

Zum Tode des Dirigenten Eugene Ormandy

Seine Majestät, der Sound

In den 70er Jahren hatte Eugene Ormandys Chefposition des Philadelphia Orchestra bereits stark anachronistische Züge. Es war im internationalen Musikbetrieb längst aus der Mode gekommen, ein renommiertes Ensemble über mehr als ein Jahrzehnt hindurch zu führen. Nur noch regierende Fossilien wie der 1899 in Budapest geborene Ormandy oder sein sowjetischer Kollege Jewgenij Mravinskij hielten ihre Stellungen und modulierten unverdrossen weiter am Projekt einer unverwechselbaren Orchestercharakteristik. Der eine in Philadelphia, der andere in Leningrad. Ormandy begann als Geiger in einem amerikanischen Kinoorchester. Schon im Alter von fünf Jahren hielt die Budapest Musikakademie für den Hochbegabten ihre Tore geöffnet. Unterrichtet wurde er von Jenő Hubay. Doch Ormandy überließ das Violinspiel ab Mitte der 20er Jahre berufenen oder ehrgeizigeren Generationen und legte in Zusammenarbeit mit dem New Yorker Capitol-Orchester den

Grundstein für eine schier einzigartige Karriere als Orchester-Erzieher und Klangdiktator, die auch dann noch nicht beendet war, als er nach Ablauf der Spielzeit 1979/80 die Führung des Philadelphia Orchestra an den Italiener Riccardo Muti abgegeben hatte. Noch als Achtziger, also zu einem Zeitpunkt, da nur noch unverwundliche Pianisten und von starker öffentlicher Resonanz erfrischte Dirigenten aktiv sind, erteilte Ormandy immer noch ungebrochen seine künstlerischen Weisungen. Zahlreiche Schallplatteneinspielungen für verschiedene Firmen haben Ormandys Rang als Kenner des 19. und des 20. Jahrhunderts ausgewiesen. Verhältnismäßig gering ist die discographische Ausbeute auf dem Sektor „Oper“, sieht man einmal von den orchestral tragfähigen Vor- und Zwischenstufen ab. Auch mit der klassischen Sinfonik von Haydn bis Schubert vermochte sich Eugene Ormandy, zumindest im deutschsprachigen Raum, nicht entscheidend durchzusetzen. Ihm schwebte ein voluminöser,

imperialer Raumklang vor, der sich mit dem Aufkommen der Stereo- und Quadrophonie auch gebührend originalgetreu festhalten ließ. Mit den Farben und mit der Lautstärke war Ormandy nie zimperlich. Und folgerichtig entwickelte sich das Philadelphia Orchestra zum Breitwandklangkörper, mehr noch, zum Synonym für amerikanischen Edelsound überhaupt. Zugleich hatten für viele Musikfreunde Ormandys Auffassungen einen gefährlichen Beigeschmack von Grellheit und Überzeichnung. Amerika tönte da mit dreister Kraft – und allzuschnell vergaß man

in unseren Breiten, welche immense Leistung Ormandy für die zeitgenössische US-Musik und für das Kulturleben der Neuen Welt generell vollbracht hat. Hierzulande bekam man ein verschobenes Bild: Ormandy als routinierter Sachwalter der x-ten Einspielung des Dritten Rachmaninoff-Konzertes oder als sensationsbewußter Schostakowitsch-Kumpan. Nein, dieser Mann war wichtig wie Stokowski und auch im Alter noch ein Lernender, eine schillernde, anregende Figur, von der es am 12. März Abschied zu nehmen galt.

