

Achim Freyer in Berlin

Maler-Bühnenbilder-Regisseur Achim Freyer stand im Januar im Zentrum des Geschehens an der Staatsoper Unter den Linden. Auf dem mühseligen Weg zu einer unverwechselbaren Position unter den drei Berliner Opernbühnen huldigt die Staatsoper mit der Wahl der beiden Gluck-Opern „Alceste“ und „Iphigénie en Tauride“ trotz des unbestrittenen Repertoirewerts dieser eher selten aufgeführten Werke modischem Mainstream – mit durchwachsenem Erfolg. Freyers Variationen einer statischen Bildersprache sind hier in Berlin so singulär nicht: Die Deutsche Oper hat bereits von ihm den „Messias“ und „Orpheus und Eurydike“ im Repertoire. Und obendrein sind die beiden Neuproduktionen zwei nach Berlin verpflanzte Wiederaufnah-

men, die auf Arbeiten Freyers von 1979 bzw. 1993 zurückgehen und in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen entstanden sind. Dabei zeigt sich, daß der Regisseur von einst in der „Iphigénie“ eindrucksvollere, packendere Bilder inszeniert hat als der jetzige Freyer in der „Alceste“, wo sich der Manierismus der Statik mit einem gewissen Schlen-drian im Umgang mit den Bühnenillusionen paart. Robert Wilson läßt grüßen. Was skurril und vielleicht auch witzig gemeint ist, wirkt leicht banal und verspielt. Und das ewige Auf und Ab der Gazevorhänge macht nur Sinn, wenn es so erfolgt, daß man nicht ständig darauf achtet.

Als extremer Gegenpol zum musiktheatralischen Aktionismus an der Komischen Oper spielen sich Freyers Inszenierungen weitgehend losgelöst vom

Musikalischen ab. Das macht die handlungsarme „Alceste“ zu einem langatmigen Bilderbogen in Zeitlupe. Emotionen setzt Freyer allenfalls über den Text, doch nicht über die Musik in maniert stilisierte Gestik um. Gluck wird uns dadurch noch fremder, noch erhaben-langweiliger, als er uns in diesen beiden antiken Dramen heute ohnehin ist. Den vom Komponisten so leidenschaftlich postulierten Verzicht auf zopfige Traditionen unterläuft der Regisseur mit seinem eigenen szenischen Kanon. Freyers Beharren auf typisierte Masken nimmt den Solisten viel von ihren Möglichkeiten, als brillante Sänger auch mit Fleisch und Blut auf der Bühne präsent zu sein. Anna Caterina Antonacci (Alceste) gerät so unverdientermaßen ins Hintertreffen, ebenso Vinson Cole (Admète), Carola Höhn (Iphigénie) und Armand Arapian (Thoas), obwohl besonders die letzteren beiden hohes gesangliches Niveau bieten. Hier haben es Gino Quilico (Orest) und Keith Lewis (Pylade) leichter, weil der Regisseur ihnen immerhin männliche Menschlichkeit zugesteht.

Der im Opernbetrieb noch unerfahrene Thomas Hengelbrock hatte zunächst keinen leichten Stand, vielleicht gerade weil seine Verpflichtung einen stilistischen Akzent setzte. Die Ouvertüre zu „Alceste“ versprach jedenfalls wesentlich mehr, als der Abend dann musikalisch geben konnte. Immerhin bemühte sich Hengelbrock um das Hörbarmachen jener musikalischen Strukturen, die in der Routine des Opernalltags meist untergehen. „Iphigénie en Tauride“ stand als zweite Premiere glücklicherweise unter einem günstigeren Stern. Das Orchester hatte sich auf Hengelbrocks Stilkonzeption eingestellt und spielte ebenso flexibel wie engagiert, der Chor erreichte sogar höchstes Format.

