

Donizettis „Maria Stuarda“ an der Wiener Staatsoper

Erfolgreiche Ausgrabung einer Belcanto-Oper

Es bedeutet kein geringes Risiko, dem Wiener Opernpublikum ein völlig unbekanntes Werk vorzuführen. Die abwehrende, ja feindliche Haltung der Wiener gegenüber allem Fremden und Unerprobten („was brauch' ma des?“) ist hinlänglich bekannt. Um so überraschender die ungeteilt begeisterte Aufnahme eines Opernwerks, das überhaupt zum allerersten Mal in Wien erklang: Donizettis „Maria Stuarda“. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß es nicht so sehr Donizetti und seine betagte Oper waren, die solche Sturmfluten an Enthusiasmus auslösten, als vielmehr die beiden Kriegerinnen und Siegerinnen der Belcanto-schlacht: Edita Gruberova und Agnes Baltsa. Diese beiden eminenten Gesangs-Virtuosinnen besitzen heute bereits so starke Magnetkraft, daß sie imstande sind, Wunder zu vollbringen und alte Traditionen umzuwerfen.

„Maria Stuarda“, 1835 uraufgeführt und bereits nach wenigen Aufführungen von der Zensur verboten, zählt gewiß nicht zu den stärksten Schöpfungen Donizettis. Vieles darin ist schematisch, nach dem Fertigteil-Muster gearbeitet, nicht alle Nummern bewegen sich auf dem hohen Niveau des hochdramatischen zweiten Finales oder der berührenden Abschiedsszene im Schlußbild. Trotzdem, das Werk vermag in seinem Wechselspiel aus erregt pulsierenden und gefühlsbetonten Effekten noch immer zu interessieren, zum Teil auch zu packen.

Die Gruberova in der Titelrolle

kehrt weiche, innige Töne hervor, die verraten lassen, daß sich die Künstlerin mehr und mehr aus ihrer virtuellen Eingefrorenheit herauslöst. Imponierend in ihrer herrischen Geste Agnes Baltsa als Elisabetta. Beide hielten sich von jeglicher Primadonnen-Allüre fern, lebten und fühlten ganz in ihren Rollen, sangen und spielten ohne Selbstschonung. Dasselbe gilt auch für den Tenor Francisco Araiza, der die nahezu unsingbare Partie des Leicester zwar nicht ohne Mühe, doch im großen gültig zu Rande brachte. „Maria Stuarda“, einst für die Malibran geschrieben, enthält Schwierigkeiten, gegenüber denen die „Lucia“ und die anderen bekannten Exemplare der Belcanto-Oper das reinste Kinderspiel bedeuten. Dieser enorme Schwierigkeitsgrad ist wohl auch mit ein Grund für die lange Vernachlässigung des Stücks.

Daß bei einer derartig heiklen

Produktion keine Regie-Extravaganzen am Platz waren, muß jedem einleuchten. Die Inszenierung von Grischa Asagaroff blieb allerdings in allzu plattem, phantasielosem Realismus stecken. Hingegen waren die Bühnenbilder und Kostüme von Desmond Heeley (eine Übernahme von der English National Opera) in ihren historisierenden Formen, in den schwarz-golden-silbernen Farbtönen sehr beeindruckend. Orchester und Chor unter Adam Fischers impulsiver Leitung setzten sich mit Leib

und Seele für die Opern-Rarität ein. Die Wiener Produktion, ein respektgebietendes Beispiel für die Leistungskraft des Hausensembles, würde ein Schallplatten-Nachleben verdienen. Wer Donizettis Oper nur aus der Bonyng-Fassung kennt, gewinnt keinen richtigen Eindruck von den Eigenschaften des Werks. Im Gegensatz zu Bonynges eigenmächtiger Bearbeitung beruht die Wiener Aufführung auf einer neu erstellten, von Armando Gatti revidierten Grundlage.

Clemens Höslinger

Die Berliner Festwochen 1985

Auf Sparflamme und ohne Entdeckungen

Seit nunmehr 12 Jahren unterscheiden sich die Berliner Festwochen von großen Festivals andernorts durch eine Art General-Thema, das die musikalischen, theatralischen und sonstigen Veranstaltungen durchzieht. In diesem

