



MÜNCHEN- FESTSPIELE DES ABSCHIEDS

To Burg berichtet über die Münchner Festwochen 1963

In München zieht die Oper um. Sie verläßt das Prinzregententheater, die ruhmreiche und vielstrapazierte Nachkriegs-Heimstätte. Ein Wunder ist Wirklichkeit geworden: Das Nationaltheater, fast zwei Jahrzehnte lang Münchens majestätischste Ruine, ist wiederaufgebaut. Im November — Eröffnung mit großen Staats- und Opernfesten (Publikums-Premiere „Meistersinger“ mit 9 Platzkategorien zu 500,— DM) — im November wird hier eine neue Ära der Münchner Operngeschichte beginnen. (Einst begann sie mit Mozart, dann mit Wagner, dann mit Strauss — aber sie wußten es immer erst nachher . . .)

Eines der Festspiele war die 200. Aufführung des „Parsifal“ (Parsifal und Lohengrin, der wieder ein Knappertsbusch-Ritual war, sind seit Jahren die Münchner Wagnerbekundungen der Festspiele!). Im Münchner Parsifal besteht Klingsors Zaubergarten („Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht“) aus einer Waschküche mit Spiralebeln. Statt der Blumenmädchen (mit „flüchtig“ übergeworfenen, zartfarbigen Schleiern“) rasen dichtverhüllte, fledermausige Mehlwürmer herum. Da kann der tumbe Held natürlich nicht verführt werden — sicher hatte er Angst! Auch nicht durch eine Kundry, die — so ausgezeichnet sie singt — figürlich (und damit schauspielerisch) für diese Rolle nicht tragbar ist. So was geschieht in München immer wieder. Bei Festspielen, die sonst aus Ereignissen bestehen, die man auf der Welt suchen muß. Man stellt im „Figaro“ eine Gräfin und eine Susanne zusammen, die figürliche Antipoden sind; ein Kleidertausch wird ihnen nichts nützen, man kann sie selbst bei finsterster Nacht nicht verwechseln. Bei Festspielaufführungen von Werken einer hohen, auch

dichterischen Kunst — und um solche handelt es sich ja fast durchwegs — genügt nicht die nur sängerisch exzellent besetzte Partie, auch und gerade das äußere, figürliche Bild (und damit Spiel!) ist die Rolle. Zuweilen hängt davon so gut wie alles ab. So konnte ich die Elektra der Astrid Varnay fast nur quälend empfinden (ich weiß, ich habe mich gegen einen Sturm der Entrüstung zu stellen). Überflüssig, zu sagen, daß sie großartig sang. „Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir . . .“ — nie habe ich diese Stelle hinreißender gehört. Aber die Sängerin sieht nicht aus und spielt nicht (ohnehin ständig zu „Stil“-Verkrampfungen gezwungen) wie eines Königs Tochter, die sagen darf „Ich glaube, ich war schön —“, und solches Haar hatte, „vor dem die Männer zittern“; es kann doch nicht geradewegs eine Putz- wollenperücke geworden sein —. Über die „Ekstase“ der Schluß-Szene kann man nur schweigen. Ist dieser schaurige Triumphanz für die Sängerin nicht darstellbar, diese aus allen Fugen geratene Außermenschlichkeit, nach der nur noch der tödliche Zusammenbruch kommen kann, sollte man wenigstens die Scheinwerfer wegnehmen. Mir schien diese Neuinszenierung der „Elektra“ überhaupt verfehlt (leider erlaubt mir der verfügbare Platz keine nähere Begründung — aber kann man sich über Hofmannsthal's Grundrißanweisung einfach hinwegsetzen und dafür ständig alle Aufmerksamkeit auf ein dreifach überhöhtes, in allen Farben spielendes Kunstschilder lenken, das in einem Pforte des Schicksals und Türe für den Durchgangsverkehr ist?).

So viel über das Abgründige der Münchner Festspiele — wie schön, wenn man's hinter sich hat!

