

Celibidache in Berlin

Nach siebenunddreißig Jahren kehrte Sergiu Celibidache Ende März 1992 an das Pult des Berliner Philharmonischen Orchesters zurück, mit dem er nach dem Zweiten Weltkrieg den Grundstein zu seiner exzeptionellen und eigenwilligen Karriere gelegt hatte und mit dem er in den unmittelbaren Nachkriegsjahren durch dick und dünn gegangen war, bis man voller Zerwürfnisse voneinander schied. „Lauter Gesichter, die ich nicht kenne“ – nur noch sieben Musiker von damals sitzen im Orchester – äußerte sich der altersweise Dirigent bei der ersten neuerlichen Zusammenkunft, der ersten von sechs angesetzten Proben für Bruckners siebente Sinfonie im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt. Das Berliner Konzert wurde zu einem Triumph des entmaterialisierten Klangs.

Celibidache ist bekannt als ein Künstler, der sich Zeit nimmt, bei den Proben wie bei der Aufführung. In sechs Proben thronte er wie ein in sich ruhender Guru auf dem Pulthocker. Eine gute halbe Stunde widmete er allein den ersten Takten, bis er mit dem farbigen, dichten, aus dem Nichts hervortretenden Tremolo zufrieden war. Für ihn erfordert Bruckners Sinfonik keine Virtuosität, sondern Aufeinander-Hören. Dazu läßt er die Musiker auch mal spielen, ohne das Metrum vorzugeben, und erzielt damit ein Höchstmaß an Konzentration auf das Miteinander in der Musik.

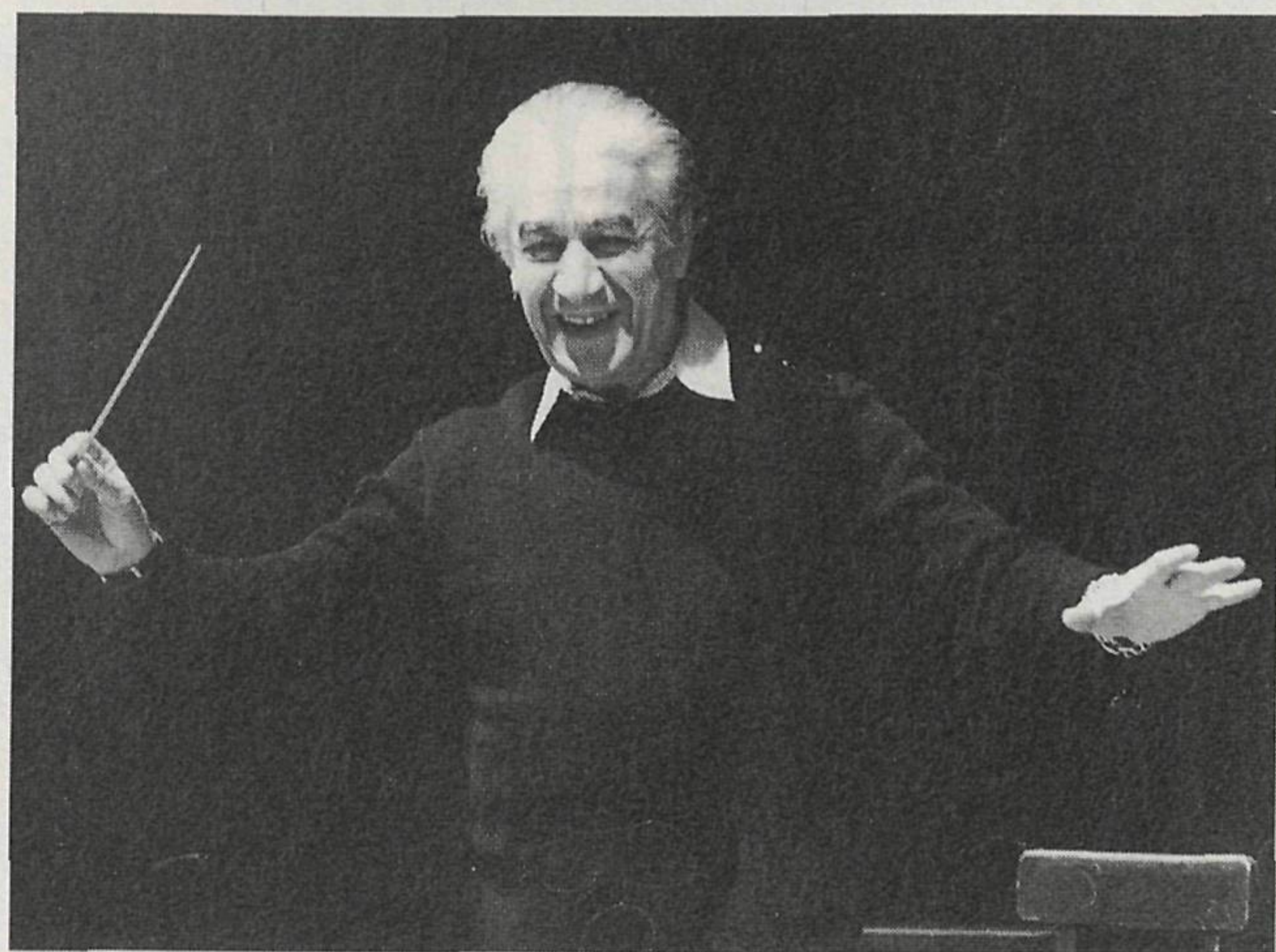
Was ist es, das an Celibidaches Bruckner-Interpretation so fesselt? Es ist das Erhören neuer Klanglichkeiten. Beispielsweise

