

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 7

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UMSCHAU

HANS WERNER HENZES «BASSARIDEN» BEI DEN SALZBURGER FESTSPIELEN

Die Salzburger Festspiele gehören unter den alljährlichen Musik-Festivals zu den konservativsten. Ihre Programme beschränken sich fast ausschließlich auf Klassik und Romantik. Neue oder gar neueste Musik fehlt. Deshalb wurde die Uraufführung von Hans Werner Henzes «Bassariden»-Oper zum Mittelpunkt des Kritikerinteresses bei den diesjährigen Salzburger Festspielen.

Henze gilt, zu Recht, als *der* Opernkomponist der Nachkriegszeit. 1952 war es «Boulevard Solitude», 1956 «König Hirsch», 1960 «Prinz von Homburg», 1961 «Elegie für junge Liebende», 1965 «Der junge Lord», 1966 «Die Bassariden». Der Bogen spannt sich von der Gegenwart zur Antike, vom sozialen Drama zur Grand opéra.

Seit Gozzis «Rè Cervo» sind die «Bassariden» die erste pagan-mediterrane Oper des Italien-Deutschen. Der traumwandlerische Prinz, der egozentrische Dichter, der spinrige Lord gaben sich durch und durch nordisch. Mit der «Bacchanten»-Vorlage des Euripides hat sich Henze wieder in den Breitengraden der Opernursprünge angesiedelt.

Trotzdem ist keine Antiken-Oper entstanden, wie sie von Monteverdis «Orfeo» über Glucks «Iphigenie» bis zu Straussens «Daphne» reicht. Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, seit Stravinskys «Rake's Progress» und Henzes «Elegy for Young Lovers» als Librettisten geachtet, stellten dem Musiker eine gebrochene Antike zur Verfügung, eine Antike, die nur als Handlungsgerüst dient, in das die verschiedensten späteren Zeitschichten eingeblendet werden. Dadurch soll — ein Opernanspruch seit jeher — Überzeitlichkeit suggeriert werden.

Nicht umsonst hält es — nach dem Hinweis im Programmheft — dieses Spektakel mit Cocteau's Maxime: «Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses.» Tatsächlich geben die «Bassariden» der Oper,

was der Oper ist: Chor-Oper, Schau-Oper, Primadonnen-Oper, Choreographie-Oper. Damit steht Henzes neues Werk in der Tradition von Meyerbeer bis Strauss.

Aber zudem — und dies allein hebt sie bereits über Belcanto-Statik von Händel bis Menotti weit hinaus — platzt sie förmlich vor Handlung. Sie ist so üppig wie krud. Allein die «Synopsis of the action» erfordert drei Seiten im Programmheft; der «Stammbaum», die Erklärung des «mythologischen Hintergrundes» sowie der «religiösen Einstellung der Personen» ergänzen entschwindenes Gymnasiasten-Wissen. Die «Bassariden» bleiben, zumindest textlich-szenisch, für den unvorbereiteten Opernbesucher schwerverständlich. Doch der Vorwurf der Schwerverständlichkeit in der Oper ist vielleicht so alt wie die Form selber.

Die Szene spielt in Theben. Kadmos, dessen Gründer, zeugte einst mit der göttlichen Harmonia Agaue und Semele. Diese, von Zeus in der Gestalt eines Sterblichen verführt, gebar Dionysos. Der Gott des Weines und des Rausches wird zur einen Hauptgestalt der Oper; die andere ist Pentheus, der Sohn der Agaue. Dieser hat der Vielgötterei abgeschworen, weil er bei den Göttern die Laster und Leidenschaften der Sterblichen sieht. Deshalb verbietet er die Verehrung von Semeles Grab sowie den Glauben, daß Semele mit Zeus einen Sohn gezeugt habe. Dionysos als Fremdling verführt Pentheus dazu, sich in Frauenkleidern unter die Bassariden zu mischen und zum Kytheron zu pilgern. Hier wird er von den Mänaden getötet. Unter ihnen befindet sich seine Mutter, die, im Glauben, einen Löwen erlegt zu haben, den Kopf ihres Sohnes nach Theben zurückträgt. Dionysos verbannt Kadmos und dessen Töchter und legt Feuer an den Palast. Dann ruft er Semele aus der Totenwelt herauf und schreitet mit ihr zum Olymp empor.