Peter Cossé

Die „Entführung“ im Zürcher Mozart-Zyklus

Wo die wilden Kerle wohnen

Wenn sich der Vorhang öffnet, sieht man auf der Bühne: eine Bühne. Dort nimmt ein aufgeklärter Fürst die Huldigungen des Hofstaats entgegen – und einen Turban, den er sich aufsetzt. So wird aus einem josephinischen Herrscher rasch der Bassa Selim. Das Spiel kann beginnen. Auf der Bühne sitzen auch vier Musiker, die mit Piccoloflöte (Flageolett in G), Triangel, Becken und großer Trommel einen Heiden-Lärm machen: Janitscharenmusik eben. Und die ungewohnt drastischen musikalischen Akzente verweisen zugleich darauf, daß wir im Zürcher Mozart-Zyklus sind, denn Nikolaus Harnoncourt gräbt dort seit einigen Jahren nach einem kantigeren Mozart-Bild. Jetzt sollte der Übergang gewagt werden von der starren, statischeren Opera seria zum Singspiel – und später wohl zu Mozarts italienischen Da-Ponte-Opern, dem „Figaro“, dem „Giovanni“ und „Cosi fan tutte“.

Die ersten Takte weckten eher Skepsis, denn bei den Prestoteilen der Ouvertüre zeigte sich das „Mozart-Orchester des Opernhauses (zusammengesetzt aus Mitgliedern des Tonhalle- und Theaterorchesters)“ doch etwas überfordert. Was nutzt der deutlichste Akzent, wenn darüber Feinheiten verlorengehen? Doch solche Unsicherheiten blieben Einzelfälle. Harnoncourt bevorzugt einen Spaltklang (das Orchester sitzt ja auch nicht versenkt im Orchestergraben, sondern fast auf Parkettebene). Sein Mozart setzt sich hörbar aus einer Fülle rhetorischer Elemente zusammen – das ist oft beredt, manchmal auch tüftelig, zu sehr auf die Floskel achtend und zuwenig auf das Gemeinte. Wenn Konstanze in ihrer „Martern“-Arie dem Bassa entgegenruft „Lärme, tobe, wüte!“, dann läßt sich Harnoncourt das nicht zweimal sagen. Da stampft die Musik auf, aber gerade dieses Betonen des ersten Viertels im Takt kann auch manieristisch wirken, da klingt manches marschähnlich, was so wohl nicht gedacht war. Spannend war Harnoncourts Mozart-Deutung schon, aber auch einseitig, nicht ohne Gefährdungen – und wie er mit diesem Gestus etwa den doppelbödi-

gen Charme der „Cosi“, dieses Nebeneinander von Verspielt-heit und Melancholie erfassen will, bleibt abzuwarten.

Jean-Pierre Ponnelle inszenierte dazu ein geistreiches Doppelspiel mit kleinen Widersprüchen und ein paar wohlfeilen Lachern. Aber wenn Osmin hier einem großen, wilden Zottelbären gleicht, einem Botschafter jenes Landes, wo die wilden Kerle wohnen, dann persifliert Ponnelle auch den Drang aufgeklärter Menschen nach dem exotischen Wilden. Einer der hinterstinnigsten Einfälle dieser Inszenierung spielt zugleich mit der Musik. Wenn Konstanze nämlich den „Martern aller Arten“ entgegensinnt und -singt, öffnet sich der Vorhang jener Bühne auf der Bühne und zeigt nicht etwa Folterinstrumente, sondern die vier Solisten, die ihre Bravourarie mit Violine, Cello, Flöte und Oboe umrahmen: Die Koloratur als Bewährungsprobe. Gesungen wird in Zürich durchwegs auf hohem, wenn auch nicht überragendem Niveau. Die junge Ulrike Steinsky wirkte bei der ersten Konstanze-Arie („Ach, ich liebe“) noch etwas ungelent, meisterte aber die Herausforderungen nicht nur der Martern-Arie respektvoll. Lilian Watson war eine selbstbewußte Blonde, Gösta Winbergh ein Belmonte mit eher kernigem als silbrigem Timbre und Hans-Jörg Weinschenk ein arg wiene-

rischer Pedrillo. Und Matti Salminen zog in seinem Zottelkostüm (Entwurf: Pet Halmen) alle gängigen Register für sichere Lacher. Im Zentrum dieser Inszenierung stand dank Ponnelles Konzeption und Ausstrahlung aber Wolfgang

Reichmann als Bassa Selim. Langer Beifall nach einem langen (dreieinhalb Stunden mit zwei Pausen), aber kurzweiligen Opernabend, der die – skeptische – Neugierde auf die Fortsetzungen des Mozart-Zyklus schürte. Rainer Wagner