Jahr fehlte ein solcher profilgebender „roter Faden“ – vielleicht aufgrund der Sparzwänge, vielleicht als Folge des Ausufers anderer Unternehmungen der Berliner Festspiele wie des Festivals „Horizonte“ im Frühjahr. So wurde kurzer-

hand das Treffen aller bundesdeutschen Rundfunkorchester als „Orchesterfest der ARD“ in den Mittelpunkt der Festwochen gerückt. Die Behauptung, an den Rundfunkanstalten habe die Entwicklung der modernen Musik stattgefunden, ohne diese gäbe es heute keine moderne Musik, mag das Unternehmen aus Sicht der Programmgestalter legitimieren, doch bleibt sie kühn. Da gilt es zu unterscheiden. Nicht die (also alle) Rundfunkorchester haben sich für die Moderne stark gemacht, sondern einige, insbesondere die Symphonieorchester des Südwestfunks und des Westdeutschen Rundfunks. Außerdem hätte sich bei dieser Thematik angeboten, nun einmal die Leistungen der Orchester zu dokumentieren, also etwa darzustellen, welche Uraufführungen zeitgenössischer Musik in Baden-Baden, Berlin, Köln oder in anderen Städten stattgefunden haben. Gleichwohl war das Defilee von acht deutschen Rundfunkorchestern aufschlußreich. Man hatte die seltene Gelegenheit, innerhalb von drei Wochen Klangkultur, Disziplin, Vielfalt und Aufgeschlossenheit dieser Klangkörper zu studieren.

In den Konzerten wurden jeweils u. a. solche zeitgenössischen Komponisten präsentiert, für die sich das jeweilige Orchester besonders eingesetzt hat (z. B. Hartmann in München, Zimmermann in Köln). Das Berliner RSO, das eine Sonderstellung als Konzert- und Rundfunkorchester hat, eröffnete den Reigen und zeigte sich unter Riccardo Chailly mit Reimann- und Strawinsky-Werken in qualitativ bester Form. Das WDR-Orchester, geleitet von Gary Bertini, verbuchte viel Sympathie mit engagierten Aufführungen der „ekklesiastischen Aktion“ von Bernd Alois Zimmermann und der ersten Sinfonie von Mahler, zeigte sich freilich in einer problematischen künstlerischen, d. h. technischen Verfassung. Das RSO Frankfurt erwies sich unter Leitung von Eliahu Inbal als berufener und suggestiver Interpret der „Turangalila“-Sinfonie von Messiaen. Günter Wand und dem Sinfonieorchester des NDR war eine ungewöhnlich klangvolle, geschlossene Aufführung der neunten

Sinfonie von Schubert zu danken. Wenn es schon kein Fest wurde – dazu fehlte im übrigen der große Publikumszuspruch – so legte dieses Auftreten der Rundfunkorchester Zeugnis davon ab, was in den 40 Jahren nach Kriegsende an musikalischer Kultur in der Bundesrepublik entstanden ist, vor allem, welch großes Engagement für die zeitgenössische Musik diesen Orchestern bei allen Verschiedenheiten doch zu danken ist.

Ein unbestrittener Mittelpunkt der Festwochen war Dietrich Fischer-Dieskau. Man hatte mehrfach Gelegenheit, die musikalische Intelligenz, die Souveränität, die Gestaltungskraft und die Ausstrahlung dieses Sängers zu bewundern, der nebenbei unter Beweis stellte, wie einzigartig er sich für die Musik der Gegenwart einsetzt. Bei der Eröffnungsveranstaltung der Festwochen bestritt er die Uraufführung von Peter Ruzikas Celan-Liedern (mit dem Kammerensemble der Jungen Deutschen Philharmonie, geleitet von Ernest Bour). Wenige Tage später erlebte man ihn unter die Haut gehend in den Monologen des Lear aus Aribert Reimanns gleichnamiger Oper (RSO Berlin unter der Leitung von Riccardo Chailly). Schließlich stellte sich der Sänger in vier höchst anspruchsvollen, sehr persönlich zusammengestellten Liederabenden seinem Publikum.

Auf einige weitere Ereignisse kann nur cursorisch verwiesen werden. Pierre Boulez brachte mit dem Sinfonieorchester des SWF u. a. eigene Kompositionen zur Aufführung. Lorin Maazel führte in fast glatter Perfektion das Pittsburgh Symphony Orchestra vor, während Mstislaw Rostropowitsch mit dem Washington Symphony Orchestra Schuberts fünfte und Schostakowitschs achte Sinfonie insgesamt zu vordergründig inszenierte. Carlo Maria Giulini interpretierte die h-Moll-Messe (Berliner Philharmonie).

