



Wiener Kammer Oper

OPER IN WIEN

GESAMMELTE REZENSIONEN I
SAISON 1996/97 – SAISON 2004/05

Dominik Troger – Wien 2026

Impressum

Für den Inhalt verantwortlich und Copyright: Dominik Troger, 1080 Wien

Kontakt: operinwien (at) gmx (punkt) at / www.operinwien.at

Wien, August 2026, v1.0

Der Inhalt dieses PDFs darf in keiner Weise von KI-Systemen ausgelesen und verwendet werden.

operinwien.at ist eine unabhängige, private, nicht-kommerzielle Website, die sich mit der kritischen Würdigung des vergangenen und gegenwärtigen Wiener Operngeschehens befasst.

Schrift: Open Sans, Apache License v2.00, <http://www.apache.org/licenses/>

Coverfoto: Dominik Troger, April 2016

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	4
Index	6

Besprechungen

Saison 1996/97	9
Saison 1997/98	13
Saison 1998/99	17
Saison 1999/00	20
Saison 2000/01	40
Saison 2001/02	70
Saison 2002/03	131
Saison 2003/04	192
Saison 2004/05	262

Anhang

I. „Rienzi“ und „Le Prophète“: Aufreger der Staatsopernsaison 1997/98	321
II. „La Juive“ – Die wichtigste Premiere der Direktion Holender	327
III. Fußnoten zu einem „Sündenfall“ – „Die Frau ohne Schatten“-Premiere an der Wiener Staatsoper im Jahr 1999	335
IV. „Patti-Fieber“: Das Gastspiel von Adelina Patti im Carltheater im Jahr 1863 (Teil I)	337
V. Chancenlos im Repertoire: Zu Aufführungen von Opernraritäten von Robert Schumann und Franz Schubert in Wien	345
VI. Warum in der „Aida“ doch lebende Elefanten vorkommen müssen – Eine Glosse (Oktober 2004)	357
VII. Albtraum aller Regisseure: „Der Freischütz“	358

Vorbemerkung

I.

„There are people who will read about music and nothing else. To them dead prima donnas are more interesting than saints, and extinct tenors than mighty conquerors. They are presumably the only people who will dream of reading these three volumes. If my wisdom is to be of any use to them it must come to them in this form. And so I let it go to them for what it is worth.“

George Bernard Shaw: „Music in London I“ (London, 1932)

Natürlich ist es vermessen, diese Zusammenstellung mit George Bernard Shaw zu beginnen, aber aus seiner ironisch unterfütterten Widmung, mit der er die drei Bände seiner Londoner Musikkritiken aus den Jahren 1890 bis 1894 einleitet, spricht die ganze Leidenschaft dieses Unterfangens. Und wenn uns Shaw bereits in den ersten Zeilen der in „Music in London I“ versammelten Kritiken wissen lässt, dass er Gounods „Faust“ in den letzten zehn oder fünfzehn Jahren neunzig Mal gehört habe, dann gibt es ohnehin kein Zurück mehr. Aber das war noch eine andere Epoche. Gemessen am Spielplan der Wiener Staatsoper hätte Shaw heutzutage für seine neunzig „Faust“-Aufführungen mehrere Jahrzehnte benötigt. Aber abgesehen vom historischen Wert, der Shaws Aufzeichnungen innewohnt, seine (Selbst-)Ironie ist beispielgebend und schafft jene Distanz, die dabei hilft, nicht alles ganz „ernst“ zu nehmen.

II.

Den Kernbestand des Bandes bilden die gesammelten Rezensionen der Website www.operinwien.at. In einem Anhang folgen vertiefende Texte zur Rezeptionsgeschichte. Dadurch werden zumindest punktuell zwei Perspektiven eingenommen: die zeitnahe Reaktion auf eine aktuelle Aufführung sowie der nachgelagerte Versuch einer historischen Einordnung und Bewertung bzw. überhaupt das Unterfangen, Mosaiksteinchen für eine Wiener Operngeschichte beizusteuern, die nicht nur länger zurückliegende Zeiträume im Auge hat, sondern auch die jüngere Vergangenheit.

Der erste Teil umfasst die Saisons 1996/97 bis 2004/05 und enthält über 260 Besprechungen. Die Texte wurden neu durchgesehen, bei Bedarf stilistisch leicht überarbeitet, viele Tippfehler wur-

den korrigiert. Die ersten Besprechungen dieses Teils stammen noch aus den späten 1990er-Jahren. Sie setzen einen Schwerpunkt bei zeitgenössischen Werken oder Raritäten, von denen einige seither in Wien nicht mehr zur Aufführung gelangt sind. Ab der Saison 1999/2000 kristallisierte sich immer deutlicher das Ziel heraus, einen möglichst repräsentativen Querschnitt des Wiener Operngeschehens abzubilden.

Eine Saison ist durch den Zeitraum vom 1. September bis zum 31. August des nächsten Jahres definiert, wobei Wiener Usancen gemäß in den beiden Sommermonaten Juli und August der Kulturbetrieb zu allerhand Festspiel-Örtlichkeiten ausgelagert ist. Eine Zeitlang wurde im Rahmen des Klangbogen Wien Festivals versucht, auch die Wiener Sommermonate mit Oper zu bespielen, aber eine kontinuierliche „Tradition“ hat sich daraus nicht entwickelt.

Aufführungen der Wiener Staatsoper bilden etwas mehr als die Hälfte des gesamten Korpus. Dazu gesellen sich die Volksoper, das Theater an der Wien, die Kammeroper, das Konzerthaus (das viele Jahre einen eigenen konzertanten Opernzyklus im Abonnement angeboten hat), der Musikverein, sowie die Wiener Festwochen mit Eigenproduktionen und Gastspielen und die Freie Wiener Opernszene.

III.

Die gewählte Anordnung nach dem Datum soll die Vielfaltigkeit des Angebots verdeutlichen. Es wird empfohlen die Besprechungen „der Reihe nach“ zu lesen. Hat sich das Bild des Rezensenten doch selbst vertieft, haben sich seine Ansichten vielleicht verändert oder zugespitzt, haben kulturelle und politische Tagesereignisse auf seine Sicht der Dinge Einfluss genommen. Dadurch öffnet sich eine kulturhistorische Perspektive, die sich allerdings erst aus der Summe der einzelnen Besprechungen ergibt. Sie dokumentiert zudem z. B. das biographische Fortschreiten einzelner Sängerrinnen- und Sängerpersönlichkeiten, Veränderungen durch die Neubestellung von Direktionen oder die Pflege von Raritäten. Nicht zu vergessen sind auch Veränderungen an den Aufführungsorten selbst und die Entwicklung im szenischen Bereich.

Der persönliche Maßstab solchen „Zeitzeugentums“ ist natürlich subjektiv, aber er ist nicht beliebig. Es handelt sich um eine „feuilletonistische Objektivität“ mit unscharfen Rändern, sie ist nicht frei von persönlichen Vorlieben, Befindlich-

keiten und den Tagesverfassungen der Ausführenden sowie des Rezipienten. Aber wenn sich zum subjektiven Eindruck das Korrektiv der Erfahrung gesellt, lassen sich mit Vorsicht auch allgemein gültigere Urteile fällen.

IV.

In den ersten Jahren des neuen Jahrtausends lagen die Geschicke der Wiener Staatsoper noch fest in der Hand von Ioan Holender. Der Vertrag von Holender, der um die Jahrtausendwende noch gemeint hatte, er werde nicht länger als bis 2005 im Amt bleiben, wurde im Herbst 2003 bis Ende der Spielzeit 2009/10 verlängert.

Durch stürmischere Gewässer segelte in jenen Jahren die Volksoper. Auf Klaus Bachler folgte der etwas glücklos agierende Dominique Mentha (1999 bis 2003). Mentha versuchte die Volksoper selbstbewusst zu positionieren, konnte sich aber keine „Hausmacht“ aufbauen. Bereits im Frühjahr 2002 teilte der damalige Kunststaatssekretär Franz Morak der Öffentlichkeit mit, dass die Direktion der Volksoper ab der Saison 2005/2006 neu ausgeschrieben werde. Mentha zog die Konsequenz und schied mit Ende der Saison 2002/03 aus dem Amt. Er übernahm 2004 das Theater in Luzern. Menthas „Resümee“ nach seiner ersten Volksoper-Saison in der Wochenzeitschrift „profil“ (Nr. 35 / 28.8.2000), dass ihm die Wiener Theaterpolitik auf die Nerven gehe, wird seine Position nicht gerade gestärkt haben.

Zu Menthas Nachfolger wurde Rudolf Berger bestellt. Aber auch Berger blieb nicht die ganze Amtszeit, sondern verließ das Haus nach der Spielzeit 2006/07 ein Jahr vor Vertragsende. Dabei konnte Berger als Direktor einen guten Einstand feiern. Gleich die erste Premiere, Friedrich von Flotows „Martha“, war ein großer, von der „progressiven“ Kritik allerdings wenig geschätzter Publikumserfolg, und hat der Pflege der deutschen Spieloper wieder etwas Leben eingehaucht. Wegen der starken Nachfrage mussten sogar zusätzliche Vorstellungen eingeschoben werden. Und im Frühjahr 2004 debütierte mit Stefan Herheim der spätere Intendant des Theaters an der Wien als Regisseur an der Volksoper, allerdings mit einer etwas eigenwilligen Inszenierung der „Madama Butterfly“. Herheim stand damals am Beginn seiner Karriere – und dass es ihn fast zwanzig Jahre später als Intendant an die Linke Wienzeile „verschlagen“ würde, wer hätte das ahnen können?

Das Theater an der Wien diente in jenen Jahren als Musicalbühne beziehungsweise als Spielstätte

des Klangbogen Wien Festivals und der Wiener Festwochen. Die Kammeroper befand sich ab 1999 unter der Leitung von Isabella Gabor und Holger Bleck. Einen wichtigen Beitrag zum Operngeschehen leistete ab den 1990er-Jahren eine rege, unabhängige Wiener Opernszene, die abseits der etablierten Häuser neue Entdeckungen an unterschiedlichen Spielorten gewagt hat.

V.

Die Texte des Anhangs dienen der historischen Vertiefung. Der Anhang des ersten Teils setzt einen Schwerpunkt bei der Grand opéra, die in Wien über Jahrzehnte ein Schattendasein gefristet hat. Im Mittelpunkt stehen Neuproduktionen der Wiener Staatsoper im Zeitraum von 1997 bis 1999: Neben der „Rienzi“-Premiere und der szenisch missglückten Produktion von Meyerbeers „Le Prophète“ befasst sich ein längerer Abschnitt mit den Staatsopern-Aufführungen von „La Juive“ im historischen Kontext. Ein weiterer Text geht auf die kontroversen Reaktionen in den Medien ein, die im Jahr 1999 eine Neuinszenierung der „Frau ohne Schatten“ ausgelöst hat. Nach einer Reise in das Wien des Jahres 1863 zum Wiener Erstauftritt von Adelina Patti, geht ein Text der Frage nach, warum sich das Opernwerk Schumanns und Schuberts immer noch nicht im Repertoire durchgesetzt hat und fokussiert auf Wiener Aufführungen der letzten Jahrzehnte. Eine Glosse fragt, was lebende Elefanten und das „Regietheater“ mit einander zu tun haben – und dann werden noch die Wiener Neuproduktionen des „Freischütz“ im neuen Jahrtausend unter die Lupe genommen.

VI.

Bei der Fülle an Informationen, die die nachfolgenden Seiten enthalten, sind Fehler fast unvermeidlich, mag es sich zum Beispiel um Tippfehler, um eine falsche Jahreszahl oder ein fehlendes Akzentzeichen bei Namen etc. handeln. Für diesbezügliche Korrekturhinweise dankt vorab, mit vielen Wünschen für eine interessante Lektüre

der Verfasser,
Wien, im August 2026

Index [1] – [264] fortlaufende Nummer der Rezension

(Eine Rezension kann auch mehrere Werke umfassen bzw. mehrere Aufführungen.)

Operntitel

63: Dream Palace 111
Albert Herring 138
A Midsummer Night's Dream /
Ein Sommernachtstraum 88
Aida 152, 244
Andrea Cheniér 151
Arianna in Creta 107
As I crossed a bridge of dreams 85
Attila 46
Benvenuto Cellini 160
Berenice 201
Billy Budd 41, 114, 193
Carmen 24, 64, 241
Cavalleria rusticana 75
Cosi fan tutte 104, 140, 184, 237
Dalibor 213
Daphne 208
Das gestohlene Herz (7 Operellen) 230
Das Mädchen mit den Schwefelhölzern 150
Das Rheingold 19, 86
Das Sonnenhaus 227
Der fliegende Holländer 177, 179, 207, 218
Der Kaiser von Atlantis 42
Der König Kandaules 4
Der Kommissar 84
Der Rattenfänger 206
Der Riese vom Steinfeld 105, 113
Die Abreise 205
Die Bernauerin 8
Die Entführung aus dem Serail 43
Die Feuersbrunst 55
Die Frau ohne Schatten 14
Die Fremde 62
Die Geschichte vom Soldaten 108
Die Meistersinger von Nürnberg 92, 181
Die tote Stadt 232
Die verkaufte Braut 258
Die vertauschten Köpfe (7 Operellen) 230
Die Vögel 191
Die Walküre 13, 20, 45, 68, 87, 93, 117, 135, 143, 164, 185, 223, 252
Die Wäلت der Zwischenfälle 249
Die Zarenbraut 70
Die Zauberflöte 28, 169, 180
Dimitrij 196
Don Carlo 34, 39, 61, 129, 260

Don Carlos (frz.) 221, 222
Don Giovanni 53, 106, 154, 187, 198, 217, 236
Don Quichotte 109
Drei Schwestern 99
Eine florentinische Tragödie 148
El retablo de Maese Pedro 199
Elektra 38, 192
Endlich Schluss 162
Ernani 65
Erwartung 148, 172
Euridice 82
Europa riconosciuta 231
Falstaff 170, 215
Falstaff ossia Le tre burle 262
Farnace 239
Fear Death By Water 136
Fedora 167
Fidelio 29, 225, 264
Genoveva 27, 238
Gesualdo 233
Giulio Cesare in Egitto 124
God's Liar 214
Götterdämmerung 21, 47, 71, 90, 121
Goya 210
Guillaume Tell 9
Hans Heiling 103
Hänsel und Gretel 35
Hercules 261
Hérodiade 62
HerzlosZeitLos (7 Operellen) 230
I masnadieri 176
I pagliazzi 75
I puritani 17, 90, 248
Il barbiere di Siviglia 165, 234
Il mondo della luna 171
Il prigioniero 139, 72
Il re pastore 212
Il ritorno d'Ulisse in patria 94
Il turco in Italia 153
Idomeneo 158
Intolleranza 50
Iolanta 60
Irrelohe 220
Jenufa 80
Jerusalem 195
Jonny spielt auf 126
Julie 57
Julie & Jean 159
L'elisir d'amore 189, 250
L'italiana in Algeri 203
La bohème (Puccini) 31
La bohème (Leoncavallo) 110
La calisto 145

La cambiale di matrimonio 83
 La capricciosa coretta 131
 La clemenza di Tito 246
 La Cenerentola 77
 La favorite 137, 183
 La fedeltà premiata 155
 La finta giardiniera 224
 La Juive 12, 144, 228
 La scala di seta 83
 La sonnambula 66, 67, 95, 168
 La traviata 115, 141
 Le nozze di Figaro 57, 72, 102, 173, 186
 Les contes d'Hoffmann 51
 Lohengrin 1, 23
 Lucio Silla 256
 Lucia di Lammermoor 112
 Luisa Miller 58
 Lulu 18, 81
 Macbeth (Verdi) 26, 211
 Macbeth (Bloch) 156
 Madama Butterfly 149, 197
 Manon Lescaut 259
 Martha 178, 242
 Maschinist Hopkins 2
 Massacre 146
 Mathis der Mahler 255
 Moses und Aron 54
 Mozart und Salieri 157
 Mr. Emmets Takes a Walk 174
 Mudan Ting 49
 Nabucco 52, 63
 Nixon in China 6
 Norma 240
 Oedipe 182, 253
 Oresteia 36
 Otello 40
 Palestrina 10
 Parsifal 22, 48, 142 194, 235, 263
 Peter Grimes 247
 Pelléas ed Mélisande 202
 Pierrot Lunaire 199
 Radamisto 166, 219
 Renard 199
 Ressurrection 3
 Rienzi 7,16, 44
 Rigoletto 134, 216
 Roberto Devereux 37, 97
 Roméo et Juliette 73, 98, 118, 130, 209, 245
 Salome 125, 128
 Schlaf der Gerechten (7 Operellen) 230
 Schneewittchen 123
 Schock - Ein Hunderennen (7 Operellen) 230
 Schutt (7 Operellen) 230

Siegfried 89, 226
 Simon Boccanegra 117
 Stiffelio 229
 Stretta (7 Operellen) 230
 Tamerlano 91
 Tania 175
 Tannhäuser 56, 100
 Terrible Mouth 188
 Tiefland 132
 The Bear 205
 The Lighthouse 59
 The Rake's Progress 74
 The Turn of the Screw 101
 Thomas Chatterton 25
 Three Tales 96
 Tosca 5, 11, 15, 69, 76, 127
 Tristan und Isolde 32, 147, 161, 200
 Turandot 79, 122
 Un ballo in maschera 119
 Wanda 204
 Werther 30, 243
 Wintermärchen 78
 Wonderful Town 33
 Wozzeck 120, 251
 Zaide 254
 Zar und Zimmermann 133
 Zora D. 174

Komponisten

Adams, John 6
 Albert, Eugene 132, 205
 Banlaky, Akos 230
 Beethoven, Ludwig van 29, 225, 264
 Bellini, Vincenzo 17, 66, 67, 95, 168, 190, 240, 248
 Berlioz, Hector 160
 Berg, Alban 18, 81, 120, 251
 Bernstein, Leonard 33
 Bizet, Georges 24, 64, 241
 Bloch, Ernest 156
 Boesmans, Philippe 78, 257
 Bose, Hans Jürgen 111
 Brand, Max 2
 Braunfels, Walter 191
 Britten, Benjamin 41, 88, 101, 114, 138, 193, 247
 Casken, John 214
 Cavalli, Francesco 145
 Cerha, Friedrich 105, 113, 206
 Dallapiccola, Luigi 139, 172
 Davies, Anthony 175
 Davies, Peter Maxwell 3, 59, 174
 Debussy, Claude 202

Dienz, Christof 230
 Doderer, Johanna 62
 Donizetti, Gaetano 37, 97, 112, 137, 183, 189, 250
 Dvořák, Antonín 196, 204
 Enescu, George 182, 253
 Eötvös, Peter 85, 99
 Everhartz, Jury 84, 230
 Falla, Manuel de 199
 Flotov, Friedrich von 178, 242
 Giordano, Umberto 151, 167
 Gounod, Charles 73, 98, 118, 130, 209, 245
 Händel, Georg Friedrich 91, 107, 124, 166, 219, 261
 Halévy, Jacques Frommental 12, 144, 228
 Hallgrímsson, Haflidi 249
 Handler, Gilbert 230
 Haydn, Joseph 55, 155, 171
 Hindemith, Paul 255
 Holliger, Heinz 123
 Humperdinck, Engelbert 35
 Janáček, Leoš 80
 Koglmann, Franz 136
 Korngold, Erich Wolfgang 232
 Krenek, Ernst 126
 Lachenmann, Helmut 150
 Leoncavallo, Ruggero 75, 110
 Lortzing, Albert 133
 Mascagni, Pietro 75
 Marschner, Heinrich 103
 Massenet, Jules 30, 109, 162, 243
 Menotti, Gian Carlo 210
 Mitterer, Wolfgang 146
 Monteverdi, Claudio 94
 Mozart, Wolfgang Amadeus 28, 43, 53, 57, 72, 102, 104, 106, 140, 154, 158, 169, 173, 180, 184, 186, 187, 198, 212, 217, 224, 236, 237, 246, 254, 256
 Nono, Luigi 50
 Offenbach, Jacques 51
 Orff, Carl 8
 Osborne, Nigel 188
 Peri, Jacopo 82
 Pfitzner, Hans 10
 Pintscher, Matthias 25
 Planyavsky, Peter 230
 Puccini, Giacomo 5, 11, 15, 31, 69, 76, 79, 122, 127, 149, 197, 259
 Rautavaara, Einojuhani 227
 Reich, Steve 96
 Rimski-Korsakow, Nikolai 70, 157
 Rossini, Gioachino 9, 77, 83, 153, 165, 203, 234
 Salieri, Antonio 231, 262
 Schedl, Gerhard 159
 Schnittke, Alfred 233
 Schönberg, Arnold 54, 148, 172, 199
 Schreker, Franz 220
 Schumann, Robert 27, 238
 Schwertsik, Kurt 230
 Smetana, Bedrich 213, 258
 Strauss, Richard 14, 38, 125, 128, 192, 208
 Strawinsky, Igor 74, 108, 199
 Staud, Johannes Maria 201
 Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch 60
 Ullmann, Viktor 42
 Verdi, Giuseppe 26, 34, 39, 40, 46, 52, 58, 61, 63, 65, 115, 116, 119, 129, 134, 141, 152, 170, 176, 195, 211, 215, 216, 221, 222, 229, 244, 260
 Vivaldi, Antonio 239
 Wagner, Richard 1, 7, 13, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 44, 45, 47, 48, 56, 68, 71, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 100, 117, 121, 135, 142, 143, 147, 161, 164, 177, 179, 181, 185, 194, 200, 207, 218, 223, 226, 235, 252, 263
 Wagner, Wolfram 163, 230
 Walton, William 205
 Xenakis, Iannis 36
 Xianzu, Tiang 49
 Zebeljan, Isidora 174
 Zemlinsky, Alexander 4, 148

SAISON 1996/97

[1]

LOHENGRIN

(Richard Wagner)

Staatsoper

20.2.1997, 23.2.1997

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: König Heinrich - Alfred Muff; Lohengrin - Johan Botha (20.3.) / Peter Seiffert (23.2.); Elsa - Cheryl Studer; Ortrud - Waltraud Meier; Heerrufer - Georg Tichy; Telramund - Wicus Slabbert

Lohengrin im Doppelpack

Zweimal Lohengrin: einmal der stimmlich überraschende Newcomer, der von der Volksoper kommende Südafrikaner Johan Botha, der sich mit seinem schlanken, kraftvollfrischen und jugendlichen Tenor gleich einen Platz unter den derzeit besten Lohengrin-Interpreten ersang, und einmal der bewährte Routinier, Peter Seiffert, dessen Auftritt zuerst krankheitshalber verhindert worden war.

Während sich Peter Seiffert, womöglich noch körperlich geschwächt, stimmlich nicht in besser Verfassung befand und um eine klare Linie und um das kraftvoll-lyrische – besonders auffallend in der Gralserzählung – deutlich kämpfen musste, suggerierte Botha eine Mühelosigkeit, die ihn zu dem Lohengrin der nächsten Jahre machen muss. Die Selbstverständlichkeit, mit der Bothas Tenor das Orchester überwand und den große Raum der Staatsoper stimmlich auffüllte, war erstaunlich. Die Stimme klang nie überstrapaziert, die Partie wurde nicht erzwungen, sondern gesungen.

Augenscheinlich war es aber nicht mehr möglich gewesen, für Johan Botha das Lohengrin-Kostüm dermaßen zu adaptieren, dass es ihm als Ritter auch wirklich angemessen gewesen wäre. Diese optische Irritation wurde durch die statische Rollengestaltung Bothas nicht entschärft, aber letztere kann man einem Einspringer von solchem Format kaum übelnehmen. (Und weil seine Leiblichkeit wahrscheinlich auch mit der Strahlkraft seiner Stimme zusammenhängt, wäre es um jedes Kilo schade, das er nicht auf die Waage bringt.)

Die Aufführung am 20. Februar ließ sich leider von dem überzeugenden Lohengrin-Debüt

Bothas nicht anstecken. Waltraud Meiers Ortrud muss man hier noch ausnehmen, auch wenn ihre Ausbrüche im zweiten Aufzug leichte stimmliche Erosionsspuren zeigten. Wicus Slabbert und Alfred Muff als Telramund beziehungsweise als König Heinrich waren – vor allem ersterer – stimmlich weniger beeindruckend. Cheryl Studer findet offenbar nur langsam wieder zu ihrer Wagnerstimme zurück. Georg Tichy passte als wenig erbaulicher Heerrufer zum Gesamtbild. Auch Simone Young am Pult konnte die Aufführung nicht mit den nötigen Impulsen beleben. Die Aufführung vom 23. Februar zeigte sich insgesamt stark verbessert, lediglich der Lohengrin lief – wie eingangs bereits festgehalten – nicht zur Bestform auf.

[2]

MASCHINIST HOPKINS

(Max Brand)

Museumsquartier Halle E

7.3.1997

Premiere

Dirigent: Walter Kobèra; **Inszenierung:** Peter Pawlik; **Bühnenbild:** Bernhard Hammer; **Kostüme:** Jürgen Gaulocher; **Lichtdesign:** Gerhard Fischer; **Choreographie:** Liane Zaharia; **Orchester:** Mitglieder des Rundfunk-Symphonieorchesters (RSO) Bratislava; **Chor:** Chor der Neuen Oper Wien

Besetzung: Jim, Werkmeister - Steven Gallop; Nell, dessen Frau - Colleen Rea Holmes; Bill, Maschinist - Ferdinand v. Plettenberg; Hopkins, erster Maschinist - Steven Scheschareg; Bertier - Friedrich Faltus; Regisseur - Sergio Lombana; Garderobiere, 1. Arbeiterin - Eva Molnar; Kapellmeister, Sekretär - Hubertus Virgil Reim; Personalchef - Karl Richter; 2. Arbeiterin - Edda Sonn; Erster Arbeiter / Erster Mann - Andreas Rainer; Zweiter Arbeiter / Zweiter Mann - Stefan Tanzer; Ein junges Mädchen - Lia Burger; Feuerwehrmann - Milan Galia; Kommis - Gottfried von Falkenstein; Spießer - Robert Brei; Neger - Youn Jong An, Andreas Rainer, Hubertus Virgil Reim, Christian Gore, Gottfried Lehrer, Bernd Kronowetter

Maschinenoper futuristisch

Der „Maschinist Hopkins“ erblickte 1929 das Licht der Welt. Die Handlung ist fast comic-

stripartig: Arbeiter & Arbeiterin (Bill & Nell) lieben sich, er klagt Betriebsgeheimnis und bringt dabei Vorarbeiter um, Aufstieg zum Wirtschaftsmagnaten. Maschinist Hopkins kommt der Sache auf die Spur, erpresst Nell, sie gesteht Mord, Hopkins lässt sie fallen, sie landet in der Gosse, wird von Bill umgebracht, am Schluss ist Hopkins neuer Chef. Das Ganze geht flott dahin, Maschinen, Liebesszenen, Kabarett, ein gut gebautes, auf einem spannungsgeladenen Dreiecksverhältnis basierendes Stück – dabei kann einem schwer langweilig werden. Trotzdem klebt allerhand Zeitkolorit an den Zahnrädern dieses dramatischen Entwurfes, das Thema der zur Prostituierten verkommenen Geliebten, die dann noch umgebracht wird, erinnert frappant an den „Lulu“-Plot; und wenn man „Maschinist Hopkins“ als „Metropolis“ der Operngeschichte titulierte, läge man auch nicht so falsch.

Die Musik ist im ersten Akt sehr dicht, erinnert an Berg, Krenek, Schreker (Brand war Privatschüler Schrekers) und summiert die musikalischen Strömungen der späten 1920er-Jahre mit effektvoller Instrumentation. Nach der Pause (zweiter und dritter Akt) erschöpft sich der Einfallsreichtum ein wenig. Anno dazumal war der „Maschinist Hopkins“ ein großer Erfolg, aber der Nationalsozialismus hat jede weitere Verbreitung verhindert. Brand, aus Lemberg und somit „kakanischer“ Herkunft, landete (wie so viele andere) schlussendlich in den USA. Er wurde ein Pionier der elektronischen Musik und fand an seinem Lebensabend kaum beachtet wieder nach Österreich zurück, wo er 1980 verstarb.

Die Neue Oper Wien hat mit diesem berechtigten Wiederbelebungsversuch eine eindrucksvolle Produktion auf die Beine gestellt, von der einem die schräg gebaute Bühnenwand in einprägsamer Erinnerung bleiben wird. In nahezu akrobatischer Weise kraxeln die Mitwirkenden darauf herum – getaucht in die Farbensymbolik einer ausgetüftelten Beleuchtung. (Brand hat selbst über Klänge und Farben philosophiert, ein Versuch in diese Richtung lag also nahe). Der Inszenierung ging es insgesamt weniger darum, die psychologische Seite von Hopkins, Bill oder Nell darzustellen, sondern die Szene wirkte wie ein futuristischer, greller Cartoon, den die schräggestellte Wand des Bühnenraumes „aufgeblättert“ hat. Spannend war die Idee,

Maschinen durch Menschen darzustellen, die sich als gleichgeschaltetes Bewegungstheater auch mal kopfüber „von der Decke hängen lassen“.

Die optische Prägnanz des Bühnenbaus ging auf Kosten der musikalischen Umsetzung und verschob die ohnehin wenig berauschende Akustik der Halle E im Museumsquartier noch weiter in den roten Bereich. Die Stimmen der Protagonisten schienen erst eine Art von schallschluckendem Vorhang überwinden zu müssen, was den Hörgenuss merklich trübte. Leider war auch das Orchester, das sich aus Mitgliedern des RSO Bratislava zusammensetzte, davon betroffen. In Summe ergab das eine mäßige Klangqualität.

Während also das Auge gefesselt wurde, hätte man sich musikalisch eine schillerndere Umsetzung dieser über weite Strecken sehr süffigen und interessant instrumentierten Partitur gewünscht. Auch das Ensemble konnte seine Stimmen nicht wirklich zur Entfaltung bringen. (Aber wenn man auf der Bühne in Gefahr schwebt, physisch abzustürzen, wird das Singen nicht mehr zur Hauptsache.) Die schwierigen Arbeitsbedingungen haben anhörlich Steven Scheschareg als Hopkins noch am wenigsten irritiert.

Gäbe es ein Opernhaus des 20. Jahrhunderts (bekanntlich wird seit einigen Monaten diesbezüglich eine angeregte Diskussion geführt), dann wäre der „Maschinist Hopkins“ ein solides Stück für das Repertoire, das sich auch eines regeren Publikumszuspruchs erfreuen könnte. Das Sujet ist, wie eingangs bemerkt, allerdings ein wenig abgeschmackt und zeitverhaftet. Aber weil es wahrscheinlich besagtes Opernhaus ohnehin nie geben wird, darf man sich glücklich schätzen, wenn man dieser Oper hin und wieder einmal begegnet. Diese Hoffnung legte auch der starke Beifall des beinahe vollbesetzten Auditoriums nahe.

[3]

RESSURECTION

(Peter Maxwell Davies)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

3.4.1997

Österreichische Erstaufführung; Koproduktion Wiener Taschenoper und Muziektheater Transparent, Antwerpen; erstmalige Inszenierung in englischer Originalsprache

Dirigent: Peter Bergamin; **Inszenierung:** Leo Kriskhke; **Bühne:** Tom Hemmen; **Kostüme:** Nora Scheidl; **Choreographie:** Sandor Racz; **Orchester:** Orchester der Wiener Taschenoper; **Besetzung:** Jüngerer Bruder, Chirurg 3, Sir Croesus Wright, Richter - Conor Biggs; Doktor, Chirurg 4, Genosse Serbsky, Gewerkschaftsführer - Wilfires Van den Brande; Ältere Schwester, Phöbus Apollo, Antichrist - Ines Carsauw; Vikar, Pluto, Hot Gospeller - Jan Lund; Papa, Chirurg 2, The Rev. Minister, Polizist - Jeremy Pick; Schuldirektor, Chirurg 1, Weißer Abt, Bischof - Roland Purcell; Maam, Zeus/Hera - Paul Zachariades

Anarchische Auferstehung

Das Stück wurde 1987 komponiert und hat damals mit seinen Tabubrüchen quer durch den „Gemüsegarten“ wahrscheinlich gerade noch die biedersten Briten echauffiert. Zwar hat man vom Text, englisch gesungen, nicht viel verstanden, er ist aber sicher britisch boshaft gewesen. Das Stück ist sozialkritisch. Laut Programmheft gehört es „zu den vehementesten sozialkritischen Werken aus der Feder eines klassischen Komponisten“.

Vier Männer, Repräsentanten der britischen Gesellschaft, agieren als Chirurgen und operieren einer Puppe Hirn, Herz und Hoden aus dem Leib. Die Operation geht aber irgendwie schief und das operierte „Etwas“ mutiert zum Antichrist, der die Apokalypse ankündigt. Am Schluss schafft diese Puppe es trotzdem, „einen hochzukriegen“, der sich in Form eines Maschinengewehrs auf das Publikum richtet. Das Ganze wird von komponierten „Commercials“ begleitet, die über viele Fernsehbildschirme flimmern, von verbalen Zeitungsschnipseln durchsetzt. Inspirierend auf den Komponisten und Librettisten Sir Peter Maxwell Davies wirkten auch die Bilder des „The Rosarium Philosophorum“ von 1550, das C.G. Jung im 20. Jahrhundert wiederentdeckt hat. Musikalisch gibt es ein „normales Orchester“, eine Rockband, die teilweise ganz gute Musik macht, eine Brassband.