Verdis „Falstaff“ in Frankfurt

Voll lachender Ernsthaftigkeit

Maßstabsetzend war schon die Vorbereitung dieser Produktion. Mit Operndirektor Michael Gielen, Regisseur Christoph Nel, Dramaturg Zehelein, Bühnenbildner Andreas Braito, Kostümbildner Benedikt Ramm, Choreographin und Chordirektor kam ein Team zusammen, das einen „Falstaff“ für 1985 wollte. Der im kostenlosen Monatsjournal der Oper Frankfurt abgedruckte Auszug aus den Konzeptionsgesprächen zeigt die Weltenferne dieser „Falstaff“-Interpretation zum bürgerlichen Unterhaltungstheater, das Programmstüch stützt, ergänzt und erweitert modellhaft die Auf-

führung, ohne in ein wissenschaftliches Handbuch zu entarten. Gielen glasklare Klangedeutung der Partitur, seine schnellen, Toscanini verwandten Tempi verschmelzen mit den Vorstellungen von Regisseur Nel, den Typ Falstaff und die umgebende Bürgerwelt zu analysieren, aber dennoch eine Aufführung zu erreichen, in der intellektueller Scharfblick und herzliches Lachen sich nicht ausschließen. Regisseur Nel „zerbricht“ nicht den mit über 200 „Falstaff“-Auftritten alter Prägung und dementsprechendem Schwabbelbauch anreisenden Louis Quilico (der natürlich für sein Deutschland-Debüt alle Register ziehen

möchte) – er lockt ihn über die bekannten Klamottenwitze hinaus zu einem sinnlich faßbaren Psychogramm, so daß der für „moderne Regie“ keineswegs begeisterte Sänger sich schließlich voll identifiziert. Details ließen sich zu Dutzenden aufzählen...

Falstaff lebt durch den/seinen Bauch; folgerichtig blicken wir im ersten und dritten Bild in eine dunkle, bauchartige Höhle, in der Falstaff wie in seinem Reich wandelt, das alle anderen betreten, indem sie (ihm) hinten reinkriechen. Die Bürgerwelt des zweiten und vierten Bildes bildet einen kritisch-scharfen Kontrast: akkurate, kalte, geometrische Architektur, fast bedrohlich, zumindest anti-emotional; die Frauen darin wirken verloren, Nannetta fast erdrückt. Doch über die große Liebesbriefmelodie bricht auch in den Frauen sichtbar Emotion aus – die Frauen verstehen über alle Fopperei hinaus den Sinnmenschen Falstaff.

Fords Psychogramm wird aus der Partitur abgeleitet: seine Eifersuchtsarie im dritten Bild geht über den „Otello“ hinaus, deswegen ein kongenialer Regieeinfall Nels: Alice schickt Falstaff ein Taschentuch; Falstaff spielt damit, zeigt es Ford als Beleg... dessen manische Reaktion folgt. Dieser festgefahrene Bürger kann sich deshalb auch nicht mehr durch Verkleidung verwandeln: Ramms gigantisches Kostüm trägt Barry Mora wie eine Last, er ringt damit, bleibt aber immer als er selbst sichtbar – eine geradezu überwältigende sängerdarstellerische Leistung des Baritons Mora; die lachhafte Situation vom düpierten Ehemann nimmt groteske und gespenstische Züge an; das Lachen erstickt. Doch wie Nel dann mit der berühmten Wäschekorbsszene wiederum herzliches Lachen erzwingt, obwohl die Illusion, daß Falstaff in diesen kleinen Korb passen kann, dauernd durchbrochen ist – das ist beste Komödie.