Unter dem Strich muß es allerdings dem Staatsopernintendanten schwerfallen, guten Gewissens die Überziehung seines Jahresetats um zehn Prozent künstlerisch zu legitimieren. Bislang sind die Staatsoper und die Deutsche Oper im wesentlichen

zwei Häuser, die direkt miteinander in unmittelbare Konkurrenz treten, ohne ein unverwechselbares Profil erarbeitet zu haben. Das ist vielleicht nur bei kleineren Bühnen möglich, wie der Komischen Oper, die wenige Tage zuvor mit Puccinis selten aufgeführtem „Il trittico“ in einer keineswegs weltbewegenden, doch dem Charakter des Hauses verpflichteten Inszenierung von Christine Mielitz erneut ihr Berechtigung unter Beweis stellte; ein Erfolg, zu dem der Dirigent Mario Venzago entscheidend beigetragen hat.

Martin Elste

Notizen aus New York

Die Opernsaison in New York ist bis jetzt interessant gewesen, nicht zuletzt durch die Neuproduktion von Dvořáks „Rusalka“, die in der Met bisher nicht auf der Bühne war. Überraschenderweise ist dieses Werk in den vergangenen Jahren von den Opern in Houston, Philadelphia, Seattle und Minneapolis gebracht worden, so daß man fast sagen könnte, „Rusalka“ gehöre zum Standardrepertoire von Nordamerikas Theatern. An der Met ist „Rusalka“ von dem Team Otto Schenk/Günther Schneider-Siemssen produziert worden, deren romantische Stilistik in Wagners „Ring“, in „Parsifal“ und den „Meistersingern“ deutlich geworden ist. „Rusalka“ entpuppte sich als problematischer. Während die Bäume und Büsche am Bühnenrand noch sehr pittoresk wirkten, erinnerte der Hintergrund mit seinem mondbeschiedenen Wald eher an billige Ölgemälde.

Wer die „Rusalka“-Aufnahme unter Vaclav Neumann bei Supraphon kennt, weiß, wie wunderbar Dvořáks Partitur ist. Was diese Musik braucht, ist einen Orchesterleiter, der die Span-

nung auch bei langsamen Tempi zu halten weiß; Dirigent John Fiore an der Met war nicht der richtige Mann dafür. Unter seiner Führung arbeitete sich das Orchester durch die Musik, bis sie selber in Rusalkas Weiher zu versinken schien. Enttäuschender noch war der Tenor Neil Rosenshine als Prinz. Abgesehen von dem lächerlichen Kostüm sang er schlecht; seine Stimme wirkte überanstrengt, ausgesungen, als habe er viel Zeit damit zugebracht, größeres Volumen zu erreichen. Gabriela Beňačková als Rusalka war in ihrem Fach und überzeugte voll – wie schon in der Neumann-Aufnahme. Die große Überraschung allerdings war die Hexe in Gestalt von Dolora Zajac. Das war wirklich einmal eine Lehrstunde in Charakterisierungskunst und unverkrampfter Körpersprache, bis in



Kleinigkeiten hinein. Auch wenn man ihre Stimme nicht übermäßig schön findet, sind Stamina und Ausdruckskraft unleugbar vorhanden, was besonders in dieser Musik hervortritt.

Glücklicherweise stand James Levine am Pult bei einer weiteren erstmaligen Neuinszenierung, Verdis „Stiffelio“, gedacht als Vehikel für Plácido Domingo und inszeniert von Giancarlo del Monaco. Wie der Regisseur äußerte, ist Grundlage seines Konzepts die dramatische Spannung zwischen dem Protestantismus des Librettos und Verdis katholischen Wurzeln. Wirklich geht Verdis hochemotionale, zwingende Musik oft überkreuz mit dem Naturalismus von del Monacos Bühnengeschehen. Plácido Domingo als Stiffelio, der

seinem ehebrecherischen Weib vergeben muß, klang frisch und energisch. Sharon Sweet als Lina agierte wie eine Schlafwandlerin. Obwohl sie eine große Stimme ihr eigen nennen darf, ist diese in der Tönung wenig bemerkenswert; darüberhinaus leidet der Gesang unter etwas grober Technik und Tonhöhenproblemen. Levine dirigierte mit großer Hingabe, was es um so enttäuschender macht, daß er in letzter Zeit immer seltener am Pult der Met anzutreffen ist. Die Frage: „Wo ist Jimmy?“ wurde in dieser Saison oft gestellt. Die allzu häufige Abwesenheit eines so profilierten Mannes ist irritierend.