Aus einer deckungsgleichen Übereinstimmung von Erscheinung, Spiel und Gesang kam wieder die Klytämnestra der Jean Madeira, die diese Protagonistenfigur einer klinischen und „nervenkonzapunktischen“ künstlerischen Psychopathologie faszinierend, ja erschreckend verwirklicht. Den beglückenden Fall solch nahtloser Identität zwischen Dichter, Musiker und eigener, hier vielfach bezaubernder Präsenz schuf Lisa della Casa: mit ihrer Marshallin. Sie war jung, schön, kokett, verspielt (nennt man sie umsonst „Bichette“?), ein halbmal lustig — ein halbmal traurig, verwöhnt, kapriziös, sehr große Dame, fromm auch (das schon wirklich), aber von einer wienerisch leichten Lebensart (unter Personen von Stand, versteht sich, und souverän kultiviert) recht zugetan. Jung ist sie (noch) und schön — ach ja . . . aber mit ihrem nervös-sensiblen Gespür für alles kommen ihr doch auch schon die Stunden, wo sie, mitten in der Nacht, die Uhren alle, alle stehen läßt und ihr die Zeit in den Schläfen fließt, wo sie die „Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß“ — oh Quinquin! Daran ist er nicht schuldig, Quinquin, daß ihr gerade heute wieder solch schwarze Stunde kommt — der grobe Vetter ist schuld, der aufgeblasene schlechte Kerl, der Haarkräusler auch, der ungeschickte, das „gewöhnliche Bagagi“. Es ist ein reines Unglück, daß ihr der Rofrano gerade jetzt dazwischenkommt — und rein gar nichts versteht! Wäre er jetzt „klug“, spätestens am übernächsten Tag wieder läge er ihr in den Armen. So aber ist ihr jetzt danach, in die Kirchen zu gehn und den alten Mann, den Onkel Greifenklau zu besuchen. Erst bei der „silbernen Ros'n“ („der Herr Graf weiß ohnehin“) spürt sie — atembeklemmender Augenblick — den Abschied. Freilich nicht heut' oder morgen (was im dritten Akt geschieht, weiß sie ja noch nicht) — nur, in den Spiegel zu schauen, das wagt sie jetzt nicht . . . Die ganze Marie-Theres und Fürstin Feldmarschall zu bewähren, wird ihr erst im dritten Akt auferlegt. Da ist ihr „Ja, ja —“ auf Faninals „Sind halt aso, die jungen Leute!“ so leichtin wie traurig gesagt, das ergreifende Schlußwort.

Es war nicht meine Absicht, Hofmannsthal zu zitieren — ich zitierte Lisa della Casa. Die beglückende Identität ihrer Marshallin. Sie sang — wie klug und einfühlsam! — Hofmannsthal und spielte Strauss — (mit einem Oktavian freilich, Regina Sarfaty, der hofmannsthalisch echt und bezaubernd, mit jeder Faser zu ihr paßte). Der ganze Rosenkavalier wurde von neuem richtig und schön. („Leicht muß man sein, mit leichtem Herz und leichten Händen halten und nehmen, halten und lassen . . .“)

Es dirigierte Heinrich Hollreiser, Gast aus Berlin und Wien. Von München ausgehend, hier schon Kapellmeister unter Clemens Krauss gewesen, Hauptstationen Mannheim, Duisburg, Düsseldorf (Gründgens), Wien, Berlin, kehrt er gelegentlich gern aus Münchner Pult zurück. Experte für zeitgenössische Musik — Berg, Hindemith, Honegger, Milhaud, Orff, Klebe. Seine Rosenkavalier-Direktion: wachsam und zuverlässig, saftig und subtil, temperamentvoll und impulsiv (zuweilen, mag sein, ein wenig zu impulsiv). Seine Domäne aber (sehr präzise und intensiv musiziert): „The Rake's Progress“ von Stravinsky.