Bei keiner Aufführung großer Opernhäuser in den letzten Jahren besser gelöst: die Problematik des Schlußbildes im Wald, der tänzelnden Bürger(Chor-)welt, des Feenballetts. Die Bürgerwelt wird als Pandämonium gezeigt, voller schrecklicher Figuren. Wo im-

Eugene Ormandy und sein Philadelphia Orchestra – Synonym für amerikanischen Edelsound. Zahlreiche Schallplatteneinspielungen dokumentieren vor allem die Vorliebe des Dirigenten für Orchestermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Ormandy starb am 12. März

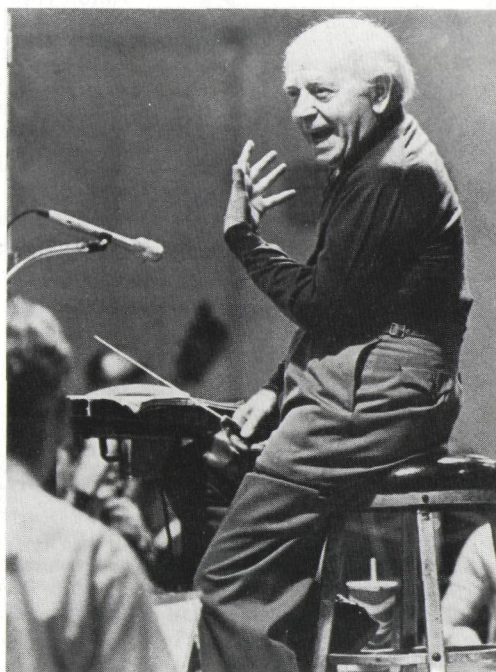


Foto: RCA

Zog alle Register für gängige Lacher: Matti Salminen als Osmin in Jean-Pierre Ponnelles Zürcher Inszenierung der „Entführung“. Rechts im Bild: Hans-Jörg Weinschenk als Pedrillo

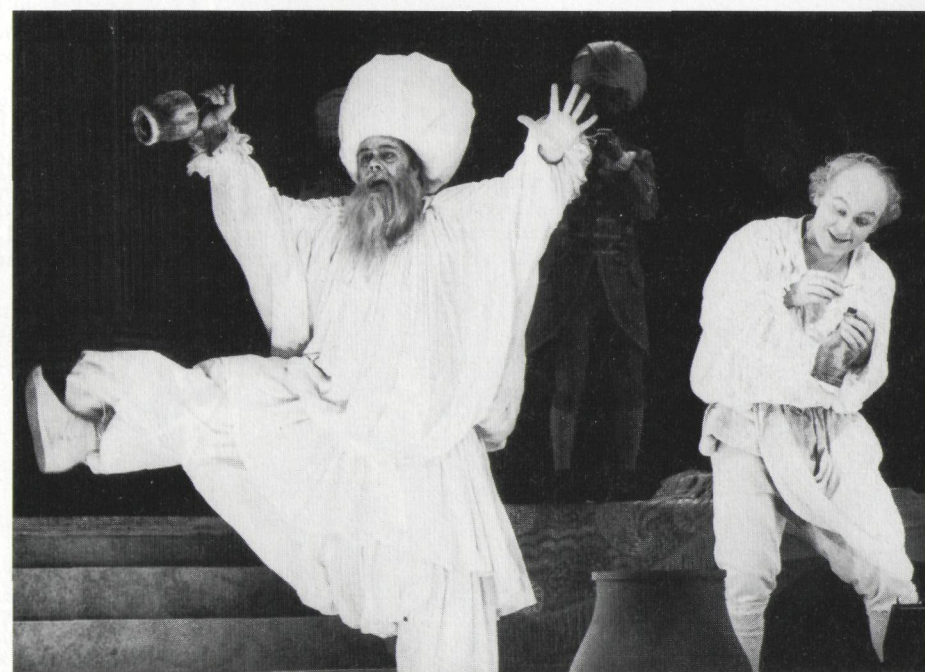


Foto: Susan Schimert-Ramme

mer Verdi zitiert, tauchen die Alpträume früherer Werke auf: die Hexen, die Kirche, die Spießbürger mit ihrer falschen Lustigkeit. Ganz aus der Musik mit ihrem Wechselgesang ist die „Rettung“ Falstaffs durch die Frauen inszeniert. Der Bürger Ford möchte alles mit dem „großen Fressen“ beenden – doch Falstaff ist es, der alle zuvor noch, in der schwierigsten musikalischen, ja untheatralisch strengen Form der Fuge noch einmal zum Theater, zum Schluß der Vorstellung, zur Kunst zwingt – wie Verdi, der legitimerweise das bürgerli-

