

1. Internationaler Schallplattenwettbewerb „Fryderyk Chopin“

Preise für Cyprien Katsaris und Cecile Licad

Inzwischen sind die Würfel beim 1. Internationalen Schallplattenwettbewerb „Grand Prix du disque Fryderyk Chopin – Varsovie 1985“ gefallen. Veranstalter des Wettbewerbs war die Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau, die bereits seit über 50 Jahren unermüdlich für die Verbreitung der Musik dieses polnischen Komponisten wirkt. Von dieser Gesellschaft war auch die Idee für den alle fünf Jahre in Warschau stattfindenden Chopin-Klavierwettbewerb, für die alljährlich an Chopin-Gedenkstätten in Polen durchgeführten Veranstaltungen und die Herausgabe des Gesamtœuvres von Chopin, das von den hervorragendsten polnischen Pianisten auf Platten eingespielt wurde, ausgegangen. Genauso wie die hier erwähnten Veranstaltungen will nun dieser Schallplattenwettbewerb das Schaffen des großen polnischen Romantikers in der Welt publik machen und jene Künstler aufspüren,

die nach Auffassung der polnischen Jury seine Werke am treffendsten interpretieren. Zum Wettbewerb wurden 26 Schallplatten von 16 Tonträger-Firmen aus elf Ländern eingeschickt, so u. a. aus der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Japan, der UdSSR, Spanien, den USA, Ungarn, der Tschechoslowakei und Polen. Die Jury, bestehend aus namhaften polnischen Musikern, Pädagogen, Musikkritikern und Phonofachleuten unter dem Vorsitz des bekannten Komponisten Krzysztof Penderecki, prüfte die eingereichten Schallplatten in zwei Etappen. In der ersten wurden 15 Minuten beliebig aus den jeweiligen Platten herausgegriffen, und in der zweiten wurden die in der ersten ausgewählten in jedem einzelnen Detail abgehört. In beiden Etappen galt das Anonymitätsprinzip. Zwei Aufnahmen wurden in der Kategorie der Solowerke und in der Kategorie der Werke für Klavier und Orchester in die enge-

re Wahl gezogen. Im Bereich der Kammermusik und bei den Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen wurde kein Preis vergeben. Wettbewerbspreisträger wurden bei Chopins Solowerken die Firma Teldec aus der Bundesrepublik für ihre Platte mit den Balladen und Scherzi, gespielt von dem französischen Pianisten Cyprien Katsaris, bei den Werken für Klavier und

Orchester indessen die Firma CBS für die Platte mit dem f-Moll-Klavierkonzert mit Cecile Licad und dem London Philharmonic Orchestra unter der Stabführung von André Previn. Nach Auffassung der Jury zeichneten sich diese Einspielungen sowohl durch ihre pianistische Interpretation als auch die überdurchschnittliche technische Aufnahmequalität aus.

Ewa Jarosińska

Bayreuth 1985

Ein Hort der Sänger

Die Bayreuther Festspiele, das hat auch der Durchgang 1985 wieder voll und ganz bestätigt, sind und bleiben ein Festival besonderer künstlerischer Qualität. Und das gilt sicher nicht allein in bezug auf die zehn Werke aus Richard Wagners Oeuvre, die hier in intervallischen Abständen neu in Szene gesetzt werden. Denn darüber hinaus ist mir weltweit kein anderes Festspiel geläufig, das es alljährlich fertigbrachte, eine derart große Zahl von erstklassigen und vor allem den besonderen Ansprüchen der Partien gerecht werdenden Sängern zu verpflichten, wie sie gerade in Bayreuth unabdingbar sind. Festspielleiter Wolfgang Wagner gelingt dies offenbar immer wieder mühelos, und dafür, daß Heldenentore im deutschen Fach Mangelware sind, kann auch der Wagner-Enkel nichts, wenngleich dieser schon eine außergewöhnlich glückliche Hand bewies, in diesem Jahr Peter Hofmann (Parsifal), Siegfried Jerusalem (Siegfried), René Kollo und Richard Versalle (Tannhäuser), Toni Krämer und Manfred

