

Jordan Mejias, New York

Alle Zeichen standen auf Sturm, der amerikanische Musical-Himmel verfinsterte sich zusehends. Die Verleihung der „Tony Awards“, New Yorks Antwort auf Hollywoods „Oscar“-Auszeichnungen, stand kurz bevor, und weit und breit war kein neues Musical zu sehen, das auch nur entfernt als preiswürdig gelten konnte. Von den bis dahin über 10 Neuproduktionen war lediglich noch eine mäßig erfolgreiche Show übriggeblieben, der Rest hatte nach kurzer Spieldauer wieder abgesetzt werden müssen.

Ebenso rasch wie unvermutet kam dann aber der Umschwung. Innerhalb einer Woche wurden drei neue Musicals vorgestellt, und alle drei erwiesen sich bei Presse und Publikum als die lang erwarteten Hits. Man durfte der Preisverleihung, dieser perfekt inszenierten Zeremonie aus Show, Information und Reklame, nun wieder mit Ruhe entgegensehen, einer positiven Selbstdarstellung am Bildschirm stand nichts mehr im Weg.

Vor dem dreiteiligen Erfolg war das Musical-Panorama zwar abwechslungsreich, aber ohne den Glanz eines neuen, aufsehenerregenden Musicals geblieben. Wiederbelebung von Broadway-Klassikern wie „My Fair Lady“, „Fiddler on the Roof“ und „The King and I“ zogen ein breites Publikum an und fanden auch bei der Presse eine freundliche Aufnahme, die Besucherstatistiken waren kaum jemals so günstig, die Produzenten (hier ironisch-liebenswürdig „angels“ genannt) geizten nicht mit Geld – was fehlte, waren neue Ideen.

Mißerfolge bei neuen Musicals häuften sich, machten auch vor prominenten Namen nicht halt. „1600 Pennsylvania Avenue“, Leonard Bernsteins und Allan Lerner's Koproduktion, mußte nach wenigen Tagen wieder schließen, und Jerry Lewis' Vaudeville-Revue „Hellzapoppin“ hielt noch nicht einmal bis zur Broadway-Eröffnung durch. Die Show – der Werbeslogan kündigte sie als „The Big Event“ an – hätte ein Meilenstein in der Zusammenarbeit von Fernsehen und Broadway werden sollen, hinterließ jedoch jetzt 70 arbeitslose Schauspieler und Bühnenarbeiter sowie ein Defizit von über drei Millionen DM.

Mehr Erfolg haben derzeit einige schwarze Musicals. Nach „The Wiz“, von dem noch in diesem Jahr eine Filmversion mit Diana Ross gedreht wird, und dem

Auf und Ab am Broadway



Mit sieben Tony Awards ließ „Annie“ (Szenenfoto) die Konkurrenz weit hinter sich

glänzend besetzten „Bubbling Brown Sugar“ wartete man nun mit einer Gospel Show auf. „Your Arms Too Short to Box with God“, vom Spoleto-Festival importiert, ist ein Mittelding zwischen Gottesdienst und genau auskalkulierter Unterhaltung, eine eindrucksvolle Darstellung emotionaler Religiosität, durchsetzt mit einer gehörigen Portion von Showelementen. „Ipi Tombi“, ein aus Südafrika kommendes Musical, kämpfte vergebens gegen ständige Demonstrationen an; die Aufführungsserie wurde schließlich aus politischen Gründen abgebrochen.

Wie bei diesen Produktionen, so versucht man schon seit einiger Zeit, andere Formen musikalischer Unterhaltung zu entwickeln, ohne allerdings bis jetzt zu überzeugenden Ergebnissen vorzustoßen. Wenig ergiebig waren die Experimente, um ehemalige Showgrößen und deren Erfolge ein abendfüllendes Programm zu arrangieren. Was bei „Me and Bessie“, einem Potpourri von Bessie Smiths erfolgreichsten Blues-Nummern, noch dank der phänomenalen Linda Hopkins gelang, entwickelte sich in „Piñat – A Remembrance“ zur Peinlichkeit. Auch die vier Beatles-Imitationen von „Beatlemania“ boten für die Musical-Szene nichts grundlegend Neues. Wenn schon

Wunschkonzert, dann doch nur so, wie es zwei altgediente Broadway-Stars an einem Abend vorexerzierten: Ethel Merman und Mary Martin taten sich für eine Benefizveranstaltung noch einmal zusammen und präsentierten ihre einstigen Zugnummern mit jugendlicher Frische. Für ein paar Stunden schien die Welt des Broadway wieder in schönster Ordnung zu sein, die Legende vom „großen, weißen Weg“ Wirklichkeit zu werden.

Neu waren auch die Versuche, Musicals in Konzertform aufzuführen. „She Loves Me“, 1963 uraufgeführt, machte den Anfang und konnte trotz einer namhaften Besetzung nur wenig Anerkennung finden. „Knickerbocker Holiday“ dagegen ließ auch mit schwachem Libretto aufhorchen. Kurt Weills Musik hat nichts von ihrer Originalität, ihrer Treffsicherheit und ihrem Witz verloren, vom „September Song“ bis zur „Ballad of the Robbers“ und den restlichen 22 Songs durfte man sich nostalgisch in die dreißiger Jahre zurückversetzt glauben.

Das Gespann Brecht/Weill war mit einer unorthodoxen, vom New York Shakespeare Festival produzierten Aufführung der „Dreigroschenoper“ und dem im gleichen Zeitraum entstandenen Musical „Happy End“ vertreten. Auch in diesem Stück sind es wieder Musiknummern wie der

„Bilbao-Song“, der „Matrosen-Tango“ oder „Surrabaya Jonny“, die den unerwartet großen Erfolg der Wiederbelebung begründeten. Während die Berliner Uraufführung (1929) in einem Fiasko endete, erfreut sich „Happy End“ in New York, im Jahre 1977, wachsender Beliebtheit. Nach tastenden Anfängen in Brooklyn hat man sich nun in einem Broadway-Theater auf eine längere Laufzeit eingerichtet.

„Side by Side by Sondheim“, der erste der drei anfangs erwähnten Hits, bietet einen Blick auf das erstaunliche Werk Stephen Sondheims, des profilierten und vielleicht geistreichsten amerikanischen Musical-Komponisten. Die Show, von London nach New York gebracht, ist brillant inszeniert und wird unnachahmlich von vier Engländern (Millicent Martin, Julie N. McKenzie, David Kernan und Ned Sherrin als Conférencier) dargeboten. Deutsche Musical-Fans werden sicher in Kürze die ebenso virtuose Plattenaufzeichnung des Abends erwerben können.