Zum ersten Mal in dieser Spielzeit brachte die Met „Figaros Hochzeit“ auf die Bühne, und zwar mit Helen Donath. Sie war lange Zeit eine der liebenswertesten Susannas; nun sang sie zum ersten Mal die Gräfin – und zwar hinreißend. Ganz offensichtlich war ihr diese Rolle ein persönliches Anliegen. Sie ist durchgehend glaubwürdig als Gräfin, hat eine natürliche Würde, wenn sie



Helen Donath, seit langem eine der charmantesten und kompetentesten Susannas und Paminas, gab an der Met ihr vielbeachtetes Rollendebüt als Figaro-Gräfin. James Levine, der Chef der Met, glänzte in letzter Zeit durch häufige Abwesenheit.

Die Staatsoper Unter den Linden wartete mit zwei Gluck-Premieren auf, die Achim Freyer inszenierte: „Alceste“ und „Iphigénie en Tauride“. Allerdings griff Freyer hier auf seine Produktionen von 1979 und 1993 für die Wiener Festwochen zurück. Das Foto zeigt Vison Cole (Admète) und Anna Caterina Antonacci (Alceste).



traurig ist über die Untreue ihres Gatten. Ihre Stimme hat die Qualität einer reifen Sängerin bei erstaunlich guter Technik.

Plötzlich und ohne Vorwarnung verloren die New Yorker Radiohörer eine der beiden kommerziellen Klassik-Radiostationen. Unmittelbar vor Weihnachten erklangen bei WNCN die letzten klassischen Noten, bevor Rock-Musik begann. Nur ein klassisches Radio-Programm ist übriggeblieben, WQXR (abgesehen vom nicht kommerziellen WNYC). Seit Mitte der 80er Jahre hat WNCN einen Yuppie-Markt hofiert und sich dabei auf einzelne Sätze und trällerbare Barock-Highlights beschränkt. Trotzdem hatte dieser Sender eine große Hörerschaft und arbei-

tete profitabel. Nach WNCNs Ableben erhebt sich die Frage nach dem Verhältnis von Klassik-Sendern und der Plattenindustrie. „Radio mit klassischer Musik ist immer schon ein wichtiger Bereich zur Verbreitung von CDs gewesen“, heißt es von der Deutschen Grammophon in New York. Der WQXR-Produzent George Jellinek ist da vorsichtig: „Die Plattenindustrie hat es geschafft, eine große Zahl von Musikliebhabern und Käufern heranzuziehen, die nicht notwendig auf das Radio zurückgreifen müssen, weil ihre CD-Sammlungen ihnen erlauben, jederzeit das Gewünschte zu hören.“ Und folgt man Michael Fine von Koch International, so „ist es sehr schwierig, eine Plat-

te im klassischen Radio zu promoten, weil das Wiederholung bedeutet, das Wesentliche bei dieser Art von Radio aber Vielfalt und Abwechslung sind.“ Pop-Radios nehmen zehn oder vierzig Stücke und spielen sie bis zum Überdruß; und selbst wenn ein Sender wie WNCN immer wieder ein relativ enges Repertoire abgespielt hat, „für die Unterstützung des jüngsten Mahler-Zyklus oder einer neuen ‚Traviata‘ ist ein Klassik-Sender ungeeignet.“ So bleibt es abzuwarten, ob die WNCN-Hit-Methode einige Hörer dazu verführt hat, ihre eigenen Sammlungen aufzubauen und sich nicht nur löffelweise mit Klassik füttern zu lassen.