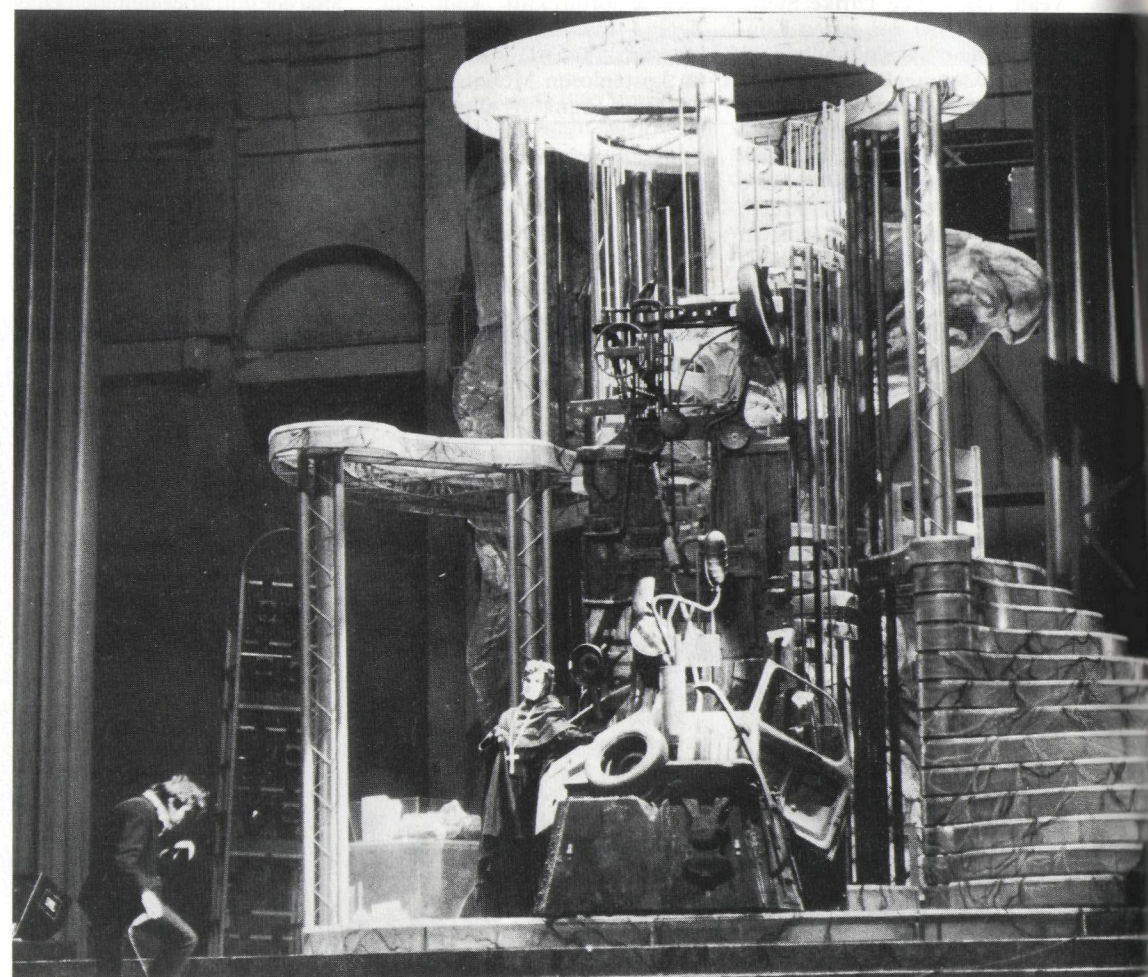
che, Leiden verursachende 19. Jahrhundert fragen durfte, was es denn ohne ihn, seine Musik und Kunst wäre! So wird das Schlußbild zu einem großen Gleichnis. Louis Quilico (Falstaff), Anny Schlemm (Quickly), Ellen Shade (Alice), Margit Neubauer (Meg), Susan Roberts (Nannetta), „u. v. a.“ – keiner verdient ein spezielles, aber alle ein großes Lob, zusammen mit dem Produktionsteam. Alljährlich benennen wir Kritiker unsere „bedeutendste Aufführung“: Habe ich meine für 1985 damit schon gesehen?