die akzentuierten Baßtöne in den Takten vor dem berühmten Bekenschlag im langsamen Satz der Siebenten: Wie Schläge riesiger Glocken erklingen sie auf bisher ungehörte Weise. Die Tempowahl ist ein wichtiger Faktor hierbei. So langsam und doch so zwingend hat wohl kein anderer Dirigent je eine Bruckner-Sinfonie dirigiert. Sonst eine Stunde dauernd, zelebriert Celibidache das Werk in fast neunzig Minuten. Nein, es ist keine Zelebration, kein rituelles, nur bedingt ein spirituelles Musizieren. Wenn Celibidache es auch liebt, über das Geistige in der Musik zu sprechen, so ist seine Art des Musizierens viel mehr als bloße Theorie. Er versteht es, mit dem einzelnen musikalischen Klang, Takt für Takt, Note für Note, zu faszinieren. Seine Tempi wirken in den zusammen einstündigen beiden ersten Sätzen keineswegs zu langsam. Ganz im Gegenteil, die Tempi sind organisch, weil erst sie die Möglichkeit bieten, den Orchesterklang aufzuschlüsseln, seine Vielfältigkeit freizulegen. Celibidache zieht musikalische Konsequenzen aus dem, was ganzheitliche Musikrezeption ist.

Ob eine Videoproduktion, das Nebenprodukt dieser nostalgischen Wiederbegegnung zwischen Dirigent und Orchester, diesen Eindruck auch noch vermitteln kann? Sony Classical hat den entscheidenden Gegner der Schallplatte überreden können, seine Konzerte für die Laser Disc (bzw. die Video Cassette) aufzuzeichnen. So sind inzwischen in Wien Bruckners vierte Sinfonie und in München Bruckners sechste Sinfonie produziert worden; zwei

weitere Mitschnitte aus Tokio hat der Maestro (noch) nicht freigegeben. Als erstes erschien bei der Teldec eine Laser Disc mit Probe und Aufführung von Prokofieffs „Symphonie classique“ (mit den Münchner Philharmonikern).

Mit fünf Kameras hat Rodney Greenberg, Sonys Videoproduzent, die beiden Berliner Konzertabende festgehalten. Vor den Proben hat er minutiös seine Bildvorstellungen in die Partitur eingetragen. Im Video-Kontrollraum neben ihm seine Assistentin, die Takt für Takt verfolgt und die Bildschnitte, Überblendungen und Schwenks gemäß den Eintragungen in der Partitur den Kamerateuren über Mikrophon und Kopfhörer mitteilt. Diese Arbeit erfordert höchste Konzentration. Die langsamen Tempi lassen Zeit für lange Einstellungen, dennoch dauert kaum eine Kameraeinstellung länger als drei, vier oder fünf Takte. Manchmal wechselt sie von Takt zu Takt. Aber wird man Celibidaches Konzeption von Großräumigkeit gerecht werden können? Ist man überhaupt in der Lage, sie in irgendeiner Weise adäquat in eine andere, beschränkte Wirklichkeit zu übertragen? Der Maestro ist sich sicher, daß die Videoaufzeichnung mehr von dem übermittelt, was seine Interpretationskunst ausmacht, als es der traditionelle Tonträger vermag. Deshalb erscheinen die Sony-Produktionen auch nur im Video-Format. Bald werden wir uns davon überzeugen können, ob Celibidaches Lockerung seines Medien-Verdikts auch der häuslichen Praxis der Musikrezeption standhält. *Martin Elste*