Barrymore L. Scherer

Zum Tode von György Cziffra

Die herben, schmerzlichen Jahre des in der großen, musikbegeisterten Öffentlichkeit weitgehend unbemerkten Diminuendos des Pianisten György Cziffra sind Mitte Januar in einer Klinik nahe Paris zu Ende gegangen. Nach längerer Krankheit – wohl eher aber infolge schwerer, schicksalsbedingter Lebenslast starb der Ungar im Alter von 72 Jahren. In Budapest geboren und als Wunderkind wie in späteren Jahren, als ihn eine noch wohlmeinende Zuhörerschaft für kurze Zeit im Olymp der Pianistik aller Zeiten wählte, ereiferte sich Cziffra als Zauberer in den Grenzbereichen von Ästhetik und Physik. Mit fünf Jahren improvisierte er über ihm zugerufene Themen. An der Franz Liszt-Akademie seiner Heimatstadt Budapest fand er in Ernst von Dohnányi einen begeisterten Fürsprecher. Der Krieg unterbrach die natürliche Wei-

terentwicklung dieses ungebundenen, kaum zu bändigenden Improvisators – und schließlich drohten die Gefangenschaft und ihre Folgen alles Planen und Wünschen überhaupt in Frage zu stellen. Cziffra verdiente sich als Barpianist seinen Lebensunterhalt, doch insgeheim bereitete er für 1953 sein neuerliches Debüt mit einem „klassischen“ Programm vor.

1956, in den Wirren des Ungarn-Aufstandes, verließ er mit Frau und Kind das Land. Über Wien, wo er umjubelt, später freilich geradezu mißhandelt wurde, folgte er wohl instinktiv der Verlockung Frankreich. Dort war ihm freundliche Aufnahme sicher und in seiner Eigenschaft als „Reinkarnation Franz Liszts“ brillierte Cziffra in den großen Jahren seiner gebändigt-unbändigen Klavierkunst ganz nach dem Gusto seiner neuen Landsleute. Georges sollte man ihn heißen, nicht länger György. Am besten aber kurz und bündig „Cziffra“ – dem Synonym für mächtig schwellende Accellerandi, für überraschende thematische Metamorphosen und traumwandlerisch sichere Technik noch in jenen Bereichen, wo für die „sterblichen“ Virtuosenkollegen längst die Muse „Angst“ das Reglement zu übernehmen pflegt. Aber Cziffra – unfähig der wirkungsvollen Selbstpromotion und schlecht beraten in engster Umgebung – geriet wie ein leben-



des Fossil noch zu frühen Lebzeiten in die künstlerische Defensive. Spätestens seit den frühen 80er Jahren ließ er sich nur noch sporadisch, schon gar nicht mehr in den illustren Abonnementsreihen oder auf bedeutenden Festspielpodien hören.

Der tragische Tod seines Sohnes hatte den melancholischen Einzelkämpfer gebrochen. Die Widerstandskräfte dieses Rhapsoden wütender Vereinsamung schwanden. Und auch mit seinen alten und neuen Aufnahmen erntete Cziffra – namentlich in Frankreich – eher verstörte Reaktionen in der sogenannten

Foto: Phonogram

Soul

... mit Canton - absolutely live



HiFi Boxen für die unverfälscht naturgetreue Wiedergabe zu bauen, ist unser Zweck und Ziel seit zwei Jahrzehnten. Hohe und höchste Bewertungen in objektiven Fachtests bestätigen den Erfolg. „Typisch Canton“ – das bedeutet: In handwerklicher Qualität gebaute Lautsprecherboxen mit vorbildlich neutraler Wiedergabe, natürlich, räumlich, frei von Verfärbungen, sauber und satt im Baß... Die reine Musik!

