

FONO-FEUILLETON

Die Götter in der Gartenlaube

„Rheingold“-Premiere an der Wiener Staatsoper

Ursprünglich hätte Rudolf Noelte den neuen Wiener „Ring“ inszenieren sollen. Nach dessen Absage wandte man sich an Harry Kupfer, der auch ein eigenes Regie-Konzept des Bühnenfestspiels für Wien ausarbeitete. Die Pläne, die Kupfer vorlegte, lösten jedoch in der Staatsoperndirektion Entsetzen aus. Egon Seefehlner, der Chef des Hauses, gab bekannt, eine derartig „gewagte“ Deutung könne er dem konservativen Wiener Publikum nicht zumuten, er wünsche sich für Wien eine „normale“ Inszenierung. Der Vertrag mit Kupfer wurde nun gelöst. Der ostdeutsche Regisseur verteidigte seinen Standpunkt mit aller Deutlichkeit und versuchte den Nachweis zu erbringen, daß seine Auffassung keine Verstöße gegen Wagners Ideen enthielt. So stand Meinung gegen Meinung. Das Wiener Opernpublikum war ratlos, es war ja auch kaum zu entscheiden, welche von den beiden Parteien sich im Recht befand.

Die Entscheidung fiel am 22. März 1981, mit der Premiere des neuen Wiener „Rheingolds“. Eine Entscheidung – für Harry Kupfer. Spätestens an diesem Tag wurde allgemein klar, daß sich Wien eine große Chance hat entgehen lassen. Denn selbst eine umstrittene, problematische Kupfer-Inszenierung wäre auf alle Fälle höher zu bewerten gewesen als jener nichtssagende Kitsch, den Filippo Sanjust, der Schöpfer der „normalen“ Wagner-Inszenierung, auf die Bühne gestellt hat. Sanjust ist in Wien als vornehmer Ausstatter („Designer“ wäre hier vielleicht das bessere Wort) gut bekannt. Ein Liebhaber des weichlich-verzärtelten Farbenspiels, in Form und Geistigkeit ein moderner



„Rheingold“ an der Wiener Staatsoper: Peter Schreier (Loge), Gottfried Hornik (Alberich) und Hans Sotin (Wotan) v.l.n.r.

Nazarener. Seine „Rheingold“-Version dürfte wohl auch die Verfechter einer konservativen Aufführungspraxis vor den Kopf gestoßen haben. Auch wenn man sich von Sanjust keine modernen Ideen erwarten durfte – so simpel, so phantasielos, so harmlos-treuerherzig hätte die Sache doch nicht ausfallen dürfen! Sanjust (Ausstatter und Regisseur in einem) schwelgt in sogenannten „schönen Bildern“, wobei diese Schönheit reichlich fragwürdig bleibt. Es ist die Schönheit von Öldrucken, die in Wallfahrtsorten verkauft werden. Sanjusts „Rheingold“ könnte in Mariazell spielen. Dazu eine fast unglaubliche Naivität der Szenerie. Man vermeint in einer Märchenvorstellung für Kinder anwesend zu sein: bald „Tapferes Schneiderlein“, bald „Gestiefelter Kater“. Wallende, bunt schillernde Kostüme, verfließende Regenbogenfarben. Alles süßlich, konventionell, alles sieht nach Kulisse, nach Maskerade aus. Personenführung – nicht vorhanden. Die Sänger mei-

stens vorne an der Rampe, dem Dirigenten zugewandt, während sich die Handlungsvorgänge hinter ihrem Rücken abwickeln. Man sollte diese „Rheingold“-Aufführung gesehen haben, um einen Anachronismus dieses Grades für möglich zu halten. Wichtige Momente des Werks (Erdas Erscheinen, Alberichs Fluch, Einzug der Götter in Walhall) gehen wirkungslos vorüber, alles Großartige, alles Kühne, Vorausstürmende wird durch diesen absonderlichen Gartenlaubensstil zunichte gemacht. Und auch auf den musikalischen Bereich blieb das nicht ohne Auswirkungen: es war dies ein sachliches, korrektes Musizieren (Dirigent: Zubin Mehta), dem jedoch die große Geistigkeit, der dramatische Lebenshauch mangelte. Viele Fragen bleiben nun offen: das Team Sanjust-Mehta ist dazu ausersehen, den kompletten „Ring“ in den kommenden Zeiten für Wien zu erarbeiten. Dieses Konzept soll Bestand haben für die nächsten beiden Jahrzehnte. Wird das durch-

führbar, wird das zu verantworten sein?

