

BERLINER FESTWOCHEN 1961

Eine Bilanz von Klaus Geitel



Man hätte denken können, die „Berliner Festwochen“ würden in diesem Jahre irgend anders verlaufen als in der vergangenen Dekade. Unter dem Druck neuer, stärkerer und immer noch unübersehbarer Belastungen wäre man nicht erstaunt gewesen, hätten sich hier und da betont forsche, aber falsche Töne eingeschmuggelt, Mißklänge jeder Art, Ausrutscher nach allen Seiten.

Nichts dergleichen geschah: Das Festwochenprogramm spulte sich in kühler Ruhe ab, als sei seit dem 13. August nichts geschehen. Künstlerischer Überschwang, hektischer Wirbel, Sensationchen um jeden Preis — Aufputz der Touristen-Festivals — waren noch nie ein Charakteristikum dieser „vernünftigen“ Festspiele, die seit Anbeginn versuchten, ein repräsentatives Panorama der Künste zu entwerfen, auf weltoffene Art Bewährtes und Unerprobtes miteinander zu mischen und Gäste einzuladen, von deren Auftreten man sich nicht nur einen künstlerisch-kulinarischen Genuß, sondern Anregungen versprach, die für das geistige Leben der Stadt fruchtbar werden könnten. Diese Anregungen, diese Aufregungen erhofft man sich über die Festspiele hinaus von Gustav Rudolf Sellner, dem neuen Intendanten der „Deutschen Oper Berlin“, deren Einweihung, deren Eröffnungsprogramm im Mittelpunkt der Festwochen stand.

Das „Deutsche Opernhaus“ in der Bismarckstraße wurde in vieljähriger Arbeit am alten Platz wieder aufgebaut und nahm das Ensemble der „Städtischen Oper“, das nach dem Kriege im „Theater des Westens“ in der Kantstraße im staubig-unzureichenden Exil residiert hatte, unter dem neuen Namen „Deutsche Oper Berlin“ würdig auf. Die „Deutsche Oper Berlin“ hat ein schönes, geräumiges, modernes Haus erhalten. Es ist stimmungsvoller als viele andere, mit ihrer Extravaganz auftrumpfende Operneu-

bauten — vor allem aber ist die Akustik ausgezeichnet.

Der Eröffnungsabend in Anwesenheit des Bundespräsidenten wurde ein glanzvolles gesellschaftliches Ereignis, dem zumindest als Zaungäste beizuwohnen sich Tausende auf den Straßen drängten. Fröhliche, witzige, leicht boshafte und sehr berlinische Kommentare würzten die Luft. Die Berliner nahmen ihr neues Opernhaus dankbar in Empfang — und, siehe da, es war wohlgeraten.

Sellner, der vor seiner Berufung nach Berlin heiß umkämpfte Intendant, hat mit dem Eröffnungsprogramm nicht nur eine höchst eindrucksvolle Visitenkarte vorgelegt, sondern sich auch gleichzeitig als Organisator von hohen Graden erwiesen. Fünf Premieren in fünfzehn Tagen auf die Bretter zu stellen — und das in einem technisch noch unerprobten Haus — ist wahrlich keine Kleinigkeit. Auf Anhieb hat er sich dabei seinen neuen Wirkungskreis unterworfen, ihm seine Handschrift aufgeprägt, seinen Stil, mit dem sich auseinanderzusetzen lohnt.

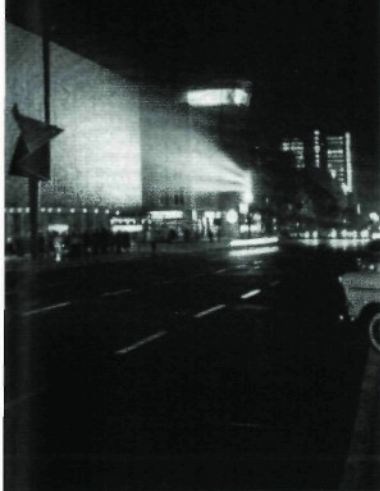
Die Eröffnungs-Premiere hatte Hausherr Sellner in schöner Kollegialität seinem Amtsvorgänger Carl Ebert überlassen. Unter Fricays musikalischer Leitung inszenierte er „Don Giovanni“, mit einer Starbesetzung, die zumindest auf dem Plakat ideal schien. Fricay aber übertrieb die kammermusikalische Finesse seines Musizierens, bis dem Werk der große dramatische Atem ausging. Statt eines frischen, blutdurchpulsten „dramma giocoso“ sah man ein feingegliättetes Museumsstück, behutsam restauriert und gefirnißt — zum Gähnen schön.