CANTON

Fordern Sie unseren Gesamtprospekt an.
Canton Elektronik GmbH + Co KG
Postfach 61, 61274 Weilrod
Tel. 06083-28756/Fax 06083-28113

Fachkritik. Die Wende kam sehr spät. Für Cziffra fast zu spät. Eine gewichtige, acht CDs umfassende EMI-Kassette („Les introuvables de Cziffra“) mit zum Teil so gut wie unbekannten Einspielungen, hatte sensationellen Erfolg selbst bei solchen Rezensenten, die sich über diesselben Aufnahmen Jahre zuvor noch mokiert hatten. Hier hatte man nun wieder Gelegenheit, Cziffra nicht nur als die erste Liszt-Autorität dieses Jahrhunderts zu bestaunen, sondern als Regiekünstler französischer Alt-Miniaturen (Couperin, Rameau, Lully, Daquin), als Pyromanen der Brahmschen Paganini-Variationen, als den wohl wahrhaftigsten Verkünder von Balakirews „Islamey“ oder als leibhaftigen Seismographen Schumannscher Fieberzustände. Manches aus Cziffras Hinterlassenschaft harret noch der discographischen Wiederbelebung: Gershwins „Rhapsody in Blue“, Schumanns „Sinfonische Etüden“, Bach-Choräle in der Busoni-Fassung, Dohnányis f-Moll-Capriccio op. 26, seine „Säbeltanz“-Bearbeitung, aber auch – dies an die Philips-Adresse! – der größte Teil der Chopin-Etüden op. 25 und Vereinzeltes aus dem Polonaisen-Repertoire. *Peter Cossé*

Gardiners Operetten-Exkurs

Befragt nach ihren Schallplattenplänen, gestand Jessye Norman vor nicht allzu langer Zeit, daß es ihr Spaß machen würde, die Hanna Glawari in Lehárs Operette „Die lustige Witwe“ zu singen. Hierin ist ihr jetzt Cheryl Studer zuvorgekommen, die das Werk mit jungen, aber bereits vielbeachteten Sängerkollegen – u.a. Boje Skovhus als Danilo, Barbara Bonney als Valencienne, Bryn Terfel als Mirko Zeta – unter der Leitung von John Eliot Gardiner für die

DG in Wien aufgenommen hat. Gardiner und Lehár – das ist für den Plattenhörer eine gewöhnungsbedürftige Konstellation. Zwar haben gerade in letzter Zeit die Neuaufnahmen des Dirigenten das immense Spektrum Gardiners eindrucksvoll unter Beweis gestellt; erinnert sei nur an Brittens „War Requiem“, die wiederentdeckte „Messe solennelle“ von Berlioz (vgl. FF-Kritik S. 62), den Zyklus der Mozart-Opern für DG Archiv und die bereits aufgenommenen, aber noch nicht veröffentlichten Weill-Lieder mit Anne Sofie von Otter, die belegen, daß man sich von der Vorstellung eines Stardirigenten der Alte-Musik-Szene endgültig verabschieden muß. Außer dem Monteverdi-Choir und den English Baroque Soloists hat Gardiner inzwischen bereits eine dritte Formation, das Orchestre révolutionnaire et romantique, herangezogen, das er speziell für die Werke der Romantik einsetzt.

Für Lehár, so befanden die Verantwortlichen, seien die Wiener Philharmoniker das einzig adäquate „period orchestra“, das allerdings bis dato das Werk nie gespielt hatte, weil Operette die Domäne der Wiener Volksoper ist. In den Neujahrskonzerten konnten die Wiener Philharmoniker aber oft genug beweisen, daß sie sich ausgezeichnet auf's schwere leichte Fach verstehen und somit den eingängigen Melodien Lehárs mit ihrer Klangkultur ein tragfähiges musikalisches Fundament verleihen können.