Jede Figur hat dabei ihren charakterisierenden Stellenwert. Symbolhaftigkeit, der Oper liebste Kind vom Neapolitaner Barock bis zu Hofmannsthals Spätromantik, geistert durch die Wort-Ton-Kryptogramme der Autoren und eröffnet sich letztlich nur dem Eingeweihten. Damit schließt sich der Kreis: Oper stand seit je im Spannungsfeld zwischen Mythos, Gegenwart und Allegorie. Die «Bassariden» ist die Oper, wo alles stets alles meinen kann, wo alles bejaht oder verneint werden kann. Die *Seria* ist der Vorwand für die *Buffa*; die Lacher machen sich nicht nur im heiteren «Intermezzo» bemerkbar.

Verfremdung — und was man immer darunter verstehen mag — ist die einzige Formel, welche die verschiedenen Schichten der Oper zusammenzuhalten versucht. Die Mischung von Handlung, Anspielung und Vision konzentriert sich in den scharfverzerrt gezeichneten Personen: Pentheus, «ein mittelalterlicher König, gekleidet zu einer Pilgerfahrt»; Dionysos «trägt die Schwermut eines Byron zur Schau mit weichem, offenem Hemd und schmalen Hosen»; Agaue «mehr Frau als Mutter, im Stil des Zweiten Empire»; Autonoe als «Schäferin à la Marie Antoinette»; Teiresias in der «Ausrüstung eines anglikanischen Archidiacons von hermaphroditischer Korpuslenz»; der Hauptmann als «fränkischer Ritter aus dem 14. Jahrhundert»; die Mänaden tragen «schwarze kurze Röcke, rote Wollstrümpfe, Ballettschuhe, Blusen mit einem Rehfellmuster, das Haar wie Brigitte Bardot, die Brauen mit Efeu bekränzt». Doch Anachronismen werden bis in die einzelnen Libretto-Worte angestrebt: der Hauptmann spricht Pentheus mit «Sire» an; Thebens Bürger jubilierten im wagnerischen «Ayayalya»; Agaue singt das wohl noch auf keiner Opernbühne vernommene «Flächen begrüßten mich, Kanten und Offenheit». Dabei wendet sich Tragödie zu Kabarett: es entsteht eine Vermengung von «Elektra» und «Dreigroschenoper».

Die Persiflage einer Persiflage zeigt sich vor allem im «Intermezzo», gewissermaßen der «Oper in der Oper». Hier läßt Dionysos Pentheus im Spiegel der Agaue sehen, was

auf dem Kytheron geschieht. Dabei sieht der Zuschauer — laut Programmheft — «Pentheus' unterdrückte Phantasievorstellungen: eine überzüchtete, dekadente Welt, in der das Sexuelle zum Gegenstand des Kicherns geworden ist. Agaue, Autonoe, Teiresias und der Hauptmann sind gekleidet wie die Schauspieler in einem Schäferspiel am französischen Hof des 18. Jahrhunderts. Sie führen als Scharade das Urteil der Kalliope auf».

Die Vielschichtigkeit der stilistischen Bezüge wird verkittet durch die musikalische Konstruktion. Nicht umsonst bestand zuerst Henzes Absicht nach einem übergreifenden Musikdrama; der Text wurde erst nachher danach arrangiert. Diese «Opera seria mit Intermezzo in einem Akt» überbietet mit zweieinhalb Stunden sogar «Salome»-Längen. Der Form-Raster ist die Symphonie. Viersätzig, dialektisch, bogenförmig, gliedert sie sich in Sonate, Scherzo, Adagio, Passacaglia. Daß sie vom Opernkonsumenten nicht bewußt mitvollzogen werden kann, ist so einleuchtend wie gleichgültig. Sie liegt gitterhaft unter der Oberfläche wie die thematisch-motivischen Bezüge von Akkord-, Melodie- und Reihenelementen insgesamt.

