

## Die Berliner Horizonte: Einsichten und Ausblicke

Drehsprünge aus Fernost

**H**orizonte" rücken nicht auf Knopfdruck nah heran. Das dritte West-Berliner „Festival der Weltkulturen" – nach dem chinesischen Kalender „Im Jahr des Büffels" genannt, aber darüber hinaus die ganze Region Ostasien/Südostasien anpeilend – war ein utopischer Versuch, für den von Politikerseite das Wort „Dialog" überstrapaziert wurde. Ein Dialog setzt zweierlei voraus: das Wissen übereinander und das Zeithaben füreinander. Schneisen ins Nicht-Wissen wurden geschlagen in diesen 24 Tagen; ausdrücklich sei es gesagt: auch für das Verstehen der Lebenssituationen in den asiatischen Ländern. Diese Informationen in Randbereichen des Festivals mußte man freilich gezielt aufsuchen. Den Kern bildete die Kultur mit den Schwerpunkten der Musik und des Theaters, der „Insel" Literatur und einem wahrhaft umfassenden Filmprogramm. Kultur ist kein „Allesfängerbegriff", wie auf einem Wissenschaftlichen Symposium richtig gesagt wurde, aber mit dem sozialen Leben eng verbunden. In der Kultur ist gesellschaftliches und im weitesten Sinn religiöses Wissen bewahrt. Kulturelle Faktoren stehen auch gegen den „Ökonomismus", die Wachstumsideologie. Das wurde am Horizont deutlich, und insofern können die „Horizonte" gedanklich Folgen zeitigen. Eine Hoffnung für morgen... Mit dem Zeithaben in der Gegenwart war es weniger gut bestellt. Fast alle Veranstaltungen waren ausverkauft, wurden bejubelt; selbst Neue Musik

aus Japan, Süd-Korea und China traf auf ungewöhnliche Hörbereitschaft. Die chinesischen Schauspieler-Sänger, Musiker, Artisten, Puppenspieler verbreiteten eine Atmosphäre der Herzlichkeit, die westliche Besucher nahezu beschämte. Aber die Ensembles waren in ein Management unseres Kulturbetriebes eingespannt, das ihnen zuweilen den Atem genommen haben muß. Äußerlich gesehen lag es an der Kooperation mit Zürich und Amsterdam; Sparmaßnahmen zwangen die Gäste zu stundenlangen Autofahrten – Strapazen, die bei Vertragsabschluß wohl von allen Beteiligten nicht richtig eingeschätzt wurden. In einer tieferen Schicht stellte sich die Beengung der Berliner Festspiele GmbH heraus durch Auflagen, die ihnen für Aktivitäten außerhalb des puren „Festivals" – langdauernde Anwesenheit der

Gäste zum „Einstimmen" oder Gesprächskontakte ohne Öffentlichkeitscharakter beispielsweise zwischen chinesischen und europäischen Puppenspielern – die Mittel versagen.

Im Innersten geht es um divergierende Vorstellungen von Zeit und ihrem Wert, wobei das schnellebige, von allen Industrienationen der Welt am stärksten „robotisierte" Japan wiederum eine Sonderstellung einnimmt. Aber gerade hier regen sich zumindest außerhalb von Tokyo die kulturellen Gegenkräfte. Kultur wird erschlossen durch die Musik; der Klang der japanischen Bambusflöte Shakuhachi zur „Horizonte"-Eröffnung und am Ende, gespielt von einem Europäer (Andreas Gutzwiller), der sich als erster Nicht-Japaner „Meister" der Kinko-Schule nennen darf, erschien mir wie ein Symbol des Aufeinander-Zugehens.

Vielfach wurde das Übergewicht Chinas beklagt. Die Ausstellungen mit Kunstwerken aus dem Palastmuseum Peking und über die Beziehungen zwischen Europa und dem kaiserlichen China setzten vier Wochen vor „Horizonte"-Beginn spektakuläre und vielgerühmte

Akzente; die Sichuan-Oper aus Chengdu und die Kun-Oper aus Nanjing beschrieben – zusammen mit dem japanischen Kabuki – das weite Spektrum eines formalisierten „Musiktheaters", das künstlerische Haltung, ästhetische Zeichenhaftigkeit mit maximalem Effekt verbindet.

