

FONO-FEUILLETON

Auf der Bühne wider die Konvention

Cerhas „Baal“ und
Verdis „Falstaff“
bei den Salzburger
Festspielen 1981

Im Mittelpunkt des Interesses standen bei den Salzburger Festspielen 1981 zweifellos zwei Operninszenierungen. Gewisse essentielle Überschneidungen waren dabei nicht von der Hand zu weisen: In beiden Stücken besetzen Hauptprotagonisten die Bühne, deren Stellung in der Gesellschaft nicht im Einklang mit der handelnden Mehrheit zu sehen ist. Sowohl Friedrich Cerhas „Baal“, als auch Giuseppe Verdis „Falstaff“ stießen das Salzburger Publikum auf Facetten sozialer Ungebändrigkeit. Cerha – einer der motorischsten Köpfe innerhalb der österreichischen Komponistenszene – hatte sich für eine literarische Vorlage entschieden, die auf den ersten Blick keineswegs den Vorstellungen opernspezifischer Adaption entgegenzukommen schien. Bertolt Brechts „Baal“-Gestalt, um dessen frühe Fassungen aus den Jahren 1918/19 und 1926 sich Cerha bemühte, verkörpert den rüde mit der „Gesellschaft“ umspringenden Lyriker. Ein „Aussteiger“ mit hin. Einer, der die Gewissenlosigkeit seiner Umwelt mit Gewissenlosigkeit beantwortet. Cerhas Ambitionen erheischen Respekt. Er hat Brechts „Baal“ sozusagen wider die ästhetischen Vorlieben der Salzburger Opern-Schlürfer zu aktualisieren versucht. Es handelt sich um musiktheatralischen Denksstoff. Was Cerha nicht ändern konnte oder wollte, steht auf einem anderen Blatt. Brechts „Baal“ ist zu einer Zeit entstanden, als gewisse Verfehlungen tatsächlich wider den breiten Konsens und wider jene Sitten waren, die nur allzubald zum 1000jährigen Bestand ei-

nes Reiches von oben herab vorformiert wurden. Heute erscheint es amüsant, wenn ein Lyriker etwas handgreiflich wird, wenn er mit zwei Laienprostituierten ins Bett steigt. Cerha hat dies alles fleißig in den Gesamtplan einbezogen und wollte dabei wohl nicht bedenken, daß der Regisseur Otto Schenk in komödiantischer Wahrhaftigkeit gerade die verworfene Putzigkeit dieser bereits von Milieu-Patina überzogenen Episoden herausheben würde. Besonders im ersten Teil bleibt es nicht ohne Folgen, daß Cerha offenbar der Überzeugung war, am Brechtschen Text nicht im Sinne einer billigen Operndramaturgie manipulieren zu dürfen. Die zunächst im Konversationston gehaltenen Dialoge stemmen sich gegen jede Melodisierung – und bleiben mitunter auch schwer verständlich. Dem wird durch sogenannte „Songs“ entgegenge- arbeitet, in deren Verlauf de- zidierte, wenn auch nicht ungebrochene Kantabilität zum Tragen kommt. Solche Fixpunkte gestatten es dem Hörer, sich musikalisch zurechtzufinden. Cerhas Musik ist im Wesentlichen als kapitaless „Andante“ zu beschreiben. Reminiszenzen an Alban Berg und Gustav Mahler sind unüberhörbar. Es ging Cerha sicherlich nicht um die Organisation einer futuristischen Opernmusik, indes lassen vereinzelte instrumentale Kulminationen ahnen, welchen Weg eine weniger gefügte Klangkulisse hätte führen können. Anhaltspunkte gibt der zweite Teil: Das Orchester büßt an flächiger Zähigkeit ein, es wird agil in Richtung einer sinnfälligen Ausdeutung

der dramatischen Umstände. Cerhas Handschrift gewinnt an Ausdrucksintensität. Für den Darsteller der Titelpartie – in Salzburg wagte sich Theo Adam auf die Bühne – gleicht das Werk einer fast pausenlosen Marter. Er hat zu stehen, zu stolpern, zu wüten und zu brüten. In 25 Bildern kommt Baal zum Einsatz. Adam wußte in Salzburg, was er tat und was er wollte. Ein Baal mit Wucht und Sentiment, ein singend Verendender großen Kalibers. Die allem Anschein nach nicht übermäßig komplizierte Partitur wurde von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung Christoph von Dohnányis lustvoll bis in die klanglichen Mikroerscheinungen ausgeleuchtet. Cerhas „Baal“ – das wäre zu vermerken – wird die großen Bühnen nicht gerade im Handstreich erobern. In einer szenisch strengeren und hinsichtlich der Szenenfolge etwas gerafften Fassung wird diese Salzburger Novität jedoch über