Das Kritiker-Lob von Henzes überquellender Phantasie ist für einmal keine Phrase. Um so weniger, als sie hier, mit wenigen Ausnahmen, zum verbindlichen Ton integriert ist. Henzes Fähigkeit in der Zeichnung von Situationen, Charakteren, Gefühlen feiert Triumphe in Melos, Klang und Timbres. Das Riesenorchester von Straussischer Koloristik durchmißt die raffiniertesten Nuancen von der zerbrechlichen Einstimmigkeit bis zur überflutenden Klangkulisse. Trompetenfanfaren wechseln mit Mandolinengezirpe, Baßklarinettenengesänge mit Batterieorgien.

Assonanzen und Zitate, seit je Henzes Musiksprache eigen als Epigonentum oder Kunstgriff, durchziehen auch diese Partitur: Bergsche Geigenkantilenen, Stravinskysche Bläserklänge, Orffsche Schlagzeugrhythmen, Debussystische Streichertimbres. Wagners Deklamationspathos steht neben Offenbachscher Koketterie; je ein Zitat aus Mahlers

Sechster Symphonie und Bachs Matthäus-Passion verweben sich mit den Klangstrukturen. Tonalisierende Moll-Dur-Akkorde setzen emotionell-konstruktive Zäsuren. Vielschichtige Fugati und barocke Tanzrhythmen gehen auf in Arien, Ensembles, Chorgruppen. Nur wenige Stellen, bei denen die Hast der Arbeit herauszuhören ist: Ostinati, die differenzierte Sprachbögen verwischen; Einstimmigkeiten, die sich auf repetierten Tönen festbeißen; Monodien, die den Bühnenraum spannungsmäßig nicht zu erfüllen vermögen. Doch Agaus große Arie, eine Sternstunde der Eingebung, ist in solcher Transparenz, Linienschönheit und Klangsinnlichkeit seit «Arabella» wohl kaum mehr für eine Opernbühne geschrieben worden.

Nicht umsonst, daß die «Bassariden» eben für Salzburg komponiert worden sind. Sie atmen Hofmannsthal-Straussischen Geist. Die Verwandtschaft zur «Frau ohne Schatten» liegt auf der Hand. Wie diese ist «Bassariden» eine Mammut-Oper in Absicht, Aufwand und Effekt; wie diese scheint sie für eine Repertoire-Oper zu anspruchsvoll-aufwendig. Es dürften wohl nur wenige Opernhäuser imstande sein, eine werkgerechte Aufführung zu sichern.

Als Gemeinschaftsproduktion der Deutschen Oper Berlin und der Salzburger Festspiele hatte diese Uraufführung höchstes Festival-Niveau. Gustav Rudolf Sellners Regie bewältigte Erdbeben und Tempelbrand wie die kabarettistische Leichtigkeit des «Intermezzo». In bewährter Opernmanier wurden die agierenden Sänger an die Rampe geführt; die Chormassen erwiesen durch Blockhaftigkeit optisch-dramatische Schlagkraft.

Filippo Sanjusts Ausstattung verriet Geschmack und Erfahrung des Römer Bildners. Dorische Tempelsäulen und mediterraner Azur vermengen sich mit spätrömischen Statuen und Televisionsantennen. Die Szene auf dem Kytheron war von sommernachts-traumhafter Gespenstigkeit, der Rokoko-plüsch im «Intermezzo» von mondäner Verderbtheit.

Von den Sänger-Darstellern wurde jede Rolle in Gesang und Geste pointiert: Loren

Driscoll läßt seinen Dionysos in süßlich-expansivem Tenor aufblühen und kokettiert als Dandy «à la Beau Brummel». Kostas Paskalis mimt als Pentheus den Unterliegenden. Peter Lager steigert sich als Kadmos zu beherrschter Baßfülle. Helmut Melchert rettet die Operettenrolle des Teiresias vor der Charge. William Dooley gibt sich als Hauptmann so sinnlich-attraktiv, daß der Streit der Damen um seine Zuneigung verständlich wird. Kerstin Meyer macht als Agaue mit ihrer Verwandlungsgabe den Opern- zum Schauspielabend: Mondäne, Kokette, Tragödin in einem, steigert sie die Momente, wo sie Pentheus' Kopf in Händen hält, zum «Salome»-nahen Höhepunkt des Dramas. Ingeborg Hallstein brillierte als Autonoe in ihren kapriziösen Kantilenen. Vera Little charakterisierte mit sonorem Alt die Tragik der Beroe.