Wolf-Dieter Peter

Konrad Boehmers „Dr. Faustus“-Oper in Paris uraufgeführt

Kopfgeburt mit Denkmalschutz

Eine schwere Geburt: Als der Homunculus Hans endlich das Licht des Laboratoriums erblicken darf, liegt noch ein mühsamer Weg vor ihm. Obwohl er doch schon auf stämmigen Beinen steht, muß er sich erst noch durch jene bühnengroße Gesichtsmaske zwängen, die bei der Uraufführung von Konrad Boehmers „Dr. Faustus“-Oper in Paris als drehbare Kulisse dient. Erst nachdem er sich dort über die Lippen gequält hat, beginnt für ihn der Ernst des künstlichen Lebens. Und der Zuschauer ahnt, was den Homunculus mit seinem Bühnenvater verbindet – beide sind Kopfgeburten. Geschöpfe, wie sie nur ein sehr deutscher Intellektueller ersinnen kann (auch wenn er mittlerweile Niederländer ist). Aber immerhin gewann der 1941 in Berlin geborene, seit den späten sechziger Jahren in



Orchesterpart von nervender modernistischer Beliebigkeit: Konrad Boehmers prämierte und in Paris uraufgeführte „Faustus“-Oper

Amsterdam lebende und schreibende Musiktheoretiker und Komponist Konrad Boehmer mit seinem ersten Großwerk den mit 75000 Mark dotierten Rolf-Liebermann-Preis. Nach der Uraufführung des Dreistunden-Opus an der Opéra in Paris stellt sich die Frage, wie dann wohl die Konkurrenz ausgesehen hat – oder jene, ob Operntendanten Noten lesen können. Denn die Chefs der großen Opernhäuser zwischen Wien und New York, Paris und Mailand, London und Hamburg saßen (zumindest nominell) in der Jury. Boehmers „Dr. Faustus“ erwies sich nämlich als arg ausgetüfteltes Stück. Mit Goethes Faust hat Boehmers Doktor noch weniger zu tun als Gounods „Margarthe“. Aber auch mit anderen Faust-Figuren auf der Opernbühne – von Boito bis Busoni – hat der neue Bühnenheld wenig zu schaffen. Völlig losgelöst vom Mythos? Denn doch nicht, auch wenn kein Gretchen spinnt, kein Mephisto Intrigen häkelt. Das alte

Volksbuch schimmert durch. Und jede Menge Geistesgeschichte. Faustus bastelt an seinem künstlichen Menschen, wird dabei erst von Lausbuben, dann von Bauern und schließlich vom Prälaten Trithemius gestört. Der verlockt ihn zu einer Weltreise, wie sie nur eine vatikanische Spirit-Travel-Agency erfinden kann: Faustus wird mit weltlicher Macht (am Hofe Karls V.), mit geistlicher (am Hofe des Papstes Leo X.) und mit der Macht des Geistes (bei den Lamas in Tibet) konfrontiert und flieht prompt in die Zukunft. Er landet in Berlin anno 1982 und da wird es gefährlich – nicht für Faust, sondern für Boehmer. Denn der zitiert nun – nachdem er zuvor frühe Polyphonie und Choräle bemüht hatte – jetzt Punk-Klänge. Da wacht das Publikum in der Pariser Oper zum erstenmal wieder auf und hat kein Mitleid, als es Boehmer danach schwerfällt, mit eigenen Klängen wieder anzuknüpfen. „Ich will nach Hause“, singt Faust – und ein Gale-

riebesucher kontert: „Ich auch.“ Zu Hause vollendet Faust seinen Homunculus, der prompt die einfachen Leute aufwiegelt und nicht nur deshalb der Kirche ein Dorn im Auge ist. Daß er die Muttergottes als seine Mutter reklamiert, macht ihn nicht beliebter. Schließlich verkauft Faust seinen Zögling an die Schergen der Kirche: gegen umfassendes Wissen. Was ihn nicht hindert, statt Wein aus Versehen Gift zu trinken. Er endet als Denkmal, aber gedacht und geredet wird in dieser Oper ja auch viel.

