

SCHREKERS „DER SCHATZGRÄBER“ IN HAMBURG

Stupides Singen an der Rampe

Die Schreker-Renaissance der letzten Jahre hat in der Bundesrepublik bislang die im Ersten Weltkrieg entstandene Oper „Der Schatzgräber“ ausgeklammert. Zwischen 1920, dem Jahr der Uraufführung, und 1932 brachte es diese psychologische Märchenoper über einen fahrenden Sänger, der mit seiner Wunderlaute Schätze ans Tageslicht holt und dabei in politische Intrigen verwickelt wird, auf 385 Aufführungen an fünfzig Bühnen. In den vergangenen fünf Jahren kam das Werk konzertant in Wien und St. Gallen zur Wiederaufführung, und nun spielt es die Hamburgische Staatsoper. Die mit Spannung erwartete, von drei bundesdeutschen Rundfunkanstalten live übertragene, zugleich als Produktion auf CD und als Fernsehaufzeichnung geplante Neuinszenierung wurde optimal vorbereitet. Die orchestrale Pracht der Partitur, in Gerd Albrechts eigenwilliger, sachlicher, aber keineswegs nur nüchtern sezierender, sondern sich zu Schrekers Klangrausch bekennder Interpretation, löste einhelligen Publikums-Jubel aus. Das Philharmonische Staatsorchester war dabei ein Muster für saubere Bläserensätze und einen filigran blühenden Streicherklang. Um Schrekers Oper voll zur Entfaltung zu bringen, benötigt man allerdings Sänger, die nicht nur den Orchesterklang übertönen, sondern deren Stimmen auch in der Lage sind, den Klang quasi-instrumental zu durchdringen. Die Hamburger Intendanz besetzte die Protagonistin der Oper hochdramatisch, mit der Wagner-Heroine Gabriele Schnaut: Sie singt die Partie der Els imposant, überzeugt bisweilen sogar mit vollen, sinnlich timbrierten Pianotönen, bleibt aber der Gestalt der mördermordenden, psychisch gebrechlichen Jungfrau und Wunderblume an Textverständlichkeit und in darstellerischer Hinsicht einiges schuldig. Auch Josef Protschka wird mit der Mischung von heldentenoraler Verve und der

Fähigkeit zu beseeltem Liedgesang der balladesken Figur des fahrenden Sängers und Schatzgräbers Elis in erster Linie stimmlich gerecht. Die Nebenpartien, voran Hans Helm als Vogt, Harald Stamm als König und Heinz Kruse als der Els hörige, verkrüppelte Mörder Albi sind erstklassig besetzt. Hingegen vermag Peter Haage der Identifikations- und Sympathiefigur des Narren kaum gerecht zu werden.

Intendant Peter Ruzicka hat Matthias Brzoska, der ein ausgezeichnetes Buch über Schrekers „Schatzgräber“ veröffentlicht hat, als Produktionsdramaturgen gewonnen, und das Programmheft bietet inhaltlich und optisch eine sehr gute Auseinandersetzung mit Komponist, Zeit und Spielvorlage. So schlüssig Brzoskas These ist, daß der metaphysische Kunstbegriff in dieser Oper selbst zum Opersujet wird, daß der „Schatzgräber“ keine Künstler-, sondern eine Kunstoper ist – auf der Bühne merkt man davon so gut wie nichts. Zwar signalisiert in Andreas Reinhardts Bühnenbild eine Bahnhofsuhr das Aufeinanderprallen von Märchen- und Realzeit, und ein stummes Vorspiel in der Stadtkulisse schafft den Bogen zum Ende des Werkes, wo Els einsam – in der Teilnahmslosigkeit der urbanen Welt – stirbt. Aber Günther Krämers Regie beschränkt sich auf das Arrangement eines stupiden Singens an der Rampe. Die handelnden Figuren verharren zumeist in Bewegungslosigkeit, von der aufregenden Psychologie der Personen oder der in dieser Partitur dominierenden Erotik in vielerlei Brechung ist hier nichts zu spüren. Wie schon bei seiner Düsseldorfer Inszenierung von Schrekers „Die Gezeichneten“ erweist sich, daß Krämer mit dem Chor nichts anzufangen weiß und sich deshalb damit behilft, ihn statisch hinter Schleiern oder – wie schon bei Kreneks „Karl V.“ – hinter Kunstglas verharren zu lassen. Wie in Düsseldorf, so sind auch in Hamburg die für die gesellschaftliche

