

DAS OPERNFEST IN ISAR-ATHEN

Wie steht es mit München, der Festspielstadt? Genau gesagt, der Opernfestspielstadt — denn ein Festspiel ist München das ganze Jahr über (wenn auch zuweilen ein etwas tragikomisches), und der Dauerabonnenten werden es immer mehr.

In München bläst niemand vom Balkon. Aber da es Sommer ist und die Fremden kommen, ist die Zufahrtsbrücke zum Festspielhaus „aufgerissen“, ein Schaden indessen, der schon kurz nach Festspielschluß wieder behoben sein wird. München ist nicht, wie Salzburg, eine vom lieben Gott erbaute Mozartbühne. Aber es hat (wieder) das von dem genialen Hofzwerg François Cuvilliés ausgestattete Rokoko-Theaterchen aus reiner Mozartmusik. München hat keine Auffahrt zum grünen Hügel, mit der sich die High-Society des Wirtschaftswunders (in zunehmendem Maße auch schon wieder die Politik) präsentiert, und es ist auch nicht die ferienfrohe Kronkolonie von Wien und Amerika.

Aber es hat das Hofbräuhaus, in dem sich, bei Bier und Brezeln, wirklich die ganze Welt ein Stelldichein gibt; es hat die sommernächtlichen „Polizeisportfeste“ in Schwabing (wo dennoch nach wie vor die „Schwabinger Laterne“ von Gisela Jonas den Ton angibt); es hat den Karl Valentin (der gegenwärtiger ist als zu seinen Lebzeiten) und das Oktoberfest; und es hat jenes Dauergerüst, hinter dem Einheimische immer noch die neue Maxburg vermuten.

Aber stets schon vorher ausverkauft sind auch die Opernfestspiele.

In Salzburg und Bayreuth wird einmal im Jahr die Weltprominenz zusammengeholt, auf daß sie dort die weltprominenten Festspiele absolviere. München, während der Festspielzeit von Salzburg und Bayreuth gefährlich flankiert, unterhält seinen Musiktheaterbetrieb das ganze Jahr über. Mit einem zusammengewachsenen Ensemble, zu dem — um nur ein paar der bekanntesten

Namen zu nennen — immerhin Leute wie Annelies Kupper und Marianne Schedt, Hertha Töpfer und Richard Holm, Claire Watson und Carl Christian Kohn, Erika Köth und Hermann Prey als ständige Mitglieder gehören; und festspielbeheimatet sind beispielsweise seit Jahren Lisa Della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau, der, wenn ich nicht irre, sogar auch bayerischer Kammersänger ist.

Und das ist der Unterschied zu Salzburg und Bayreuth: Zur Festspielzeit hat auch München die Gäste des internationalen Staraustausches (wie etwa noch Leonie Rysanek, George London, Sena Jurinac, Nicolai Gedda, Astrid Varnay — die Liste nimmt schier kein Ende) — aber den Grundstock der Aufführungen bildet immer das hauseigene Ensemble, das ein Aufbau Erfolg des Intendanten Hartmann ist und dessen er sich mit Recht rühmen darf. In München sind die Opernfestspiele Glanz und Krönung einer enormen Jahresarbeit, an der der Intendant (der sie heuer zum zehnten Male leitete) mit einer schier unfassbaren Regieleistung (fast 65 Prozent aller Aufführungen) beteiligt ist. Das trifft nicht minder für den Musikchef Joseph Keilberth zu, der kein Stardirigent ist (kein Kempe, Fricsay, Solti, wie wir sie in München schon hatten), aber ein souverän zuverlässiger, warmblütig musizierender, ungemein praktisch versierter Kapellmeister, der ein stets ungeheuer großes Arbeitspensum bewältigt.

München hat noch keinen Wieland Wagner und keinen Karajan, keine Callas und nur noch selten einen Knappertsbusch. Das Außerordentliche ist nicht an der Tagesordnung, zum Glück auch nicht das dubios Sensationelle, wengleich es das außerordentliche künstlerische Ereignis durchaus gibt, wie denn die Festspiele überhaupt nur eines der Lichter sind, wenn auch gewiß eines der stärksten, aus denen — immer wieder — „München leuchtet“. (So reich ist München in der Tat!) Aber das Ordentliche ist in schöner Fülle ausgebreitet.