den Tag hinaus zu beachten sein. Eröffnet wurden die Salzburger Festspiele mit Verdis „Falstaff“, dessen textlich-musikalische Implikationen auf einer Ebene des bildhaften, mehr von der Ausstattung her pointierten Großtheaters verwässert wurden. Herbert von Karajan „inszenierte“ und dirigierte – eine Doppelbelastung, die seit Jahren zu problematischen Resultaten führt. „Falstaff“ wird in Salzburg als noble Suite mit „schönen Stellen“ verfehlt. Spärliche Ansätze von Personenführung verkümmern in schier ärgerlicher Gesetzmäßigkeit. Namhafte Akteure auf der Szene halten es wie im Rahmen einer frühen Stellprobe, helfen sich mit Routine und gewissen Manierismen. Karajan geizt zudem noch mit jenen Diesseitigkeiten, die Falstaffs biologisch-biographische Entwicklung erst verständlich machen würden. Giuseppe Taddei in der Titel-

partie scheint auf Schonkost gesetzt. An Völlerei kein Gedanke; der Tisch im hallenähnlichen Gastraum (Günther Schneider-Siemssen) bleibt ungedeckt. Taddei sitzt und fastet, läßt es an Leib- und Lebhaftigkeit fehlen. Gestalterische Mutlosigkeit prägt den Fortgang und ereilt bezeichnenderweise auch die musikalischen

Verläufe. Im Vergleich etwa zu Bernstein bietet Karajan gebremsten Ensemble-Schwung und in die Breite dirigierte Klangzauber. So ist es nicht verwunderlich, wenn der Beginn des letzten Bildes als eine der wenigen ausartikulierten Episoden in Erinnerung bleibt. Die Bühne ist in Dunkelheit getaucht, von Falstaff ist noch nicht viel zu sehen. Karajan regelt das spukhaft-leise Orchesterweben. Etwas von jener Magie, die man ihm gerne nachsagt, schwingt in dieser Phase mit, zumal das instrumentale Netzwerk vor einer fast exotisch vegetativen Szenerie auseinandergefaltet wird. Neben Taddei, einem stimmlich erstaunlich rüstigen Veteran des italienischen Charakterfachs, haben es unter den geschilderten Umständen die Solisten nicht leicht, sich mehr als nur akustisch in den Vordergrund zu manövrieren. Christa Ludwig (Mrs. Quickly), Raina Kabaiwanska (Mrs. Ford), Trudeliene Schmidt (Mrs. Page) und Janet Perry (als höhensichere Nanetta) lassen der Auf- führung zumindest feminines Kolorit zuwachsen. Francisco Araiza (Fenton) und Rolando Panerai (Ford) dominieren innerhalb der Herrenriege. Die von luxuriöser Ratlosigkeit „geprägte“ Aufführung wird nach neuesten Übereinkünften zwischen dem Österreichischen Rundfunk und Karajan im kommenden Jahr über den Bildschirm gehen. Das entspricht den Vorstellungen von Liberalisierung des Salzburger Festspieldiktats. Daß man Verdi damit keinen guten Dienst erweist, dürfte den Verantwortlichen keine Sorge bereiten. Es geht um „Öffnung“ und formale Teilhabe am Kult eines Stars, dem das Medium Fernsehen buchstäblich aus der Hand frißt. Im konzertanten Bereich bestätigten die Festspiele auch in diesem Jahr den Trend zum zeitgenössischen Werk oder zumindest zur innerprogram- matischen Konfrontation. Das gilt freilich weniger für die Solistenkonzerte. Lediglich Maurizio Pollini bewegte sich mit ei-

nem Nono-Stück jenseits des Gewohnten. In den zahlreichen Orchester- und Kammerkonzerten, ja selbst in den lustbaren Serenaden aber regte sich die Gegenwart. Maßgeblichen Anteil an der vorsichtigen Erneuerung des Festspiel-Repertoires hatte auch diesmal das ORF-Orchester. Franz Schmidts bedeutendes „Buch mit sieben Siegeln“ geriet unter der Führung von Gustav Kuhn zum Oratorium „fantastique“, zur alttestamentarischen Oper ohne Kostüm. Das Große Festspielhaus ist der geeignete Ort, um üppig besetzte Werke vorzuführen. In diesem Gebäude ist Platz für die Apokalypse und für eine Vielzahl an Cho-

risten, die sich im „Halleluja!“ und im „Amen“ zur mann- schaftlichen Orgastik vereinen. Eine exemplarische Wieder- gabe erlebte Frank Martins „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ mit der überragenden Laibacher Mezzo-Sopranistin Marjana Lipvosek, die kurzfristig für die – dem Vernehmen nach – überforderte Brigitte Fass- baender eingesprungen war. Neue Kompositionen von Cesar Bresgen (ein gefälliges Po- saunenkonzert), von Helmut Eder (ein gestaltreiches Stück für die Bläser der Berliner Philharmoniker) und Ivan Eröd (im Serenaden-Gestus) seien hier nur erwähnt. Peter Cossé