Die beiden anderen neuen Erfolgsmusicals waren „Annie“ (Musik: Charles Strouse) und „I Love My Wife“ (Musik: Cy Coleman). „Annie“ ist ein sauber-naives, etwas rührseliges Stück, das nach einer hier wohlbekannten Comic Strip-Figur, „Little Orphan Annie“, gezimmt wurde. Mit 7 „Tony Awards“, inklusive der Auszeichnung „Bestes Musical“, ließ „Annie“ jede Konkurrenz weit hinter sich. Etwas gewagter gibt sich „I Love My Wife“ und setzt mit Partner-tausch, spritziger Musik und in die Handlung eingreifenden Orchestermusikern für das Broadway-Publikum ungewohnte Akzente. Resultat: 2 „Tonys“.

„Die beste Saison seit Jahren“ (so die „Tony Awards“-Fernsehsendung) kann jedoch nicht vergessen machen, daß entscheidende Anstöße in eine zukunfts-trächtige Richtung von keiner der neuen Produktionen ausgingen. Im Vergleich mit dem Vorjahr, als „A Chorus Line“ immerhin mit einigen erstarrten Formen Schluß machte und eine originelle Zwitterform aus Schauspiel, Musical und Tanztheater zur Diskussion stellte, bedeutet „Annie“ ein Schritt zurück in die ausgefahrenen Gleise der Konvention. Wenn am Broadway die Kasse zur Zeit auch stimmt, so will doch in künstlerischer Hinsicht nicht die gleiche Euphorie aufkommen. Der monatlich neu angekündigte „Super Smash Hit“ bleibt also weiterhin aus.

Klassenanspruch

Oder neue Maßstäbe für die Profilierung von Steuergeräten.

Den hohen Anspruch, die Vorteile individueller Kombinationen einzelner Bausteine in einem Gehäuse zu vereinen, erfüllt Yamaha mit der Schaffung einer neuen Generation von Steuergeräten. Jeweils ein audiophiles Zentrum zur Verwirklichung subtiler musikalischer Wünsche in der Dimension des Natural Sound.

Hohe akustische Sensibilität und reiches technologisches Wissen, resultierend aus dem Erfahrungsschatz im Bau hochwertiger Musikinstrumente und richtungsweisender Audio-Elektronik schufen die Basis für eine in allen Stufen ausgewogene, für sich selbst stehende Receiver-Klasse.

Verpflichtend hierbei waren so epochemachende Entwicklungen wie der Vertical-FET, der die Verstärker-Spitzenkombination C-1/B-1 zu überlegener Transparenz und Dynamik optimierte sowie die renommierten Meßdaten des Hochleistungs-Tuners CT-7000.

Die vornehme Gültigkeit der Yamaha-Konstruktionsphilosophie beweist sich erneut im Detail: in Bezug auf die Ausgangsleistung schwächere Geräte unterliegen gleichen Gütenormen und Qualitätskriterien wie Komponenten der Sonderklasse.

■ YAMAHA CR-620: In der Tat bietet bereits das Basismodell beträchtlichen Bedienungskomfort bei bestehenden Übertragungseigenschaften.

Die einzelnen Stufen sind optimal aufeinander abgestimmt, so daß die angegebenen Meßdaten sich nicht auf diskrete Bauabschnitte beziehen, sondern kompromißlos zwischen Ein- und Ausgang durchgehalten werden.

Ein elektronischer Baustein, der bei

voller Leistung hervorragende Werte garantiert, muß diese nicht notwendigerweise auch bei geringer Leistung erbringen. Yamaha-Steuergeräte werden daher mit besonderer Sorgfalt für die heimübliche Nutzung bei einem Pegel von -20 dB (Vollaussteuerung = 0 dB) konstruiert und durchgemessen.

Eine heftige Belastungsprobe für jeden Verstärker stellen Dynamikspitzen dar. Yamaha's exklusive Supply Voltage Rejection – in dieser Klasse ein Novum – steht für eine sichere Beherrschung kritischer Situationen und ist Garant für Transparenz, Kanaltrennung und trockene Baßwiedergabe.

Nur 0,05 % Klirr bei voller Leistung – gleichbedeutend einem Bruchteil davon bei HiFi-gerechtem Abhören – machen den CR-620 auch aufwendigen Baustein kombinationen ebenbürtig.

Der Tunerteil von hoher Selektivität bei niedrigem Klirrfaktor und beeindruckender Eingangsempfindlichkeit reproduziert die Signale von Orts- und Fernsendern in der charakteristischen Klangfülle des Natural Sound.

Die Möglichkeit des Simultanprogrammabtriebs gestattet das Kopieren mit zwei Tonbandgeräten oder Aufzeichnungen von naturgetreu empfangenen UKW-Sendungen während der Wiedergabe von Schallplatten.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 35 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 92 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

■ YAMAHA CR-820: Für räumlich bedingte Anforderungen an verstärkte Leistung. Ausgerüstet mit Audio-Mu-

ting, zwei Phonoeingängen, Präsenzregelung zum plastischen Herausmodellieren eines Vokalsolisten sowie Optimal Tuning System für automatisch beste Sendereinstellung und -arretierung.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 50 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 92 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