In China treffen die Strukturen von Konfuzianismus, Mahayana-Buddhismus, Taoismus und westliche Einflüsse (Marxismus, wirtschaftlicher Liberalismus) aufeinander. Die Volksrepublik ist ein Land in dauernder Veränderung, mit offenbar unerschöpflicher Lernfähigkeit. Die Drehsprünge, Loopings, Salti, die in dem mythologischen Sichuan-Stück „Die weiße Schlange" für eine Kampfhandlung feindlicher Mächte stehen, kann der Europäer nur staunend bewundern. Er sieht die Bewegung erst, wenn sie in vollem Gange oder gar schon ausgeführt ist. Nicht anders ergeht es ihm mit der chinesischen Realität. Sie ist kein Trick wie am gleichen Abend der „fliegende Maskenwechsel". Sie ist keine Maske (wie oft geglaubt wird). Mit dieser Realität rechnen heißt: die Utopie konkretisieren.

Claus-Henning Bachmann



Bei den Berliner Horizonten 1985 dabei: das Kabuki-Theater, das auf seiner Europa-Tournee dort halt machte. Unser Bild: Ennosuke Ichikawa III. in „Yoshitsune Senbonzakura"

## Kurt Horres' „Meistersinger"-Inszenierung in Brüssel

Auf dem Weg zur „Opéra d'Europe"?

**B**rüssel – das war bis 1981 in der Opernlandschaft ein „No-Name", kein Haus, das man besuchen mußte. Seit der Direktion Gerard Mortiers geben sich dort nun szenische Neuerer wie Karl-Ernst Herrmann, Luc Bondy, Achim Freyer, Patrice Chereau „die Bühne weiter"; John Pritchard und der junge, hochbegabte Sylvain Cambreling haben das Orchester erneuert, gefordert und geformt – so daß sich in Fachkreisen allmählich der Maßstab „Brüsseler Qualität" nicht mehr auf Spitzen, sondern auf Opernabende bezieht... Der Mozart-Zyklus des Hauses hat eben den Kunstpreis der Fachzeitschrift „Opéra international" verliehen bekommen. Brüssel auf dem Weg zur „Opéra d'Europe"?

Als letzte Premiere der Spielzeit hatten nun die „Meistersinger" Premiere. Mortier engagierte Kurt Horres, der nach dem skandalösen Weggang aus Hamburg im Abseits saß. Kunstrichter, Beckmesser, Festwiese, Meister und Horres – es wurde ein beziehungsreicher Musiktheaterabend... Schon die Wahl von Andreas Reinhardt als Ausstatter entrückte das Werk aller „Tümelei". Im festlichen Goldrahmen großbourgeoisen Wohlbehagens fand das Spiel statt. Viel von Wagners Geldadel steht da in einem nur durch Signale angedeuteten Nürnberg: Cranachs Kreuzabnahme hängt im ersten Akt herab; in einem Ausschnitt thronen die selbsternannten Kunstrichter, eitel, albern – und verstehen keinen Deut von Walthers neuer Kunst. Beckmesser wird zu ei-

nem hypernervösen, leicht reizbaren, von fast allem geplagten Pedanten; geschlagen und verhöhnt zieht er durch das Publikum am Schluß, wirft beziehungsreiche Blicke auf die in utopischem Weiß kostümierte Festwiesengesellschaft, die überdeutlich noch die Blessuren des Vorabends trägt... Horres hat die wohl menschlichste Festwiese der letzten Jahre inszeniert. Nach einer intimen und von Sachs' Melancholie geprägten Schusterstube verwandelt Horres und Reinhardt den ganzen Theater in einen Festraum. Fahnen werden aus den Rängen gehängt, Girlanden über die Balustraden. Gaukler tauchen immer wieder auf. Trompetenstöße kommen aus verschiedenen Richtungen. David tanzt auf der Bühne. Und durch jeweils einen der großen Parkettgänge treten dann die Meister auf. Blumen werden ins Publikum

geworfen, vom Bäckermeister sogar Brötchen und Gebäck. Fröhlichkeit breitet sich aus, festliche Stimmung – und auf ihrem Höhepunkt tritt Sachs auf, nun schon mit Beifall aus dem Publikum; und diese Durchdringung von Bühne und Publikum bleibt als Besonderheit erhalten.

Gesanglich prägten drei Debüts den Abend. José van Dam sang seinen ersten Sachs: sehr nobel, fast zu schön und abgeklärt, entsprechend seinem hellen Baßbariton, aber mit mühevollen Höhen im gefürchteten Schlußbild. Dale Duesing gestaltete den Beckmesser imponierend bis ins Detail. Mit der

jugen Karita Mattila ging ein strahlender Evchen-Stern auf. Vom kecken David Martin Finckes bis zum letzten Meister keine Schwäche, erst recht nicht vom 58jährigen Robert Ilosfalvy, der als Stolzling natürlich sein Alter nicht wegspielen konnte, aber stimmlich in einem herrlich freien Festlied bewies, daß eine weniger spektakuläre Karriere eben zu stimmlicher Reife und Unverbraucht-heit führt. Insgesamt durchlief die Aufführung einen klug disponierten Bogen von Kleinlichkeit, Melancholie, Börsartigkeit und schmerzlichem Verzicht bis hin zu einer fast utopischen Heiterkeit.