Auf die Schaufel genommen wird alles, was Rang und Namen hat, vom Militär bis zur kirchlichen Obrigkeit. Musikalisch kommt alles darin vor von Ba- bis -rock, teilweise in einer Lautstärke, dass man fürchten musste, das Dach des Jugendstiltheaters könnte abheben. Davis hat beim Komponieren sicher viel Spaß gehabt. Das Stück ist musikalisch durchaus

spannend, witzig, parodistisch, anarchistisch. Aber trotzdem hinterlässt es, obwohl erst zehn Jahre alt, einen altmodischen Eindruck. Möglicherweise deshalb, weil hierzulande die Tabubrüche früher passiert sind? Der vielbeschworene sozialkritische „Content“ erwies sich als lauwarmes Süppchen, das etwa eineinhalb Stunden und ohne Pause am Köcheln gehalten wurde, um am Schluss endlich über den Reindrand zischend auf die heiße Herdplatte zu sprudeln. Die szenische Auflösung war in Ordnung, überzeugte mit der von den freien Operngruppen gewohnten Professionalität.

Aber im Grunde genommen war es natürlich eine höchst unmoralische Veranstaltung, die da im morbiden Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe über die Bühne ging. Und die ältere Dame, die vor mir saß, kam aus dem Kopfschütteln kaum heraus. Das ist jetzt kein Klischee, sondern die saß wirklich vor mir, in einem grünen Kleid, und mißbilligte deutlichst, was an diesem Abend so alles über die Bühne hopste.

[4]

KÖNIG KANDAULES

(Alexander Zemlinsky)

Valksoper

28.6.1997

Dirigent: Asher Fisch; **Inszenierung:** Hans Neuenfels

Besetzung: König Kandaules - Kurt Schreibmayer; Gyges - Wicus Slabbert; Nyssia - Gertrud Ottenthal; Phedros - Rudolf Katzböck; Syphax - Michael Kurz; Nicomedest - Wolfgang Tomsits; Pharnaces - Franz Waechter; Philebos - Janusz Monarcha; Simias - Roland Winkler; Sebas - Ernst-Dieter Suttheimer

Schwüle Psychoanalyse

Alexander Zemlinsky nach einem Gide-Stück: Die Partitur wurde mit Hilfe von Computern fertig instrumentiert. (Zemlinsky begann 1935 mit dem „Kandaules“, floh mit ihm in die USA, und gab, nachdem die Metropolitan Opera eine Aufführung abgelehnt hatte, 1939 die Arbeit daran auf.)

Das Werk ist an und für sich etwas „schwül“ und sehr psychoanalytisch. Die Musik ist phasenweise sehr spannend, und dann denkt man für Minuten wieder an etwas ganz Anderes,

ohne dass man sich dabei sonderlich gestört fühlte. Der Stoff ist ein bisschen abgeschmackt und nicht dazu angetan, einen besonders zu enervieren. (Es ist die bereits in der Antike überlieferte Geschichte vom König Kandaules, dem Fischer Gyges und Nyssia, der Frau des Kandaules. Kandaules lässt Gyges seine Frau heimlich nackt sehen und leitet damit eine verhängnisvolle Entwicklung ein, die ihm selbst das Leben kosten und Gyges an seiner statt zum König machen wird.)

Aus obgenannten Gründen wurde das Werk erst voriges Jahr uraufgeführt – und die Volksoper hat sich jetzt an die österreichische Erstaufführung herangewagt. Die Premiere ging am 14. Juni über die Bühne. Die Inszenierung von Hans Neuenfels war ganz zahm, und das war gut so. Zwar irrt Zemlinsky über die Bühne, aber das störte nicht. Interessant war die Lösung, bei der Unsichtbarmachung eines Menschen, den Effekt umzukehren: die unsichtbare Person in einen Scheinwerferkegel zu stellen, während die eigentlich sichtbaren Personen im Dunkeln bleiben. Im Wesentlichen bleibt das Geschehen auf die drei Hauptfiguren konzentriert: den König, seine Frau und den Fischer, zwischen diesen spielt auch die erotische Katastrophe.

Der König Kandaules ist in der 1930er-Jahren entstanden. Es gibt eine Art von Musik und Sujets aus dieser Epoche, die heute eigentlich nicht mehr zu begeistern vermögen. Wahrscheinlich deshalb, weil Alban Berg mit seiner „Lulu“ die erotisierende Komponente in einem „Klassiker“ subsumiert hat. Solche Stücke wie der „Kandaules“ nehmen sich dagegen wie Werke zweiter Garnitur aus. Zemlinsky ist zwar ein wichtiges Bindeglied zur sogenannten Moderne, aber Bindeglieder haben es an sich, in der Mitte zu stehen. Das, was sie zu einem bestimmten Zeitpunkt leisten, ist wenige Jahre später von denen längst überholt, die sich an diesem Bindeglied in eine neue Zukunft geschwungen haben. Nur wirklich großen Künstler schaffen es, sich gleichsam selbst zu überholen.

Die Aufführung befand sich auf einem für die Volksoper ungewohnt hohem Niveau. Man könnte fast meinen, die Zemlinsky-Pflege wäre im Haus am Währinger Gürtel zur „Ehrensache“ geworden. Besonders hervorzuheben sind Kurt Schreibmayer als König Kandaules, Wicus Slabbert als Gyges und die Nyssia von

Gertrud Ottenthal, die sich stark mit ihren Rollen identifizierten und die Aufführung spannend machten. Fazit: Der „König Kandaules“ gehört zu den „Exotica“ der Opernliteratur – wie eine Mangofrucht oder dergleichen. Man muss sie nicht jeden Tag haben, aber hin und wieder tut ein Sinneskitzel ganz gut.

SAISON 1997/98

[5]

TOSCA

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

20.9.1997

Anlässlich der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Wiener Staatsoper an Kammersängerin Mara Zampieri

Dirigent: Michael Hallász

Besetzung: Tosca - Mara Zampieri; Cavaradossi - Johan Botha; Scarpia - Wicus Slabbert; Angelotti - Gottfried Hornik; Mesner - Alfred Šramek; Spoletta - Ernst-Dieter Suttheimer; Sciaronne - Wolfgang Bankl; Roberti - Heinz Totzler; Schließer - Alexandru Moisiuc; Hirt - Linda Pavelka

Gestern wieder einmal eine „Tosca“: Mara Zampieri wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt, was Direktor Ioan Holender am Ende der Vorstellung zu einer längeren Würdigung nützte. Zampieri antwortete knapper und in Italienisch.

Mara Zampieri debütierte an der Staatsoper in der konzertanten Aufführung von Mercadantes „Il giuramento“ im Jahre 1979 und stand ein Jahr später im Ensemble der inzwischen von „Legenden“ umwobenen „Attila“-Premiere unter Giuseppe Sinopoli. Als Lady Macbeth erlebte sie 1982 ihren zweiten Karrierehöhepunkt in Wien. Sie hat die Partie der Lady in über dreißig Staatsopern-Vorstellungen verkörpert. Die Expressivität ihrer Stimme hat das Publikum immer in zwei Hälften geteilt: in die Fans – und in die, die um Zampieri-Vorstellungen einen großen Bogen machten.

Als Tosca ist sie bühnenbeherrschend und ganz „Diva“. Sie singt und spielt so ziemlich jeden Scarpia an die Wand. Und selbst im Gebet – aber das liegt eben auch an ihrem Stimmcharakter – kommt wenig Sentimentalität auf. Mit Wicus Slabbert als Scarpia fand sie zwar einen bühnenerfahrenen, aber keinen ebenbürtigen Widerpart. Immerhin starb Scarpia mit solch schönem Gestöhne, dass einem ganz „warm“ ums Herz wurde. Und als die gute Tosca ihn dann noch ein wenig zurecht rückte, nahm das ganze die Ausmaße einer Otto Schenk'schen Opernverulung an. Das Publi-

kum lachte dementsprechend dankbar. Als stimmkräftiger, aber etwas biederer Cavaradossi agierte Johan Botha. Er singt technisch gut, hat eine schöne Stimme und genug Saft und Kraft. Leider hat er noch zwei große Schwächen: Er müsste seinen mächtigen Körper mit mehr Raffinement einsetzen und es fehlt an „Italianità“. Michael Hallász am Pult sorgte für keine Sternstunde.

[6]

NIXON IN CHINA

(John Adams)

Museumsquartier Halle E

16.10.1997

Österreichische Erstaufführung

Dirigent: Andreas Mitisek; **Inszenierung:** Peter Pawlik; **Bühnenbild:** Wilhelm Holzbauer; **Kostüme:** Jürgen Gaulocher; **Chorleitung:** Johannes Hiemetsberger; **Orchester:** Philharmonisches Orchester Győr

Besetzung: Richard Nixon - Martin Winkler; Pat Nixon - Wendy Hill; Chou En-lai - Hideki Kadoya; Mao Tse-tung - Nicholas E. Saverine; Chiang Ch'ing - Soyung Yu; Henry Kissinger - Alfred Werner; Nancy T'ang - Taecka Hino u.a.m.

Weltpolitik in der Oper

Zehn Jahre hat es gebraucht, um eines der wichtigsten zeitgenössischen musikdramatischen Werke nach Wien zu bringen. „Nixon in China“ ist der Beweis dafür, dass es auch Ende des 20. Jahrhunderts noch „große Oper“ geben kann, noch dazu eine, die auch vom Inhalt her „zeitgenössisch“ genannt werden darf. Und die Begegnung eines etwas tölpelhaft gezeichneten Richard Nixon mit einem philosophierenden Mao, geschickt von Henry Kissinger und Chou En-lai eingefädelt und gegängelt, diese Begegnung von Amerikas geldverhaftetem Kapitalismus mit der institutionalisierten chinesischen Revolution, die ein wenig wie ein Papierdrachen in geistigen Höhenflügen von weltpolitischen Klimaschwankungen geschüttelt wird, birgt ein starkes, auch emotionales Spannungspotenzial.

Am Anfang, wenn Nixon im Anflug ist, und unterschwellig John Adams verzerrte Wagner-Paraphrasen einfließen lässt, denkt man noch an eine ironische Aufbereitung des Themas.

Aber spätestens im zweiten Bild, wenn sich Nixon und Mao begegnen, setzt Adams schon ganz auf die Überzeugungskraft eines von chinesischen „Denkbildern“ durchsetzten Librettos und auf die Kraft der minimalisierten Musik. Adams hat sein Handwerk gelernt, setzt auf klassische Vorbilder und braut – ausgehend von seinem minimalistischen Konzept – einen modernen, manchmal fasst musicalähnlichen Opernsound. Dabei wird der Minimalismus nie zum straffen, tranceerzeugenden Klangteppich wie ihn Philip Glass vor seiner Zuhörerschaft ausbreitet. Adams komponiert durchaus „herkömmliche“ Oper, Szene für Szene, im Wechselspiel der Dialoge, voll dramatischem Impetus. Adams bekennt sich dabei zu einer Art von „Tonalität“, die amerikanische Komponisten wieder für sich entdeckt haben und der der Skeptizismus europäischer Musikschafter fremd ist.

So schwingt sich alles auf zum Höhepunkt im zweiten Akt, wenn die US-Gesandtschaft in die Vorführung eines Revolutionsballetts verwickelt wird und als vermeintlicher Zuschauer die eigene emotionale Verwirrtheit demonstriert, die der Besuch in dem bis dahin „verbotenen Land“ auch ausgelöst haben muss. Im dritten Akt sind dann alle müde, der Abschied naht, es wird ein sehr langes Abschiednehmen (und vielleicht hätten hier ein paar Striche gut getan, aber die Musik ist sehr schön, und es wäre auch wieder schade darum). So endet das Werk mehr besinnlich ruhig, ohne Fanfaren, mit der leisen Melancholie eines philosophischen Kommentars, der das eben Geschehene, atemberaubende weltpolitische Ereignis in die Lebensgeschichten der Protagonisten integriert und es für die Annalen aufbereitet. Beginn war um 19.30, Ende so um 23.00.

Die Umsetzung durch das Wiener Operntheater war hervorragend: sehr gute Sänger, zwar etwas mikrofonverstärkt, was aber nicht störte und der mühsamen Akustik in der Messepalasthalle nur gut tat. Wegen der brisanten Akustik überdeckte die Bühne auch das Orchester und wurde in den Raum vorgeschoben. Dazu gesellten sich die Bühnenbilder von Wilhelm Holzbauer, die sich mit der Regie (Peter Pawlik) zu einem eindrucksvollen Gesamtkonzept verbanden. Es war alles gut durchdacht, geplant, stimmig in den Fluss der Musik eingebettet, passte bis in Details. Als Star des

Revolutionsballetts hat man sogar einen in Peking ausgebildeten Tänzer engagiert, der in den Messepalast wirklich noch den Hauch eines kraftvollen, neuen Menschen zauberte, der mit ein paar wohldosierten Sprüngen die Welt rettet.

Zudem wurde mit einfachen Mitteln sehr prägnant chinesisches Massengefühl vermittelt. Wenn die Choristen in den Händen Fahrradlenkstangen halten und damit durch die Gegend kurven, wenn spielende Kinder, aufgemalt auf eine Pappendeckelwand, hin- und hergeschoben werden, dann verweist das auf ein massenkollektivistisches Dasein chinesischer Wirklichkeit nach der Kulturrevolution. Es fällt auf, dass auf den Einsatz moderner Darstellungstechniken wie Videoeinspielungen ganz verzichtet wurde. Es wäre sicher eine Verlockung gewesen, über eine Leinwand originales Filmmaterial flimmern zu lassen, zu einem Mix zusammengecuttet, im Takt der Musik. Die Hauptfiguren folgten einer präzisen Personenregie, bewegten sich wie „Erinnerungen“ ihrer originalen Vorbilder über die Bühne.

Musikalisch bewährte sich das Philharmonische Orchester Győr unter Andreas Mitsek, der für eine spannungsgeladene Umsetzung der Partitur sorgte. Martin Winkler, einer der „Stars“ der freien Wiener Operngruppen, bot eine eindrucksvolle und gesanglich stets präsente Nixon-Studie und soll hier stellvertretend für das gesamte ausgezeichnete Ensemble hervorgehoben werden. Die Premiere war ausverkauft.

In der Pause drängte sich das Publikum beim chinesischen Buffet. Ein Paar Frühlingsrollen, das man mit einem Bissen im Mund verschwinden lassen konnte, kostete 22 Schillinge. Das war der reinste Kapitalismus.

[7]

RIENZI

(Richard Wagner)

Staatsoper

28.12.1997

Dirigent: Zubin Mehta; **Inszenierung:** David Pountney; **Bühnenbild:** Robert Israel; **Kostüme:** Marie-Jeanne Lecca; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn; **Choreographie:** Renato Zannella

Besetzung: Cola Rienzi - Siegfried Jerusalem; Irene - Nancy Gustafson; Stefano Colonna - Walter Fink; Adriano - Violeta Urmana; Paolo Orsini - Peter Weber; Raimondo - Roland Schubert; Baroncelli - Torsten Kerl; Cecco del Vecchio - Wolfgang Bankl; Friedensbote - Anat Efraty

Sonntagnachmittagsvorstellung

Die vierte Aufführung der Premierserie war trotzdem ausverkauft. Auch der Stehplatz. Viele Touristen, die sich dann teilweise schon während des ersten Aktes verlaufen. Viel Emotion im Haus, obwohl die Premiere schon seit zwei Wochen vorüber ist. Am Ende des zweiten Aktes vor der Pause eine ganze Reihe an Buh-Rufen eindeutig gegen die Inszenierung. Der ältere Herr rechts vor mir, schon Sitzplatz, springt auf und buht ebenfalls. Die ihn begleitende Dame versucht, ihn durch sanftes Ziehen am Sakko von seinen Unmutsäußerungen abzuhalten. Etwas indignierte Mienen im Pausenfoyer.

Das Werk ist recht schwungvoll, es wird einem eigentlich nie langweilig dabei. Gemessen an dem, was Wagner sonst noch geschrieben hat, wirkt es ein wenig spätpubertär. Der „Rienzi“ ist in gewisser Weise die „pompöseste“ Oper, die es gibt. (Später hat Wagner ja keine „Opern“ mehr geschrieben.) Nun denn, es ist auf jeden Fall mehr als eine historische Reminiszenz. „Rienzi“ soll, so eine Überlieferung, Hitler zu seinem politischen Werdegang inspiriert haben. Nach einer Vorstellung im Linzer Landestheater kam ihm angeblich die „Erleuchtung“.

Die Inszenierung schien darauf Bezug nehmen zu wollen. So wurde beispielsweise statt eines Messerattentats auf Rienzi eine Bombe gezündet, der Chor erging sich in Gesten (Arme vor, Arme kreisen, Faust geballt und ausgestreckt etc.) und trug T-Shirts mit einem „R“ (in Fraktur gesetzt). Aber diese Versuche einer Vergangenheitsbewältigung zielten mehr auf eine Ironisierung des Werkes und auf eine unzweideutige Provokation „rechten“ Publikums (oder was man von Seiten der Regie dafür halten mag), denn auf eine zeitgemäße Werkinterpretation. Die musikalische Umsetzung? Man fragt sich am Ende wieder einmal, wie Siegfried Jerusalem das doch noch geschafft hat. Nancy Gustafson (Irene) hat schön, aber wenig gesungen. Ausgezeichnet war Violeta Urmana (Adriano), ein

Name den man sich merken sollte. Zubin Mehta ließ klangvoll und mit Schwung musizieren, was in Summe einen sehr ansprechenden Sonntagnachmittag ergab.

[8]

DIE BERNAUERIN

(Carl Orff)

Valksoper

18.1.1998

Dirigent: Kirill Petrenko; **Inszenierung:** Thomas Langhoff; **Bühnenbild:** Peter Schubert; **Kostüme:** Joachim Herzog

Besetzung: Albrecht - Tobias Moretti; Agnes Bernauer - Sunnyi Melles; Der Ansager - Kai Peterson; Badegäste - Marian Pop, Josef Luftensteiner; Tenorsolo - Sebastian Reinhaller; Ein Mönch - Jürgen Holtz; Kanzler - Erich Auer; Stimme vom Himmel - Olga Schalaewa u.v.a.

Bayerische Nationaloper

„Die Bernauerin“ behandelt das traurige Schicksal von Agnes Bernauer, Tochter eines Badestubenbesitzers, Geliebte und (wahrscheinlich auch Gemahlin) Herzog Albrecht III., die 1435 den politischen Machtspielen der Wittelsbacher zum Opfer fiel. Orff wurde zu diesem Werk einerseits durch Hebbels Drama angeregt, andererseits durch die Beschäftigung mit der bairischen Mundart, deren Musikalität er an einem entsprechenden Stoff zum Leben erwecken wollte.

All zu oft wird einem diese „bayerische Nationaloper“ nicht begegnen, und vielleicht ist Wien schon um ein paar hundert Kilometer zu weit vom „bayerischen Kulturraum“ entfernt, um als idealer Aufführungsort gelten zu können. Interessant war die Begegnung mit diesem kurz nach dem Zweiten Weltkrieg uraufgeführten Werk (1947) auf jeden Fall. Zwar ist „Die Bernauerin“ ein Stück, in dem für eine Oper zu viel geredet und für ein Theaterstück zu viel musiziert wird, in Summe erzeugt das aber durchaus eine reizvolle und – vor allem im zweiten Teil – auch dramatische Wirkung. Woran man sich allerdings zuerst einmal gewöhnen muss, dass ist das von Orff für die „Bernauerin“ kreierte „Ur-Bairisch“, das in der Volksoperproduktion (Premiere am 20. Dezember 1997) nicht allen Darstellern so leicht von der Zunge ging. Es leuchtete so manche

Wiener Vokalisierung heraus wie wenn einem von der Bühne ein Scheinwerferstrahl anflöge. Die Aufführung hatte überhaupt ihren ganz besonderen Reiz, weil Tobias Moretti (alias „Fernsehkommisar Rex“) den Herzog Albrecht spielte – und man als Zuschauer keinem „Kriminalinspektor“ samt verbrecherjagendem Schäferhund begegnete. Ihm zur Seite als bedauerungswürdige Agnes Bernauer stand Sunnyi Melles. Sie sorgte für einige packende und poetische Momente. Trotzdem wurde man – neben einigen tragenden und sehr gut realisierten Chorszenen – als Zuschauer kaum aus seinem Beobachterstatus herausgerissen. Und dieser Beobachterstatus begegnete dem Ganzen doch mit einer gewissen Skepsis angesichts solch oratorienhaften Operntheaters. Man machte sich also auf die Suche nach zündenden musikalischen Einfällen und wurde da und dort auch fündig.

So bleibt einem beispielsweise die Szene mit den Münchner Bürgern am Biertisch in Erinnerung, wobei der Einleitungsschor mit liebenswürdiger Charakteristik die etwas dumpfe Atmosphäre eines solchen Umtrunks ins Musikalische transponiert – samt der Biederkeit der dazugehörenden Köpfe. Beeindruckend die Volksverhetzung des fanatischen Mönches im zweiten Teil „Garrit gallus...“, beeindruckend – auch von der Umsetzung – viele Chorpasagen, die ganz die Orffsche Rhythmik atmen. Aus ihnen brodelte die eigentliche Dramatik des Stückes heraus, die einen immer wieder in die Handlung zurückzwang – ein Vorzug, der den beiden Hauptdarstellern nicht wirklich zu eigen war. Das Orchester gefiel sich in der Aufgabe, eine Art von „Schauspielmusik“ beisteuern zu müssen, konnte aber einen etwas dumpfen, breiigen Klang nicht verleugnen.

Die Inszenierung von Thomas Langhoff, das Bühnenbild von Peter Schubert und die Kostüme von Joachim Herzog schufen ein historisierendes Ambiente, das die im Volk schlummernde Gewalttätigkeit in eine gelungene Chorchoreographie integrierte – plus ein bisschen nacktem Fleisch in der Badeszene. Dafür wurden aber bei Albrecht und Agnes zu wenige Akzente gesetzt und damit blieb der zentrale Mittelpunkt eigentlich ausgespart, um den das Werk kreisen sollte. Möglicherweise ist das auch einer der Gründe, warum man am Schluss nicht so recht an die Bühnenwirksamkeit der „Bernauerin“ glauben wollte.

SAISON 1998/99

[9]

GUILLAUME TELL

(Gioachino Rossini)

Staatsoper

24.10.1998

Premiere, Erstaufführung an der Wiener Staatsoper in französischer Sprache

Dirigent: Fabio Luisi; **Inszenierung:** David Pountney; **Bühnenbild & Kostüme:** Richard Hudson; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn
Besetzung: Guillaume Tell - Thomas Hampson; Melchtal - Walter Fink; Arnold - Giuseppe Sabbatini; Walter Fürst - Wotjek Smilek; Jemmy - Dawn Kotoski; Gesler - Egils Silins; Rodolphe - John Dickie; Ruodi - Mathias Zachariassen; Leuthold - Yu Chen; Mathilde - Nancy Gustafson; Hedwig - Mihaela Ungureanu

Kein „Tell-Schuss“

Fans der französischen Oper werden in diesen vier Stunden sicher auf ihre Rechnung kommen. Für den Rest sind der erste und der dritte Akt entschieden zu lang. Der erste Akt besteht hauptsächlich aus Idylle, er hätte etwa unter Fortlassung einer wenig erbaulichen Balletteinlage gekürzt werden können. Der dritte Akt enthält ebenfalls mannigfaltiges Kürzungspotential. Musikalisch am interessantesten ist der zweite Akt, mit einem wunderschönen Liebesduett und der Rütlichschwur-Szene.

Die Inszenierung versteht sich wieder einmal als ironisierend erhobener Zeigefinger, macht da und dort eine Pointe, biedert den Gegensatz von lieblichen, ländlichen Schweizern und bösen deutschstämmigen Besatzern auf die Bühne und arbeitet mit symbolisierenden Versatzstücken, die dann zum Beispiel einen Wald darstellen oder die Schweiz oder sonst etwas. Viel würde man dafür geben, so einen alten Schinken einmal wieder echt historisierend in voller Kostümherrlichkeit betrachten zu dürfen, weil das hätte denselben Erkenntniseffekt (nämlich gar keinen) wäre aber wenigstens schöner anzuschauen. (Im übrigen hätte wahrscheinlich eine konzertante Aufführungsserie den Bedarf an diesem Werk im Staatsoper-Repertoire gedeckt.)

Thomas Hampson hat als Tell eine undankbare Rolle, nicht einmal eine Arie hat Rossini für ihn

komponiert. So ist er mal jovial, mal zornig, mal verzweifelt, aber alles in allem ohne der Bühnenpräsenz, die man erhofft hätte. Giuseppe Sabbatini kommt als Arnold gut durch diese mörderische Partie, Nancy Gustafson gibt eine brave Mathilde mit Höhenproblemen. Das übrige Ensemble ist der Aufgabenstellung soweit gewachsen. Das Orchester spielte eine sehr schöne Ouvertüre und verströmte ein musikalisches „Rotwein-Bouquet“, wobei insgesamt der Pragmatismus des Dirigenten Fabio Luisi der Aufführung einen sicheren Rückhalt bot. In Summe ergab das viel Musik für Genießer, richtige Spannung kam aber kaum auf.

Das Publikum buhte nach den Balletteinlagen im ersten und dritten Akt und quittierte Tells Apfelschuss mit zaghaftem Gelächter, obwohl es sich dabei um den einzigen wirklich kreativen Regieeinfall gehandelt hat: Der Pfeil wird nämlich langsam von einer Person zur nächsten weitergereicht, erreicht sein Ziel also bei weitem nicht „pfeilschnell“, sondern im Zeitlupentempo, so wie wenn er von der Hoffnungen und Wünschen der umstehenden Schweizer abgebremst auf sein Apfelziel hingezwungen würde.

Schlussendlich spendeten die Anwesenden den Sängern viel Beifall und Bravorufe und dem Regieteam viele Buhrufe (wobei die Lautstärke der üblichen „Premierenklatscher“, die immer „Bravo“ rufen, deutlich in der Minderzahl blieb). Alles in allem erreichte der Applaus nicht das übliche Premierniveau. Aber nach vier Stunden – um 23h – waren wahrscheinlich alle schon ein wenig erschöpft.

[10]

PALESTRINA

(Hans Pfitzner)

Staatsoper

23.5.1999

Premiere; Aufführung zum 50. Todestag von Hans Pfitzner

Dirigent: Peter Schneider; **Inszenierung, Bühnenbild, Kostüme:** Herbert Wernicke; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Papst Pius IV. - Walter Fink; Giovanni Morone - Bernd Weikl; Bernardo Novagerio - Heinz Zednik; Carlo Borromeo - Franz Grundheber; Madruscht - Franz Hawlata; Kar-

dinal v. Lothringen - Geert Smits; Graf Luna - Peter Weber; Bischof v. Budoja - Herwig Pecoraro; Abdisu, Patriarch v. Assyrien - John Dickie; Erzbischof v. Prag - Rudolf Mazzola; Palestrina - Thomas Moser; Ighino - Juliane Banse; Silla - Angelika Kirchschrager; Erscheinung der Lukrezia - Mihaela Ungureanu; u.v.a.

Keine musikalische Legende

Nach vierzehn Jahren steht der „Palestrina“ wieder auf dem Spielplan der Wiener Staatsoper. Eine Neuinszenierung. Leider. Die Visionen Palestrinas sind dahin. Auch hier hat wieder stilsicher eine moderne Regiearbeit ganz gezielt am großen Atem einer Komposition vorbei inszeniert.

Es gibt Werke, die darf man einfach nur dann spielen, wenn man an sie glaubt, und zwar felsenfest und unerschütterlich. Wie war das in der alten Inszenierung? Da durfte der alternde Palestrina noch ganz unter dem Eindruck himmlischer Erscheinungen seine Messe komponieren, sein „großes Werk“. Im zweiten Aufzug fesselte einen der arenaartig aufgebaute, wuchtige Saal des Konzils, der sich drohend vor einem auftürmte, durchleuchtet von den verschiedenfarbigen, meist in Rottönen gehaltenen Gewändern der Kardinäle und Bischöfe – ein farbenfrohes und zugleich beängstigendes Bild katholischer Macht und Herrlichkeit.

Und was ist davon übrig geblieben? Der erhobene Zeigefinger von Herbert Wernicke, der uns bieder erklärt, die Vision habe gar nicht stattgefunden, sondern sei von Kardinal Borromeo, der die Messe bestellt hat und um die seelischen Probleme des Meisters weiß, inszeniert worden. Die Figuren der alten Meister schleichen sich in einen Konzertsaal und nehmen Aufstellung, als gelte es irgendeine Chorprobe abzusingen. Palestrina beginnt dann irgendwann einmal, Papiere mit Notenlinien zu überziehen, eine Minute lang, zwei Minuten lang, fünf Minuten lang ...

Mir ist bewusst, dass der „Palestrina“ ein Werk für Liebhaber ist, und dass einem die Wehklagen, unter denen hier eine Messe komponiert wird, ziemlich befremdlich erscheinen können. Auch schleicht sich leicht der Verdacht ein, Pfitzner habe sich gedanklich selbst an die Stelle des Palestrina gesetzt und seinem Schöpfergenius derart zu einer Art von mitleidheischer Pose verholten. Und wenn einem einmal so etwas in den Sinn kommt,

dann hat es der weihevoller Atem der Kunst natürlich schwer. Es lag auch an Thomas Moser, der zwar stimmlich präsent war, aber der sich zu wenig dem geforderten Weltschmerz und dem kreativen Prozess, der im ersten Aufzug in Gang kommt, überließ. Das „Leid der Welt“, das lag ihm doch ziemlich fern.

Es stimmt auch, dass diese Symbolsprache für das ausklingende 20. Jahrhundert nicht mehr passt. Für Pfitzner lag in der Kunst noch eine wahre „Meisterschaft“, ein göttlicher Auftrag. Palestrina rettet in der Oper ja nicht nur die Figuralmusik, sondern die Werke der früheren Meister. Pfitzner stilisierte sich selbst zum letzten dieser Meister. Er zelebrierte, so könnte man sagen, das Ende der „Kunst-Religion“ des 19. Jahrhunderts mit einem letzten, gewaltigen Gottesdienst. (Thomas Mann hat darüber einen interessanten Essay geschrieben.) Und womöglich haben wir bereits mit einer Art von „Traditionsverlust“ zu rechnen. Das Orchester spielte zwar wunderschön, aber es fehlte die letzte Versenkung in das Werk, die Ekstase, mit der man (noch?) einen „Tristan“ zu spielen vermag. Bei Pfitzner hat man bereits vergessen, wie das klingen könnte. Dabei ist der erste Aufzug nur aus einer mystischen Versenkung zu begreifen, einer heiligen Handlung anheimgegeben wie der dritte Aufzug des „Parsifal“. Sonst muss es zwangsläufig langatmig werden. Der zweite Aufzug hingegen ist ein Juwel für sich und eine dramaturgische Meisterleistung Pfitzners, die Spannung und den weltherrschaftlichen Machtanspruch der Kirche – fast hätte ich geschrieben ihre Präpotenz – in eine so kompakte Form zu gießen. In ihm wird Geschichte lebendig, aber zugleich ironisch hinterfragt. Und wenn dann Heinz Zednik wieder den Novagerio singt und eine herrliche Charakterstudie abliefern, dann wird dieses Übermaß an klerikaler Selbstherrlichkeit besonders deutlich. Der dritte Aufzug ist voll leisen Schmerzes über das nun endgültig angegangene Altern und Sterben, dem sich kein künstlerisches Aufbäumen mehr entgegenzusetzen wird. Es hüllt den letzten Aufzug in ein melancholisches Zu-Ende-Bringen einer mit so viel Energie angefangenen Komposition. Palestrina bleibt allein zurück, einsam, dem „Leid der Welt“ wiederum anheimgegeben und der Erinnerung an seiner Frau Lukrezia.

Vielleicht hält sich das Werk doch wieder ein paar Jahre auf dem Spielplan. Diesmal hat ihm

der 50. Todestag Pfitzners zu einer Rückkehr verholfen, leider ist sie nicht besonders glücklich. Franz Grundheber setzte als Borromeo noch Akzente, Heinz Zednik war wieder großartig; Bernd Weikl gab einen etwas hausbackenen Kardinallegaten. Angelika Kirchschrager und Juliane Banse überzeugten als Silla und Ighino. Peter Schneider am Pult wird mit weiteren Aufführungen sicher noch tiefer in den musikalischen Strom des ersten Aktes tauchen, der von Sillas Violinübungen bis zu dem imposanten morgendlichen Aufklingen der Glocken Roms reicht – eindreiviertel Stunden lang. Man kann diesen ersten Aufzug „Palestrina“ wirklich nur als sakrale Handlung verstehen und so auch inszenieren – oder man lässt es ganz bleiben.

SAISON 1999/2000

[11]

TOSCA

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

20.10.1999

Festvorstellung zugunsten „Bethlehem 2000“

Dirigent: Asher Fisch

Besetzung: Tosca - Eliane Coelho; Cavaradossi - Franco Bonisolli; Scarpia - Alain Fondary; Angelotti - Gottfried Hornik; Mesner - Rudolf Mazzola; Spoletta - Helmut Wildhaber; Sciaronne - Marcus Pelz, Roberti - Thomas Mayerhofer; Schließer - Peter Köves; Hirt - Stella Grigorian

He is back again ...

„Tosca“ mit dem palästinensischen Präsidenten Arafat, Bundeskanzler Klima, Nationalratspräsidenten Fischer in der Mittelloge (es war eine Benefizaufführung zugunsten von „Bethlehem 2000“) und Franco Bonisolli auf der Bühne: eine interessante „Mischung“.