Struktur des Sujets so wichtigen und Schreker-typischen Genreszenen gestrichen. Dadurch verliert die Oper an Vielschichtigkeit. Die einzige Protagonistin, die den weiten Bühnenraum jenseits der Vorderbühne ausgiebig benutzt und – im weißen Kleid mit langer Schleppe – durch Andreas Reinhardts beständig neu beschneite Winterlandschaft wandelt, ist die leidende Königin. Diese stumme Rolle, durch Lachen auch akustisch aufgewertet, wird exzessiv von der Schauspielerin Franziska Ponitz aus Günther Krämers Bremer Ensemble verkörpert. Insgesamt stellt sich die Frage, ob der inzwischen häufiger in der Oper arbeitende Regisseur aus Scheu oder aus Hilflosigkeit nicht in der Lage ist, dem Musiktheater jene Impulse zu vermitteln, die ihm einst Schauspielregisseure wie Hans Neuenfels oder Patrice Chéreau angedeihen ließen.

Peter P. Pachl

Gabriele Schnaut (Els) und Josef Protschka (Elis) in der von Gerd Albrecht geleiteten Neuproduktion von Schrekers „Schatzgräbern“.



Foto: Peitsch

WIENER STAATSOPER: „ELEKTRA“

Weit entfernt von Provokationen

Inszenierung: Harry Kupfer. Damit wäre das Signal zum Parteienkrieg gegeben. Wilde Anhängerschaft auf der einen, ebenso wilde Ablehnung auf der anderen Seite. Diese erhitzte Kampf Stimmung machte sich besonders deutlich am Premierenabend bemerkbar. In den folgenden Reprisen klärte sich das Bild, die Arbeit des szenischen Teams Harry Kupfer, Hans Schavernoch, Reinhard Heinrich sowie des musikalischen Leiters Claudio Abbado fand einhellige, sogar begeisterte Zustimmung. Ein analoger Fall zur kurz davor erfolgten Festwochenpremiere von Mozarts „Entführung“ (unter Harnoncourt): auch hier zunächst Ablehnung, Verrisse in den heimischen Zeitungen – doch dann wachsendes Interesse, Anfreundung mit dem Ungewohnten, Zustimmung.

„Elektra“ von Richard Strauss war die erste Inszenierung Harry Kupfers an der Wiener Staatsoper. (Das Projekt einer „Ring“- Interpretation unter seiner Führung wurde vor einigen Jahren von den reaktionären „Geistern“ des Hauses zu Fall gebracht.) Eine ruhige, ernste, von Trauer erfüllte Wiedergabe, weit entfernt von Provokation oder szenischen Sensationen. Gewiß, einige spektakuläre Höhepunkte ließen Kupfers singuläre Gabe für Bildwirkung erkennen. Der Beginn etwa, der sozusagen mit einem gewaltigen Riß den Blick freigibt auf Agamemnons zertrümmerte Kolossalstatue, auf die Schar der Mägde, die in Knochen und rohem Fleisch wühlen. Oder der gespenstische Auftritt der Klytämnestra. Sonst herrscht aber eher behutsames, „inwendiges“ Theater vor; es befindet sich damit in Einklang mit Abbados musikalischer Linienführung. Auch hier kein Herausstreichen der krassen Effekte, kein Schwelgen in saftigen Kantilenen, dafür aber eine klare, geordnete Konstruktion von geradezu sezierender Deutlichkeit. Für Wiener Ohren klang dies sicherlich befremdend, doch erfüllte Abbado bei seinem Richard-Strauss-Debüt letztlich die Forderung des Komponisten nach Distanz bei den „dicken“ Stellen seiner Musik.