Die Wiener Philharmoniker zeigten sich in Spielsicherheit, Schwung und Wohlklang ihres Rufes würdig. Christoph von Dohnanyi, der schon vor einem Jahr den «Jungen Lord» in Berlin uraufgeführt hat und auch für die nächsten Henze-Premieren als Dirigent vorgesehen ist, führte mit bestimmungsichtiger Hand den Orchesterklang über die Rampe und vermochte den Bogen vom wispernden Pianissimo zum explosiven Fortissimo überlegen zu spannen. Der von Walter Hagen-Groll einstudierte Chor der Wiener Staatsoper erreichte rasch Durchsichtigkeit und Schlagkraft.

Ein mondänes, wohl mehrheitlich an «Zauberflöte» und «Rosenkavalier» orientiertes Publikum spendete freundlichen Beifall. Es wird ihm bald aufgegangen sein, daß die «Bassariden» eher ein Kompendium der Operngeschichte des vergangenen Jahrhunderts als ein Beitrag zum modernen Musiktheater ist. Doch damit hat sich wieder einmal erwiesen, daß Oper, die zu einem Publikum gelangen will — gar zu einem Salzburger —, es nicht ohne Kulinarik schafft. Die Gründer der Salzburger Festspiele bleiben Zeugen dafür. Nicht umsonst sprach der gegenwärtig wohl kompetenteste Musikkritiker vom Nachfolger des Richard Strauss.

Rolf Urs Ringger

SALZBURGER FESTSPIELE WOHIN?

Das Hauptereignis der Salzburger Festspiele 1966, die am 24. Juli höchst sinnvoll mit Hofmannsthals «Jedermann» eröffnet wurden und am 30. August mit Mozarts «Figaro» ausklangen, war weder Karajans sehr fragwürdige «Carmen» noch die Uraufführung von Henzes «Bassariden», sondern die ganz massive Preiserhöhung, die man sich heuer gefallen lassen mußte. In den ersten zwölf Reihen des Großen Festspielhauses und den ersten neun des Kleinen kostete für die Opernvorstellungen der Platz 127 Franken, derselbe Platz, der 1965 noch 84 oder gar «nur» 76 Franken gekostet hat. Das bedeutet eine Preiserhöhung von bis zu 66 Prozent (für die 10. bis 12. Reihe des Großen Festspielhauses, dem krassesten Fall!), was die sorgenvolle Überschrift zu diesem Bericht zweifellos rechtfertigen dürfte. Hat Salzburg es wirklich nötig, *solche* Preise anzusetzen, wenn man aus Bayreuth vernimmt, die Familie Wagner fühle sich leider gezwungen, ab 1967 eine 15prozentige Preiserhöhung vorzunehmen, so daß die teuersten Plätze nicht mehr 75 sondern 85 DM kosten werden? (Nebenbei: In Karajans nächstes Jahr beginnenden Salzburger Osterfestspielen werden für die vorderen 484 Walküre-Plätze auch die nun offenbar üblich werdenden 750 Schilling, d. h. 127 Franken verlangt!)