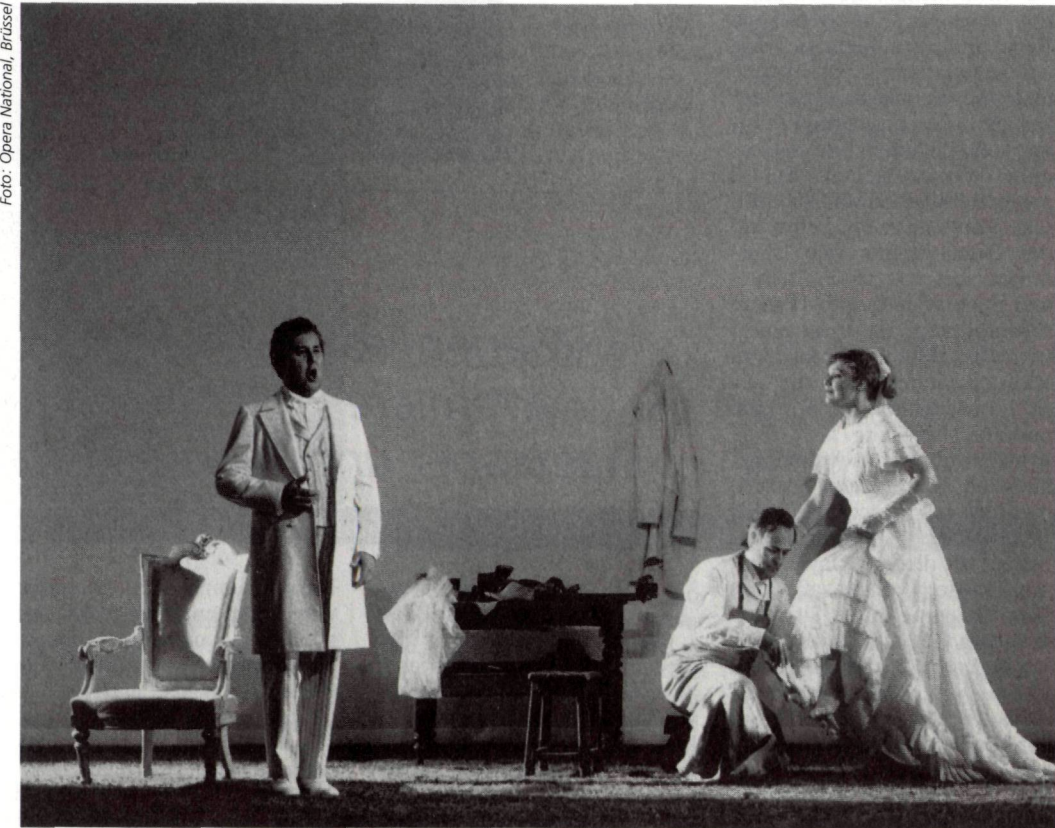
W.-D. Peter

## Münchner Klaviersonnmer

Kamikaze am Piano

**N**ach dem Motto „Je später der Abend" und „Quantität statt Qualität" scheinen die LOFT-Veranstalter in diesem Jahr den

Münchner Klaviersonnmer geplant und gestaltet zu haben, was nicht nur an einem der insgesamt vier Abende zu deutlichen Unmutsäußerungen im



Robert Ilosfalvy (Stolz), Karita Mattila (Eva) und José van Dam (Hans Sachs) in der Brüsseler „Meistersinger"-Inszenierung von Kurt Horres (Kostüme: Andreas Reinhardt). Die musikalische Leitung hatte John Pritchard

Publikum führte. Wiederum wollte man mit Darbietungen bis spät in die Nacht zwischen E- und U-Musik vermitteln, verkürzte Programmschemata und verkrampfte Konzertrituale aufbrechen. Doch für Unkonventionelles in dieser Richtung finden sich in München kaum noch zahlende Zuhörer, zumal dann, wenn zu einer teilweise hanebüchen dilettantischen Programmdramaturgie Künstler treten, die häufig über Hochschulmittelsmaß nicht hinaus kommen.

