

DARGOMYSHSKI UND SCHÖNBERG AN DER KOMISCHEN OPER BERLIN

Rare Stellvertreter

Es sollte „Lucia di Lammermoor“ werden. Doch die Erkrankung zweier Protagonisten zwang Harry Kupfer, anders zu disponieren. Er entschied sich für zwei Außenseiter des Repertoires: Alexander Dargomyshskis „Der steinerne Gast“ und Schönbergs „Erwartung“. Das Resultat dieser Doppelinszenierung an der Komischen Oper Berlin/Ost unterstrich das Provisorische. Zum einen entschieden sich Kupfer und sein Dirigent Rolf Reuter für das originale Particell (souverän gespielt von Wolfram Krauß) von Dargomyshskis nachgelassenem Werk und verzichteten auf Rimsky-Korssakoffs Orchestrierung, zum anderen kombinierte das Bühnenbild für beide Teile des Abends bereits Bekanntes. Alles beherrschender Ansatz in Kupfers Inszenierung von Puschkins Don Juan-Tragödie, die Dargomyshski als unendlichen rezitativen Dialog vertont hat, ist das Wechselspiel des Menschen zwischen gesellschaftlicher Erstarrung und innerem Empfinden. Dazu treten fast alle Sänger mit

lebensgroßen Puppen auf – eine reizvolle, aber doch auch allzu plakative Idee, deren Realisierung viele Detailfragen aufwirft. Aber Kupfer will ja immer den Zuschauer zur Eigeninterpretation anregen. Die musikalische Seite bestätigte das Aperçu vom einflußreichsten Flop der russischen Operngeschichte. Die musikdramaturgische Monotonie konnten

selbst die durchweg passablen Sänger nicht mit ihrem detailbewußten, textbetonten Gesang wettmachen.

Nach der Pause eine andere Opern-Unmöglichkeit: Schönbergs Monodram mit großer Orchesterbesetzung und symbolträchtig überladener Bühne. Die Rolle der durch den Wald irrenden Frau sang Catherine Gayer von der Deutschen Oper Berlin/West ganz anders als ihre Ost-Kollegen, im Stil der Vorkriegs-Heroinnen, mit breiten Vokalen und rrollendem r. Eine eindrucksvolle Interpretation, bei der Kupfer diesmal allen Ambiguitäten der Handlung mit vordergründiger Exaltation aus dem Wege ging. *Martin Elste*

„LA TRAVIATA“ IM BRÜSSELER VERDI-ZYKLUS

Zwischen Baudelaire und Musset

Wieder einmal hat sich das Brüsseler Block- und Stagioneprinzip als überlegen erwiesen: Auch die neue Aufführungsserie der „Traviata“ wirkte gegenüber der Premiere gereift und vertieft. Das ist kein „Wunder“, sondern prinzi-

pielle künstlerische Planung. Dirigent Sylvain Cambreling, das Regisseur-Ausstatter-Doppel Karl Ernst und Ursula Herrmann haben in langer Vorarbeit nicht nur alles gemeinsam entwickelt, sondern auch vom ersten Tag an mit Solisten und Chor geprobt, und

Emotionen durch Konvention verschüttet: Marek Torzewski als Alfredo und William Stone als Vater Germont in der Brüsseler Wiederaufnahme von Verdis „La Traviata“ (Foto unten). Links: Szene aus der Kupfer-Inszenierung von Dargomyshskis „Der steinerne Gast“ in Berlin/Ost



Fotos: Theatre de la Monnaie, Komische Oper Berlin



dieses Team war jetzt bei der Wiederaufnahme erneut zusammen. Doch selbst in Brüssel hat man mit den üblichen Widrigkeiten zu kämpfen. Marek Torzewski als junger Lyriker Alfredo beispielsweise war deutlich indisponiert, aber in dieser Rolleninterpretation nicht ersetzbar. In der selbstverständlich nicht gestrichenen Stretta „O mio rimoroso“ des zweiten Bildes übermannte ihn denn auch ein Hustenanfall, den er zu einem erregten Ausbruch steigerte, so daß sein Hinausstürzen vor der Schlußphrase fast inszeniert wirkte... Ganz abgesehen hiervon: Die Detailversessenheit dieser Produktion läßt den Zuschauer das Geschehen immer wieder gespannt verfolgen.