Auf nur geringes Interesse stieß an Covent Garden die Hamburger Produktion von Zemlinskys „Geburtstag der Infantin“. Die musikalische Leitung hatte Sir Colin Davis

ker, Kammerchor Ernst Senf) war enttäuschend – dynamisch eingeebnet, romantisierend im Ton, klanglich eigenartig unkonturiert. Die in Berlin aufgeführte und mit großem Applaus bedachte „Sankt-Bach-Passion“ von Maurizio Kagel bleibt ästhetisch fragwürdig. Kagel hat aus den authentischen Zeugnissen über Bach in Verbindung mit seiner, die eigene kompositorische Ent-

wicklung resümierenden und b-a-c-h zitierenden Musik ein Hör-Bild gemacht, dessen Originalität nur kurze Zeit anhält. Für Akzente sorgten Krystian Zimerman und Maurizio Pollini mit umjubelten Klavierabenden. Den Schlußpunkt setzten indes die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Herbert von Karajan mit Beethovens „Missa Solemnis“ – wahrhaft festlich. Helge Grünwald

Notizen aus dem Londoner Musikleben

Stockhausen-Euphorie

Beide Londoner Opernhäuser eröffneten die neue Spielzeit mit einem mutigen Sprung in nicht ganz gefahrlose Gewässer. Erstaunlicherweise verkühlte sich dabei die English National Opera, während an Covent Garden Karl-Heinz Stockhausen seinen Langstreckenwettbewerb „Donnerstag“ mit deutschem Perfektionismus absolvierte

und damit dem Wimbledon-Triumph von Boris Becker in keiner Weise nachstand, auch wenn bei aller Präzision die Zweifel an der Bühnentauglichkeit dieses 1. Tages eines siebenteiligen „Ring des 20. Jahrhunderts“ überwogen. Peter Jonas, dem neuen Managing Director der ENO und Nachfolger von Lord Harewood, hätte man einen ge-



Foto: Axel Zeilinger

Agnes Baltsa (Elisabetta) und Francisco Araiza (Leicester) in Gaetano Donizettis Belcanto-Oper „Maria Stuarda“ – in Wien ein großer Erfolg



Foto: Covent Garden

glückteren Einstand gewünscht. Die haarsträubende Neuinszenierung von „Orpheus in der Unterwelt“, bereits um ein Jahr verschoben und ohne sein Zutun verschuldet, goß Wasser auf die Mühlen gewisser Kreise, welche die ENO als überflüssig betrachteten. Die Äußerung der Regiechefin, daß ein Opernhaus in London bei weitem genüge, liegt noch nicht allzulange zurück.

So stellte im „Orpheus“ die „Öffentliche Meinung“, welche die „eiserne Lady“ so gerne für sich in Anspruch nimmt, zwar Margret Thatcher vor, doch damit hatten politische Anspielungen auch schon ausgespielt. Der Rest ging in dem Verwandlungskonsum von unzähligen geschmacklosen Zwischenvorhängen des Designers und Karikaturisten Gerald Scarfe unter. Seine bizarren Fratzen, seine Stillosigkeit tötete jeglichen Charme und degradierte diesen geistvollen Geniestreich unter brutaler Mithilfe des Regisseurs David Pountney zu einer billigen Revue. Immerhin bestätigte die ENO mit der Wiederaufnahme der zeitgemäßen „Rigoletto“-Version von Jonathan Miller ihre Stellung gegenüber dem häufig konservativ orientierten Royal Opera House.

Dort vollzog sich der Auftakt in ungewöhnlich progressiver Form. Stockhausen empfing sein Publikum zum „Donnerstag-Gruß“ bereits im Treppenhaus des Foyers, um es anschließend zur Fortsetzung in die sog. „Crush Bar“ zu geleiten. In Anbetracht der „göttlichen Botschaft einer universalen Religion“, welche sich hier nach der Mailänder Uraufführung 1981 erst zum zweiten Mal auf uns Irdische ergoß – ein Armutszeugnis für die weitaus besser betuchten bundesdeutschen Musiktheater –, mußte selbst die bei einer Saisonöffnung übliche Nationalhymne Michaels Erdenerlebnissen und endlicher Rückkehr zum Heil weichen – sie fand zur Wiederaufnahmepremiere des „Barbier von Sevilla“ ihre Verwendung. An ihrer Stelle hatte der von heiligem Ernst durchdrungene Schöpfer einer allumfassenden Klangwelt am wahrhaft flächendeckenden Mischpult in der Mitte des Zuschauerraums Platz genommen, um von dort