Bereits der noch gut besuchte Eröffnungsabend, der allein Bach gewidmet und mit Namen wie David Lively, Ivo Pogorelich und Gerhard Oppitz garniert war, begann mit einem Ärgernis. Eineinhalb Stunden langweilte Daniel Chorzempa mal auf dem Cembalo, mal auf dem Flügel, mal auf der Orgel mit Werken von Bach, Reger und Liszt. Daß der in Amerika lebende Spezialist für Tasteninstrumente und promovierte Musikwissenschaftler von Hause aus Organist, jedoch beileibe kein Pianist ist, verriet bei Reger wenig ausgeprägte Anschlagsnuancierungen und Hilflosigkeit gegenüber dem orchestral angelegten Klaviersatz überdeutlich. Hinzu kam, daß Chorzempa die Variationen über ein Kantatenthema Bachs mit ermüdenden Einheitstempi und starrem Mezzoforte beizukommen versuchte, was dem kompositorisch überaus vielschichtigen und harmonisch ausgeklügelten Zyklus das letzte Bißchen spätromantische Verve austrieb. Selbst auf der Orgel konnte sich Chorzempa bei Liszts Präludium und Fuge über B-A-C-H nicht rehabilitieren; dafür ist einerseits das Stück einfach zu schwach, andererseits die Orgel im Münchner Herkulesaal nur eine Notlösung.

Konzentration und Aufnahme-fähigkeit waren also bereits merklich geschwächt, als gegen 22 Uhr einer der wenigen Höhepunkte dieses Klaviersommers folgte: Freilich saßen mit dem Geiger Dmitry Sitkovetsky, dem Cellisten Misha Maisky und dem Bratscher Gerard Causse drei Musikerpersönlichkeiten der Sonderklasse auf dem Podium. Man überraschte mit einer vollständigen und klug arrangierten Streichtrio-Fassung der Bachschen „Gold-

berg-Variationen“ (allerdings ohne die vorgegebenen Wiederholungen, was man hier mit Erleichterung registrierte) des musikalisch federführenden und stets con animo agierenden Sitkovetsky. Als danach Wunderknabe Ivo Pogorelich (jede Faser an ihm ist mittlerweile gestelzt-künstlich und maniert) tatsächlich – befrachtet und mit gespenstischem Automatenlächeln auf den Lippen – an den Flügel trat, um die zweite Englische Suite auf hohem Niveau, aber seltsamerweise möglichst Cembalo-nah zu exekutieren, war das Maß des Glücks für viele voll, denn anschließend leerte sich der Saal beängstigend. Dennoch: Auch der virtuose Eliot Fisk auf der

Gitarre sowie Nicolas Economou, David Lively und Gerhard Oppitz hatten trotz vorge-rückter Stunde interpretatorisch noch teils sehr Beachtenswertes zum Thema Bach zu sagen, wenn auch nicht alles Gold war, was da Martellatogehärtet glänzte.

Am Tag danach dann die einzige wirkliche Attraktion im kleinen Saal des Amerikahauses, und das vor etwa 100 Zuhörern: Yosuke Yamashita, Jazz-Pianist aus Japan, riß nach zeitgenössischen Werken fernöstlicher Notenschreiber, die sein Kollege Akira Imai eher schlecht als recht vorbuchstabierte, das Publikum aus der Lethargie. Yamashita bot mehr als nur eine Ladung geballten

Temperaments, exzellente Klaviertechnik und spontan überschäumende pianistische wie gymnastische Aktionen. Seine Improvisationen über klassische und moderne japanische Kompositionen zeugten von hoher Musikalität, scharfer Intelligenz und einem Sich-Ver-ausgaben bis zur absoluten physischen Erschöpfung. Yamashitas Version von Ravels „Bolero“ beispielsweise wurde so zur exzessiven Klavierorgie, ja zur versuchten Vergewaltigung des Instruments, aber auch zur singulären Hörerfahrung –, so besessen-berserkerhaft arbeitet dieser Kamikaze des Pianos mit Händen, Ellenbogen, Armen und Fäusten. Kaum zu glauben, was ein herkömmlicher

Eine Attraktion beim Münchner Klaviersommer: der japanische Jazz-Pianist Yosuke Yamashita, der mit seinen unkonventionellen Improvisationen beim Münchner Klaviersommer neue Möglichkeiten der Klangerzeugung demonstrierte



Foto: Roland Fischer

## Wiener Festwochen: Premieren in der Staatsoper und Volksoper

Starkult und Ausstattungsregie

Alles will den Propheten sehen“ – mit dieser Posse hat Johann Nestroy den Opern-Fanatismus der Wiener zur Zeit der Erstaufführung von Meyerbeers „Der Prophet“ karikiert. Nestroy 1985 würde vermutlich „Alles will Domingo sehen“ oder so ähnlich lauten. Galt die Wiener Opern-

Narretei anno 1850 immerhin einem neuen Kunstwerk, so bleibt in unserem dünnen, künstlerisch ausgeschöpften Zeitalter nichts anderes als hohle Star-Vergötterung übrig. Die üblichen Begleiterscheinungen einer Operngala – allgemeine Hysterie, tage- und wochenlanges Kampieren der

Fanatiker vor der Opernkassa usw. – wurden diesmal für die betagten Verismo-Zwillinge „Cavalleria rusticana“ – „Der Bajazzo“ aufgewendet, die solcherart zu Festwochen-Ehren gelangten. Doch wenn Domingo oder ein ähnlicher Musik-Guru auf dem Programmzettel steht, bleibt es ja völlig egal, was gespielt wird.