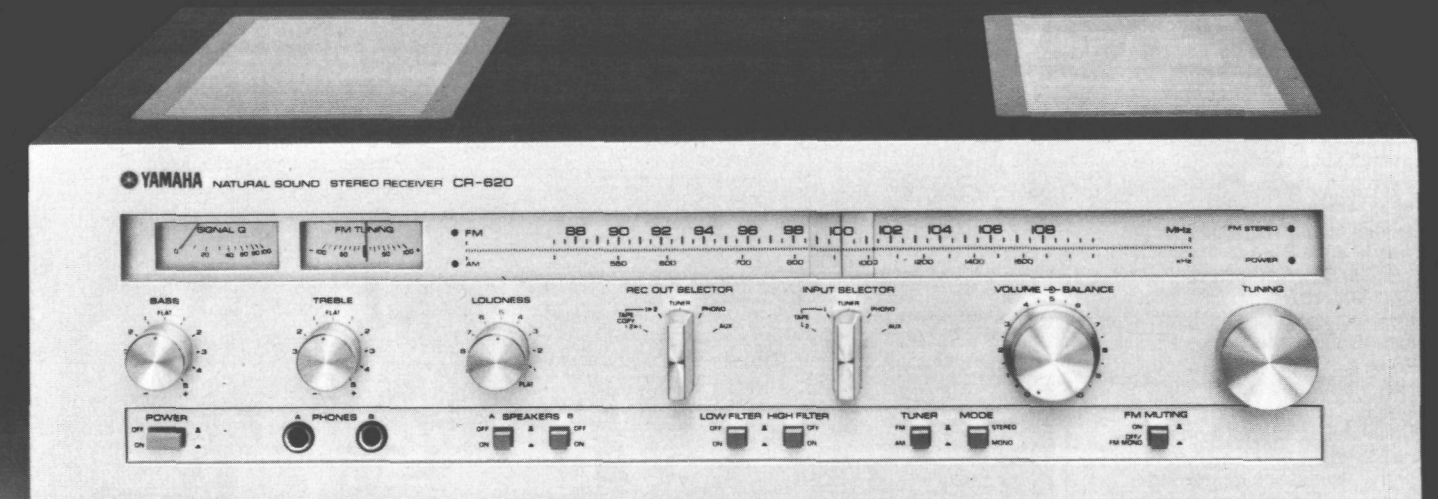
■ YAMAHA CR-1020: Gesteigerter Bedienungskomfort und besonders hohe, unverzerrte Leistungsabgabe – durch zwei Instrumente mit großem Anzeigebereich signalisiert – charakterisieren das Steuergerät für exquisite Ansprüche.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 70 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: 95 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

■ YAMAHA CR-2020: Das Spitzenmodell der neuen Receiver-Klasse vereinigt Leistung und Regelmöglichkeiten von drei ideal abgestimmten Bausteinen in einem Gehäuse, das sich harmonisch in anspruchsvolles Wohnumfeld einfügt.

Technische Hauptdaten:
Ausgangsleistung: 2 x 100 W Sinus (8 Ω) von 20 bis 20.000 Hz bei maximal 0,05 % Klirr. Geräuschspannungsabstand Phono: Magnetisch: 95 dB, Moving Coil: 85 dB. Eingangsempfindlichkeit: 0,9 µV.

YAMAHA Europa GmbH.
Siemensstraße 22-34, 2084 Rellingen



 **YAMAHA**

Probleme auf der Bühne Probleme im Graben

Colin Davis' Debüt bei den Bayreuther Richard-Wagner-Festspielen

Fraglos zählte das Orchester der Bayreuther Festspiele schon immer zu den großen Konstanten der Wagner-Interpretation, gleichsam unbehelligt von augenblicksgebundenen interpretatorischen Maßnahmen seiner Dirigenten. Das organisch gewachsene, von erfahrenen Kräften gestützte und im Kern stabile Ensemble vermochte in der Regel auch solche Kapellmeister über die Untiefen der Bayreuther Akustik und Raumperspektivik zu tragen, die sich mit diesen spezifischen – der sonstigen Theaterpraxis völlig querstehenden – Gegebenheiten nicht oder nur allmählich arrangieren konnten. Jetzt, da die Bayreuther Festspiele mit Götz Friedrichs „Tannhäuser“-Inszenierung aus dem Jahre 1972 eröffnet worden sind, ist von einer veränderten, nicht eben sachdienlichen Situation zu reden, denn nach Pierre Boulez' „Ring“-Dirigat im vergangenen Sommer entschlossen sich eine beträchtliche Anzahl der langgedienten Bayreuth-Musiker, dem Grünen Hügel bis auf weiteres fern zu bleiben. Die Gründe sind leichter skizziert, als daß man die komplizierte gruppensituation auch nur annähernd aufgeschlüsselt hätte. Boulez – so wirft man ihm vor – unterließ es, bei den Proben gravierende Fehler auszubessern, setzte seinem ästhetischen Temperament gemäß auf absolute rhythmische Präzision, installierte sozusagen einen Wagner-Positivismus ohne wohlige ausschwingende Ritarandanti, ohne Raum für instrumentale Narzissen, wie sie besonders an den ersten Pulten heimisch und stilbildend geworden sind. Boulez setzte sich also in Widerspruch zu landläufigen Handhabungen der Bayreuther Dirigier- und Orchesterpraxis. Die Musiker fühlten sich alleine gelassen, konnten sich mit den harten, taktstocklos durchgezogenen Zählzeichen nicht abfinden und mußten zudem noch einen Sturm massiver Publikumsentrüstung miteinstecken, von dem nicht einmal zu ermitteln war, in welchem Maß er jenen in der Versenkung – die sonst immer gefeiert werden – überhaupt galt. Colin Davis, der

sympathisch-kollegiale, durch und durch professionelle Leiter von Covent Garden London, der mit der Eröffnungspremiere zugleich sein Bayreuth-Debüt gab, mußte sich nun mit einem zum Teil neuformierten und auch an einigen neuralgischen Punkten umbesetzten Ensemble auseinandersetzen, dessen farbliche Gesamtpalette im Vergleich zu früheren Tannhäuser-Aufführungen unter Heinrich Hollreiser bereichert schien, dessen Unsicherheiten von Detail zu Detail jedoch offenkundiger wurden und manches vom überlegten Drive und vor allem von der dispositiven Umsichtigkeit des Dirigenten zunichte machten.

Dies alles wurde von zum Teil erschreckenden Unstimmigkeiten und Vergröberungen unterstützt, die auf der Bühne herrschten und ein quasi kammermusikalisches Ineinandergreifen von Gesangs- und Orchestermodulationen im Keim ersticken. Aus besetzungstechnischen Gründen – Richard Cassilly hatte abgesagt – mußte man erneut auf Hermin Esser als Tannhäuser zurückgreifen, dessen gesang-

lich rüde Gangart wenig mit dem zu schaffen hatte, was Wagner notierte und dadurch sowohl die begleitenden Harfen wie auch die Sängerrunde in Wald und Wartburg aus der Fassung brachte. Esser schmeißt sich buchstäblich in die Gesangslinie, schraubt seine Töne beängstigend unpünktlich auf die vorgeschriebene Höhe, sofern er sie überhaupt erreicht. Dies hat zur Folge, daß der an sich von Norbert Balatsch respektabel vorbereitete Pilgerchor im ersten Akt um einiges in der Intonation absinkt, dem Beispiel des Solisten folgend, weil in dieser Phase keine Hilfestellung vom Orchester kommen kann. Darstellerisch von ungleich Gesamtmelterer Intensität: Gwyneth Jones in der Doppelpartie Venus/Elisabeth, deren bipolare Psychologie sie so kalkuliert wie entflammt ausspielt. Leider verfügt sie – bei den Bayreuther und Münchner Parallelbelastungen kein Wunder – neben einem intimen Piano nicht immer über ein mit gleicher Sicherheit erfaßtes Forte-Volumen, darunter leiden die sonst ausgefeilten Phrasen.