das Zusammenspiel der 22 über den gesamten Bühnen- wie Zuschauerraum verteilten Lautsprecher, der verschiedenen achtspurigen, in Kölner Studios vorbereiteten Bänder und der zusätzlichen 50 oder mehr Mikrophone gottgleich zu dirigieren. Dieser Eindruck, obwohl mit fünf Stunden strapazios, verfehlte nicht seine Wirkung. Doch ist anzunehmen, daß sich Stockhausen auch mit dem herkömmlichen, aufwendigen Bühnengeschehen und Licht wie Projektionszirkus von Michael Bogdanov in der sterilen bis kitschigen Ausstattung von Maria Björnson identifizierte, wofür ihm mit wenigen Ausnahmen sein Privatensemble, darunter seine Kinder Majella, Markus und Simon, unter Peter Eötvös zur Verfügung stand. Hier erwiesen sich die autobiographischen Banalitäten und Vergangenheitsbewältigungen in „Michaels Jugend“ selbst bei noch so überhöhter Dreidimensionalität als wenig archetypisch. Michaels Fummelei an den Brüsten von Eva-Bassethorn, der Nazimord an der Mutter (Eva-Sopran) oder das stramm nationaldeutsche Bild des Vaters (Luzifer) blieben ebenso wie das „Verhör“ plakatative Klischees. „Michaels Reise um die Erde“ besaß in Markus Stockhausen (Michael-Trompete) seinen kongenialen Interpreten, während der riesige, die Bühne umkreisende Globus, in welchem er sich souverän auf- und abbewegte, sei-

nen Effekt zu rasch verlor. Um so peinlicher wirkten die Symbole für die verschiedenen Stationen der Reise: für Zentralafrika z.B. mußten – 1985! – hysterische Stammeshäuptlinge mit nackten Oberkörpern und schwingenden Speeren herhalten.

Erst im zweiten Teil von „Michaels Heimkehr“ entwickelte sich aus dem Kampf der Luzifer (Baß-Posaune-Tänzer) mit den drei Michael-Protagonisten (Tenor-Trompete-Tänzerin) so etwas wie eine Bühnendramatik. Dagegen ermüdete trotz aller szenischen Aufwertungs-bemühungen die Statik des vorangegangenen „Festival“ wie der abschließenden „Vision“ mit ihrer endlosen Licht- und Zahlensymbolik. Trotzdem kannte die Stockhausen-Euphorie keine Grenzen; sie sorg-

te für ausverkaufte Häuser, reichlichen Diskussionsstoff und ernsthafte Auseinandersetzung in der Tages- und Fachpresse. Ihr Bemühen, diesem teutonischen Phänomen mit all seinen Urtiefen gerecht zu werden, führte zu manch unfreiwilliger Komik.

Der Progressivität nicht genug, feierte wenig später an gleicher Stelle noch Zemlinsky seinen überfälligen Einstand. Mit „Eine florentinische Tragödie“ und „Der Geburtstag der Infantin“ präsentieren sich unter Colin Davis allerdings nur die bekannten Hamburger Produktionen von Adolf Dresen – auf Englisch. Die falsche Referenz an das heimische Publikum hatte sich bei der Premiere im Hinblick auf die vielen leeren Sitze nicht ausgezahlt.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Gounods „Faust“-Oper in Hamburg

„Faust“ gespreizt

Wenn es um Geld geht, liegen Spekulation und Fehlinvestition nahe. Die Philips hat zur ersten Hamburger Opern-Premiere dieser Saison einen namhaften Betrag

(man spricht von 100 000 Mark) gestiftet. Das ist wohlgetan, denn die Kunst im allgemeinen und die Oper im besonderen sind uns nicht nur lieb, sondern auch sehr teuer, und da ist jeder

recht, der ein Scherlein beibringt. Daß, wie Spötter spekulierten, der anschließende Empfang möglicherweise fast soviel kostete, was soll's: wer spendet, will sich selbst auch feiern. Im Programmbuch selbst steuert der Spender noch zwei denkwürdige Sätze bei: „Es gibt keinen Ersatz für einen glanzvollen Opernabend wie diesen. Deshalb liegt uns viel daran, den kulturellen Rang der Oper zu erhalten, Inszenierungen wie die des heutigen Abends zu fördern.“

Womit wir endlich beim Thema wären. Das Pikante an diesem Text ist nämlich, daß es durchaus Ersatz für einen Opernabend wie diesen gibt. Und solchen Ersatz stellt ausgerechnet Philips her: Schallplatten, Radios und Hifi-Anlagen. Denn wenn etwas an diesem Abend entbehrlich war, dann Otto Schenks unbeholfene, biedere, teilweise auch hilflose Inszenierung in Rolf Langenfass' verwitterter Neo-Romantik-Ausstattung. So hilfreich manch kluge Erwägung zum Faust-Mythos und dessen Umsetzung auf der Opernbühne, die uns das dekorative Programmbuch anbietet, auch sein mag, sie ist deplaziert angesichts einer so unbedarften Bebilderung der Geschichte. Ein bißchen Feuerzauber gibt es, aber der heutige Opernbesucher ist nicht mehr so leicht zu beeindrucken wie die Kirmesbesucher im zweiten Bild dieser Oper, die von Mephistos Tricks eingeschüchtert werden.