Doch genug von der Regie – man sollte ja nicht in die Angewohnheit der modernen Musikkritik verfallen, des langen und breiten über Inszenierungen zu referieren und die Sänger in einem Nebensatz abzutun. Die Sänger – sie waren die eigentlichen Helden, die Retter des Abends. Eine Riege vorzüglicher Wagnerkräfte war da am Werk: Peter Schreier als Loge (seine wohl beste Bühnenrolle) Karl Ridderbusch, Bengt Rundgren (Fasolt und Fafner) Brigitte Fassbaender (Fricka), Gundula Janowitz (Freia) Christa Ludwig (Erda), Heinz Zednik (Mime) – da standen nicht nur erprobte, sondern auch großartige, prachtvoll-künstlerische Verfügungen. Hans Sotin (Wotan) hatte gelegentlich mit dem Lagenproblem zu kämpfen (seine reine Baßstimme vermag nicht in allen Bereichen dieser relativ hoch notierten Partie durchzugreifen) – doch davon abgesehen war auch er eine gewichtige, vollgültige Besetzung. Er-

folgreich auch der „Neuling“ Gottfried Hornik (Alberich), dessen Stimme zwar nicht das nötige Volumen besitzt, der jedoch durch intelligenten Vortrag zu fesseln vermag. Die Begeisterung des Publikums konzentrierte sich somit voll und ganz auf die singenden Götter, Riesen und Zwerge. Beim Dirigenten und beim Regisseur hielten sich Ablehnung und Zustimmung ungefähr die Waage. Vielen Wienern scheint dieses „normale“ Wagner-Aufführung zu gefallen. Das wäre das Schlimmste an der ganzen Angelegenheit.

Clemens Höslinger

„Ich bin eine strenge Lehrerin“

Olga Lepeschinskaja trainiert den deutschen Ballettnachwuchs

Mit sieben Jahren wollte sie eine Fliege sein, fliegen können, tanzte abends heimlich auf dem Balkon eines Ferienhotels auf der Krim. Jetzt steht sie als eine der meistbegehrten Ballettpädagoginnen im Trainingssaal der Münchner Ballettakademie, um der Leistungsklasse technischen Schliff zu verleihen und drei Mädchen – Studentinnen der Heinz-Bosl-Stiftung – auf den 4. Internationalen Ballettwettbewerb in Moskau (dem sie als Präsidentin vom 11. bis zum 26. Juni vorsitzt) vorzubereiten. Später, im Gespräch, verweist sie auf ihr weißes Haar, sagt, daß sie ja das ganze Jahr auf Reisen sei – in Italien, Japan, Jugoslawien, Österreich, Deutschland –, nur vier Monate im Sommer in ihrer russischen Datscha auf dem Lande verbringen würde, und seit einigen Jahren vergeblich versuchte, mit dem Arbeiten aufzuhören.

Mitte sechzig ist die einstige Bolschoi-Ballerina Olga Lepeschinskaja inzwischen – sie macht kein Hehl daraus. Dreißig Jahre lang hat sie am Bol-

schoi getanzt (bis 1963), mit der Ulanowa („Sie war unsere Ikone“) in den großen Rollen alterniert, war mit ihr 22 Jahre Tischchen an Tischchen in der Garderobe gesessen. Sie denkt freudig daran zurück, an die anspornende Konkurrenz der beiden, an die Choreographen, die in den 30er Jahren Ballette für sie kreierten, „Die drei Fetten“, „Mirandolina“, den „Roten Mohn“, denkt an ihr Debüt im „Nußknacker“, als sie eigentlich noch in Ballettausbildung war. Man sagte ihr eine fast männliche Technik nach, wenn man männlich als Synonym für Präzision verstehen will. Und diese Präzision, der

der Beinmuskulatur willen, die so wichtig für die Sprungkraft eines Tänzers ist, verharrt sie so ausgiebig bei dieser Übung. „You thought it was beautiful“, sagt sie da ironisch, „it was schrecklich.“ Und bei den Attitüden bemerkt sie trocken „You have to stand like a Denkmal“, korrigiert die Arme, makellose Schwanenseearme müssen es sein, Arme, die aus dem Rücken fließen. Die Lepeschinskaja ist der russischen Balletttradition verhaftet; Agrippina Waganowa habe in den dreißiger Jahren in ihren „Grundlagen des klassischen Tanzes“ festgeschrieben, wie das klassisch-russische Trai-