Musikalisch glanzvoll, szenisch auf Abwegen

Bayreuth-Premieren '81:
„Tristan“
und „Meistersinger“

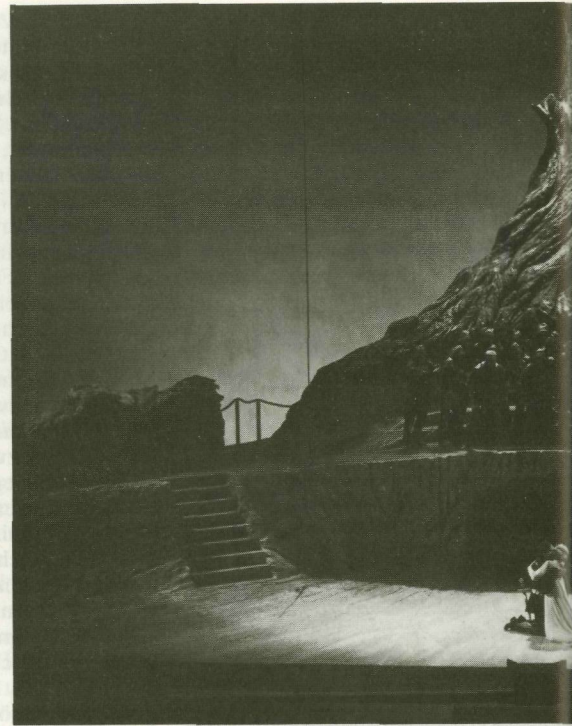
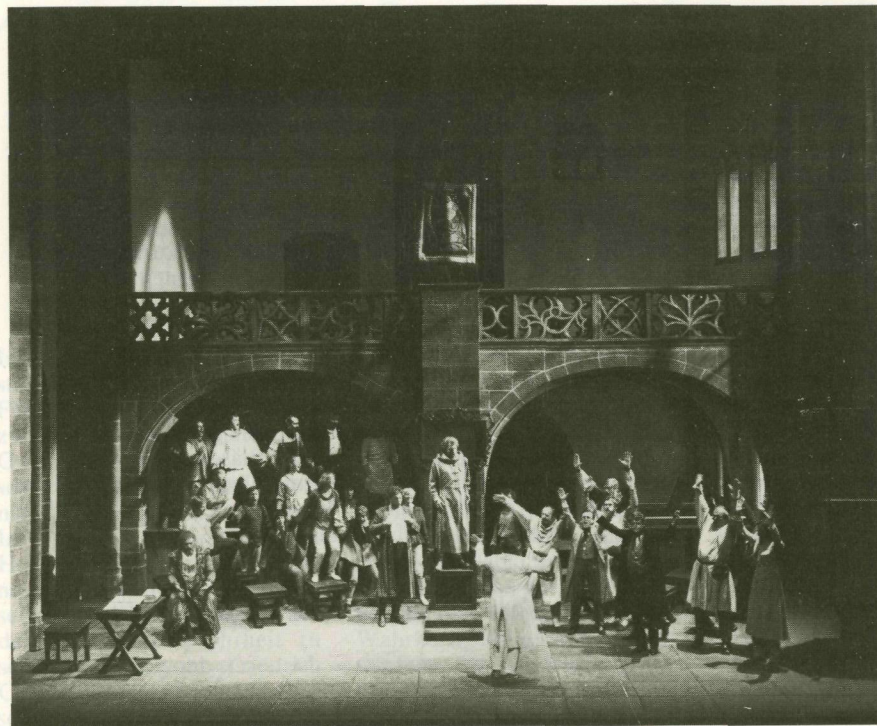
Ohne Zweifel haben die Bay- reuther Festspiele gegenüber zahlreichen anderen Sommer- veranstaltungen ähnlicher Prä- gung ein entscheidendes Plus zu verzeichnen. Schon immer ist es nämlich in den zurückliegenden 30 Jahren Neu-Bayreuths üb- lich gewesen, sich nicht allein auf international fest etablierte Star-Sänger, -Dirigenten und -Regisseure zu verlassen, son- dern mit Wagemut und Expe- rimentierfreude mitunter auch noch fast unbekannten, unver- brauchten Künstlerpersönlich- keiten auf dem Grünen Hügel eine Chance einzuräumen. Daß derartige Debüts in den mei- sten Fällen kein Schlag ins Was- ser wurden kann zu Recht dem Theaterinstinkt Wolfgang Wagners als Festspielleiter so- wie seinen zuverlässigen künst- lerischen Beratern zugeschrie- ben werden. Bayreuth ist also im 105. Jahr seines Bestehens und auch noch nach der mittlerweile schon le- gendären und nun mystifizier-