Es gibt nicht viel Unerträglicheres als die Arbeit eines Routiniers, der im Leerlauf rotiert. Otto Schenk schafft es nie, Mitgefühl für seine Helden zu erwecken, aber er kann auch keine produktive Distanz zu ihnen schaffen. Gounods Faust-Adaption hat gewiß ihre dramaturgischen Tücken, nicht nur wegen der etwas verwirrenden Vielfalt von Fassungen. Aber man kann diesen Kreislauf, der Faust aus seinem Studierzimmerkerker über Gretchens Bett wiederum in den – jetzt allerdings handfesteren – Gefängnis Kerker führt, schon zügiger und zwingender auf die Bühne bringen. Jaroslav Chundela hat das alles vor Jahren in Nürnberg geschickt als einen Rückgriff auf das Volksmärchen vom Doktor Faustus gezeigt.

In diesem Frühjahr hat der Alpträumer Ken Russell in Wien versucht, dieses Stück als (zu vordergründig aufgemotzten) Schocker zu inszenieren. Damals lief der geplante Dirigent Alain Lombard davon. Jetzt hat ihn statt der Provokation die Langeweile eingeholt – Strafe für mangelnden Mut? Denn statt neuer Bilder in Wien arrangierte ihm der Wie-

herzulande meist verschämt als „Margarethe“ gegeben wird, eine Oper, die man selten sieht, aber oft hört, vor allem in sonntäglichen Rundfunkmitagskonzerten.

Lombard vertraute auf den Wiedererkennungseffekt und auf die renommierten Stimmen. Allen voran Ruggero Raimondis Mephistopheles, der schon fast etwas gelangweilt

für diese Partie vorstellen kann. Daß sie zu Beginn der Kerkerszene für Sekunden blindwütig den Boden schrubben muß (ohne Schrubber, versteht sich), dazu kann sie nichts; da hat Regisseur Otto Schenk wohl mal schnell im „Kleinen 1 x 1 der Opernregie“ unter dem Stichwort „Besessen“ nachgelesen. Glänzend und kraftvoll: Franz Grundhe-

Der Wiener Otto Schenk inszenierte Inszenierung in Rolf Langenfass' verwitterter Neo-Romantik-Ausstattung. So hilfreich manch kluge Erwägung zum Faust-Mythos und dessen Umsetzung auf der Opernbühne, die uns das dekorative Programmbuch anbietet, auch sein mag, sie ist deplaziert angesichts einer so unbedarften Bebilderung der Geschichte. Ein bißchen Feuerzauber gibt es, aber der heutige Opernbesucher ist nicht mehr so leicht zu beeindrucken wie die Kirmesbesucher im zweiten Bild dieser Oper, die von Mephistos Tricks eingeschüchtert werden.