Tod, das ist häßlich. Auch die Positionen des modern dance sind häßlich, besonders für den weiblichen Körper. „Man habe schon einmal einen Jazzlehrer nach Rußland kommen lassen, aber der habe selbstverständlich klassischen Jazz gezeigt. Nichts Häßliches. Sie selbst ist ein Produkt jener Zeit in den zwanziger Jahren, als fünf Lehrer der Leningrader Schule nach Moskau eingeladen wurden, um dort, wo die Dekadenz des modernen Ballettes überhand zu greifen drohte, den reinen klassischen Tanz wieder zu verfestigen. Denn in Leningrad war der Tanz immer sehr korrekt, sehr klar, das Leningrader war das Hofballett. Das Moskauer Bolschoi war seit seiner Gründung im Jahre 1773 das Ballett der bürgerlichen Intelligentsia, und daher anfälliger für Neuerungen. Zwei russische Schulen gibt es also nicht, nach Lepeschinskajas Definition nur zwei Arten von Schulen: gute und schlechte.

Profitum ist ein Wort, das immer wieder über ihre Lippen kommt, und deswegen wunderte es zunächst, daß sie nach München kam, um junge Leute zu trainieren, die noch in Ausbildung sind: „Diese Mädchen sind Profis. Sie können tanzen. Und das ist der Grund, warum mir die Arbeit hier Freude bereitet.“ Sie ist der Meinung, daß es hier in Deutschland guten, förderungswürdigen Nachwuchs gibt; sie will ihr Teil dazu beitragen, daß die Pläne der Bosl-Stiftung – ein richtiges Ballettinternat für Jungen und Mädchen und eine Ausbildungs-kategorie für Tanzpädagogen wie in Moskau und Leningrad – Wirklichkeit werden. Felsenstein hat sie im Jahre 1964 mit dem Aufbau einer Ballettkompanie für die Komische Oper Ostberlin geholfen. Anfang Mai wird sie wieder nach Stockholm gehen, um dort das königliche Ballett auf Vordermann zu bringen; für den Sommer hat man sie an die Mailänder Scala gebeten. Sie erinnert sich, als man sie vor



Eine Riege vorzüglicher Wagner-Kräfte. Hier Brigitte Fassbaender als Fricka und Gundula Janowitz in der Partie der Freia.

russischen Schule ganz allgemein zu eigen, zeigt sich in ihrem Training. Auf Fußarbeit legt sie Wert, immer wieder müssen die Studenten flinke Batterien ausführen. Exakt skandierend, virtuos will sie die Schläge der Füße an den unteren Teil der Wade sehen, doch nicht nur um der Virtuosität, sondern auch um der Stärkung

ning, über Jahrhunderte gewachsen, auszusehen habe und schließlich weltweit anerkannt und gelehrt wurde. Stolz ist sie auf diese Tradition, schert sich nicht darum, daß man die Russen für altmodisch hält. Modern dance, wie er in Amerika und Deutschland geprägt wurde, mag sie gar nicht: „Wir wollen keinen Tanz um Krankheit und

