

Rund um die Musik

Der
„Besuch der alten Dame“
als deutsche
Erstaufführung in Berlin

Musik von gestern
und ein Thema von heute

Die deutsche Erstaufführung von Gottfried von Einems Oper „Besuch der alten Dame“ – sie fand im März in der Deutschen Oper Berlin statt – stellt noch einmal die Frage, ob die Schärfe, mit der Friedrich Dürrenmatt in seinem Schauspiel menschliches Tun, korruptiertes Handeln, Käuflichkeit von Recht und Gerechtigkeit entlarvt, musikalisch eigentlich zu steigern sei. Von Einem votierte mit „ja“, vertonte das Werk und konnte in Berlin daran erinnern, Dürrenmatt selbst habe gesagt, die Opernfassung sei gar konziser als seine tragische Komödie.

Dennoch will von Einems Opus nicht so recht überzeugen. Unüberhörbar sind die musikalischen Größen, die allenthalben beschworen, ja zitiert werden. Immer wieder vor allem Richard Strauss, dann Mahler, Wagner, Verdi, Puccini und Tschaikowsky. Ist es Genialität des 55-jährigen Österreichers, die dies alles vereint, ist von Einem kompositorisch „pluralistisch“, oder ist die Partitur eben doch vor allem epigonal und eklektizistisch?

Eines ist die Musik ganz sicher: glatt, elegant, unproblematisch, so daß sich der Zusammenhang mit dem Text kaum einstellen will. Dort nämlich, wo musikalische Figuren das Wort unterstreichen könnten, bleibt diese Musik merkwürdig unbeteiligt, fast stumm (bei Claire Zachanassians Anklage), oder sie wird sentimental und trivial (beim letzten Treffen zwischen Claire und Alfred).

Sicher gibt es auch Originelles in der Partitur, dort etwa, wo von Einem zu differenzierterer Verwendung des Schlagwerks gefunden hat, wo er aus anfangs noch scheinbar sinnlosen rhythmischen Fetzen leitmotivisch verbindende Figuren werden läßt, schließlich sogar auskomponierte Motive, die den Zusammenhang der Oper herstellen. Gut getroffen ist in einem makabren Trauermarsch die Ohnmacht von Kirche und Pfarrer gegenüber dem ratsuchenden Verzweifelnden. Fehl geht der Komponist aber wohl, wenn er zu grausamen Sprüchen gefällige Puccini-Weisen schreibt.

Das Lob gilt daher an erster Stelle Musikern und Sängern. Klaus Tennstedt, künftiger Chef der Kieler Oper, war die dirigentische Überraschung. Er engagierte sich sehr und holte alles aus dem Orchester heraus. Patricia Johnson war eine großartige Claire Zachanassian, manchmal schon erschreckend „authentisch“. Einen gleichstarken Eindruck hinterließ ihr Gegenspieler Gerd Feldhoff in der Rolle des Alfred III. Glänzend Hans Beirer als Bürgermeister oder George Fortune in der Rolle des Gymnasiallehrers, gut auch Helmut Melchert (Butler der Dame), Josef Greindl (Pfarrer) und Ernst Krukowski (Dorfarzt). Phänomenal dann freilich Helmut Krebs und Wen Hsiu Wu in den Rollen von Kobayashi und Loby, zwei einst meineidigen falschen Zeugen, an denen sich Claire rächt, indem sie beide kastrieren und blenden läßt. Der Falsettgesang war sinnfällig, hier – wo von Einem sicher bewußt an Brecht-Weill erinnern will – hatte die Oper wirklich große Momente. Chor und Orchester waren in Bestform. Sellners Regie schien eigentlich gerade da gut, wo man sie kaum bemerkte. Gelegentlich übersteigter Realismus oder Tendenz zu falscher Aktualisierung wollten freilich mit Wilhelm Reinkings Bühnenbild nicht immer zusammenpassen.