Jung (Siegfried) sowie Robert Schunk (Erik, Walther) gleichzeitig auf dem Grünen Hügel zu versammeln. Selbst durch die plötzliche Absage Kollos wegen einer Stimmbänderkrankung wurde die Neuinszenierung des „Tannhäuser“ nicht ins Wanken gebracht: Richard Versalle meisterte mit beachtlichem Durchhaltevermögen alle sieben Vorstellungen. Und was die Sopranistinnen, Bässe und Baritonstimmen anbelangt, so ist beispielsweise mit Namen wie Lisbeth Balslev (Senta), Waltraud Meier (Kundry), Cheryl Studer (Elisabeth), Hildegard Behrens (Brünnhilde), Matti Salminen (Landgraf, Titurel, Daland), Simon Estes (Amfortas, Holländer), Hans Sotin (Gurnemanz) oder Franz Mazura (Klingsor) die Bayreuther Situation bereits mehr als hinreichend als festspielwürdig ausgewiesen. Nicht zu vergessen Siegmund Nimsgern, der als Wotan und Wanderer auch einen Reifeprozess durchgemacht hat. Hier eine „Krise der Gesangkunst“ an die Wand zu malen, wäre schlichtweg blasphemisch.

Bis auf Woldemar Nelssons nach wie vor hastig-nervöses und leider nur an der musikalischen Oberfläche erhitztes „Holländer“-Dirigat in Harry Kupfers nunmehr auch für das Fernsehen aufgezeichneter furioser Adaption des Stoffes muß hohes Niveau auch den Herren am Pult bescheinigt werden: Peter Schneider leitete mit Umsicht und gezielt eingesetztem Temperament den

mittlerweile inszenatorisch restlos brach liegenden „Ring“ in einer Regie, die nur noch „nach Peter Hall“ statt- bzw. nicht stattfindet. Diese Sprachregelung, die das Trauerspiel um diese einst von Georg Solti initiierte sogenannte „romantische“ Umsetzung der Tetralogie nochmals unterstreicht, hat man gefunden, nachdem sich der Engländer heimlich, still und leise „französisch“ von Bayreuth verabschiedete und die anfallende Probenarbeit auf einen Assistenten abgeschoben hat. Ein eindeutigeres Armutszeugnis hätte sich Hall als Regisseur und Künstler nicht ausstellen können.

Für Götz Friedrichs immer noch sehr präsente und in Detailarbeit, Personenführung und Timing brillant ausgefeilte Jahrhundert-„Parsifal“-Regie fand James Levine wieder zu jener tiefen Einsicht und Einfühlung in die Partitur, die man seit der Premiere 1982 gewohnt ist und die einen geradezu balsamischen instrumentalen Wohlklang hervorzauberte, eine wohl dosierte, samtig-sinnliche und lyrismenreiche Klangorgie, die nicht um ihrer selbst willen entfaltet wird, sondern in der auch die dramatisch-exzessiven Akzente zu ihrem Recht kommen und zu markanten Höhepunkten ausgebaut werden. Eine kontrastreiche Aufführung aus einem Guß wie diese, muß von einem grundlegenden Einverständnis zwischen Bühne und Orchestergraben getragen werden, was zweifellos der Fall gewesen ist. Dieser für einen überzeugenden Gesamteindruck so wichtige Konsens fehlte bei Wolfgang Wagners „Tannhäuser“-Neuinszenierung in der gegenüber der geläufigen Pariser Fassung spartanisch anmutenden Dresdner Fassung, an die man sich in Bayreuth erstmals herangewagt hat. Nicht nur auf

das reißerische Bacchanal muß hier verzichtet werden, sondern insgesamt auch auf weit weniger instrumentatorisch-klangfarbliche Wonnen, ganz abgesehen von der ungewöhnlichen Schlußversion. Musik und Szene klafften beträchtlich auseinander. Während Giuseppe Sinopoli, bisher eher auf die italienische Oper fixiert und als Wagner-Dirigent eine Entdeckung, mit dem Orchester Ein-

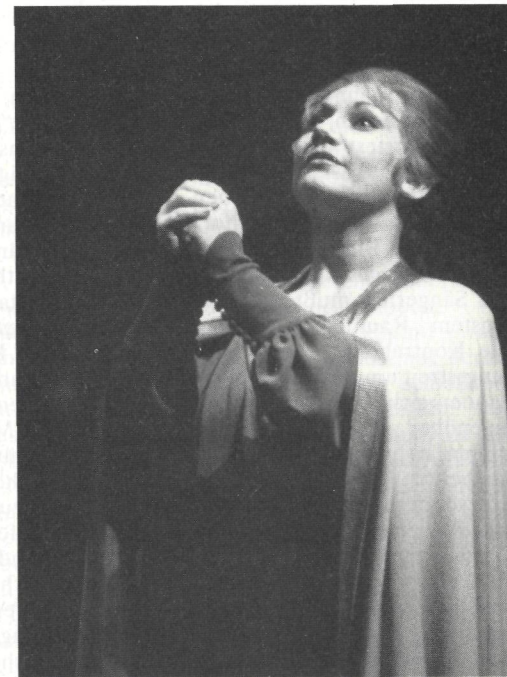
verständnis demonstrierte und den von Norbert Balatsch (überrigens wie in allen anderen Produktionen dieser Saison auch) schlagkräftig und flexibel einstudierten Chor sowie das ohne Abstriche fulminante Solistenensemble zu einer musikalisch großzügig angelegten, üppigen Aufführung befeuerte, deren musikdramatischer Zuschnitt intensive Proben und eingehendes Befassen des Dirigenten