Fotos: Timpe, Kirchbach

Problematische Exhumierung

Mit seiner sechsten Oper „Dimitrij“, die an der Bayerischen Staatsoper ausgegraben wurde, hat es sich Dvořák wahrlich nicht leicht gemacht. Nach der Prager Uraufführung 1882 bemängelte der ihm wohlgesonnene Eduard Hanslick dramaturgische Schwächen der Schiller-Adaption von Marie Červinková-Riegrová, worauf Dvořák sich beeilte, einen neuen, versöhnlichen Schluß zu schreiben. Aber auch musikalisch arbeitete er seine Historientragödie mehrfach um, ohne letzten Endes eine bestimmte Fassung zu autorisieren – was sich für die Rezeption des „Dimitrij“ zusätzlich erschwerend ausgewirkt hat. Gerd Albrecht, Chef der Hamburgischen Staatsoper, hat bei seiner Einrichtung des hierzulande nahezu unbekannten Werkes, dem zeitgemäßen Trend zum Original folgend, auf den Ur-„Dimitrij“ zurückgegriffen. Für die Bayerische Staatsoper hat er eine rund zweistündige Strichfassung besorgt und zusammen mit Krista Thiele ins Deutsche übersetzt – keine Glanzleistung, wie man angesichts der peinlich-holprigen Verse konstatieren muß. Albrecht hatte im übrigen auch noch die Besetzung für das ungewöhnliche Projekt ausgewählt, bevor er sich wegen angeblich unüberbrückbarer Differenzen mit dem Regisseur Tony Palmer überstürzt aus München verabschiedete.

„Dilettantismus“ lautete Albrechts Hauptvorwurf gegen Palmer. Nun, nach der Premiere, kann man Albrecht verstehen – billigen mag man seinen unrühmlichen Abgang dennoch nicht. Offenbar wurde jedoch, daß der britische Film- und Fernsehregisseur trotz vorausgehender Inszenierungen in Karlsruhe, Zürich und Hamburg mit dem Medium Oper (noch) nicht umgehen kann. Unfähig, die Hundertschaften von Choristen, Statisten und Solisten sinnvoll zu führen, flüchtete sich Palmer in abgestandenes Rampentheater und überließ die Protagonisten unterm Verfolgercheinwerfer ihrem Schicksal – metierunerfahren muß man das wohl nennen.



Göran Wassberg hatte ihm überdies ein uninspiriertes Einheitsbühnenbild gebaut: Eine rote Kreml-Mauer und goldene Zwiebeltürmchen werden wieder einmal von Ikonen eingerahmt. Auch leibhaftige Hunde und ein Pferd machen die Volksszenen nicht lebendiger. Mehr als folkloristische Genre-Bildchen aus dem alten Rußland sind dem Inszenierungsteam nicht gelungen. Daß es hier neben einem Liebes- und Eifersuchtsdrama auch um nationale Konflikte zwischen Polen und Russen Anfang des 17. Jahrhunderts geht, wird in der Münchner Aufführung erst gar nicht thematisiert. Die Handlung knüpft gewissermaßen da an, wo Musorgskys „Boris Godunow“ endet. Der falsche Dimitrij erobert mit polnischer Unterstützung die Zarenkrone; als seine wahre Identität entlarvt wird, muß der Pseudo-Demetrius seinen freilich unwissentlich begangenen Betrug mit dem Leben bezahlen.

„Dvořáks ‚Dimitrij‘ ist reich an schöner und origineller Musik, das Werk eines echten, bedeutenden Talents. Der Komponist hält sich ebenso ferne von Trivialität wie von unfruchtbarer Grübelelei. Das Slavische ist der natürliche Atem dieser Musik, nicht künstliche Inhalation.“ Diesem Urteil Hanslicks ist uneingeschränkt zuzustimmen. Leider setzte der für Albrecht kurzfristig eingesprungene Dirigent Nicholas Ulfjanov mit dem ruppig aufspielenden Staatsorchester und den mächtig auftrumpfenden Chören auf eher grobe Effekte, von Koordinations-schwierigkeiten zwischen Bühne und Orchestergraben einmal abgesehen. Daß der als Grand Opéra konzipierte „Dimitrij“ de facto eher ein drame lyrique ist, führt Albrecht quasi durch die Hintertür vor: mit seiner subtil ausgeloteten Prager Gesamtaufnahme von 1989, die soeben erschienen ist.

Ben Heppner bewältigte die

Viel Porzellan wurde zerschlagen im Vorfeld der „Dimitrij“-Aufführung an der Bayerischen Staatsoper. Kurzfristig mußte als Dirigent Nicholas Ulfjanov einspringen. Dvořáks sechste Oper entpuppte sich als szenisch und musikalisch problematisch.

mörderische Titelpartie trotz gelegentlicher Intonationstrübungen mit imponierender helden-tenoraler Kraft. In den zentralen Duetten mit seiner polnischen Braut Marina, mit seiner russischen Geliebten Xenia und der Zarenwitwe Marfa waren ihm die furiose, in der Höhe etwas flackernde Luana DeVol, die überraschende Livia Aghova und die für die erkältete Livia Budai vom Blatt singende Pamela Coburn ungleiche Partnerinnen. Insgesamt ein ziemlich mißglückter Versuch einer Ehrenrettung für ein problematisches, aber nicht uninteressantes Werk, das die Chance einer adäquaten Aufführung so schnell nicht wieder bekommen wird.