Peter Cossé

Um diese beiden so problematischen Hauptprotagonisten herum Sänger von ebenfalls anfechtbarer Abenddisposition: Bernd Weikl (Wolfram) mit üppig emotionalen Schwelltönen, Hans Sotin (Landgraf) mit viel Druck auf die Stimme oder Robert Schunk (Walther), der sein interessantes Tenor-Timbre auch nicht ernstlich entfalten konnte.

Die in einer symbolisch-intellektuellen Sphäre so bezugsreiche Friedrich-Inszenierung – ich denke da nur an die szenisch-tänzerisch-malerische Lösung des Venusberg-Bacchanals – leidet naturgemäß unter den skizzierten Verhältnissen. Sie wirkt abgeschliffener und unzutreffender, als sie es in ihrer gesamt-gestischen Regsamkeit wohl ist. So erschien der minutiös und beispielhaft „gestellte“ Einzug der Gäste – den Friedrich ja als schillernd-höfliche Verhaltensstudie entworfen hat – nur noch artifiziell, nicht mehr als bildliche Polarisierung zu den gedanklich-sinnlichen Emanzipations-Sehnsüchten eines Tannhäuser, dessen verzweifelte Hoffnung auf Befreiung von moralischen Fesseln der Wolfram dieser Aufführung leider nicht wie konzipiert vermitteln konnte.

Daß am Ende in Bayreuth der Jubel überwog, ist – außerhalb Chéreaus Ring-Inszenierung – die Regel. Geteilte Ansichten aber herrschten besonders in bezug auf Hermin Esser und Gwyneth Jones, denen Buhsalven nicht erspart blieben.



„Tannhäuser“ (Szenenbild 2. Akt)

Über Luxman.

STEREO über den Luxman Vorverstärker C-1000: ...daß es sich hierbei um einen im wahrsten Sinne des Wortes universell einsetzbaren, mit gutem Komfort ausgestatteten Steuerverstärker der absoluten Spitzenklasse handelt.

Fonoforum über den Luxman Vorverstärker C-1000: Sämtliche gemessenen Daten des Vorverstärkers sind in unserer Meßpraxis ohne Vergleich; der Luxman C-1000 markiert zur Zeit wohl die absolute Obergrenze des Machbaren.

HiFi-Stereophonie über die Luxman Endstufe M-4000: Gesamturteil: Leistungsverstärker mit ausgezeichneten technischen Daten, hohe Leistungsreserven und hervorragender Verarbeitung.

Luxman über Luxman: So erfreulich derartige Testergebnisse auch sind – verwundern können sie uns nicht. Schließlich stellen sie nichts anderes dar, als die zu erwartende Beurteilung eines konsequent richtigen Konzeptes, des Luxman-Konzeptes: Etwas teurer, dafür jedoch sehr viel besser. Höchster Qualitätsstandard in der Verarbeitung und überdimensioniert ausgelegte Technik ermöglichen eine Vollgarantie von drei Jahren.

Näheres über unseren Tuner T-110, den Vorverstärker C-1000 und die Endstufen M-2000, M-4000 und M-6000 (2 x 180, 2 x 250, 2 x 550 Watt Sinus an 4 Ohm) erfahren Sie in 115 ausgesuchten HiFi-Studios, die wir Ihnen gerne nennen würden.

**Schreiben Sie uns?
Vielen Dank.**

Luxman baut keine Massenprodukte.



W.A.E. 3.77

All-Akustik Abt. F · Eichsfelder Straße 2 **akustik** 3000 Hannover 21 · Telefon (0511) 79 50 72 · Telex 923 974 all d

Regisseur-Spiele

Peter Cossé über die Salzburger Festspiele

Mit drei Neuinszenierungen eröffneten die Salzburger Festspiele 1977 opern- und regiebewußt. Ganz am Anfang stand Stefano Landis Barockoper „Il Sant'Alessio“ nach einem religiösen Stoff aus dem 13. Jahrhundert. Mit dieser Produktion suchten die Veranstalter an die erstmals eindrucksvolle Realisierung von Cavalieris „Rappresentazione“ in der Kollegienkirche anzuknüpfen. Sicher wäre Salzburg ein geeigneter Ort – man weiß auch hier inzwischen, daß seit Jahren Nikolaus Harnoncourt am Mozarteum eine Professur hat –, wo man alte, wertvolle Stücke unter historisch vertretbaren Gesichtspunkten kalkuliert und dennoch publikumswirksam aufführen könnte. Diese Chance wurde freilich mit Landis musikalisch nicht eben triftig, schon in der Fabel lauwarmer Religiososchinken vertan, zudem geizte die Realisierung von August Everding (Regie) und Jean-Pierre Ponnelle (Bild) nicht mit Flitter und gestischem Getue, da immerhin drei reichliche Stunden Stückdauer aufgelockert und verdäulich koloriert werden mußten. Beunruhigender noch stand es um den instrumentalen Apparat einer Aufführung, die für das kommende Jahr von Ponnelle überarbeitet werden wird. Zum einen hatte man erst in letzter Minute ein Orchester formiert, in dem „Mitglieder des Staatlichen Kammerorchesters Zilina“, ein (modernes) Blechbläserensemble der Berliner Philharmoniker und Mitglieder der „Camerata Academica Salz-

burg“ genannt wurden, wobei sich noch andere, ungenannt freischaffende Musiker im Ensemble aufhielten. Die Leitung hatte Peter Maag, der mit emsigen Bewegungen so etwas wie Spannung zu erzeugen suchte, selten aber die großzügig in den Arkaden postierten Chöre mit dem diffus und zudem noch partiell-unangenehm elektronisch verstärkten Instrumentalklang zusammenhalten konnte. Auf der Szene ein Nest von Teufeln, Engeln und komödiantisch quirligen Hauptdarstellern (Eric Tappy in der Titelpartie), die alle fröhliche Anmut und gepuderte Weihe vor einer verspielten, Torten-artigen Hintergrundkonstruktion absolvieren mußten. Everding, der den ersten Akt sehr passabel gestaltet hatte, unterließ leider Amputationen bei den zwei folgenden Abschnitten. Während in diesem Falle der Regisseur mit Einfällen einer nicht existierenden Werksubstanz hinterherinszenierte, ließ sich Herbert von Karajan im Falle von Richard Strauss' „Salome“ nicht auf Regie-Risiken ein. In einer unengagiert weiträumigen Schneider-Siemssen-Landschaft – etwa von der Bodenverteilung einer fiktiven fünften „Ring“-Oper – agieren die Protagonisten, denen es die Dimensionen der Festspielhausbühne schwer machen, an Oscar Wildes Proportionen dialogkräftiger Kammerhandlung zu erinnern. So blieb man auf die musikalische Umsetzung des Stoffes verwiesen, die Karajan mit den Wiener Philhar-