Elektra als gescheiterte Terrori-



Foto: Zeininger

Gespenstische Auftritte hatte Brigitte Fassbaender in Harry Kupfers Wiener „Elektra“-Version als Klytämnestra.

stin. Kupfer erkennt in der Finalszene das entscheidenden Moment des Dramas. Die Rächerin am Ziel ihrer Wünsche, die erkennen muß, daß sie sich in eine fixe Idee verannt hat, daß sie einen Schein-Triumph erlebt. Denn die blutige Serie setzt sich fort, neues Unheil, neue Schuld entsteht. Elektra verstrickt sich – in buchstäblichem Sinn – in ihren blindwütigen Rache-Ideen. Eva Marton gibt die Elektra. Es ist keine vulkanische Darstellung, wie sie einst Christel Goltz oder Inge Borkh so eindrucksvoll vorgeführt haben, eher eine fast verhaltene, resignierende, von Müdigkeit überschattete.

Clemens Höslinger

JOSEF SUK 60 JAHRE

Ideal des klassisch-apollinischen Geistes

Josef Suk, der bedeutendste Geiger seiner Generation in der Tschechoslowakei, feiert am 8. August seinen 60. Geburtstag. Vielseitigkeit kennzeichnet nach wie vor das Wirken dieses eminenten Musikers: Als Solist auf der Geige wie auch auf der Bratsche spielt er die großen Konzerte mit Orchester, auf beiden Instrumenten erweist er sich auch als Kammermusiker von außerordentlichem Rang – in Recitals, als Mitglied des Suk-Trios, als Quintett- oder Sextettbratscher mit dem Smetana-Quartett.

Hinzu kommen seine Aktivitäten als Dirigent und Leiter des Suk-Kammerorchesters sowie als Pädagoge in Prag und Wien.

Die Erarbeitung dieses so breit gefächerten Repertoires hat bei

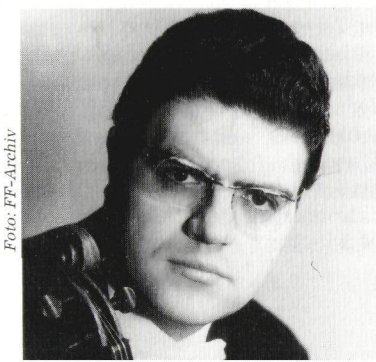


Foto: FF-Archiv

Aus Anlaß von Josef Suks 60. Geburtstag legt Supraphon/Divox eine repräsentative Discographie des Geigers auf zehn Compact Discs vor.

FonoForum 8/89 11

Suk schon früh eingesetzt, wobei ihm das bemerkenswerte musikalische Erbe seiner Familie zustatten kam: Der Urgroßvater war kein Geringerer als Antonín Dvořák; dessen Lieblingsschüler und Schwiegersohn war der Violinvirtuose und Komponist Josef Suk, der dem Enkelkind die erste Geige schenkte; der künstlerisch begabte Vater schließlich sollte zum ersten Lehrer werden. Als Gymnasiast wurde Josef Suk im Alter von zehn Jahren Privatschüler des berühmten Geigers Jaroslav Kocian, daneben besuchte er 1944-1950 das Prager Konservatorium und bis 1953 die Musikakademie. In diesen Jahren reifte der jugendliche Geiger zum Solisten heran, und erste Erfolge im Ausland stellten sich ein, so 1949 in Paris und Brüssel. Auch der Kammermusiker machte schon damals von sich reden: Noch während des Studiums war er ab 1951 Primarius des „Prager Streichquartetts“, wenig später gründete er das nach seinem Großvater benannte Suk-Trio, das bald Weltruf erlangen sollte. Seit den 50er Jahren hat Josef Suk eine umfangreiche Reisetätigkeit entfaltet, die ihn von seiner Prager Heimat aus in alle europäischen Musikzen-