Gewiß: Überall, wo heute öffentlich Theater und Musik gespielt wird, sind Unkosten und Gagen für die Veranstalter eigentlich nicht mehr tragbar, und es ist begreiflich, daß die schwere Last in erster Linie *dem* aufgebürdet wird, der das Dargebotene wünscht: dem Besucher. Und dieser ist ja auch durchaus bereit, einen solchen Genuß nicht als Geschenk entgegenzunehmen und für einen außergewöhnlichen Genuß, wie es eine der Spitzenaufführungen in Salzburg in der Regel ist, auch einen außergewöhnlichen Preis zu zahlen. Aber wenn diese Forderungen derart ins Maßlose gehen, wie nun in Salzburg, dann wird eben mancher alte Freund dieser Festspiele und mancher wirkliche Musikliebhaber, der ja meistens zu zweit und nicht nur wegen

einer Vorstellung nach Salzburg fährt, in Zukunft resigniert verzichten, und ein sehr anderes Publikum wird vorherrschen. Daß auch die Festspielleitung das spürt, zeigt ein Beitrag im offiziellen Programm, betitelt: «Für wen spielt Salzburg?» Aber die darin zum Ausdruck gebrachte Rechtfertigung der Preiserhöhung überzeugt nicht, und es ist ein sinnvoller Zufall, daß ausgerechnet neben diesem Aufsatz eine Photographie von den Proben zu «Carmen» mit dem Regisseur Herbert von Karajan zu sehen ist, von der Art Spektakel also, das heute in Salzburg aufgezogen wird und das sicher sehr viel Geld kostet, aber auch jenes Publikum in Massen anzieht, welches alles dafür bezahlt, sogar, wie wir hörten, 350 DM für die im letzten Moment aus zweiter Hand erhaltene Karte.

Glücklicherweise besteht daneben doch auch noch das alte, echte Salzburg, dessen Schutzgeist Mozart ist, den man nicht ohne weiteres auf die im Grunde genommen einfach überdimensionierte, riesige Bühne des Großen Festspielhauses zerren kann. Neben den elf Orchesterkonzerten, den je sechs Liederabenden und Solistenkonzerten, den je vier Kammerkonzerten und geistlichen Konzerten, gehören nach wie vor die acht Serenaden in der Residenz und Bernhard Paumgartners fünf Matineen im Mozarteum zum Beglückendsten der Salzburger Festspiele, denn da dominiert eindeutig Wolfgang Amadeus Mozart, und niemand von den meist ausgezeichneten Interpreten drängt sich starenhaft vor. Möge diese Art Veranstaltungen, denen der nun 79jährige und seit 1921 an den Salzburger Festspielen Mozart dirigierende Präsident Paumgartner das Gepräge gibt, uns trotz allem erhalten bleiben!

An Oper und Schauspiel wurde vom Vorjahr übernommen: Mozarts «Entführung» und «Gärtnerin aus Liebe», Mussorgskis «Boris Godunow» auf russisch und der traditionelle «Jedermann» Hofmannsthals. Neu waren: Mozarts «Figaro», Bizets «Carmen» auf französisch, Henzes «Bassariden» als Uraufführung und Shakespeares «Sommer-

nachtstraum». Wir berichten hier kurz von drei der insgesamt 42 Aufführungen.

Der «*Sommernachtstraum*» wurde im Jahre 1927 von Max Reinhardt auf die Bühne des Festspielhauses gebracht (mit Heinz Rühmann als «Flaut», Hans Moser als «Zettel» und Harald Kreutzberg als «Puck» oder als «Waldgeist»!), und nun hat Leopold Lindtberg die köstliche Komödie in der Felsenreitschule inszeniert, nicht ganz so beschwingt und bezaubernd, wie man sie sich vorstellen könnte (etwa in Erinnerung an die Zürcher Aufführungen im Rieterpark), denn das ganze wurde hier zu einem großen Fest mit Theaterinlagen am Hofe von Theseus, dem Herzog von Athen, in denen dieser (Romuald Pekny) den Elfenkönig Oberon und die Amazonenkönigin Hippolyta (Gisela Stein) die Elfenkönigin Titania spielen. Mit einer großen Hofgesellschaft, zum Teil auf eher lächerlichen Miniaturpferdchen daherhopsend, und mit viel Elfen und sonstigen Wesen wird die langgezogene Bühne der Felsenreitschule malerisch aufgefüllt, so daß man auch hier in den Genuß einer, allerdings sehr geschmackvollen, Show kommt. Die drei Paare (von Brigitte Grothum, Peter Striebeck, Sonja Sutter und Peter Arens gespielt, neben den bereits genannten) waren gut profiliert und setzten sich tapfer gegen den Lärm des strömenden Regens durch, der während der ersten halben Stunde auf die den eigentlich offenen Raum überdeckende Blache aufschlug und die Klänge von Mendelssohns Overtüre (es spielte das Mozarteum-Orchester unter Ernst Märzendorfer) fast völlig übertönte. Köstlich waren die Rüppel mit dem einzigartigen Josef Meinrad als «Zettel», der besonders in seiner Szene von Pyramus und Thisbe mit Otto Schenk als «Flaut» eine Clownnummer ersten Ranges bot, die vielleicht im Rahmen einer Klassikeraufführung etwas hätte gedämpft werden können. Den «Puck», den Heinz Reincke als herben kleinen Satyr darstellte, mit gellenden Schreien und hohen Sprüngen, hätte man sich etwas lebenswürdiger und elfenhafter vorstellen können — aber solche Figuren des genialen Shakespeare lassen eben mancherlei Deu-