FONO-FEUILLETON

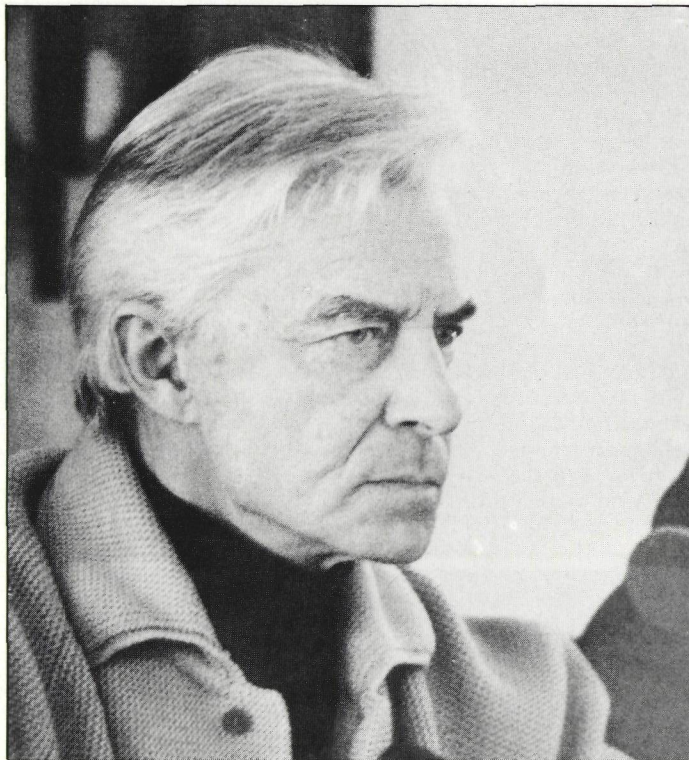
siebzehn Jahren zum ersten Mal bat zu unterrichten, schildert lebhaft ihre Selbstzweifel, denn es sei ja nicht selbstverständlich, daß eine gute Ballerina auch eine gute Lehrerin sei. Und als sie dann das erste Mal vor den Schülerinnen stand, habe sie lauter kleine Lepeschinskajas gesehen. „Man muß aus den Schülern ihre Persönlichkeit herausarbeiten“, und sie sagt, „wir Pädagogen sind eine Art Bildhauer, wir formen Ballettänzer.“ Ich habe kurze Zeit Olga Lepeschinskaja bei ihrer Bildhauerarbeit beobachtet; denn sie studiert mit Gigi Hyatt (1. Preisträgerin des Ersten Deutschen Ballettwettbewerbs und Moskaukandidatin) für eine Vorstellung der Junior Company der Bosl-Stiftung die Giselle ein. Da ist die zierliche temperamentvolle Russin aus der Familie von Professoren und Berufsrevolutionären wieder die Fliege, die sie sein wollte, ist das strahlende junge verliebte Mädchen vom Lande. Und die 17jährige Gigi Hyatt macht es ihr nach, kopiert sie aber nicht. Die Lepeschinskaja hat ihr mit einfachen Worten erklärt, welche Gefühle Giselle hat, führt Gigi ruhig und klar in ihre Rolle ein. Und sie hat verstanden mit ihrem Körper und ihrem Ausdruck. „Ich bin eine strenge Lehrerin“, beurteilt die Lepeschinskaja sich selbst. Gottlob nicht nur streng, sondern auch liebevoll.

Eva-Elisabeth Fischer

Echo nächtlicher Inbrunst

Herbert von Karajans „Osterfestspiele Salzburg 1981“

Für die Freunde, Förderer und Gönner der Salzburger Osterfestspiele – auch von einer großen Familie ist gelegentlich die Rede – dürfte die „Parsifal“-Produktion aus dem Jahre 1980



Herbert von Karajan

als verhaltensmotorische Entziehungskur in Erinnerung bleiben. Jetzt, als in Salzburg zur Eröffnung der Osterspiele 1981 zur Reprise gerufen wurde, blieben Beifallskundgebungen unerwünscht. Herbert von Karajan fegte leise Ansätze einer wie auch immer fundierten Begeisterung aus dem Saal. Mit herrischer Geste, seinem Parsifal nicht unähnlich, wenn dieser – den Speer in der Hand – das Schicksal Klingsors besiegt. Das Bühnenweihfestspiel mithin nicht ohne Gesamtpose: Wagner hatte sich dereinst ausbedungen, nach dem ersten Akt in Andacht zu verharren. Die Rituale des frenetischen Beifalls werden durch die Rituale einer zwanghaften, verordneten Innerlichkeit ersetzt. Wohl niemand außer Karajan mag sich Rechenschaft geben können, ob er in Salzburg einer Operaufführung mit all ihren Stärken und Schwächen beige-wohnt hat, oder einer klangmetaphysischen Gruppentherapie.

