

OPERNFRÜHLING 1957

DIE SCHULE DER FRAUEN

Uraufführung anlässlich der Salzburger Festspiele

Mit Recht hat man unlängst von einem Opernfrühling gesprochen. Die Uraufführungen von neuen Opern folgten in diesem Sommer dicht aufeinander. Werner Egk begann in Schwetzingen mit dem „Revisor“ nach Gogol. Giselher Klebe folgte in Düsseldorf mit seiner Kurzfassung von Schillers „Räubern“ in zwölfstimmiger Musik. Wolfgang Fortner wählte sich Lorcás „Bluthochzeit“ als Unterlage seiner ersten Oper, die in Köln starken Eindruck machte. Paul Hindemith schrieb in seiner „Harmonie der Welt“ ein Bekenntniswerk, das in München uraufgeführt wurde. Den vorläufigen Abschluß bildet die „Schule der Frauen“ nach Molière von dem nun schon zum dritten Mal tätigen Verfasser-Duo Heinrich Strobel und Rolf Liebermann.

Allen diesen Werken ist eine gewisse Literarisierung gemeinsam. Es ist nicht mehr möglich, eine Fabel, eine Episode der Geschichte oder eine von Dichterphantasie ersonnene Menschenbegegnung schlecht und recht als Operntextbuch herzurichten. Was der Begriff „Libretto“ eigentlich meinte, ist heute nicht mehr gefragt. Indessen hat die Literarisierung der Oper ihre hellen und ihre dunklen Seiten. Sie hebt die Gattung Oper um einige Stufen, macht sie gehaltvoller, ernster, wertiger. Aber diese Literarisierung ist nicht ganz freiwillig. Sie verdeckt Schwächen. Könnte noch einer Melodien erfinden wie Verdi oder rauschende Klänge wie Wagner, so dürften die Textbücher auch heute noch so platt sein wie das zum „Troubadour“. Die Literatur verdeckt den Mangel an musikalischer Substanz. Ob es gelingen wird, die Rolle dieser Hilfeleistung auf die Dauer zu verbergen, bleibt fraglich. Aller Jubel bei den Uraufführungen sichert den jungen Opern noch keine Zukunft über ein oder zwei Spielzeiten hinaus. Heinrich Strobel und Rolf Liebermann sind ohne Frage die geschicktesten Opernmacher unserer Zeit. In ihren bisherigen Werken griffen sie ernste Probleme auf und kleideten sie, weil sie vom Bürgerschreck nichts halten, in die Form der Semiseria. Diesmal bekennen sie sich von vornherein zur Buffa. Molière liefert den literarischen Grundstoff. Aber Molière so einfach zu veroperern, würde wenig reizvoll erscheinen. Er muß (nach großen Vorbildern) zeitgemäß umgemodelt werden. Eine surrealistische Prise täte wohl. Strobel kam auf den charmanten Einfall, Molière persönlich mitzuspielen zu lassen. Das ist historisch durchaus tragbar, denn Molière war ja selbst Akteur. Er verläßt seine Gruft und nimmt am Spiel teil, vorerst, um zu beobachten, was die „jungen Leute im 20. Jahrhundert aus seinem Stück gemacht haben“. Da einige Rollen nicht beizeiten besetzt wurden, wechselt er das Kostüm und spielt mit. Das bereitet jene dramaturgischen Scherze, für die der Film das Wort Gag erfunden hat. Nur Spießherren behaupten, daß uns so witzige Auflockerungen nicht auch in der Oper wohl gefielen.