Fridemann Leopold

Gottesnarr oder Satan in Pantoffeln?

Howard Haskin als Idiot Vova in der Weltpremiere von Alfred Schnittkes Oper „Life with an Idiot“ im Amsterdamer Muziektheater. Der Dirigent Mstislav Rostropowitsch trieb das Publikum zu Begeisterungstürmen für den Komponisten.

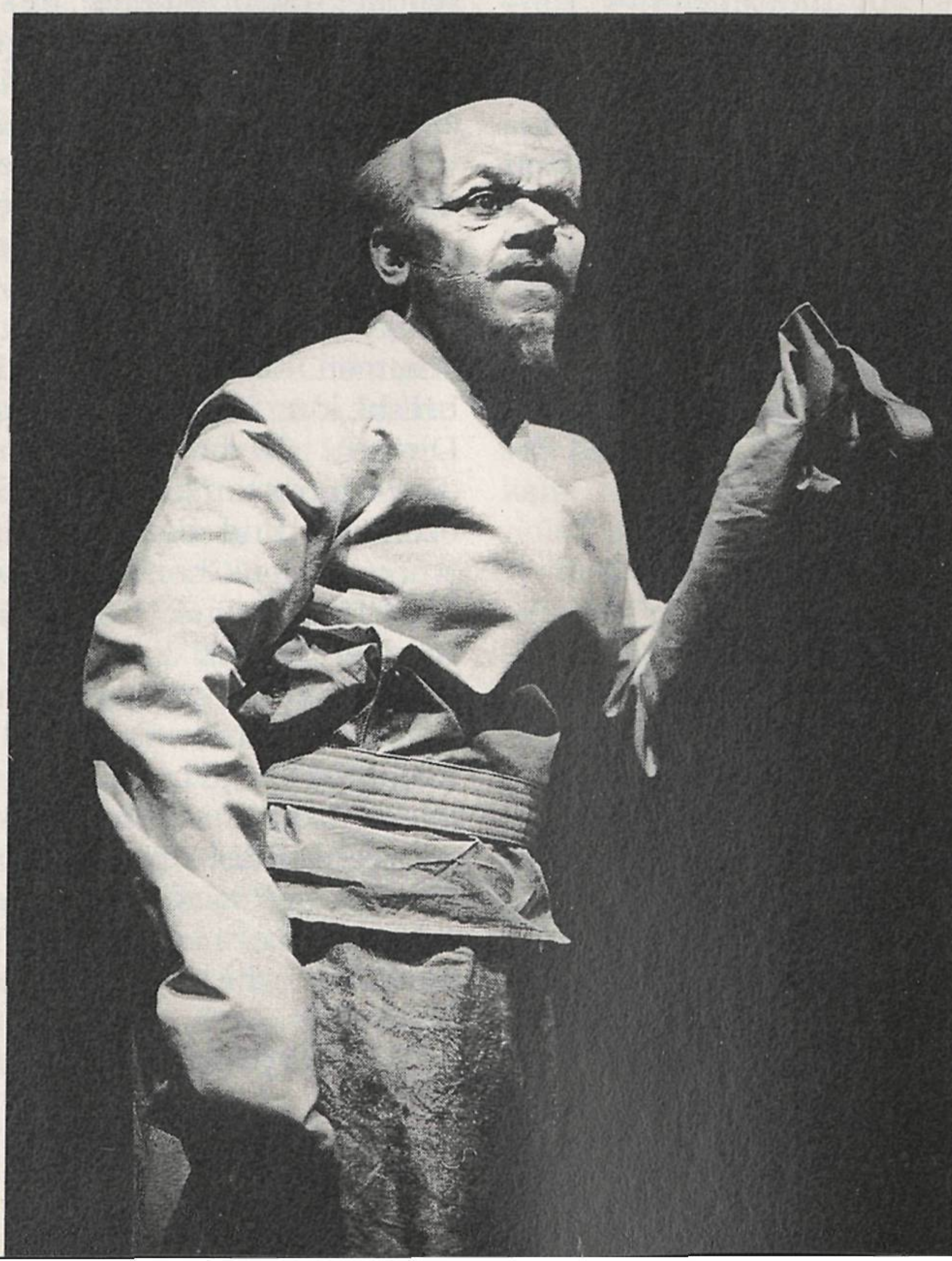


Foto: De Nederlandse Opera/Pieper

Alfred Schnittkes Oper „Life with an Idiot“ wurde in Amsterdam aufgeführt: Man spricht russisch. Man denkt und singt auch so. Und weder die Anwesenheit der niederländischen Königin noch die holländischen Übertitel ändern etwas daran, daß die Uraufführung von Alfred Schnittkes erster Oper zwar in Amsterdams Muziektheater, aber doch in einer Enklave russischen Geistes stattfindet. Auch der Titelheld ist Russe – aber leider kein Geisteskind von Dostojewski, sondern von Viktor Jerofejew, der eine zwölf Jahre alte Erzählung nun zu seinem ersten Opernlibretto umgearbeitet hat. Das Ergebnis ist ein Gleichnis – nur wofür? Ein Plädoyer gegen die offene Psychiatrie? Eine Warnung? Nimm keinen Geisteskranken bei dir zu Hause auf, lautet die vordergründige Botschaft. Und falls doch, sieh ihn dir vorher gut an. Aber der Gastgeber, der schlicht „Ich“ heißt und von Dale Duesing prägnant verkörpert wird, hat ja offenbar seinen persönlichen Sprung in der Schüssel. Parabeln können ziemlich krumm sein – wie diese. Ist das nun fürchterlich russisch oder nur fürchterlich fade? Ein Moskauer Kasperltheater, eine satanische Hanswurstiade? Gerade weil Alfred Schnittke, der polyglotte und polystilistische Meister des Zitierens und des Assoziierens, eine mei-

sterliche Partitur geschrieben hat, wird man über zweieinhalb Stunden (mit Pause) das Gefühl nicht los, daß hier eine Mochtegrngroteske veredelt bis überlastet wird.