mit der Materie vermuten ließ, begnügte sich Wolfgang Wagner mit einer lobenswert kostengünstigen Ausstattung, die aber einfalllose Öde auf der Bühne zur Folge hatte. Im ersten und dritten Akt Reminiszenzen an das Neubayreuth der 50er Jahre: Karge Projektionen auf dem Rundhorizont versinnbildlichen Wald-einsamkeit; die eigentliche Spielfläche ist reduziert auf ei-



Foto: Teldec

Ein polnischer „Grand Prix“ wurde Cyprien Katsaris für seine bei Teldec erschienene Einspielung der Balladen und Scherzi von Chopin verliehen



Fotos: Bayreuther Festspiele



Szenisch mehr als enttäuschend fiel Wolfgang Wagners diesjährige „Tannhäuser“-Neuproduktion bei den Bayreuther Festspielen aus. Beachtliches leisteten dagegen die Sänger, darunter Cheryl Studer als Elisabeth und Richard Versalle in der Titelpartie

nen Kreis mit drei gegeneinander rotierenden Ringen. Nach dem Willen des Regisseurs „die eigentliche Kultstätte, besetzt von Venus und Maria“, die letztgenannte Dame ist als Säule allgegenwärtig. Die sparsame Beleuchtung des Szenarios wird spätestens dann sinnfällig, wenn das Györ-Ballett seine dürrtlig-hölzernen Tanzeinlagen zum Besten gibt: eine Liebesfeier als Gymnastikstunde – das verträgt keine erleuchtende Helle. Spießige Betulichkeit – man kennt sie aus der „Meistersinger“-Inszenierung, die im kommenden Jahr wieder aufgenommen werden soll – dann beim Sängerfest auf der Wartburg: Die Baukasten-Bogenarchitektur schien der deutschen Gartenzwerg-Vorgartenkultur entlehnt, die Bühne war vollgestellt mit archaischen Hockern. Das Sängerfest mußte also auf engstem Raume stattfinden. Die Kontrahenten beim Meinungsstreit um die wahre Liebe standen sich dabei so hautnah gegenüber, daß man meinen konnte, es handle sich nicht um den hehren Disput kluger Männer, sondern um eine gemütliche Vereinssitzung des Richard-Wagner-Verbandes. Dafür konnte die gesamte und reichlich erschienene Festversammlung Platz nehmen, nachdem jeder artig sein Dienerrchen oder Knickschen vor Landgraf Hermann gemacht hatte. So kann man freilich den Einzug der Gäste heute nicht einmal mehr an Landesbühnen inszenieren, geschweige denn in Bayreuth. Das ist indiskutabel. Nicht allein die szenische Großzügigkeit vermißte man, sondern in erster Linie die geistig-konzeptionelle. Reichliche Entschädigung erfuhr man durch Cheryl Studer, die überwältigende Elisabeth, durch Gabriele Schnaut als Venus mit fraulich-fülligem Timbre, durch Wolfgang Brendels markanten Wolfram von Eschenbach und durch den Tannhäuser des Bayreuth-Debütanten Richard Versalle, der die Erwartungen mit einer etwas engen, aber durchschlagenden Höhe erfüllte. Die Bayreuther Festspiele sind eben vor allem und Gott sei Dank ein Hort der Sänger, ein Eldorado nicht immer schöner, aber persönlichkeitsstarker Stimmen.