Cambreling und „die Herrmanns“ haben sich grundsätzlich geeinigt, zwei Welten jeweils wechselnd in den vier Bildern zu zeigen. Einmal die Pariser Lebewelt, wo in protziger Üppigkeit zwischen violetten Seidentapeten, Lüstern und feudaler Tafel Edelkurtisanen wie Baudelaires „Fleurs du Mal“ blühen – und gekauft werden. Gaston, eine glänzend widerliche Studie von Alexander Oliver, läßt sich von Alfredo den „Kontakt“ zu Violetta bezahlen. Baron Duphol „arbeitet“ mit Brillanten und Gelddünkeln. Floras Kostümfest bringt die sonst öde Chornummer von Zigeunerinnen und Toreros als anzügliche

„Sex gegen Geld“-Einlage. Hier dirigiert Cambreling hitzig in Richtung Toscaninischer Rasanz, um dann im zweiten und vierten Bild den Charakter einer Elegie anzustreben, nebenstimmenreich im Orchester, ruhiger in den Tempi. Herrmann läßt einen zunehmend verblühenden Cameliensstrauch am vorderen Bühnenrand zum verbindenden Symbol der zwei Welten werden. Absterben, Gefährdung der Glut durch Kälte sind im glasig hellen Wintergarten des zweiten Bildes, in der dunklen Leere des einstigen Salons sichtbar und fühlbar. Verdis Musik erklingt wie von Mussetscher Tristesse durchzogen. Aus der nicht nacherzählbaren Fülle der Nebenfiguren samt ihren kleinen Handlungen treten drei Sängerdarsteller heraus: Lella Cuberli ist keine Demi monde-Diva, sondern hand-

lungsgerecht körperlich und stimmlich bis an ihre Grenzen gefordert; zu erleben ist das „Vor-die-Hunde (Männer)-Gehen“ einer hypersensiblen jungen Frau. Musikdramaturgisch genial: Zu „A fors'è lui“ kämmt sie verloren ihr Haar – und Desdemonas „Weiden-Lied“ ist nur einen Herzschlag entfernt. Marek Torzewski muß ein gesunder, überzeugend viriler Alfredo sein. William Stone als Vater Germont beginnt rigide und macht sichtbar, wie seine Konventionen durch die Emotionen erschüttert werden. Zwischen diesen drei sich offenbarenden Menschen wird in Brüssel ein Gefühlkosmos nacherlebbar – und Verdis skeptischer Blick auf das Glück, von dem seine utopischen Kantilenen künden.

Wolf-Dieter Peter

ABSCHIED VON IRMGARD SEEFRIED

Blühender Klang

Nur wenige Wochen nach dem Tod von Hilde Güden wiederum ein Abschied von einer markanten Künstlerpersönlichkeit der Wiener Staatsoper und der Salzburger Festspiele: Irmgard Seefried starb am 23. November 1988 in Wien. Die aus dem Allgäu stammende Sopranistin debütierte nach kurzer Wirkungszeit in Aachen im Jahr 1943 als „Meistersinger“-Eva an der Wiener Staatsoper, im Alter von 24 Jahren. Die Aufführung wurde im Rundfunk übertragen und machte in diesen trüben Zeiten viele Musikfreunde für Stunden „selig wie die Sonne“. Diese herzliche, natürliche Stimme wirkte so „einschlagend“, daß gar keine Zweifel darüber bestehen konnten: Irmgard Seefried gehört nach Wien, muß hier bleiben. In Stimme, Spiel und Erscheinung besaß sie genau jenes „G'schmackige“ (etwa wie im Schauspiel die junge Paula Wessely), das in Wien stets so reiches und spontanes Echo fand. Das Gesunde, Rotwangige, die Landmädels-Aura verliehen ihrer Zerline, Susanne einzigartige Prägung. Daß sie auch Innigkeit und Wärme verbreiten konnte, bewiesen ihre Pamina, ihre Fiordili-



gi. Ganze Generationen von Wiener Opernbesuchern waren in diese Frau regelrecht verliebt. Die Liebe hielt sogar dann noch an, als der reine Naturklang der Seefried-Stimme verhältnismäßig rasch an Frische und Sicherheit verlor (etwa ein Jahrzehnt nach ihrem Wien-Debüt). Die Aufnahmen, die nach dieser Zeit entstan-

Irmgard Seefried, aufgenommen während der Salzburger Festspiele 1959

den sind, geben nicht mehr das Wesentliche ihres Künstlertums wieder.