Die zeitgemäß gewürzte Fabel wiederholt im Grunde die Geschichte des „Barbier von Sevilla“. Ein alter Hagestolz will ein junges Mädchen freien und wird vom Tenor überrundet. Er kommt zu der Einsicht, daß er sie noch viel fester hätte einsperren müssen, wenn er sie gewinnen wollte. Daß diese Weisheit in einer Schlußfuge nach dem großen Vorbild von Verdis „Falstaff“ französisch gesungen wird, ist ein artiges Kompliment für Molières Vaterland. Da diese Oper in einer Kurzfassung für Amerika geschrieben wurde, fehlt auch ein ähnliches Kompliment für die Neue Welt nicht. Mit Hilfe von allerlei Späßen vergessen wir, daß die ganze Geschichte im Grunde nur ein karges Wässerchen ist. Kennzeichnenderweise hatte diese Oper trotzdem den größten Erfolg. Die anderen Opernschöpfer steckten

ihre Ziele ungleich höher. Hier aber sollen wir uns nur amüsieren. Das liebt unsere Zeit. Sie quittiert dankbar, daß ihr der Schweiß jedes Bemühens erspart blieb.

Rolf Liebermann schrieb eine Musik zu Strobels Buch, die dem prickelnden Stoff haargenau entspricht. Bisher bediente er sich der Zwölfstimmtechnik, wenn er sie auch immer höchst freizügig und ohne allen orthodoxen Zwang anwendete. Selbst das ist ihm jetzt lästig geworden, und es würde wohl auch nicht sonderlich gut zu Molière passen. Liebermann gibt sich sehr melodios, nur wenige Nummern enthalten jedoch echte Melodik. Er schreibt nur Melodien à la... Immerhin, man ist auch dafür dankbar, weil sie insgeheim ein wenig an den begnadeten Rossini erinnern. Mehr verlangen wir kaum noch.

Vielleicht war der rauschende Erfolg in Salzburg auch der bezaubernden Aufführung zu danken. George Szell dirigierte, und die Mitwirkung der Wiener Philharmoniker verbürgte die Vollkommenheit des instrumentalen Gewandes. Oscar Fritz Schuh bewegte die Gestalten äußerst geschickt in einem reizvollen Bühnenbild von Caspar Neher. Glänzende Sänger waren aufgeboten: Anneliese Rothenberger, Walter Berry, Kurt Böhme, Nicolai Gedda, Christa Ludwig und Alois Pernerstorfer.

Wenn die Zukunft dieser Oper dem überaus glänzenden Start der Salzburger Uraufführung gleichen sollte, wäre dem Duo Strobel-Liebermann ein großer Wurf gelungen. Friedrich Herzfeld

DIE HARMONIE DER WELT

Ein Brief aus München

Als man Paul Hindemith fragte, warum er die Uraufführung seiner neuen Oper „Die Harmonie der Welt“ an München vergeben habe, antwortete er: „München macht nicht in Sensationen. Es bläht sich nicht auf. Weil ich Sensationen hasse, habe ich mich für das nicht sensationslüsterne München entschieden.“

Was Hindemith Veranlassung zu einem Kompliment gab, wird oft genug als Grund zum Vorwurf gegen die Musikstadt München genommen. Pauschal gesehen ist das völlig unberechtigt. Es wäre vielmehr höchst erfreulich, wenn überall revolutionäre und konservative Kräfte einander so die Waage hielten wie hier. Freilich muß man den Unzufriedenen recht geben, die der Bayerischen Staatsoper in puncto zeitgenössisches Schaffen mangelnde Initiative vorwerfen. Daß ein staatliches Kunstinstitut sich nicht auf das reine Experiment einläßt, ist zu verantworten. Aber daß es im Jahre 1957 mit der Erstaufführung eines schon klassischen Werkes wie Alban Bergs „Wozzeck“ herauskam, das war denn doch ein bißchen zuviel des Abwartens gewesen und als Symptom entmutigend. Um so mehr, als gerade diese Aufführung zeigte, welche Potenz hier auch für das Schaffen unserer Tage fruchtbar gemacht werden könnte. Es war, unter Ferenc Fricays Stabführung und mit Albrecht Peter in der Titelrolle, Elisabeth Lindermeier als Marie, auch seitens des Staatsorchesters und des Chores, eine schlechthin vorbildliche Repräsentation.