ten Auslegung der „Ring“-Te- tralogie durch Patrice Ché- reau/Pierre Boulez für Überras- chungen gut. Dies zeigten die beiden diesjährigen Premieren „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger“, wenn auch auf unterschiedliche Weise. In der starke geschmackleri- sche Tendenzen aufweisenden „Tristan“-Inszenierung des erstmals nach Bayreuth gerufenen Regiematadors Jean-Pierre Ponnelle waren es über- wiegend musikalische und dar- stellerische Höhepunkte, die das Publikum jeweils zum Akt-Schluß zu orgiastischen Akklamationen bewegten. Die Sopranistin Johanna Meier – gebürtige Amerikanerin deut- scher Abstammung und bis dato bei uns ein vollkommen unbeschriebenes Blatt –, die die Isolde zuvor bereits in Mexiko, Toronto und Venedig gesungen hatte, präsentierte sich den Wagnerianern in der ursprüng- lich Catarina Lingendza zuge- dachten Rolle mit einer außer-

Von luxuriö-
ser Rat-
losigkeit war
Verdis
„Falstaff“
in Karajans
Salzburger
Inszenierung
„geprägt“
(Foto rechts
oben)

Theo Adam
als Baal
(im Sessel) in
Friedrich
Cerhas gleich-
namiger Oper
nach Brecht:
pausenlose
Marter in
25 Bildern





Bayreuth '81: „Die Meistersinger“ in einer Inszenierung Wolfgang Wagners – hier ein Blick auf das Bühnenbild des 1. Aufzugs (links). Jean-Pierre Ponnelle Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme verantwortlich

ordentlichen Leistung. Johanna Meier war es, die neben René Kollo aufgrund hervorragender, akzentfreier Aussprache am besten zu verstehen war, die mit einem beachtlichen, auch in der Höhe durchschlagenden Stimmpotential aufwartete und mit einer kraftvollen, farbigen und immer sehr modifizierten Gestaltung ihrer Partie überzeugte. Eine Isolde also, die den Vergleich etwa mit Hildegard Behrens oder der Ligendza ganz und gar nicht zu scheuen braucht, ja, die über das stimmliche Format jener Sängerinnen oft hinausweist. Auch René Kollo gab ein strahlendes Debüt als Tristan. Wer hatte das in diesem Umfang erwartet? Gerade bei ihm meldeten sich zunächst doch ernstliche Bedenken, ob er den heldenoralen Anforderungen der Riesenpartie gewachsen sein würde. Man wurde eines Besseren belehrt, denn es galt, einen Sänger kennenzulernen, der seine Bühnenpräsenz vortrieb bis an den Rand des physisch Möglichen (III. Aufzug), der die totale Identifikation mit der Person Tristans suchte und

der über eine schier unerschöpfliche Stimmsubstanz verfügte, freilich nur, weil Kollo kräftemäßig gut disponierte. Nicht zu vergessen: Zu den Anstrengungen der Partie kamen noch die vom Regisseur gewünschten extremen darstellerischen Aktionen, die Kollo nach dem Motto „je knieender, desto inniger“ zu absolvieren hatte. Mit Hanna Schwarz' Brangäne konnte man in der hier zu besprechenden Vorstellung im Gegensatz zur Premierenübertragung im Rundfunk nicht mehr recht glücklich werden. Sie wirkte bei voluminöser, ausgeglichener Mittellage in der Höhe reichlich angeschlagen; scharfe, gepreßte Töne ließen sich daher bei den von unschönen Detonationen begleiteten Brangäne-Rufen nicht umgehen, im piano sprach die Stimme nurmehr schwer an. Mit den übrigen Protagonisten war man im ganzen gut beraten; mit dem bisweilen grobschlächtigen Hermann Becht (Kurwenal), dem Melot/Steuermann Robert Schunks. Ein Ereignis für sich: der geradezu inbrünstige König Marke Matti Sal-