In voller Leuchtkraft ist die Stimme in der Wiener „Ariadne“-Einspielung (unter Böhm, zum 80. Geburtstag von Richard Strauss) erhalten: ihr „Komponist“ gilt mit Recht als singulär. Aus der Schellackzeit stammen ihre besten Arbeiten für die Platte mit Liedern und Opernszenen (darunter die Duette aus „Rosenkavalier“ und „Hänsel und Gretel“ mit Elisabeth Schwarzkopf). Auch die Pamina in der – ursprünglich mit Furtwängler geplanten, dann aber von Karajan geleiteten „Zauberflöte“

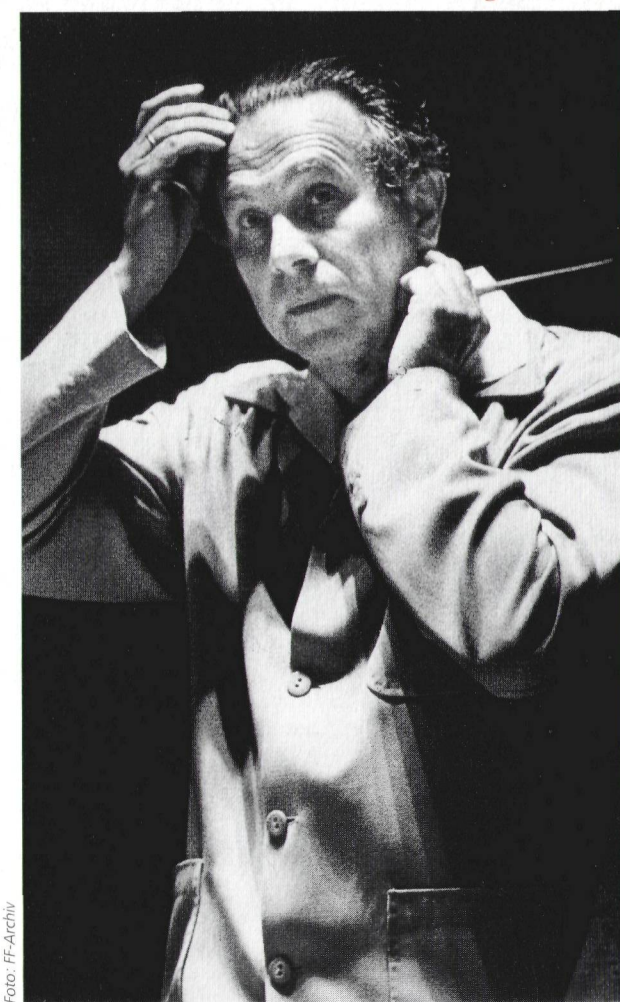
zählt zu ihren herausragenden Darbietungen. Am schönsten kommt der blühende Klang ihres Soprans in einem leider nur fragmentarisch erhaltenen Mitschnitt des Verdi-Requiems aus dem Jahr 1944 zur Geltung. (Das Tonband befindet sich im Archiv des Österreichischen Rundfunks). Da sind alle ihre Zaubergaben, mit denen sie damals das Wiener Musikpublikum verführte, in vollem Ausmaß vorhanden: der weiche Ton, die leichte Höhe und der knabenhafte Altklang der Mittellage und Tiefe, dazu ein unendlicher Reichtum an weiblicher Empfindungskraft. Clemens Höslinger

