



In Schwetzingen wurde Giovan Simon Mayras „Die Komödianten“ uraufgeführt. V. l. n. r.: Liane Müller, John van Kesteren, Ingeborg Hallstein, Heinz Herrmann, Fritz Groos

Wolf-Eberhard von Lewinski

SINNVOLL GESTALTETE FESTSPIELE

Wiesbaden und Schwetzingen

Die Theaterferien, denen früher die Aufgabe einer Trennung zwischen zwei Spielzeiten zukam, haben sich in unserer Zeit zu einer neuen, eigenständigen Saison entwickelt, die oft anregender und niveau-stärker ist als der „Winterfahrplan“ der Bühnen. Diese gefährliche Aushöhlung der normalen Spielpläne zugunsten der Festivals macht sich dort besonders deutlich bemerkbar, wo die Festspiel-Saison bereits während der laufenden Theater-Saison anhebt und zu einer Konkurrenz wird. Wiesbaden und Schwetzingen ziehen beispielsweise — ebenso wie dann Recklinghausen und ähnliche Bemühungen — das Interesse vom üblichen Theaterprogramm ab, das nur ausnahmsweise noch — etwa mit der Klebe-Uraufführung in Hamburg — Akzente zu setzen vermag. Wenn es aber gelingt, den Festspielen tatsächlich profilierte und eigengesetzliche dramaturgische „Korsettstangen“ einzuziehen, dann läßt man es sich trotz grundsätzlicher Bedenken gut gefallen.

In Wiesbaden und in Schwetzingen werden die Möglichkeiten, heute Festspiele sinnvoll zu gestalten, demonstriert. Teilweise so markant, daß man befürchten muß, der eigentliche Festspiel-Sommer werde das Auftakt-Niveau nicht immer halten können. Wiesbaden erstrebt Internationalität mit Hilfe auswärtiger Gast-Ensembles — also nicht nur Stars. Schwetzingen holt sich zwar ebenfalls solche Gäste, aber hier herrscht doch ein lokaler Akzent vor: das immer wieder reizvolle Rokoko-Theater, eine Sehenswürdigkeit für sich, attraktiv gemacht in einem legitimen Festspiel-Sinn mit der

Wahl ausgefallener oder vergessener, stilistisch adäquater Werke.

In Wiesbaden konzentrierte man sich zunächst auf die Jubilare, Wagner, Verdi, Hebbel. Dieses nicht sehr einfallsreiche Prinzip soll im kommenden Jahre beibehalten werden — mit einer Vorführung möglichst vieler Stücke von Shakespeare und Richard Strauss. Die Betonung des Schauspiels ist neu, aber — ähnlich wie in Schwetzingen auch — zu begrüßen, vor allem dann, wenn — gleichsam als Bindeglied — das Ballett mit geprägten Beispielen hinzugenommen wird. In Wiesbaden war das bemerkenswert der Fall: Neben Tschaikowskys „Schwanensee“-Ballett aus Basel, als Dokumentation kompletter Romantik, kam das Wuppertaler Ensemble — für das leider ausgefallene Warschauer Gastspiel — mit Balletten auf alte Musik (wobei der „Zweikampf“ Monteverdis besonders beeindruckte) zur Geltung, nicht zuletzt das hauseigene Ballett mit zwei Uraufführungen bestellter Kompositionen.

Dieser moderne Abend vervollständigte das Ballett-Programm Wiesbadens außerordentlich sinnfällig. Bei dem fast fünfzigjährigen Engländer Humphrey Searle hatte man sich ein Ballett bestellt, das der Komponist abstrakt und also handlungslos gehalten wissen wollte. Das entsprach der seriellen Diktion seiner Musik, obwohl überraschenderweise die Darstellung der Grundidee „Dualities“ (wie der Titel des Stückes lautet) so dramatisch geriet, daß man nach einer Handlung rufen möchte, mit der dieser Komposition noch mehr Wirksamkeit zu eigen wäre. Erstaunlich