minens, dessen Klage man noch nie so dramatisch durchgezeichnet, so voll zutiefst empfunder Anteilnahme gehört zu haben glaubte. Was tat Daniel Barenboim, erstmals mit der Festspielhaus-Akustik konfrontiert, am Pult? Er folgte seiner eigenen Vision von einer klangfarbendurchfluteten Realisation der Partitur, ließ sich im Vorspiel zu ausgefeilter Detailarbeit Zeit, arbeitete größere Zusammenhänge heraus, dirigierte selten expressiv um der Expressivität willen. Was am meisten bestach: Der sensitiv ausgeleuchtete zweite Aufzug mit seinen klug gesteigerten, aus sich herauswachsenden maßvollen Tempi; eine von Barenboim berücksichtigte heraufbeschworene, impressionistische Liebesnacht von verzehrender Intensität; die an den richtigen Stellen aufgesetzten orchestraalen Glanzlichter. Barenboim kam es insgesamt auf die subtile Differenzierung der raffinierten Klangarchitektur an, ohne dabei jedoch dem Werk etwas von seiner Binnenspannung, von seiner überwältigenden

musikalischen Evidenz und Ekstase zu nehmen. Daß der „Liebestod“ emotionslos-kühl geriet, war nicht allein Barenboim und der zur Nicht-Aktion verdammt Isolde zuzuschreiben, sondern Jean-Pierre Ponnelles Regiekonzept. Ponnelle hatte den Schluß in seinem Sinne umgedeutet: Isolde erscheint nur in den Fieberwahnvorstellungen Tristans, nicht aber in der Realität; und so stirbt Tristan am Ende der Oper anstelle der zur Fata Morgana degradierten Isolde den Liebestod. Szenisch auf Abwegen befand sich Ponnelle im dritten Aufzug auch dort, wo Marke, Melot und Kurwenal lediglich in einfältigen Schattenspielen aufeinanderprallen. Allerdings drängten die atmosphärenreichen Bühnenbilder (das aus grob behauenen Planen gezimmerte Vorderdeck samt pastellfarbenem Sonnen-Segel, der abgewandelte Münchner „Pelleas“-Baum und das schiefergraue Felseiland als Burg-Kareol-Ersatz) solche wenig überzeugenden Regieeinfälle wieder an den Rand.

Bodenständiger ging es da in Wolfgang Wagners „Meistersinger“-Produktion zu; ein blitzsauberes Bilderbuch-Alt-Nürnberg war, mit einem Hauch neuer Sachlichkeit umgeben, ohne penetrante Butzenscheibenromantik und Spießermief auferstanden. Die Ausstattung geriet zwar kon-

ventionell, jedoch optisch ansprechend, in der Wolfgang Wagner ein hochgradiges Ensemble oft allzu hektisch und mutwillig lebendig (etwa die Lehrbuben!) agieren ließ. Fixpunkte der von Mark Ermeler intentionsreich und sicher geleiteten Aufführung: der jugendlich-optimistische Sachs Bernd Weikls (er sang diese Rolle auf der Bühne zum ersten Mal, und zwar in vollendeter Weise); der zurückhaltende, auf sparsame Gestik setzende, aber stimmlich überaus präsente Hermann Prey erstmals als Beckmesser und Mari Anne Häggander (ebenfalls Bayreuth-Debütantin) als anrührendes, erfreulich unkompliziertes Evchen. Neben dem David Graham Clarks nahm sich Siegfried Jerusalems Stolz-Verkörperung arm und schwächlich aus, – ein Tenor von gutem Aussehen, bescheidenen schauspielerischen Fähigkeiten und geringer Durchschlagskraft. Leider ist Jerusalem kein sicherer C-Tenor! Was selten geschieht, erlebt man auch in Bayreuth: Extra-Ovationen für Matthias Hölle, dessen profunde Nachtwächter-Rufe trotz großer Konkurrenz offensichtlich wie ein warmer Regen von den Bayreuth-Pilgern aufgenommen worden waren.