Jean-Pierre Ponnelle hat beide Stücke inszeniert und ausgestattet. Mit einer Fülle von Einfällen, davon einigen sehr guten. „Cavalleria“ endlich weit weg vom üblichen Postkarten-Look. Schauplatz eine steinerne Stadt, ähnlich dem sizilianischen Enna. Ausgeglühte Mauern, kein Blättchen Grün. Eine Schar schwarz gekleideter Weiber, die wie ein antiker Chor das Geschehen begleitet. Schwächen gibt es in der Perso-

nenregie. Für Santuzza sind Ponnelle nichts anderes als die altbekannten Verzweiflungsgebärden eingefallen. Und daß im Vorspiel das Stelldichein Turridus bei Lola gezeigt wird, ist kein guter Gedanke. Erst eine Liebesnacht und hinterher ein Ständchen – das verstößt gegen das amouröse Gewohnheits-

Konzertflügel alles an klanglichen Valeurs und Reserven bereithält. Belangloses bzw. ärgerlich Ödes dann an den letzten beiden Abenden, die zeigten, daß auch störende Videoaufzeichnungen, die permanent stattfanden, an der durchschnittlichen Substanz der Darbietungen nichts ändern. Geradezu geschadet haben dürfte aber der russische Pianist und Neutöner Rodion Shchedrin der Festivität mit seinem unsäglichem „Musikalischen Opfer“ für Orgel, 3 Flöten, 3 Fagotte und 3 Posaunen (!), einer Auftragskomposition für die Wiener Universal Edition. Nerven wie Drahtseile waren für das zweistündige Mammutwerk

nötig; es begab sich Kakophonie in Reinkultur, und daß man so viele lädierte Töne überhaupt notieren und dann auch noch richtig falsch zum Klingen bringen kann, zwang einem Bewunderung ab, obwohl die Schmerzschwelle der Zumutung ständig überschritten wurde. Daß jene, die ausharren wollten, um im Anschluß Isaac Steiners Barmusik „vom Barock bis Heute“ oder Joe Zawinuls sterile Keyboard- und Synthesizer-Eskapaden zu hören, nie mehr in ihrem Leben etwas mit Neuer Musik zu tun haben möchten, ist Shchedrin zuzuschreiben. Dafür stimmte die Erwartungshaltung des Publikums mit dem Gebotenen einfach zu wenig überein. S.M.



In der „Bajazzo“-Premiere an der Wiener Staatsoper sangen Ileana Cortubas die Nedda und Plácido Domingo den Canio

nenregie. Für Santuzza sind Ponnelle nichts anderes als die altbekannten Verzweiflungsgebärden eingefallen. Und daß im Vorspiel das Stelldichein Turridus bei Lola gezeigt wird, ist kein guter Gedanke. Erst eine Liebesnacht und hinterher ein Ständchen – das verstößt gegen das amouröse Gewohnheits-

recht. Im „Bajazzo“ konnte sich Ponnelle bildhafte, fast kaleidoskopisch fluktuierende Phantasie besser entfalten. Das Stück wurde zeitlich an den Beginn unseres Jahrhunderts verlagert. Canio zieht mit einem LKW ins Dorf ein. Die Komödianten sind skurrile, popige

Typen, wirken wie Wesen aus einer anderen Welt. Ein üppi-ges Spiel der Farben, der Formen, der Charaktere.

Dirigent Adam Fischer entwickelte bei den lyrischen Stellen viel Feingefühl. Der Mascagni-Chor „A casa, a casa, amici...“ hat kaum jemals so duftig geklungen. Und im „Bajazzo“ waren – seit Menschengedenken – die üblichen Striche im Nedda-Silvio-Duett aufgelöst. Das Krasse, Grelle, der schrille Verismo-Ton liegt dem Dirigenten weniger.

Gesanglich war Elena Obrazzowa (Santuzza) siegreicher Höhepunkt der Aufführung. Plácido Domingo als Canio befriedigte zwar seine Anbeter, doch zeigte es sich, daß die Zweitbesetzung, Ermanno Mauro, über ganz andere dramatische Töne verfügt. Es ist ein Glück unseres Zeitalters, daß bei den Tenören der Unterschied zwischen Luxus- und Mittelklasse oft kaum wahrnehmbar bleibt. Luis Lima / Corneliu Murgu (Turiddu), Giorgio Zancanaro (Alfio), Ileana Cortubas (Nedda), Matteo Manuguerra (Tonio) und Wolfgang Schöne (Silvio) ergaben ein gutes Ensemble.