tungen zu, und alles in allem war dieser neue Salzburger «*Sommernachtstraum*» sicher ein möglicher.

Neue Wege in bezug auf Opernregie ist man in Salzburg letztes Jahr gegangen, als man Mozarts «*Entführung aus dem Serail*» durch Giorgio Strehler inszenieren ließ (1967 soll «*Così fan tutte*» daran kommen). Was der hochbegabte Italiener mit seinen Leuten vom «Piccolo Teatro di Milano» bis zur Vollendung zustande bringt, gelingt mit einem zusammengewürfelten Sängersenemble begreiflicherweise nicht ganz, aber es ist immer noch faszinierend zu sehen, wie er seinen durchaus eigenen Stil und seinen Einfall, die handelnden Figuren in bestimmten Situationen im nicht beleuchteten Vordergrund der Bühne gegen den hell beleuchteten Hintergrund sich wie Schattenbilder abheben zu lassen, bei einer Oper realisiert. Auch hier dominieren seine und seines Bühnenbildners Luciano Damiani beliebte graue, beige und weißliche Tönungen, die das entzückende und bereits in spätmozartische Tiefen vordringende orientalisierende Singspiel in eine lichte Heiterkeit tauchen, die ihm zweifellos angemessen ist. Die Sänger, die schauspielerisch der von Strehler geforderten Präzision und Virtuosität wie gesagt nicht überall gewachsen waren (die Krone gebührt eindeutig Reri Grist als Blondchen!), gehörten nicht durchwegs zur Spitzenklasse, die für Salzburg selbstverständlich sein sollte (Fritz Wunderlich als Belmonte überragte alle, auch Anneliese Rothenberger als Constanze, Gerhard Unger als Pedrillo und den allzudeutlich mit der deutschen Sprache ringenden Fernando Corena als Osmin), und das raffinierte Verschieben der Dekorationen bei offenem Vorhang klappte nicht immer, so daß gelegentlich ein eher wirres Hin und Her zu sehen war, und das schöne Schlußbild mit dem großen Segelschiff mißlang, da man nur dessen Heck hinter einer offenbar verklemmten Zwischenwand erblickte, auf dem die beiden Paare stehen mußten, während Bassa Selim sie verdeckte, wenn er sie wegfahren sehen wollte. Raffinement und Virtuosität haben eben nur dann einen Sinn, wenn alles völlig reibungslos funktioniert!

— Die letzten drei Vorstellungen der «Entführung» hat John Pritchard, der englische Mozartspezialist, dirigiert, die drei ersten, wie 1965, der Inder Zubin Mehta.