In seiner immer wieder dissonant geschärften, aber insgesamt griffigen und tonal geordneten Partitur weiß Schnittke, was er der Musik- und der Zeitgeschichte schuldig ist. Er zitiert Mussorgskys Gottesnarren aus dem „Boris“ und die „Internationale“, hält mit Chorkommentaren das Geschehen auf Distanz und beschwört dann doch wieder mit Raumklangeffekten die Einheit des Geschehens. Dennoch bleibt es bei der Bewunderung für die (alt-)meisterlichen Fertigkeiten dieser Musik, sie packt nicht direkt. Das liegt nicht nur daran, daß Schnittke hinter der grellen Direktheit etwa des jungen Schostakowitsch zurückbleibt. Vielleicht hat der deutsch-russische Komponist hier doch zuviel Respekt vor dem klingenden Erbe der Väter. Es bleibt alles zu gezügelt, zu wohlorganisiert. Daran kann auch Mstislav Rostropowitsch nichts ändern, der nicht nur dirigiert, sondern auch am Klavier eine Tingeltangelband anführen und gar zum Cello greifen darf: schmachtender ist lange keine Liebeserklärung begleitet worden (glänzend Teresa Ringholz, die zwischen dem Ich und dem Idioten schwankt und den Tod findet). Boris Pokrowskys Inszenierung bemüht sich redlich, die Entfernungen im großen Muziektheater und die Distanz zum Geschehen zu verringern: Er bezieht den Raum mit ein, treibt das Spiel im Spiel voran. Pokrowsky ist als Chef der Moskauer Kammeroper und durch deren weitgereiste Inszenierung von Schostakowitschs „Die Nase“ berühmt – und an dieses Meisterstück erinnerte er (unfreiwillig?). Er reizt den Kontrast aus zwischen epischem Theater und Grand-Guignol-Gags, zwischen optischem Zitat (Howard Haskin als Idiot Vova darf einen Hinterzimmer-Lenin mimen) und Parodie auf plakativen Realismus.

Am Ende hat der zunächst so beschränkte und schweigsame Idiot Vova nicht nur das Schreien gelernt, hat er nicht nur die Bibliothek des Gastgebers geschändet und die Frau geschwängert, sondern auch das „Ich“ ins Wanken, in Abhängigkeit gebracht und in

den Wahnsinn getrieben. Unser Mitgefühl hält sich in Grenzen. Daß zwar nicht Schwachsinn, aber doch Dummheit ansteckend ist, das ist weder eine neue, noch eine rein russische Erkenntnis. Hier wird sie hochvirtuos noch einmal vorgeführt – und wirkt schon am Tag der Uraufführung leicht antiquiert.