ZUM TODE DES DIRIGENTEN UND KOMPONISTEN ANTAL DORATI

Aus der Schule von Kodály und Weiner

Zwischen den großen alten Dirigenten ungarischer Herkunft – Reiner, Ormandy, Solti etwa – und der jüngeren Generation, die vor allem von Adam und Ivan Fischer repräsentiert wird, klappt in Budapest und Umgebung eine schmerzliche Lücke. Wem nach Freiheit und musikalischem Fortschritt zumute war, der verließ in den 30er Jahren oder spätestens 1956 das Land. So trug der in den späten Jahren milde, musikalisch vielleicht allzu milde Janos Ferencsik als letzter die Bürde nationalen Bekenntnisses mit dem Taktstock. Mit Antal Dorati, dem gebürtigen Budapest (geb. 1906) ist ein weiterer Exponent der allgemein und speziell bildenden, uneingeschränkt gerühmten Schule von Leo Weiner (und natürlich auch von Zoltán Kodály) abgetreten. Endgültig, wie es Mitte vergangenen Novembers den Zeitungen zu entnehmen war.

Dorati war den meisten Musikfreunden als weltreisender, respektgebietender und Starallüren abholder Kapellmeister ein Wertbegriff, wenn nicht sogar auf sanfte Weise ans Herz gewachsen. Zu diesem Nahverhältnis hatte in erster Linie seine Decca-Aufnahme der Haydn-Sinfonien beigetragen. Diese erste vollständige Darstel-



Antal Dorati, der mit vielen seiner Schallplattenaufnahmen Musterbeispiele orchester-technischer Feinfühligkeit lieferte

lung eines schier überwältigend gestaltreichen Oeuvres trug entscheidend dazu bei, daß im internationalen Konzert- und Schallplattenleben auch weniger bekannte und zugleich grob verkannte Opera ins Kalkül gezogen wurden. Dorati hat mit Energie, Wissen und praktischer Umsicht ein für alle Mal gelehrt, daß es nicht nur die „Londoner“, die „Oxford“-Sinfonien und ein paar ähnliche Werke zu spielen lohnt, die irgendwann durch eine (zweifelhafte) Taufe aus der Repertoire-Anonymität gehoben worden sind. Auch das Haydn'sche Opus 101 erfuhr durch Doratis Platteninitiativen fundierte, gerechte Bewertung. Angemessene Beurteilung verdient Dorati aber auch als Komponist. 1976 notierte er, er wisse sehr wohl, daß er nicht im kompositorischen Trend liege, aber er folge seinem Naturell und seinen ästhetischen Überzeugungen. Ein größeres Werk pro Jahr, so war weiter zu lesen, entspräche seinem Verantwortungsbewußtsein und der Arbeitsteilung zwischen dirigentischen und schöpferischen Aufgaben.

Vom Komponisten Dorati, der mit 18 Jahren an der Budapest Oper debütierte und dessen Weg über Frankreich (Monte Carlo) und Australien in die USA (New York, Dallas, Minneapolis) führte, liegen einige, leider zum Teil schwer greifbare Einspielungen vor. Unter ihnen ermöglicht eine Philips-Zusammenstellung (416 987-1) mit dem „Duo concertant“ (Holliger-A. Schiff), den „Cinq pièces pour hautbois seul“ (Holliger) und einem „Trittico“ für Oboe(n) und Streicher (Holliger, Basler Sinfonie-Orchester, Ltg.: Dorati) einen verlässlichen Eindruck vom klugen, aggressiven (Bartók-) Konservatismus Doratis. Aus dem Nachlaß des „Bearbeiters“ Dorati ist mir sein „Bal des cadets“ in bester Erinnerung (Wiener Philharmoniker/Decca-TIS 591 235), ein Musterbeispiel orchester-technischer Feinfühligkeit und raffinierter Klangverfremdung ohne Verlust des originalen Strauß-Charmes. Für die in Frage kommenden Plattenfirmen sollte der Tod dieses kundigen Verkünders mehr als Beamtenpflicht sein, ihre Kataloge durchzusehen, um das eine oder andere in würdiger Form wieder herauszugeben. Peter Cossé

BERLINER FESTWOCHEN 1988

Viele Veranstaltungen, wenig Entdeckungen

Im Mittelpunkt des Programms der 38. Berliner Festwochen steht die Gegenüberstellung des Werkes von Arnold Schönberg und Johannes Brahms“. Diesem programmatischen Satz im Festwochenmagazin entsprach die Wirklichkeit kaum. Nur wenige der beteiligten Musiker und Ensembles nutzten die Chance, ausgehende Romantik und beginnende Moderne am Beispiel von Brahms und Schönberg einander