Nicht uneinsichtig scheint mir jener Berliner Philharmoniker zu sein, der seine Premieren-eindrücke zur Bemerkung verdichtete: Da mühen sich die Sänger fünf Stunden ab, und am Ende verdrückt man sich. Ich gehe deshalb auf diesen Aspekt einer Aufführung ein, weil sich über interpretatorische Belange hinaus Mechanismen erkennen lassen, die für das Selbstverständnis Karajans aufschlußreich sind. Stimulierung und Bevormundung des Publikums gehen Hand in Hand. Die Verfügbarkeit von Material und Medien – ein Blick in die Salzburger Altstadt beweist es – tritt unverhohlen zutage. Dem steht eine bescheidene Bilanz entgegen, was die Konzeption dieser „Parsifal“-Schau anbelangt. Der Monumentalität des Optischen (Günter Schneider-Siemssen) unterliegen die Personen, die als Träger von Gedanklichkeit und Emotionen allenfalls skizzenhafte Umrisse annehmen.

Das „Leitmotiv“ des Schmerzes und der Tonfall der Veröhnung sind dem Orchester überantwortet. Die Charaktere, die im Orchester mit allen Mitteln instrumentaler Sinnlichkeit entworfen werden, verharren auf der Szene in schöner Kostümiertheit. Mit Klingsor kommt – widersinnig genug – theatralische Adrettheit auf die Bühne. Gottfried Hornik hat sie zu vertreten. Kurt Moll (Gurnemanz) geht im dritten Akt gealtert einher, existentielle Fragen werden in der Textübermittlung nur gestreift. Peter Hofmann stemmt sich mit Wucht und nun schon etwas schwerem heldischen Timbre in den Lernprozeß der Titelpartie. Dunja Vejzovic (Kundry) fand innig-brüchige Farben der Verlockung. Matt, fast desinteressiert: José van Dam, ein „schlanker“ Amfortas, kühl im Leid.

Im Schatten der Operngala die üblichen Konzerte, in diesem Jahr ein Chorkonzert und zwei symphonisch-konzertante Programme. Haydns „Schöpfung“ bestätigte die Vermutung, daß sich Karajan in diesem Bereich der Wort-Ton-Verquickung sachgemäßer verhält als etwa im Umfeld der Bach-Passionen oder Mozart-Messen. Karajan trifft die Polarität von Größe und naiver Zurücknahme die Haydn wie in seliger Umarmung von Himmel und Erde zur kompositorischen Maxime erhoben hat. In Verkenntung der dramaturgischen Erfordernisse begnügte sich Karajan leider mit einem Aufgebot von drei Gesangssolisten. Edith Mathis (Gabriel, Eva) José van Dam (Adam, Raphael) mußten, der Uraufführungspraxis folgend, Doppelbelastungen auf sich nehmen. Diese Praxis erklärt sich aus den Gegebenheiten anlässlich der privaten Uraufführung im Wiener Palais Schwarzenberg, heutige Wiedergaben sollten sich von dieser falsch verstandenen Geschichtsdemut distanzieren. Der Spanier Francisco Araiza

KLASSIK FÜR KENNER

WERTVOLLE NEUAUFNAHMEN

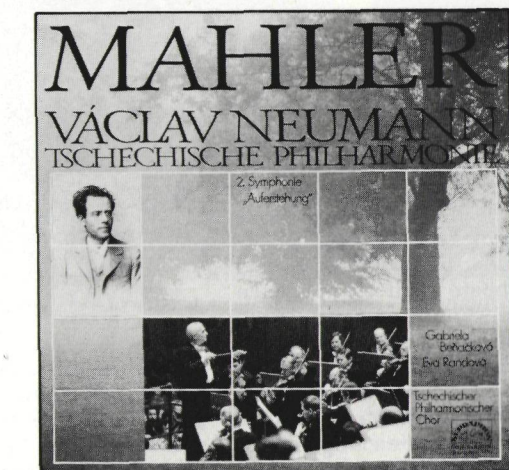
Die neue Spitzenproduktion
des Bolschoi-Theaters Moskau