Mozart akkurat ausgewogen: Gerhard Wimberger, Anne-Sophie Mutter



Neu am Ort: Mark Zeltser

monikern auf üppige Weise vollzog. Das Orchester bot frapierend schweigerische Strauss-Brillanz, griff auf seine Erfahrungen gerade mit diesem Stück zurück. In der Titelpartie debütierte Hildgard Behrens auf Salzburger Boden und präzierte eine mädchenhafte, unheroische, endlich einmal nicht überbesetzte Salome, die zudem mit liedhafter Gesangsführung Aufschluß auch über Details ihres Partiturantheils gab. Darüber hinaus blieb sie im Finale nichts an Vehemenz schuldig. Von Format die kalte Physiognomie der bestechend singenden Agnes Baltsa (Königin), respektabel, wortdeutlich Karl Walter Böhm (Herodes) und mit etwas protzend-sängerischem Impetus José van Dam (Jochanaan), dessen wertvolles Material immer etwas unter Druck zu stehen scheint, sich dadurch nicht recht runden will.

Im Falle von Ponnelles „Don Giovanni“-Inszenierung im Kleinen Haus schlugen vornehmlich alte Mozartianer die Hände und mit ihren Gegnern auch die Köpfe zusammen. Ponnelle ließ seinen Einfällen freien Lauf, entfesselte den Stoff sozusagen als Don Giovannis tollen Tag. Der Regisseur legte sein konzeptuelles Netz offen dar, so daß sich die Apologeten eines großen metaphysischen Bogens bevormundet fühlten und im Chor ihr „So nicht!“ verlauten ließen. Ponnelle indes – meine ich – machte ehrliches Theater, versank vor dem Stoff nicht in unmozartischer Demut und führte seine Darsteller zu unklischierten Typisierungsgefi. Sherrill Milnes in der Titelrolle agierte sportlich und in vitaler Männlichkeit, Anna Tomowa-Sintow (Donna Anna), Teresa Zylis-Gara (Donna Elvira – stimmlich knapp über den Zenit hinaus) und vor allem Peter Schreier mit langge-

dehnter Kantilene (Don Ottavio) sorgten für drastische wie einfühlensame Akzente. Karl Böhm wollte das Inszenierungstempo offenbar nur in den Finali mitgehen, in den Arien hielt er es eher mit verhaltenen Zeitmaßen, was namentlich Sherrill Milnes nicht zu behagen schien. Die heftigen publizistischen Reaktionen gegen Ponnelles Arbeit vermochten nebenbei auch zu zeigen, daß sich eine konzertierte Aktion bildet, die offensichtlich zur „Zauberflöten“-Premiere im kommenden Jahr (Dirigent James Levine) die Ouvertüre probe.

Im schwerlich programmatisch zu ordnenden Angebot an Konzerten ragten einige Auftritte hervor und signalisierten überregionale Bedeutung: so das zweite Salzburger Konzert der 14jährigen Anne-Sophie Mutter, die diesmal unter Gerhard Wimbergers sachlicher Ägide Mozarts D-dur-Konzert KV 211 in akkurater Ausgewogenheit und mit gesundem Ton vortrug. Neu

am Ort und überhaupt für den deutschsprachigen Raum: der seit 1976 in den USA ansässige sowjetische Pianist Mark Zeltser, der für die erkrankte Martha Argerich einsprang. Ein blinder, kraftvoller Techniker mit starken Momenten im Pianissimo, ein geradezu rücksichtslos zupackender Prokofiew-Spieler und ein Meister des schwebenden, vom metallischen Forte denkbar kontraststark abgesetzten Weichklang (Haydn). Fünf Gastkonzerte des London Symphony Orchestra belehrten einmal mehr, welch professionelles Ensemble da über den Kanal kommt. Rachmaninoffs „Zweite“ unter Previn, Tschaikowskys „Fünfte“ unter Rosdestwenskij und Ligetis „Atmosphères“ unter Abbado zählten zu den Höhepunkten. ORF-Aufführungen von Honeggers „Jeanne d'Arc au bûcher“ und Berios „Coro“ sowie die blasse Uraufführung einer „Waldmusik“ von Bialas rückten die an der Basis konservativen Programme punktuell an die Gegenwart heran.

Ein Festival macht einen Sommer

Der „Carinthische Sommer“ in Ossiach und Villach zwischen Britten und Bernstein

Ein reines Leonard-Bernstein-Festival gab es noch nicht, so, wie es als Teil des Carinthischen Sommers zum Festspielkonzept gehörte – als Hauptakzent, da Bernsteins kompositorisches Schaffen komplett im Mittelpunkt stand, dazu der Maestro-simo auch als Dirigent und als Pianist, ferner als Pädagoge. Das Gesamtbild einer Persönlichkeit darzustellen gehört zum Grundprogramm dieses neuen Festivals in Kärnten. In zwei Jahren ist Khatchaturian an der Reihe. Aber das ist nur ein Aspekt dieses reizvollen und anregenden Festivals, mit dem bewiesen wird, daß es noch neue Festspielideen gibt.

Zuerst war es ein Antifestival, das Friedrich Gulda ausprobierte – ohne Erfolg. Anstelle des Pianisten wurde ein – zufällig am Ossiacher See wohnender – Trompeter der Wiener Philharmoniker, zudem sechzehn Jahre lang Geschäftsführer dieses Orchesters, Helmut Wobisch,

gefunden, der das neue Gesicht des „Carinthischen Sommers“ von Ossiach und Villach prägte. Seit acht Jahren, aber so in der Stille, daß man vielleicht nicht viel außerhalb Kärntens davon erfuhr. Nun hat sich das Festspiel gemausert und verdient weithin Beachtung – nicht nur durch jene Touristen, die so wieso in Kärnten sind und schon jetzt zur Hälfte das Publikum stellen – der andere Teil kommt aus Kärnten selbst.