genug war der Effekt, der hier erreicht wurde, hier in Wiesbaden, wo man mit moderner Musik nicht viel anfangen kann. Aber charakteristischerweise sagte selbst diese schockierende Musik sofort zu, wenn das Auge etwas zu tun hatte. Das war leider nicht sehr viel, da der Haus-Choreograph, Imre Keres, ein an sich sehr tüchtiger und begabter Mann, versagte und mehr Gymnastik als Tanz bot. Searles Musik kontrastiert und kombiniert zwei Zwölftöne-reihen in thematischer und klanglicher Hinsicht. Es gibt harte Akzente und lyrische Melodik von durchaus packender Art.

Völlig anders dann das nächste neue Ballett: Gerhard Wimbergers „Hero und Leander“, im Stile Werner Egks gehalten. Der jüngere Komponist hat sich also einer eingängigen, ja mit Tschaikowsky-Pathos beladenen und leider auch belasteten Schreibweise befleißigt, bei der die handwerklich saubere Arbeit und der aparte Klangsinn, der Reizwirkungen der modernsten Musik raffiniert in einem fast populären Stil auswertet, unmittelbar zusagen.

Strawinskys „Les Noces“ beendeten den Abend und die Maifestspiele: Das Stück, von dem der ganze Orff herkommt — allerdings leider in einer simplifizierten, weniger geistreichen Form und stagnierend auf diesen einen Moment in der Entwicklung Strawinskys — wurde von Heinz Wallberg mehr nach Orff als nach Strawinsky hin interpretiert und von dem Pariser Gast-Choreographen Georges Skibine zu einseitig auf eckig-bäuerlich geformt.

Den Beginn der Festspiele hatte ebenfalls Wallberg geleitet: eine „Meistersinger“-Aufführung, bei der das eigene Ensemble die Randfiguren darstellen mußte, eine Gruppe von Stars ihre Tour „abzog“, sich in keiner Weise in das Ensemble einfügte und auf die recht eigenen, zwischen Revolution und Restauration zielenden Gedanken des Regisseurs Neugebauer nie einging.

Zeffirelli, ein junger Regisseur, der mit Renovierung alter Stile Aufsehen erregte, „produzierte“, wie es im Programmheft hieß, Verdis „La Traviata“. In Wirklichkeit waren ein anderer Regisseur und ein anderer Bühnenbildner als Zeffirelli daran gegangen, dessen Ideen zu wiederholen. Und diese Ideen sehen so aus: wie Verdi es wünschte, Bild der Zeit, mit den Mitteln jener Zeit. Wir erleben also Plüsch-Prunk in einer Papp-Orgie. Da schweben die Vorhänge aus Pappe, da sind die Kostüme exakt im Stile von vor hundert Jahren geschneidet, da bewegt sich aber offenkundig auch jeder Solist so, wie es damals der Fall gewesen und keineswegs im Sinne Verdis war: Er bricht bei jeder Gelegenheit an die Rampe aus und läßt Gedanken an eine glaubwürdige Darstellung außer acht. Nur konsequent war man nicht, denn sonst hätte man mit Petroleum-Funzeln arbeiten müssen, mit denen die Peinlichkeit der Papp-Kulissen freilich auch entscheidend gemildert wäre. Mit der elektrischen Beleuchtung läßt sich eben der alte Stil nicht bringen, will man nicht entsetzlich Schiffbruch erleiden. Das geschah hier mit dem Gastspiel des Brüsseler „Theaters an der Börse“. Das aus Nicht-Belgien zusammengestellte Solisten-Ensemble war recht unterschiedlich. Der Kapellmeister Ghiglia war der einzige, der aufmerken ließ: mit dem Versuch, trockenen Verdito zu zelebrieren, was allerdings bei der Hessischen Staatskapelle auf einiges Verwundern zu stoßen schien, da der Klang

recht matt war. Aber so frei von Sentimentalität und Pathos hört man Verdi leider bei uns selten.