Noch unter der Hektik der Eröffnungs-vorbereitungen leidend und scheinbar auch durch Lampenfieber irritiert, erreichte fast keiner der Solisten seine sonst übliche Meisterschaft. Fischer-Dieskau verschleuderte

die „Champagner-Arie“, sang dann aber wundervoll das „Ständchen“; Elisabeth Grümmer, herrlich in der ersten Szene, durchstand ihre Schlußarie nicht so überzeugend wie sonst. Walter Berrys spielfreudiger Leporello litt unter Fricays gedehnten Tempi, Pilar Lorengar als Elvira schien gleichfalls gehemmt und nur Erika Köth als Zerline und der junge Donald Grobe als Ottavio überraschten angenehm. Aber vor Dankbarkeit nahm man an diesem ersten Abend alles herzlich auf: die farbig tumultuösen Bühnenbilder Wakhevitchs, die sich vor Expressivität gar nicht darum bemühten, die Schauplätze überzeugend zu klären, und auch Eberts Regie, die mehr einer Rekonstruktion als einer Neuschöpfung glich.

Der nächste Abend aber gehörte Sellner — und zwar ihm ganz allein. Denn die Uraufführung von Giselher Klebes „Alkmene“, einer Bearbeitung von Kleists „Amphitryon“, wäre zweifellos in einer weniger glücklichen Aufführung nicht mit annäherndem Beifall aufgenommen worden. Klebes in einzelne Nummern, Arien, Duette, Ensembles gegliederte Musik unterfließt die Handlung wie der stille Don, der keine Strudel, keine Katarakte, keine Wirbel, ja nicht einmal heftigere Strömungen kennt. Die höchsten Erwartungen hatte man auf Wieland Wagners Debut als Verdi-Regisseur gesetzt. Von seiner „Aida“-Inszenierung aber sagte ein Witzbold, sie sei „die Rache des Enkels“ — (denn von der „Großen Oper“ war nicht mehr viel übrig geblieben) — und riet Wagner, sich doch einmal am „Weihnachtsoratorium“ zu versuchen.

Im finsternen Afrika, weit entfernt vom glänzend-gleißenden Ägypten, hatte Wagner die Handlung angesiedelt, oder wenigstens die Restbestände der Handlung, die zwischen den düsteren Chortableaus ein Schatten-dasein führte. Karl Böhm dirigierte, Christa



Die neue „Deutsche Oper Berlin“

Ludwig war, überragend, Amneris, Gloria Davy sang die Titelrolle und Bayreuths junger „Parsifal“ Jess Thomas den Radames. Den Musterbeispielen deutscher Opernregie mit ihrem psychologischen Tiefgang, dem ergrübelten Neuerertum und dem Eifer, die Vergangenheit um jeden Preis inszenatorisch zu bewältigen, stellte das römische „Teatro dell'Opera“ in aller Schlichtheit das allerkonventionellste Operntheater gegenüber. Aber hier, plötzlich, fand Oper statt — ohne Umschweif und ohne Verfremdung. Hier wurde sie nicht von einem — häufig sogar werkfremden — Stilwillen getragen, sondern von Sängern.

Aber was für Sängern!

Im Publikum gab es einiges Kopfschütteln: „Wie die brüllen...“ Großer Stimmen längst entwöhnt, wußte man nichts rechtens mehr mit ihnen anzufangen. Aber eines immerhin war offensichtlich: sie „zeigten“ nicht „Tosca“ und „Troubadour“ — sondern sangen die Werke. Und deutlich wurde auch, daß es viel unsinniger als in den auf Hochglanz polierten und wochenlang durchgeprobten Meisterinszenierungen, wie sie bei uns Mode sind, auch bei den Italienern nicht zugeht. Nur altmodischer, improvisierter, schwungvoller.

Giuseppe di Stefano sang den Cavaradosi in „Tosca“, im „Troubadour“ stellten sich Franco Corelli, Fedora Barbieri und Ettore Bastianini beifallumtost an die Berliner Rampe.

Aber sie waren nicht die einzigen Gäste aus dem Süden. Karajan hatte für eine Aufführung des „Requiem“ von Verdi nicht nur den Wiener Singverein herbeifliegen lassen, sondern für „das teuerste Konzert des Nachkriegs-Berlin“ auch ein Solistenquartett verpflichtet, wie man es seit langer Zeit nicht mehr gehört hatte: Antonietta Stella, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi und Nicola Zaccaria. Es wurde der absolute Höhepunkt der Festwochen.