Ewgenij Nesterenko
in der Glanzrolle des Iwan Sussanin



MICHAEL GLINKA
Ein Leben für den Zaren
Gesamtaufnahme in russ. Sprache
Ewgenij Nesterenko, Bela Rudenko, Wladimir Schtscherbakow,
Tamara Sinjawschaja, Sergej Archipow
Chor u. Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau
Dirigent Mark Ermler
Kassette mit 3 LP u. Beilageheft 301111-445

„Die spieltechnische Sorgfalt, die genaue Beobachtung von Vorschriften der Agogik, Phrasierung, Dynamik und die subtile Klangbalance lassen keinen Wunsch offen – eine der erfreulichsten Mahler-Einspielungen der jüngsten Zeit.“
Hifi-Stereophonie

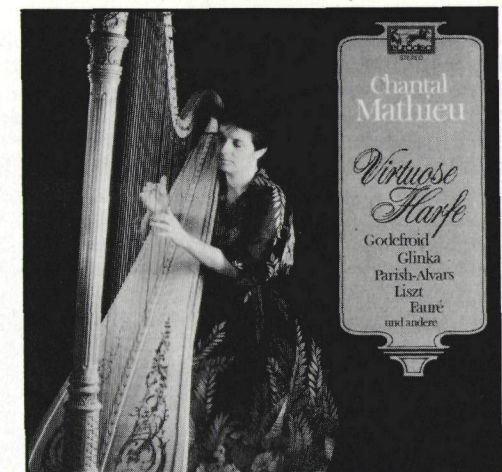


GUSTAV MAHLER
Symphonie Nr. 2 c-moll »Auferstehung«
Gabriela Beňáková, Sopran; Eva Randová, Alt
Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie
Dirigent Václav Neumann
Farbalbum mit 2 LP 301453-420

Bisher erschienen:
1. Symphonie – 201973-366
5./7. Symphonie – 300336-445
6./10. Symphonie – 300632-420

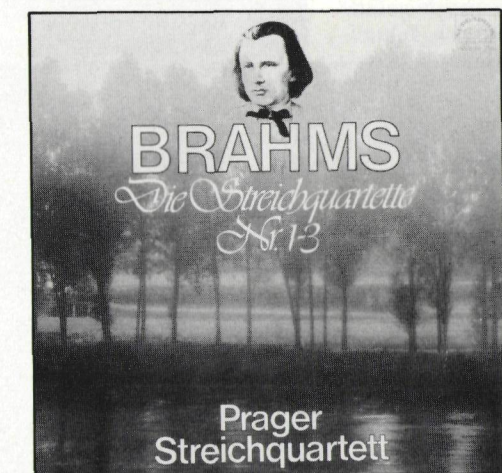
Harfenspiel in Vollendung

1. Preis: Internationaler Harfen-Wettbewerb in Israel
1. Preis: Concours International de Paris



Chantal Mathieu – Virtuose Harfe
Werke für Harfe von Glinka, Parish-Alvars,
Spohr, Liszt, Godefrid, Renié, Fauré, Caplet,
Prokofieff, Maayani und Tournier
202181-366

„...die vier tschechischen Musiker setzen ihre in allen Details profilierte Leistung konsequent fort: sinnvolle Temponahme, spieltechnische Perfektion, genaue Artikulation, ausgeglichene Klangbalance und differenzierte Dynamik.“
Hifi-Stereophonie



JOHANNES BRAHMS
Die Streichquartette Nr. 1 – 3
Prager Streichquartett
Farbalbum mit 2 LP 301294-420

Kenner wählen Eurodisc

Das Klassik Label



aus dem Hause Ariola



FONO-FEUILLETON

sang die Uriel-Passagen, bisweilen unbekümmert, ja vergessend. Es ist nicht zu übersehen: Sobald die Osterfestspiele programmatische Experimente betreiben, legt das Publikum den Rückwärtsgang ein. Im zweiten Orchesterkonzert riskierte es Karajan, Schönbergs süchtig instrumentierte Dehmel-Vertonung „Verklärte Nacht“ ins Gespräch zu bringen. Da waren nun Eintrittskarten zu haben. Manch einer war aus blanker Schönbergs-Verachtung in Panik geraten. Unter der Obhut des Berliner Streicherapparats geriet das spätromantische Stück zum wienerischen „Poème de l'extase“, zum vielschichtigen Echo nächtlicher Inbrunst. Beethovens „Siebente“ gipfelte im folgenden zu einer Art Säbeltanz unter gelegentlicher Berücksichtigung melodischer Wertigkeiten. Das abschließende „Allegro con brio“ schien rigoros auf den rhythmischen Gehalt hin reduziert. Es wurde gefetzt und auf den schweren Taktteil-