Auf gleicher Höhe stand die Erstaufführung eines endlich wieder einmal zeitgenössischen Werkes: der „Irischen Legende“ von Werner Egk, der der Komponist als Dirigent den Stempel der Authentizität aufprägte. Eine Wiedergabe von starker musikalischer Konzentration und klanglicher Transparenz, bei der Annelies Kupper als Cathleen selbst das erstklassige übrige Ensemble noch überragte. Mehr noch als mit dieser Premiere machte die Staatsoper viele Unterlassungssünden wett durch die Hindemith-Uraufführung, mit der sie ihre diesjährige Festspielzeit eröffnete.



1 8 4 3 - 1 9 0 7

Hans Koeltzsch

Paul Hindemiths Kepler-Oper „Die Harmonie der Welt“, deren Textdichtung von eigener Hand markante Szenen aus dem Leben des großen Astronomen zu einer lockeren Bilderfolge aufreihet, um am Ende in ein kosmisch-mystisches Gleichnis zu münden, ist ein ausgesprochenes Bekenntniswerk. Sie bezeugt den Glauben ihres Urhebers an die harmonische Ordnung des Weltganzen und somit auch der Kunst; einen Glauben, den ihm seine Reife geschenkt hat und der ihn über den Ehrgeiz nichtiger Tagesaktualität hinaushebt. Seine Musik ist wesentlich tonal orientiert, obschon von souveräner Freizügigkeit der Linienführung und abhold jeglichem kunstideologischen Dogmatismus. Sie verrät, mit anderen Worten, die Hand des Meisters, der es nicht mehr nötig hat, um jeden Preis aufzufallen. (Ein Konzert bietet die Sinfonie gleichen Titels, von der eine ausgezeichnete Aufnahme der Deutschen Grammophon mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung des Komponisten existiert, die wir später im Fono Forum noch besonders würdigen werden.) Die Musik verrät aber — leider — auch die schwache Seite des Textbuches, nämlich seinen Mangel an kontinuierlicher Handlung. Dadurch wird Hindemiths grundsätzliche Neigung, neben der Bühne her konzertmäßig zu musizieren, noch bestärkt. Und da es an Anlässen zu musikalischen Akzenten echter dramatischer Leidenschaft fehlt, so liegen die Schwerpunkte der Inspiration an den wenigen lyrischen Stellen, besonders aber in einigen Ensemblesätzen: vor allem in dem Chor und Quartett zu Beginn des dritten Aktes und in der mächtig gesteigerten Schlusszene. Als absoluten Gipfel der unmittelbaren Wirksamkeit muß man ohne Frage die Szene des Regensburger Fürstentages nennen: eine Kette von prachtvollen Variationen über ein Lied aus dem Dreißigjährigen Krieg, ein schlagendes Dokument Hindemithscher Satzkunst und ein Stück von hinreißender dramatischer Wucht. Der Komponist am Pult ist ein sehr sachlicher Interpret seiner selbst. Seine Gabe, immer auf das Wesentliche zu gehen, garantiert eine hochgradige Plastizität des Partiturbildes in der klanglichen Verwirklichung, die mehr wert ist als alle sonst zeitübliche Übernuancierung. Das Solistenaufgebot der Staatsoper erwies sich auch hier wieder als erlesenen Ranges, insbesondere die Vertreter der Hauptpartien: Josef Metternich (Kepler), Richard Holm (Wallenstein), Liselotte Fölser (Susanne), Hertha Töpfer (Katharina), Marcel Cordes (Tansur) und Kurt Wehofschitz (Ulrich).

Es wäre schön, wenn man dieses Premierenergebnis als ein Zeichen für neuen Unternehmungsgeist in der Bayerischen Staatsoper nehmen dürfte, damit auch sie — neben ihren ganz gewiß ungeschmälerten Traditionsleistungen — dazu beiträgt, den Ruf der Stadt München als einer Stätte lebendiger musikalischer Gegenwartsdiskussion ohne billige Sensationsmache zu vermehren.