Die Musik? Boehmer hat zwischen Sprechgesang und Arioso überraschend melodisch komponiert und über weite Strecken auch erstaunlich kantabel. Nur leider ist der dazugehörige Orchesterpart von einer nervenden modernistischen Beliebigkeit. Kurzatmig reiht sich eine instrumentale Floskel an die nächste, doch das Gewirk bleibt anämisch, blaß. In der Pariser Grand Opéra versuchte Janos Kulka mit bemerkenswertem Einsatz, die Partitur zum Glücken zu bringen, doch mehr als Glimmen und gelegentliches Strohfeuer konnte auch er nicht herbeizubringen. Immerhin hat Heinz-Jürgen Demitz mit der Titelrolle eine dankbare Partie, auch wenn er von Charles Hamiltons allzu plakativer Inszenierung oft im Stich gelassen wurde. Dieser Dr. Faustus ist schon vor seinem Tod ein Denkmal: erstarrt. Dafür bewegt sich ja das drehbare Simultanbühnenbild von Tim Reed. Ansonsten viel Engagement der Mitwirkenden bei dieser Koproduktion der Pariser Oper mit der Nederlandse Opera Stichting (die das Stück auch noch herausbringen will – dann mit Hugo Claus' original flämischem Libretto), doch wenig Reaktion im Zuschauerraum. Kurzer Beifall, kurzes Buh für Boehmer, dann erschöpftes Schweigen. Rainer Wagner

Jon Vickers in Elijah Moshinskys Londoner „Samson“-Neuinszenierung – eine Produktion, die nicht nur stilistisch problematisch war, sondern auch musikalisch unbefriedigend ausfiel

„Samson“ und „Xerxes“ in London

Händel mal brilliant, mal hausbacken

Auf Londons Opernbühnen gedachte man der 300. Wiederkehr des Geburtstages des – man möchte meinen – bedeutendsten englischen Komponisten, George Frederic Handel. Zwar hatte die Königin ihn aus diesem Anlaß nicht posthum mit einem „Sir“ bedacht, dafür buhlten das Royal Opera House mit einer szenischen Realisation seines „Samson“ und die English National Opera (ENO) mit einer Neuinszenierung des „Xerxes“ um eine authentische und gleichwohl zeitgemäße Händel-Interpretation. Ein Widerspruch in sich? – mitnichten, wie das Team aus Charles Mackerras, Nicholas Hyter (Regie), David Fielding (Bühnenbild und Kostüme) und Paul Pyant (Beleuchtung) ge-

meinsam mit einem Ensemble und einer Bühnentechnik ohne Schwachstelle im Falle des „Xerxes“ beeindruckend bewies.

Auch noch so intelligente Denkprozesse scheitern oft an den Gesetzmäßigkeiten der Bühne, an verschiedenartigen Temperamenten, an Faktoren, deren Einfluß schwer im voraus kalkulierbar ist. Hier ordneten sich alle Komponenten widerspruchslos einer wohl riskanten, doch im Ergebnis meisterlichen Konzeption unter. Diesen Sinnesschmaus mit knappen Worten adäquat zu belegen, ist seiner Vielschichtigkeit wegen unmöglich. Die ausladende Barockbühne mit ihrem künstlichen Rasen, ihren parodistischen Reminiszenzen an den zu Händels Zeit beliebten

