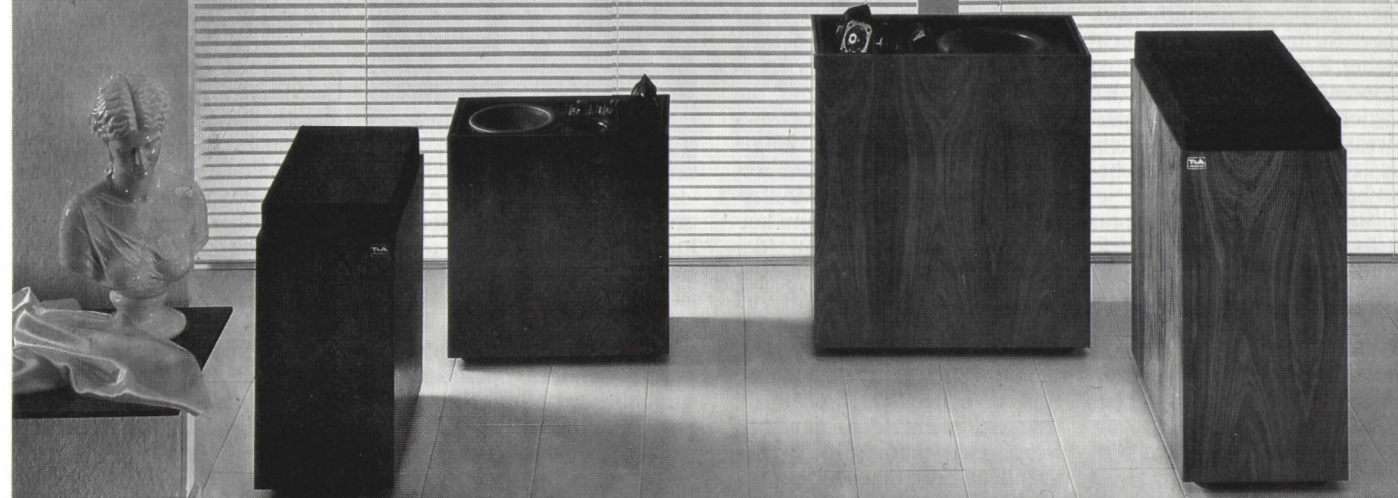
Hier lag heuer die Crux des neuen „Macbeth“. Sparsame Aufbauten verloren sich im weiten Raum und wurden noch stilistisch desavouiert durch pompöse Aufmärsche. Regisseur Renzo Giacchieri konnte kein schlüssiges Konzept verdeutlichen. Da sich Nello Santis dirigentische Routine auf energisches Taktieren beschränkte, erschien die lohnende Ausbeute des Premierenabends auf zwei großartige Sängerleistungen reduziert. Ghena Dimitrova schlug als Lady das Publikum mit großem Ton, akzentuierter Deklamation und leuchtender Höhenattacke in ihren Bann, Renato Bruson gab einen introvertierten Macbeth mit edlem Timbre und vollendeter Gesangslinie.

fider Bonhomie, spiegelte die Gefährlichkeit des Zurückgesetzten durch das Farbenspiel seines kostbaren, mächtigen Baritons. Kiri Te Kanawa war eine zauberhafte, frauliche Desdemona, sang stilvoll und erstaunlich präsent. Zoltan Pesko konnte bei aller Bemühung um eine saftige dramatische Gestaltung nicht verhindern, daß sich sehr viel klangliche Substanz des bei „Othello“ so außerordentlich wichtigen Orchesters in den Nachthimmel verflüchtigte. Ein steril-modernistisches Bühnenbild (Vittorio Rossi) und die konfuse, einfallslose Regie (Gianfranco de Bosio) ließen Verdis grandiose Tragödie weitgehend im Stich.

Der Arena-Hit seit Anbeginn,

Delta: OMNI DIRECTIONAL SERIES

3-D Reproduktion · Dynamic Damping, Resonance Damping, Phase + Frequenz-Linear



T+A elektroakustik GmbH, Obere Talstr. 95, D-4901 Hiddenhausen 5, Tel. 05221/6090, Tx. 934741
T+A Schweiz AG, Obergrundstr. 44, CH-6004 Luzern, Tel. 041/222402, Tx. 862717 · T+A Benelux, Botniastate 1, NL XG Almelo, Tel. 05490/64403