Am Beginn wirkte Franco Bonisolli noch verhalten, so als ob er sich nicht ganz sicher wäre, aber als Tosca (Eliane Coelho einspringend für Mara Zampieri) dann die Bühne betrat, spürte man sofort ihre anregende Wirkung auf seinen Tenor. Das „Vittoria“ im zweiten Akt hielt dem Vergleich mit jüngeren Sängergenerationen stand und im dritten Akt überwand Bonisolli gleichsam sich selbst. Es ist nicht so, dass der Stimme nicht anzumerken gewesen wäre, dass sie gealtert ist. Aber sie ist es in einer Art und Weise, die ihren Charakter verstärkt. Sie hat einen melancholischen Touch bekommen, der im dritten Akt Tosca ohnehin wunderbar passt. Mit den vehementen Schluchzern, mit denen er die Sternearie ausklingen ließ, begann der eigentliche Höhepunkt des Abends. Das folgende Duett wurde zu einem intensiven, euphorischen Abschluss voller Leidenschaft. Und der Lohn war, dass es so lange Applaus gab, wie schon lange nicht mehr, und dass er, „Franco der Große“, höchstpersönlich und wie in seinen besten Zeiten, nach bereits herabgelassenem Eisernen Vorhang, an der Seite noch einmal herauskam und auf dem schmalen Bühnenvorbau Richtung Souffleurkasten balancierte.

Schade, dass man Bonisolli immer noch seine Eskapaden von anno dazumal anlastet, als er, stimmlich nicht ganz auf der Höhe, die Stärke seiner Bühnenpräsenz gerne überzog. Das war um die Mitte der 1980er-Jahre. Es rächte sich damals, was ihn vor allem auch in Wien hatte zum Publikumsliebbling werden lassen: seine Risikofreude, in jeder Aufführung alles zu geben. So könnte man die Rückkehr von Franco Bonisolli auf die Bühne der Wiener Staatsoper als ein Plädoyer für mehr Enthusiasmus verstehen, der jedem einzelnen Repertoireabend seine Kalkulierbarkeit nimmt.

[12]

LA JUIVE

(Jacques Fromental Halévy)

Staatsoper

23.10.1999

Premiere

Dirigentin: Simone Young; **Inszenierung:** Günter Krämer; **Bühnenbild & Kostüme:** Gottfried Pilz, Isabel Ines Glathar; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Kardinal Brogny - Alastair Miles; Léopold - Zoran Todorovich; Prinzessin Eudoxie - Regina Schörg; Éléazar - Neil Shicoff; Rachel - Soile Isokoski; Ruggiero - Istvan Gati; Albert - Janusz Monarcha; 1. Bürger - Johannes Gisser; 2. Bürger - Martin Thyringer; Offizier - Johann Reinprecht

Neil Shicoff ist Éléazar

Bei dieser Neuproduktion muss man die Zweckmäßigkeit der Inszenierung betonen, die im ersten Akt gefährlich geschmacklos mit Lederhosen- und Gamsbartnazis herumbiederte, um sich dann aber doch zu fangen. Das heißt, je personenbezogener sie mit fortschreiten dem Abend geriet, desto intensiver wurde die Darstellungskraft und Leidenschaft der Sänger – allen voran Neil Shicoff – gefördert. Am Schluss erwiesen sich dann die Reminiszenzen des ersten Aktes mehr als Konzession an derzeit übliche Regiemuster, denn als durchdachtes Mahnmal der Judenverfolgung quer durch die Jahrhunderte.

Gerade aber weil Neil Shicoff auf der Bühne stand, brauchte es das ohnehin nicht. Es kann dem Regieteam nur positiv angerechnet werden, dass es in letzter Konsequenz auf den

„Vorschlaghammer“ verzichtet hat, um dem Publikum eben ein solches Mahnmal in den Kopf zu meißeln. Denn viel tiefer als jede Zwangsbekehrung vermochte es Neil Shicoff mit einprägsamer Intensität, das Schicksal eines Volkes zwischen innerer Zerrissenheit und äußerer Verfolgung darzustellen.

Es war, als hätte Halevy damals schon alles gewusst, und es lag an Shicoff dieses archetypische Wissen um komplexe Schuldzusammenhänge an die Oberfläche zu kehren. Es war wie ein Zeitfenster, in dem die Erinnerungen an das schreckliche 20. Jahrhundert mit Halevys 150 Jahre alter Musik und der Not eines Individuums verschmolzen. Kostbare, unvergessene Augenblicke. Und sie sind es, die zählen. Vergessen die Mixtur aus k.k. Österreich und 1930er-Jahre in dem dieser jüdische Goldschmied sein Leben fristet, hinweggeschaut über das wenig originelle, aber einigermaßen zweckmäßige Einheitsbühnenbild, unbedeutsam die Länge des Abends (Beginn 19.00 Uhr Ende um 22.50).

Beeindruckend, aber eben nicht ganz an Shicoffs Format heranreichend, die übrige Besetzung. Als richtiggehend tückisch erwies sich die zweite Tenorpartie (Reichsfürst Léopold: Zoran Todorovich), die alles in sich birgt um „schwer“ und „undankbar“ in einem zu sein. Simone Young sorgte mit dem Orchester für Wohlklang, war aber nicht immer in der Lage, einen über die Längen dieses Werkes hinweghören zu lassen. Das Regieteam konnte sich am Schluss einem gewissen, sich in Grenzen haltenden Anteil an Missfallenskundgebungen nicht entziehen. Aber die Gretchenfrage bei dieser „Jüdin“ ist vielmehr eine ganz andere: Was tun, wenn Neil Shicoff nicht singt?

[13]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.11.1999

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: Siegmund - Siegfried Jerusalem; Hundig - Kurt Rydl; Wotan - Simon Esthes; Sieglinde - Nathalie Secunde; Brünnhilde - Deborah Polaski; Fricka - Margarete Hintermeier; Helmwig - Maria Russo; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Ingrid Kaiserfeld; Waltraute

- Nelly Boschkowa; Siegrune - Katalin Halmaj; Roßweiße - Mihaela Ungureanu; Grimgerde - Liliana Ciuca; Schwertleite - Regina Mauel

Mit romantischer Attitüde

Simone Young ist eben dabei, ihren ersten Ring zu dirigieren. Und sie tut es auf eine wohl-tuend „altmodische“ Art und Weise. Herrliches Ausschwingen der Motive, voller, breiter Klang, ein konzentriertes Orchester (was auch an den gut disponierten Bläsern zu hören war).

Bei Simone Young lebt alles noch im Gewoge der Leidenschaften und sowohl Siegfried Jerusalem (Siegmund) als auch Deborah Polaski (Brünnhilde) ließen sich voll darauf ein. Siegfried Jerusalem, dessen Stimme dem Siegmund eigentlich längst entwachsen ist (die „Winterstürme“ bereiten jedes Mal wohl nicht nur den Zuhörern, sondern auch ihm Kopfzerbrechen), kämpfte wie immer mit ungeheurer Intensität gegen diese Tatsache an. Zusammen mit Deborah Polaski ergab das beispielsweise eine innige Todesverkündigung, vom Orchester herrlich begleitet.

Deborah Polaski ist inzwischen zu einer Brünnhilde voll Heldenmut und fraulicher Verletztheit herangereift, ein wenig von der Art, wie sie früher Gwyneth Jones darzustellen vermochte. Simon Esthes musste mit seiner Stimme hörbar haushalten, und hatte es schwer, neben Polaskis Brünnhilde zu bestehen. Grimmig beziehungsweise impulsiv: Kurt Rydl als Hunding sowie Nathalie Secunde als Sieglinde.

[14]

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

(Richard Strauss)

Staatsoper

11.12.1999

Premiere; Aufführung „In Memoriam Erwin Ringel 1921-1994“

Dirigent: Giuseppe Sinopoli; **Inszenierung & Lichtregie:** Robert Carsen; **Bühnenbild & Kostüme:** Michael Levine; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Der Kaiser - Johan Botha; Die Kaiserin - Deborah Voigt; Die Amme - Marjana Lipovšek; Barak, der Färber - Falk Struckmann; Sein Weib - Gabriele Schnaut; Geisterbote - Wolfgang Bankl; Der Einäugige - Geert Smits;

Der Einarmige - Peter Köves; Der Bucklige - Herwig Pecoraro; Ein Hüter der Schwelle des Tempels - Rachel Harnisch; Stimme eines Jünglings - Johan Botha; Die Stimme des Falken - Rachel Harnisch; Eine Stimme von oben - Regina Mauel; Stimmen der Wächter der Stadt - Janusz Monarcha, Peter Wimberger, David Cale Johnson; Stimmen der Ungeborenen/Dienerinnen/Solostimmen - Simina Ivan, Rachel Harnisch, Katalin Halmai, Stella Grigorian, Liliana Ciuca, Regina Mauel

Oper als Psychotherapie

Diese Neuproduktion zählt sicher zu den interessantesten der letzten Jahre. Die Entmythisierung der „Frau ohne Schatten“ hat dem Werk aber auch sehr viel Substanz gekostet und die Vieldeutigkeit des Märchens unterminiert. Doch kann man den einseitigen Blick auf ihren psychotherapeutischen Gehalt nicht unbedingt als Themaverfehlung werten. 100 Jahre „Traumdeutung“ fordern zu solchen „Stellungnahmen“ nur zu deutlich heraus. Insofern ist die Operation gelungen. Die Schwächen der Inszenierung vor allem am Schluss zeigen jedoch, dass auch die Psychotherapie an ihre Grenzen stößt, wo die Transzendenz beginnt. Aber das ist bekanntlich nichts Neues.

Erste Erfahrung: Ein Geisterbote der Sigmund Freud ähnlich sieht. Die Amme ist vielleicht Anna Freud? Jedenfalls scheint sie die Kaiserin zu therapieren. Sie schleppt die ganze Zeit eine Mappe mit der kaiserlichen Krankengeschichte. Sie blättert darin. Die Kaiserin hat Wahnvorstellungen und einen Vaterkomplex. Eine überdimensional große Videoeinspielung verdeutlicht im zweiten Aufzug das psychische Problem der Kaiserin. Etwas ist mit ihrem Vater, der krank im Bett liegt. Ein Wasserglas fällt herunter. Er stirbt. Sie hat das Gefühl, an seinem Tod schuld zu sein. Oder handelt es sich um einen verdrängten sexuellen Übergriff?

Es dauert jedenfalls drei Stunden, bis der Kaiserin geholfen wird. Wenn endlich das „Wasser des Lebens“ vom Nachtkasterl rieselt, wird das Vaterproblem gelöst. Unvermutet kommt der Kaiser bei der Tür herein. Ihr Mann, der drei Tage weg war – irgendwo, nur nicht auf der Jagd. Ins gutbürgerliche Zimmer kehrt wieder eitle Wonne ein. Läppisches Liebesgeflüster. Die psychotische Krise der Kaiserin ist vorüber. Färber und Färberin werden in das psychoti-

sche Krankheitsbild eingeschlossen. Die Inszenierung deutet eine Verschmelzung von Kaiserin und Färberin an, als ein Art von abgespaltenem, jetzt wieder versöhntem Ich.

Das Zimmer der Kaiserin öffnet sich im ersten Akt zu einem Spiegelbild, das ist die Behausung der Färber, die „Menschenwelt“. Aber was macht Barak dabei? Repräsentiert er die unausgelebten sexuellen Wünsche der Kaiserin? Im Pausenfoyer wurde viel analysiert. Es war wie Rätselraten. Die Färberszenen und der Schluss offenbarten aber auch die Inhomogenität dieses Regiekonzeptes. Wohin wirklich mit Barak? Und wenn der Kaiser und die Kaiserin sich wiedergefunden haben, was tun mit dem „weltenversöhnenden“ Schluss? Warum lässt Carsen auf einmal eine ganze Komparserie „Ungeborener“ aufmarschieren, die mit ihrem hilflos scheinenden Geschmuse die ganze Radikalität einer therapierten „Frau ohne Schatten“ untergraben?

Aber die Therapie fand leider auch im Orchestergraben statt. Und so wie auf der Bühne nur ein Perserteppich als Bettvorleger die letzte Erinnerung an eine mythische, märchenhafte Zeit wachhielt, ging das klanglich wunderbar aufspielende Orchester zur vielgestaltigen, ornamental ausgefeilten „Frau ohne Schatten“-Partitur auf Distanz. Denn so, wie der Therapeut seinem Klienten gegenüber emotionalen Abstand zu wahren hat, folgte Guiseppe Sinopoli den Pfaden eines Richard Strauss mit wissenschaftlicher Akribie, aber ohne Überzeugungskraft. Hätte er sich doch ein wenig sein jugendliches Feuer bewahrt, mit dem er einst an diesem Haus den jungen Verdi zu stürmischem Leben erweckt hat.

Als besonders schmerzlichen Mangel musste man diese Leidenschaftslosigkeit im dritten Aufzug empfinden, wo die dämonischen orchestralen Ausbrüche, inspiriert von Keikobads Naturgewalt, dem Zuhörer richtiggehend vorenthalten wurden. Diese Entmythisierung der Partitur führte dazu, dass der Orchesterpart nahezu die Formen eines Stenogramms annahm, mit dem die Krankengeschichte der Kaiserin mehr flüchtig begleitet wurde, wie der mitschreibende Stift eines Therapeuten. Insofern war es natürlich nur konsequent, aber eben nicht gerade sehr inspirierend.

Zum Glück konnte sich das Sängersenemble über diese von Inszenierung und Dirigat vorgegebenen Konventionen hinwegsetzen. De-

borah Voigt, Gabriele Schnaut, Johan Botha, Falk Struckmann und Marjana Lipovšek verhalten dieser „Frau ohne Schatten“-Premiere zu ihrem eigentlichen Erfolg. blieb also neben ziemlich ungeteilter Freude über die sängerischen Leistungen am Schluss ein wahrer Buh-Orkan für die Regie, der aufzeigte, wie polarisierend Oper sein kann. Ob freilich das, was für eine Premiere passt und für Gesprächsstoff sorgt, auch wirklich für das Repertoire taugt, steht auf einem anderen Blatt. Doch es scheint, als ob man in Zeiten kommerzieller Prämissen ohnehin nur noch darauf schauen kann, dass um die Aufführung seltener gespielter Werke möglichst viel Wind gemacht wird. Man kann sie dann ein paar Mal vor vollem Haus in Szene setzen, um sie daraufhin für Jahre wieder in der Versenkung verschwinden zu lassen.

[15]

TOSCA

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

14.1.2000

Festvorstellung: 100 Jahre „Tosca“

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Tosca - Eliane Coelho; Cavaradossi - Johan Botha; Scarpia - Falk Struckmann; Angelotti - Gottfried Hornik; Mesner - Alfred Šramek; Spoletta - Helmut Wildhaber; Sciaronne - Marcus Pelz; Roberti - Thomas Mayerhofer; Schließer - Peter Köves; Hirt - Stella Grigorian

Jubiläums-Tosca

Das „Tosca“-Jubiläum wurde in der Staatsoper im Rahmen einer soliden Repertoireaufführung abgehandelt. Das Ergebnis war ein wenig zwiespältig. Die männliche Besetzung des Abends mit Johan Botha (Cavaradossi) und Falk Struckmann (Scarpia) hätte nämlich auch für eine einprägsame Wagner-Aufführung gereicht. Kein Wunder, wenn man also ein wenig dem italienischen Schmelz und Feuer nachtrauerte, das in der „Tosca“ doch so leidenschaftlich zum Auflodern kommt.

Eliane Coelho hat sich wieder dankenswert als tapfere Einspringerin anstelle von Mara Zampieri bewährt, und das Risiko der Tosca auf sich genommen. Die Tosca ist für diese Sängerin nur durch starkes Forcieren der Stimme, vor allem

in der höheren Lage, zu bewältigen. Trotzdem hätte man an diesem Abend nicht auf ihre emotionale Intensität verzichten mögen.

Falk Struckmann legte den Scarpia als eindimensionalen, aristokratischen Bösewicht an. Der Bösewicht passt gut zum Charakter seiner Stimme, aber mehr hinterhältiger Charme hätte sein Werben um Tosca glaubwürdiger gemacht. Johan Bothas eindrucksvolle gesangliche Leistung hätte mehr Emotionalität ganz gut getan. Das Orchester unter Vjekoslav Šutej bot hier leider keine nennenswerte Unterstützung. Bleibt in Summe anzumerken, dass die „Jubiläumstosca“ an der Staatsoper der Radioübertragung sowie dem betonten festlichen Anlass nur phasenweise gerecht wurde.

[16]

RIENZI

(Richard Wagner)

Staatsoper

22.1.2000

Dirigent: Ernst Dunshirn

Besetzung: Rienzi - Glenn Winslade; Irene - Nancy Gustafson; Stefano Colonna - Walter Fink; Adriano - Violeta Urmana; Paolo Orsini - Yu Chen; Raimondo - Peter Köves; Baroncelli - Peter Jelosits; Cecco del Vecchio - Reinhard Mayr; Friedensbote - Simina Ivan

Feuriger Rienzi

Eigentlich hätte der Besuch dieser Aufführung Auskunft darüber geben sollen, welche (Über-)Lebensfähigkeit einem Werk wie dem „Rienzi“ im Opernalltag zugestanden werden kann. Schließlich sind seit der Premiere etwas mehr als zwei Jahren vergangen und jeglicher Medienrummel um das Werk (und die Inszenierung) ist verstummt. Dass dieser Abend trotzdem in die Annalen der Staatsoper eingehen wird, lag aber an der Pyrotechnik – doch davon etwas später. Rein musikalisch bestand die Aufführung die Bewährungsprobe. Wobei anzumerken ist, dass zwei der Hauptpartien mit Premierenbesetzung gegeben wurden (Nancy Gustafson als Irene; Violeta Urmana als Adriano). Und der Rienzi von Glenn Winslade brauchte keinen Vergleich mit dem Premieren-Rienzi von Siegfried Jerusalem zu scheuen. Am Pult stand nicht Zubin Mehta, sondern Ernst Dunshirn.

Nun ist der Rienzi wirklich eine „Mörderpartie“. Dauernd muss er Reden schwingen und sich gegen Chor und Orchestermassen lautstark Gehör verschaffen. Dergleichen ohne deutlich angestregter Stimme und einigermaßen mit Wohlklang durchzuhalten, ist auch eine sportliche Leistung. Wenn dann das Gebet, das Wagner dem Rienzi tückischer Weise am Beginn des fünften Aktes in die Kehle gelegt hat, plötzlich lyrischere Töne und eine flexiblere Stimmführung erfordert, ist das fast zu viel verlangt. Winslade meisterte zwar auch diese Hürde, aber es wurde dabei doch deutlich, dass man einen Rienzi nicht nur nach einem schön und innig vorgetragenen Gebet beurteilen sollte.

Nancy Gustafson und Violeta Urmana haben schon in der Premierenserie beeindruckt, wobei vor allem Violeta Urmana hervorzuheben ist, weil sie einfach viel mehr zu singen hat als Rienzis Schwester, die erst im fünften Akt so richtig zeigen darf, was sie drauf hat. Dank ihrer stimmlichen und ausdrucksstarken Präsenz wurde dieser fünfte Akt zu einem der musikalischen Höhepunkte des Abends. Ernst Dunshirn hat die schwierige Aufgabe übernommen, die Aufführung mit all ihren Massenszenen nicht nur über die Runden zu bringen, sondern auch für den nötigen Schwung zu sorgen. Das ging mit einem im Vergleich zur Premierenserie etwas unausgewogenen Klangbild einher, weil sich die Bläser einen „Löwenanteil“ an der orchestralen Bandbreite sichern konnten. Durch das Wirr-Warr der Massenszenen führte Dunshirn sicher (er hat ja den Chor für die Premiere einstudiert).

Vor allem wird dieser Abend aber wegen eines gefährlichen technischen Zwischenfalls in Erinnerung bleiben. Im zweiten Akt wird – laut Textbuch – auf Rienzi ein Messerattentat verübt. Regisseur David Pountney meinte nun, das Zünden einer Bombe sei heutzutage eine weit adäquatere Methode, um Rienzi aus dem Weg zu räumen. Während also Rienzi und Irene auf einer Art Sofa sitzen, das wie eine Gondel in ein paar Metern Höhe über der Bühne schwebt, geht mit pyrotechnischem Gekrach die Bombe los, das Sofa wird in zwei Hälften auseinandergerissen, im Volk stürzen viele wie tot zu Boden, das Licht geht kurz aus und so weiter.

Als nun der Sofateil, auf dem Rienzi alias Glenn Winslade saß, langsam wieder zu Boden gelas-

sen wurde, züngelten hinter dem Rücken des Rienzi plötzlich Flammen auf. Was genau Feuer gefasst hatte, war von der Galerie aus nicht zu erkennen, möglicherweise Teile der Sofa-Verkleidung. Nun befand sich Winslade zum Glück nicht allein auf der Bühne und die Flammen konnten von Umstehenden schnell erstickt werden – während er selbst noch kaum realisiert hatte, was geschehen war. Das Orchester verstummte. Der Vorhang fiel. Mehrere Zwischenrufe aus dem Publikum bezogen sich auf die ungeliebte Inszenierung (sie waren nicht so originell, um hier wiedergegeben zu werden). Drei, vier Minuten später trat der Inspizient vor den Vorhang, um zu melden, dass der Zwischenfall ohne Verletzungen abgegangen sei, die Vorstellung werde fortgesetzt – was nach insgesamt etwa zehn Minuten der Fall war.

Den geschilderten Zwischenfall wird man schwer als Argument gegen die Inszenierung im Gesamten verwenden können (wie es die Zwischenrufer glaubhaft machen wollten). Denn die Inszenierung sorgt durchaus dafür, dass das „Werk!“ in Bewegung bleibt. Was die Choreografie der Massenszenen beispielsweise betrifft, so ist sie an und für sich gelungen – über die dabei vermittelten interpretatorischen Hintergedanken lässt sich natürlich streiten. Insofern kann der rein funktionale Aspekt dieser Inszenierung, nämlich die Basis für einen spannenden Opernabend zu schaffen (der auch Jahre später im Repertoire funktioniert), nicht negativ bewertet werden.

Was Pountneys Interpretation betrifft, so ist ihr einfach die Inkonsequenz zwischen ironisierenden Randglossen und ein paar ganz gut herausgearbeiteten Details der sich verselbstständigenden Machtausübung Rienzis vorzuwerfen. Immerhin wird deutlich, dass von Rienzi ein Weg beschritten wird, der vom einfachen Volkstribunen bis zu einem anmaßenden Alleinherrscher reicht (was zum Beispiel in der Vergrämung der deutschen Gesandten bei der Huldigung Rienzis im zweiten Akt sichtbar wird).

Dass sich die Figur von Wagners Rienzi nicht nur auf politische Aussagen zurechtstutzen lässt, liegt jedoch genauso auf der Hand. Deshalb bleibt am Schluss ein inhomogener Gesamteindruck zurück, den man aber gerne übersieht, wenn die musikalischen Leistungen stimmen – was an diesem Abend erfreulicherweise zu vermerken war.

[17]

I PURITANI

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

5.2.2000

Anlässlich des 30-jährigen Bühnenjubiläums an der Wiener Staatsoper von Kammersängerin Edita Gruberová

Dirigent: Frédéric Chaslin

Besetzung: Gualterio Valton - Janusz Monarcha; Giorgio - Egils Silins; Elvira - Edita Gruberová; Arturo - Giuseppe Sabbatini; Riccardo - Manuel Lanza; Bruno - Peter Jelosits; Enrichetta di Francia - Liliane Ciuca

„So schön muss es im Himmel sein“

Es ist, als wäre die Zeit stehen geblieben. Natürlich, der Konjunktiv muss sein. Diesen Selbstbetrug würden wir alle nur zu leicht durchschauen. Trotzdem, die gestrige Aufführung von Bellinis „Puritaner“ verschmolz Erinnerung und Gegenwart zu einem zeitlosen mystischen Opernraum, den Edita Gruberová sonnengleich mit ihren Koloraturen und Pianophrasen durchstrahlte. Und diese Sonne hat sich auch nach dreißig Staatsopernjahren in keine milde, abgeklärte Septembersonne verwandelt, sondern steht nach wie vor im Zenit, unverrückbar, in makelloser Reinheit. Gewiß, es gibt diesen Konjunktiv irdischer Existenz, den wir alle nicht aus dem Weg räumen können. Aber in solchen Momenten dürfen wir ihn getrost vergessen.

War das zu hymnisch? In ihren Dankesworten, nach der Ehrung durch den Staatsoperndirektor Ioan Holender auf offener Bühne hat Edita Gruberová selbst das zeitlich Überhöhende angesprochen, und nicht nur das Titelzitat für diese bescheidene Rezension geliefert. Sie hat auch vom „Olymp“ gesprochen, als der ihr die Wiener Staatsoper erscheine: „Olymp, der Platz wo die Götter wohnen.“ Und wir, die wir anwesend waren, dürfen hinzufügen, was ihr auszusprechen ihr ihre Demut verbot, der Olymp, wo sie selbst einen der ersten Plätze einnimmt – für alle Zeiten.

Dass dieser Platz an der Seite der Götter durch deren Gnade einerseits und durch die eigene Aufopferungsbereitschaft andererseits gewonnen wurde, sprach Ioan Holender sinngemäß in seiner Laudatio an. Es schien ihm ein

Bedürfnis, neben dem Ausdruck aller hochachtungsvoller Dankbarkeit, an Edita Gruberová's Werdegang auch das Beispielhafte herauszuheben, den Weg von „unten“ nach „oben“, den Weg quer durch das Repertoire, um diesen auch jungen Sängerinnen und Sängern anzuempfehlen. Als Geschenk übergab er die gebundenen Programmzettel aller 603 Vorstellungen, die Edita Gruberová bis dato an der Staatsoper gesungen hat – darunter allein 88-mal die Zerbinetta, deren ureigenste Verkörperung dieser Rolle Direktor Holender auch besonders herausstrich.

In ihren Dankesworten meinte die Sängerin, dass sie ihrem Publikum gerne noch einmal dreißig Jahre versprechen möchte „aber ich will Sie nicht quälen“, deshalb würden es wohl auch nicht zwanzig Jahre werden, aber vielleicht noch zehn oder auch nur fünf, „wenn Gott will“. Und ich bin gewiss, wir alle werden uns in Hinkunft den kräfteaubendsten Pilgerfahrten unterziehen, um eine göttliche Verlängerung dieser angedeuteten Frist zu erleben – und sei es nur um einen einzigen Tag. Die Vorstellung geriet überhaupt recht gut. Mit Giuseppe Sabbatini gibt es endlich wieder einen „Belcanto-Tenor“, dessen anschmiegsame Stimme – durchaus auch zur Attacke fähig – in den Bellini-Romanzen ihre Herausforderung, aber auch ihre Erfüllung findet. Das restliche Ensemble tat dem festlichen Anlass keinen Abbruch, auch wenn das gesangliche Ergebnis hier schon ein grobkörnigeres war. Das Orchester unter Frédéric Chaslin setzte mehr auf Lautstärke, was der oft feinfühligsten Instrumentierung weniger gut bekam.

[18]

LULU

(Alban Berg)

Staatsoper

12.2.2000

Premiere

Dirigent: Michael Boder; **Inszenierung:** Willy Decker; **Bühnenbild und Kostüme:** Wolfgang Gussmann

Besetzung: Lulu - Anat Efraty; Gräfin Geschwitz - Graciela Araya; Dr. Schön/Jack - Franz Grundheber; Alwa, sein Sohn - Jorma Silvasti; Tierbändiger/Athlet - Wolfgang Bankl; Schigolch - Rudolf Mazzola; Gymnasiast - Katalin

Halmai; Maler - Torsten Kerl; Theater-Gardero-
biere - Regina Mauel; Medizinalrat - Klaus Ofc-
zarek; Prinz/Kammerdiener - Benedikt Kobel;
Theaterdirektor - Alfred Šramek

Von der uneinlösbaren Macht des Mythos

„Frank Wedekind nannte seine Lulu-Tragödie ein Lesedrama.“ Mit diesem Zitat beginnt Willy Decker seine Anmerkungen zu dieser, seiner „Lulu“-Inszenierung (nachzulesen im Programmheft der Wiener Staatsoper) – und er fährt fort: „Diese Bezeichnung weist auf einen Grundwiderspruch, ein Grundproblem jeder Lulu-Aufführung: die Tatsache des Widerspruchs zwischen der Ungreifbarkeit, der Un-ergründbarkeit und der Irrealität der Lulu-Figur und der Notwendigkeit, diese Figur von einem realen Menschen aus Fleisch und Blut darstellen zu lassen.“ Als „ewige Verkörperung von Lust“ entschwindet Lulu also ins mythische „Übermenschliche“ und will doch ganz „real“ auf die Bühne gestellt und gesungen werden. Und damit ist wahrscheinlich der Angelpunkt jeder „Lulu“-Aufführung angesprochen – und gleichzeitig auch angedeutet, dass eine Lösung dieses Widerspruchs nicht möglich ist.

Diese Herausforderung beginnt bei der Figur der Lulu selbst, die kindhaft erotisch-naiv und zugleich durchtrieben die männlichen Vorstellungen von Weiblichkeit objektiviert – so, wie sie sich in der Dekadenz des Fin de Siècle subsumiert haben. Man könnte die „Lulu“ ja fast als „Zeitstück“ abtun, das seine Schuldigkeit längst getan hat – wäre da nicht Bergs traumhaft sichere Musik, die den Mythos zu einem packenden Konversationsstück transformiert, das neben dem Freud und Leid der Lust auch so viel „Action“ bietet wie ein Kriminalroman.

Aber der Mythos? Wenn es gelänge den oben angesprochenen Mythos aller männlichen Weiblichkeitsfantasien auf die Bühne zu bringen, dann müsste das schon ein verdammter Glücksfall sein. Decker verließ sich also doch lieber auf die „Action“, das heißt, er sorgte für stete Bewegung und gute Personenregie, für laszive Gesten, die nie unter die Gürtellinie abrutschten, und für eine wohlaufgeräumte Einheitsbühne, die zusätzlich wenige erotische Anreize bot. Nur das rote „Kuss“-Sofa, den geschwungenen Lippen eines Mundes nachgeformt, hätte als Ausstattungsstück auch in einschlägigen Etablissements seine Verehrer ge-

funden. Es scheint fast, als hätte sich Decker mit dem, nach seiner Auffassung „Bestmöglichen“ bescheiden zufrieden gegeben: einer sehr zahmen Lulu, von der man nicht weiß, warum sich die Männer ihretwegen umbringen, die aber andererseits viel Platz und Raum lässt, um die Konflikte der Personen und die symphonischen Ausbrüche der Berg'schen Musik zur Geltung kommen zu lassen. Das Resultat dieser „Bescheidenheit“ war dann ein soweit fesselnder Opernabend, geprägt von leidenschaftlichen Konversationen über das Lieben und Leiden, der mit fortschreitender Handlung immer mehr an Konturen gewann – und unter dem Messer von Jack the Ripper sein packendes Ende fand. (Gespielt wurde die zweiaktige Fassung mit der Schlusszene des dritten Aktes als Epilog.)

Aus obigem lässt sich schon ableiten, dass dieser Abend weniger den Sängerpersönlichkeiten als viel mehr der Ensembleleistung gehörte. Und beim „Wettbewerb der Kollektive“ hatte diesmal das Orchester die Nase vorn. Michael Boder sorgte von den Orchestermusikern klangvoll unterstützt für einen symphonisch aufbereiteten Alban Berg, der in dieser Aufmachung geradezu „klassisch“ wirkte. Aus dem Orchestergraben kamen die eigentlichen Impulse, dort lohnte es sich, nach einem Substrat jenes oben beschworbenen Mythos zu forschen – nach einem archaischen triebhaften Urgrund menschlichen Seins, das sich dann schicksalshaft in der Bühnenhandlung manifestiert.

Das Sängersenemble konnte nur schwer mithalten. Während es an stimmlicher Präsenz nicht ermangelte, war die schauspielerische Überzeugungskraft schon härter erkämpft. Aber wie wollte man zum Beispiel die Leistung einer Lulu auch wirklich bemessen, die etwas zu sein hat, was sie eigentlich nicht sein kann? So bleibt am Schluss nur anzumerken, dass sich die „Lulu“ längst einen Stammplatz im Repertoire verdient hätte, wie eine „Elektra“ oder ein „Rosenkavalier“ – und vielleicht ist mit dieser erfolgreichen Neuinszenierung jetzt der entscheidende Schritt gelungen.

[19]
DAS RHEINGOLD
(Richard Wagner)

Staatsoper
29.3.2000

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Wotan - John Tomlinson; Donner - Peter Weber; Froh - Torsten Kerl; Loge - Jorma Silvastri; Fasolt - Matti Salminen; Fafner - Walter Fink; Alberich - Oleg Bryjak; Mime - Herwig Pecoraro; Fricka - Margarete Hintermeier; Freia - Ricarda Merbeth; Erda - Marjana Lipovšek; Woglinde - Viktoria Loukianetz; Wellgunde - Katalin Halmai; Floßhilde - Liliane Ciuca

Glänzendes Rheingold

„Das Rheingold“ ist ein mit Musik unterlegtes „Konversationsstück“ mit symphonischen Einsprengeln. Der Vorabend des „Rings“ gibt sich ein wenig boshaft-bieder und wäre da nicht Loges abgründiger Zynismus, könnte man es wirklich für das bürgerliche Gesellschaftsstück halten, als das es auch in Wien vor nunmehr acht Jahren auf die Bühne gestellt wurde.

Nun gibt es Inszenierungen die schneller und solche die langsamer an Attraktivität verlieren – vorausgesetzt sie haben jemals eine solche besessen. In diesem Fall muss leider Letzteres angenommen werden, und wenn dann schon die Bühnentechnik beim harmlosen Wegziehen von Stoffbahnen in Schwierigkeiten kommt, dann verbessert das den Gesamteindruck nicht wesentlich. Aber voraussichtlich werden wir hier in Wien noch eine Zeitlang mit dieser „Ring“-Inszenierung leben müssen, und es wird wunderbar zu beobachten sein, wie sie von Jahr zu Jahr mehr zerfällt.