Wie sich die Gegenwartspflege auf die verschiedenen großen Konzertreihen Münchens mit ihrer ebenso verschiedenen Publikumsstruktur verteilt, davon soll in einem künftigen Bericht gesprochen werden. Walter Abendroth

In dieser Zeitschrift des 50. Todestages von Edvard Grieg zu gedenken, heißt, auf manche dankbare Aufgabe für die Schallplattenindustrie hinzuweisen. Wir zählen es zur reizvollen Vielfalt international konkurrierender Produktionen, nicht aber zum Verdienst der Produzenten, Griegs Klavierkonzert in acht verschiedenen Aufnahmen, seine Orchestersuiten der Peer-Gynt-Musik siebenmal herausgebracht zu haben. Daneben gibt es vereinzelte durchaus wertvolle Aufnahmen: neben der Holberg-Suite (Decca) und der zu „Sigurd Jorsalfar“ (ebenfalls Decca) vor allem die Cellosonate in der Wiedergabe durch Ludwig Hoelscher (DGG), zwei hervorragend von Mischa Elman und Joseph Seiger gespielte Violinsonaten (Decca) und die kleine Kostbarkeit einiger in norwegischer Sprache gesungener Lieder (DGG).

Ist das alles ausreichend, um der künstlerischen Persönlichkeit Griegs gerecht zu werden? Genügt es, um das häßliche Wort Shaws von der „Saccharinmusik“ zu entkräften und zu beweisen, daß der Komponist Grieg mehr ist als ein nordisch-national gefärbter Salonromantiker? Wir meinen, hier wurde zu wenig getan. Grieg war selbstkritisch genug, um die Grenzen seines Wollens und Könnens zu erkennen. Er wußte, daß er keiner von den ganz Großen war. „Bach und Beethoven haben sich hoch oben Kathedralen und Tempel errichtet. Ich wollte Wohnstätten für die Menschen bauen, damit sie sich heimisch und glücklich fühlen. Mit anderen Worten: ich habe die Volksmusik meines Landes aufgezeichnet. In Stil und Form bin ich ein deutscher Romantiker der Schumann-Schule geblieben. Aber ich habe gleichzeitig aus

den vielen Schätzen des heimischen Volksliedes geschöpft und aus dieser noch unerforschten Emanation der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.“

Die wichtigsten Dokumente dieses Bemühens sind bisher auf keiner Schallplatte verzeichnet. Es fehlen die 19 norwegischen Volksweisen des op. 66, die „Slätter“ (Fidel-Tänze) des op. 72, die in den Werken 17, 19, 35 vereinigten Tänze und Melodien, dazu die meisterlichen Lieder des Zyklus „Haugtussa“, andere Lieder, einige bedeutende Männerchöre und endlich selbst eine wohlüberlegte Auswahl lyrischer Klavierstücke (mehr und anders, als sie uns eine Philips-Platte bietet).

Eine Aufnahme gibt es jedoch, die das Bild des in manchen Klängen und Werken allzu weichlichen Lyrikers in die rechte Beleuchtung rückt. Grieg selbst hat sie gemacht! Ein Jahr vor seinem Tode spielte er auf eine Walze der damals sensationellen Erfindung „Weltmignon“ drei lyrische Stücke, den „Norwegischen Brautzug“, „Schmetterling“ und „Vöglein“. Fünfzig Jahre später unternahm es Telefunken, diese Aufnahme auf die moderne Langspielplatte zu transponieren (in der Reihe „Musikalische Dokumente“) — und so subtil, wie Anfang des 20. Jahrhunderts das „Weltmignon“-Verfahren das Klavierspiel mit allen feinsten und subjektivsten Nuancen aufzeichnete und wiedergab, so authentisch vermittelt uns die moderne Kunststoffplatte, wie Grieg seine lyrischen Stücke interpretiert haben wollte: einfach, ohne Überschwang, klar, plastisch, fast nüchtern und doch delikat poetisch. Hier vermag die Schallplatte einmal etwas zur geisteswissenschaftlichen Erkenntnis beizutragen.