Stefan Mikorey

Salzburger Festspiele

Händels „Saul“, Strauss' „Capriccio“ und Henzes „Ulisse“

Während die große Salzburger Tradition der Opernvergegenwärtigung durch Karajans „Carmen“ eine ärgerliche Wendung zum Beliebigen und Kunstgewerblichen genommen hat, rechtfertigt das Salzburger Landestheater – mit einer Eigenproduktion „im Rahmen der Festspiele“ – ein zweites Mal den künstlerischen und verhältnismäßig geringen materialen Aufwand für das Genre der sogenannten Kirchenoper. Nach Händels „Jephtha“ hat Landestheaterintendant Federik Mirdita nun ein weiteres „Geistliches Drama“ Händels für die Kollegienkirche eingerichtet und mit sparsamen, bildhaften Mitteln inszeniert: „Saul“. Mirdita riskierte es, stark zu kürzen und strich auch eine Reihe von Personen von der Besetzungsliste, so daß – nun mit Hilfe eines von der Kanzel agierenden „Sprechers“ (Georges Ourth) – nurmehr die für den inneren und äußerlichen Handlungsablauf wichtigen musikalischen und leibhaftigen Charaktere zum Tragen kommen.

Im Bereich der musikalischen Darlegung gelingt es Ralf Weikert und dem Mozarteum-Orchester nur phasenweise, über erregende farbliche Abmischungen hinaus auch den rhythmisch-dramatischen Impuls sozusagen auf „Flamme“ zu halten. Was dem links – und akustisch natürlich etwas problematisch – platzierten Orchester an Präzision fehlt, gleicht

In einer szenischen Einrichtung von Federik Mirdita wurde am Salzburger Landestheater während der Festspiele Händels „Saul“ auf die Bühne gebracht (Foto links). Für die Neuinszenierung des Strauss'schen „Capriccio“ am Großen Haus war Johannes Schaaf als Regisseur verpflichtet worden, Horst Stein (oben) dirigierte an Stelle von Klaus Tennstedt

der optisch ständig gegenwärtige Landestheaterchor durch mitreißendes und anschaulich affektives Singen aus. Paul Esswood, der britische Counter, adelt die Partie des David mit gescheiter Inbrunst und leistet in vokaler Hinsicht entscheidende Schrittmacherdienste für die stets gefährdeten Belange altertümlichen Musizierens und Singens. Silbrig, biegsam ist Monika Lenz als Mikal, die einzige von Mirdita noch akzeptierte Frauenrolle in dieser „Saul“-Version. Die Festspiele wollen, wenn Mirdita Ende der kommenden Spielzeit Salzburg verläßt, die Kirchenoper – angeblich aus verkaufspolitischen Erwägungen heraus – wieder einmotten. Mich wundert es nicht, aber ich erlaube mir trotzdem den Luxus, dies zu bedauern. Die Aufführungszahlen der Bühnenwerke von Richard Strauss bei den Salzburger Festspielen geben Aufschluß

über deren Stellung im Repertoire ganz allgemein. Bis zum heutigen Tag wurde „Der Rosenkavalier“ 103 Mal gegeben. Straussens sechste und letzte Oper der späten Schaffensphase – von „Arabella“ (op. 79) an gerechnet –, die leichte Komödie „Capriccio“, wurde im Rahmen der Festspiele nur viermal aufgeführt. Der Schluß liegt nahe, Sujet oder Musik seien mißlungen – vielleicht auch beides. Womöglich ist die geringe Repräsentanz des textlich zusammen mit Clemens Krauss erarbeiteten „Konversationsstückes für Musik in einem Aufzuge“ auch auf halbherzige, unglückliche interpretatorische Maßnahmen im Bereich der Szene und der musikalischen Ausgestaltung zurückzuführen. Bei den Salzburger Festspielen, wo der musikliebende Regisseur Johannes Schaaf den amourösen ästhetischen Kleinkrieg der Geschlechter und künstlerischer Ideologien inszeniert hat, könnte dem zitatreichen, dialogpikanten Stück ein neuer Frühling beschert werden. Schaaf und der Bühnenbildner Andreas Reinhardt haben sich nämlich nicht damit begnügt, die zwischen Apodiktik, Esprit und akademischer Langatmig-

keit vermittelnden Debatten um die kunstinterne Rangfolge von Wort und Musik nur nachzuformulieren. Niemand wird indes die Bühne betrachten und genießen können, ohne sich in Anbetracht der kühl-ornamentalen Glasraumkonstruktion und der modischen Keckheit à la „Cabaret“, so wie sie von Trudeliere Schmidt im Kostüm der Schauspielerin Clairon vorgeführt wird, an Zeiterscheinungen erinnert zu fühlen, die in engem Zusammenhang mit ästhetischem Diktat stehen und

jene Konjunktur des Komponisten Strauss zu fördern half, die bis heute angehalten hat – freilich etwas verdunkelt von der einen oder anderen weltanschaulichen Wolkenbildung. Viel Glas also im Kleinen Festspielhaus: Die Göttinnen der Musik und der Poesie sind in überdimensionale „Vitrinen“ verbannt, die Akteure ereifern sich in gläserner Umgebung – in einer Szenerie des kühlen schönen Scheins, deren Öffnung nach hinten, wenn der Blick ins gräfliche Theater erlaubt ist,