Doch zum Glück wogen diesmal Sänger und das Orchester die wenig ansprechenden Rahmenbedingungen bei weitem auf. Das Überraschende an diesem Abend war, dass sich eine Mischung aus alterproben „Ring“-Veteranen und jungen Kräften zu einer stimmigen Ensembleleistung zusammenfand – angeführt von Jorma Silvastri als Loge, der durch Wortdeutlichkeit, stimmliche Ausdrucksfähigkeit und Spiellaune brillierte. Herrlich, wenn da einer wirklich den Pointen des Textes nachzuspüren vermag und noch dazu in voller stimmlicher Präsenz. Sobald Loge die Bühne betrat, kam Schwung in die bis dahin mäßig agierende Protagonistenreihe.

Dann konnte auch John Tomlinson an Format zulegen (obwohl er eigentlich kein „Rheingold“-Wotan ist). Oleg Bryjak formte seinen Alberich – nach dem plätschernden Flirten mit dem Rheintöchtern – zur Charakterstudie eines nicht abgründig bösen, sondern zur Bosheit

gezwungenen Alben. Eine Rollenauffassung, die seiner Stimmlage entgegen kommt, die weniger dämonisch-dunkel ist. Aber es war stimmig und lässt auch für die Zukunft noch einiges erwarten.

Aufhorchen ließ auch Herwig Pecoraro als Mime, der ebenso stimmlich prägnant, eine Zwergenstudie gab, die für die Zukunft das Anschließen an große Vorbilder in dieser Rolle erhoffen lässt. Den Riesen liehen ihre Stimmkraft der bewährte Matti Salminen als Fasolt und Walter Fink als Fafner. Sogar bei Donner (Peter Weber) und Froh (Torsten Kerl) gab es diesmal kein unangenehmes Aufhorchen und auch Freia war mit Ricarda Merbeth wohltönend besetzt. Als verlässliche Fricka-Interpretin stützte Margarete Hintermeier das Ensemble. Die Erda der Marjana Lipovšek passte ideal dazu. Und wenn man die ebenfalls sehr positiv aufhorchen lassenden Rheintöchter (Viktoria Loukianetz, fast schon eine Luxusbesetzung als Woglinde, sowie die Damen Halmai und Ciuca) hinzurechnet, dann hatte diesmal das Ensemble keinen Schwachpunkt.

Dazu kam noch Donald Runnicles, derzeit wahrscheinlich der beste „Ring“-Dirigent im Staatsopernrepertoire. Er brachte bereits im Vorspiel das Aufrauschen des Rheines zu einem transparenten, aber immer auch volltönenden Klingen. Ihm gelingt die Synthese zwischen einer altgedienten (und immer noch gern gehörten) „romantischen“ Interpretation und einer kammermusikalischen Transparenz, die aber nicht, wie bei vielen anderen Dirigenten, zu Lasten des Wagner'schen Pathos geht. Im Gegenteil, als Zuhörer muss man weder die ausgedeuteten Feinheiten der Partitur missen (soweit das im Repertoirealltag herauszuarbeiten möglich ist) noch die wuchtigen Orchesterschläge am Schluss, gleichsam das übersteigerte Nachhallen der Götterschritte, die über die Regenbogenbrücke ihrem Untergang entgegen eilen.

[20]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

2.4.2000

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegmund - Poul Elming; Hundig - Matti Salminen; Wotan - John Tomlinson; Sieg-

linde - Waltraud Meier; Brünnhilde - Gabriele Schnaut; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Maria Russo; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Ingrid Kaiserfeld; Waltraute - Chariklia Mavropoulou; Siegrune - Katalin Halmai; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Regina Mauel

Walküre hymnisch!

Manchmal gibt es Aufführungen, die halten, was der Besetzungszettel verheißungsvoll verspricht. Dann wird zum Beispiel das wonnige Liebesweben der „Walküre“ wirklich vom Schicksals durchbohrt wie Siegmund von Hunding's Speer – und am Schluss verpulverisiert sich das Handlungsknäuel im Feuerzauber zu einem vermeintlichen Ende, das eigentlich nichts Anderes ist, als ein waberndloher Vorgriff auf die „Götterdämmerung“.

Vorher hat Wotan (John Tomlinson) aber seine Brünnhilde (Gabriele Schnaut) noch auf „Gesangesrosen“ gebettet, im wahrsten Sinne des Wortes, nachdem er innerlich vor ihrem göttlich-heldischen Sinn kapitulieren musste. Das ist schon ein Gradmesser für die unterschiedlichen Brünnhilden-Interpretationen, die man hören und sehen kann. Gabriele Schnaut kann sich ihr (ein wenig kapriziöses) Heldentum dank ihrer stimmlichen Durchschlagskraft leisten, und sie ist deshalb eine sehr selbstsichere Brünnhilde, ganz im Gegensatz etwa zu den Brünnhilden-Interpretationen einer Hildegard Behrens oder Deborah Polaski, die ihren Weg als Weg des „Mit-Leidens“ und Zweifelns gehen und schon vor der Bekanntschaft mit Siegfried eine Art von menschlichem Gemütsanteil bewusst in sich tragen.

Und Wotan? John Tomlinson durchmaß mit Shakespear'schem Anspruch die seelischen Tiefen der Wotan Erzählung, nachdem ihm Fricka (Marjana Lipovšek) in einem packenden Ehedrama ihre Meinung gesagt hat. Er geriet voll in Zorn über Brünnhildens Ungehorsam, und er ließ sich von ihr dann doch in seiner gewalttätigen Strafe irritieren, fand in Wotans Abschied zurück zu einem milden, schmerzvollen Ausdruck, ehe er dank Loges Feuer den schützenden Flammenring um seine schlafende Tochter legte – um kraftvoll und beschwörend das „Wer meines Speeres Spitze fürchtet...“ nachzusetzen.

Und Sieglinde? Waltraud Meier war wieder voll Ekstase, aber mit ersten Sprüngen in ihrer

stimmlichen Konsistenz. Vielleicht handelte es sich aber auch nur um eine ganz natürliche Abtönung der Klangfarbe, die das strahlende Aufjubeln der Sieglinde, das aus früheren Jahren mir noch im Ohre klang, vermissen ließ. Aber auch das sind Nuancen, die ihr packendes Spiel, ihre verzückte Hingabe an die Rolle im nächsten Augenblick vergessen machten.

Und Siegmund? Poul Elming benötigte praktisch den ganzen ersten Aufzug, um sich mit dem großen Haus anzufreunden (obwohl das nicht sein Wien-Debüt war). So geriet ihm der Siegmund im ersten Aufzug mehr zu einem braven Gesangsvortrag, denn zu einem leidenschaftlichen Helden. Leider wurde dadurch die dramatische Zuspitzung des ersten Aufzugs gestört, weil er dem Enthusiasmus von Waltraud Meier nicht nachzugeben vermochte. Und so zog er auch das Schwert mehr lässig als kraftvoll aus der Esche Stamm. Vor dem prächtig disponierten Hunding (Matti Salminen) wirkte er denn auch mehr betreten als herausfordernd. Den zweiten Aufzug – der seinem Stimmcharakter näher kommt – gestaltete er um ein Vielfaches packender.

Donald Runnicles gelingt es, von einer motivstruktur-durchforschenden Basis aus, die Wagnerische Partitur zu Klanggemälden aufzuspannen und dabei die unerbittliche Dramatik des Werks auf das Orchester zu übertragen. Schafft es ein Dirigent nicht, diese Bögen zu spannen, dann kippt die „Walküre“ in eine seichte, über weite Strecken recht langatmige Angelegenheit (wie etwa bei Daniel Barenboim, der zwar klangschön, aber viel zu schlaff musizieren ließ). Einer dieser Bögen spannt sich beispielsweise vom ersten Takt des Walkürenritts (3. Aufzug) bis zum abschließenden Wotan-Brünnhilden-Zwiegespräch, und Runnicles gelang es, diesen Bogen hörbar zu machen, bis dieses Schicksalswogen vor der entscheidenden Aussprache der beiden Hauptprotagonisten Pause macht. Und dann entsteht ein neuer Bogen, sehr langsam, der sich in der Überleitung zu Wotans Abschied in einer breitgefassten Klangwelle auflöst, gleichsam wie eine letzte Gemütsaufwallung in Wotans Innerem selbst, ehe er, aber das hatten wir schon, seine „Gesangesrosen“ für Brünnhilde ausstreut. Der lange Schlussapplaus war durchaus angebracht.

[21]

GÖTTERDÄMMERUNG

(Richard Wagner)

Staatsoper

16.4.2000

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegfried - Heinz Kruse; Gunther - Peter Weber; Hagen - Matti Salminen; Alberich - Franz-Josef Kapellmann; Brünnhilde - Gabriele Schnaut; Guttrune - Ricarda Merbeth; Waltraute - Marjana Lipovšek; Erste Norn - Andrea Bönig; Zweite Norn - Margareta Hintermeier; Dritte Norn - Ricarda Merbeth; Woglinde - Anat Efraty; Wellgunde - Katalin Halmai; Flosshilde - Svetlana Serdar

„Gunther, wie heißt deine Tochter?“

Es ist kein Wunder, dass Siegfried (Heinz Kruse) mit der Genealogie nicht so vertraut ist. Woher soll er sie auch kennen? Während er ein wenig linkisch durch die ihm unbekannte Gibichungenhalle schreitet, verführt ihn Guttrunes Anmut (Ricarda Merbeth) zu dieser Vermutung, sie müsste Gunthers Tochter sein. Und er scheut sich auch nicht, gleich nach ihrem Namen zu fragen. Vielleicht war es aber auch die etwas angegraut wirkende Präsenz von Gunther (Peter Weber), die ihn zu dieser Auffassung verleitete. Es war – zugegebenermaßen – eine hübsche Pointe, die dem etwas langatmigen ersten Aufzug einen humoristischen Touch verlieh.

Denn während Donald Runnicles mit dem Orchester immer wieder versuchte, das leitmotivdurchsetzte Tongewoge der „Götterdämmerung“ zum Brodeln zu bringen, war es diesmal leider die Besetzung, die eine gewisse Rücksichtnahme verlangte. Aber wenn Sänger eigentlich eine zu kleine Stimme für die Wiener Staatsoper haben, dann kann man das nicht ihnen vorwerfen – sondern nur denjenigen, die sie engagiert haben. So mag denn der Siegfried von Heinz Kruse in einem kleineren Haus durchaus imposant sein, den Raum der Staatsoper vermochte er mit seiner Stimme nicht auszufüllen. Dazu kam, dass Marjana Lipovšek den ersten Aufzug mit ihrer Waltraute nicht gerade bereicherte.

Herrlich hingegen Matti Salminen, der allen Registern hinab in Hagens unergründlich schwarze Seelentiefe folgte und mit archaisch-

barbarischem Ton die Mannen zum Hochzeitsfest herbei sang. Überzeugend auch Gabriele Schnaut, deren Stimme wieder mit unermüdlicher Kraft sich als Brünnhilde in den Flammen-tod frohlockte. Es war dieses Mal aber deutlicher zu hören als in der „Walküre“, dass sich in die Stimme jene Schärfe und jenes Vibrieren einschleicht, mit dem die starke Anspannung dieser hochdramatischen Partien die Physis in die Knie zwingen möchte. Runnicles ließ also, unter Rücksichtnahme der Gegebenheiten, das Orchester vor allem in den „symphonischen“ Teilen aufblühen – fand aber zu keiner ganz homogenen Deutung, was vor allem dem ersten Aufzug deutlich anzumerken war. So bleibt von einer schönen, aber nicht enthusiastisch zur Kenntnis genommenen Aufführung zu berichten.

[22]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

20.4.2000

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Amfortas - Franz Grundheber; Titurel - Walter Fink; Gurnemanz - Kurt Rydl; Franz Josef Selig; Parsifal - Thomas Moser; Klingsor - Gottfried Hornik; Kundry - Gabriele Schnaut; 1. Knappe - Waltraud Winsauer; 2. Knappe - Mihaela Ungureanu; 3. Knappe - Walter Pauritsch; 4. Knappe - Michael Roider; 1. Gralsritter - Benedikt Kobel; 2. Gralsritter - Marcus Pelz; 1. Blumenmädchen/1. Gruppe - Ingrid Kaiserfeld; 2. Blumenmädchen/1. Gruppe - Rachel Harnisch; 3. Blumenmädchen/1. Gruppe - Stella Grigorian; 1. Blumenmädchen/2. Gruppe - Simina Ivan; 2. Blumenmädchen/2. Gruppe - Tatiana Lisnic; 3. Blumenmädchen/2. Gruppe - Mihaela Ungureanu; Stimme von oben - Andrea Bönig

Von den Leidenschaften

Österlicher Mystizismus war diesem „Parsifal“ zwar nicht fremd, aber es war trotzdem eine packende, leidenschaftliche Aufführung, in dem mehr die Sehnsucht und die Hoffnung auf Erlösung, als diese selbst zur tragenden Säule wurden. Thomas Moser erntete mit seinem Parsifal die Früchte einer über viele Jahre hin maßhaltend von lyrischen Anfängen auf-

gebauten Karriere. Sein Tenor ist zwar nicht immer der durchschlagskräftigste, aber er verfügt über viel interpretatorisches Einfühlungsvermögen, um die Wandlung vom „Toren“ zum „Heilsbringer“ glaubhaft darzustellen. Die Kundry der Gabriele Schnaut kulminierte in einer langen, erotischen Kusszene, so dass im Publikum schon Zweifel an der Standhaftigkeit Parsifals aufkommen mussten. Schnauts Kundry vermittelte gut die „Janusköpfigkeit“ dieses Erlösung suchenden Charakters, von Klingsor zur Liebe gequält.

Kurt Rydl hat den Gurnemanz mit bassrauer Würde ausgestattet. Der Amfortas von Franz Grundheber begegnete den Gralsrittern mit der ganzen schmerz erfüllten Herausforderung, die sie schließlich zum Mord an ihm selbst, dem Gralskönig, verleiten soll – freilich umsonst. Auch Titurel, Walter Fink, ließ seine Aufforderung zur Gralsenthüllung gleichsam wie schon aus dem Grab profund herauftönen. Gottfried Hornik war ein forsch gebietender Klingsor – an der Staatsoper seit vielen Jahren ein bewährter Gegenspieler der Gralsritter.

Donald Runnicles ließ transparent musizieren, errichtete in den Verwandlungsmusiken eine Gralsburg aus Tönen, die einem ehrfurchtgebietend vor die Augen trat. Der Karfreitagszauber wiederum drang wie eine blendender Lichtstrahl aus dem Motivgeflecht, schälte sich wie ein Blatt aus seiner Knospenhülle, um in wenigen Takten die wundervollen Verwandlungsmöglichkeiten des irdischen Daseins aufzuzeigen. Aber es wurde auch der packende, hilflose Zorn über den sinnlosen Tod des Schwanen im ersten Aufzug ausgedrückt und das verlockende Tändeln der Blumenmädchen war ebenso zu hören wie das einschneidende Wühlen von Amfortas Schmerzen. Das Orchester selbst ließ sich zu einer Klangsorgfalt und -fülle hinreißen, mit denen ein „normaler Repertoireabend“ gewöhnlich nicht aufwarten kann.

[23]

LOHENGRIN

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.5.2000

Dirigent: Fabio Luisi

Besetzung: König Heinrich - Matti Salminen; Lohengrin - Johan Botha; Elsa - Sue Patchell;

Telramund - Tom Fox; Ortrud - Waltraud Meier; Heerrufer - Boaz Daniel

Ortruds Exstase

Was wäre wohl aus diesem „Lohengrin“ geworden, wenn nicht Waltraud Meier ihre Schlüsselszene im zweiten Aufzug mit solcher Vehemenz zum Ausdruck gebracht hätte, dass sogar Sue Patchells etwas abgeblühte Elsa zu neuem Leben erwacht ist? Im ersten Aufzug zeigte sich das Ensemble nämlich nicht unbedingt von der besten Seite. Matti Salminen bot zwar einen profunden, aber nicht sehr differenzierten König Heinrich. Johann Botha war als Lohengrin von der „langen Fahrt“ noch etwas angeschlagen. Er leistete sich einige stimmliche Unsauberkeiten und wirkte etwas angestrengt – ein bei ihm ungewohntes Phänomen.

Die Elsa von Sue Patchell malte mit verblasster Jugendlichkeit keine „traumwandlerischen Tongemälde“, die Elsas Traum einen hohen Grad an Verzückung verliehen hätten. Tom Fox war ein brav geifernder Telramund, dessen Wortdeutlichkeit vermerkt werden soll. Das Ganze vermischte sich mit der auf Tempo getrimmten Interpretation von Fabio Luisi, der – im italienischen Fach sehr verdient – für die Wagner offenbar noch nicht das richtige Gespür gefunden hat. So endete denn der Schluss des ersten Aufzugs in einem hingeknallten Finale, dass einem frühen Verdi würdig gewesen wäre.

Wenn sich auch in Folge an der Parforce-Jagd durch die „Lohengrin“-Musik nichts änderte, so hatten sich ab dem zweiten Aufzug zumindest die Protagonisten darauf eingestellt. Und Waltraud Meier verpasste der Aufführung mit ihrer kraftvollen, emotional mitreißenden Stimme einen Intensitätsschub. Tom Fox hatte keine andere Chance, als klein beizugeben, und sich von Ortrud wieder ganz in Bann schlagen zu lassen. Sue Patchells Elsa gewann an Sicherheit und Profil, was sie allerdings erst in der Brautgemachszene wirklich voll ausspielte. Die emotionale Spannung der „Frage-Ich-Dich-Oder-Nicht“-Verzweiflung kam ihrem fortgeschrittenen „Stimmduktus“ entgegen. Daraus wurde packendes Musiktheater, das effektiv zur Gralserzählung überleitete, die Johan Botha, mit Fortdauer des Abends wieder zu seiner Bestform zurückfindend, zu einem weiteren Höhepunkt ausgestaltete. Zwar war sein Vortrag mehr eine Konzertarie, denn Botha war selbst-

bewußt vor an die Rampe marschiert, um sich die beste Ausgangsposition zu sichern, aber es war trotzdem hinreißend und mit viel Liebe zum Detail ausgestaltet. Schon lange nicht mehr vermochte ein Sänger an der Staatsoper die „Tauben“ so lange und mühelos in der Luft schweben zu lassen, um dann die ganze Erzählung kraftvoll und ohne merkbare Anstrengung in der Namensnennung ausklingen zu lassen.

Bleibt abschließend noch zu vermerken, dass sich das Orchester beim Zwischenspiel im dritten Aufzug nur zu einer störenden „Verblasung“ hinreißen ließ, was doch aufzeigt, dass man einigermaßen bei der Sache war.

P.S.: Das Bühnenbild von dieser „Lohengrin“-Inszenierung ist von nüchternem Aussehen und zeigt die schmucklose „Rekonstruktion“ eines postfränkischen Herrschaftssitzes mit einer Wallumfriedung.

[24]

CARMEN

(Georges Bizet)

Staatsoper

12.5.2000

Dirigent: Bertrand de Billy

Besetzung: Zuniga - Janusz Monarcha; Don José - Fabio Armiliato; Moralés, Sergeant - Yu Chen; Escamillo - Egils Silins; Carmen - Agnes Baltsa; Frasquita - Tatiana Lisnic; Mercédès - Mihaela Ungureanu; Micaëla - Krassimira Stoyanova; Remendado - Walter Pauritsch; Dancaire - Hans Peter Kammerer; Lillas Pastia - Nickolaas van Huyssteen

Herbe Carmen

Mit aller gebotenen Prägnanz setzte Agnes Baltsa wieder ihre Carmen in Szene, die inzwischen zu einer Art herbem Stück Bitterschokolade mutiert ist. Ein Meisterstück auf ihre Art und Weise, jenseits jugendlich-erotischer Impulsivität, die man einer Carmen eigentlich auch zugestehen müsste. Während die mehr aufreizenden Szenen – wie etwa der griffige „Auftrittssong“ – fast schon ein wenig peinlich berührten, geriet der Rest beinahe zu einer griechischen Tragödie, in deren Zentrum die von der unglücklichen Liebe eines Sergeanten zu Tode gebrachte Heroine stand.

Agnes Baltsa agierte mit Feinfühligkeit und tragischer Größe und gewann der Carmen vor

allem psychologisch ausgedeutete Gefühlsmomente ab, die aber immer selbstreflexiv auf das eigene Schicksal abstellten und das flatterhaft-erotische weibliche Locken und Spielen mit der Liebe hintanstellten. In den letzten beiden Akten formte sie die Figur zu tragischer Größe und ging hoch erhobenen Hauptes ihrem Untergang entgegen, ergab sich ihm wie einer Läuterung ihres durch Liebesschmerz zerrissenen Lebens.

In Fabio Armiliato fand sie einen Don José, der diesem Schluss ebenfalls gewachsen war – und der das Finale mit glaubwürdiger Liebesverzweiflung und eifersüchtiger Raserei erfüllte. Sein Tenor hatte mit diesen dramatischen Ausbrüchen keine Probleme. Sie lagen Armiliato viel besser als die lyrischen Liebesbekenntnisse einer „Rosenarie“, die er deshalb auch sehr emotional anlegte, um seine undifferenzierte Mittellage zu entschärfen.

Leider wirkte der Escamillo von Egils Silins etwas deplatziert – nicht von den stimmlichen Mitteln an sich, sondern vom Charakter her. Und es war nicht recht vorstellbar, dass Carmen um seinetwillen in solche Gefühls-Nöte geraten könnte. Die Micaëla der Krassimira Stoyanova klang mir an diesem Abend schon zu metallisch. Bertrand de Billy leitete ein brav musizierendes Orchester mit dem nötigen Esprit und ließ sich auch nicht von den vielen „Hineinklatschungen“ des von Touristen stark durchsetzten Publikums beirren.

Was die Inszenierung betrifft, so muss man wirklich froh sein, sie zu haben, um Oper auch in hedonistischer Weise erleben zu können. Dergleichen muss hin und wieder erlaubt sein! (Die Inszenierung stammt von Franco Zeffirelli aus dem Dezember 1978. Agnes Baltsa sang bereits 1984 die Carmen in der Neueinstudierung unter Lorin Maazel. Don José war damals Plácido Domingo.)

[25]

THOMAS CHATTERTON

(Matthias Pintscher)

Volksooper

20.5.2000

Dirigent: Oswald Sallaberger; **Inszenierung:** Tilman Knabe; **Bühnenbild:** Alfred Peter; **Kostüme:** Kathi Maurer

Besetzung: Thomas Chatterton - Urban Malmberg; Aburiel - Peter Pruchniewitz; Sarah

Chatterton - Annette Jahns; William Smith - Reinhard Allesandri; Peter Smith - Stephen Chaundy; John Lambert - Rudolf Katzböck; Richard Smith - Bruce Brown; William Barrett - Reinhard Mayr; Georges Symes Catcott - Josef Forstner; Henry Burgum - Franz Waechter u. a.

Ganz zeitgenössisch

In diesem Fall trifft das Vokabel „zeitgenössische Oper“ einmal hundertprozentig zu. „Thomas Chatterton“ ging vor zwei Jahren an der Sächsischen Staatsoper in Dresden zum ersten Mal über die Bühne. Der Komponist Matthias Pintscher ist noch keine dreißig Jahre alt. Das Libretto stammt von Claus H. Henneberg nach einem Stück von Hans Henny Jahn, uraufgeführt 1956. Thomas Chatterton, die Hauptfigur der Oper, starb verarmt 1770 in London unter mysteriösen Umständen (Selbstmord?), nachdem man ihm seine Karriere als Urheber pseudo-mittelalterlicher Epen nicht abgenommen hatte – gerade 17 Jahre alt. Er hatte sich eine Welt aus Relikten des 15. Jahrhundert aufgebaut, die eine Zeitlang für authentisch gehalten worden waren. Sobald sich aber Chatterton nach Fälschungsvorwürfen zur Urheberschaft bekannt hatte, interessierten weder diese noch jener mehr. Chatterton avancierte in der Folgezeit zum Märtyrer des unerkannten Genies und bot auch für Hans Henny Jahn eine gute Folie, um sozialkritisch die Gesellschaft der Fünfziger Jahre aufs Korn zu nehmen, gewürzt mit einem starken Schuss Homoerotik. Auch in dem gestrafften Opernlibretto bleibt der historische Thomas Chatterton nur ein Vorwand.

Pintscher erklärte in einem Interview, bereits in einem Alter von neunzehn Jahren über den Jahntext gestolpert zu sein, der ihn vor allem von der sprachlichen Seite fasziniert hätte. „Das Thema ist die wachsende Hybris eines Individuums in seinem sozialen Umfeld“, so Pintscher in der Theaterzeitschrift „Bühne“ (Ausgabe Mai 2000). Die sozialkritischen kämpferischen Züge, die Jahn dem Text unterlegt hat, hätten heute so keine Relevanz mehr. Folgt man Pintscher, dann geht es bei Chatterton um das Missraten einer großen Begabung, die an Problemen zerbricht, die sie sich selbst geschaffen hat. (Aber doch wohl auch in einem sozialen Kontext?)

Nun ist es keine einfache Sache, eine Oper zu komponieren, die rund eindireiviertel Stunden lang ist. Ein großes Orchester, eine sehr inter-

essante, breitgefächerte und detailverliebte Instrumentation – Matthias Pintscher hat einen enormen künstlerischen Aufwand betrieben. Warum also wirklich gerade „Thomas Chatterton“? Ist es die kreative Sexualität des pubertären Chatterton gewesen, die sich unter den Verlockungen des Engel Aburiel aus unerfüllten Leidenschaften in der Mediavistik übt und sich phantasievoll der Strenge eines Mönches aus dem Jahre 1479 unterwirft? Es geht um Blut, Pest und Tod. Liebe paart sich mit Sexualität und Nekrophilie, gönnt sich eine Dosis an pervertierten Leidenschaften, die sich im Umweg über die Phantasie in homophilen Techtelmechteln ausleben. (Was die Inszenierung zwar dezent, aber unglaublich banal mit steter Regelmäßigkeit dem Zuseher vorführte.) In der Phantasie ist der Eros immer stärker, als in seiner Befriedigung. Und so fällt dieser Chatterton letztlich sich selbst zum Opfer, seinen obsessiven Neigungen. Man bedenke, einer seiner Liebhaber bringt sich um. Er möchte ihn noch einmal sehen, doch der Zinksarg ist schon verlötet! Wenn sich also nach einer halben Stunde eine gewisse Langeweile breit macht, dann wohl auch deshalb, weil man fühlt, wie einem als Zuhörer und -seher die Identifikationsmöglichkeiten abhanden kommen.

In gewisser Weise beschwört dieser „Thomas Chatterton“ ein homoerotisches „Frühlingserwachen“, einen dämonischen „Werther“ der Gleichgeschlechtlichkeit, dem es nie gelingt, sich aus seiner kreativen Triebhaftigkeit herauszulösen. Dann würde ihm vielleicht die Doppeldeutigkeit seiner gefälschten Wirklichkeit aufgehen, in der er lebt, und die er auf Pergamentseiten als mönchische Dichtungen des 15. Jahrhunderts ausgibt. Denn sobald er diese Fälschung als Ausdruck seiner Individualität preist, fällt er in ein Nichts. Hier läge der eigentliche Ansatzpunkt für diesen Thomas Chatterton, würde man ihn des Schwulstes und der Samenergüsse aller Liebesbeteuerungen entkleiden.

Wie „originär“ kann ein Komponist, ein Kunstschaffender, heutzutage überhaupt noch sein? Sind das nicht alles Fälschungen, zusammengeklittert aus jahrhundertealten Traditionen, überkommenen Formen und Ausdrücken, die man nur noch in der Reihenfolge verändern kann, in der man sie einem Publikum serviert? Wer vermöchte der musikalischen Sprache von Pintscher zu folgen, ohne eine Vielzahl an As-

soziationen mitschwingen zu hören? Was oder wer ist Pintscher? Ist Chatterton nicht auch der Mönch Thomas Rowley, der den Weg in ein pesthauchdurchzogenes Bristol des 15. Jahrhunderts weist? Der Weg, den Chatterton zur vermeintlichen Rettung beschreitet, angeleitet vom nekromantisch herbeigerufenen Engel Aburiel, ist zugleich der Weg in seinen Untergang. Die Fälschungen werden immer mehr geliebt werden als die Originale.

Das Regieteam ließ den Chatterton in einem blendendweißen Einheitsraum seinen Lüsten nachgehen, der wahrscheinlich an einen Operationssaal oder an ähnlich sezierereische Räumlichkeiten erinnern sollte, um dort die Offenlegung eines Psychogramms recht deutlich zur Anschauung zu bringen. Neben der Darstellung sexueller Nöte, (wobei aber die Protagonisten immer züchtig bekleidet bleiben) versuchte man vornehmlich durch bedeutungsvolle Abstraktionen die interpretatorischen Aufgabe wahrzunehmen. Es werden lange Zeichenketten auf den Boden gemalt, damit sie Chatterton am Schluss wieder wegwischen kann (schließlich lautet sein Schlusssatz: „Jetzt werden die letzten Zeichen gestrichen...“). Am Beginn gibt es zwei Chatterton, die parallel agieren. Emotionen oder gar mystisches Klimbim bei der Beschwörung Aburiels hat man sich aber keine gegönnt: Es wird einfach das Licht ein wenig dunkler gemacht und ein Projektor streut einen Lichtengel an die Wand.

Chatterton liegt – sinnbildlich gemeint – wie ein Käfer unter dem Mikroskop am hellerleuchteten Objektträger. Wir haben mit ihm kein Mitgefühl wird signalisiert, wir beobachten, wir zeigen das, was er tut, und huldigen einem unbarmherzigen Voyeurismus, der hin und wieder als blendender Projektorstrahl ins Publikum abgelenkt. Das mag ein vertretbarer Ansatz sein, und man hätte es als Zuseher auch gerne zugestanden, wenn sich dieser Chatterton wirklich wie ein Käfer oder wie ein Würmlein im Todeskampf eindreiviertel Stunden lang gekrümmt und verkrampft hätte. Doch die Personenregie gefiel sich in einer noblen Gestik mit ein paar zweideutigen Untergriffen und verblieb in statuarisch-schreitender Belanglosigkeit. So wurden die Sänger mit der Expressivität des Textes allein gelassen und ihr Singen verpuffte unter dem oftmals viel zu lauten Orchester.

Ja, das Orchester. Dirigent Oswald Sallaberger vermochte einen homogenen Klangkörper zu formen, der die Aufgabe an sich zufriedenstellend bewältigte. Das Problem liegt bei Pintschers Partitur und dort im Detail. Er liebt seine Instrumente über alles, er arbeitet unglaublich ornamental. Den Feinheiten gilt seine Liebe. Gleichsam jede Instrumentengruppe darf sich einmal kurz in den Vordergrund spielen, fast konzertmäßig, so wie die Celli am Beginn. Dass sich daraus ein kompaktes, über weite Strecken faszinierendes Klangabenteuer ergibt, unterstreicht Pintschers Meisterschaft. Dieser Liebe zur Feinmechanik vermochten aber weder Orchester noch die Dirigent gerecht zu werden. Das kann viele Gründe haben, zu kurze Probezeiten für die recht aufwendig gestaltete Partitur, zu wenig Differenzierungsvermögen des Orchesters an sich, was auch immer.

Trotz aller Orchesterausbrüche ist dieser „Thomas Chatterton“ – und das scheint mir nach dem ersten Höreindruck essentiell – eine Oper der leisen Töne, voller psychologisierender Vielschichtigkeit: eine musikalische Gestaltungsebene, die bei dieser Produktion nicht realisiert wurde. Nicht nur die Ohren der Zuhörer litten unter der gebotenen Lautstärke und unter dem vorenthaltenen Klanggenuss, den man an vielen Stellen nur erahnen konnte, auch die Sänger wurden in ihren stimmlichen Ausdrucksnuancen (allen voran Urban Malmberg als Thomas Chatterton) eingeschränkt. Bleibt in Summe ein interessantes Werk, das durch die wenig geglückte Realisierung mehr Schaden genommen als an Reputation gewonnen hat.

[26]

MACBETH

(Giuseppe Verdi)

Theater an der Wien

21.5.2000

Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen, Scottish Opera, Glasgow, Edinburgh International Festival, Opera de Bordeaux

Dirigent: Richard Armstrong; **Inszenierung:** Luc Bondy; **Bühne:** Rolf Glittenberg; **Kostüme:** Rudy Sabounghi

Besetzung: Macbeth - Richard Zeller; Banquo - Carsten Stabell; Lady Macbeth - Kathleen Bro-

derick; Malcom - Campbell Russell; Macduff - Marco Berti; Chor der Scottish Opera

Wenn die Hexen vor dem Vorhang Cancan tanzen ...

Aber es war ja gar kein richtiger Cancan, sondern mehr eine hexische Verschwesterlichung, in der das Vorspiel auf die natürlichste Weise überging.

Die Hexen erwiesen sich in dieser Inszenierung von Luc Bondy überhaupt als wichtigste Protagonisten, die die Fäden der Handlung ziehen – und sei es nur durch ihre Voraussagen, auf die Macbeth so wissensgierig abfährt. Die Hexen erlauben sich nach der Pause ein kleines Ritual mit einer zerfledderten Leiche und umgebundenen Plastikoperationsschürzen, ehe ihnen Macbeth mit seinem Wissensdrang in die Quere kommt. Sie lagern sich um und in der Bühnengrube, die die Mitte des Bühnenraumes ziert – und die mal wirkliche Erdgrube ist, mal das Ehebett von Lady und Mann, mal Lagerstätte Banquos, aus der er dann, ganz ohne Schüchternheit, von den Toten aufersteht, um Macbeth in der Bankettszene das Fürchten zu lehren.