tren, regelmäßig auch nach Amerika und Fernost führt. Zahlreiche Auszeichnungen und Schallplattenpreise haben das hohe Ansehen dieses Geigers weltweit bestätigt. Josef Suk ist allem Starkult abhold. Er ist ein Künstler von geradezu auffallender Bescheidenheit, bedächtig, ja fast scheu in seinem ganzen Wesen. Erst durch die Sprache der Musik, durch sein Spiel offenbart sich der Adel und künstlerische Reichtum seiner Persönlichkeit. Makellose Finger- und Bogentechnik sowie eine von untrüglichen Ohr kontrollierte Genauigkeit der Intonation in Verbindung mit sensibel-intelligenter Musikalität, das sind die wesentlichen Merkmale seiner Kunst. Suks Aufführungen (und Einspielungen) der Konzerte von Beethoven, Brahms, Dvořák, Bartók und Alban Berg beweisen, daß er der großen Attitüde sehr wohl mächtig ist. Seine Interpretationen sind allerdings fern jeder dämonisch zur Schau gestellten Sensations-Virtuosität; sie beglücken und bezaubern vielmehr durch Klarheit und Vollkommenheit der musikalischen Aussage. Dies hat Josef Suk zu einem Ideal des klassisch-apolinischen Geigers gemacht.

Jörg Polzin

Jim Fifiel (oben) lenkt die Geschichte der EMI Music seit 1988 von New York aus. Richard Lyttleton (unten) will als neuer Präsident von EMI Classics London bis 1993 international einen Marktanteil von 20 Prozent für Klassikprodukte aus dem Hause EMI erreichen.

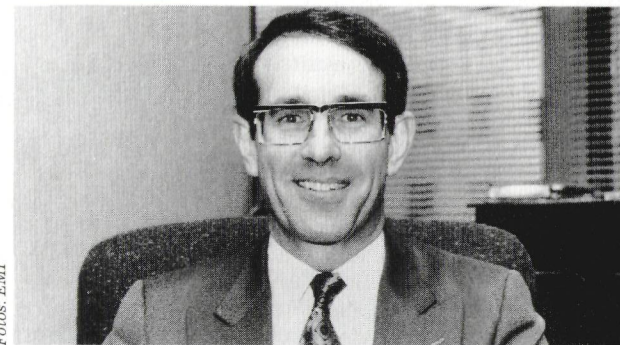
REORGANISATION UND NEUSTRUKTURIERUNG BEI DER EMI

Bis 1993 die 20-Prozent-Hürde nehmen

Großbritanniens führendes Klassik-Label EMI – mit dem anspruchsvollen Untertitel „The Greatest Music Company in the World“ – lud zu einem Presseempfang in Londons bereits legendäre Abbey-Road-Studios ein. Doch galt es nicht, einen neuen Star oder eine besonders gelungene Einspielung vorzustellen, vielmehr ging es darum, die Anwesenden von der Wichtigkeit des inzwischen allenthalben branchenüblichen Modus Vivendi der Zentralisierung zu überzeugen. Nicht mehr „International Classical Division“, sondern „EMI CLASSICS“ ist inzwischen der Weisheit letzter Schluß. Unter diesem Begriff vereinen sich ab sofort die internationalen wie nationalen Bestrebungen der EMI Music, bis