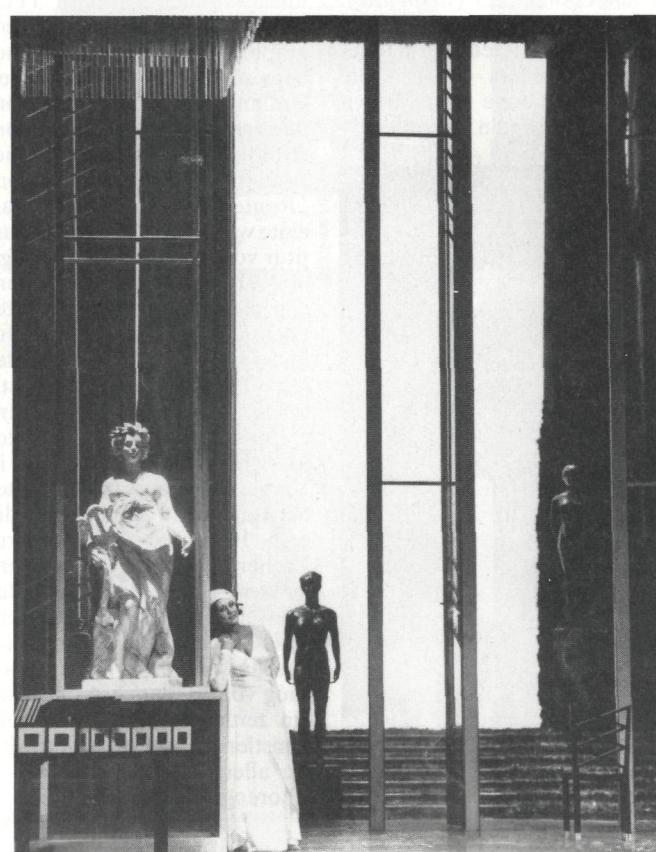
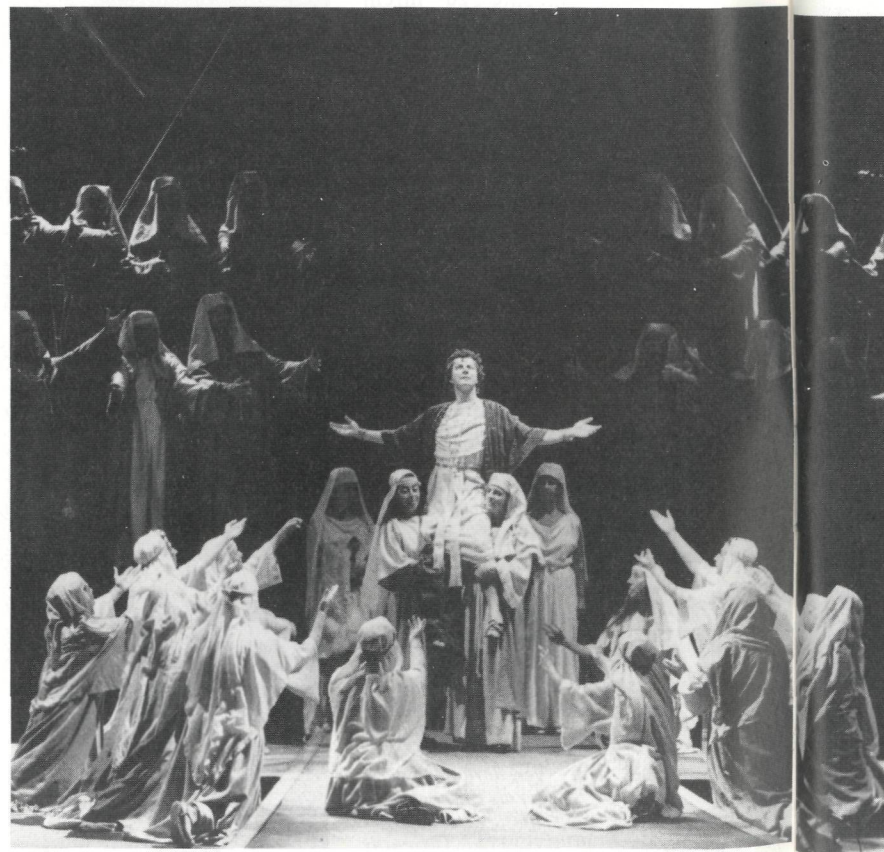