Allein schon dem äußeren Umfang nach: Während man in Bayreuth heuer Wagner (inklusive „Ring“) 8mal sah und es in Salzburg „nur“ 6 Opern gab, brachte es München immerhin auf deren 16 — mit insgesamt 42 Aufführungen. Dafür setzten sich außer Chor und Ballett (und dem nicht hoch genug zu preisenden technischen Apparat) 3 Regisseure, 9 Dirigenten, 5 Bühnenbildner, 3 Kostümbildnerinnen, fast 70 Solisten und zwei Orchester ein (zusätzlich zum Orchester der Bayerischen Staatsoper waren heuer die Münchner Philharmoniker, zum Teil unter ihrem ständigen Dirigenten Fritz Rieger, engagiert und erwiesen sich als glänzend disponierter Klangkörper auch für die Oper). Man fragt sich immer wieder: „Kinder, wie schafft ihr das bloß?“ — bei einem Durchschnittsniveau, das trotz allem erstaunlich hoch liegt.

Trotz allem? Nun, das hauseigene Ensemble, auf dem, wie gesagt, die Münchner Festspiele basieren, dieses Ensemble ist so reich bestellt, daß es sich der Intendant leisten kann — und leistet —, viele Aufführungen zwei- und dreifach alternierend zu besetzen. Das ist eine Attraktion, gewiß, und den Sängern wird eine großartige Chance gegeben. Es kommen dabei immer auch ansehnliche und respektable Aufführungen heraus — aber der Begriff des Festspielles verlangt die beste, die einzig mögliche Besetzung, eine Besetzung, die nicht nur gute Sänger zusammen-

Staatsintendant Prof. Rudolf Hartmann (links) im Gespräch mit Frank Martin, dessen Tristan-Oratorium „Der Zaubertrank“ bei den diesjährigen Münchner Festspielen eine eindrucksvolle szenische Wiedergabe erfuhr.





Helmuth Jürgens, der Chef-Bühnenbildner der Münchner Staatsoper, schuf für die „Schweigsame Frau“ von Richard Strauss dieses skurrile Junggesellenheim des „alten Seekalbes“ Sir Morosus.

stellt, sondern — Geheimnis und innerster Sinn des Ensembles — künstlerische Individualitäten (wozu auch das äußere Aussehen zählt), die in ihrer Gesamtausstrahlung hauteng auf der Figur liegen; das schon für sich, und aber auch — was noch weit schwieriger ist — in ihrer Spielverbindung mit den anderen. Da wird die Auswahl schon sehr viel begrenzter; aber nur ein solches Ensemble erreicht (und auch nur an sehr beglückten Abenden) eine Aufführung, aus der das Werk selber, strahlend wie am ersten Tag und direkt aus des Schöpfers Hand ersteht. Als ein wahres Festspiel eben, welchselbiges für Festspiele unbedingt angestrebt werden sollte.

Da kann und darf kein Stein gegen den anderen ausgetauscht werden, ohne das Ganze zu gefährden: Eine Besetzung ist immer so stark wie ihr schwächstes Glied. Ich habe mir das Experiment erlaubt, zwei junge Damen in den „Rosenkavalier“ zu schicken, die ihn, obgleich sie jeden Ton der Musik kennen und obgleich ihnen der Hofmannsthal der Silbernen Rose aller Kostbarkeiten Kostbarkeit ist, noch nie auf der Bühne gesehen hatten. Sie sahen die zweite (alternierend besetzte) Aufführung. Und gaben sich, als sie zurückkamen, die rührende Mühe, ihre Enttäuschung zu verbergen. Sie hatten ihren Hofmannsthal nicht gefunden, nicht

einmal ihren Strauss, den soviel weniger Gefährdeten. Sie klammerten sich daran, daß das Terzett unvergleichlich schön gesungen war. Noch heute sind die beiden aber über die „Arabella“ beglückt, die sie im vorigen Jahre sehen durften. Und das ist das schlagendste Beispiel: München hat mit Fischer-Dieskau, Lisa Della Casa und Anneliese Rothenberger eine „Arabella“, wie man sie heute auf der ganzen Welt nicht schöner erleben kann. Nähme man nur einen der Sterne aus diesem Dreigestirn, die Arabella, diese Arabella wäre verloren. So aber, unverändert, war sie auch heuer wieder wohl der größte Triumph, den München gefeiert hat.

Ist München eine Wagnerstadt, eine Mozart-, eine Strauss-Stadt? Es ist mit guten Gründen das eine wie das andere. Ganz gewiß hat München an Wagner wie an Mozart und Strauss (der es, geborener Münchner, wie sein großer Kollege Wolfgang Amadé, hier auch nur auf zwei Uraufführungen brachte) eine Menge gutzumachen. Nun, es geschieht in reichem Maße. Bei Wagner zwar tritt München zur Zeit auf der Stelle. (Das Erlebnis war der „Lohengrin“ unter Hans Knappertsbusch.) Wagner wird dem großen Nationaltheater vorbehalten bleiben, das endlich wiederaufgebaut, im nächsten Jahr eröffnet werden wird. Vielleicht schafft

München dann die (durchaus mögliche) Alternative zum Wagner der Enkel im nahen Bayreuth.