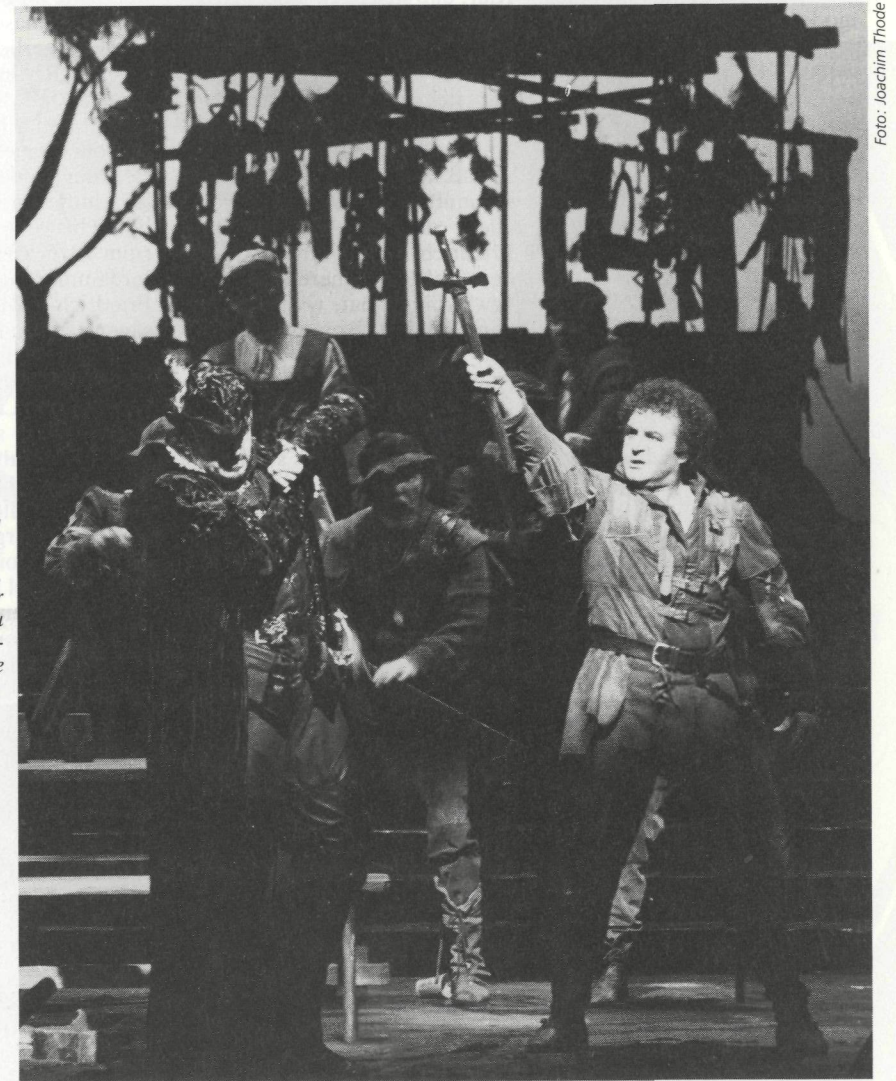


Foto: Joachim Thode

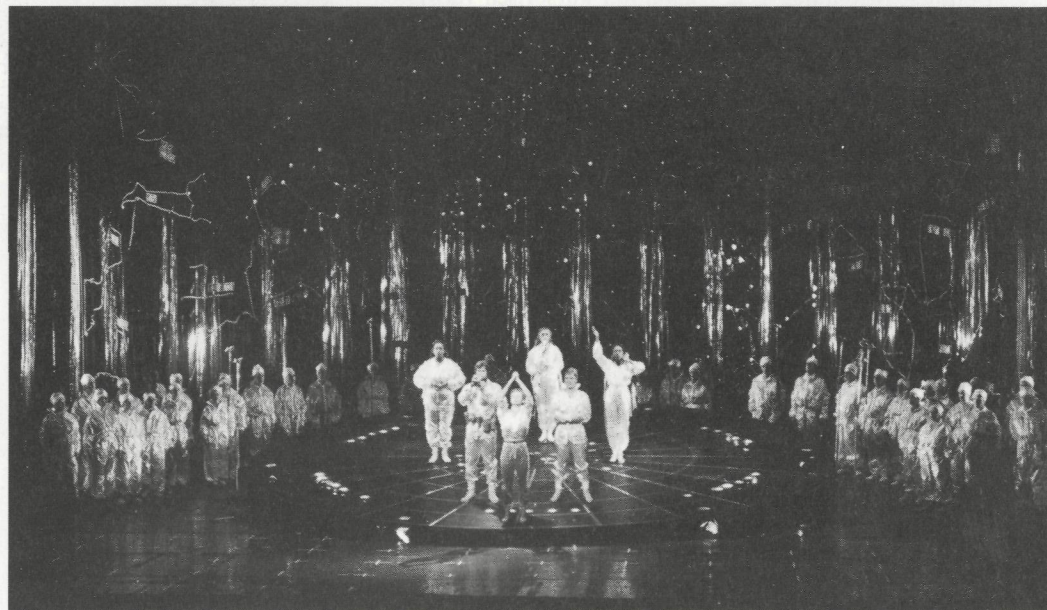


Foto: Covent Garden

Londoner Stockhausen-Fieber bei der Premiere der Oper „Donnerstag“ aus „Licht“

ner Otto Schenk nur alte Bilder in Hamburg. Und Lombard war nicht der Mann, der den gestrigen Tableaus schillernde Klangschatten hinzufügen konnte: Er dirigierte geradeheraus, mehr auf Solidität denn auf Raffinesse eingestellt. Zwar scheute er im Psychotribunal für Gretchen in der Kirche und dann in der Kerkerszene vor Pomp und Pathos nicht zurück, aber das ließe sich auch doppelbödiger vorführen. Nun ist Gounods „Faust“, der