Bei den Sängern geht Ensemblegeist vor Starkult. Der einzige wirkliche Star, Cheryl Studer, fügt sich ebenso in Gardiners Konzept ein wie alle anderen. Ihr hat man in den letzten Jahren oft angekreidet, daß sie „alles“ singen würde, geradezu unersättlich sei. Viele Kritiker hätten es offenbar lieber gesehen, wenn Cheryl Studer beim deutschen Fach, bei Wagner und Strauss-Partien, geblieben wäre. Merkwürdig ist dabei, daß man ihr die Vielfalt, die sie sich erhalten möchte, übel nimmt, die man an anderen berühmten Sängern (z.B. Joan Sutherland) immer gerühmt hat. Zudem wurden Cheryl Studer in den letzten Jahren mehrfach von bis zu fünf verschiedenen Dirigenten immer die gleichen Partien für Schallplat-

Im Wiener Musikvereinssaal nahm John Eliot Gardiner mit den Wiener Philharmonikern, dem Monteverdi Choir und Cheryl Studer in der Titelrolle Lehárs „Lustige Witwe“ für DG auf. Schwachpunkt der alten Karajan-Aufnahme von 1972 ist Elizabeth Harwood, die als Hanna Glawari kaum vokale Führungskünste anbietet.

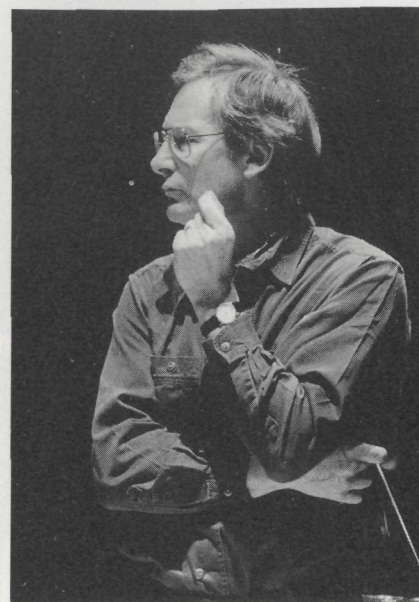


Foto: DG

tenaufnahmen angeboten – beispielsweise Senta, Chrysothemis und Kaiserin („Frau ohne Schatten“) – Partien, die jede Sängerin nur einmal im Leben aufnimmt. Daher ist es verständlich, wenn sie – speziell auf Tonträgern – den Teil ihres Repertoires dokumentiert sehen will, den sie ebenso oft und gern singt: Mozart-, Verdi- und Rossini-Partien und jetzt erstmals Wiener Operette. Der jugendliche Danilo der Aufnahme, der Däne Boje Skovhus, seit 1991 Mitglied der Wiener Staatsoper, zeigt beachtliche Ausdrucksnuancen und macht damit den Mangel an verführerischem Timbre und unwiderstehlichem (Stimm-)Charme wett, Barbara Bonney und Bryn Terfel sind ein stimmiges „zweites Paar“.

Die Teile des Puzzles, die der Zuhörer bei Aufnahmesitzungen mitbekommt, lassen natürlich noch kein fundiertes Urteil zu, um das Ganze zu bewerten. Wenn diese neue Lehár-Aufnahme auch mit den Wiener Philharmonikern entstanden ist, wird sie sicher nicht wegen ihres „wienerischen Kolorits“ ein Erfolg, sondern wegen der Gesamtleistung von Sängern und Musikern, die wiederum ihren Kristallisationspunkt in der Person des Universalisten Gardiner finden. Daher wird es wohl auch nur zweierlei Reaktionen auf diese „Lustige Witwe“ geben – entweder anerkennende Zustimmung oder totale Ablehnung.