In Berlin erklärte Gottfried von Einem, es sei das Risiko des Komponisten, nicht verstanden zu werden. Das ist sicher richtig, kann aber einerseits nicht entschuldigen, daß die Musik zu Dürrenmatts Sujet zu harmlos ist, die Chance verpaßt, dem Thema angemessen zu sein und zum anderen scheint der Komponist das Risiko gerade nicht eingegangen zu sein: die Musik kommt, wie mir scheint, zehn Jahre zu spät und bleibt in Ansätzen stecken. Vom Komponisten des „Danton“ wäre vielleicht doch mehr zu erwarten gewesen...

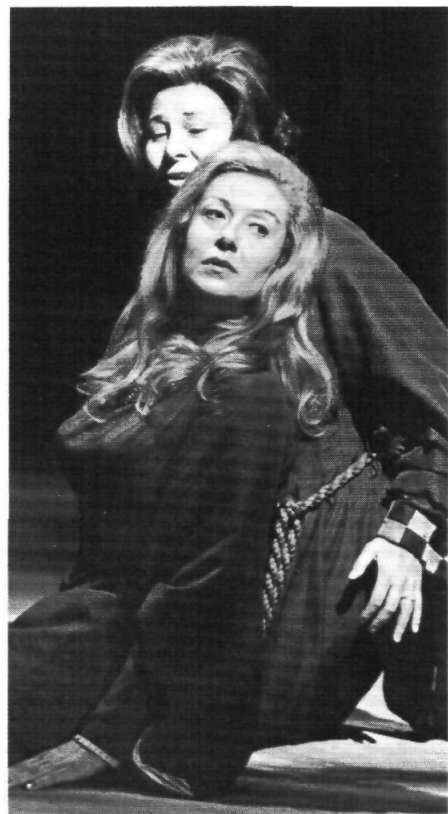
Helge Grunewald

Salzburger Osterfestspiele 1972 Pfiße nach „Tristan“

Das hat es in Salzburg und schon gar bei den Osterfestspielen, dem jährlichen Treffpunkt des internationalen Karajan-Publikums, noch nie gegeben: nach fünf Stunden „Tristan“ ertönte neben dem obligaten, wenn auch durchaus gedämpften Jubel auch vernehmliches Buh und Pfiße für die Protagonisten Helga Dernesch und Jon Vickers, aber auch für Herbert von Karajan selbst. Die unüberhörbaren Mißfallens-

äußerungen eines Teils des Publikums galten dem Effekt einer szenisch wie musikalisch wenig überzeugenden Aufführung, die in ihrer Problematik gewiß zu dem Schwächsten zählt, was Karajan als Regisseur, aber sogar als Musiker bisher in Salzburg angeboten hat.

Denn das Erstaunliche an dieser Salzburger „Tristan“-Aufführung war nicht so sehr die Tatsache, daß Helga Dernesch nach einem mit Impetus und starker dramatischer Spannung gesungenen ersten Akt einfach keine Reserven mehr für den zweiten und vor allem für den Liebestod hatte; auch nicht, daß Vickers sich den ganzen Abend über bis zum Markieren schonte, um im dritten Akt präsent zu sein. Auch die stilistisch wie immer zwischen Pseudo-symbolik und einem merkwürdigen Realismus unentschlossene, zwar die einfachsten dramaturgischen Regeln mißachtende, dafür aber völlig neue Handlungsaspekte einführende Regie Karajans in den weder sinnvollen noch stimulierenden Bildern von Günther Schneider-Siemssen bildete nicht die eigentliche Überraschung des Abends. Für mich lag seine Haupterfahrung im weitgehenden Auslassen einer musikalischen Imagination, welche den „Tristan“ für uns begreiflich oder doch zumindest irgendwie relevant zu machen vermocht hätte. Die von Karl-Heinz Ruppel im Almanach der Osterfestspiele überzeugend vorgebrachte These vom „Tristan“ als dem Wagner'schen „Poème de l'Extase“ fand