Fotos: Salzburger Festspiele

zugleich eine Beschwörung des Anachronistischen ist: mit persiflierten Perücken-Muskern und einer von Marise Flach vorbereiteten und zutreffend lächerlich hopsenden Tänzerin (Nora Venturini). Die Farben sind nicht üppig, eher von momentaner Verführungskraft, wie etwa im Schlußbild, wenn die Gräfin – von Anna Tomowa-Sintow mit wachsender darstellerischer und lyrischer Intensität empfunden – von ihren Liebhabern und auch von allen guten Geistern verlassen im Schloßgarten sinniert: der Lösung des Kunstproblems ebensowenig näher wie der Antwort, wenn sie denn nun von beiden Liebhabern den Vorzug geben soll. Wenn es dabei nur um stimmliche Aspekte gehen würde, würde ich ihr Olivier, den Poeten, empfehlen. Franz Grundheber schafft es glücklicherweise, trotz rhetorischer Überzeugungskraft, gesanglich diskret zu bleiben, während Eberhard Büchner als Musiker Flamand in Liebe und Diskurs auch noch die erheblichen Nöte eines bereits ausgelaugten Tenors hören läßt. Der komplette Strauss-Sänger bei den Herren aber ist Manfred Jungwirth als Theaterdirektor La Roche. Komödiantische Restbestände eines „von Lerchenau“, idealistische Spinnerei und warmblütige Menschlichkeit bilden in seiner Person eine Einheit, die in grellem Kontrast zu den reinen Kunstfiguren der Oper steht. Am Ausgang einer Festspieldarstellung – und noch dazu, wenn es um Strauss geht – haben die Wiener Philharmoniker entscheidend Anteil. Für den ursprünglich engagierten Klaus Tennstedt leitete Horst Stein die Premiere: mit viel Gespür für die intimen akustischen Feinschmeckereien des Orchestersatzes, mit Sinn für den musikhistorischen Fußnotenaparat.

Im Vorfeld der dritten operntheatralischen Neuproduktion bei den Salzburger Festspielen mußte man sich vor Augen halten, daß Hans Werner Henzes freie Bearbeitung von Claudio Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse in patria“ wohl kaum ohne den emphatischen Einsatz Nikolaus Harnoncourts für das Schaffen des frühen Operninnovators für die Salzburger Felsenreitschule entstanden wäre.

Wie unverblümt Henze „seinen“ Ulisse mit Musik von gestern bis heute umgibt, wie ungeniert er populäre Klangerzeugung der göttlichen Instrumentalsphäre gegenüberstellt, ist eine der Hauptattraktionen der Salzburger Uraufführung. Der Tisch für die Augen ist reichlich gedeckt: Nettuno fährt vierspännig durch die in Handarbeit eindrucksvoll suggerierten Wogen. Seiner Kollegin Minerva steht eine Himmels gondel zur Verfügung, bei deren Verankerung in der Garage allerdings die aufklappbaren Wolken etwas niedrig hängen. Die virtuos verzierende, innig abtönende Ann Murray muß im letzten Augenblick den Kopf recht ungöttlich einziehen. Hinter der eigentlichen Spielfläche wird der Palast Ulisses auf geschmacklicher Säulen hochgehoben, von rechts und links kommt – wenn vonnöten – Landschaft heran, und wenn sich zur Schlußapothose (à la „Zauberflöte“) die Arkadengänge öffnen, ist der antike Himmel buchstäblich auf Erden. Das entscheidende bauliche Merkmal aus der Symbolwerkstatt von Mauro Paganò – und ich wage kaum zu entscheiden, ob es den Ablauf auf Dauer fördert oder hindert – ist ein riesiges stilisiertes Planetarium: ein Gerät zur Darstellung der Bewegungen im Sonnensystem. Paganò und Michael Hampe, der Regisseur, wollten diesen „Ulisse“ sicherlich nicht als ödes, weinerliches Trauerspiel mit gestischer und materialer Enthaltsamkeit feiern. Herausgekommen aber ist ein Salzach-Hollywood in – wie schon angedeutet – enger stilistischer Verwandtschaft zur Musik Henzes mit ihren dumpfen Morricone-Schlägen und der aufwendigen, vom Dirigenten Jeffrey Tate offenbar nicht immer pünktlich koordinierten Breitklangerhetik. Wenn nun dies alles bemerkenswert und merkwürdig bunt, ja kunstgewerblich anmutet, so ist es den sängerischen und den schauspielerischen Leistungen zu verdanken, daß in manchen Phasen zwischenmenschliches und zwischengöttliches Seelentheater gewährleistet bleibt. Hier ist vor allen anderen der britische Bariton Thomas Allen zu rühmen, der am Strand von Ithaka