Höhepunkt unserer vier Abende — wir besuchten noch die neuste Oper von Hans Werner Henze «*Die Bassariden*», über die hier an anderer Stelle ausführlich berichtet wird — und sicher auch der ganzen Festspiele 1966 war die Aufführung von Mozarts «*Hochzeit des Figaro*» unter Karl Böhm, inszeniert von Günther Rennert. Böhm hat den «*Figaro*» in Salzburg bereits 1956, 1957, 1958 und 1960 dirigiert (was eher wenig ist, wenn man bedenkt, daß seine unvergleichliche «*Costi fan tutte*» von 1953 bis 1965, mit Ausnahme von 1955, dauernd auf dem Festspielplan stand!), aber diese Aufführung, an der auch ein unzählbares Fernseh- und Radiopublikum auf der ganzen Welt teilnehmen konnte, gehörte zu den vollendetsten Kunstgenüssen, die überhaupt möglich sind, und versöhnte einen mit allem Fragwürdigen und Enttäuschenden, dem man im heutigen Salzburg begegnet. Unter den Sängern ragten Geraint Evans als Figaro (Walter Berry sang die ersten drei der sechs Aufführungen) und die für die plötzlich erkrankte Reri Grist eingesprungene Graziella Sciutti als Susanna hervor, aber auch alle andern (Ingvar Wixell als Graf, Claire Watson als Gräfin, Edith Mathis als Cherubino usf.) bildeten ein völlig aufeinander abgestimmtes Ensemble, mit dem Günther Rennert meisterhaft demonstrierte, wie man auch heute noch Opernregie führen kann, ohne konventionell, aber auch ohne gesucht modernistisch zu sein. Die reizvollen Bühnenbilder, vor allem das erste, und die prachtvollen Kostüme von Rudolf Heinrich entsprachen ebenfalls ganz diesen Bestrebungen. Über allem aber stand der herrliche Orchesterklang der Wiener Philharmoniker, die hier unter einem Dirigenten spielen durften, der das Wunder der Mozartschen Musik zutiefst verstanden hat. Karl Böhm, der auch in Bayreuth zum meistumjubelten Dirigenten geworden ist, gehört zu den Künstlern, die Salzburg dringend braucht und die hoffentlich noch recht lange dort wirken werden.

*

Zum Schluß sei noch das 9. *Orchesterkonzert* erwähnt, das am Sonntagmorgen, den 21. August, im Großen Festspielhaus stattfand, und an dem Rafael Kubelik mit den Wiener Philharmonikern die Symphonie Nr. 99 in Es-Dur von Haydn, die «Sinfonietta» von Janáček und die Vierte von Brahms spielten. So sehr uns eine vollendet aufgeführte Haydn-Symphonie auch immer wieder beglückt und so gerne wir gerade die letzte Symphonie von Brahms haben: es war die 1925 entstandene fünfsätzig «Sinfonietta» des von 1854–1928 lebenden mährischen Komponisten, die uns zum Besuch dieses Konzertes verlockt hat. Obschon Janáček, dessen durchaus zeitgenössische und doch nicht schwer zugängliche Musik wie geschaffen ist, den heutigen Menschen anzusprechen, von immer mehr Dirigenten geschätzt und in Konzertsaal und Opernhaus berücksichtigt wird, war es doch ein besonders ergreifender Augenblick, als Kubelik, der sich seit Jahren wie kein anderer Musiker außerhalb der Tschechoslowakei für seinen großen Landsmann einsetzt, den Taktstock hob, und als vor den zweitausend Zuhörern die markanten Fanfaren erklangen. Schon einmal, 1962, wurde die «Sinfonietta» von Georg Solti in Salzburg aufgeführt, und Janáčeks Rhapsodie für Orchester «*Taras Bulba*» 1951 von Kubelik, aber eine seiner Opern stand hier noch nie auf dem Spielplan. Wäre das «*Schlaue Fuchslein*», das es in der berühmten Felsenstein-Inszenierung der Komischen Oper Berlin auf über 200 Aufführungen gebracht hat, nicht ein geradezu ideales Werk, um an warmen Sommernächten in der Felsenreitschule in Szene zu gehen, oder könnte man nicht in die Reihe der Inszenierungen zeitgenössischer Opern, die seit 1947 in Salzburg ganz besonders gepflegt werden, auch einmal die kühne «*Sache Makropulos*» aufnehmen? Aber solche Wünsche seien nur am Rande angebracht, denn die Hauptsache ist, daß die Salzburger Festspiele wieder zu dem werden, was sie bisher waren, und daß man sich wieder restlos über alles freuen kann.

Daniel Bodmer