Der Umfang der Festspiele war, diesmal, reduziert; die künstlerische Potenz keines-

wegs. Im Gegenteil, drei neu ins Programm genommene Werke waren echte Bereicherungen: Der „Rake“, die „Krönung der Poppea“ und der „Palestrina“. Pfitzners musikalische Legende, in München, im Prinzregententheater uraufgeführt (1917), erwies — mit Richard Holms klassischem Palestrina und Hans Hotters gewaltigem Borromeo — erneut, daß sie in Wahrheit ein Bühnenweihespiel ist, von hoher Reinheit und Schönheit. Kaum eine andere Bühne dürfte wie München der anspruchsvollen Besetzung so souverän gewachsen sein. Mit Monteverdis „L'incoronazione di Poppea“ war nicht nur eine historische Kostbarkeit aus dem Museum genommen. Das Spätwerk des Miterfinders der Oper und ersten Wagnerianers hatte durchaus Leben für heute (wie apart zum innerhalb des Cuvilliés-Dekors, das so oft Festspielstar ist) — es konnte sogar einige zaghafte Bühnenrufer mobilisieren. Sehr fein die stengen, erlesenen farbabgestimmten Szenarien von Andreas Nomikos und wie Meinhard von Zallinger mit dem „Monteverdi-Orchester“ musizierte. Die Poppea der Ingrid Bjoner, der Nero Richard Holms hatten — Regie Heinz Arnold — Festspiellang. Eine fantastisch bunte, makaber durchschauerte, in der Stilkonzeption konsequent durchgehaltene Aufführung wurde indessen dem „Rake“ zuteil. (Deutscher Titelvorschlag: „Rakewells Verdammnis“ — „Wüstling“ stimmt nicht). Eine Exklusivität des Triumvirats Rennert-Jürgens-Hollreiser und eine Pioniertat für das moderne Repertoire. Mit Tom Rakewell war Gerhard Stolze identisch, seine Verdammnis erschütternd. Eine bewegende (wundervoll gesungene) Ann: Lotte Schädle. Benno Kusche ein Shadow von zynischer Wucht. Der Auftritt der Irren unheimlich... Das Werk ist Hofmannsthal, indirekt Mozart zugeeignet — mit einer Berechtigung, über die Interessantes aufzuzeigen wäre.

Wer nennt die Sänger, nennt die Namen — nicht einmal summarisch ist es auch nur halbwegs zu schaffen! Auf Anhieb rekapituliert (ich sah nicht alle Aufführungen): Jess Thomas (Parsifal, Lohengrin, Bacchus, Sänger — braucht nicht gerühmt zu werden, bereits Weltname); Jurinac (Komponist); Köth (Zerbinetta); Hillebrecht (Ariadne, Chrysothemis); Hallstein (Sophie); Hotter (Gurnemanz); Nöcker (Klingsor, Orest — aber spielen lernen!); Engen (Almaviva, Seneca) — nein, man kommt nicht durch. Aber unter der Rubrik „Am Rande vermerkt“ würde ich noch je drei Sterne vergeben: an die Leitmetzerin der Annelie Waas (beim nächsten „Rosenkavalier“ lese ich mir den zweiten Akt nur noch aus ihrem Mienenspiel ab); an den Auktionär Ferry Gruber („Rake“); an den Arabella-Arzt August Wiedemann; an Herrn Leopold Lerchenau („Kind seiner Laune“ des inzwischen zum „Bundeslerchenau“ avancierten Vaters); an die Palestrina-Engelsstimme der Hillebrecht; an das stumme Spiel der drei adeligen Waisen...