György Ligeti, Isang Yun, György Kurtág, Olivier Messiaen (der jedoch aus Gesundheitsgründen nicht selbst kommen konnte) und Wolfgang Rihm vorgestellt. Das ist nicht neu, war schon Bestandteil früherer Festwochen. Streiten kann man, wie so oft, über die Auswahl, aber auch darüber, ob die in Berlin lebenden und bekannten Komponisten Aribert Reimann und Isang Yun einer solchen Promotion bedurften. Sinn-



Foto: Klaus Lefebvre

begegnen zu lassen: das Melos-Quartett, Claudio Abbado, die Brüder Paratore, Maurizio Pollini und sogar Herbert von Karajan – zum ersten Mal in diesem Jahr an „seinem“ Platz in Berlin – sowie Sergiu Celibidache. Die wenigen Entdeckungen fanden zur Geisterstunde statt. Gidon Kremer veranstaltete mit Musikerfreunden an drei Abenden erst um 22.30 seine Werkstattkonzerte. Schade, weil hier mit Erwin Schulhoff einer der bedeutenden Komponisten der zwanziger und dreißiger Jahre kennenzulernen war, ein Vertreter der als „entartet“ diffamierten Musik, der eine Ausstellung in der Akademie der Künste gewidmet war.

Teil der Festwochen, aber über diese hinausgehend, waren acht Komponistenporträts. In Musik und Gesprächen wurden jeweils an Wochenenden Luigi Nono, Aribert Reimann, Alfred Schnittke,

voller wäre es im übrigen, derartige Veranstaltungen über das ganze Jahr zu verteilen.

Mit den Festwochen begann die längerfristige Bindung des Chamber Orchestra of Europe an Berlin. Als „Orchestra in residence“ hat es mit dem Kammermusiksaal eine feste Proben- und Spielstätte. Kulturpolitisch bedeutsam war, daß mit dem Staatsschauspiel Dresden zum ersten Mal ein DDR-Ensemble an den Festwochen teilnahm. Nicht erst jetzt wurde deutlich, daß Berlin, die „Kulturhauptstadt Europas 1988“, unter einer Überfülle künstlerischer Angebote leidet: Saisonöffnung der Orchester, „Neue Musiktheaterwerkstatt“, Festwochen und einiges mehr – das läßt sich gar nicht mehr verkraften. So sah man denn selbst bei Gastspielen zugkräftiger Orchester, Ensembles und Solisten viele leere Plätze.

Helge Grünwald

EIN AMERIKANER IN BRÜSSEL: MARK MORRIS ALS NEUER BALLET-DIREKTOR

Die Erwartungen waren hochgespannt: Würde Mark Morris als neuer Ballettdirektor in Brüssel gleich versuchen, Maurice Béjart zu übertreffen? Morris und seine vierundzwanzig neuen Tänzer unterliefen derartiges Prestigedenken. Mit Händels Pastoral-Ode „L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato“ gaben sie ein Bekenntnis zur Tradition ab. In den musikalisch ungemein farbig komponierten Texten John Miltons kontrastierten drei Temperaments- und Gefühlslagen. Dazu ließ Morris von dem Lichtkünstler James Ingalls eine faszinierende Beleuchtungsfarbsinfo-

nie entwickeln, während er eine breite Vielfalt menschlicher Verhaltensweisen in Körpersprache umsetzte. Doch über den Ausdruck von Stimmungen hinaus wurden auch die Dacapo-Strukturen, die parallele oder kontrapunktische Führung der Gesangs- und Instrumentalstimmen sichtbar – eine sehr musikalische Choreographie, die Balanchines Neo-Klassizismus und Jiri Kylians Modernität als Ahnväter haben könnte. Hauptindruck jedoch war, daß wie in den berühmten „Dances at the Gathering“ von Jerome Robbins die Freude am Tanz ohne intellektuelle Überfrachtung spür- und sichtbar wurde. Ein bewußt unpräziser Eröffnungsabend, zu dem die zweite Premiere „Gloria“ in deutlichem Kontrast stehen soll. Wolf-Dieter Peter