tönt: ein erfolgreicher Handelsvertreter in Sachen Seelenpakt, der sich seiner stimmlichen Mittel sicher ist. Neil Shicoff wirkte bei der Premiere zwar geringfügig gehemmt, ist aber ein eindrucksvoller Faust, dem man allerdings den Verführer mehr glaubt als den frustrierten Gelehrten. Problematischer ist da schon Ileana Cotrubas als Marguerite – nicht nur, weil sie mit Spitzentönen geringfügige Probleme hatte, sondern weil man sich ein helleres Timbre

ber als Valentin, keck Rachel Joselson als Siebel, souverän Olive Fredricks als Marthe und Ude Krekows Wagner – und der Chor zog sich wie das Orchester mit Anstand, aber ohne ganz großen Glanz aus der langatmigen Affäre. Der Beifall ermattete im Laufe der dreieinhalb Stunden, am Ende gab es auch lauten Widerspruch gegen Otto Schenks verstaubten Versuch, den „Faust“ zu spreizen. Rainer Wagner

„Götterdämmerungs“- Deutung à la Götz Friedrich

Bizar, farbig, modisch

Es wird zweifellos immer schwieriger, Richard Wagners „Ring“ in einer „modernen“, psychologisierenden und zugleich überzeugend aktuelle Bezüge herstellenden Inszenierung auf die Bühne zu bringen, zumal es in den zurückliegenden Jahren ja durchaus eindrucksvolle Beispiele dafür gab, wie man hinlänglich bekannte und bisweilen arg verstaubte Opernkonvention von den Bühnen fegen kann, ohne das Werk bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. Im Falle Wagners scheint auch noch zehn Jahre danach Patrice Chereaus Bayreuther Jahrhundert-„Ring“ ein hervorragender Beweis nicht nur für die Legitimität, sondern auch für die Ausdruckskraft unkonventioneller gedanklicher Ansätze des zeitgenössischen Regie-theaters zu sein. Diesen Eindruck vermochte kürzlich die nochmalige Ausstrahlung der Aufzeichnung aus Bayreuth in

den dritten Fernsehprogrammen zu bestätigen. Klar, daß sich auch Götz Friedrichs Berliner Versuch einer Neudeutung des Tetralogie-Stoffes, die Anfang Oktober mit der „Götterdämmerung“ an der Deutschen Oper ihren lautstark akklamierten Abschluß fand, daran messen lassen muß. Und dies freilich nicht allein dort, wo der „neue“ Friedrich ganz offensichtlich den „alten“ Chereau zitiert bzw. kopiert hat, wie etwa bei der Ankunft Brunnhildes bei den Gibichungen (2. Aufzug). Natürlich gab es auch in Chereaus Konzeption Blind- und Schwachstellen, insgesamt fiel das Ergebnis jedoch stilistisch einheitlicher, gedanklich durchgegereiner und auch vom Bühnenbild her weitaus weniger versatzstückartig und collagiert zusammengeklaut aus, wie dies bei Friedrich und seinem Bühnenbildner Peter Sykora der Fall gewesen ist. Die

einzig bildhafte Konstante hier: der Raum-Zeit-Tunnel, der sich von „Rheingold“ bis „Götterdämmerung“ mehr und mehr als die bisweilen wirkungsvoll ins Spiel gebrachte Attrappe einer zunächst frappierenden Idee entpuppte, dessen Notwendigkeit für die Verdeutlichung des Handlungsablaufs aber zunehmend weniger zwingend erschien. Ansonsten herrschte an den vier Abenden Stil-Mischmasch vor. Vorwiegend ärgerlich und enttäuschend „Rheingold“ und „Walküre“. Im „Siegfried“ dominierte dann brillant-gekonnte Personenregie dank glänzender Leistungen der Sängerdarsteller, hinter der das chaotisch bunte bis verspielt wirre Szenarium zurücktrat. In der „Götterdämmerung“ nun gab sich Friedrich bewußt modisch, will sagen gesucht bizarr, vieldeutig bedeutungsschwanger, farbig. Das machte theatralen Effekt, der in erster Linie auf das Konto mancher sehr gelungener szenischer Tableaus ging. Viel Dampf kam hinzu, trügerisch-stimmungsvolle Projektionen, eine dramaturgisch treffsichere Lichtregie, pointiert eingesetzte Zerspiegel und auch Monumentalskulpturen von Pferd und Adler vor der chromglitzernden Gibichungen-Halle –