eine wahrlich große Szene hat, mit kluger Stimm dosierung sich heldisch steigernd auf den melodischen Schwingen Monteverdis und wie im Schutze des alten Homer. Berührend im Schmerz, im Zweifel und im Jubel ist Kathleen Kuhlmann

als Penelope, deren Amme Eri-clèa von Martha Szirmay mit devoter Entschlossenheit als vokale Charakterstudie porträtiert wird. Buhrufe mischten sich in den Premierenjubil, als Hans Werner Henze zur Bühnenmitte schritt. Peter Cossé

Aufführungen in Glyndebourne und London

Dichte und Intensität, Atmosphäre und Spannung

Benjamin Britten's „Albert Herring“ hatte 1947 in Glyndebourne das Licht der Welt erblickt, allerdings nicht unter den Fittichen der Festspiele – diese hatten in Edinburgh eine vorübergehende Heimat gefunden – sondern als Teil der ersten Glyndebourne-Saison der English Opera Group. Warum also sollte diese dreiaktige komische Oper – nicht gerade weltbewegend, dafür heiter und voller britisch-spießbürgerlichem Kolorit – nicht an ihre Ausgangsstätte zurückkehren? Glyndebourne schien sich darüber im klaren gewesen zu sein, daß das

in England überbewertete Werk nur dann vor einem internationalen Publikum bestehen kann, wenn man ihm uneingeschränkte Sorgfalt widmet. Hatte die Uraufführung der Choreograph Frederick Ashton, der Begründer eines eigenständigen englischen Ballettstils, inszeniert, so verstand es diesmal Peter Hall prächtig, aus der Lokalposse um die Wahl des Albert Herring zum Maikönig und einer musikalisch-ergiebigsten Farce einen rundum vergnüglichen Theaterabend zu zaubern. Der faszinierende Realismus der Bühnenbilder von John Gunter, sei

es nun der edwardische Prachtsalon bei Lady Billows, das Krönungszelt zwischen dörflichem Friedhof und Kirche oder der Herringsche Gemüseladen in Loxfords enger Little Street, hatte daran gleichermaßen Anteil wie ein makellooses Ensemble, angeführt von John Graham-Hall in der Titelpartie, und die 14 Solisten des London Philharmonic Orchestra unter Bernard Haitink. Die Wiederaufnahme des „Idomeneo“ aus dem Jahr 1983 überzeugte in musikalischer Hinsicht wenig, dafür kam die Symbolsprache der szenischen Gestaltung in diesem Jahr stärker zum Tragen, sah man einmal von manch störender Choraktivität und der konstanten Kniererei der Solisten ab. Simon Rattle wirkte im Vergleich mit Haitink wenig ausgeglichen, an Stelle der indisponierten Elizabeth Connell hatte Helen Walker als Elektra einen schweren Stand und meines Erachtens eignet sich für den Idomeneo eine schlankere Stimme wie vor vielen Jahren George Shirley besser als der zum schwereren Fach tendierende, dennoch ausgezeichnete Philip Langridge. Yvonne Kenny (Ilia) und der junge, sympathische Amerikaner John Aler (Idamante), ein lyrischer Mozart-Tenor mit Zukunft, bildeten die Höhepunkte. Anders dagegen die Wiederaufnahme der inzwischen gefestigten „Arabella“ –

Inszenierungen von John Cox unter Andrew Davis als Übernahme aus der Jubiläumsspielzeit: Felicity Lott ist nicht nur von Darstellung, Erscheinung, musikalischer Wandlungsfähigkeit und Gestaltgebung die Inkarnation einer Arabella, sie ist zudem die Strauss-Interpretin schlechthin – Marschallin, Octavian und Sophie in einem. Dieser hinreißenden, sensiblen und fesselnden Sängerin stand mit Peter Weber ein Mandryka von nahezu gleichem Format gegenüber. Dichte und Intensität der beiden Protagonisten schufen eine Atmosphäre von solcher Spannung, daß man geneigt war, über die mit Jerome Pruett dürrtliche und persönlichkeitschwache Besetzung des Matteo hinwegzusehen. Gelang der spielfreudigen Ungarin Katalin Farkas die Zdenka nur sehr bedingt, so ließen vor allem das Glyndebourne-Debüt von Elisabeth Glauser (Adelaide), aber auch von Ernst Gutstein (Graf Waldner) auffhorchen.