Interessanter war auf alle Fälle die Ausgrabung der musikalischen Komödie „Kleider machen Leute“ in der Volksoper, mit der sich Wien – reichlich spät – der stark um sich greifenden Zemlinsky-Renaissance anschloß. Daß Wien und die Volksoper allen Grund haben,

diesen Komponisten zu ehren, liegt auf der Hand. Zemlinsky wirkte an der Volksoper viele Jahre als Kapellmeister, er hat dort die allererste Opernaufführung des Hauses dirigiert („Freischütz“ 1904) und führte ebendort im Jahr 1910 seine Gottfried-Keller-Oper auf.

Bei der Neuproduktion wurde allerdings die spätere Fassung (aus dem Jahr 1922) verwendet. „Kleider machen Leute“ besitzt zwar nicht annähernd die Kraft und Dichte von Zemlinskys Meisterstück „Der Zwerg“, gefällt aber durch die Zartheit und Anmut des Tonfalls. Vorherrschend im Walzertakt geschrieben, ohne allzugroße Wagnisse harmonischer Art, strahlt diese Musik etwas angenehm Leichtes und Schwebendes aus. Jedenfalls wurde damit ein absolut kennenswertes Beispiel volkstümlicher Opernkunst vorgeführt. Peter Gülke war der kompetente Dirigent der Aufführung, der Tenor Kurt Schreibley und die Sopranistin Gertrud Ottenthal zeichneten sich ebenso aus wie der Pantomime Walter Bartussek. Die Inszenierung (Robert Herzl, Pante-lis Dessylaas) verlegte das Stück ins mondäne Gesellschaftsmilieu der Jahrhundertwende, was zu der bieder-sinnigen Dorfgeschichte nur schlecht paßt. Doch Jugendstil (das ist das Stichwort!) ist derzeit eine Mode, der auf Schritt und Tritt gehuldigt werden muß. Clemens Höslinger

## Münchner Opernfestspiele: Neuproduktionen und ein Gastspiel

Abschied von der Einfallslosigkeit

Einfallslosigkeit der Programm-Macher: das war ein Vorwurf, den man im Zusammenhang mit den Münchner Opernfestspielen in den letzten Jahren häufiger hören konnte. Mehr oder weniger aufpolierte Repertoire-Reprisen, durchsetzt mit ein paar Stars: fertig war das nur hin-

sichtlich der Preise gesalzene Festspiel-Menü. Daß es auch anders geht, wurde 1985 deutlich. Drei Premieren bereicherten den Festival-Aufbau von Altbekanntem zwischen Mozart und Wagner: Bergs „Lulu“ in der dreiaktigen Fassung, die Orffsche „Bernauerin“ – als Freiluft-Spektakel à la Salzbur-

ger „Jedermann“ von August Everding effektsicher ins Szene gesetzt – und die Uraufführung von „Le Roi Bérenger“, eigens für München vom Schweizer Komponisten Heinrich Sutermeister geschrieben, der kürzlich seinen 75. Geburtstag feierte. Glanzpunkte bekam der Spielplan schließlich aufgesetzt durch zwei konzertante Aufführungen von Bellinis „Norma“ unter Giuseppe Patané und einem bejubelten Gastspiel der Komischen Oper in Ost-Berlin, die mit Händels „Giustino“ in einer nahezu genialen Inszenierung von Harry Kupfer angereicht war. Weniger befriedigend fiel freilich die Eröffnungsvorstellung dieser Festwochen aus: Jean-Pierre Ponnelle hatte Bergs „Lulu“-Konzert nach Wedekinds „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“ gründlich mißverstanden. Ein auf-

wendiges bis aufdringliches Ausstattungs- und Kostümfest sollte offensichtlich dem nach wie vor stockkonservativen und letztlich an Bergs Musik desinteressierten Münchner Publikum die nicht immer leicht verdauliche musikalische Kostschmackhafter machen. Daß dabei aber die üppigen optischen Attraktionen des wandlungsfähigen Einheits-Bühnenbildes sich selbstherrlich in den Vordergrund schoben und die menschliche Tragödie reduziert wurde auf eine oberflächliche Schau von Kostümen und Gefühlen, schien den Regisseur offenbar am wenigsten gestört zu haben. Statt auf den expressiven Gehalt des Opernstoffes, auf Ausdruck, Kraft und Intimität des Kammerspiels zu setzen, versuchte Ponnelle in schier endlosen Räumen mit teilweise leider zur Masche gewordenen inszenato-