Man bewundert diese natürlichen Übergänge zwischen den Szenen, diese mit der Musik mitfließende Personenregie. Man ist von der Wahnsinnsszene der Lady überrascht, die mit einfacher Gestik und nur ganz wenigen „symptomatischen“ Details ihre Pathologie andeutet, Bewegung und Stimmführung einander anschmiegend. Und dabei gibt es auch Schwerter und Kampfbeile zu sehen und walende Gewänder, die sich mit den schon erwähnten Modernisierungen ohne Gegensätzlichkeit durchmischen.

Die bereits angesprochene Grube füllt sich aber auch voller Leichen und sie ist der schaurige Rahmen für Macduffs traurig schöne Arie im Vorfeld der alles entscheidenden Schlacht. Und nach der Schlacht wird diese Grube den sterbenden Macbeth aufnehmen und er wird darin vom Wald von Birnam begraben werden. Denn die Soldaten werfen ihre großen Äste, die ihnen in der Schlacht als Tarnung dienten, über ihn. Es ist dies ein Bild von vielfacher Symbolik, das man nicht vergessen wird, weil es auch ein Symbol für diese Inszenierung ist, die mit klaren Bildern einerseits die Handlung ausdeutet und weiterdenkt, andererseits aber den Gestus der Musik und die Spannung des

Publikums im Auge hat. So wird sie auch nie zum Selbstzweck, zur intellektuellen Spielerei, zum Katalog von Versatzstücken, zwischen denen die Sänger beziehungslos umherirren. Dieser Bühnenraum, den Rolf Glittenberg geschaffen hat, wird bespielt, im wahrsten Sinne des Wortes, und seine Kargheit wird durch dieses Spiel belebt und ausgefüllt.

Während also die szenische Umsetzung dieses „Macbeth“ einem an der Opernregie langsam verzweifelnden Publikum wieder Hoffnung machte, blieben Sänger und Orchester etwas hinter den Erwartungen zurück. Richard Armstrong entlockte dem Orchester der Schottischen Oper nicht gerade einen stürmischen Verdi und verwechselte des öfteren Klangfülle mit Lautstärke. Es wurde etwas herb und teilweise auch ein wenig langatmig musiziert. Aber auch die Sänger – allen voran die Lady von Kathleen Broderick – entbehrten jener virtuosens Zuspitzung, die üblicherweise die „klassischen“ Vertreter des italienischen Faches an den Tag zu legen gewohnt sind. Für Kathleen Broderick war es ein stimmlicher Grenzgang, der gleich in der ersten Arie zu unsauberen Höhen führte. Doch ihr ausdrucksfähiges Spiel ließ einen über viele technische Unsicherheiten gerne hinweghören.

Über den Macbeth von Richard Zeller ist noch weniger zu berichten, außer dass er brav die Regieanweisungen Luc Bondys umsetzte, aber erst in der Sterbeszene am Schluss Persönlichkeit gewann. Er hat eine schöne Stimme, deren Charakter aber erst geformt werden muss. Einzig Marco Berti als Macduff ließ mit seinem kraftvollen, leidenschaftlichen Tenor aufhören. In Summe fiel dergleichen allerdings wenig ins Gewicht. Diesen Abend durfte man sich über eine gelungene Regie und ein gutes Ensemble freuen, das auch ohne „Weltklasse-Anspruch“ dafür sorgte, dass man diesen Macbeth noch lange in guter Erinnerung behalten wird.

[27]

GENOVEVA

(Robert Schumann)

Theater an der Wien

27.5.2000

Oper Leipzig in Kooperation mit den Wiener Festwochen

Dirigent: Gabriele Ferro; **Inszenierung und Bühnenbild:** Achim Freyer; **Kostüme:** Amanda Freyer

Besetzung: Hidulfus - David Wakeham; Siegfried - Tom Erik Lie; Genoveva - Anne Schwanewilms; Golo - Deon van der Walt; Margaretha - Patricia Spence; Drago, Haushofmeister - Roland Schubert; Gewandhausorchester

Opern-Wiederbelebungen bestätigen oft das Urteil der Rezeptionsgeschichte

Diese Erfahrung musste das Publikum auch bei Robert Schumanns „Genoveva“ machen. Die Oper ist 1850 im Leipziger Stadttheater uraufgeführt worden – und wenn sich die Oper Leipzig in einer Koproduktion mit den Wiener Festwochen dieses Werks nun annahm, dann hatte es vor allem jubilarischen Charakter.

Nun wäre es leicht, den Stab über diese „Genoveva“ zu brechen, wenn man festhielte, dass zur Pause der Aufführung Dutzende Besucher abhanden kamen, und dass das Libretto für einige bemitleidende „Lacher“ gut war. Denn die Regie und die Ausstattung von Achim Freyer vermochten zwar bis zu einem gewissen Grad mit Farbenspielen und phantasievollen Verfremdungseffekten zu beeindrucken, konnte aber wegen ihrer Statik das Gemüt der Zuhörerschaft wenig beflügeln.

Weil nun die Sänger auch das waren, was gerne unter „Ensembleleistung“ zusammengefasst wird, blieb einem nur, auf das Gewandhausorchester zu lauschen, dessen spielerische Qualitäten umso mehr zum Tragen kamen. Das Orchester zauberte aus dieser „Genoveva“ ein symphonisches Meisterstück, das schon im langen Vorspiel wunderschön anzuhören war. Es wurde einem dabei deutlich, dass Schumann mit seiner Komposition in damals noch unentdecktes Niemandsland vorgedrungen ist, und dass er Wagner, der zu dieser Zeit gerade „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ komponiert hat, den Weg zur musikalisch-psychologischen Verflechtung der „Tristan-Harmonie“ gewiesen haben könnte. Aber Wagner hat auf dieser Basis leidenschaftliche „Ohrwürmer“ und eine handfeste Dramatik entwickelt. Die Verinnerlichung dieser „schau-rigen“ Opernhandlung, die Schumann offenbar vorgeschwebt ist, hat hingegen die Diskrepanz zwischen der feingewobenen Musik und der plakativen Dramaturgie nur verstärkt.

Die Inszenierung von Achim Freyer machte sich eine eigene Farbensymbolik zu nutze, nähte sperrige, kistenähnliche Mäntel mit beweglichen farbigen Seitenteilen, die von den Sängern aufgeklappt und zugeklappt werden konnten. Aufgrund dieser Kostüme, in denen sie wie in übergestülpten Pappkartons steckten, war den Sängern aber kein Interagieren möglich. Die Statik, die herrschte, kam einer konzertanten Aufführung gleich und torpedierte das Unterfangen einer Ehrenrettung dieser Schumann'schen Oper in hohem Maße. Der Beifall war freundlich, aber – bis auf einige unermüdliche Bravo-Rufer – wenig enthusiastisch.

[28]

DIE ZAUBERFLÖTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

1.6.2000

Premiere

Dirigent: Roger Norrington; **Inszenierung, Raum, Licht:** Marco Arturo Marelli; **Kostüme:** Dagmar Niefind-Marelli; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Sarastro - Eric Halfvarson; Tamino - Michael Schade; Königin der Nacht - Natalie Dessay; Pamina - Juliane Banse; Erste, zweite, dritte Dame der Königin - Ingrid Kaiserfeld, Stella Grigorian, Svetlana Serdar; Papageno - Franz Hawlata; Papagena - Katalin Halmai; Monostatos - John Dickie

Spröde Zauberflöte

„Zauberhaftes Flöten“ muss Dirigent Roger Norrington ganz offenhörlich strengstens verboten haben und das Orchester reduzierte die philharmonischen Klangberückungen zu einem dermaßen „verdumpften“ und „verpaukten“ Mozartsound, dass man aus dem Staunen nicht mehr herauskam. Man wäre fast verleitet gewesen, den Worten des Hofmannsthal'schen Tanzmeisters zu folgen, der da so salopp und selbstherrlich formuliert: „In meinem linken Schuhabsatz steckt mehr Melodie als in dieser ganzen Oper Ariadne auf Naxos.“ Dass man diesen Satz einmal auf die „Zauberflöte“ ummünzen könnte, hätte wohl niemand für möglich gehalten.

Roger Norrington gelang dieses Wunder. Schon am Beginn formierte sich seine „Zauber-

flöten“-Interpretation zu einer ausgehöhlt klingenden, dahingehechelten Ouvertüre, akzentuiert durch den massiven Einsatz der Pauken. In der Folge degradierte Norrington das Orchester zu einer Bühnenmusik für eine Nestroy-Posse, offenbar weil er auf diese Weise den Vorstadtcharakter der Uraufführung rekonstruieren wollte. (Es gibt im Programmheft ein paar diesbezügliche Anmerkungen zu lesen, etwa: „Können wir es akzeptieren, sie [=Mozarts Musik] so zu hören, wie er sie gehört haben könnte?“) Dergleichen mag musikhistorisch interessant sein, allerdings sind solche Bemühungen in der Staatsoper und auf dem Klangbild des Staatsopernorchesters fußend schon ein wenig gewagt. Dabei geht es gar nicht so sehr um das „originale“ Klangbild: Die Uraufführung mit ähnlicher Fadesse und Espritlosigkeit dirigiert, wäre die „Zauberflöte“ beim Publikum durchgefallen und auf den Müllhalden der Opernhistorie gelandet.

Was tun aber die Sänger, die doch keine Couplets zum Besten geben sollen, sondern hochartifizielle Gesangsstücke, die sehr genau darauf berechnet sind, in der Zuhörerschaft Sympathien zu wecken, Rührung zu erzeugen, sie einzubeziehen in diese märchenwunderhafte Handlung der „Zauberflöte“? Denn das Orchester musste ihnen dabei, verharrend in der erzwungenen Bedeutungslosigkeit, jede Hilfe versagen. Das Resultat war dementsprechend und schlug sich überall dort fatal nieder, wo nicht die Hanswurstiaden eines Papageno, sondern der Ernst eines Sarastro gefragt waren. Nicht nur die großen Arien der Pamina (Juliane Banse) und des Sarastro (Eric Halfvarson) schlugen schnell in Langeweile um. Dazu gesellten sich Einschränkungen bei den stimmlicher Gestaltungs- und Entfaltungsmöglichkeiten, die gerade in der „Zauberflöte“ besonders auffallen müssen, weil man die Ohren voller repräsentativer Gesangsbeispiele hat. Auch Michael Schade (Tamino) stieß in der Bildnisarie ein wenig an die Grenzen seines an sich schönen lyrischen Organs. So sorgte Natalie Dessay (Königin der Nacht) mit der Arie im zweiten Akt für den musikalischen Höhepunkt des Abends. Spielfreude und pointierte Dialogführung brachten dem Papageno von Franz Hawlata trotz seines grobschlächtig geführten Baritons einen großen Erfolg.

Die Komödie gelang überhaupt viel besser, und versehen mit ein paar effektvollen pyro-

technischen Einfällen, ergab das jenen volkstheatralischen Anstrich, der für die „Zauberflöte“ essentiell ist. Weil das allein aber keinem intellektuell angekränkelten Regisseur des 21. Jahrhunderts genügen könnte, mussten die Sarastro-Priester auch demonstrativ die (Frei-)Maurerkellen schwenken und in einem mit großen weißen Fliesen ausgelegten Tempelbezirk wohnen – Fliesen, die mit mathematischen Formeln beschrieben waren. Dieser „Physik-saal“ kontrastierte kühl die farbenfroh von grün ins rot gezeichnete Papageno-Welt, ohne eine symbiotische Durchlässigkeit zu ermöglichen. Aber weil das Regieteam letztlich doch Schikaneder vertraute, sogar oftmals gestrichene Dialogstellen aufmachte und dem Papageno einen gestalterischen Freiraum ließ, konnte man sich die Lacher des Publikums und somit den Erfolg sichern. (Dass es für Norrington nach der Pause deutliche Zischer gab, sei der Vollständigkeit halber angemerkt.)

Fazit: Notwendig war diese neue „Zauberflöte“ keineswegs, aber man wird mit der Inszenierung leben können – vor allem dann, wenn wieder ein anderer Dirigent am Pult steht.

[29]

FIDELIO

(Ludwig van Beethoven)

Staatsoper

10.6.2000

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Don Fernando - Geert Smits; Don Pizarro - Monte Pederson; Florestan - Gösta Winbergh; Leonore - Inga Nielsen; Rocco - Franz Josef Selig; Marzelline - Edith Lienbacher; Jaquino - Mathias Zachariassen

Das Repertoire lebt

Die letzte „Fidelio“-Aufführung der Saison wurde zu einem Beethoven-Leckerbissen, getragen von einer durchwegs guten Ensemble-Leistung und einer aufregend musizierten Dritten Leonoren-Ouvertüre.

Unter der Leitung von Peter Schneider besann sich das Staatsopernorchester „philharmonischer Tugenden“, und „kontrapunktierte“ die ausgedörrte Klangfahleheit der „Zauberflöten“-Premiere unter Roger Norrington mit einem lebhaft musizierten „Fidelio“, in dem das federnde Auf- und Ab zwischen Ver-

zweiflung und vorwärtsstürmender Hoffnungs-Motivik so recht zum Tragen kam. Wunderschön wie sich der Streicherklang in der „Dritten Leonore“ vor dem Finale aufperlte und sich in das schwungvolle Pathos dieser Beethoven'schen Apotheose ergoss – wie ein zuerst zart aufschießender musikalischer Springbrunnen, der dann zu einer Fontäne wurde, wobei aber die Ausdifferenziertheit der Instrumentengruppen immer gewahrt blieb. Peter Schneider zählt derzeit im Haus am Ring sowieso zu den profiliertesten Dirigenten für das deutsche Fach.

Wie positiv sich kraftvoll belebtes Musizieren auf das Sängersenemble auswirkt, konnte man ebenfalls miterleben. Überall dort, wo Ausdruck oder Stimmcharakter nicht ideal waren, konnte die musikalische Spannung aus dem Orchestergraben ausgleichend wirken und den Abend zu einer homogenen musikalischen Gesamtleistung führen. Denn die Besetzung war zwar gut, aber nicht in allen Rollen ideal getroffen. Wobei „ideal“ in diesem Falle auch meint, dass der Stimmcharakter und die Ausdrucksfähigkeit der Mitwirkenden – neben der rein technischen Beherrschung der Partie – zur Rolle passen.

Deshalb wird es Monte Pederson, so sehr sein schöner Bariton zu würdigen ist, schwer haben, als dämonisch-bösewichtiger Don Pizarro zu erscheinen, weil der Stimme eine entsprechende Klangfarbe fehlt. Inga Nielsen (Rollendebüt 7. Juni) ist auch (noch) keine Leonore, die sich an den dramatischen Stellen dieser Partie wirklich wohl fühlt, dafür entschädigten ihre mitfühlbare Rollengestaltung und ihr lyrisch angehauchter Sopran, die das Heroische, das sich sonst gerne in die Partie einschleicht, in liebende Demut und Opferbereitschaft wandelten. Der Rocco von Franz-Josef Selig (ebenfalls Rollendebüt 7. Juni) ermangelte der bodenständigen Derbheit eines Kerkermeisters. Dieses blasse Rollenporträt, dem man aber keine stimmliche Inkonsistenz nachsagen könnte, war eine Enttäuschung. Dafür entschädigten Jaquino, Mathias Zachariassen (Rollendebüt 7. Juni) und Edith Lienbacher als Marzelline neben tadellosem Gesang auch mit Spielwitz und Humor.

Besonderes Augenmerk richtete sich natürlich auf Gösta Winbergh als Florestan. Der an Mozart geschulte Winbergh zeigte nun beispielhaft welche gestalterischen Möglichkeiten

Beethoven dem in Ketten schmachthenden Florestan in die Gurgel gelegt hat. Winbergh begann das „Gott“ leise zu singen, noch liegend, den Kopf dem Auditorium abgewandt, gleichsam wie im Traum, um dann erst nach und nach erwachend und sich aufrichtend, den Ton in die Bruststimme zu übernehmen. Und es war ergreifend wie er immer lauter und intensiver das eine Wort zur fragenden, schreien den Anklage an den Schöpfer herausschmetterte. Winbergh sang wortdeutlich, mit einer die Möglichkeiten der Stimme nicht überfordernden Expressivität. (Dieses Wissen um die interpretatorischen Möglichkeiten einer Rolle hätte der letztwöchigen „Zauberflöten“-Premiere auch sehr gut getan.)

[30]

WERTHER

(Jules Massenot)

Theater an der Wien

14.7.2000

Premiere; Klangbogen Wien Festival

Dirigent: Bertrand de Billy; **Inszenierung:** Guy Joosten; **Bühne:** Johannes Leiacker; **Kostüme:** Jorge Jara; **Orchester:** RSO Wien

Besetzung: Werther - Marcello Giordani; Charlotte - Jennifer Larmore; Albert - Martin Gantner; Sophie - Patricia Petibon; Le Bailli - William Powers; Johann - Wolfgang Bankl; Schmidt - Ernst Dieter Sutthömer; Kätchen - Gudrun Burghofer; Brühlmann - Markus Puchberger

Eruptive Emotionen

Jules Massenot lädt mit seinem 1892 an der Wiener Hofoper aus der Taufe gehobenen „Werther“ auch heutzutage noch zu einer emotionalen Gratwanderung ein und spannt den Bogen von süßverkitschter Liebesromantik bis zum eruptiven, emotionalen Drama.

Die Klangbogen Produktion im Theater Wien schaffte unvermuteter Weise gerade letzteres, wobei neben sich aufopfernd in die Partien schmeißenden Protagonisten auch das etwas grob handwerkende Radio Symphonieorchester Wien unter Bertrand de Billy gehörigen Anteil hatte. Denn das Vorspiel blies einem als Zuhörer schon mal gehörig die Ohren durch und ließ eine liebeschwindsüchtige „Romantik“ erst gar nicht aufkommen. Die Musik kochte und brodelte gleich von Beginn an und sorg-

te dafür, dass Werthers Liebes-Wahnsinn in dem intimeren Rahmen des Theaters an der Wien wie siedendes Wasser in einem Kessel zwischen und zu wallen anfang. (Dieser positive Effekt soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das RSO Wien insgesamt sehr inhomogen musizierte und womöglich auf die akustischen Anforderungen des Aufführungsortes schlecht abgestimmt war.)

Nachdem einem der Beginn jede Gefühlsduselei ausgetrieben hatte, trat die Regie (Inszenierung: Guy Joosten, Bühnenbild: Johannes Leacker) auf den Plan. Sie machte dem Publikum sofort klar: Jemand, der im Sommer seine Kinder Weihnachtslieder üben lässt, muss ein Haustyrann und Alkoholiker sein. Charlottes Milieu, in dem sie ihrer „Pflichterfüllung“ nachkommt, erwies sich als die verlogene kleinbürgerliche Welt eines „Pseudo-Wetzlar“, in dem auch die Freunde des Amtmanns mit den Kindern derbe Späße treiben. Der Rohrstock liegt stets griffbereit am Tisch und der Schnaps in der Tischlade, wo ihn auch Albert, der spätere Angetraute Charlottes, finden und heimlich verkosten wird.

Wo also auf der einen Seite der Alkohol für die gelebte Selbsttäuschung sorgt, offenbart sich durch Werthers Liebe der illusorische Anspruch einer „Wahrhaftigkeit“, die sich schließlich nur selbst aus der Welt schaffen kann, um sich selbst treu bleiben zu können. Als Zuschauer ist man über die Deutlichkeit (um nicht zu schreiben: Plakativität) mit der dieser Sachverhalt einem im ersten Akt „aufs Auge gedrückt“ wird, zuerst einmal entzürnt. Aber zum Glück hat man sich ein Programmheft gekauft und kann dort einen instruktiven Artikel des Dramaturgen Luc Joosten nachlesen, der die dahinterliegenden Gedankengänge plausibel macht. Mit fortlaufendem Abend wird bewiesen, dass die betonte Gegensätzlichkeit der Werther-Charlotte-Welt zu den sie umgebenden Menschen ein ganz wesentlicher Impuls ist, der Massenets „Werther“ vom Groschenroman zu einem „vor-freudschen“ Seelendrama transponiert. Und es ist das eindeutige Verdienst der Sänger und des Dirigenten, sich darauf kompromisslos eingelassen zu haben.

Die Konzentration auf das Wesentliche, auf den Weltausschnitt von Werthers Liebe, der wie wahnsinnig durch eine trügerische Welt bürgerlicher Werte torkelt, deutet auch das

Bühnenbild an. Ein Zimmer ist wie ein Keil zwischen große, weiße Fliesenwände hineingetrieben (weiß gekachelte Wände sind derzeit auf Opernbühnen modern), dekoriert mit einer Landschaftstapete, die sich im Wechsel der Jahreszeiten verändert. Nur im vierten Akt fehlt dieses Zuflucht gewährende Zimmer, und Werther stirbt an die großflächig verflieste Wand gelehnt wie ein Rauschgiftsüchtiger auf einer Bahnhofstoilette. (Aber ist er nicht nach Liebe süchtig?) Links und rechts läuft, bis über die Bühne hinaus, ein schmaler geklebter Streifen, auf dem verschiedene Schmetterlinge aufgeklebt, wahrscheinlich auf die Metarmorphose der liebenden Seele verweisen.

Als Liebespaar, das nicht zueinander finden darf, schenkten sich Marcello Giordani (Werther) und Jennifer Larmore (Charlotte) im metaphorischen Sinne „keine Note“. Giordanis Verausgabung zwang ihn zu einer sehr authentischen Sterbeszene, deren emotionale Glaubwürdigkeit wie an einem seidenen Faden am unbeirrten Einsatz der beiden Hauptdarsteller hängt. Es war beeindruckend, wie Giordani und wie Larmore in dieser Szene den emotionalen Höhepunkt ihrer zweieinhalbstündigen Opernbeziehung setzten, war doch schon zuvor die Begegnung Werthers und Charlottes im Schatten eines aufgeputzten Weihnachtsbaumes in einen emotionalen Ringkampf eingearbeitet, der Werther auf einen einsamen Sessel mit solcher seelischer Erschütterung niedersetzen ließ, dass ein deutliches Knarren nicht zu überhören war. Aber der Sessel hielt stand – wie auch die Stimmbänder.

Die gesanglich sauberste Leistung des Abends lieferte allerdings Patricia Petibon als Sophie, wobei sie jedoch nie so „außer sich“ gehen musste, wie Werther (der es nahezu beständig war) und Charlotte, die ab dem dritten Akt zu einer faszinierenden von Pflicht und Neigung durchgebeutelten Persönlichkeit avancierte. Albert (Martin Gantner) rundete solide die Dreiecksbeziehung ab, zunehmend seine Geduld an die Eifersucht verlierend. So war man denn am Schluss wirklich fasziniert und trug die aufrichtige Hoffnung mit nach Hause, Werther und Charlotte möchten befähigt sein, jede der insgesamt fünf Vorstellungen mit solchem bedingungslosem Einsatz zu singen. Freilich, und das sei für alle Skeptiker angemerkt, wer noch anno dazumal Alfredo Kraus

oder José Carreras in der Titelpartie gehört hat, der misst hier mit anderen Maßstäben. Für das Theater an der Wien im Juli 2000 war jedoch gerade diese Besetzung richtig!

SAISON 2000/2001

[31]

LA BOHÈME

(Giacomo Puccini)

Volksoper

8.9.2000

Wiederaufnahme in deutscher Sprache

Dirigent: Alexander Joel; **Inszenierung:** Harry Kupfer; **Bühnenbild:** Reinhard Zimmermann

Besetzung: Rudolf - Mikhail Agafonov; Schanard - Bruce Brown; Marcel - Klaus Kuttler; Collin - Reinhard Mayr; Bernard - Josef Forstner; Mimì - Gertrud Ottenthal; Musetta - Margarita De Arellano; Parpignol - Ilian Metodiev; Alcindor - Gerhard Rak

Bohème, so wie es damals wirklich war

Die nun mehr zweite Wiederaufnahme der Harry Kupfer-Inszenierung (Premiere 1984) von „La bohème“ an der Wiener Volksoper brachte die damals hervorragende Personenregie zwar nur mehr in Ansätzen über die Rampe, zeigte aber doch, dass dieses sechzehn Jahre alte Konzept nach wie vor eine solide Basis darstellt. Mit ihrer wohlthuenden „Ungeschminktheit“ ist sie ein vollwertiges Pendant zur Staatsopern-Inszenierung – die man mit ihrem leicht angekitschten Interieur aber auch nicht missen möchte.

So hat man in Wien den Luxus, „La bohème“ in zwei nahezu zeitlosen Regiekonzepten vorgestellt zu bekommen, die beide für Puccinis lyrische Dramatik genug Raum lassen. An der Volksoper ist diese Dramatik etwas schärfer und unmittelbarer akzentuiert, aber das passt auch besser zu den dort vorherrschenden künstlerischen Verhältnissen, denen der vokale und instrumentale Schmelz eher fremd ist: „La bohème“ in „Breitwandcolor“, das gibt es an der Staatsoper.

Künstlerisch war diese auf Deutsch gesungene „La bohème“ eine gelungene Aufführung, die von Alexander Joel am Pult animiert, in den entscheidenden Szenen durchaus zu fesseln vermochte – allen voran Gertrud Ottenthal (Mimì) und Mikhail Agafonov (Rudolf). Letzterer führte seinen schlanken, jugendlich-frischen Tenor zwar nicht immer mit der nötigen technischen Brillanz, bot aber eine insgesamt überzeugende Leistung. Klaus Kuttler

(Marcel) und Margarita De Arellano (Musetta) konnte einigermaßen mithalten. Trotzdem sind die Ressourcen der Volksoper für eine „Konkurrenz“ zur Staatsoper hörbar knapp bemessen und die Frage nach der zukünftigen Entwicklung dieses zweiten Musiktheater-Hauses in Wien wird wesentlich von einer klaren Marktpositionierung abhängen. Ob die Ausdünnung des Operetten- und Musical-Repertoires der richtige Weg dafür ist, bleibt abzuwarten.

[32]

TRISTAN UND ISOLDE

(Richard Wagner)

Staatsoper

8.10.2000

Wiederaufnahme

Dirigent: Semyon Bychkov

Besetzung: Isolde - Waltraud Meier; Tristan - Gösta Winbergh; Brangäne - Mihoko Fujimura; Marke - Matti Salminen; Kurwenal - Peter Weber; Melot - Geert Smits

Von der Vernichtung des Augenblicks durch Musik

Während die Violinen durch das Vorspiel zarte Liebesbande wanden, hoffte man schon auf die Erfüllung dieses eigentlich unerfüllbaren „Tristan“-Traumes. Denn was Wagner anno dazumal in schweizer-venezianischem Liebes-schmerz auf das Notenpapier gebannt hat, ist von einem geradezu übermenschlichem Anspruch. Nun stand mit Semyon Bychkov ein Dirigent am Pult, dem man das Auskosten dieser ekstatischen Leidenschaft schon zutrauen durfte. Es wogte dann über das Vorspiel auch wirklich gleich stürmisch weiter mit Isoldens, Waltraud Meiers, ersten liebesehnsuchtschmerzverzehrenden Ausbrüchen. Aber dann schien die See plötzlich geglättet und erst als der Hafen mit König Marke in Sicht kam, schlug einem dieser Tristan wieder über dem Kopf zusammen. Und so blieb es in Folge: Ein im Detail sehr schön musiziertes Erlebnis, dass man nie und nimmer hätte missen wollen, das aber zugleich den Appetit auf die vollkommene Augenblicksvernichtung durch die Musik nicht zu stillen vermochte.

Seltsam, dass mir nach wie vor Zubin Mehta als der begnadetere „Tristan“-Dirigent er-

scheint, dies umso mehr, weil er sonst bei Wagner nicht immer eine so glückliche Hand bewiesen hat? Aber Mehta, der ja für die letzte Aufführungsserie im 1997er-Jahre verantwortlich zeichnete, hat in diesem Falle jedenfalls mehr inneres Gespür für die so gern zitierten großen Bögen gezeigt, für das Auf- und Abwogen dieser Musik, das einmal ganz unabhängig von den jeweiligen Gefühlsausbrüchen der Protagonisten zu betrachten ist.

Vielleicht lag es aber auch daran, dass Bychkov an diesem Abend letztlich zu viel Rücksicht sowohl auf Meier als auch auf Gösta Winbergh nehmen musste. Auch wenn Winbergh in seiner Darstellung und gesanglichen Ausdruckskraft so manchen „gestandenen“ Heldenenor hinter sich ließ, die Stimme wirkte im großen Haus doch etwas schlank und zu wenig durchschlagskräftig. Waltraud Meier ließ einen dank ihrer intensiven Rollengestaltung gerne über die wenigen Stellen hinweg hören, wo eben urgierte Qualitäten gefragt wären. Matti Salminen sorgte als König Marke an diesem Abend für eine Sternstunde. Mihoko Fujimura bot eine solide Brangäne. Geert Smits (Melot) fiel ebenfalls positiv auf, während Peter Webers Kurwenal mehr Feinschliff gut getan hätte.

Damit aber kein falscher Eindruck entsteht: Die Aufführung war wirklich großartig, aber es fehlte dieser letzte „Kick“, um die Zuhörer in jene Außerzeitlichkeit zu befördern, wo ihre eigene Existenz im wogenden Klangraum zu mystischer Extase fähig wird. Und wem das als zu hochgestochen erscheint: Was ist Isoldes Liebestod anderes, als die Überwindung des Daseins im Nirwana der absoluten Liebe?

[33]

WONDERFUL TOWN

(Leonard Bernstein)

Konzerthaus

13.10.2000

Konzertante Aufführung

Dirigent: Wayne Marshall; **Orchester:** RSO Wien; **Chor:** Wiener Kammerchor

Besetzung: Ruth - Kim Criswell; Eileen - Anu Komsj; Robert Baker - Jeff McCarthy; Wreck/First Editor/Frank - Brent Barrett; Guide/Second Editor/Chick - Steven Scheschareg; Lonigan - James W. Curry

Zum Gedenken an Leonard Bernstein

Zum zehnten Todestag von Leonard Bernstein (verstorben am 14. Oktober 1990) lud das Konzerthaus zu einer konzertanten Aufführung des Musicals „Wonderful Town“. Dazu gab es noch die Ouvertüre zu „Candide“, „Symphonic Dances“ aus der „West Side Story“ und das ironisch-zwinkernde „Divertimento“ aus dem Jahr 1980. „Wonderful Town“ wurde 1953 in New York uraufgeführt und erlebte einige Jahre später an der Volksoper seine europäische Erstaufführung.

Der Abend geriet, inspiriert von Wayne Marshall am Pult und einem spielfreudigen RSO-Wien, zu einem richtigen „Event“, der ganz in Bernstein'scher Manier die musikalischen Grenzen hin zu einem fröhlichen Miteinander von Auditorium und Ausführenden überwand. „Wonderful Town“ erwies sich dabei als spritzige Musical-Parodie voller Ohrwürmer. Das Werk ist mitreißend komponiert und brachte den Saal so in Wallung, dass sich das Publikum eine Zugabe erklatschte, um selbst zu „Conga“ durchs Parkett zu tanzen – angefeuert von Kim Criswell als Ruth.

Die broadway-erfolgsverwöhnte Criswell ist eine Idealbesetzung für dieses selbstbewusste Mädchen aus der Provinz, das mit ihrer Schwester daran geht, New York zu erobern. Ihr zur Seite als Eileen stand die Finnin Anu Komsj, der es ein wenig an der Criswell'schen Authentizität ermangelte. Glänzend disponiert war der Wiener Kammerchor.

[34]

DON CARLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

18.11.2000

Dirigent: János Kulka

Besetzung: Philipp II - Roberto Scandiuizzi; Don Carlo - Keith Ikaia-Purdy; Posa - Carlos Álvarez; Großinquisitor - Kurt Rydl; Ein Mönch - Goran Simić; Elisabeth - Miriam Gauci; Eboli - Waltraud Meier; Tebaldo - Renate Pitscheider; Conte di Lerma - John Nuzzo; Un aroldo reale - John Nuzzo; Voce dal cielo - Tatjana Lisnic; Contessa d'Arenberg - Gabriela Poihs

Gutes Repertoire

Beim „Don Carlo“ besteht die Herausforderung

darin, ein gleichwertig gutes Ensemble an der Hand zu haben, das darüber hinaus über geübte Fähigkeiten zur Darstellung der zerrissenen Verdi'schen Charaktere verfügen muss. Das beginnt beim liebegequälten Infanten und endet bei der geläuterten ebolischen Eifersucht. Diese emotionale Hochschaubahn wird gleichzeitig von einem orchestralen Luxus umschmeichelt, der sich auch in einer entsprechenden Ausstattung einen optischen Widerpart wünschen würde.

Diese Spannung zwischen Repräsentation und innerer Einsamkeit glaubhaft darzustellen und aufrecht zu erhalten wird immer nur Ausnahmeerscheinungen vorbehalten bleiben. Und diese Ausnahmeerscheinung könnte man zum Beispiel einer Waltraud Meier zugestehen, wenn sie sich nicht sozusagen „in der falschen Oper befunden hätte“. Es mag ihrer Stimme gut tun, wenn sie sich hin und wieder an Verdi hält, aber ihre Koloraturen werden trotzdem nicht besser werden. Dort wo hingegen Dramatik gefordert ist, spielte und sang sie wieder alle an die Wand. Die im Pausenfoyer aufgeschnappte Bemerkung: „Die Meier verlegt sich immer mehr aufs Schauspielen.“ war also nicht ganz unzutreffend. Aber sie wird ohnehin bald im „Lohengrin“ wieder die Möglichkeit haben, als Ortrud ihre geballte Wucht an dämonischer Darstellungsgabe und sängerischer Kraft ins Publikum und vor den armen Telramund zu schleudern.