Die hausherrlichen Potentaten der Spiele zu würdigen, ergäbe leicht eine kleine Festschrift. Des Intendanten Rudolf Hartmann Inszenierungen von Mozart und Strauss (dessen „szenischer Testamentsvollstrecker“ er ist) sind bereits klassische Modelle. Bewundert habe ich beispielsweise den zweiten Akt Palestrina: welche Entwicklung des Spieles, welcher Aufmarsch der Szene,

Bild links: Bühnenbild aus dem 1. Akt „Palestrina“ (Helmut Jürgens)



Gerhard Stolze (Rake) und Lotte Schädle (Ann) in Strawinskys „The Rake's Progress“ (letztes Bild)

welcher Schluß! (Bei dieser Gelegenheit: Kompliment für Sophie Schröcks Kostümkunst, nicht minder für die der Liselotte Erler in „Poppea“ und „Rake“). Sonderanmerkung Rudolf Hartmann: der logisch behutsame, sehr reizvoll gestufte Aufbau der Liebesbegegnung Oktavian-Sophie (— die beiden fallen sich ja nicht vom ersten Augenblick an in die Arme, Sophie wagt den hohen Brautwerber noch kaum anzusehen; aber so entwickelt, welch schönster Augenblick, wenn sie ihm, zur feierlich stolzen Rofrano-Fanfare, zum hingerissenen Handkuß in die Knie fällt!).

Münchens Musikgeneral Josef Keilberth: Verbringt rein physisch eine Leistung, die kaum zu fassen ist. In kurzer Aufeinanderfolge dirigiert er Elektra (zum erstenmal übrigens — warum aber waren die „Orest“-Chöre gestrichen?), Arabella, Così, Palestrina, Intermezzo, Parsifal, Rosenkavalier — wie schafft er das, bei so hoher Standard-Qualität? Er ist ein Musiker und Kapellmeister des alten, echten und großen For-

Helmut Jürgens, der Chef Bühnenbildner der Bayerischen Staatsoper, erlag während der Festspiele einem Herzschlag.



mats. (Den Parsifal musizierte er ohne permanenten Weiheschreck, herrlich musikalisch und sinnfällig.)

Die „Arabella“ (Lisa della Casa — Fischer-Dieskau — Anneliese Rothenberger) bleibt weiterhin die Wallfahrts-Attraktion von Strauss-Bayreuth. Fischer-Dieskau vermochte es außerdem, mit zeitgenössischen Gesängen (Aribert Reimann!) den großen Herkules-Saal zu füllen. Gast Rudolf Kempe (brillant-vitaler „Figaro“) war dort Triumphator des Festkonzertes in memoriam Richard Strauss.

Des Rezensenten unveräußerlich schönstes Privaterlebnis: eine Durchlaufprobe der „Ariadne“ (in Zivil) unter Karl Böhm, dem wienischen Grandseigneur — wohl dem letzten persönlichen Taktstock-Adjutanten des Meisters von Garmisch...

Als der Vorhang, am 31. August, sich zum „Rosenkavalier“ erhob (der nun schon mal zum Leistikopf dieser Besprechung geworden ist), war der kostbare Raum, in mattem Gold, die glänzende Apotheose auf die beseligendsten Genies des Rokoko ein reines Entzücken. Den Mann, der diesen Raum der Marshallin, dem Hofmannsthal und Strauss geschenkt hatte, diesen Mann deckte seit zwei Stunden der Rasen. Mitten aus der Arbeit, mitten aus den Festspielen hatte ihn der tückische Herztod gerissen. Es war nicht zu fassen — Helmut Jürgens war nicht mehr da! Jürgens, der Beschwörer so viel schönster Bildträume, der universelle, universell geniale, rastlos tätige Ausstattungschef, der Geist und die Hand, die den „Neuen Münchner Bühnenbild-Stil“ geschaffen hatten! Noch sah man das goldene Schiff des Bacchus, die Laternen der Putti beim feierlich-schönen Figaro-Schluß, die magisch farbdurchglühten Hogarth-Bilderbogen des „Rake“, die großartige Engelsvision aus dem Palestrina — und ihn, Jürgens, deckte der Rasen! Ihm sind, dem Künstler und Kollegen, Tränen geflossen. Ihn zu ersetzen, scheint nicht möglich...

So waren und wurden es Festspiele des Abschieds. Von Helmut Jürgens, vom Prinzregententheater, von einer Epoche der Münchner Nachkriegsoper, die nicht vergessen werden wird.