rischen Versatzstücken aus dem doch arg geschmacklerischen „Atelier Ponnelle/Pet Halmen“ Atmosphäre zu produzieren. Daß bei so intensiver Hinwendung zur Äußerlichkeit für eine ausgefeilte Personenführung keine Zeit blieb, verwunderte nicht. Mit Catherine Malfitano hatte man zwar eine blendend aussehende und mit katzenhafter Geschmeidigkeit die vokalen Exzesse bezwingende Lulu gefunden, doch bedingt diese Rolle neben Stimme, schmaler Taille und beachtlichem Busen auch Liebe zum darstellerischen Detail. So gesehen zeigte die Malfitano nur eine, gewiß nicht die wesentlichste Seite der Lulu, die der gerissenen, eiskalt taxierenden Dirne, die mit wacher Intelligenz ihre Fäden spinnt. Ihre Naivität und die Triebhaftigkeit ihres Handelns wurden glatt unterschlagen; von Eros kaum eine Spur. Schauspielersche Präsenz bzw. Brillanz brachten aus dem übrigen, sehr unausgeglichenen Sängerensemble lediglich Franz Mazura als Dr. Schön und Jack, the Ripper sowie Brigitte Fassbaender in ihrer alle menschlichen Züge ausleuchtenden Porträtstudie der Gräfin Geschwitz zustande. Dank ihrer totalen Identifikation mit der Rolle wurden die Schlußminuten des dritten Akts zum Ereignis. Von Friedrich Cerha am Pult, aufgrund seiner Ergänzungen der Oper mit Bergs Musik engstens vertraut, hatte man sich mehr erwartet. Verwaschene Orchesterfarben, halbherzige Akzente und ein Hang, sich mit der unterschwelligen musikalischen Illumination der Szene zufrieden zu geben, anstatt das luxurierende Leuchfeuer Bergscher Orchestersprache abzubrennen, zogen den Abend unnötigerweise in die Länge.

Opern-Uraufführungen sind in München selten und wenn Sie stattfinden, dann bevorzugt man im allgemeinen Neutöner gemäßiger Provenienz. So auch diesmal: Sutermeister fand für seinen Prolog und 18 Szenen „Le Roi Bérenger“ nach Eugène Ionescos Theaterstück „Der König stirbt“ harmlos-freundliche Musik, die niemanden, auch den arglosesten nicht, verschreckt. An Funkoper der 60er Jahre fühlte

man sich erinnert, an die milden Klänge filigran untermalender Schauspielmusiken. Menottis Einakter nehmen sich dagegen aus wie Shakespeare-Dramen. Dabei ist die literarische Vorlage beileibe bewegend, auch bei Ionesco stirbt es sich ja bekanntlich nicht leicht. Jorge Lavelli ließ in einem praktikablen Bühnenbild von Max Bignens spielen, dem am Ende – analog zum Tod des Königs – tatsächlich die Luft ausgeht: es sinkt (bühnentechnisch aufwendig) in sich zusammen. Jede Gesangspartie ist hier fast eine Hauptrolle, wobei sich für Heinz-Jürgen Demitz als Bérenger I. (er war für Theo Adam eingesprungen) und die beiden Königinnen Marguerite (Ute Trekel-Burckhardt) und Marie (Edith Mathis) noch die musikalisch dankbarsten Aufgaben stellten. Wolfgang Sawallisch und das geschmackvoll instrumentierte Kammerorchester hoben die Kurzoper beherzt aus der Taufe, doch wo an musikalischer Substanz wenig zu holen ist, da hat nicht nur der König, sondern sogar der Kaiser sein Recht verloren. Bezeichnend also, daß nicht Hausgemachtes der Bayerischen Staatsoper stehende Ovationen hervorrief, sondern das Gastspiel der Komischen Oper aus Ost-Berlin. Wie kurzweilig und durchaus nicht verpöft eine Händel-Oper wie der „Giustino“ sein kann, bemüht man sich, starren Opera-seria-Figuren realistisches Leben einzuhauchen und der Musik ihre Formalhaftigkeit durch ständige Differenzierung zu nehmen –, das zeigte Harry Kupfers turbulenter Bilderbogen um Ehre und Ruhm, Schätze und Herrscherkrone. Allerdings konnten sich er und Hartmut Haenchen am Pult auf ein versiertes Ensemble von Sängerdarstellern verlassen, aus dem der jugendliche Counter-Tenor Jochen Kowalski als Bauer Giustino markant abstach. Vieles ließe sich noch zu den gelungenen Bühnenbildern und Kostümen sagen, die mehr als einmal Szenenapplaus provozierten. Die Absicht von Operndirektor Sawallisch, das Ensemble der Komischen Oper häufiger nach München zu laden, kann also in jeder Hinsicht begrüßt werden.