Mit Mozart ist es gut bestellt. Ich sah — unter Eugen Jochum — eine bezaubernde, im Ganzen mozartisch virtuose „Cosi“, in der die beiden reizenden Sünderinnen (Claire Watson und Hertha Töpfer) in Raimund Grumbach und Fritz Wunderlich zwei hinreißend spielende und singende Amante hatten. Hartmanns Regie (auf der raschen und zierlich bestückten Telari-Bühne von Helmut Jürgens) sicherte viel Witz, Charme und Tempo. Ich kenne den „Figaro“ (ebenfalls eine der Hartmannschen Regie-Preziosen und glänzend besetzt), mit dem — unvergessen — unter Fricsay das Cuvilliés-Theater eröffnet wurde. Der „Don Giovanni“, immerhin, wird bereits italienisch gesungen (wie auch die „Finta giardiniera“, die, hier uraufgeführt, sich von neuem als das hübsche Genie-qui pro quo des jüngeren Mozart durchsetzt, das sie ohne Zweifel ist). Mit den Gästen George London (in der Titelrolle) und Sena Jurinac (Elvira), aber auch Anneliese Rothenberger (Zerline) und Nicolai Gedda (Ottavio) sowie mit den aus dem Haus besetzten Partien wurde (unter Keilberth und Rieger) der „Don Giovanni“ eines der allseits bestätigten Ereignisse der diesjährigen Festspiele.

Münchens Domäne aber ist Richard Strauss. Es ist die Domäne Rudolf Hartmanns, den mit Strauss eine Tradition der persönlichen Zusammenarbeit und eine authentische Sachwalterschaft verbindet, die getragen ist von einer außergewöhnlichen Werkkenntnis und einer stets befruchteten künstlerischen Affinität. Seine Arbeit für Strauss hat Hartmann an der Münchner Oper bereits vor dem Krieg begonnen und — zusammen mit dem Strauss-Dirigenten par excellence, Clemens Krauss — zu einer ersten glänzenden Entfaltung gebracht. Richard Strauss schrieb mir damals: „Versäumen Sie bitte nicht, sich alle Festaufführungen meiner Opern in München anzuhören. Dort entsteht ein neues ‚Gesamtkunstwerk‘. Ihre vergeistigte Ausdeutung durch Krauss, Hartmann und Siebert bedeutet eine neue Epoche in der Geschichte der Oper!“ Und zur Strauss-Bastion hat Professor Hartmann München auch heute wieder gemacht (wobei ihm sein Musikgeneral, Keilberth, immer intensiver und strauss-beseelter zur Seite steht).

Es gibt jetzt kaum noch eine Strauss-Oper, die bei den Festspielen (und auch im Repertoire) nicht durch eine meist vorzügliche Aufführung vertreten ist. Die „Daphne“ wird im neuen Haus inszeniert werden. Dort werden auch die großartigen Aufführungen von „Elektra“, „Frau ohne Schatten“ und auch der „Ägyptischen Helena“ wiederkehren, die zur Zeit aus dem Programm genommen sind. Es ist, wie gesagt, fast der ganze Strauss da — und Aufführungen wie der Münchner „Arabella“, des köstlichen „Intermezzos“ (wo, man sage gegen den ominösen Seitensprung was man wolle, auf der Bühne wie im Zwischenspielorchester Wunderdinge

aus den besten Straussjahren passieren) und der insgesamt aufs brillianteste repräsentierten artistischen Raffinesse „Capriccio“ (mit Lisa Della Casa als bezaubernder Gräfin) — solche Aufführungen genießt man heute wohl nur in München.

Der Richard-Strauss-Reihe wurde dieses Jahr nun auch die „Schweigsame Frau“ angeschlossen. Hier kann ich nicht verhehlen, daß ich das Werk als entschiedene Enttäuschung empfinde. Nicht die Aufführung, die unter Hans Hartlebs lebendiger und gepflegter Regie und mit Kurt Böhm's prächtigem Morosus kaum besser hätte sein können. (Eva Maria Rogner freilich — ich sah die zweite Aufführung — ist keine Aminta. Einst war das die Cebotari! Und als Tamida war sie so unmöglich angezogen, wie es der sonst so phantasiebegabten und aparten Sophie Schröck nicht hätte passieren dürfen.) Nein, das Werk ist schon von Zweig her, und trotz Zweig, eine dramaturgische Fehlkonstruktion. Daß die Jungen den Alten prellen, daran freut man sich nur, wenn der Alte wirklich ein Filz oder Filou ist (wie's der Brauch in jedem einschlägigen komischen Operchen). Aber Sir Morosus ist ein Prachtkerl; er steckt voll Herzensgüte; und die Schrulle seiner Lärm-Allergie (flog er doch einmal samt seinem Schiff in die Luft!) macht ihn eher noch liebenswerter. So ist, was die andern tun, reine Spekulation auf sein Geld, peinliches Schindluder mit des Alten Gefühlen und eine Roheit gegen sein kaputtes Trommelfell. Von der Peinlichkeit etwa der Ermittlung des erotischen „errors“ bei Tamida-Aminta ganz abgesehen. Und was Strauss anbelangt, so hat er, um es kurz zu sagen, weit Besseres gemacht als dieses auf