Isolde und Brangäne in Salzburg:
Helga Dernesch und Christa Ludwig

bei Karajan keine Entsprechung. Das wie immer meisterliche, wenn auch in den Extremen der Dynamik zu wenig differenzierte Spiel der Berliner Philharmoniker gab der „Tristan“-Musik etwas Plakatives, Grelles, ganz und gar nicht Verzehrendes und dem Werk an sich den ungewohnten Eindruck der Langatmigkeit, ja Geschwätzigkeit. Daran änderten auch die sonst eindrucksvollen sängerischen Leistungen von Christa Ludwig, Walter Berry, Karl Ridderbusch und Peter Schreier wenig. Was da in der mystischen Dunkelheit einer „Walküren“-Landschaft (zweiter und auch dritter Akt) abgehandelt wurde, ging den Zuhörer wenig oder nichts an.

Und hier gewinnt dieser „Tristan“ über den einzelnen Abend hinaus so etwas wie symptomatische Bedeutung. Denn auch die Konzerte – eine Mozart-Sinfonie und die Zweite von Brahms, Strawinskys „Apollon musagete“, Debussys „Nachmittag eines Faun“ und die Suite aus Ravels „Daphnis und Cloë“ – ergaben neben dem Eindruck der perfekten, ja man muß beinahe schon sagen: totalen Klangkultur der Berliner unter Karajan kaum lebendige Aspekte einer Auseinandersetzung mit Musik; am ehesten noch die wirklich brillant und großartig gesteigerte Ravel-Suite. Vollends gewann man aus Bachs Matthäus-Passion mit einem Aufgebot von weit über 300 Mitwirkenden, aufgeteilt auf einen Vormittags- und einen Nachmittagstermin, keine neuen oder für unser Bach-Verständnis relevanten Aspekte der Werkkultur. Ein breit ausgespieltes, übertrieben episches Passions-Weihespiel, das die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts getreulich fortsetzte, ja auf die Spitze trieb. Die Frage, wie göltig ein solches Werk eines ganz anderen Kunst- und Glaubensgefühls heute darzustellen ist, durfte man erst gar nicht anschneiden.

Gottfried Kraus

Keine kulinarischen Musikfestspiele: Brunn

Brunn ist vielen Österreichern, vor allem den älteren Wienern, noch gut als „Vorstadt von Wien“ bekannt (die Brüner selbst drehen den Spieß um und nannten umgekehrt Wien selbstironisch als ihre Vorstadt). Heute ist Brunn die zweitgrößte Stadt der Tschechoslowakei und ein aufstrebendes Wirtschaftszentrum. Brunn besitzt zwei große Theater, das alte Mahen-Theater, das 1882 eröffnet wurde, und das im Jahre 1965 fertiggestellte Janáček-Theater, das mit seinen 1400 Plätzen zweifellos das modernste und am besten ausgestattete Theater der Tschechoslowakei darstellt. Brunn hat auch noch kleinere Theater, zum Beispiel das Theater der Redoute, das mit seinem barocken Gebäude wohl das älteste Theater in Brunn und eines der ältesten Theater in Mähren überhaupt sein dürfte. In Brunn gibt es ein ständiges Opernensemble, eine Ballettgruppe, die Staatliche Philharmonie (die bei Gastspielen im Ausland – auch in der Bundesrepublik – ausgezeichnete Kritiken erntete), viele kleinere Orchester und Kammermusikgruppen (so das Janáček-Quartett) sowie eine Anzahl von Chören. So beachtlich dies ist: Genügt es, um aus Brunn eine Festspielstadt zu machen?