Die Amsterdamer reißt es schnell von den Sitzen, aber dies-

mal hielten die „standing ovations“ ungewöhnlich lange. Jubel für alle, fast eine Huldigung für Schnittke. Dennoch könnte auch das „Leben mit einem Idioten“ eine Oper sein, die als Orchestersuite bessere Überlebenschancen hat. Aber vielleicht sieht das alles ganz anders aus, wenn der „Idiot“ demnächst in Wuppertal auf Deutsch stammelt. Rainer Wagner

Gelebt und gestorben für die Wiener Oper

Ein schönes Leben, ein schöner Tod – so könnte man es in bündigster Form ausdrücken: Eberhard Waechter ist am 29. März, an einem Frühlingssonntag, während eines Spaziergangs im Wienerwald verstorben. Todesursache: Herzinfarkt. Kurz davor war er noch mit Freunden zusammen gewesen, wie stets voll Optimismus und bester Laune. Kein Mensch hätte bei diesem lebensfrohen Mann, der sich mit seinen 63 Jahren noch immer eine geradezu jugenhafte Ausstrahlung bewahrt hatte, ein so nahes und jähes Ende vermutet. Eberhard Waechter hat viel erreicht, eigentlich alles, was er sich wünschen konnte: als Opernsänger eine ansehnliche Karriere, die ihn – abgesehen von seiner Tätigkeit am Wiener Stammhaus – an die Scala, die Met, zu den Salzburger und den Bayreuther Festspielen geführt hat. Und zuletzt wurde ihm auch noch jener Wunsch erfüllt, dem er schon seit seinen frühen Sängerjahren nachhing: er wurde Direktor der Wiener Staatsoper.

Ein „Aber“ war freilich immer dabei. Bei diesem reich talentierten Sänger, der 1953 an der Wiener Volksoper debütierte (als Silvio im „Bajazzo“), der in seinen Glanzzeiten Wiens bester Giovanni und Figaro-Graf war, hatte man – trotz aller Erfolge – stets das Gefühl, daß noch nicht alle Quellen seines Künstlertums freigelegt waren, daß noch viel mehr aus ihm herauszuholen wäre. Wie kein anderer hätte er das Zeug dazu ge-

habt, sich neben seinen deutschen Baritonkollegen Fischer-Dieskau und Prey einen gleichberechtigten Platz zu verschaffen. Doch das Kämpfen, das Sich-Hervortun lag diesem echten Papageno-Nachfahren fern. Er liebte ein behagliches Leben, liebte den „Heurigen“, gute Mahlzeiten, heitere Gesellschaft. Er fühlte sich in Wien am wohlsten, blieb der Wiener Oper treu, schlug viele Auslandsangebote aus, galt somit im Zeitalter der reisenden Stars als die große Ausnahme – und nahm damit in Kauf, daß er ein wenig aus dem Blickfeld der „großen Opernwelt“ geriet. Einige Plattenaufnahmen („Giovanni“ und „Figaro“ unter Giulini sowie die Bayreuther Mitschnitte des „Tannhäuser“, „Tristan“, „Parsifal“) geben Waechters künstlerische Qualitäten. Freilich ist dies viel zu wenig, gemessen an Begabung und Bedeutung dieses Künstlers.

Waechter sang den Golaud in „Pelléas“, Luna, Amfortas (alles unter Karajan) und rund 70 weitere Rollen, darunter auch viel Modernes (Strawinsky, Dallapiccola, Martin, Einem). Die Rolle, in der er am stärksten wirkte, war der Posa in Verdis „Don Carlos“. Als großes Vorbild verehrte er Paul Schöffler, dem er künstlerisch stets auf der Spur war, dessen weiten Radius er allerdings nicht ganz erreichte. Somit kein Holländer, kein Sachs, kein Boris, kein Jago. In seinen letzten Sängerjahren, als seine Stimme bereits viel von ihrer Klangkraft eingeüßt

hatte, nahm er sich erfolgreich der Operette an, sang Partien wie Danilo und Eisenstein. Rollen, die seiner charmanten, eleganten Wesensart sehr entgegenkamen.

Der Mensch Waechter war eine originelle Wiener Mischung: fesch und sportlich, humorvoll, stets von einer Aura lässiger, aristokratischer Finesse umgeben (als „Herr Baron“ ließ er sich gerne titulieren). Daß er dennoch kein oberflächlicher Mensch war und sogar sehr ernst und energisch sein konnte, hat er oft genug bewiesen, am deutlichsten wohl an jenem 4. Februar 1973, der für viele Wiener Opernbesucher zur bleibenden Erinnerung geworden ist. Eine „Aida“-Premiere, bei der es im Publikum zu Tumulten wegen einer schauderhaften Inszenierung kam. Als die Direktion in der Pause mit Polizeieinsatz gegen die Protestierer vorging, erscholl plötzlich eine machtvolle Stimme aus der Künstlerloge: Eberhard Waechter war es, der sich solidarisch mit den Protestierenden erklärte und das Recht auf freie



Foto: Timpe

Meinungsäußerung forderte. (Ihm trug dieses Extempore damals eine scharfe Verwarnung seitens der Direktion ein.)