len Holz gehackt. Das Publikum stöhnte nach den letzten Hieben auf – in masochistischem Entzücken, wie mir vorkommen wollte. Große Gala dann am nächsten Abend, als es um Straussens „Heldenleben“ ging. Unfaßbare Klangmassen wurden im geeigneten Moment auf den Weg gebracht. Am Berliner „Heldenleben“ kommt heute wohl kein Orchester mehr vorbei. Schmächtiger nahm sich dagegen Schumanns a-Moll-Klavierkonzert an, das der junge polnische Pianist Krystian Zimerman intelligent und in den ersten beiden Sätzen durchaus unforciert zu Gehör brachte. Kaum je hört man die Solo-Kadenz so zwingend gesteigert und im Trillerteil folgerichtig entspannt. Lipatti und Leon Fleisher könnten als stilistische Leitbilder genannt werden. Zimerman – so denke ich – ist auf dem Wege, ein reflektierender, vielleicht sogar unangepaßter Pianist zu werden.

Peter Cossé



Dunja Vejzovic in der Salzburger „Parsifal“-Inszenierung

Unter dem Kreuz der schwarzen Vögel

Bemerkenswerte „Jenufa“-Inszenierung von Harry Kupfer in Köln

Ein wichtiges Symptom für einen Wandel des szenischen Denkens bot die Neueinszenierung der „Jenufa“ von Janáček durch Harry Kupfer in Köln. Ausgerechnet dieses hochrealistische Werk hatte sich ein so realistisch arbeitender Regisseur wie dieser Felsenstein-Nachfolger – auch als Chef der Komischen Oper in Ostberlin – ausgesucht, um zu demonstrieren, daß es eine neue Hinwendung zur Stilisierung oder gar Abstrahierung geben wird. Vielleicht als Antwort auf die Mode, Werke entweder nur als einen Traum oder in ihrer Entstehungszeit zu sehen. Als eine positive Antwort, da mit der Überhöhung auch eine zu einengende Bindung an eine uninteressant gewordene, nicht mehr zutreffende Bauern-Gesellschaft überwunden ist.

Anfangs verwunderte Peter Sykoras Szenerie: ein Einheitsbild für alle drei Akte: leerer Raum, nach hinten zu offen, wo nackte helle Weite gezeigt werden kann. Rechts und links verschiebbare Gitter, in denen Scheinwerfer montiert sind. Wenn die Szene „innerlich“ eng wird, bedrohlich, intim, dann schieben sich die Wände zur Mitte. Als Plafond ein Gitter mit schwarzen Vögeln, eng zusammengeballt, Krähen in Kreuzform, drohend und lastend. Wenn die Küsterin das Kind töten will, senkt sich das Gitter wie ein Alpdruck herab. Auch der Fußboden ist ein Gitter-Rost. Auf der Bühne als zentraler Punkt ein altes, riesiges Mühlrad, dann ein angeschlagener Grabstein, ein kirchliches Symbol diagonal gegenüber. Ansonsten: für den zweiten Akt ein altes Draht-Kinderbett, für den dritten Akt vier Stühle für die Gäste, ein



Janáčeks Oper „Jenufa“ in einer Inszenierung von Harry Kupfers in Köln. Hier Josephine Barstow als Jenufa (links) und Anny Schlemm als Küsterin

weißes Tuch über dem Mühlstein, nicht mehr. Die Kostüme: proletarisch, finster, schwarz, halb Munch, halb Goya, ganz Lorca. Die Solisten bewegen sich, dem ersten Eindruck nach, exaltiert. Jenufa sitzt anfangs allein da und man sieht sie beben, zucken, schier platzen vor Spannung, noch bevor sie singt. Auch der Küsterin zuckt es später im Gesicht, als sei sie nervenkrank. Laca läuft wie ein schlecht betäubter Tiger umher, seine Wut über den Bruder und die unerfüllte Liebe der von ihm angebeteten Jenufa in einen Stecken schnitzend, mit