Stefan Mikorey

Abseits des gängigen Repertoires

Mut zu Ausgefallenem bei den Ludwigsburger Schloßfestspielen

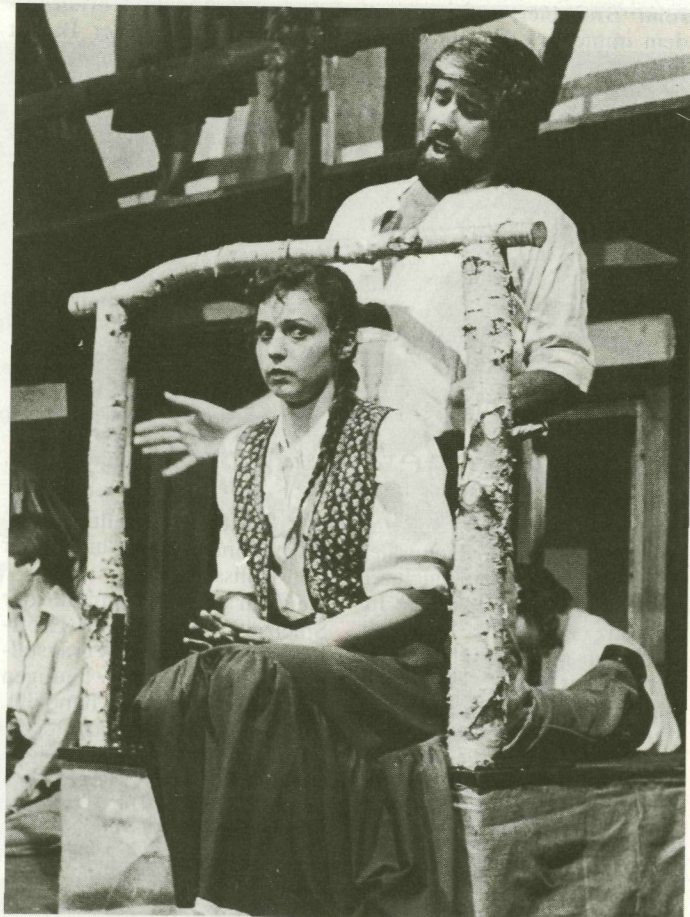
Daß es möglich und sinnvoll ist, neue Festspiele ins Leben zu rufen, die Bestand und Zukunft haben, hat Wolfgang Gönnewein mit seinen „Ludwigsburger Schloßfestspielen“ bewiesen, die sich neuerdings mit dem Zusatz-Namen „Internationale Festspiele Baden-Württemberg“ über die Stadt Lud-

wigsburg hinaus entwickelten. So wagt man sich auch in die Metropole, also nach Stuttgart hinein, in die heiligen Hallen des Staatstheaters, um mit konzertanten Wiedergaben ausgefallener Opern ein Spezial-Publikum anzulocken, wertet historische Stätten aus, von Bietigheim-Bissingens alter Kelter

(in der es Bach-Kantaten szenisch zu sehen und zu hören gab, dazu Friedrich Gulda mit Eigenem und mit Eigentlichem) über Maulbrons Laienrefektorium und Marbachs Literaturarchiv bis hin zu Schwälgern Stadtkirche oder Schwäbisch-Halls St. Michaelskirche. Die Programme betonen weiterhin das Besondere, Ausgegrabene. Die Interpreten sind nur selten Stars des allgemeinen Festspiel-Zirkus (in diesem Jahr kamen Alfred Brendel und die Caballé, Lupu zusammen mit Perahia für vierhändiges Klavierspiel, Anne-Sophie Mutter mit Alexis Weissenberg als Partner und der Cellist Yo-Yo-Ma). Zahlreiche Debütanten oder junge Ensembles sind dabei, nicht nur auf rein musikalisch-klassischem Gebiet. So trifft man auf Kabaretts, auf Chanson-Beiträge

und Mischungen aus Literatur und Musik. So auf „Show-Time Paris-New York“ (Lieder von Satie bis Gershwin mit Catherine Gayer), auf Ulla Meinecke oder Rühmkorf-Lesung mit Saxophon, Flöte, Piano und Vibraphon, auf Ernst Jandl mit „Neighbours“, Barbara Thallheim aus der DDR mit „Streichquartett“, aber auch auf vier zur Gruppe zusammengeschlossene Stuttgarter Kontrabassisten, die es den Kollegen vom Cello nachmachen – oder auf Christopher Hogwoods „Academy of Ancient Music“.

Der große Publikums-Zustrom aus einem Umkreis von 300 Kilometern gibt dem Ludwigsburger Festival recht und beweist zugleich, daß es nicht immer das gängige Repertoire mit den bekannten Interpreten-



Bach-Kantaten szenisch: B. Lindner und J. Bröcheler in Bissingens alter Kelter

FONO-FEUILLETON

Namen sein muß, das man in Festivals bieten sollte. Der wahre Festival-Begriff ist hier in Ludwigsburg so perfekt wie präzisiert, daß man angesichts des abgewirtschafteten Festspiels weit und breit fast geneigt ist, in Ludwigsburg einen neuen Begriff erfinden zu lassen, nicht von „Festspielen“ zu sprechen.

Allein die Mozart-Aufführung von „Figaros Hochzeit“ auf einer Art Shakespeare-Bühne, die sich nicht zu Ungunsten der Musik modisch auf- und vor-drängt, mit einem jungen Ensemble, einer sinnvollen Regie (Ernst Poettgen), einer musikalisch außerordentlich gearbeiteten Einstudierung (Gönnenwein) wäre Bestätigung genug. Hinzu kommt die konzertante Oper: Diesmal Dvořáks „Geisterbraut“, die in glänzender Besetzung (von Faye Robinson über Josef Protschka bis zu John Bröcheler, geleitet von dem immer wieder mit seiner Intensität überraschenden Gönnenwein) auf einen slawischen Lyriker par excellence hinweist, dessen dramatische