weite Strecken arg „komponierte“ Opus 80. Auch noch später, man denke nur an die herrliche „Daphne“. Vielleicht hat, übrigens, Heinz Wallberg einiges zu massiv und turbulent musiziert — dennoch gefielen mir sein Elan und seine dirigentische Überlegenheit recht gut.

Die andere Novität, in der Diktion dieser Festspiele irgendwie ein Irrläufer, aber ein sehr bedeutsamer, war die szenische Darstellung des Tristan-Oratoriums von Frank Martin „Der Zauberspruch“. In dieser szenischen Darstellung wurde das Werk vor Jahren schon (unter der Regie von Schuh) in Salzburg gezeigt. Gewiß sind die drei Ausschnitte, die Martin aus dem Tristan-Roman von Bédier wählte, in der Originalform des Oratoriums sich selbst genug: alte Fresken auf Goldgrund; eine Musik, die in sich brennt (und freilich die Gefahr der edlen Monotonie nicht bannt); die Vorgänge der alten Sage ohne dramatische, bühnendramatische Überhöhung (— an Wagner zu denken ist verboten, aber wer vermag es, beim Thema „Tristan“ nicht an ihn zu denken?). Dennoch hat die (von Hartmann sehr stilvoll regierte) Aufführung dargetan, wieviel dem hoheitsvollen Werk an Farbe, Plastik und Einprägsamkeit durch die szenische Einrichtung hinzugewonnen werden kann. Dies war freilich auch den magisch schönen, stimmungsstarken Bühnenbildern von Helmut Jürgens zu danken (in dem die Münchner Oper eine ihrer stärksten künstlerischen Potenzen hat), und natürlich den überragenden Darstellern, von denen wenigstens Ingrid Bjoner als Isot und der hochbewährte Richard Holm als Tristan genannt seien.

Indessen war, wieder mit Richard Holm in der Titelrolle, die wesentlichste Neueinstudierung wohl der „Titus“ von Mozart, der hier seit fast 30 Jahren nicht mehr über die Bühne ging. Die Aufführung, die zu ihrem Teil vielleicht dazu beitragen wird, mit dem Märchen aufzuräumen, daß die „Clemenza di Tito“ ein schwaches Gelegenheitswerk des kranken, zeitbedrängten Mozart sei, diese Aufführung war mit Hertha Töpfer (Sextus), Claire Watson (Vitellia), Antonie Fahberg (Servilia) und Mino Yahia (Publius) glänzend besetzt. Hans Hartleb hatte das Spiel sehr sorgsam auf Seria stilisiert, sich indessen die Chancen für eine stärkere Belebung der Aktion (Kapitolbrand!) entgehen lassen. Meinhard von Zallinger musizierte zügig und impulsiv. Die beiden haben eine textliche und satztechnische, stark verkürzende und konzentrierende Neubearbeitung der Secco-Rezitative geschaffen, von der man in weiteren Kreisen Kenntnis nehmen sollte. Der Beifall, besonders auch für Hertha Töpfer, war spontan und anhaltend.

Während ich diese Zeilen niederschreibe, senkt sich im Prinzregententheater der Vorhang über dem letzten Abend der Münchner Festspiele 1962. Ein rauschendes Fest ist verklungen. Für viele brachte es Ruhm und Erfolg, für ungezählte Besucher Erlebnis, das einige Zeit fortwirken wird. Danken wir allen Mitwirkenden für eine künstlerische, technische, organisatorische Leistung, die jedem Einzelnen ein Höchstmaß an Arbeit, Mut, Hingabe und Bewährung abforderte. Und vergessen wir bei solcher Gelegenheit auch nicht, zwischendurch einmal dafür dankbar zu sein, daß es jene „schwebende, sonderbar erleuchtete Welt: Theater“ gibt, wieder gibt, noch gibt, die uns innere Kraft schenkt. Es war schon einmal viel anders. Und das ist noch gar nicht so lange her.

Das Mozart-Programm der Münchner Festspiele 1962 wurde durch eine verdienstvolle Neuaufführung des „Titus“ erweitert und bereichert. Hertha Töpfer (links) sang und spielte hinreißend den Sextus, Claire Watson war eine bewegende Vitellia.