Bleiben aus Wiesbaden noch die Prager Gäste zu erwähnen, die uns mit zwei Spätwerken spätromantischer böhmischer Komponisten bekannt machten: mit Dvoraks „Rusalka“ und Smetanas „Teufelswand“. Die Prager Nationaloper hat in dem Regisseur Kaslik einen beachtlichen Kopf anzubieten, der in einer erstaunlich modernen Art arbeitet und zusammen mit dem Bühnenbildner Swoboda hinreißende Effekte aus einer kühnen Behandlung des Lichts, der Farben und der Transparente erzielt. Die dezente Stilisierung kam den beiden Opern sehr zugute. Dvoraks Undinen-Oper ist bei uns leider nur sehr selten zu hören — man wird sie fast nur von der ausgezeichneten Schallplatte (Supraphon) her kennen. Deren Bassist wirkte auch in Wiesbaden mit, der unglaublich sonore und souveräne Eduard Haken. Das übrige Ensemble war nicht einheitlich in der Qualität, die Frauenstimmen wirkten recht scharf. Das Orchester aus Prag, hier mit einem altmodisch gestikulierenden, dort mit einem jüngeren, temperamentvollen Dirigenten, ist typisch dunkel-satt im Klang gehalten, die Streicher dominieren, auch wenn einige harte Blechakzente schon möglich wurden.

Weniger als Dvoraks zauberisch-romantische „Rusalka“ dürfte sich Smetanas „Teufelswand“ bei uns behaupten. Das Libretto ist so verworren, daß man nicht in der Lage ist, mit einem Satz die Handlung zu sagen, in der die zwei Seelen eines Einsiedlers miteinander in Streit geraten. Von Folklore im Sinne der „Verkauften Braut“ gibt es hier wenig, wie auch die thematische Intensität nicht zu beobachten ist, während gegen Ende modern anmutende, rhythmisch konturierte Formulierungen überraschen.

Auch dieser Fall verdient vermerkt zu werden: Wiesbadens eigenes Haus hatte eine „Salome“ mit der Pilarczyk und Helmut Melchert als normale Premiere einige Zeit vor den Festspielen herausgebracht, eine wirklich festspieltmäßige Aufführung höchsten Ranges. Bei den Festspielen gastierte nun Anja Silja als Salome und der Eindruck war wesentlich schwächer als bei der ursprünglichen Interpretation, da die Silja nicht nur ungenau sang, sondern auch so eigenwillig schauspielerte, daß viele Wünsche offen blieben. Wirkliche Schauspiel-Sensationen waren mit den Gastspielen der Häuser aus Hamburg und Berlin sowie Barraults — der mit einer betont burlesken Interpretation der „Nashörner“ Ionescos aufwartete — gegeben.

Auch in Schwetzingen konnte das Schauspiel mit zwei Stücken, die eigene Beziehungen zur Oper haben, hervortreten, mit der dritten Figaro-Folge des Beaumarchais (die, allerdings abgewandelt, Klebe für Hamburg vertonte — „Figaro läßt sich scheiden“) in einer Neufassung Ludwig Bergers und mit der alten, von Ellis Kaut prachtvoll aufpolierten Ben-Jonson-Komödie „Die Ohren des Herrn Morose“, die wir als „Schweigsame Frau“ von Stefan Zweig und Richard Strauss kennen, nun aber im Original — bei dem diese zunächst schweigsame Frau von einem sich verkleidenden jungen Manne vorgestellt wird — noch mehr Spaß bereite.