Ihr darstellerisch wenig nachstehend, aber stimmlich weit solider, war der Philipp von Roberto Scandiuozzi. Er war nahe daran, sich von diversen Vorbildern freizuspielen. Etwas mehr Noblesse und etwas mehr düstere Verzweiflung und seine prächtige gesangliche Charakterisierungskunst erfüllte das von Verdi vorgegebene Rollenmuster nahezu ideal. Miriam Gauci ließ sich als Elisabeth zumindest an diesem Abend nicht von einer sicheren Gesangslinie weglocken, nämlich auf den gefährlicheren, aber weit aufregenderen Boden emotionaler Leidenschaften. Was man sich noch wünschen könnte, das ihre Stimme über diesen melancholischen Schmelz verfügte, der einer Elisabeth ebenso wie einer Desdemona eine traurig-verführerische Reife gibt.

Der Posa von Carlos Álvarez wirkte noch ein wenig unausgegoren, sowohl von der stimmlichen Präsenz als auch von der Darstellung. Fast scheint es, als hätte er mit dem Studium

der Rolle in der umgekehrten Reihenfolge begonnen, nämlich mit Posas Tod – denn der war beeindruckend. Bleibt noch der Don Carlo von Keith Ikaia-Purdy. Er ist ein wackerer Sänger, dem man im Repertoire getrost die Partie überantworten kann. Kurt Rydl gab den Großinquisitor imposant dämonisch und erwies sich abermals als wichtige Stütze des Hauses.

Das Orchester litt noch unter der Ausdünnung durch das Japan-Gastspiel und zeigte vor der Pause bei den Bläsern – im Speziellen bei den sich viel zu sehr in den Vordergrund spielenden Flöten – einige Mängel. Nach der Pause war das Klangbild kompakter, was auch für János Kulka spricht, der nach einem eher trüben Beginn, schließlich für eine spannende Aufführung sorgte. Schlussendlich hätte es noch eines prunkvolleren Bühnenbildes bedurft, um diesem „Don Carlo“ auch optisch den nötigen Glanz zu verleihen, aber das ist wieder ein anderes Kapitel.

[35]

HÄNSEL UND GRETEL

(Engelbert Humperdinck)

Volksoper

22.11.2000

Dirigent: Alfred Eschwé

Besetzung: Peter - Bruce Brown; Gertrud - Foula Dimitriadis; Hänsel - Annely Peebo; Gretel - Birgid Steinberger; Knusperhexe - Adolf Dallapozza; Sandmännchen - Elisabeth Starzinger; Taumännchen - Claudia Guarin; Lebkuchenkinder - Studierende der Universität für Musik

Märchenhafte Volksoper

Es „hänselt“ und „gretelt“ wieder – wie alle Jahre um die Weihnachtszeit. Nun ist das mit „Hänsel und Gretel“ am Währinger Gürtel aber wirklich ein Glücksfall, weil diese fünfzehn Jahre alte Inszenierung noch aus der Hand eines erfahrenen Theaterpraktikers stammt, nämlich aus der des langjährigen Volksoperndirektors Karl Dönch.

Er hat das Märchen als Märchen inszeniert und lässt es auf der Bühne nach Lust und Laune „hexeln“ und „engeln“. Die Kinder – und für die ist Humperdincks Geniestreich ja vordergründig konzipiert – folgen dem Geschehen mit offenen Mündern und kommen aus dem Staunen nicht mehr heraus – und viele Eltern

wahrscheinlich auch nicht, weil sie überrascht feststellen, dass es neben Fernsehen und digitalisiertem Entertainment sogar noch solche herzerwärmende und erfrischende Opernabende geben kann. Soviel für alle, die sich und ihren Kindern angelegentlich einen schönen Abend oder Nachmittag machen wollen, um ein bisschen Märchen-, Theater- und Opernluft zu schnuppern. Bis 25. Dezember ist Zeit dazu!

Allerdings fragte man sich schon nach wenigen Vorspieltakten, warum das Volksopernorchester wirklich so klingen muss, wie es klingt und warum sich Humperdincks „Wagnersound“ zu einem dumpfen Klangbrei zusammenrührt und die Streicher so wenig an samtig-fülligem Klang produzieren. Das Orchester war nicht der überzeugendste Mitspieler an diesem Abend. Das Vorspiel plätscherte an einem vorüber – und das Ensemble musste die Sache in die Hand nehmen.

Sowohl Birgid Steinberger (Gretel) als auch Annely Peebo (Hänsel) hatten die nötige stimmliche Frische und darstellerische Beweglichkeit, um zwei Kinder zu mimen, die zum Beispiel beim Anblick eines Lebkuchenhäusleins ganz außer sich vor Entzücken geraten. Sonderapplaus gab es für die Hexe von Adolf Dallapozza. Zwar zeigten sich überall dort, wo Humperdinck – einen Walkürenruf im Ohr – auch von seinen Märchendarstellern strahlende Höhenkraft verlangt, stimmliche Grenzen, aber das ließ sich an diesem Abend nicht unter einen Hut bringen.

[36]

ORESTEIA

(Iannis Xenakis)

Konzerthaus

25.11.2000

Koproduktion der Wiener Taschenoper mit Wien Modern im Neuen Saal des Konzerthauses

Dirigent: Peter Rundel; **Inszenierung & Bühne:** Keith Sonnier; **Orchester:** Wiener Taschenorchester; **Chor:** Cantus Novus Wien

Besetzung: Bariton - Spyros Sakkas

Aischylos mit Platznöten

War es mangelndes Vertrauen in die Neugierde des Wiener Musiktheater-Publikums, dass

man die Aischylos-Vertonung „Oresteia“ von Iannis Xenakis in das enge Behältnis des neuen Wiener Konzerthaussaales gepfercht hat? Die Koproduktion der Wiener Taschenoper mit Wien Modern verlor dadurch jedenfalls stark an Prägnanz und Überzeugungskraft.

Man hatte das Orchester an der einen Längsseite des Saales postiert, in der Mitte des Saales einen Laufsteg eingefügt und von diesem links und rechts das Publikum untergebracht. Der Saal teilte sich dadurch in zwei Publikumsblöcke, einander vis-à-vis, die vom künstlerischen Geschehen umfasst wurden: Orchester, der trennende Laufsteg und dann, gegenüber vom Orchester an der anderen Längsseite postiert, der Chor. Dann gab es noch zwei Tribünen – eine auf der Orchesterseite und eine andere schräg gegenüber, auf die der Bariton hinaufklettern musste, um seinen zwischen Kopfstimme und baritonalem Tiefen wechselnden „Gesang“ vorzutragen. Der Chor stand die meiste Zeit oder gruppierte sich langsam um, das Schlagwerk hämmerte einem in die Ohren – je nach Sitzplatz – und die Projektionen fanden unweigerlich auch hinter dem eigenen Kopf statt.

Nun sollte das möglicherweise die Zuschauer in dem Gefühl bestärken, selbst an so einer Volksmenge teilzuhaben und deren chorsingenden Repräsentanten. Aber irgendwie wollte sich diese Identifikation nicht einstellen. Die archaische Wucht, der Xenakis musikalisch nachspürt, die in dem seltsamen zwiegesprächführenden Schwebegesang des beeindruckenden Spyros Sakkas eine überhöhende Dimension erfährt, verpuffte angesichts der inszenatorischen Raumnöte.

Trotzdem wird einem der Schluss als intensives Klangerlebnis in Erinnerung bleiben. Daran hatten kleine Metallplättchen gehörigen Anteil, die das Publikum schwingend in den Händen hielt. Da sprengte sich die Musik plötzlich den Weg frei in eine kollektiv-akustische Raumerfahrung. Im metallischen Flirren und Sirren, das durch die Luft wirbelte, wollte man gerne jene Manifestationen des Mythos erkennen, auf die man eine Stunde lang gewartet hat. Die Aufführung, die vierte, war übrigens nahezu ausverkauft. Das Publikum dankte mit viel Applaus – auch wenn sich manche Besucher wegen der ungünstigen Orchesterplatzierung öfters die Ohren zu hielten oder gleich gar eine Haube über selbige zogen.

[37]

ROBERTO DEVEREUX

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

7.12.2000

Premiere; Erstaufführung an der Wiener Staatsoper

Dirigent: Marcello Viotti; **Inszenierung:** Silviu Purcarete; **Bühnenbild & Kostüme:** Helmut Stürmer; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Elisabetta - Edita Gruberová; Herzog von Nottingham - Yu Chen; Sara - Enkelejda Shkosa; Roberto Devereux - Ramón Vargas; Lord Cecil - Cosmin Ifrim; Sir Gualtiero Raleigh - David Cale Johnson; Ein Vertrauter Nottingham - Hiroyuki Ijichi

Ab in die Schublade?!

Nein, zuerst wollen wir natürlich noch ein paar Mal Edita Gruberová als Elisabetta hören, aber rund um die Primadonna kam schon am Premierenabend großes Gähnen auf.

Die Inszenierung von Silviu Purcarete tat ihr Übriges dazu – und er wurde, als er zusammen mit dem Ausstatter Helmut Stürmer beim Schlussapplaus vor den Vorhang trat, mit einer sehr bestimmten Missfallenskundgebung des Publikums konfrontiert. Sogar den unverbesserlichen Premierenbravo-Rufern hat die Stimme versagt und das Klatschen tropfte erbärmlich spärlich durch das Auditorium. Das Trauerspiel dieser Inszenierung hatte schließlich schon bei der halbherzig in Szene gesetzten Ouvertüre begonnen, die von einem schwarzbeanzugten Chor „begleitet“ wurde, der mit dem Rücken zum Publikum stehend, schwarze aufgespannte Regenschirme trug. (Eine Anspielung auf die Tristesse Londoner Regentage?)

So lässt sich wenig finden, was diesen „Roberto Devereux“ am Leben erhalten könnte, außer Edita Gruberová's Primadonnentum, das sich diesmal zwischen der Darstellung einer ältlichen, von Liebessehnsucht und Hass zerrissenen englischen Königin und ihren immer noch jugendlich frischen Pianophrasen beinahe zerspragelt hätte. Zudem war es Donizetti bei der Komposition sicher weniger auf Authentizität angekommen, als dem Regisseur, der Elisabetta in fast schon marionettenhaften Bewegungen unförmig kostümiert über die Bühne wanden ließ. Manchmal musste sie sogar ein

Stöckchen zu Hilfe nehmen – und die Schlusspointe war, dass sie sich die rote Perücke vom Kopf zog. So kam es, dass zwischen Gesang und Darstellung eine schmerzliche Diskrepanz aufbrach.

Neben Edita Gruberová zu bestehen, ist schwer. Enkelejda Shkosa gab als Sara ein gelungenes Staatsoperndebüt. Man möchte ihren Mezzosopran aber noch gerne in anderen Partien hören dürfen, weil Koloraturen so ganz ihre Sache nicht sind. Außerdem hätte man sich in dieser Partie einen Mezzo mit weicherer Klangfarbe gewünscht, einen romantischen Widerpart zur herrischen Elisabeth. Für Ramón Vargas war der Robert Devereux keine ideale Partie, mit hörbaren Problemen in der Höhe. Schade, dass er sich in einem der wenigen musikalisch ergiebigen Teile dieses Werkes, im Duett Elisabetta-Roberto im ersten Akt, neben der künstlerischen Übergröße einer Edita Gruberová nur wenig zur Geltung bringen konnte und dieser an sich recht packende Donizetti'sche Einfall nur wenig Leidenschaft entfachte. Yu Chen als Nottingham, der die Partie kurzfristig für den ursprünglich angesetzten Carlos Álvarez eingesprungen war, hielt sich solide. Marcello Viotti am Pult kämpfte vergeblich gegen die Längen der Partitur an, und der Schwung, den noch die Ouvertüre getragen hatte, verlor sich bald in diesem Niemandsland zwischen Sängern, Allerweltsgesten und trostlosem Einheitsbühnenbild. Er konnte der Aufführung zu wenig Impulse verleihen. Fazit: Ohne Edita Gruberová wird es diese Oper schwer haben, sich auf dem Spielplan zu halten.

[38]

ELEKTRA

(Richard Strauss)

Staatsoper

11.12.2000, 15.12.2000

Dirigent: Michael Boder

Besetzung: Klytämnestra - Hanna Schwarz; Elektra - Gabriele Schnaut; Chrysothemis - Silvana Dussmann (11.12) / Inga Nielsen (15.12.); Aegisth - Kurt Schreibmayer; Orest - Franz Grundheber; Pfleger des Orest - Goran Simić

Orgie mit Schwächen

Seit sich Michael Boder vor drei Jahren in Wien der „Elektra“ angenommen hat, reiht sich eine

packende Aufführung an die nächste. Dieses Mal waren die Vorbedingungen allerdings schwieriger, weil einer von den gefürchteten rosa Zetteln beim Abendplakat angebracht worden war. Er kündigte eine kurzfristige Besetzungsänderung an: Silvana Dussmann sprang für Inga Nielsen als Chrysothemis ein. Dussmanns Sopran kämpfte sich die ganze Vorstellung lang sehr forciert und expressiv durch die Partie und versprühte, mit einiger Schärfe versehen, nicht gerade stimmlichen Wohlklang. In der Aufführung vom 15. Dezember übernahm Inga Nielsen wie ursprünglich angekündigt die Rolle. Wohltuend, dass bei ihr auch die forcierte Höhe keine unschöne Einfärbung hören ließ, auch wenn man ihrer Stimme die Anstrengung anmerkte.

Gabriele Schnaut hat sich in den letzten Jahren mit Deborah Polaski an der Staatsoper als Elektra abgelöst. Ihr Sopran lässt die Abnutzungsspuren, die das Singen all der Isolden, Brunnhilden und Elektras hinterlassen hat, bereits deutlicher erahnen, als man zugeben möchte. Diese schon im heurigen Frühjahr anlässlich des „Rings“ gewagte Feststellung erfuhr leider ihre Bestätigung. Auch schien die Mühelosigkeit in der hochdramatischen Attacke etwas abgenommen zu haben. Eine gewisse Freizügigkeit bei der „tonalen Treffsicherheit“ hat man ohnehin gerne zugunsten ihrer expressiven und raumsprengenden Rollengestaltung in Kauf genommen. Trotzdem möchte man sie gerade in dieser Rolle nicht missen. Neben ihr und gleichsam mit ihr erwies sich der Orest von Franz Grundheber als kongenialer „Racheengel“. Die Erkennungsszene, vom Orchester mit aufräuschenden Klangwogen begleitet, geriet derart zur packenden, psychische Urmotive heraufbeschwörenden Schlüsselszene, in der sich die spröde Elektra zu einer geschwisterlichen Verzückung hinreißen ließ, die Orest voll von erwartungsgespanntem Sendungsbewusstsein erwiderte.

Die Klytämnestra von Hanna Schwarz geriet vor diesem Hintergrund ein wenig blass. Sie müsste sich stärker auf die expressionistische Gewalttätigkeit einlassen, die den Hofmannsthal'schen Text ebenso durchsetzt wie die Musik. Aber vielleicht ist das schon mehr ein physisches Problem. An die großen Vorbilder in dieser Rolle konnte sie nicht anschließen. (Man vermisste diese ausdeutende Hingabe an den Text. Einer dieser „Marker“ dafür ist jenes „zer-

fressen von den Motten“, das als exaltierter Ausbruch die Sängerin alle Register gesanglichen Ausdrucks ziehen ließe, gepaart mit jenem grabesdumpfen Fatalismus, mit dem einst Christa Ludwig den Daseins-Raum klytemnästraschen Schicksals durchmaß. Und abschließend muss unbedingt erwähnt werden, dass Kurt Schreibmayer als Ägisth eine Luxusbesetzung gewesen ist.

[39]

DON CARLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

19.01.2001

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Philipp II - Ferruccio Furlanetto; Don Carlo - Keith Ikaia-Purdy; Posa - Bruno Caproni; Großinquisitor - Eric Halfvarson; Ein Mönch - Goran Simić; Elisabeth - Miriam Gauci; Eboli - Dolora Zajic; Tebaldo - Renate Pitscheider; Conte di Lerma - Benedikt Kobel; Un araldo reale - John Nuzzo; Voce dal cielo - Tatjana Lisnic; Contessa d'Arenberg - Gabriela Poihs

Keith Ikaia-Purdy, die Zweite

Einer der anvisierten Höhepunkte der Verdi-Wochen an der Wiener Staatsoper rettete sich, nach der kurzfristigen Absage von Neil Shicoff, in eine solide Repertoireaufführung. Nun ist es an der Staatsoper derzeit offenbar so, dass es außer Neil Shicoff keine andere alternative Besetzung als Don Carlo gibt, außer Keith Ikaia-Purdy, der in dieser Partie als „Hausbesetzung“ fungiert. (Man mag darüber denken, was man will, aber dass die Direktion eine etwas eigenwillige Besetzungspolitik zu verfolgen scheint und diese mit Einsparungsgründen und zu hohen Gagenforderungen entschuldigt, sollte zumindest angemerkt werden.) Ikaia-Purdy trat also nicht als „klassischer Einspringer“ an. Das hatte den Vorteil, dass man wusste, was einen erwarten würde: nämlich eine achtbare Leistung gespickt mit Purdys eigenwilligem Timbre, das von einem die Herzen aufschmelzenden italienischen Tenor weit entfernt ist.

Diese Ausgangslage gestaltete die Sache von vornherein etwas „nüchtern“ und vielleicht war das der Grund, warum sich die Elisabeth der Miriam Gauci wieder nicht aus der emotionalen Reserve locken ließ. Sie sang ihren Part

sehr konzentriert, aber ohne eigentlichen Höhepunkt zu Ende. Ihr „Gemahl“ Ferruccio Furlanetto wurde vom Publikum für einen sehr schön gesungenen Philipp gefeiert, wobei die Persönlichkeit des Königs noch mehr psychologische „Tiefenschärfe“ vertragen hätte.

Letztlich ging die Eboli der Dolora Zajick als „Punktesiegerin“ vom Platz. Die „Auftrittsgstanzeln“, die Verdi der Eboli in die Kehle gelegt hat, nutzte sie zu einer sehr eigenwilligen, ausdehnenden und wenig überzeugenden Interpretation. Nach dieser Einstiegshürde fand sie aber rasch zu jener Expressivität und stimmlichen Präsenz, die einer Eboli angemessen ist. Später sang sie sich effektiv und ganz von ihrer unerfüllten Liebe zu Don Carlo durchwühlt ins Kloster. Bruno Caproni brachte seinen Posa wohlklingend, aber ohne Akzentsetzung über die Bühne. Eric Halfvarson fügte sich als schön singender Großinquisitor in das Gesamtbild des Abends ein, den man zuhörerseitig letztlich ohne enthusiastische Aufwallung beschloss.

Bleibt noch anzumerken, dass nach dem ersten Bild wenige, aber lautstarke Buhrufe offenbar Ikaia-Purdy aufs Korn nahmen – und dass man ihm auch den Solovorhang am Schluss dergestalt vermieste. Vjekoslav Šutej am Pult fungierte hauptsächlich als Koordinator und brachte nach Anlaufschwierigkeiten im ersten Bild den Abend gut, aber wenig glanzvoll, über die Bühne. Die Feinheiten der prachtvollen Partitur blieben unentdeckt.

[40]

OTELLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

27.01.2001

Zum 100. Todestag von Giuseppe Verdi

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Otello - José Cura; Desdemona - Soile Isokoski; Jago - Renato Bruson; Cassio - John Dickie; Emilia - Margarethe Hintermeier; Roderigo - Walter Pauritsch; Lodovico - Rudolf Mazzola; Montano - István Gáti; Ein Herold - Hacik Bayvertian

José Cura Showmaster

Buhs gab es an diesem Abend nur für den Direktor höchstpersönlich, der zu Beginn un-

vermutet vor den Vorhang trat. Die erwartete Indispositionsankündigung entpuppte sich aber als fünfminütiger Lehrvortrag über die Bedeutung von Giuseppe Verdi für die Oper und über seinen Tod. Nachdem der Direktor des Hauses das Publikum derart mehr oder weniger zu Tränen gerührt hatte „300.000 Menschen wohnten Verdis Begräbnis bei...“ konnte es losgehen – und Marcello Viotti am Pult ließ es gleich mal richtig losknallen!

Die Spannung im ausverkauften Haus war zum Greifen, die Stimmung durch diverse Zeitungsberichte aufgeheizt. Und nachdem das erste Bild noch mehr dem allgemeinen Einsingen gedient hatte, schlug beim Liebesduett Otello-Desdemona die erste Stunde der Wahrheit. José Cura, dem diese ganze Aufmerksamkeit hauptsächlich galt, entpuppte sich rasch als showmasterartig über die Bühne schreitender „Laufsteg-Otello“. Weil man dahinter aber auch eine verliebte Geckenhaftigkeit des venezianischen Feldherrn vermuten konnte, störte es zuerst nicht sonderlich.

Curas baritonal gefärbte Stimme ist nicht ohne diesem gewissen, schwer zu definierenden Etwas, das Tenöre einfach haben müssen, um populär zu werden. Es ist eine Sache des Timbres und der allgemeinen Erscheinung. In seinem „Drauf-los-Singen“ entpuppte er sich als „Naturtalent“. Nun hat aber, was manche im Vorfeld angezweifelt haben, Cura diesen Otello ohne Zweifel gesungen, wenn man es an den produzierten Noten misst. Dass seine Technik ungeschliffen ist, steht allerdings auf einem anderen Blatt.

Vor allem der Vergleich mit Renato Bruson (Jago) und Soile Isokoski (Desdemona) bestätigte das Wagnis, das hier von Cura eingegangen wurde. Hätte er sich mit dem Otello nicht noch ein bisschen Zeit lassen können? Der Jago von Renato Bruson war wenig dämonisch, fand erst im Laufe des Abends zu schärferen Konturen, hinterließ aber zuletzt – wie immer möchte man schreiben – einen hervorragenden Eindruck. Soile Isokoski überzeugte als hingebungsvolle Desdemona und mit einem sehr weich gesungenen „Weide-Lied“ vor ihrem bitteren Ende, das innig und verhalten zugleich durch das gespannt lauschende Auditorium wehte.

Marcello Viotti nahm den Otello knallig veristisch. Das Orchester war willig und ließ sich da und dort zu einem differenzierten Spiel hinrei-

ßen, was man im italienischen Fach leider nicht so oft zu hören bekommt. Zu guter Letzt war das Publikum zufrieden, der Applaus verteilte sich ziemlich gleichmäßig über die drei Hauptdarsteller, auch der Dirigent wurde gefeiert. Die ganze Aufregung im Vorfeld muss freilich einer gut geöhlten Public-Relations-Maschinerie zugerechnet werden, zumindest in diesem Punkt scheint Cura weltmeisterlich zu sein.

[41]

BILLY BUDD

(Benjamin Britten)

Staatsoper

12.2.2001

Premiere; Österreichische Erstaufführung der Originalfassung

Dirigent: Donald Runnicles; **Inszenierung:** Willy Decker; **Bühnenbild, Kostüme:** Wolfgang Gussmann; **Choreinstudierung:** Ernst Dunschirn

Besetzung: Kapitän Vere - Neil Shicoff; Billy Budd - Bo Skovhus; John Claggart - Eric Halfvarson; Mr. Redburn - Robert Bork; Mr. Flint - Wolfgang Bankl; Leutnant Ratcliffe - David Cale Johnson; Red Whiskers - John Dickie; Donald - Geert Smits; Dansker - Alfred Šramek; Der Neuling - John Nuzzo; Squeak - Cosmin Ifrim; Bootsmann - Janusz Monarcha

Im sicheren Hafen

Benjamin Britten's Seefahrer-Tragödie „Billy Budd“ steuerte in der Wiener Staatsoper in einen sicheren Hafen und wurde vom zahlreich anwesenden Publikum mit viel Applaus bedacht.

Die Wiener Staatsoper hat sich der vieraktigen Urfassung des „Billy Budd“ von 1951 besonnen und zu deren österreichischen Erstaufführung geladen. Die Unterschiede zu der neun Jahre später erfolgten zweiaktigen Umarbeitung betreffen vor allem die Rolle des Kapitän Vere, der in der Erstfassung stärker ins Zentrum des Geschehens rückt. Mit Neil Shicoff hatte man außerdem einen Sänger an Bord, dem man diese psychologisch schwierig zu gestaltende Rolle sozusagen „blindlings“ anvertrauen konnte. Mit ihm bildeten Eric Halfvarson als Waffenermeister Claggart und Bo Skovhus als Billy Budd dieses schicksalsverkettete „Dreiecks-

verhältnis“, das in der barbarischen Männerwelt an Bord eines englischen Kriegsschiffs homoerotische Empfindungen in idealisierte Menschenbilder sublimiert, um letztlich, wie Vere es ausdrückt, dem Kampf zwischen einem guten Engel (Billy Budd) und dem Bösen (Claggart) zu erliegen. Nur Vere bleibt übrig, der Kapitän, der nichts dagegen unternimmt, dass der mit dem Makel des Stotterns behaftete Billy Budd zum Tode verurteilt und gehängt wird.

Die Story ist an sich schon sehr mitreißend, dank der Gestaltung durch die drei genannten Protagonisten, wurde es aber zu einem auserlesenen Opernereignis, das Benjamin Britten wieder einmal als einen der wichtigsten Opernkomponisten der letzten fünfzig Jahre ausweist – und das gleichzeitig beweist, dass Maßhalten im Inszenierungskonzept verbunden mit einer schlüssigen Personenregie allen gut tut: dem Werk, den Darstellern und dem Publikum.

Die Inszenierung von Willy Decker lässt die Handlung wirklich auf einem Kriegsschiff Ende des 18. Jahrhunderts spielen. Man ist freudig überrascht, dass die gezeigte Handlung dieses „Dreiecksverhältnis“ im Auge hat, und dass sie ohne Verfremdungen wie etwa einer Verlegung der Handlungszeit umgesetzt wurde. Die Protagonisten vermochten denn auch dieses Bühnenwerk, dass die Ausweglosigkeit einer griechischen Tragödie atmet, mit überzeugender Wirkung auf die hellen Schiffsplanken zu stellen, die das Bühnenbild bestimmen. Das gilt für die drei Hauptdarsteller ebenso bis zu den kleineren Nebenrollen.

In Verbindung mit Donald Runnicles am Pult des Staatsopernorchesters kam trotz der Länge des Abends (Schluss war erst knapp vor 23 Uhr) nie Langeweile auf. Das Orchester zeigte sich unter Runnicles Leitung von der besten Seite, verhalf Britten's melodisch-modernem Opersound zu sehr klaren Konturen, ohne sich dem Pathos anzuvertrauen, das das Textbuch als Werk der ersten Nachkriegsjahre ausweist. Das heißt, man hätte es vom „Sound“ her genau so gut ein wenig anders machen können, allerdings auf Kosten der psychologischen Feinzeichnung und im Gegensatz zur Inszenierung.

Fazit: Ein rundum gelungener Opernabend, der mit dementsprechend einhelligem Jubel bedacht wurde.

[42]

DER KAISER VON ATLANTIS

(Viktor Ullmann)

Schauspielhaus

2.3.2001

Wiener Erstaufführung der Originalfassung;
Koproduktion von ARBOS, Gesellschaft für Musik und Theater, Schauspielhaus Wien

Dirigent: Alexander Drčar; **Inszenierung:** Herbert Gantschacher; **Ausstattung:** Eva-Maria Schön, Erich Heyduck; **Orchester:** ensemble kreativ Wien

Besetzung: Kaiser Overall - Stephen Swanso; Der Lautsprecher - Rupert Bergmann; Der Trommler - Bea Robein; Das Mädchen - Lis Fornhammar; Der Tod - John Sweeney; Harlekin - Alfred Feilhaber; Soldat - Alfred Feilhaber; Bubikopf - Lis Fornhammar

Apotheose des Todes

Wenn sich dieses Werk am Schluss fast zu einer Apotheose des Todes aufschwingt, dann wird es zum Requiem für alle Mitwirkenden und Zuhörer, so wie es einst für den Komponisten und damalige Ausführende und Zuhörer zum Requiem geworden ist.

Der Vorhang schließt sich vor dem Leben, egal wer immer es gewesen sein mag. Aber dieses Zufallen des Vorhangs geschieht ohne Wehmut und melancholische Verbrämung. Schließlich trifft es auch den Kaiser Overall selbst, den kriegsdurstigen, todbringenden Herrscher, schließlich erweist sich dieser Tod als das entscheidende Zünglein an der Lebenswaage, das die Verhältnismäßigkeit menschlichen Daseins wieder herzustellen vermag. Denn zuerst hatte sich der Tod ja den Befehlen des Kaisers verweigert. Der Tod hatte nicht mehr sterben lassen. Und die Menschen fanden sich in ein Lebens-Siechtum zurückgeworfen, das an jenen Ort so fatal erinnert, dem der „Kaiser von Atlantis“ sein Entstehen verdankt: dem Konzentrationslager Theresienstadt. Die parabelhafte Entblößung damaliger Wirklichkeit konnte auch den Machthabern nicht entgehen und nach der Generalprobe wurde das Werk verboten.

Viktor Ullmann wurde 1944 nach Auschwitz deportiert. Vor diesem Hintergrund scheinen weitere Worte unangemessen genauso wie das Klatschen am Schluss der etwas über eine

Stunde dauernden Aufführung. Aber wer möchte sich dem „Rezeptionsstrom“ schon verweigern, in dem wir Nachgeborenen zu waten verurteilt sind, um da und dort noch ein Körnchen „Authentizität“ aus den schlammigen Fluten zu fischen. Es ist evident, dass keine Aufführung diesem Werk gerecht wird, weil es nicht unabhängig von seiner Entstehungssituation gedacht werden kann: Als ein Produkt jenes „Herzeigelagers“ Theresienstadt, mit dem die Nationalsozialisten der Weltöffentlichkeit ihre „Fürsorge“ gegenüber der jüdischen Mitbevölkerung darlegen wollten.

Auch diese Realisierung, eine Koproduktion von ARBOS, Gesellschaft von Musik und Theater und dem Schauspielhaus Wien, zielt auf die Verschränkung des Werkes mit dem historischen Kontext. Orchester und die Bretterbühne sind von einem Zaun umgeben; im Hintergrund eine weiße Ziegelwand mit einer Tür, in die ein kleines Fenster eingelassen ist. Die Requisiten sind vor allem aus Stoff gefertigte Torsi, zum Beispiel ausgestopfte Anzugjacken, die mit dem Fortschreiten der Handlung zu einer Leichen-Pyramide geschichtet werden, die der Kaiser schwankend besteigt. Der menschenschindende Unterbau seiner Herrschaft wird später vom arbeitsverweigernden Tod erklommen werden, um den Kaiser selbst vom Gipfel der Lebensmacht herabzuholen. Zu Beginn marschieren die Protagonisten samt Orchester herein: haben alles in Schachteln bei sich, stimmen die Instrumente, rüsten sich für die Vorstellung. Und nachher wird, nachdem das Publikum noch Zeit hatte zu klatschen, mit einem plötzlich über den Kopf gestülpten durchsichtigen Plastikhäubchen der Weg durch jene weiße Türe genommen, die auf das todbringende Duschbad einer Gaskammer verweist. Man sieht es mit Schrecken, und der Applaus wendet sich gegen seine Spender.

Dazwischen liegt eine raffiniert komprimierte musikalische Umsetzung, kammermusikalisch instrumentiert, mit Arien und Rezitativen, zitierend und ironisierend, den Zuhörern stets genügend Assoziationsmöglichkeiten bietend, so dass diese dem Verfolgen der musikalischen Linie und Struktur nie verlustig gehen. Natürlich könnte man Vorbilder angeben, sie liegen einem auf der Zunge. Es ist ein Eklektizismus, der aus der Not entspringt, und versucht, so manches längst Verbotene in komprimierter Form zu retten; es ist ein Eklektizismus, der

pointiert die musikalische Tradition der Machthaber zitiert. Aber es steht auch schnell fest, dass das längst unwesentlich geworden ist. Warum noch aussprechen, was ohnehin verstanden wird, und dadurch diesem einzigartigen Versuch das Wasser abgraben, im Sinnlosen selbst noch einen Sinn zu sehen. So erscheint der „Kaiser von Atlantis“ als ein Werk höchster Konzentration und Präzision, als ein Versuch mit einer letzten homöopathischen Dosis diesem Wahnsinn ein Ende zu setzen, dem Millionen Menschen zum Opfer gefallen sind.

Die Erstaufführung dieser Originalfassung erfolgte im Mai 1995 in Theresienstadt. Rezeptionsgeschichtlich beispielgebend war eine Inszenierung von George Tabori für die Wiener Kammeroper im Jahre 1987, in der versucht wurde, die Konzentrationslager-Situation möglichst realistisch nachzuempfinden. Zitat „Die Bühne“ (11/1987): „Tabori inszeniert nicht die Oper, sondern führt KZ-Häftlinge vor, die sie mit letzter Kraft singen. Pausenlose 80 Minuten von schier unerträglicher Intensität.“

[43]

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksooper

9.3.2001

Premiere

Dirigent: Mark Foster; **Inszenierung:** Markus Imhoof; **Bühnenbild:** Werner Hutterli; **Kostüme:** Ingrid Erb

Besetzung: Bassa Selim - Nicholas Monu; Konstanze - Edith Lienbacher; Blonde, ihre Zofe - Yoon-Jeong Shin; Belmonte - Steve Davislim; Pedrillo, sein Diener - Oliver Ringelhahn; Osmin, Aufseher - Bjarni Thor Kristinsson

Die Spannung des Fremden

Der Bassa Selim kommt aus Nigeria, und das ist gut so – denn dadurch bleibt die Spannung des „Fremden“ erhalten und das herausfordernde Ethos der Verzeihung wird auch für unsere Zeit gewahrt.