Verdichtungen hier zwar erregend zur Geltung kommen, aber eine szenische Wiedergabe kaum rechtfertigen. Als „szenisches Konzert“ richtete Ernst Poettgen mit einem Hintergrundbild, wenig Beleuchtungseffekten, schwarz gekleideten Musikern auf der Bühne, Giacomo Meyerbeers Opera buffa „Teolindas Lieb-schaften“ ein. Das eher eine Kantate zu heißende Stück für Sopran, Klarinette und Orchester sowie Männerchor wurde 1816 im Alter von 25 Jahren komponiert: eine köstliche Rossini-Parodie mit Hinter-sinn, eine Bravour-Demonstration mit Koloraturen. Mariana Nicolesco, aufregend virtuos und musikalisch, der junge Klarinettist Ulf Rodenhäuser und Gönnenweins Ludwigsburger Ensemble feierten einen Triumph mit diesem seit 1816 nicht mehr aufgeführten und von zwei Vivaldi-Vertanzungen durch das Basler Ballett Heinz Spoerlis kontrastreich gerahmten Vierzig-Minuten-Stück.

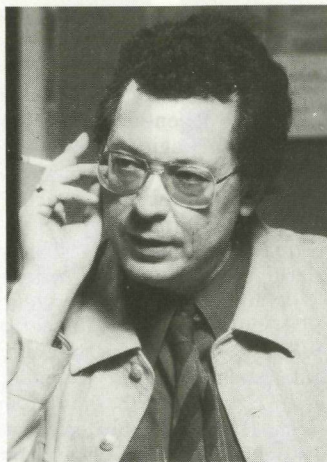
Wolf-Eberhard von Lewinski

Ein hoffnungsvoller Auftakt

Götz Friedrichs Amtsantritt an der Deutschen Oper Berlin

Mit der Eröffnung der Spielzeit 1981/82 an der Deutschen Oper Berlin begann auch für das Publikum merkbar die Intendanz von Götz Friedrich. Kommen in dieser eher nüchternen Zeit neue Hausherren in der Regel unbemerkt, so setzte Friedrich mit seinem Amtsantritt deutliche Zeichen. Zunächst betreffen diese den Routinebetrieb der Oper. Die Programmhefte sind schmaler und handlicher geworden, haben ein neues Design (ein Nagel-Relief von Günther Uecker), ein Informationsmagazin „Deutsche Oper Berlin aktu-

ell“, kostenlos verteilt, soll Informationen von vor und hinter den Kulissen geben. Neu war auch der Auftakt der Spielzeit mit einer Eröffnungsmatinee, einer Veranstaltung, die von den heutigen Aufgaben der Oper handelte. Dabei umrahmten das Opern-Orchester unter Jesus Lopez-Cobos mit Werken von Krenek und Blacher sowie der Pianist Homero Francesch mit der Uraufführung dreier „Cherubino“-Fantasien von Hans Werner Henze das gesprochene Wort. Der Hamburger Universitätspräsident Peter Fischer-



Mit Götz Friedrichs (Bild oben) „Figaro“-Inszenierung aus dem Jahr 1978 wurde in Berlin eine neue Intendanten-Ära eingeleitet. Unser Foto zeigt J. v. Dam, B. Hendricks und J. Varady

Appelt skizzierte in einem etwas lang geratenen, gleichwohl eine Vielzahl interessanter und bedenkenswerter Überlegungen enthaltenden Vortrag eine Art Philosophie oder gar Theologie der Oper. Dabei insistierte er – unter Hinweis auf Ernst Bloch – auf der Aufgabe der Musik, utopische Kunst zu sein. Die Oper verberge ihre Wahrheit oft hinter Gepränge,

doch ziele die zentrale Erwartung an sie auf Glaubwürdigkeit, Vermittlung zwischen Werkreue und Zeitfragen. Oper müsse Gegenwärtiges fixieren und gleichzeitig überschreiten (transzendieren). Musiktheater dürfe nicht leimen, was zerbrochen sei, solle nicht verklären oder Botschaften verkünden, sondern solle Unterhaltung sein, Spiel, das singe und klinge, freilich nicht

gor, die Krolloper als moderne Bürgeroper und Walter Felsensteins Experimente mit dem Musiktheater in Ost-Berlin. Oper in Berlin sei in diesem Jahrhundert permanent auf der Suche nach Sinngabe. Für Friedrich ist sie weder kostümiertes Konzert noch tönliches Unternehmen oder Ausdruck von Repräsentationskultur, sondern immer etwas anderes als Musik allein oder Theater ohne Musik. In der Oper erfahre man Geschichten von einzelnen Menschen, die zugleich von der Geschichte des Menschen berichteten. Auch angesichts finanzieller Restriktionen, die Kultursenator Kewenig bereits eher abweisend angesprochen hatte, sei Oper gegen Widerstände, Krisenerscheinungen, Dummheit, stilistische Verkrustungen immer wieder durchzusetzen, damit