Da hatten die amerikanischen Operngäste nun allerdings schwer das Nachsingen. Die „Santa Fé Opera“ enttäuschte mit Moores „Ballad of Baby Doe“, dem Musterbeispiel einer Oper, wie sie nicht sein soll — sentimental, schwülstig und leicht — konnte aber mit Strawinskys „Oedipus Rex“ einen ehrlichen Erfolg erringen. Die „Persephone“ Strawinskys dagegen wäre wohl in der szenischen Aufbereitung, zu der Sulamith Wülfing Pate gestanden zu haben schien, heftiger belächelt worden als man es tat, da Strawinsky selbst die musikalische Leitung übernommen hatte.

Die Oper dominierte in diesen Festwochen, gewiß — und ihre Aufführungen hatten, das ist gleichfalls gewiß, weltstädtisches Format — trotz aller Einschränkungen. Hin- und hergerissen im Widerstreit der Meinungen, entfachte sich das Interesse lebendiger und blutvoller gerade an den problematischen, den problemreichen Versuchen und Experimenten als an der schieren Vollkommenheit. Sie, die Perfektion, ist weitgehend auf der Schallplatte daheim — tritt aber die Dimension der Bühne hinzu, wird das Erlebnis gesteigert durch die persönliche Teilnahme am Ablauf eines unwiderbringlich vorübergehenden Theaterabends, dann wird nicht nur der Zuhörer, sondern der ganze Mensch angesprochen. Dann reagiert er auch mit allen Fasern seines Seins — zustimmend, ablehnend, abwägend. In ihrem höchst kritischen Publikum besitzt die so oft schon totesagte Kunstform der Oper den Garanten für ihre Unsterblichkeit. Die Oper lebt — so lange man noch im Für und Wider auf die Barrikaden steigt.

Eine Reihe wichtiger Konzerte umrahmte den Opernspielplan der Festwochen. Das Berliner Philharmonische Orchester konzertrierte unter der Leitung von Karajan, Karl Böhm, Werner Egk und Hans-Martin Schneidt; Lorin Maazel und Ferenc Fricsay dirigierte das Radio-Symphonie-Orchester. Zwei Kompositionsabende in der „Akademie der Künste“ stellten Werke der Komponisten Paul Ben-Haim (Tel-Aviv), Alexander Tscherepnin (Chikago), Aribert Reimann (Berlin) und Heimo Erbse (Salzburg) vor. Am selben Ort brachte das Opernstudio

der „Deutschen Oper Berlin“ zwei Kurzopern zur Uraufführung: Hartigs „Escorial“ und Roman Vlags „Der Doktor aus Glas“. In der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses erklangen Kammerkonzerte. Von „Alter Musik“ bis zur Uraufführung zeitgenössischer Werke spannten sich in weitem Bogen die Programme.

Einzig das Ballett, sonst gleichfalls im Mittelpunkt der Festsche, spielte diesmal Aschenbrödel's Rolle. Tatjana Gsovskys Idee, zwei der berühmtesten deutschen Tänzer gemeinsam vor den Karren eines Balletts zu spannen, zahlte sich nicht aus. Gert Reinhold und Harald Kreutzberg gaben sich zwar alle Mühe, Dostojewskys Roman „Schuld und Sühne“ unter dem Titel „Die Tat“ wirklich zu einer Großtat des Tanzes werden zu lassen. Aber obwohl die wichtigsten Stationen der Romanhandlung choreographisch angesteuert wurden, steigerten sich nur wenige Szenen zu visionärer Intensität — und nichts blieb übrig als eine blasse, etwas exzentrisch bewegte Mordgeschichte, die Hermann Heiss mit seiner Musik elektronisch unterdröhte.

Ansehnlicher schon präsentierte sich das Ballett der „Deutschen Oper Berlin“, obwohl man durch die Programmwahl auch ihm die Möglichkeit genommen hatte, sein Können in großem Stil vorzuweisen. Das wichtigste Werk des Abends faszinierte weniger durch den Tanz — als durch die raffinierte Aussparung des Tanzes. Zu Boulez' „Improvisations sur Mallarmé“ zeigten Tana Herzberg und Manfred Taubert einen spannungsgeladenen pas-de-deux, den Deryk Mendel entworfen hatte: ein Tanzopus voll konzentrierter Bewegungslosigkeit, mit wenigen Gesten, nachdenklichen Schritten und Motionen, aus Reglosigkeit erwachend und immer wieder in Reglosigkeit mündend. Dennoch wurde es gerade durch die Sparsamkeit der Mittel, in Michel Raffaelis Blechwaldkulis, zu einem Werk von geheimnisvollem Zauber und starkem Reiz. Tatjana Gsovskys bewegungsfrohe Choreographie zu Strawinskys „Les Noces“ nahm sich dagegen wie ein frühlingssinnloses Treiben aus, aufgepfropft auf Strawinskys kühn rhythmisierte Musik.

Szenenbild aus Giselher Klebes Oper „Alkmene“