dem er dann um sich schlägt wie ein böser Bube. Aggression allenthalben. Auch wenn Stewa kommt, trinkt, tanzt. Teils atavistisch, teils antik-lemurenhaft tritt das Volk auf. Die Frauen ziehen zum „Tanz“ die alten schwarzen Schuhe aus, bewegen sich ruckartig, hart, kantig, nie folkloristisch – so, wie wir postkartenkitschig Folklore zu verstehen uns angewöhnt haben.

Alles ist auf die Darstellung der Gefühle ausgerichtet, ohne Beschönigung, ohne Umschweife, überdeutlich, doch durchgeformt. Das Realistische bleibt

im Detail, wenn auch base-dow'sch übersteigert. Das Penetrante, ja Outrierte verliert sich in diesem abstrakten Bildrahmen erstaunlich schnell. Weil Menschen auf der Bühne agieren, Emotionen hochgepeitscht sind, ausgespielt werden. Glaubwürdige Reaktionen, psychologisch folgerichtig, bestimmen den Ablauf so spannungsvoll, daß man atemlos zusieht, es einem auch im dritten Akt, der nur eine Spur unverbindlicher im Verhältnis geriet (vielleicht nicht ganz fertig inszeniert), noch kalt den Rücken herabrieselt. Das Unheil ist hier stetig gegenwärtig,

hautnah, unausweichlich. Erstaunlich, wie sich das alles mit der Musik mehr und mehr zusammenschweißt. Anfangs, wenn einige folkloristische Musik-Erinnerungen aufklingen, spürt man eine Diskrepanz.

Doch die Konsequenz bestimmt den Eindruck so fesselnd, daß die Übereinstimmung deutlicher wird, das Traumatische, das Tragische mit packender theatralischer Geste dominiert. Das Entsetzliche, das Schauerliche, das Dämonische kommt aus der Musik fast überraschend dröhnend hervor – man hat es so

entschieden nicht zuvor vernommen. Das Bild suggeriert es ebenso wie die Deutung des Dirigenten Gerd Albrecht.

Er betonte das „Moderne“ der Musik, das Harte, Unbarmherzige. Trockene Paukenschläge und schneidende Bläserstimmen verschauelten vordergründige Folklore-Rhythmen, die mit forcierten Synkopen etwas Peinigendes, Unerbittliches erhielten. Die Partitur wurde hier gleichsam neu entdeckt, das Karge, das Gebrochene aufgezeigt. Auf der Bühne ließ die Deklamation zu wünschen übrig, auch ist die Stimme der Josephine Barstow (Jenufa) zu gaumig-dunkel, zu wenig dramatisch durchdringend, um ganz überzeugen zu können. Mit ihrem vehementen Spiel machte sie viel wett.

Überraschend stark der Laca des René Kollo – nicht ungebrochen in passioniert herausgesungenen Tönen, erschütternd in schlichten Lyrismen, überwältigend im klugen Spiel – anfangs knickend, läppisch, sich anlehnend, ein verquetschter Junge, dann wild ausspielend, am Ende souverän den innerlich erstarkten Mann zeigend: Kollo mit beste Leistung. Alle Achtung, daß er diese Rolle so direkt, so packend bot.

Nicht minder faszinierend Anny Schlemm als Küsterin – mit unerwartet starker, strahlender Stimme, mit einer Ausdrucks-Intensität, die an ihre Felsenstein-Zeit erinnerte: das Hin-und-Hergerissene der Figur, das Aufopfernde, das Menschliche kamen deutlicher denn je zur Geltung. Allein ihr entgegen lohnt diese Aufführung schon. Auch die weiteren Rollen wurden gut besetzt (mit Eva Tamassy, Robert Ilosfalvy etwa). Das Publikum begriff das Außergewöhnliche und feierte den Dirigenten wie die Hauptdarsteller stürmisch. Ein neues „Jenufa“-Wiedergabekapitel hat begonnen. Und vielleicht eine neue Stilwende der szenischen Arbeit überhaupt. W.-E. v. Lewinsky