Auch die Oper hatte in Schwetzingen ein Kuriosum anzubieten: ein Stück, das sein Komponist nicht kannte. Das Stück heißt „Die Komödianten“, der Komponist: Simon

Mayr. Er war vor genau zweihundert Jahren in Bayern geboren und 1845 in Bergamo, seiner zweiten Heimat, gestorben. Heute ist er völlig vergessen, nicht einmal die Schallplatte hat etwas von ihm anzupreisen. Dabei war er seinerzeit einer der bekanntesten Musiker, weithin geschätzt und geehrt. Die Musikgeschichte, so heißt es, urteilt gerecht. Ich bezweifle das entschieden, denn ob es sich um Vivaldis Opern oder um Simon Mayrs Musik handelt — und viele weitere Beispiele von gelungenen Ausgrabungen bestätigten es — immer wieder stellen wir fest, daß wir völlig unberechtigt Werke oder Komponisten übergehen, vergessen, vernachlässigen, die es wert wären, neben zahlreichen Stücken zu stehen, die wir ständig in unserem Repertoire wissen, nur weil sie sich aus irgendwelchen Gründen dort einzunisten verstanden.

Die Festspiele haben eine besondere Aufgabe, hier das Urteil der Geschichte zu revidieren. Und das ist in Wiesbaden und in Schwetzingen wiederum glänzend geraten: vor allem mit dieser Oper Simon Mayrs, der allerdings ein neues Libretto zu dem Erfolg entscheidend mitverhelfen konnte. Kluge Bearbeiter, allen voran Walter Panofsky aus München, stellten das Werk aus verschiedenen Opern Mayrs zusammen, erfanden eine neue Handlung zu einer Oper, die so nicht bestanden hatte. Dieses pasticcio-Verfahren, wie man es zu Zeiten Mayrs nannte, hat uns ein grandioses Stück geschenkt, das freilich mit einigen neu hinzugeschriebenen Passagen und den hereingenommenen seria-Partien im Endeffekt zu lang wurde.

Wir erfuhren einen Meister zwischen Mozart und Rossini, der mit Witz und Charme, Schwung und Schwärmerei keck zu sprudeln verstand, so daß man sein helles Vergnügen gewinnt. Als Handlung wurde ein alter Streitfall gewählt: Wer hat den Vorrang, Gesang oder Tanz? Das Problem wird sofort praktiziert: Ein Marquise, ein Mäzen, der selbst dichtet und komponiert, lud eine Truppe zu sich, dieses sein Stück aufzuführen. Er verliebt sich in die Primaballerina, obwohl er mit der Primadonna zuvor eine innige Freundschaft gepflegt hatte. Eifersucht beherrscht die Szene, zumal die Tänzerin mit

dem Tenor der Truppe durchgeht, wie der Impresario, nachdem er über die Kunst, mit der Kunst Geschäfte zu machen, lamentierte, mit der Kasse zu fliehen sich ansieht und der Buffo schließlich die Kammerzofe entführt. Das wird alles so amüsant vom Text und von der Musik her geboten, daß es in



Schwetzingen eitel Wonne und Freude gab — auch dank einer turbulenten Inszenierung Arno Assmanns mit seinem Gärtnerplatz-Theater-Ensemble aus München.

Das Julian-Bream-Consort begeisterte Kenner und Liebhaber, die diese englischen Spezialisten nur von der Platte her kannten. Sympathische Serenaden-Klänge, die heute so weitgehend in den Hintergrund geraten, weil sie weder im Symphoniekonzert noch im Kammermusikabend Platz finden und die Enge unseres Musiklebens kaum Auswege weiß, ergänzten das auch mit üblichen Konzertprogrammen ausgefüllte Schwetzinger Festival. Die Beglückung bleibt hier dennoch: denn hier haben wir ein Festspiel für Feinschmecker — deren es zahlreiche unter den Theater- und Musikfreunden gibt —, hier werden die Leckerbissen lukullisch serviert, so daß wir hoffen, Schwetzingen werde bestehen wie es ist, abseits von aufwendigeren und üblichen Festivals, die nicht immer der Kunst allein zuliebe geplant scheinen.

Die Oper des Nationaltheaters Prag gastierte in Wiesbaden mit Dvoraks „Rusalka“ (oben) und Smetanas „Teufelswand“ (unten)