Die Wiener Oper war sein ein und alles. Als Stehplatzbesucher, als junger Künstler war er in jenes sagenhafte Milieu geraten, an dem er zeitlebens mit unbegrenzter

Sehnsucht hing: die Zeit der großen „Gottheiten“ der Wiener Opernkunst, die Zeiten einer Reining, der Schwestern Konetzni, eines Lorenz, Schöffler, Rosvaenge... Diese Eindrücke haben ihn geprägt, an ihnen hing er mit allen Fasern seines Künstlertums. Bezeichnend, daß eine der ersten Veranstaltungen seiner Direktionszeit eine Matinee zum Gedenken an den Wagner-Tenor Max Lorenz war. Als Operndirektor (seit September 1991, zusammen mit dem nunmehrigen Alleindirektor Joan Holender) war es sein Ziel, diese „goldene Ära“ wieder erstehen zu lassen. Ensemblekultur und Nachwuchspflege waren seine Ziele, er bemühte sich um geordnete Verhältnisse im eigenen Haus, und am allerwenigsten um jene internationale Geltung, die seinen Direktions-Vorgängern Drese/Abbado sehr wichtig gewesen war. Die Skeptiker konnten sich unter diesem rückläufigen Konzept nicht viel vorstellen und sagten ihm baldiges Scheitern, zumindest aber Absinken in tiefsten Provinzialismus voraus. Nur ein halbes Jahr der Opernleitung war ihm vergönnt. Zu kurz, um Ergebnisse vorzuzeigen, zu kurz aber auch, um darüber ein Urteil zu fällen. Daß Waechter Führungsqualitäten besaß, hat er in der Volksoper bewiesen, die er seit 1987 leitete. Dort gab es eine spürbare Erneuerung, dort fanden in jüngster Zeit die einzigen Wiener Opernhöhepunkte statt, wie etwa die sensationelle Aufführung von Schostakowitschs „Lady Macbeth“. Wie es an der Staatsoper weitergegangen wäre, darüber kann es nur Vermutungen geben. Vielleicht hätte Waechter die Überzeugungskraft und Autorität besessen, etwas zustandezubringen, woran fast jeder zweifelte. Vielleicht auch hat es der Tod mit ihm gut gemeint und ihn vor einem grausamen Absturz bewahrt. Eberhard Waechter ist somit als Ehrenmann von uns gegangen, rein und unverehrt, als jener liebenswerte Kavalier der Opernbühne, der er Zeit seines Lebens und Wirkens gewesen ist.

Clemens Höslinger

Ein Märchen mutiert zur Friedensoper

Sechzehn Jahre mußten verstreichen, ehe auf einer Salzburger Festspielbühne wieder eine „Frau ohne Schatten“ von Gewicht in Musik und Szene die Gemüter beschäftigen sollte. 1974 waren es Günther Rennert und Karl Böhm, die für die Sommerfestspiele ein farblänglich verschwenderisches (und dabei verhalten analytisches) Spiel auf zwei greif- und begreifbaren Ebenen entwickelten. Und jetzt, da Sir Georg Solti die künstlerische Leitung der Osterfestspiele übernommen hat, fand sich mit ihm der Regisseur Götz Friedrich zu einem weltpsychologisch angehauchten Projekt zusammen, bei dem ein wesentliches Anliegen wohl war, die Fragwürdigkeiten des Strauss'sch/Hofmannsthal'schen Entwurfes als heilsbringenden Überbau einer verzweifelnden, gleichwohl hoffnungsfrohen Gegenwart darzustellen. Soltis Mission bestand darin, die Berliner Philharmoniker auf diese – ihnen im praktischen Vollzug noch unbekannte – Oper einzustimmen. Er betrieb das mit der ihm eigenen Strenge und Reizbarkeit, wodurch der Hörer außergewöhnlich engen Kontakt zur Bühne und eine Menge von Details erleben durfte, die in der erwähnten Böhm-Version im damaligen festlichen Ungefähr nur zu erraten waren. Aber Solti ist es auch, der die großen (klanglichen) Entwicklungen zuweilen vorzeitig abbrechen läßt und auf diese Weise den an sich schon angespannten Berliner Philharmonikern immer