Doch war es diesen Sommer nicht allein Glyndebourne, welches wieder einmal ein hohes Niveau garantierte. In London sorgte das London Festival Ballett unter seinem neuen künstlerischen Direktor Peter Schaufuss nicht nur mit choreographischer Vielfalt und einer begeisternden tänzerischen Brillanz für Schlagzeilen, sondern vor allem mit der Rekonstruktion und Neueinstudierung von Sir Frederick Ashtons „Romeo und Julia“. 1955 als erste westliche Version der Partitur von Prokofieff für das kgl. dänische Ballett entstanden, war diese lyrischste und tänzerischste aller „Romeo und Julia“-Choreographien unter dem Eindruck der bombastischen, russisch beeinflussten Interpretationen von Cranko, MacMillan oder Nurejew in Vergessenheit geraten. Peter Schaufuss und seine Julia, die erst 16jährige Amerikanerin Katherine Healy, bewiesen, daß es sich bei der auf jedes Beiwerk verzichtenden und ganz auf das jugendliche Liebespaar konzentrierten Fassung von Frederick Ashton um ein zeitloses Meisterwerk, die künstlerisch gültigste und reifste aller „Romeo und Julia“-Choreographien handelt.

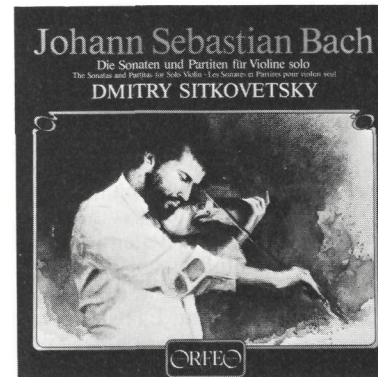
Hans-Theodor Wohlfahrt

Felicity Lott (Arabella) und Peter Weber (Mandryka) in der Wiederaufgenommenen „Arabella“-Produktion von John Cox. Die musikalische Leitung hatte Andrew Davis



Foto: Glyndebourne Festival

ORFEO-MUSIKHERBST 1985 - Oktober -



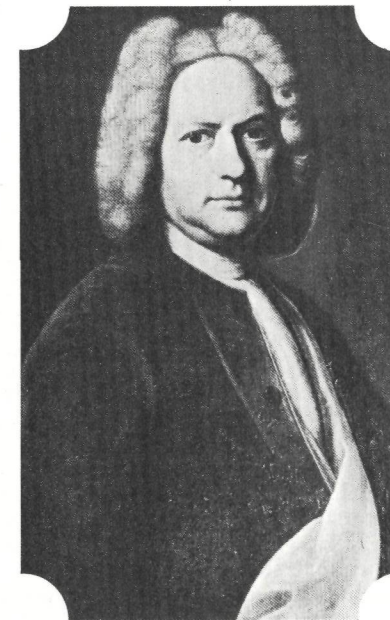
130 853



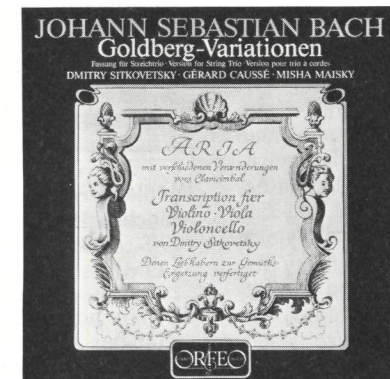
120 842



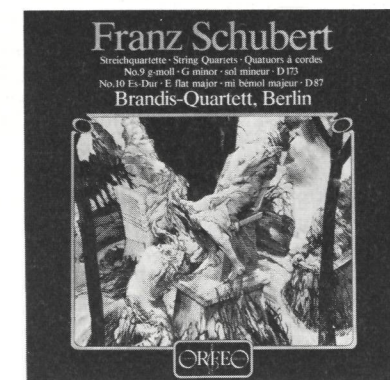
134 851



146 852



138 851



113 851



101 851



145 851