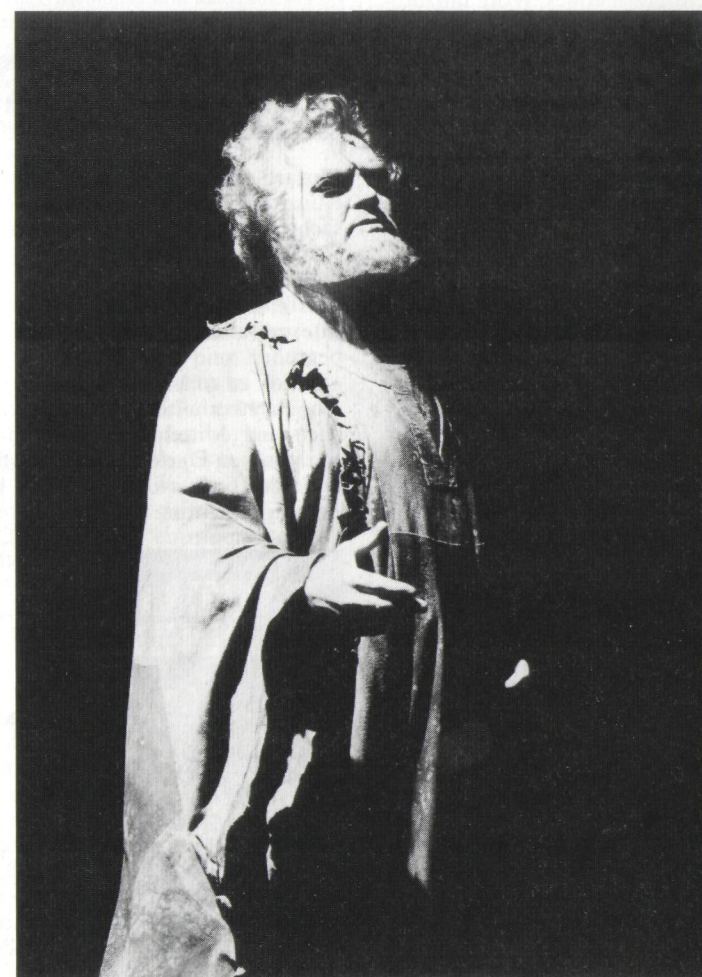


Foto: Zoe Dominic

Park Vauxhall Garden, ihren von Szene zu Szene variierenden Dimensionen als geschlossener Raum oder ihrem Verandablick hinaus in die verklarte Weite einer persischen Landschaft mit Persepolis am Horizont bildete in ihrer wohldurchdachten Beweglichkeit und Ironie für dieses Gaukelspiel emotionaler Spannungen und Konfrontationen ideale Voraussetzungen. Dem Chor, Londons in Vauxhall Garden lustwandeln den Bürgern, kam dabei beobachtend und kommentierend die Rolle des antiken Chores zu, während einige kahlköpfige Butler mit gemessenen Bewegungen die Spielräume absteckten, Requisiten verteilten, Liegestühle auf- und zusammenklappten – Handlanger eines unsichtbaren Drahtziehers. Die Konzeption wartete mit immer neuen Überraschungen auf, störte damit aber nicht den virtuosen musikalischen Überbau, steigerte vielmehr das hinreißend farbige Musizieren von Charles Mackerras und seinem von Ann Murray in der Titelpartie angeführten brillierenden Solistenensemble zu einer musikalisch-szenischen Einheit von außergewöhnlicher Kompaktheit, Fröhlichkeit und Frische.

Nicht so an Covent Garden – hier blieb es Jon Vickers als Samson überlassen, Elija Moshinskys intellektuelle Hausbackenheit und das unbefriedigende musikalische Diktat von Julius Rudel (bei einem erheblich erweiterten Händel-Orchester) stimmungswaltig und theatralisch aufzuwerten. Dies sicherte zwar letztendlich den Erfolg, stand aber dem Charakter des ohne eigentliche bühnedramatische Entwicklung statuarischen Werkes entgegen. Zudem versuchten Regie und Bühnenbild die in der Auseinandersetzung zwischen Israeliten und Philistern enthaltenen, musikalisch geformten Spannungen durch allzuviel szenisches Beiwerk visuell zu überhöhen, anstatt wie im Schlußchor der Dichte der Komposition zu vertrauen. Mehr Fingerspitzengefühl und Geschmack an Stelle einer ausufernden Symbolik hätten eine Produktion erträglicher werden lassen, deren Existenzberechtigung nicht so recht überzeugte.

Hans-Theodor Wohlfahrt