Die Initiatoren der Festspiele haben sich diese Frage sicherlich auch gestellt, und sie haben einen ganz bestimmten Weg eingeschlagen, der ihre Festspiele etwa vom Prager Frühling, den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen unterscheiden soll: Die Brüner Musikfestspiele sind als thematische Festspiele konzipiert. Sicher, ein Zentralthema oder Motto gibt es auch bei anderen Festivals. Doch in Brunn nimmt man dieses Vorhaben sehr ernst. Ein genau umrissenes Thema soll das Festspiel so stark bestimmen, daß die Festspieltage wirklich ein zusammengehörendes Ganzes bilden. Es soll also kein Festival mit verschiedensten – oft nur schwer in Zusammenhang bringenden – Spitzenaufführungen von bestbezahlten Kräften sein; Brunn will nicht „kulinarische“ Festspiele bieten. Das zeigt sich auch in den musikwissenschaftlichen Kolloquien, die im Festspielprogramm einen wichtigen Platz einnehmen und musikologische Fachunternehmen sind, die eine Konfrontation des jeweiligen Standes der tschechischen Musikologie mit der Forschung des Auslands ermöglichen.

Sechsmal fanden in Brunn bisher Musikfestspiele statt; immer blieb das thematische Vorhaben im Mittelpunkt. Nach Themen wie „Musica antiqua“, „Leos Janáček et Musica Europaea“ waren im vergangenen Jahr die Festspiele der Kammermusik gewidmet. Dabei war man in Brunn, wie es zum Teil schon im „Motto“ zum Ausdruck kam, bestrebt, die tschechische Musikgeschichte als organischen Bestandteil einer breiteren europäischen Kulturgeschichte in Sicht kommen zu lassen. Die



Die Organistin Alma Veselá, eine der Mitwirkenden der Brüner Musikfestspiele 1971

Grundform der Brüner Kolloquien ist eine Halbtagsitzung vom Typus eines Roundtable-Gesprächs, für das sich der zuständige Chairman seine Diskussionspartner selbst wählt. Am Ende eines jeden Gesprächs ist eine Diskussion vorgesehen, bei der einem breiteren Zuhörerforum die Möglichkeit zur Teilnahme geboten wird. Für den Erfolg thematischer Festspiele aber ist entscheidend die Zusammenstellung der Musikprogramme. Brunn hat diese Gretchenfrage bereits sechsmal ziemlich zu seinem Vorteil beantwortet; die steigenden Besucherzahlen beweisen ebenfalls, daß die Stadt einen erfolgreichen Weg geht. Sicher wird das Musikpublikum zu solchem Festspiel nicht in hellen Scharen kommen. Für den aufgeschlossenen Zuhörer aber, dem dort die Gelegenheit geboten wird, sich über eine Woche lang mit einem zentralen Musikthema auseinanderzusetzen, besitzt es gerade deshalb Attraktion.

Die Brüner Musikfestspiele werden auch 1972 wieder Ende September stattfinden. Das Festspielsekretariat gab bereits einige Ausblicke auf die Konzerte; so sollen Britten „War Requiem“, Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“, Strawinskys „Orpheus“, Hindemiths „Harmonie der Welt“ und von Bartók „Herzog Blaubarts Burg“ und „Der wunderbare Mandarin“ aufgeführt werden. Den Weg, thematische Musikfestspiele zu bieten, wird man auch diesmal mit Interesse verfolgen.

Hans Wimmer

Giacomo Lauri-Volpi Begegnung mit der Vergangenheit

Giacomo Lauri-Volpi: ein großer Name am Sängerhimmel, Schüler von Antonio Coto-gni, ein unvergeßlicher Tenor, der vor mehr als einem halben Jahrhundert als Partner der Rosina Storchio auf der Bühne stand; eine gesangliche Zelebrität, die der ruhmreichen Ära eines Journet, Straccari,

Galeffi und Dutzender anderer berühmter Namen angehört – einer Ära, die unserer Gegenwart fast so entrückt ist wie etwa das Zeitalter von Caesar und Cleopatra ... Muß es nicht wie ein Wunder wirken, wenn man erfährt, daß ein Sänger aus dieser Epoche noch heute ein Auditorium zu Begeisterungstürmen hinreißt?