Nicholas Monu, in Großbritannien aufgewachsen, wird zum augenfälligen aufklärerischen Auftrag, den für Mozart einst das „Türken-Sujet“ verkörpert hat. Und wenn er im dritten Akt, am Punkt der höchsten Verzweiflung, von ge-

brochenem Deutsch in seine fremde und für ungeübte Ohren bedrohlich wirkende Muttersprache zurückfällt, derart die Kommunikation mit seinen Gefangenen verweigernd, dann wirft die Aufführung den einen, wirksamen Anker, dem die „Entführung“ seine nun mehr über zweihundert Jahre lang währende „Zeitlosigkeit“ verdankt.

Aber während man diesbezüglich nichts zu erklären braucht, bot die Erzählung der „Entführung“ als melancholisch-heitere Liebesgeschichte zwischen einer Weißen und einem Schwarzen die eigentliche Überraschung dieses Abends. Außerdem kann anhand dieser Inszenierung sehr deutlich nachempfunden werden, wie stark die „Entführung“ ein Vorspiel zu „Figaro“ und „Cosi fan tutte“ ist. Das Lustspiel wird zu einem nie konkretisierten „Lustspiel“ zwischen Blondchen und Osmin, zwischen Konstanze und Bassa Selim.

Dagegen erscheint Belmonte, der sich in dieser Produktion bereits ab der Hälfte der Ouvertüre an das Landgut des Bassa heranpirscht, unbeeindruckt von dieser anderen Welt des Serails. Er ist ein durch die Liebe zum Reisen gezwungener „West-Tourist“, der meint, sich im Handumdrehen von Osmin den Zugang zum Landhaus erkaufen zu können. Er verkörpert die Konvention eines christlichen Abendlandes – und diese Konvention siegt über dem Experiment des Serails, wie Markus Imhoof, im Programmheft seine Inszenierung erläutert: „Das Serail ist ja nur scheinbar ein Gefängnis. Vielmehr ist es ein Ort der Befreiung, ein Garten der Lüste, wo plötzlich Dinge möglich werden, die eigentlich verboten sind. Plötzlich gelten die althergebrachten Gesetze nicht mehr ...“ Deshalb ist es nur konsequent, wenn Bassa Selim am Schluss alleine auf der Bühne zurückbleibt, wenn der Huldigungschor der Janitscharen aus dem Orchestergraben erklingt, wenn alle verstehen, dass der Bassa seine menschliche Größe mit einem großem Schmerz bezahlt, dem Schmerz um Konstanzes verlorene und nie eingelöste Liebe.

Imhoof hat sich stark auf diese zwischenmenschliche Ebene eingelassen. Die Marternarie wird zur Liebesfolter auf die Konstanze gespannt ist, gehalten und geknebelt von ihrer (konventionellen) Liebe zu Belmonte und getrieben von einer noch mehr oder weniger unbewussten Liebe und Lustverheißung zu diesem anderen noblen Mann, diesem Bassa

Selim, dessen Landhaus als großer Kristall (ein Turmalin, wie Imhof im Programmheft erklärt), als Liebes- und Lustzentrum die Mitte der Bühne einnimmt – wie ein ins Abstrakte hineingeplanter Gartenpavillon. Aus diesem Grund stößt man sich auch nicht an dem graubeigen, kniefreien 1960er-Jahre Kostüm, das Konstanze trägt, weil man die emotionale Zwangssituation hautnah zu spüren bekommt. Und auf dieser emotionalen Ebene betrachtet wird das Quartett am Ende des zweiten Aufzugs zu einem imposanten Vorgriff auf die Liebesverwirrungen eines „Figaro“ oder noch besser, auf die Treuetäuscheleien einer „Cosi fan tutte“. „Die Entführung aus dem Serail“, sonst immer als deutsches Singspiel und Aufklärungsoper apostrophiert, dem verzeihenden Bassa Selim eingedenk, gewinnt neue psychologische Dimensionen, entpuppt sich als Keimzelle für das Mozart'sche Beziehungsdrama, das er wieder und wieder vertont hat.

Imhoofs an der Musik und dem Text sehr geradlinig orientierte Personenregie brachte Schwung in die Osmin-Pedrillonis'schen „Schein“-Gefechte und ließ den Humor nicht zu kurz kommen. Da Singspiel, dort große Oper, die Janusköpfigkeit der „Entführung“, ihre Unausgegorenheit in der dramatischen Entwicklung, wurde durch Imhoofs konsequent umgesetztes Regiekonzept geschickt umschifft. Ein gutes Gespür für Bühneneffekte gesellte sich hinzu, etwa wenn bei der Entführung plötzlich die Fensterscheiben klirren und Osmin betrunken und schlaftrunken fast in den Orchestergraben rollt oder wenn beim Auftritt des Bassa und der Konstanze im ersten Aufzug zur effektvollen Janitscharenmusik der Plastikkrystall aus dem Bühnenboden emporsteigt. Trotzdem bleibt der Einsatz der Mittel durchwegs sparsam: Es genügt ein Messer, um die Rang- und Hackordnung zwischen Osmin und Pedrillo pointiert anzudeuten („Solche hergelaufene Laffen“), und es ist dann wieder dieselbe Fluchtleiter, an der Pedrillo und Blondchen festgebunden werden, um das Urteil zu erwarten.

Aber natürlich, das alles hätte nichts gefruchtet, wenn nicht Mark Foster im Orchestergraben der Aufführung ihren inspiriert pointierten Stempel aufgedrückt hätte. Dazu musste er einmal das Volksopernorchester aus dem Dornröschenschlaf wecken, was ihm auf eindrucksvolle Weise gelungen ist. Foster, der mit

diesem Abend sein Volksoperndebüt gab, hat prägende Eindrücke von Harnoncourts Züricher Mozartzyklus mitgenommen und sich zu einer lustvollen „Musikalität des Ausdrucks“ inspirieren lassen. Dabei schwebt auch ihm so etwas wie ein „authentischer“ Klang vor, aber wie groß ist der Unterschied in der praktischen Realisierung, wenn man das mit der „Zauberflöten“-Premiere an der Staatsoper im Frühjahr 2000 vergleicht. Was dort zu einer trockenen akademischen Abarbeitung von Mozarts Melodienzaubers geriet, wurde unter Fosters Hand (übrigens ein Australier) zu einem freudigen Musizieren, ganz ohne interpretatorische Ballaststoffe.

Außerdem wurde das Orchester zu einem sehr differenzierten Spiel angehalten, und das war (in Anbetracht so mancher früherer Volksoperabend) eine kaum erwartete Überraschung. Foster nahm sich dann, basierend auf diesem ausdifferenzierten Klangbild, die nötigen Freiheiten, um den unterschiedlichen und oftmals sehr rasch wechselnden „Stillagen“ der Komposition gerecht zu werden. Diese profunde Arbeit, die in einem anregenden Opernabend aufging, baute dem Ensemble die feste Brücke, auf der es mit seinen teilweise noch jungen Stimmen sich der Mozart'schen Gesangskunst nähern konnte. Hier ist nun festzuhalten, dass niemand aus dem Rahmen fiel und die künstlerische Kontinuität auch durch die Sänger gewahrt blieb, was in Summe zu einer dichten, und letztlich eifrig beklatschten Premiere geriet. (Ein einsamer Buhruf meldete sich vom Zweiten Rang zu Wort.)

Das Sängerteam war gut ausgewählt und die Charaktere und das Timbre der Stimmen passten gut zusammen. Hin und wieder war es allerdings ein Balanceakt zwischen den technischen Anforderungen und den sängerischen Möglichkeiten. Steve Davislim (Belmonte) hat einen schönen Mozarttenor, noch sehr schlank und in der Attacke etwas überfordert. Aber seine kultivierte Stimmführung, die nur in der schwierigen (und oft gestrichenen) Arie „Ich baue ganz auf deine Stärke“ (hier vom 3. in den 2. Aufzug verlegt), an ihre Grenzen stieß, erlaubten ihm über weite Strecken eine sehr lyrische und doch charaktervolle Rollengestaltung. Edith Lienbacher stellte sich den Tücken der Konstanze ebenfalls mit konzentrierter Stimmbeherrschung und psychologischer Differenzierung. So gestaltete sie die Partie kon-

sequent an gesangsartistisch berühmten Kolleginnen vorbei und entging damit einem Vergleich, der zu ihrem Ungunsten hätte ausfallen können. Natürlich sollte immer der kleinere Rahmen der Volksoper in Betracht gezogen werden und das in einer kleineren Besetzung behutsam agierende Orchester. Dieser Befund gilt in Summe auch für Yoon-Jeong Shin als quirlige Blonde, und für Oliver Ringelhahn als einen über stimmliche Reserven verfügenden Pedrillo. Den Bass von Bjarni Thor Kristinsson wird man auch nicht als sehr „profund“ bezeichnen, aber dafür war sein Osmin in bester Spiellaune. Nicholas Monu selbst hat den Basa Selim mit geschmeidiger Eleganz, mit emotionaler Hingabe und mit archaischer Bedrohung dieser europäischen „Reisegesellschaft“ gegenübergestellt. Für die Volksoper war dieser Abend ein Rundum-Erfolg.

[44]

RIENZI

(Richard Wagner)

Staatsoper

13.3.2001

Dirigent: Ernst Dunshirn

Besetzung: Rienz - Glenn Winslade; Irene - Nancy Gustafson; Colonna - Walter Fink; Adriano - Margarete Hintermeier; Orsini - Peter Weber; Raimondo - David Cole Johnson; Baroncelli - Peter Jelosits; Cecco del Vecchio - Markus Pelz; Friedensbote - Simine Ivan

Rost in den Scharnieren

Wenn am Schluss dieser „Rienzi“-Inszenierung die goldglänzende Rüstung auf dem von leichtem Bühnennebel umwallten Podest in sich zusammenklappt, dann ist das symbolisch für die Wiederbelebung dieses ressourcenfressenden Werkes im Repertoire.

Konnte man in der letzten Saison, trotz pyrotechnischer Attacke auf das Kostüm des Rienz, mit der Aufführung noch ganz zufrieden sein, so hat sich seitdem doch erheblich mehr Rost in die einmal gut geölten Scharniere dieser Produktion gefressen. Und ohne diese Beweglichkeit, die die Inszenierung von David Pountney durch geschickt choreografierte Massenszenen am Leben erhalten hat, erstickt dieses Werk wie ein hypertrophes Gewässer an einer musikalischen Überzüchtung, die jedes Maß zu

sprengen scheint. Deshalb sollte es mich nicht wundern, wenn alle an diesem Abend beteiligten Ausführenden nach dem Fallen des Vorhangs aufgeatmet haben, weil so ein „Rienzi“ eminent viel Kraft kostet und doch so wenig Reputation damit zu gewinnen ist.

Dabei zeigte es sich, dass bei der langsam aber sicher zerflatternden musikalischen und szenischen Umsetzung das Gesamtkonzept von David Pountneys Regiearbeit immer noch als feste Klammer fungiert, die dreieinhalb Stunden das „Werk“ zusammenhält. Durch fast manieristisch anmutende Details – ach, wie wird man einmal die goldenen Riesenbrezel vermissen, die die deutsche Gesandtschaft im zweiten Aufzug als Gastgeschenke Rienz zu überlassen gewillt ist und die sie dann zornig wieder mitnimmt – bleibt die Aufmerksamkeit letztlich doch immer gefordert. Leider zeigten sich vor allem in den einstmals so exakt choreografierten Chorszenen die Einschnitte, die die Zeit hinterlässt, sehr eklatant, und in den hinteren Chorreihen war man sich nie sicher, welche Handbewegung denn nun als Nächstes käme. Diese Unsicherheit sorgte für einen etwas uneinheitlichen Verlauf der massenagitorischen Gymnastik – nur die Eleven der Ballettschule waren zackig drauf, fahnen-schwenkend mit Prägnanz.

Zwar gehört diese Sache ein wenig zu den historischen Reminiszenzen dieser Regiearbeit, aber andererseits ist es Pountney dadurch wirklich gelungen, den „Rienzi“ bis zu einem gewissen Grad vom tristen Besetzungsschicksal, das so einer Produktion im Repertoire droht, abzukoppeln. Nein, hier soll nicht gegen das Repertoire geschrieben werden, ganz im Gegenteil, aber es ist doch schade, wenn man beispielsweise einer so verdienstvollen Sängerin wie Margarete Hintermeier die Partie des Adriano anvertraut, die erstens nicht nur in der Premierenserie von Violeta Urmana ausgezeichnet gesungen und dargestellt worden ist, sondern die einfach nicht zum Stimmcharakter passt. Das Ergebnis war ziemlich ernüchternd und durch kräftiges Forcieren, vor allem in der großen Arie im dritten Aufzug, gekennzeichnet, wobei ein starkes Flackern der Stimme schon die Mittellage begleitete. Weil nun Glenn Winslade auch nicht zu voller Form auflief und sich mehr auf das ökonomische Haushalten seiner Kräfte besann (hoffentlich war es wirklich nur das), geriet auch die Hauptfigur ein wenig

bläss. Und Nancy Gustafson ist ja nur Rienzis Schwester und hat nicht so viel zu singen.

Ernst Dunstirn stand wieder am Pult und das ist verständlich, weil er die Choreinstudierung für die Premiere geleitet hat (und wer könnte das schon so ad hoc aus dem Ärmel schütteln?). Das Klangbild war unausgewogen und alles von einer Gleichförmigkeit umhüllt, die wahrscheinlich der Vorsicht und der Bemühung entsprang, den Abend gut über die Runden zu bringen. Dieses Bemühen spiegelte sich bereits in der Ouvertüre, deren Steigerungsstufen nicht erklommen wurden, deren mehrfach angesetzter Schluss verpuffte und die vielmehr die kompositorische Grenzwanderung Wagners offenbarte: nämlich im Sinne eines „Nicht-Rechtzeitig-Aufhören-Könnens“. Das zu kaschieren, ist beim „Rienzi“ wahrscheinlich die wahre Kunst. Zubin Mehta hat es in der Premierserie geschafft.

[45]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

18.3.2001

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: Siegmund - Wolfgang Schmidt; Hunding - Matti Salminen; Wotan - Falk Struckmann; Sieglinde - Waltraud Meier; Brünnhilde - Deborah Polaski; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Gertrud Wittinger; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Ingrid Kaiserfeld; Waltraute - Nelly Boschkowa; Siegrune - Katalin Halmay; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Leah Summers; Schwertleite - Helene Ranada

Walküre mit Aufwärmphase

Manchmal braucht es einfach seine Zeit, bis so eine Aufführung in Schwung kommt – und das ist jetzt keineswegs abwertend gemeint. Aber im ersten Aufzug bemühten sich alle Beteiligten vergebens, jenen schicksalsträchtigen Sog zu erzeugen, der Siegmund und Sieglinde zusammengepaart in die lauschtige Vorfrühlingsnacht hinausschwappt.

Das hatte einerseits, aber nicht allzu sehr, mit Waltraud Meier zu tun, deren Sieglinde in den Spitzentönen deutliche Erosionsspuren zeigte, und die die jubelnde Klanglichkeit früherer

Sieglinden-Auftritte vermissen ließ, andererseits vor allem mit Wolfgang Schmidt, der den Siegmund „nach bestem Wissen und Gewissen“ abarbeitete, mit der ihm eigenen klanglichen Schärfe, die jeden Schmelz liebtaumelnder Verzückung im Keim erstickte. Schmidt ist beim Siegfried sicher besser aufgehoben, wo ihm seine etwas ungehobelte Gesangskultur als ein dieser Rolle adäquates Stilmittel ausgelegt werden könnte. Immerhin bemühte er sich um diesen weichen, lyrischen Ausdruck – und vor allem die Todesverkündigung, aber jetzt sind wir schon im zweiten Aufzug, gelang sehr berührend und mit verzweifelndem Widerspruchsgeist. Weil auch Simone Young das Orchester nicht richtig ankurbeln konnte, blieb der urwüchsige Hunding von Matti Salminen die einzige wirklich überzeugende Ausbeute des ersten Aufzugs.

Mit dem zweiten Aufzug änderte sich das Bild. Falk Struckmann begann seinen Wotan gleich ganz selbstbewusst und schonungslos. Er ist kein nobler Göttervater, dazu fehlt seiner Stimme die sonore Breite. Dafür versteht er sich auf eine klare Diktion und weiß, was er singt, entsprechend emotional auszudeuten – das wiegt bei den langen Monologen doppelt. Insofern hatte er mit Deborah Polaski, deren Brünnhilde sich in den heldischen Höhen weniger zu Hause fühlt, eine ideale Partnerin, weil ihre gefühlvolle Rollengestaltung zum „Mit-Leiden“ verleitet, was im Wagner-Schopenhauer'schen Sinne der „Ring“-Deutung das Faltscheste nicht sein kann. In diesen Rahmen passte auch Marjana Lipovšek als akzentuierte, Wotan herausfordernde Fricka. Nachdem Waltraud Meier im zweiten Aufzug wieder zu ihrer starken Expressivität zurückfand, und nachdem Wolfgang Schmidt, wie bereits angedeutet, eine gewisse Wandlungsfähigkeit seiner stimmlichen Ressourcen deutlich machte, stand einer aufwühlenden „Walküre“ nichts mehr im Wege. Auch vom Orchester gelangen die Todesverkündigung und die anschließende Überleitung zum verderbenbringenden Zweikampf sehr schön und impulsiv.

Der dritte Aufzug brachte keine weitere Steigerung. Zuerst zielten ein paar Buhrufe auf Simone Young, die vom Auditorium sogleich beherzt zurückgewiesen wurden. Dann verstärkte sich allerdings der Eindruck, dass ihre „Walküren“-Interpretation ein wenig Gefahr

lief, sich in einer (an und für sich wünschenswerten) romantischen – und leider etwas trägen – Breite zu verlieren. Das Blech war manchmal ein wenig grob und unsauber im Ansatz, die Flöten spielten sich da und dort unangenehm schrill in den Vordergrund, und die allgemeine Sättigung des Raumes mit musikalischer Verzückung wollte sich nicht so recht einstellen. Vielleicht sollte sich Young neben dem einfühlsamen Nachzeichnen der Wagner'schen Partitur doch auch verstärkt ihren martialischen Grobheiten ausliefern und ihrem Zynismus. Denn all die Liebesverwirrungen des „Rings“ sind ja nur ein Vehikel für Wotans „Willen zur Macht“ und dessen weiser, aber nur mühsam akzeptierter Selbstverleugung. Auch diese Unbedingtheit des Schicksals blieb unempfunden.

[46]

ATTILA

(Giuseppe Verdi)

Konzerthaus

22.3.2001

Konzertante Aufführung

Dirigent: Marcello Bufalini; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien (RSO); **Chor:** Wiener Singakademie; **Choreinstudierung:** Heinz Feresch

Besetzung: Odabella - Julia Varady; Attila - Carlo Colombara; Ezio - Vladimir Chernov; Foresto - Alberto Jelmoni; Uldino - Hector Sandoval; Leone - Evert Sooste

Geweckte Erinnerungen

„Attila, 1846 in Venedig gegeben und bald verschollen“ – notierte lapidar der Wiener Musikkritik-Papst Eduard Hanslick in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Doch nun konnte man dem „Attila“ im Konzerthaus begegnen, konzertant aufgeführt als Beitrag zum Verdi-Jahr. Aber so eine große Unbekannte ist gerade der „Attila“ den Wiener Opernfreunden nicht. Vor knapp mehr als zwanzig Jahren hat die Wiener Staatsoper dieses Gusto-Stückerl des frühen Verdi wieder auf den Spielplan gesetzt. Leider war die Inszenierung damals nicht wirklich gelungen, dafür bot die Premierenserie musikalisch so ziemlich alles, was das Herz begehrt. Giuseppe Sinopoli entfachte am Pult niemals wieder ein solches Feuer und eine solche Be-

geisterung wie in jenen Tagen. Nicolai Ghiaurov (Attila), Piero Cappuccilli (Ezio) und Mara Zampieri (Odabella) gaben der Aufführung ein würdiges, individuelles Gepräge. Cappuccilli wurde vom rasenden Publikum zur Wiederholung des „E gettata la mia sorte“ im zweiten Akt „genötigt“ – und das nicht nur in der Premiere. Einzig Piero Visconti (Foresto) fiel damals aus dem illustren Rahmen allgemein seligmachender Operneuphorie.

Dass einem vor diesem Hintergrund die Aufführung im Konzerthaus mehr wie ein Nachhall jener Aufführungsserie zum Jahreswechsel 1980/81 vorkommt, ist verständlich. Aber es war ein Nachhall, der durchaus musikalische Qualitäten hatte. Da gab es vor allem ein Wiederhören mit Julia Varady, die als Odabella die ganze Power entwickelte, die dieser der Lady Macbeth verwandten Partie eigen ist. Schon der erste Auftritt fordert von ihr ein volles Durchmessen des Tonraums um über zwei Oktaven, ein Durchmessen, das mehr einem Hinausschleudern ähnelt, einem expressiven Raumgreifen, das auch Julia Varady vollen Körpereinsatz – soweit es die Statik eines Konzertes zulässt – abverlangte. Varady machte die Odabella zu jenem Energiebündel, das in den romanzenhaften Passagen durchaus etwas holprig werden darf, wenn diese starke Frau vom Liebesschmerz kurzzeitig überwältigt wird. Was aber Julia Varady hingebungsvoll demonstrierte, die ganze Kraft, die in dieser teilweise sehr schroffen und rhythmisch-akzentuierten Attila-Musik steckt, wurde von ihren Mitstreitern weniger realisiert.

Vladimir Chernov, vom Stimmtypus her sehr gut für den Ezio geeignet, verschenkte die Chance, die ihm Verdi bot, und erhielt für sein „E gettata la mia sorte“ nur freundlichen Applaus. Der Attila von Carlo Colombara glänzte durch einen milden, noblen Bass, der dem Hunnenfürsten aber keine barbarischen Züge abringen konnte. Als Einspringer ließ der Foresto von Alberto Jelmoni aufhorchen. Er hat erst vor zwei Jahren in Straßburg debütiert. Sein Tenor ist schlank und auch in die Höhe biegsam, aber noch sehr jung und noch nicht wirklich ausgereift. Das Radio Symphonieorchester Wien spielte unter Marcello Bufalini ambitioniert, aber wieder mit dieser klanglichen Indifferenz, die gerade bei Opern stört, wenn sich die Bläser so herrschsüchtig in den

Vordergrund spielen (und die Sänger überdecken). Sehr schön die Wiener Singakademie mit dem Chorpart.

[47]

GÖTTERDÄMMERUNG

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.4.2001

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: Siegfried - Wolfgang Schmidt; Gunther - Peter Weber; Hagen - Matti Salminen; Alberich - Oleg Bryjak; Brünnhilde - Deborah Polaski; Guttrune - Ricarda Merbeth; Waltraute - Marjana Lipovšek; Erste Norn - Helene Ranada; Zweite Norn - Mihaela Ungureanu; Dritte Norn - Ricarda Merbeth; Woglinde - Ileana Tonca; Wellgunde - Katalin Halmay; Flosshilde - Svetlana Serdar

Handy-Dämmerung

Über manche Aufführungen hätte man rein gar nichts zu schreiben, wenn nicht zum Beispiel im ersten Aufzug ein paar Handys ungeduldig ihre Unzufriedenheit kund getan hätten. Ist ihnen langweilig geworden? Die Nornenszene am Beginn braucht es meistens zum „Einspielen“, dann kommt der erste Höhepunkt: Siegfried marschiert in die Welt – und das Schicksal nimmt seinen Lauf.

Die Aufführung entsprach in etwa den Versprechungen des Besetzungszettels. Deborah Polaski gibt keine in Stahl gegossene „Überheldin“, sondern eine sehr menschliche Brünnhilde (was das Publikum auch wirklich akzeptierte, wie der viele Beifall nachher bewies). Wolfgang Schmidt fällt der Siegfried leichter, und er war an diesem Abend gut disponiert – im ersten und zweiten Aufzug sehr solide, sehr kraftvoll, sehr souverän, erst Siegfrieds Tod wurde ein wenig zur Herausforderung. Matti Salminen stellte wieder einen düsteren Hagen auf die Bühne, voll seiner schwarzalberischen menschenverachtenden Welt-sicht. Peter Weber war ein stimmlich blasser Gunther. Die Guttrune von Ricarda Merbeth setzte da und dort Akzente, aber ihre Möglichkeiten sind partiturbedingt begrenzt. Oleg Bryjak kletterte als Alberich aus nächtlichen Tiefen empor, um seine paar Minuten „Götterdämmerung“ ebenfalls sehr solide über die Rampe

zu bringen. Marjana Lipovšek bot eine emotionale, stimmlich manchmal schon etwas angestrenzte Waltraute. Das Orchester unter Simone Young spielte zu wenig differenziert, ein bisschen wie aus dem Bauch heraus, selten enthusiastisch, mehr wie ein Schiffchen von des Rheines Wogen hin und her geschaukelt, als selber ruderbestimmt losgesteuert. Und so wurde die Dirigentin beim Einzelvorhang am Schluss mit einigen besserwisserischen Buhs bedacht.

Die Inszenierung bringt ein paar nette Details mit sich: Es ist amüsant dabei zuzusehen, wie Siegfried mit dem Tarnhelm auf dem Kopf vorsichtig über den Brünnhildenfelsen tastet, damit er nicht die Stufen hinunterfällt. Man bewundert die Wildschweine, die die Jagdgesellschaft im dritten Aufzug auf die Bühne schleppt, um sich neben der Beute zu lagern, während Siegfried die Erzählung vom Waldvögelein zum Besten gibt. Und dann gibt es noch diesen Walhall-Brand, bei dem, zumindest wenn man seitlich auf der Galerie postiert ist, einem die roten Scheinwerfer prosaisch ins Auge strahlen. Aber diese Inszenierung und dieses Bühnenbild befanden sich ja schon bei der Premiere in einem Zustand desolater Halbfertigkeit ...

[48]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

12.4.2001

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Amfortas - Franz Grundheber; Titurel - Walter Fink; Gurnemanz - Franz-Josef Selig; Parsifal - Thomas Moser; Klingsor - Wolfgang Bankl; Kundry - Deborah Polaski; 1. Knappe - Waltraud Winsauer; 2. Knappe - Mihaela Ungureanu; 3. Knappe - John Dickie; 4. Knappe - Michael Roider; 1. Gralsritter - Benedikt Kobel; 2. Gralsritter - Peter Köves; 1. Blumenmädchen/1. Gruppe - Ingrid Kaiserfeld; 2. Blumenmädchen/1. Gruppe - Ildikó Raimondi; 3. Blumenmädchen/1. Gruppe - Stella Grigorian; 1. Blumenmädchen/2. Gruppe - Anat Efraty; 2. Blumenmädchen/2. Gruppe - Renate Pitscheider; 3. Blumenmädchen/2. Gruppe - Michelle Breedt; Stimme von oben - Michelle Breedt

Der Gral blieb unenthüllt

Warum? Das ist schwer zu erklären. Aber wahrscheinlich ging die Gralssuche und -findung dieses Mal zu glatt über die Bühne, ohne emotionale Kanten, die die Leidenschaften sichtbar machen, die hier unter der Oberfläche in leidvoll-erotischen Zügen brodeln.

Einzig Franz Grundheber als Amfortas vermochte seine Schmerzensklage mit einer Intensität in das Auditorium zu „exhibitionieren“, die erahnen ließ, warum sich diese Wunde nicht so einfach von selber schließt. Der Gurnemanz von Franz-Josef Selig handelte den ersten Aufzug in weihvoller Blässe ab. Thomas Moser hatte ich als Parsifal plastischer in Erinnerung, denn auch er verfiel einer letztlich uninteressanten, bigott-frömmelnden Naivität. Deborah Polaski forderte ihn nicht wirklich heraus, wirkte nicht so, als ob sie ihm mehr als diesen einen Kuss entlocken möchte. Aufhören durfte man bei Wolfgang Bankl's Klingsor, der mehr von jener Dramatik spüren ließ, die es braucht, um neben dem ruhigen, nahezu schon sprichwörtlichen Parsifal'schen „Dahinschreiten“ das schlagende Herz des Werkes zu spüren.

Nein, rein gesanglich war es soweit in Ordnung, um das geht es nicht, das hat auch das Publikum mit seinem dankbaren, aber nicht gar so eindringlichen Applaus am Schluss bezeugt. Und dieses Mal war wirklich das „eingefleischte“ Publikum im Haus, und es gab wirklich gar kein Geklatsche nach dem ersten Aufzug und die Handys waren auch alle rechtzeitig entschärft worden. Die meisten Bravos durfte Donald Runnicles einheimsen, wobei mir sein Dirigat am Kern haarscharf vorbei zu zielen schien. Nur schönes Musizieren trägt den „Parsifal“ nicht über drei Aufzüge. Zwei spannungsvoll aufgebaute Verwandlungsmusiken sind nicht die Quintessenz. Der „Parsifal“ steht und fällt mit dem dritten Aufzug, der die vorangegangenen Teile zum eigentlichen „Wunder“ synthetisiert. In den letzten zwanzig Jahren hat das am Haus eigentlich nur Horst Stein zuwege gebracht.

[49]

MUDAN TING (Szenen 1-20)

(Tang Xianzu)

Museumsquartier Halle E

10.5.2001

Kunju-Oper in 55 Szenen; Wiener Festwochen; Gastspiel einer Gemeinschaftsproduktion Lin-

coln Center Festival, Festival d'Automne a Paris mit Unterstützung von Bloomberg News und Fondation de France; Notation der Partitur von Ye Tang (ca. 1792)

Konzeption und Inszenierung: Chen Shi-Zeng

Besetzung: Du Liniang - Qian Yi; Liu Mengmei - Wen Yuhang; Du Bao - Wen Fulin; Schwester Stein - Lin Sen; Lehrer - Shan Jing; Dame Du - Song Yang; Dienerin Frühlingsduft - Yang Bing - u.v.a.

Der Traum beim Pflaumenbaum

Wer seinen Weg Donnerstag nachmittags zur E-Halle im neu adaptierten Museumsquartier suchte, der musste sich zuerst durch eine Großbaustelle kämpfen. Fragen darf man sich natürlich, warum man den Zugang zur ersten Festwochenproduktion 2001 über Baustellen-ein- und -ausfahrten nehmen musste, von großen Lkws und sonstigem Transportgefährd bedroht, von unscheinbaren Festwochen-Hostessen geleitet, die man an neuralgischen Punkten aufgestellt hatte, damit kein Besucher den Abend statt bei chinesischer Oper in einer Baugrube verbringen muss. Und zum Glück war das Wetter trocken, den Staub konnte man sich dann, hatte man den Zielhafen der Halle E erreicht, von den Schuhen und aus dem Sakko klopfen.

Natürlich, das ist ein wenig übertrieben, und zu den Wochenendterminen staubt die Baustelle wahrscheinlich in friedlicher Feierabendruhe vor sich hin (und Frau und Mann braucht zumindest keine Angst zu haben, überfahren zu werden), aber als geglückt kann man dieses Entree nicht bezeichnen. Immerhin hatte man dabei auch gleich die Möglichkeit, die ersten architektonischen Hilfsigkeiten zu bestaunen. Man ist über einen riesigen grauen Würfel überrascht, der plötzlich im barocken Ensemble klotzt, und gleichzeitig freut man sich, das zumindest der einstens geplante Turm doch noch einem ästhetischen Gefühl für die Wirkung der Fassade zur Ringstraße hin „geopfert“ worden ist. Allerdings, „Freiräume“ für das Publikum sind längst notwendig gewesen, und das merkt man dann sehr angenehm bei der neuen Gestaltung der Halle E. Freiräume, die ohne Zubauten nicht umsetzbar gewesen wären. Die Art und Weise, wie diese realisiert wurden, zeigt leider, dass man sich einem spröden, kubistischen Stil verschrieben hat,

der den dezenten barocken Schwung der Messepalast-Architektur auf eine unangenehme Weise kontrastiert und auftrennt. Warum immer auf Gegensätze bauen und nicht auf harmonisches Verschmelzen? Ist das dem Ego heutiger Architekten unzumutbar, fühlten sie sich dann von ihren Altvordern übermannt, entmannt oder ganz einfach desavouiert?

Hat man das Äußere einmal überwunden, darf man sich in dem neuen Ambiente der Halle E (bis auf eine nervöse Videoinstallation im Foyer) durchaus wohlfühlen. Das langjährige Provisorium hat sich in einen neuen, modernen Spielraum verwandelt. Die früher mehr behelfsmäßige Gerüstkonstruktion der Zuschauertribüne wich leicht bepolsterten Sitzreihen, in dessen höchste Höhen sogar ein Aufzug führt. Die Zugänge sind zwar noch etwas schmal, aber jetzt von beiden Saalseiten möglich. Die barocken Stilelemente des Saales blieben – oh Wunder – erhalten. Eine Lautsprecheranlage, die sich bereits am ersten Abend sehr gut bewährt hat, hilft der in diesem Saal immer bescheiden gewesenen Akustik auf die Sprünge. Sogar die Temperaturen waren angenehm, anfangs sogar etwas kühl, im Vergleich zu den fröhsommerlichen Außenwerten.