In Ossiach hat man also Ideen, wenn auch nicht arg viel Subventionen, Bruchteile dessen, was Salzburg oder Bregenz oder Wien erhalten. Vielleicht hat diese Not erfinderisch gemacht. Jedenfalls haben wir es mit dem einzigen Festival der Welt zu tun, in dem drei verschiedene Gebiete zu einer geistigen Einheit zusammengefaßt werden unter der Devise dessen, was nach Wobischs Geschmack in die Gegend paßt: ein repräsentatives Angebot an gängiger Musik und bekannten Interpreten, aber



In zwei Jahren ist Khatchaturian an der Reihe: Aram Khatchaturian (l.), Festspiel-Leiter Helmut Wobisch

auf die Festspielstätte zugeschnitten, dazu Unterricht und Lehre sowie Beteiligung von Wissenschaft und Forschung. Es werden also Seminare und Kongresse angefügt, Vortragsreihen und Analysen geboten. Da man kein Festspielhaus zur Verfügung hat, blieb als wichtigster Aufführungsort die alte, barockisierte Stiftskirche zu Ossiach, ein kleiner Raum, aber mit Atmosphäre und mit einem Zwang, „Passendes“ zu finden. Große Orchesterkonzerte, ohne die man glaubt nicht auskommen zu können, werden im neuen Kongreßgebäude Villachs gespielt.

Alte Musik auf alten Instrumenten fügt sich natürlich besonders gut. Nicht umsonst war also der Concertus musicus mit Nikolaus Harnoncourt dabei – der auch ein ausführliches Seminar über die Wiedergabe vorklassischer Musik abhielt. Ferner viel Kammermusik und Kammerorchestralles. Besonders reich gestaltete sich die Aufführung einer Kirchenoper von Benjamin Britten, „Der verlorene Sohn“ von 1968, ein wenig bekanntes, aber sehr eindringliches Werk von anderthalb Stunden Dauer. Mit einem gregorianischen Choral beginnt und endet das Werk, von „Mönchen“ vorgeführt. Der Abt will ein Spiel demonstrieren und bestimmt drei der „Mönche“ als Solisten, den Rest als Choristen. Zwölf Sänger treten auf, im Hintergrund singen noch einige Knabenstimmen zu dem Orchester als quasi instrumentale Farbbereicherung. Dieses Orchester ist ganz klein besetzt, nur mit acht Solisten: Orgel, Viola, Altflöte, Trompete, Horn, Kontrabaß, Harfe, Schlagzeug. Einige Instrumente haben dramaturgisch-leitmotivische Bedeutung.

Jener Abt nun tritt zugleich als Versucher, als ein Luzifer auf, der von der Kanzel herab dem jüngeren Sohn eines reichen Mannes die Schönheiten der Welt vorgaukelt und ihn dazu bringt, den Vater und den fleißig

arbeitenden Bruder zu verlassen, sein Vergnügen bei Trunk, Mädchen und Spiel zu suchen. Als Bettler kehrt er zurück und wird wieder aufgenommen. Diese so harmlose Story gewinnt durch die ganz sparsame, doch zwischen heftigen Dissonanzen und erlesener neuer Schönheit wechselnder Musik eine außerordentliche Kraft. Vor allem die Tenöre hatte Britten wieder sehr üppig mit charakteristischen Kantilenen bedacht, so etwa den Versucher, der – wie schon in „Turn of the Screw“ – mit einer beklemmend einschmeichelnd-gleisnerischen Stimmführung aufwarten muß. Das Werk zu hören lohnte nicht weniger als die Wiedergabe zu erleben. In einer ungewöhnlich dichten musikalischen Atmosphäre, von dem Dirigenten Lee Schaenen vermittelt, mit einer szenischen Intensität, die haarscharf die Mitte zwischen schlicht und simpel fand, entstand eine pausenlose Spannung. Der Regisseur Federik Mirdita verstand es, jene äußerste Konzentration auf die gerade notwendige Aktion streng und exakt zu erzielen, so daß weder ein falscher und statuarischer Oratorienstil noch eine unangebrachte Theatralik aufkamen, sondern eine zwingende Selbstverständlichkeit im Sinne einer überhöhten Gestaltung, die das Publikum in den Bann schlug.

Hier kam man in einer beispielhaften Art mit ganz bescheidenen äußeren Mitteln zurecht. Geschickt-unpräzise Lichtführung sorgte zusätzlich für eine Inszenierung, die das Schwierigste löste, was es auf einer Bühne, in der Kirche zumal, zu bewältigen gibt: Einfachheit.

Hervorragende Solisten halfen mit, diesen Abend unvergeßlich zu machen, vor allem die beiden Tenöre William Ingle (Versucher) und Göran Frensson (jüngerer Sohn). Ossiach ist nun auch vom Festival her eine Reise wert geworden.

Wolf-Eberhard von Lewinski



„Don Giovanni“ (Szenenbild)



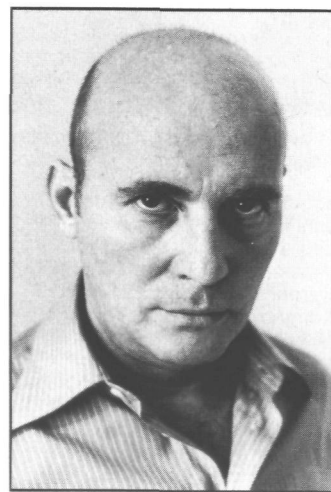
„Il Sant'Alessio“ (Szenenbild)