sie Antworten gebe, die sonst keiner so wisse. Friedrich bekannte sich zur Oper als „Liebe zum Menschen in seinen besseren Möglichkeiten“ und meinte emphatisch, gerade jetzt sei es „Zeit für die Oper“. Am Abend sah man dann fast in der Premierenbesetzung von 1978 Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ in der Regie von Friedrich und unter der nicht durchweg glücklichen Leitung des neuen Generalmusikdirektors Jesus Lopez-Cobos. Unter Daniel Barenboim klang das Werk luftiger, die Begleitung war vielfach intimer. Lopez-Cobos setzte da weniger auf Ruhe denn auf Brio, Bewegung und pointierte Gestaltung. Die Ungereimtheiten der Friedrich-Inszenierung wirken auch heute fort: die „Rumpelkammer“, in der Figaro ein Bett ausmisst, das große „Lotter-

bett“ der Gräfin, eine gewisse – zwar gewollte, doch deshalb noch nicht einleuchtende – Vertraulichkeit bzw. Distanzlosigkeit, in der Frau Gräfin mit ihrem Personal umgeht. Fischer-Dieskau als Almaviva, Julia Varady als etwas kühl singende Gräfin, José van Dam als aufmüpfiger Figaro und Barbara Hendricks als kesse Susanna begeisterten dennoch das Publikum. Götz Friedrich hat sich hohe Ziele gesteckt. Er hat einen Spielplan vorgelegt, der statt Aneinanderreihung von Zufälligkeiten einen „roten Faden“ hat. Friedrich plant neben dem normalen Betrieb Sonderveranstaltungen, Vorträge, Diskussionen, Gespräche zwischen Musikern und dem Publikum. Das Ziel soll sein, die Oper offener zu machen und einen Dialog mit dem Publikum zu füh-

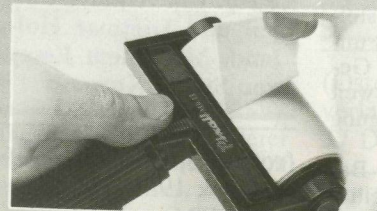
ren. Dazu bedarf es natürlich einer Anstrengung auch auf Seiten der Opernbesucher. Als Nachlaß der Ära Palm präsentiert sich das Publikum mehr als eines, das Interesse an vokaler Artistik und konventioneller Szene denn an Idealen und Ansprüchen der Oper hat. Will die Berliner Oper nicht provinziell sein, so muß sie sich das entsprechende Publikum erst noch „erziehen“. Zu hoffen bleibt, daß der Oper auch neue, jüngere Zuhörer zugeführt werden und daß das Publikum bei Götz Friedrichs Plänen mitspielt. Der Auftakt der Saison, der Beginn des dritten Jahrzehnts der Deutschen Oper Berlin stimmte hoffnungsvoll. Der Alltag vor und hinter der Bühne wird zeigen müssen, ob die Tradition des Wagens in Berlin weiterhin Bestand haben kann.

Helge Grünwald

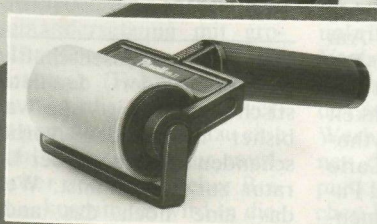
Pixall MK 11 Neu aus dem Hause PFEIFER

Eine „praktische“ und „effektive“ Lösung für „gepflegten“ HiFi-Genuss.

Staub und Schmutz sind die größten Feinde einer perfekten Schallplattenwiedergabe. Das einzigartige Reinigungsband dieses Rollers ist aufgrund seiner Technologie in der Lage, selbst Mikrostaubteilchen aufzunehmen, die normalerweise durch statische Aufladung an die Schallplatte gebunden sind. Ein im Roller integriertes Trennmesser macht diesen immer wieder „aktiv“, denn „neu“ ist besser als eine gereinigte Reinigungsrolle. Fazit: PIXALL MK11 fängt da an zu arbeiten, wo andere Mittel aufhören.



Mit Hilfe des integrierten Trennmessers läßt sich verbrauchtes Reinigungsband mühelos entfernen.



Die schwenkbare Ablagestütze erlaubt das bequeme Abstellen des Rollers.

Der gute Fachhandel hält dieses Produkt für Sie bereit.

Wolfgang Pfeifer · Begaweg 11 · 4800 Bielefeld 14 · Telefon (0521) 487074

Info-Coupon
über eine kostenlose
und ausführliche
Information
Pixall MK11
PC 11