zusammengenommen wohl „magische Irritationen“ im Sinne Friedrichs. Die Nornen webten im Vorspiel intensiv-eindrucksvoll am roten Seil, hingegen geriet der erste Aufzug spannungslos, im zweiten kam Dramatik auf, doch drohte das Ganze sich für den Zuschauer in zu vielen Details zu verzetteln, was auch im dritten Akt störend-ablenkend wirkte. Tiefgehende Interpretationsanstrengungen Friedrichs, wie sie in den im Programmheft abgedruckten Probennotizen dokumentiert sind, lesen sich durchaus plausibel, auf der Bühne blieben sie jedoch nur allzuoft schwer nachvollziehbar. Und das trotz des hingebungsvollen Einsatzes der Sänger, die zum Teil schauspielerisch minutiös agierten, so, wie man es in der Oper eigentlich nur selten geboten bekommt. Eine dekadente, makabre Endzeitgesellschaft, aus der der pomadenglatte Gunther von Lenus Carlson (stimmlich allerdings unterbelichtet), Matti Salminens brutaler, wenngleich zu sehr im Rollenklischee verhafteter Hagen, Brigitte Fassbaenders nervöshysterische Waltraute und René Kollo leicht angestrenzter Siegfried markant hervorstachen. Auch Catarina Ligendza machte ihrem Namen als profunde, durch nichts aus der Ruhe zu bringende Wagner-Heldin alle Ehre. Geteilter Meinung war das Publikum im musikalischen Bereich wiederum nur im Falle von Jesus Lopez Cobos, der am Pult stand und von dort aus erneut für Unsicherheiten im Sängersensemble und im Orchestergraben sorgte. Insgesamt ließ Cobos zu roh und pauschal laut musizieren, was den mit Wagners „Ring“-Partituren nicht immer auf bestem Fuß stehenden Musikern der Deutschen Oper allerdings entgegengekommen sein mag. Nicht nur Cobos, auch Götz Friedrich stellte sich am Ende mutig dem (teils massiv negativen) Urteil der Premierenbesucher. S.M.

Siegfried (René Kollo) bei den Gibichungen Gunther (Lenus Carlson) und Guttrune (Cheryl Studer). Die Vergessensdroge hat gewirkt, Siegfrieds Erinnerung an Brunnhilde ist getilgt



Das, was rauskommt, ist das Original.* Yamahas CD-Gipfel.

Compact Disc Player CD-2: Lt. Test in STEREO 9/84: „Der CD-2 ist ein ausgereiftes Gerät mit guter Ausstattung, bester Verarbeitung und ausgezeichneter Technik. Störfestigkeit: Spitzenklasse. Meßwerte: Spitzenklasse. Verarbeitung: Spitzenklasse. Ausstattung: Spitzenklasse. Qualitätsstufe: absolute Spitzenklasse. STEREO-Empfehlung: Exzellente.“ Dazu gehört eine komfortable Fernbedienung. (Auch in Silber lieferbar).

Compact Disc Player CD-3: Der Edelbaustein für das faszinierende Reich digitaler Klangperfektion. Dreistrahl-Laserabstimmung extremer Präzision. Verdoppelte Sampling-Frequenz von 88,2 kHz. Ausgestattet mit allen nur denkbaren Abspiel- und Programmierungsfunktionen inklusive Infrarot-Fernbedienung und Kopfhöreranschluß. (Auch in Silber lieferbar). Test über neue CD-Player in Vorbereitung.

Compact Disc Player CD-X2: Der qualitätsbetonte Einstieg ins digitale Zeitalter. Alles, was Musikerleben reicher und schöner macht, ist eingebaut. Dreistrahl-Laser, Digitalfilter doppelter Auflösung, umfangreiche Wiedergabe- und Programmierungsfunktionen, 9-fach Titelspeicher, Index-Suchlauf, 3-facher Musikschaft, Wiederholungsfunktionen und vieles Exzellente mehr. Test über neue CD-Player in Vorbereitung.



*Als weltgrößter Musikinstrumentenhersteller dem Original verpflichtet, entwickelte Yamaha zwei in Präzision und Zuverlässigkeit überlegene Super-LSI-Schaltkreise, die Hunderte von individuellen ICs ersetzen und gleichzeitig den musikalischen Vorsprung sichern.



Auch 1985 wieder Gold für Yamaha:

URKUNDE

Die Firma
Yamaha Elektronik Europa GmbH
hat mit ihren HI-FI-Geräten
in stereoplay-Test 1985
1. Mal die Klangbewertung
SEHR GUT
erreicht.
Außerdem errang sie
1. Mal
SEHR GUT
im Preis-Leistungs-Verhältnis.
Diese außergewöhnliche Leistung zeichnet
die Redaktion mit der stereoplay-Urkunde
und zusätzlich mit der
Medaille in Gold aus.

stereoplay

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post: Yamaha Elektronik Europa GmbH, 2084 Rellingen.

YAMAHA HI-FI

2 Jahre Garantie