Orpheus in Montepulciano

Hans Werner Henzes Anti-Festival

Das Generalthema für Hans Werner Henzes zweiten Musik-Workshop im toskanischen Bergstädtchen Montepulciano war dem „Orpheus“-Mythos gewidmet. Es drängte sich seines örtlichen Zusammenhangs wegen geradezu auf: „La Favola d'Orfeo“, ein Schauspiel respektive eine Art „weltliches Mysterienspiel“, das auf der Darstellung jenes Stoffes von Vergil fußt, verfaßte der aus Montepulciano stammende Dichter Poliziano (1454–94), der dieses Stück im Jahre 1480 für den prunkliebenden Kardinal Francesco Gonzaga in Mantua schrieb. Erstmals wurde mit ihm die „Sacra Rappresentazione“ durch eine weltliche Kunstdichtung abgelöst, die dem Renaissance-drama vorgriff und thematisch den Beginn einer langen Reihe von Bearbeitungen des „Orpheus“-Stoffes markierte, die bis zur Gegenwart reicht. Gerade Polizianos „Orfeo“, der in nur zwei Tagen entstanden sein soll, war damals ein Musterbeispiel dafür, neben der zarten Anmut und hohen Musikalität, die auch für die Lyrik des Humanisten und genauen Kenners der antiken Mythen und Stilformen charakteristisch waren, auch den einfachen, volkstümlichen Ton zu treffen. Besser konnte der Zufall daher Henze nicht in die Hände spielen, zumal er ja sein ganzes Unternehmen in dem mit prachtvollen Baudenkmälern aus Renaissance und Barock bestückten Workshop-Ambiente nahe am Trasimenischen See darauf abgestellt hat, den Graben zwischen elitärem Kunstbetrieb und unteren Volksschichten aufzuheben.

Mit der zwischen Ligeti und Henze angesiedelten Musik des 1940 in Hannover geborenen Henning Brauel erlebte „La Favola d'Orfeo“ zur Eröffnung des zweiten „Cantiere Internazionale d'Arte“ in Montepulciano ihre Uraufführung in neuer Zeit. Vor dem Dom, auf der architektonisch prachtvollen Piazza Grande, war das oratorisch szenische Geschehen optimal, dazu historisch echt lokalisiert. Auch das übrige Geschehen des didaktisch klug disponierten, leider jedoch aus finanziellen Gründen zuletzt erheblich eingeschränkten Programms war direkt oder



Hans Werner Henze

indirekt auf den Orpheus-Faden konzentriert.

Im Teatro Poliziano, das Henzes „Kultureinbruch“ vor dem Abbruch rettete und in ständiger Restaurierungsarbeit nunmehr in alter Barockpracht neue Funktion gewinnt, gab es die erste szenische Realisierung von Paul Dessaus spritzigem Einakter „Orpheus und der Bürgermeister“, für den die Kinder einer Elementarschule des Ortes Bühnenbilder und Kostüme geschaffen hatten. Als Zwischenstück war mit dem Werk des DDR-Komponisten Friedrich Schenker („Orfeo“), einem Schüler Dessaus und Hanns Eislers, Preisträger, als theatralisierte absolute Musik ein Spätling des „Kagelschen Instrumentalen Theaters“ zum Zuge gekommen. Viel Sinngebendes ging nicht davon aus. Um so mehr zog Darius Milhauds dreiviertelstündige Oper „Les Malheurs d'Orphée“ (in drei Akten von jeweils einer Viertelstunde) zum Abschluß dieses Abends das Interesse auf sich, wobei wiederum junge Leute, diesmal die Schüler einer Mittelschule von Montepulciano, das Szenarium entworfen hatten. Mit profilierten Regisseuren und Kapellmeistern, nicht zu vergessen den aus vielen Ländern stammenden Sängern und Instrumentalisten (überwiegend noch in der Ausbildung stehend),

kamen insgesamt beachtenswerte Leistungen zustande, an denen vor allem die zahlreichen Kinder und Jugendlichen ihre helle Freude hatten.

Bei der Suche nach konzertanten „Orpheus“-Kompositionen stieß man im Civico Museo Bibliografico Musicale zu Bologna auf die Partitur von Rossinis Kantate „Il Pianto dell'Armonia sulla Morte d'Orfeo“, die 1808 komponiert, uraufgeführt und seither nicht wieder zu Gehör gebracht wurde. Ein effektvolles Stück, das mit dem Tenor Paolo Barvacini, überdies mit Klaus Heitz (Cello) und einem fabelhaften (im Programm nicht genannten) Solo-Hornisten zu blendender Wirkung kam.

Auch einigen jungen Komponisten der Gegenwart gab Henze den Auftrag, sich im Bereich der reinen Instrumentalmusik mit dem Inhalt der „Orpheus“-Sage auseinanderzusetzen. Unter dem Titel „Il Ritorno d'Orfeo“ steuerte so der knapp vierzigjährige Holländer Jochen Slothouwer ein an Mahlers orchestrale Klangsubstanzen erinnerndes, zweifellos aber eklektizistisches Kompositum bei, das stilistisch wiederum gut zu Benjamin Brittens „Nocturno“ für Tenor und Kammerorchester paßte. Ebenso beziehungsreich schien dazu Mozarts selten zu hörende Konzerte „Per questa bella mano“ KV 612 für Baß und konzertierenden Kontrabaß.

Gedankliche Beziehungen zur Leitidee knüpften kammermusikalisch der in Bamberg lehrende Horst Lohse, Jahrgang 1943, mit einer Glucks „Orpheus und Eurydike“-Musik mehrfach zitierte Komposition für Cello, zwei Schlagzeuger und Klavier („La morte d'Orfeo“), die im Gehalt jedoch sehr dünn blieb; ferner Michael Denhoff (geb. 1955) mit fünf kurzen lyrischen Stücken für acht Instrumente („Oh, canta Orfeo!“) sowie auf die eigene, mehr parodierende Weise Thomas Jahn mit seinem Tango Habanera („Orfeo nel demi-monde“); ganz zu schweigen von anderen Beispielen der insgesamt zwölf in Montepulciano uraufgeführten Werke (zwei schiedenen aus unterschiedlichen Gründen aus), die mehr oder weniger indirekt die in sie



Montepulciano, „Perle der Renaissance“ genannt, liegt zwischen Pienza und dem Heilbad Chianciano Terme 598 Meter hoch auf einer Anhöhe (Illustration: Polyglott-Reiseführer Toskana)

geknapfte Anspielung integriert hatten.