Marie-Luise v. Schuckmann

CHRISTOPHE ROUSSET

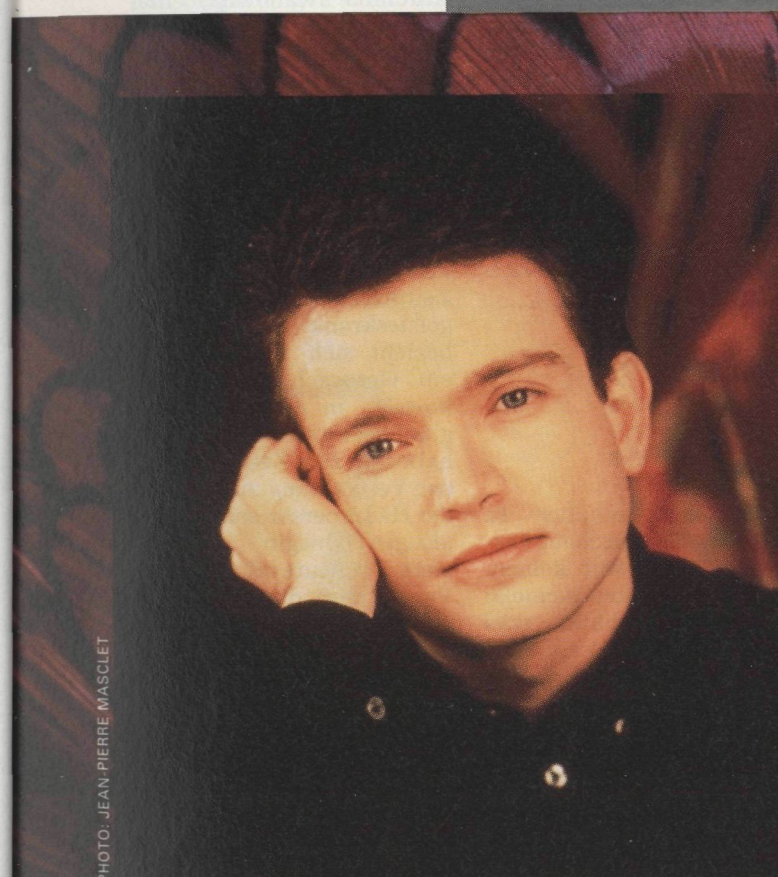
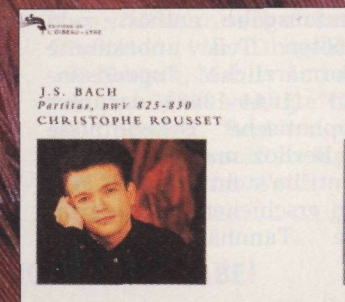
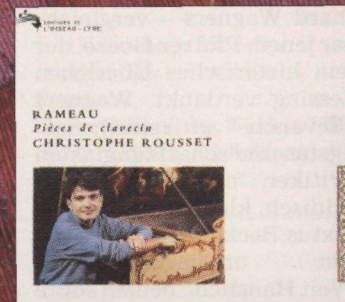


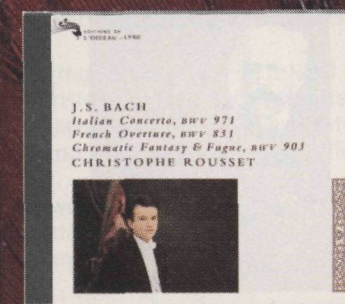
PHOTO: JEAN-PIERRE MASCIET



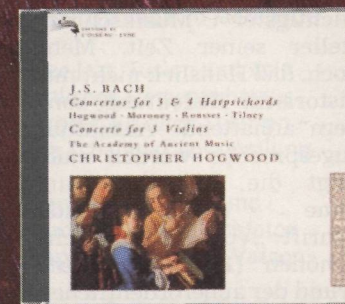
Joh. Seb. Bach
Partiten BWV 825-830
Christophe Rousset, Cembalo
L'Oiseau-Lyre 2CD 440 217-2



Jean-Philippe Rameau
Pièces de clavecin
Christophe Rousset, Cembalo
L'Oiseau-Lyre 2CD 425 886-2



Joh. Seb. Bach
Italienisches Konzert BWV 971
Französische Ouvertüre BWV 831
4 Duette BWV 802-805
Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903
Christophe Rousset, Cembalo
L'Oiseau-Lyre CD 433 054-2



Joh. Seb. Bach
Konzerte für 3 & 4 Cembali BWV 1063-1065
Christopher Hogwood, Davitt Moroney, Christophe Rousset, Colin Tilney, Cembalo
Academy of Ancient Music
Dirigent: Christopher Hogwood
L'Oiseau-Lyre CD 433 053-2