wieder den Raum zur freien Entfaltung einengt. Doch sollte man Solti daraus keinen Vorwurf machen, denn er und das Orchester bleiben die Garanten für eine lebensnotwendige Schlankheit des musikalisch-gedanklichen Prozesses. Götz Friedrich nämlich hat sich in seiner, wie ein Programmheftbeitrag belegt, Begeisterung für die Utopie einer besseren, friedlichen (Opern-)Welt nicht gescheut, das Erkannte mit allen Mitteln der gestisch-symbolischen Präzisierung ins Bild zu setzen. Die Kinder sind es – als Ungeborene, als Sinnbilder von Hoffnung und Weiterleben –, die nicht nur während des monumentalen Spiels ihre Rechte einfordern, sondern am Ende in einer geschmacklich strittigen Apotheose im Spitalsmilieu noch einmal zum Diskussionsmittelpunkt werden. Die bildlichen und dekorativen Eingebungen von Rolf und Marianne Glittenberg verleihen den von Friedrich vertretenen Vorstellungen immer wieder den Charakter einer kitschigen Vernissage.

Die Darsteller dieser ungekürzten, mit zwei Pausen mehr als viereinhalb Stunden in Anspruch nehmenden Inszenierung bieten in vielen Phasen Überraschendes. Es wird auf der einen Seite großartig und differenziert gesungen, auf der anderen Seite aber unterstehen die Akteure den vielen klugen Situationseingebungen Friedrichs. Die Sphäre des hohen Paares (Cheryl Studer, Thomas Moser) wird nur zart angedeutet, während die untere Ebene (das Färberpaar mit Eva Marton und Robert Hale) den drastischen Regeln einer schiefgestellten Schabigkeit unterworfen bleibt, die im markanten Kontrast zur ätherischen Zeichnung von Reichtum und „besserer“ Umgangskultur steht, wenngleich auch da die „Neigungen“ von Geschöpfen (der Falke etwa) und Landschaftsteilen die Desorientierungen der Welt zu beschreiben scheinen. Marjana Lipovšek als Amme fungiert als intrigante Spielleiterin. Phänomenal ihre anschmiegsame Beweglichkeit in Schritten und Tonbildung. Ihr Charakter steht in sinngebendem Kontrast zur ergebnen, aber stimmlich aktiven Präsenz von Cheryl Studer, einer Kaiserin, die im Wunsch nach einem Kind viel Kindhaftes im Blick und in der Mimik ausstrahlt und die

mit einer Leichtigkeit singt, die noch dem Heroischen den Impuls von Liedhaftigkeit sichert. Wuchtig, vulgär, aber gegen Ende zunehmend von Menschlichkeit in Auftreten und Stimme erfaßt, ist Eva Marton als Färberin imstande, ihrer zunächst vordergründig rauhen, ja forciert eingesetzten Stimme doch noch jenen Adel zu geben, den die Partie benötigt. Robert Hale ist von großer Impulsivität, gestützt auf einen voluminösen, sehr wohl lautenden Bariton, den er so kraftvoll einsetzt wie Thomas Moser seine ausgeruht wirkende, auch in der Höhe endlich einmal wieder unverfärbte,



Foto: Salzburger Osterfestspiele

unerzwungen aussagestarke Kaiser-Stimme.

Eine nicht unproblematische, aber bedenkens- und vor allem hörens- und sehenswerte Produktion zum Beginn einer neuen Salzburger Osterfestspiel-Ära, die dem Karajanschen Musiktheater der letzten Jahre auf friedfertige Weise eine Absage erteilt und trotzdem die Bindungen an große, vergangene Tage erkennen läßt. Am 8. August wird diese Aufführung ein zweites Mal Premiere haben. Aber während bei den Sängern und im Wiener Staatsopernchor keine (wesentlichen) Veränderungen versprochen sind, werden anstelle der Berliner die Wiener Philharmoniker zugegen sein. Ein besetzungstechnischer Luxus, auf den sich das kleine Salzburg wahrlich etwas einbilden kann. Peter Cossé

Thomas Moser und Cheryl Studer als hohes Paar, Marjana Lipovšek als Amme und Eva Marton als Färberin in einer hörens- und sehenswerten Neuproduktion der „Frau ohne Schatten“ bei den Salzburger Osterfestspielen. Für nur zwei Aufführungen unter George Solti studierten die Berliner Philharmoniker das Werk ein.

Schweine lieben klassische Musik.

Auf eine naturgetreue Wiedergabe legen sie allerdings keinen großen Wert. Im Gegensatz zum gebildeten Homo sapiens. Deshalb verkaufen wir unsere Boxen auch nicht in Ställen, sondern beim autorisierten I.Q. Fachberater.

Für die Höhen und Tiefen im Leben.

Boxen von I.Q.

Wenn Sie mehr über Boxen wissen wollen, fordern Sie doch unsere Prospekte an. Sie!



Siegsfeldstraße 8

4300 Essen 1