Der Vielfalt dessen, was für den Chefdisponenten Henze zum unverzichtbaren Bestand der Animierung einer bislang kulturarmen Bevölkerung gehört, entsprach auch die mit viel Elan, das heißt mit weniger Perfektionsgehebe denn unerhörtem Enthusiasmus realisierte Neuinszenierung von Verdis früherer Oper „Die Räuber“ im Teatro Poliziano. Henze mußte sie buchstäblich in letzter Minute – nach dem etwas merkwürdigen Absprung des Regisseurs und Bühnenbildners Pierluigi Pizzi und der für die Rolle der Amalia vorgesehenen Katia Ricciarelli – selbst in die Hand nehmen, weil ihm (wie zu Zeiten der Neuberin) natürlich auch die unvorhersehbaren Mißlichkeiten zufallen. Sie sind bei so umfangreichen Abenteuern unvermeidlich. Wie sehr sich ideologische und künstlerische Übereinstimmungen oft an simplen menschlichen Problemen reiben können, das dürfte zum neuen Erfahrungskapitel des gesellschaftspolitisch höchst aktiven Komponisten Hans Werner Henze gehören. In

Montepulciano kommt ihm das Publikum insofern entgegen, als es Verständnis dafür aufbringt, wenn etwa das vorgesehene Programm akuten Schwierigkeiten zum Opfer fällt. Es macht kein Geschrei, wenn beispielsweise der „Türke in Italien“ von Rossini (aus dem Vorjahr) nicht wiederholt wird, oder wenn es nicht zur planmäßigen Uraufführung des musikalischen Märchens „Il Mongomo a Lapislazuli“ – einer Kollektivarbeit der Hamburger Gruppe „Hinz und Kunst“ – kommt.

Dafür hat aber das entscheidende Agens des „Cantiere“, für die Kunst eine Bresche ins Volk zu schlagen, in diesem Jahr ohne Zweifel eine Vertiefung im Ausbau erfahren.

Auf der Piazza Grande wurde mit dem musikalischen Spektakel „Villan d'un Contadino“, das nur von Einheimischen realisiert wurde, angestammtes Volksgut wiederbelebt. Für die Kinder gab es ein heiteres Theaterstück auf eine Fabel von Oscar Wilde, wie ja auch Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ (für Freiluftaufführungen in der Umgebung) von einer Jugendgruppe aus Montepulciano arrangiert, musikalisch jedoch von englischen Profis ausgeführt wurde.

Auch in den Schulen wurde ein neuer Akzent gesetzt. Der sehr im argen liegende Musikunterricht in Montepulciano (wie überall in den Landgemeinden Italiens) wird wohl bald professionalisiert werden können. Die bisher in das Cantiere-Projekt eingespannten Schulen können demnächst in einem Malersaal beziehungsweise einer Schneiderei die erforderlichen Entwürfe für Bühnenbild und Kostüme ausführen.

Was Henze mit großem Bedauern erfüllt, ist die Tatsache, daß er außer den kirchlichen Räumen (San Biagio, San Agnese) dringend einen „neutralen“ Konzertsaal braucht, und zwar für solche Werke, die sich

dem Sakralraum eo ipso verschließen. Wie das Projekt einmal verwirklicht werden soll, weiß er noch keineswegs. Die Mittel, die ihm im Augenblick finanziell zufließen, lassen für solche Spekulationen einstweilen keinen Raum. Sie decken nur das Minimum.

Immer noch läßt sich von ihm aufrechterhalten, daß für die beteiligten Künstler in Montepulciano kein Honorar gezahlt wird. Lediglich die Unkosten werden gedeckt, von den Behörden in Rom und Siena, aber auch einige ausländische Stellen (Auswärtiges Amt in Bonn, ARD-Rundfunkanstalten der BRD, British Council usw.) steuern unterschiedliche Summen bei.

Daß es im idealistischen Sinne beispielhafte Vorbilder gibt, beweist das diesjährige Potential an künstlerischen Kräften auf vorbildliche Weise: Was der Chor der Universität von Cambridge so an Selbstaufopferung leistete, ist ungeheuer. In Oper, Konzert und Gottesdienst – überall war dieser Meisterchor mit von der Partie.

Wenn man auch nicht gerade stets Topergebnisse auf Bühne oder Podium erwartete, so ist dennoch vieles hoher Anerkennung wert, was sich mit Teilnehmern aus den Musikakademien des In- und Auslandes in Montepulciano erstmals zum vokalen und orchestralen Ensemble zusammenschloß.

Daß die Teilnahme an den öffentlichen Veranstaltungen in Oper und Konzert seit dem ersten „Cantiere“ im vergangenen Jahr beträchtlich zugenommen hat, darf als erfreuliches Zeichen angesehen werden. Montepulciano ist kein Spoleto, gewiß aber kein Avantgarde-Festival im üblichen Sinn, vielmehr eine (behuftsam entfaltete) internationale Stätte musikalisch-künstlerischer – vielleicht sogar kulturpolitischer – Begegnung. Und das wiegt neben anderem mehr.

Peter Fuhrmann



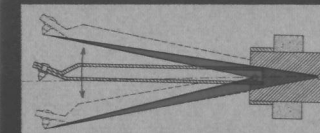
Montepulciano: Palazzo Tarugi



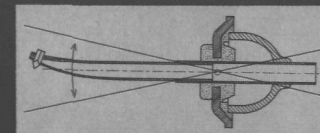
Multum, non multa:

AKG TS-System

wenn Sie von Ihrer HiFi-Anlage viel verlangen, sich aber nicht mit vielerlei zufriedengeben. Über die hervorragende Qualität der AKG HiFi-Stereo-Tonabnehmer könnten wir jetzt viele Seiten mit technischen Informationen füllen. Wir haben es in unserem Prospekt getan. Überzeugen Sie sich. Begnügen Sie sich ab heute nicht mehr mit herkömmlichen Tonabnehmersystemen, bestehen Sie auf dem AKG TS-System, den Tonabnehmern der neuen Generation.



Ein konventionelles Lager, bei dem meist Probleme infolge unerwünschter Drehpunktverschiebungen in axialer Richtung auftreten. Das Ergebnis ist ein unruhiger Frequenzgang, sowie ungenügende Kanaltrennung und schlechte Abtastfähigkeit bei hohen Frequenzen.



Bei dem AKG TS-System werden durch die einzigartige AKG-Einpunktschneidenerlagerung unkontrollierbare, axiale und radiale Bewegungen der Tonnadel sicher vermieden. Dadurch werden außergewöhnliche Wiedergabeeigenschaften bei höchster Durchsichtigkeit und klarer Richtungsinformation erzielt.



AKG-Tonabnehmer, in ihrer Klasse Spitze

Akustische u. Kino-Geräte GmbH · Bodenseestraße 226-230 · 8000 München 60
Österreich: AKG Ges.m.b.H. · Brunnhildengasse 1 · 1150 Wien
Schweiz: Audio-Electronic AG · Lohwistraße 24 · 8123 Ebmatingen/Zürich

Coupon Bitte senden Sie mir kostenlos den ausführlichen Prospekt AKG TS-System.

Name _____

Anschrift _____