Stefan Mikorey

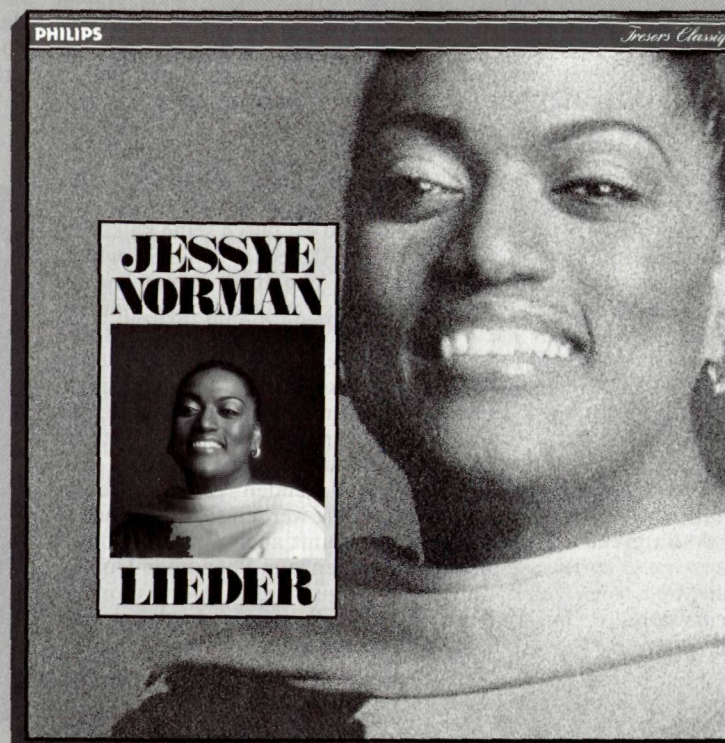


Foto: Toepfler

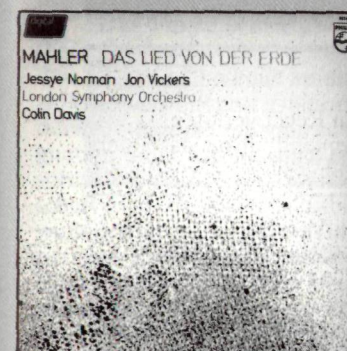


Ein wandlungsfähiges Einheits-Bühnenbild schuf sich Jean-Pierre Ponnelle für seine Neuinszenierung der „Lulu“ an der Bayerischen Staatsoper. Eine schauspielerische herausragende Leistung bot Brigitte Fassbaender als Gräfin Geschwitz

# JESSYE NORMAN



Lieder von Brahms  
Wagner · Mahler  
R. Strauss



**Gustav Mahler**  
**Das Lied von der Erde**  
Jon Vickers, Tenor  
London Symphony Orchestra  
Sir Colin Davis  
CD 411 474-2  
Ⓢ 6514 112



**Richard Wagner**  
**Wesendonk-Lieder**  
Liebestod aus „Tristan und Isolde“  
London Symphony Orchestra  
Sir Colin Davis  
CD 412 655-2  
Ⓢ 9500 031



**Berlioz · Ravel**  
**Les nuits d'été**  
**Shéhérazade**  
London Symphony Orchestra  
Sir Colin Davis  
CD 412 493-2



**Richard Strauss**  
**Vier letzte Lieder**  
+ 6 Orchesterlieder  
CD 411 052-2  
Ⓢ 6514 322  
Ⓢ 7337 322



**Geistliche Lieder**  
Royal Philharmonic Orchestra  
Sir Alexander Gibson  
CD 400 019-2  
Ⓢ 6514 151



**With a Song in My Heart**  
Boston Pops Orchestra  
John Williams  
CD 412 625-2  
Ⓢ 412 625-1  
Ⓢ 412 625-4

Geoffrey Parsons, Klavier  
London Symphony Orchestra ·  
Sir Colin Davis  
Concertgebouw-Orchester  
Amsterdam · Bernard Haitink  
Gewandhaus-Orchester Leipzig ·  
Kurt Masur  
Ⓢ 412 653-1 · 3 LP



**Schubert · Mahler**  
**Lieder**  
Irwin Gage, Klavier  
Ⓢ 412 366-1  
Ⓢ 412 366-4

## Tourneedaten:

8. 9. 85 Ludwigsburg  
12. 9. 85 Köln  
10. 10. 85 Hamburg  
Dez. 85 Stuttgart (Oper)