1993 die 20-Prozent-Hürde auf dem Weltmarkt für Klassikeinspielungen zu nehmen. Dafür sollen über die nächsten vier Jahre etwa 75 Millionen Mark investiert werden. James G. Fifiel, der 1988 zum Präsidenten von EMI Music berufen worden war, nachdem er zuvor in gleicher Eigenschaft die Geschichte von CBS/Fox Video gelenkt hatte, zeichnet mit Sitz in New York für die weltweite Leistungsfähigkeit des Musikimperiums verantwortlich. Die künstlerische und wirtschaftliche Koordination, somit das Nervenzentrum von EMI CLASSICS, sind in London beheimatet. Ihr Präsident ist (ebenfalls seit 1988) Richard Lyttleton, der seine Karriere 1968 bei EMI begann und seitdem die verschiedensten Funktionen in-

nerhalb des Konzerns wahrgenommen hat. Peter Alward (Künstler und Repertoire) sowie John Patrick (Marketing) stehen ihm als Vizepräsidenten zur Seite. Dem neugeschaffenen siebenköpfigen Verwaltungsrat von EMI CLASSICS gehören als beratende Mitglieder weiter Wilfried Jung (geschäftsführender Direktor für Mitteleuropa), Brown Meggs (Präsident von Angel Records USA), Alain Lanceron (künstlerischer Direktor von Pathé Marconi) und Stefan Bown (Generaldirektor EMI Records Classical Division) an. Ihre Erfahrungen sollen ohne Einbußen nationaler Eigenständigkeit dazu beitragen, daß das neue Gremium mit frischer Kreativität den wechselnden Bedürfnissen eines sensiblen und an Überfütterung kränkelnden Marktes begegnen und den Künstlern wie dem guten Firmennamen ein zukunftsorientiertes, offensives Marketing sichern kann. Weiter wartete EMI mit der Nachricht auf, daß in Kürze ein auf die besonderen Verhältnisse der Firma ausgerichtetes CEDAR-System in den Abbey-Road-Studios installiert wird. Bei CEDAR (Computer Enhanced Digital Audio Restoration) handelt es sich um eine neuartige Wiederaufbereitungstechnik für historische Einspielungen. Sie wurde an der Universität Cambridge von Dr. Rayner unter Rückgriff auf Forschungsergebnisse von Neve Electronics International und in enger Zusammenarbeit mit dem National Sound Archive entwickelt. Die CEDAR Audio Ltd. macht das System zwar auch anderen Schallplatten-



firmen zugänglich; doch lediglich EMI wird in Zukunft über eine eigene, hausinterne Anlage verfügen. Sie soll vorrangig der von Keith Hardwick betreuten Serie „Références“ zugute kommen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

PREMIEREN IN LONDON UND GLYNDEBOURNE

Pech für Verdi, Glück für Janáček

Vorschußlorbeeren, die man vor der Premiere an die Neuinszenierung von Verdis „Il trovatore“ durch Piero Faggioni am Royal Opera House bereitwillig verteilte, konnten – als man sich endlich mit den Tatsachen konfrontiert sah – nicht eingelöst werden. Denn Faggioni hob ein romantisches Monstrum auf die Bühne, konservativ und ohne jeglichen Anflug eines alternativen Regieprozesses. Anlässlich einer hastig einberufenen Pressekonferenz hatte Plácido Domingo (Manrico) zudem unumwunden erklärt, daß er sich strikt an die vom Komponisten geschriebenen Noten halten werde und so mit einem hohen C oder einem transponierten B am Ende der berühmten Cabaletta „Di quella pira“ nicht zu rechnen sei. Doch war es wirklich nötig, dies an die große Glocke zu hängen? Domingo zeigte sich ohnedies in bester Verfassung, wodurch die Cabaletta auch ohne hohes C zum herausragenden musikalischen Höhepunkt wurde. Auch Piero Faggioni, der sich inzwischen mit dem Titel eines Principal Guest Producer von Covent Garden schmücken darf, fühlte sich bemüßigt, seine Konzeption im voraus zu erläutern, was über eine Rechtfertigung seiner pompösen Ausstattung nicht hinausging. Ihr diene eine Berghöhle vulkanischen Ursprungs im Ätnatal zwischen Catania und Taormina zum Vorbild. 600 Quadratmeter kunstvoll über eine Gesamthöhe von 14 Metern geformten Fiberglases verwandelten die Bühne in ein für die Akteure gefährliches, steil auf- und absteigendes Einheitsterrain. Dank geschickter Lichteffekte und wohlgeleiteter Rauchmassen erinnerte die Felsenschlucht an die frühen Aquarelle Turners aus den Schweizer Alpen. Teile der kostspieligen Investition sollen in „La forza del destino“ (1991), „Ernani“ (1992) und „Don Carlo“ (nach dem geplanten Erweiterungsbau) erneut Verwendung finden, auf daß Piero Faggioni den Verdi-Puristen und der Kritik mit seiner lediglich atmosphärisch und visuell ausgerichteten Stellungsregie zukünfti-