Der Name Lauri-Volpi war in aller Munde, als ich am 3. Februar dieses Jahres in Barcelona ankam, – eine Woche nach dem Triumph des Sängers beim Gala-Abend im Gran Teatro Liceo. Am folgenden Tag reiste ich mit Signor Gualiani, einem hervorragend kenntnisreichen Opernfachmann per Eisenbahn von Barcelona nach Valencia, wo uns der große Sänger im Garten seiner Villa erwartete. (Die Straße, in der das Haus steht, ist übrigens nach ihm benannt.) Lauri-Volpi, 79 Jahre alt, wirkt heute noch so lebhaft und so voll Energie, daß man ihn vermutlich als einen Mann von Mitte Fünfzig einschätzen würde, wenn man sein richtiges Alter nicht wüßte. Es war beeindruckend, den Sänger aus seinem Leben erzählen zu hören. Er äußerte sich voll Begeisterung über seine einstigen Partner Juanita Capella, Rosa Ponselle, Journet, Norena, Anseau und viele andere. Sodann ging er zum Klavier und sang uns dreimal die Tonleiter vor: zuerst vom mittleren zum hohen c, dann zum cis und zuletzt zum d – alles mit solchem stimmlichen Glanz, daß man kaum den Ohren trauen wollte. Es folgte ein regelrechtes Lauri-Volpi-Konzert, mit „Nessun dorma“ aus Turandot, jener Arie, mit der er eine Woche vorher die Zuhörer in Barcelona in Begeisterung versetzt hatte und die er seit 1926 allerorten mit triumphalem Erfolg vorge-tragen hat. Die Fortsetzung des Recitals machte eine andere seiner „Cavallo di battaglia“-Rollen: der Herzog von Mantua. Er sang „Questa e quella“ und „E il sol dell'anima“. Aus Traviata: „Un di felice“ und „Parigi o cara“. Aus Fedora: „Amor ti vieta“. Aus Aida: „Morir si pure e bella“. Dann Lohengrins Abschied, in italienisch. Die zweite Hälfte der Faust-Cavatine und der Arnoldo-Arie aus Wilhelm Tell. „O Mathilde“ – mit vier fulminanten hohen C's! Die Stimme besitzt noch immer ihren schimmernden Goldglanz und wird aller Schwierigkeiten mühelos Herr. Sie tönte im Raum wie ein Regen von Gold, sie beschwor beim Zuhörer das Echo anderer goldener Kehlen, die zusammen mit dieser einzigartigen Stimme erklingen waren. Die Art und Weise, wie Lauri-Volpi ein hohes h oder c ansetzt, wirkte wie eine Hohe Schule der Gesangkunst. Seit dem Debüt des Sängers im Jahre 1919 scheint diese noble Stimme nichts von ihrer Individualität und ihrem jugendlichen Glanz eingebüßt zu haben. Nach einer geradezu unglaublich langen Karriere, in deren Verlauf er vierundvierzig große Tenorpartien gesungen hat, darunter so schwierige Rollen wie Arturo Arnoldo, Raoul, Fernando! Unter anderem trat Lauri-Volpi in folgenden Opern auf: Rigoletto, Traviata, Aida, Troubadour, Maskenball, Luisa Miller, Macht des Schicksals, Othello, Norma, Sonnambula, Barber von Sevilla, Lucia di Lammermoor, La Favorita, Poliuto, Liebestrank, La Bohème, Das Mädchen aus dem goldenen Westen, Tosca, Manon Lescaut, Turandot, Madame Butterfly, Gianni Schicchi, Bajazzo, Cavalleria rusticana, Amico Fritz, André Chenier, La Cena della Befte, La Gioconda, Nerone (Boito), La Wally, Die Vestalin, Anima Allegra (Vittadini), Giovanni Gallurese, Carmen, Manon, Le Roi de Lahore, Werther, Faust, Fra Diavolo, Martha, Hugenotten, Die Afrikanerin ...

Als wir uns verabschiedet hatten und die Treppen des Gartens hinuntergingen, hatten wir das Gefühl, geträumt zu haben. Wir hatten ein fast unwirkliches Erlebnis gehabt, wie es einem nur ganz selten begegnet.

Muhsin Suleyman