gen Zündstoff liefere. Generalintendant Jeremy Isaacs schien die Bedenken der Journalisten vom Fach vorausgeahnt zu haben und ließ sich vorweg zu der unqualifizierten Äußerung hinreißen, daß die Herren Kritiker mit vorgefaßter Meinung zu einer Premiere kämen – eine Unterstellung, die für sich spricht. Um die Intentionen des Komponisten war es, von Domingo abgesehen, schlecht be-



Foto: Glyndebourne Festival Opera/Gravett

stellt. Rosalind Plowright – Großbritannien (Leonora), Eva Randová – Tschechoslowakei (Azucena), Sergei Leiferkus – Sowjetunion (Luna) und Willard White – Jamaica (Ferrando) bestätigten einmal mehr, wie schwer sich heute ein internationales Haus tut, Verdi fach- und stilgerecht zu besetzen. Das eigentliche Ärgernis aber hieß erstaunlicherweise Bernard Haitink. Balance, Atem, Feuer, Engagement und das nötige Quentchen Schmelz gingen in den mal zu langsamen, mal zu schnellen Tempi verloren. Von den Rängen brüllten übereifrige Fanatiker „Verdi, bitte!“ und auch unüberhörbare Buhs blieben dem Hausherrn nicht erspart.

Das eigentliche Opernereignis

fand mit Janáčeks „Jenufa“ bei den Festspielen in Glyndebourne statt. Andrew Davis und die Londoner Philharmoniker, Nikolaus Lehnhoff (Regie), Tobias Hoheisel (Ausstattung), Roberta Alexander (Jenufa), Anja Silja (Kostelnicka), Drahomira Drobková (Buryia), Philip Langridge (Laca) und Mark Baker (Števa) waren die wichtigsten Komponenten einer exorbitanten Aufführung, die, ohne auch nur für einen Augenblick außer Kontrolle zu geraten, den Atem stocken ließ, betroffen machte und schlichtweg begeisterte. Nach der exemplarischen Verwirklichung von „Porgy and Bess“ (1986) –

inzwischen von der EMI dokumentiert – und nach „Katja Kabanová“ im zurückliegenden Jahr erfüllte Glyndebourne, wie schon so häufig in der Vergangenheit, erneut künstlerische Maximalerwartungen und bewies, daß, was anderswo unmöglich erscheint, hier noch möglich ist. Die Differenziertheit, Ursprünglichkeit und Kraft des Klangspektrums, die Dichte der szenischen Gestaltung, die Intensität und Unterordnung jedes einzelnen und nicht zuletzt eine übergreifende slawische Aura von großer Direktheit waren das Fazit eines Abends, der Wesensgehalt und Lebensnerv einer Kunstgattung traf, der allzu oft übel mitgespielt wird.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Zu einem Opernereignis von außerordentlichem Format wurde Janáčeks „Jenufa“ in der Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff und der Ausstattung von Tobias Hoheisel. Anja Silja (in der Mitte des Szenenfotos) sang die Kostelnicka, Roberta Alexander (zweite von rechts) die Jenufa.