Die Vorstellung begann vor einem gut gefüllten, aber nicht ausverkauften Saal: Der erste Eindruck ist zwiespältig. China Restaurant-Atmosphäre kommt auf. Statt einem Aquarium ein richtiger, die Bühne an der Vorderseite abgrenzender Teich, mit zwei Paaren echter (!) Enten, mit Goldfischen, mit besetzten Singvogelkäfigen rechts und links. Dann die Bühne, mehr ein Rahmen, der ein Haus darstellt, mit herabzulassender Kulisse für die Andeutung von Innenräumen, mit einer großen, die ganze Bühnenbreite ausspannenden chinesischen Landschaft im Hintergrund. Rechts das Orchester, 12 Musiker, links ein Aufbau, der auch bespielt wird. Dahinter rechts und links, ganz an der Seite, Tische an denen Schauspieler sitzen, Garderobenständer. Hin und wieder schnattern Enten, seltener zwitschert ein Vogel im Käfig. Dann wird es dunkel, ein Gong ertönt, kein großer, sondern ein kleiner in der Hand gehaltener. Er hat keinen lauten, aber einen sehr eindringlichen Klang, er dient wahrscheinlich dazu, den Rezitativen, den Bewegungen der Darsteller, den Rhythmus anzugeben, hin und wieder von Klanghölzern beigeleitet. Es ist

ein Ton, der nach und nach die Seele weicklopft, der sie sensibler macht für diese Liebesgeschichte, für diesen Traum, der wahr werden wird, in den nächsten zwanzig Stunden. Ein Erzähler betritt die Bühne, seine hohe, eigentümliche Stimme muss erst akzeptiert werden. Es beginnt.

Ja, und dann überlegt man: Die Gewänder sind zwar schön, aber sie wirken nicht echt, haben ein Flair von Glasperlen und Krepppapier. Man sucht den Reiz verflossener Jahrhunderte, denn diese Oper ist doch im 16. Jahrhundert entstanden – oder nicht? (Auch wenn sie erst Ende des 18. Jahrhunderts aufgezeichnet worden ist.) Ich könnte nicht angeben, wie lange diese Adaptionsphase gedauert hat, ich hatte keine Uhr bei mir. Und während man darüber rätselt, ob dieser Darsteller jetzt ein Mann oder eine Frau ist, weil sich das anhand der Stimmlagen für ungeübte westliche Ohren kaum unterscheidet, wächst man langsam in diese Geschichte hinein, in dieses Panoptikum aus dem alten China, dieser Synthese von Monteverdi und Shakespeare – wenn solch ein Vergleich überhaupt passend ist.

Und dann versteht man endlich, dass hier alle unendlich viel Zeit zu haben scheinen: Die Handlung schreitet in homöopathischen Dosen voran, die Tochter aus gutem Hause, Vater, Mutter, die einen Lehrer für sie suchen, die karikaturhafte Gelehrtengehalt, die gewitzte Dienerin und Vertraute der Tochter, der junge, schöne Gelehrte, der viel weiß und einen leeren Magen hat, der Frühling als Stichwortgeber für Sentenzen, Gedichte, Gefühle ... Hier wird auf kein Ziel zu gehetzt, hier erhält jede Empfindung Raum und Zeit sich auszudrücken, in Bewegung, in Mimik, in Gesang. Und wenn es dann soweit ist, wenn gegen Ende des ersten Teils Du Liniang in diesem verlassenem Garten ihr Frühlings-Liebhaberlebnis hat, ihren Traum, in dem sie ihren nie zuvor gesehenen Geliebten trifft, dann öffnet sich gleichsam die erste Blüte am Strauch des „Mudan Ting“, langsam und gemächlich, zu einer imaginären von der Darstellerin Qian Li weich und poetisch gezeichneten Blütenpracht und Herrlichkeit. Aber es ist eben ein Traum, und ob er die lange, eineinhalbstündige Pause überleben kann, (die wir den Darstellern und Musikern gerne gönnen) ist die andere Frage – eine Pause, in der der Vorstellung eine ganze Reihe an Besuchern abhanden kamen.

Aber zum Glück gibt es dann den zweiten Teil am selben Tag, von halb neun bis halb zwölf dauerte er, und er zeigt das langsame Sterben der Träumerin, die hilflosen Versuche, sie zu retten, die Dämonenaustreibung, ironisch ausgemalt. Und er endet in einer ergreifenden Sterbe- und Begräbnisszene, in der dem Orchester ganz neue, beinahe symphonische Klänge entlockt werden, eine Art von Trauermusik, aber ohne dass hier abendländische Vergleiche das Klangerlebnis sinnvoll erhellen könnten.

Es ist bei all diesen Ausführungen überhaupt in Betracht zu ziehen, dass man als Durchschnitts-Europäer nur mosaiksteinchenweise an diesem großen Bauwerk des „Mudan Ting“ teilhaben kann. Dankenswerter Weise gibt es eine deutsche Übersetzung, die oberhalb der Bühne projiziert wird und die einen zumindest den einen oder anderen derben Scherz oder die ein oder andere Weisheit so weit näher bringt, dass man lachen oder die Stirn runzeln kann. Wieviel mehr dahintersteckt, erahnt man im Laufe der Stunden, wenn man ein bisschen ein Gefühl dafür bekommen hat, wie die Darsteller ihren Text auch dem Ausdruck entsprechend betonen, ihn ironisierend in die Länge ziehen oder das Publikum unvermittelt einbeziehen. Doch die projizierte Übersetzung nimmt nur eine sehr behelfsmäßige Vermittlerposition ein.

Viele Besucher nutzten ausgiebig die Möglichkeit während der Aufführung den Saal zu betreten und zu verlassen, ganz nach Belieben; gab es doch Gratis-Tee in den Pausenräumen zu schlürfen – und in der Pause ein chinesisches Abendessen (wenn man es geschafft hatte, im Gedränge nicht den eigenen oder den Teller eines anderen Besuchers leerzulegen...) Leider ist die Sitzanordnung in der Halle E solchem Kommen und Gehen wenig förderlich, weil die Reihen im Mittelblock zu lange sind und jedes Mal alle Besucher zu einem der beiden Gänge hin aufstehen müssen. Den Schluss um halb zwölf erlebte nur mehr ein deutlich gelichtetes Haus.

Die Anschaffung eines Programmheftes ist empfehlenswert (Preis 58,- öS), weil es Szene für Szene in knappen Worten die Handlung beschreibt, und weil es auch sonst viel Wissenswertes enthält – allerdings oft in einer zu viel Vorwissen voraussetzenden, kompakten Form.

[50]
INTOLLERANZA
(Luigi Nono)

Theater an der Wien
15.5.2001

Wiener Festwochen; Gastspiel der Bühnen der Stadt Köln

Dirigent: Jeffrey Tate; **Inszenierung:** Günter Krämer; **Orchester:** Gürzenich-Orchester Kölner-Philharmoniker; **Chor:** Opernchor der Bühnen der Stadt Köln; **Statisterie:** Kinderstatisterie der Wiener Festwochen; Statisterie der Bühnen der Stadt Köln

Besetzung: Der Emigrant - Sidwill Hartmann; Seine Gefährtin - Melanie Walz; Eine Frau - Dalia Schaechter; Ein Algerier - Michael Vier; Ein Gefolterter, Stimme des Julius Fucik - Andrew Collis u.a.m.

Appell ans Gewissen

Im Theater an der Wien starteten die Wiener Festwochen mit einer Aufführung von Luigi Nonos „Intolleranza“ als Gastspiel der Bühnen der Stadt Köln.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, erwies sich das Stück als musikalisch effektiv, während am Pathos des aus verschiedenen Quellen (Sartre, Majakowskij, Brecht...) von Nono arrangierten Librettos der Zahn der Zeit nicht spurlos vorübergegangen ist. (Die Uraufführung erfolgte 1961 in Venedig.) Die daraus erwachsende Diskrepanz schwebte denn auch wie ein Damoklesschwert über dem guten Willen der Inszenierung, die auf der Suche nach dem humanitären Anspruch des Werkes (nachdem sich sein marxistischer Input inzwischen als obsolet erwiesen hat), bei der augenfälligen Einbeziehung europäischer Gegenwart landete. Ob das dem Werk, das Nono selbst als „szenische Aktion“ definiert hat, wirklich gut tat, bleibe dahingestellt.

Das Problem mit einer szenischen Umsetzung von „Intolleranza“ dürfte aber ein sehr viel Grundlegenderes sein, als das Setzen oder Vermeiden von politischem Agitationstheater (Nono war zum Zeitpunkt der Komposition schon mehrere Jahre Mitglied der italienischen Kommunisten). Die Handlung selbst, sehr lose von einem Flüchtling und seiner Gefährtin sowie einem Chor zusammengehalten, lässt kaum das Erzählen einer „Geschichte“ zu, und

verleitet, die einzelnen Szenen in mehr oder weniger stimmige Tableaus aufzulösen, die mit Themen wie Folter, Gewalt, Einsamkeit des Individuums, Masse zu tun haben. Dergleichen verlangt dann allerdings nach einer sehr starken Choreographie, die mehr vom Bewegungstheater beeinflusst werden müsste, denn von der herkömmlichen Opernregie, die, wie man oft genug schmerzlich erfährt, Chöre oft wenig effektiv umzugruppieren versteht.

Bei einem Werk wie „Intolleranza“, wo die Chöre derart dominant sind, fällt das besonders misslich ins Auge. Und wenn man von einem „oratorienhaften“ Zug des Ganzen spricht, dann liegt man schon sehr richtig. Aber hätte sich in diesem Fall nicht die Möglichkeit angeboten, durch den schonungslosen Einsatz zeitgenössischer Mittel ein „Multimediales-Theater“ auf die Beine zu stellen? Videoinstallationen hätten den Zeitraum der vierzig Jahre seit der Uraufführung überbrückt, Nonos Anklänge an den Algerienkrieg und an Bergarbeiterstreiks wären eingebunden worden, ebenso wie der, in der gezeigten Form weder berührend noch aufrüttelnd realisierte Tod des Schubhäftlings Omofuma, begleitet von zwei zeitunglesenden Sicherheitsbeamten. Seltsam, wie handzahn moderne Regie so oft bei zeitgenössischen Werken agiert, während man das klassische Repertoire ohne Zaudern und ohne Rücksichtnahme in das 21. Jahrhundert transferiert.

So blieb denn eine Geste des Chores, der immer wieder eines seiner Mitglieder ausstößt und nicht mehr in den Verband zurücklässt, die stereotype Antwort des Regisseurs auf Nonos intensive, oft losschreiende Musik. Und zwischen einem maskierten Schlägertrupp, einem Obstcontainer mit toten Flüchtlingen, einem Duett vor herabgelassenem Zwischenvorhang und einer kaum angedeuteten Überschwemmung wurde dem Zuschauer die von Jeffry Tate mit viel Einfühlungsvermögen einstudierte Partitur zum eigentlichen Ereignis des Abends.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass man in Wien die Gelegenheit hatte, innerhalb von Jahresfrist sowohl Nonos „Hölderlin“-Streichquartett als auch seinen „Prometheus“ zu hören. Werke, die mit ihrer Flucht aus der musikalischen Raumzeit in die Stille der Notepausen östlichem Gedankengut näherzuliegen scheinen, als der „finalbezogenen“ Aus-

richtung abendländischer Musiktradition. Eine Dimension, die „Intolleranza“ in Ansätzen erkennen lässt, die aber von wuchtigen Orchestermassen, gleichsam appellhaften Fanfaren zur Gewissensforschung, schnell wieder hinweggespült werden.

Das berührende, das emotionale Mitleiden, dient nur als Steigbügelhalter für eine, im Libretto manchmal sehr plakativ spürbare, politische Botschaft, der sich auch die musikalische Umsetzung nicht verschließen kann. Ein Zug, der aus historischer Perspektive erklärbar, heutzutage aber – auch unter der Berücksichtigung von Nonos oben angesprochenem Spätwerk – ein wenig verstaubt erscheinen muss. Trotzdem macht dieses Werk Effekt, und es wäre interessant, ihm einmal im Konzertsaal zu begegnen, wo man unbeeinflusst von gequälten szenischen Realisierungsversuchen, sich ganz auf die musikalischen Qualitäten besinnen könnte.

Das Orchester spielte sehr ambitioniert, allerdings war die dynamische Anpassung an die Raumverhältnisse des Theaters an der Wien – wie bei so vielen Gastspielen – nicht ideal. Von den Solisten wird einem die extravagante Tenorpartie des Flüchtlings, bravourös, aber stimmgefährdend realisiert von Sidwill Hartmann, in Erinnerung bleiben. Der Schlussapplaus war von ungeteilter Freundlichkeit, aber ohne Enthusiasmus.

[51]

LES CONTES D'HOFFMANN

(Jacques Offenbach)

Staatsoper

19.5.2001

Dirigent: Frédéric Chaslin

Besetzung: Olympia - Maria José Moreno; Antonia - Inva Mula; Giulietta - Enkelejda Shkosa; Niklaus - Angelika Kirchschrager; Hoffmann - Neil Shicoff; Spalanzani - Michael Roider; Nathanael - John Nuzzo; Crespel - Alexandru Moisuc; Andreas, Cochenille, Franz, Pitichinaccio - Herwig Pecoraro; Lindorf, Coppelius, Mirakel, Dapertutto - James Morris; Hermann - Boaz Daniel; Schlemihl - Yu Che

Die Apotheose des Neil Shicoff

Manchmal ist es traurig, dass wir, die Zuhörer und Zuschauer, vor Beginn der Aufführung

keine von den Coppelius'schen Zauberbrillen aufsetzen können, um uns eine schöne, heile Opernwelt vorzugaukeln. Denn die Sehnsucht danach wäre stark und würde dem Hersteller solcher Zauberbrillen einen reißenden Absatz versprechen – aber gewiss wären solche Hilfsmittel nicht an einem Abend nötig, an dem Neil Shicoff den Hoffmann singt und spielt. Shicoff hat die unglaubliche Gabe durch wenige Bewegungen einen Charakter an sich darstellen zu können und sein leicht beschwingter Gang, den man zuerst als Auswirkung stärkeren Alkoholgenusses interpretiert – bei einem Stück, das gleich im Vorspiel in einen Weinkeller führt, keine Abwegigkeit – wird bald zum Symbol für den zum Scheitern verurteilten romantischen Seelenflug Hoffmanns, diesem hilflosen Flug auf der Suche nach erfüllter Liebe, direkt in jenes, in der romantischen Lyrik so gerne apostrophierte Abendrot hinein.

Und dann ist da natürlich noch Shicoffs Tenor, der prägnant und nahezu mühelos die emotionalen Tiefen und Höhen dieser Künstlerpersönlichkeit nachzeichnet, in einer Deutlichkeit, die einem deshalb so unter die Haut geht, weil sie sich von allen schmachtenden Liebeszehrung vortäuschenden schluchzendtenoralen Allüren frei gemacht hat. Hier ist die tenorale Bravour zu einem Mittel psychologischer Charakterisierungskunst geworden. Shicoffs Tenor gewinnt auch zunehmend an sonorer Breite, die sich als süffiges Unterfutter zum Ausmalen der Gefühlszustände eignet.

Es war ein Glück, dass Shicoff an diesem Abend in einem sehr gut disponierten Ensemble wirken konnte, allen voran Angelika Kirchschlager als burschikose, stimmfrische Muse/Niklaus; begleitet von James Morris als böser Hoffmann-Widerpart; und jenen drei Frauen, an die Hoffmann umsonst sein Liebesglück hängt: Maria José Moreno (Olympia), Inva Mula (Antonia) und Enklejda Shkosa (Giulietta). Maria José Moreno war für Natalie Dessay eingesprungen (die auch ihre Mitwirkung an der „Figaro“-Produktion im Theater an der Wien im Juni abgesagt hat). Moreno punktete mit einer makellosen Mittellage und wohlgesetzten Koloraturen, die nur in den obersten Regionen gepresst und aufgesetzt wirkten. Inva Mula sang sich als Antonia mit viel Emotion in den todbringenden Opernorgasmus, während die Giulietta von Enklejda Shkosa vielleicht ein wenig zu nobel und distanziert über die Ram-

pe kam. Mit frischem Wohlklang ließ Herwig Pecoraros Charaktertenor als Andreas/Cochenille/Franz aufhorchen. Frédéric Chaslin am Pult sorgte in bester Kapellmeistermanier für einen schwungvollen, inspiriert-musizierten Abend. Die Vorstellung endete dementsprechend mit viel Applaus und Bravorufen.

Unbedingt eine Würdigung müssen auch die Inszenierung sowie Bühnenbild und Kostüme von Andrei Serban beziehungsweise Richard Hudson erfahren. Es ist bisher eine der wenigen rundum geglückten Produktionen des „klassischen Repertoires“ der Ära Ioan Holender (Premiere war in der Saison 1993/94). Die Szene lebt von langen, schräg nach hinten zulaufenden Perspektiven, sehr gut illustrierbar am Klavierflügel des Antonia-Aktes, der den gesamten Bühnenraum lang nach hinten spitz zuläuft, Hoffmanns illusionistische Weltwahrnehmung andeutend. Sehr reizvoll ist der Olympia-Akt, ein physikalisches Labor, angesiedelt zwischen Grottenbahn und Futurismus, nicht ohne Ironie und Witz, das einen sofort in eine Traumlandschaft entführt, durch die Hoffmanns Liebessehnsucht flackert, um am Automaten Olympia zu verlodern – und in Venedig warten rote Sofas, in gondelform gegossene Verlockungen der Lagunenstadt auf ihre Kunden, bewacht von einem überdimensionalen Spiegel. Andrei Serban spricht im Programmheft von der „Offenheit eines Kindes“ mit der man sich diesem Werk nähern müsse – er hat es getan, er hat sich auf diese Traumwelt eingelassen, die Hoffmann, geleitet von seiner Muse Niklas, einsam durchpflügt. Dankbar ist man dafür, dass er das romantische Irrlichtern nicht zerstört hat, dass er es aus den Punschkesseln dampfen und wabern lässt, dessen blauweißliches Leuchten magisch über die abgedunkelte Bühne flutet.

[52]

NABUCCO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

31.5.2001

Premiere; Erstaufführung an der Wiener Staatsoper

Dirigent: Fabio Luisi; **Inszenierung:** Günter Krämer; **Bühne:** Manfred Voss, Petra Buchholz; **Kostüme:** Falk Bauer; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Nabucco - Leo Nucci; Ismaele - Miro Dvorsky; Zaccaria - Giacomo Prestia; Abigaille - Maria Guleghina; Fenena - Marina Domashenko; Oberpriester - Goran Simić; Abdallo - Walter Pauritsch; Anna - Renate Pitscheider

Wenig erfreulich

Inszenatorische „Zeitgeistigkeit“ ist bei 160 Jahre alten Opern schwer anzubringen. Das Publikum weiß das, die Regisseure wissen es nicht. Wenn also Teile des Publikums gegenüber der Regie ihr Missfallen auf fast schon gehässige Art und Weise zum Ausdruck bringen, ist das keine Überraschung. Den „Nabucco“ spielte man zuletzt 1849 an der Wiener Hofoper, nach dem Zweiten Weltkrieg gab es 1957 und 1992 je eine Produktion an der Volksoper. Im vorigen Sommer lockte der Steinbruch im burgenländischen St. Margarethen die Opernfans aus Wien mit „Nabucco“ – und das dortige Spektakel sorgte für ein volles Haus. In der Staatsoper hingegen wird das Werk einem trübseligen Repertoirealltag entgegengeraten.

Warum? Weil nicht erkennbar war, welche Oper inszeniert wurde: eine puppenspielartige Einlage im langsamen Teil der Ouvertüre, deren Funktion rätselhaft blieb; ein Chor, der Kulisse spielte; ein Bariton in einem „partei-blauen“ Anzug; eine seltsame, durchsichtige Truhe im Vordergrund (die Bundeslade?), einige spärliche Requisiten auf einem ausgebleichten Orientteppich. Auffallend waren allerdings die Parallelen zu Günther Krämers Inszenierung von Luigi Nonos „Intolleranza“. Die Produktion aus Köln hat vor vierzehn Tagen im Theater an der Wien bei den Wiener Festwochen gastiert. Krämer setzte da wie dort projizierte Schriften ein (im „Nabucco“ natürlich hebräisches Alphabet), die über eine bühnenweit gespannte Projektionswand „herabregnen“ – wie es seit Jahren bei Bildschirmschonern für Computer gängig ist. Bei allen, die „Intolleranza“ gesehen haben, wurde dadurch ein peinliches „Aha-Erlebnis“ ausgelöst – wobei aber gesagt werden muss, dass der erzielte Effekt mit hebräischen Buchstaben besser aussieht. (Deshalb kam er im „Nabucco“ auch gleich zweimal zu Ehren.) Der berühmte Chor wird zuerst im Liegen gesungen, ehe sich nach und nach die Choristen zu voller Größe erheben. Am Anfang der Szene ist er im dunkelblauen Licht der Bühnenbeleuchtung kaum wahrzunehmen. Wenn alle Choristen aufgestanden

sind, halten sie plötzlich große Schwarzweiß-Fotografien von Gesichtern in ihren Händen, die zur Rampe getragen und niedergelegt werden. Später – als die Chordamen in jungmädchenhafter Freude handgefasst im großen Kreis um die männlichen Choristen hüpfen – meldete sich ein Zwischenrufer von der Galerie, um das bis dahin Gesehene unter dem Begriff „Kindergarten“ zusammenzufassen. Treffend oder nicht – die Stimmung im Haus war gespannt, und das Regieteam musste sich schlussendlich beim Solovorhang eine zornentbrannte Missfallenskundgebung abholen. Das Orchester unter Fabio Luisi benötigte eine längere Anlaufphase, spielte dann aber schwungvoll. Die Ouvertüre wurde im Stil eines Rossini musiziert, was ungewohnt war, und die Gier nach jugendlich-hitzigem Verdi nur noch steigerte. Die trennscheibenscharfen Höhen der Maria Guleghina (Abigaille) teilten das Publikum schnell in zwei Lager, die sich dann auch heftig mit „Bravo“- und „Buh“-Rufen duellierten. Guleghina ging recht „unkultiviert“ an die Partie heran, Koloraturen waren kaum vorhanden, dafür eine imposante Lautstärke. Ihre kraftvollen Spitzentöne erstrahlten in metallischer Schärfe. Ihre starke Bühnenpräsenz und ihr divenhaftes Auftreten erzeugten sich sozusagen von selbst eine Fangemeinde. Leo Nucci war als Nabucco ein todsicherer Tipp, aber sein bester Abend war es nicht. Er blieb ungewohnt blass und man vermisste die zupackende Attacke. Positiv aufhorchen durfte man beim Zaccaria von Giacomo Prestia; ansonsten herrschte solide Anständigkeit auf der Bühne vor (etwa Miro Dvorsky als Ismaele). Bleibt nur, am Schluss noch einmal den Chor zu würdigen, der, und das merkte man, im „Nabucco“ eine Prestigeangelegenheit sah, die mit viel Bravour gelöst wurde. Dankbar wird man sich noch lange an das sehr schön gesungene „Va pensiero...“ im dritten Akt erinnern. Das alleine war diese Aufführung wert.

[53]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

2.6.2001

Dirigent: Leopold Hager

Besetzung: Don Giovanni - Bryn Terfel; Kom-

tur - Goran Simić ; Donna Anna - Ricarda Merbeth; Don Ottavio - Michael Schade; Donna Elvira - Soile Isokoski; Leporello - Ildebrando D'Arcangelo; Zerlina - Angelika Kirchschrager; Masetto - Wolfgang Bankl

Die Höllenfahrt des Bryn Terfel

Die Herausforderung ist, dass man den Glanz des kometenhaften Aufstiegs auch gerne in den stabileren Umlaufbahnen des erfahrenen, seriösen Künstlers erspähen möchte, was aber fast ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die Seriosität zerstört die jugendliche Unbekümmertheit, um sie langsam und nicht ohne Reibungsverluste in jene Beständigkeit umzugießen, die dann aus dem Kometen einen Fixstern macht. Es scheint, als befände sich Bryn Terfel eben in dieser Phase, wo er den Gordischen Knoten nicht mehr einfach zerschlagen kann – weil er um dessen kunstvolle Verknotung weiß. Viele Absagen in letzter Zeit lassen das vermuten.

Doch in Wien steht er nun wirklich als Don Giovanni auf der Bühne, fesch, und eine zu allen Verlockungen bereite Stimme ins Feld führend, die den Beginn des „La ci darem la mano“ zu einem lasziven, fast verspielten Gurren formt – und es scheint unmöglich, das sich Zerlina, das Bauernmädchen, solchen Verführungskünsten je würde gewachsen zeigen. Doch Terfel blieb an diesem Abend stimmlich zu sehr in den seichten Fahrwässern beliebigen Schöngesangs. Er überließ sich nicht mehr zwanglos der Gunst des Augenblicks, und er nutzte das, was er ohnehin hat, nämlich eine außerordentliche Stimme, nicht mehr dazu, um sein Publikum zu überwältigen. Man kam schließlich ins Haus, nicht um „Don Giovanni“, sondern um Bryn Terfel zu hören – und hat dann doch „nur“ Don Giovanni gehört. Erst am Schluss packte er die Möglichkeiten, die sich ihm darboten so wie die Hand des Komturs und schleuderte sich mit einer imposant gestalteten Höllenfahrt zurück in jene Höhen, wohin sein junger Ruhm ihn bereits geführt hat.

Terfel teilte sich die Bühne mit einer, um eine ausgewogene Mitte tatierte Sängerriege, wobei Michael Schade als Don Ottavio für schönen Mozartgesang sorgte und Ildebrando D'Arcangelo als gewitzter Leporello reüssierte. Wolfgang Bankl steuerte einen „handfesten“ Masetto bei. Die Damen wurden von der „unspanischen“ Donna Elvira der Soile Isokoski angeführt. Ricarda Merbeth manövrierte ihren

Sopran mit viel Vorsicht durch den Abend, so als müsse sie die Donna Anna über blankes Eis balancieren. Angelika Kirchschragers aufgeweckte Zerlina hatte im ersten Akt mit einigen Höhenproblemen zu kämpfen. Das Orchester unter Leopold Hager wachte erst zur Höllenfahrt richtig auf, zu deren Gelingen auch Goran Simić als Komtur viel beitrug.

Das Bühnenbild, das man nicht missen möchte – eine Schöpfung von Franco Zeffirelli aus dem Jahr 1972 – gab sich widerspenstig. Im zweiten Aufzug schwebte längere Zeit ein Bäumchen entschlossen über dem Palast des Komturs – ehe es dann wieder ganz in den Schnürboden entfleuchte, von freundlichem Applaus begleitet. Die Inszenierung ist schon etwas „zerflattert“. Sehr stimmungsvoll ist immer noch die Höllenfahrt, wenn der Komtur aus dem Hintergrund über die plötzlich mit Nebel vollgeblasene Bühne heranmarschiert, während im Vordergrund Don Giovanni einen Kerzenleuchter theatralisch von sich schleudert. Nachher und auch mittendrin gab es viel Applaus für alle Beteiligten.

[54]

MOSES UND ARON

(Arnold Schönberg)

Konzerthaus

5.6.2001

Konzertante Aufführung

Dirigent: Kent Nagano; **Orchester:** Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; **Chor:** Rundfunkchor Berlin; **Choreinstudierung:** Simon Halsey **Besetzung:** Moses - Dietrich Fischer-Dieskau; Aron - Donald Kaasch; Junges Mädchen u.a. - Melanie Walz; Junger Mann u.a. - Marcus Ullmann; Der Ephraimit - Thomas Mohr; Priester - Kwangchul Youn

Moses war da

Das Wiener Konzerthaus lud zu Arnold Schönbergs „Moses und Aaron“, jenem „erratischen“ Werk, das auf Grund seiner hohen musikalisch-technischen Anforderungen und wegen seines religiös-philosophischen Gehalts wie eine steile, unerklimmbare Basaltklippe aus dem Operschaffen des 20. Jahrhunderts aufragt. Und dieses Unerklimmbare, dem nur näherungsweise beizukommen ist, bekam man auch an diesem Abend zu spüren. Denn den

Nebenrollen machten schon die ersten steilen Anstiege zu schaffen, während das Orchester, Chor und Aron (Donald Kaasch) schon in weit höhere Regionen vorstoßen konnten. Aber allein Moses, gestaltet von Dietrich Fischer-Dieskau, gelangte wirklich zum Gipfel des Berges Sinai, dorthin, wo einst Arnold Schönberg von seinem Gotte die Gesetzestafeln der 12-Ton-Musik empfangen haben könnte. Moses ist über Allen und fern von Allen, aufgestiegen in die Abstraktheit Gottes – sowie jener Dietrich Fischer-Dieskau, dank seiner erfolgreichen, aber schon seit einigen Jahren beendeten Karriere, längst zu einem abstrakten sängerischen Non-Plus-Ultra geworden ist, das an diesem Abend noch einmal, dem Schönberg'schen Sprech-Gesang mit Emphase folgend, vor der versammelten Gemeinde erschien. Diesem Moses, über 70 Jahre alt, mit seinem Volke immer noch auf der Suche nach dem Lande des sonoren, intellektuellen Wohlklangs, galt vornehmlich die Bewunderung.

Doch wo kein Moses war, vermisste man die szenische Auflösung, das visuelle Unterfutter, die optische Umsetzung, der im zweiten Akt plakativ-orgiastischen Partitur. Diese Baal-Verfehlung des israelitischen Volkes, das Bacchanal schreit förmlich nach einer Bühne. (Dem sollte sich einmal Hermann Nitsch mit seinem Orgien- und Mysterientheater annehmen.) So stand denn der beeindruckendste Teil des Abends gleich am Beginn, wo Gottes Erscheinung im brennenden Dornbusch zu einer audiophilen Vision geriet, von Kent Nagano im Zusammenspiel mit Orchester und Chorsolisten zu einer faszinierenden Klangmystik verschmolzen.

Fazit: Für den Konzertsaal taugt „Moses und Aron“ nicht, und für die Bühne wird sich schwer eine dem hohen Anspruch des Werkes genügende Umsetzung finden lassen. Die letzten szenischen Aufführungen an der Staatsoper gab es in den 1980er-Jahren, mit einer etwas läppischen Baalszene. Und das ist dann auch wieder nicht das Wahre.

[55]

DIE FEUERSBRUNST

(Joseph Haydn)

Odeon

15.6.2001

Wiener Festwochen; Opernhaus Halle (Saale) und Goethe Theater Bad Lauchstädt

Dirigent: Martin Haselböck; **Inszenierung:** Brian Michaels, Christoph Werner; **Bühnenbild und Kostüme:** Birgit Angele; **Orchester:** Wiener Akademie

Besetzung: Odoardo - Wolfgang Holzmair; Colombina - Doerthe Maria Sandmann; Steckel - Anton Graner; Leander - Markus Schäfer; Hanswurst - Wolfgang Bankl; Ein Geist - Helmut Wildhaber; Puppentheater der Stadt Halle

Haydns Existenzkrise?

Joseph Haydn hat auch Opern für Marionettentheater komponiert. Die „Feuersbrunst“ ist eine solche. Entstanden, so genau weiß man das nicht, in der zweiten Hälfte der 1770er-Jahre. Die Neubelebung anlässlich der Wiener Festwochen förderte viel hörenswerte Musik zutage, war aber in szenischer Hinsicht – vor allem nach der Pause – desaströs.

Aber der Reihe nach: Da spielen die Wiener Festwochen also eine Haydn-Oper, die angeblich irgendwann Anfang der 1960er-Jahre einmal bei den Bregenzer Festspielen ausgegraben worden ist und von der seither nie wieder etwas zu hören war. Der Vorstellungsbesucher kauft pflichtbewusst ein Programmheft und beginnt selbiges nach einer Inhaltsangabe zu durchforschen. Umsonst. Aber er findet – neben allerhand Wissenswertem über Haydn, seinem Wirken auf Schloss Esterházy und der Entwicklung und Beliebtheit des Puppen- bzw. Marionettenspiels, immerhin folgenden Satz: „Hinter der volkstümlich-grotesken Handlung rund um den Rauchfangkehrer Hanswurst, der die Tochter des gräflichen Gutsverwalters liebt, und den Diener Steckel, der sein verpfändetes Elternhaus zurückerhalten will, tun sich soziale und zwischenmenschliche Abgründe auf, die die scheinbar harmlose Guckkastenburleske zum versteckten Existenzdrama mutieren lassen.“

Nun gut, denkt man sich, also offenbar ist die Handlung nicht so komplex, dass man nicht mitkommen könnte – aber das mit dem „Existenzdrama“ lässt Böses erahnen. Trotzdem ist man verärgert, nichts weiter über den Inhalt zu erfahren – nach der Vorstellung weiß man aber auch warum. Ein kurzer Handlungsabriss oder eine Szenenfolge hätte den existentialistischen Ansatz der Inszenierung als pure Farce entlarvt. Denn das Textbuch genügt einfachen Ansprüchen, entbehrt aber (zumindest in

der gezeigten Fassung) auch der üblichen Defizienz Hanswurstiadischen Vorstadttheaters – und dadurch steigt erst einmal das „Langeweilepotenzial“ für heutige Zuseher. Rechts war eine kleine Puppenbühne platziert auf der große Handpuppen vom Puppentheater der Stadt Halle agierten – während die Sänger, links vorne wie in einem Gastgarten an einem großem Tisch sitzend, zu ihren Arien aufstanden, zum Puppentheater traten, mit den Puppen, die ihren Figurencharakter verkörperten, kurz schäkerten und dann ihre Arie sangen. Das Orchester war ebenfalls links, etwas weiter hinten postiert.

Diese Anordnung gab der Aufführung einen hübschen Rahmen und ersparte dem Regisseur eine komplexe Personenführung. Er genügte dem harmlosen Anspruch eines Werkes, das man ohnehin nur wegen des Namens Haydn sich anzusehen und vor allem anzuhören gekommen war. Und manchmal durfte man ein bisschen lachen. Die Puppenspieler waren schwarz gekleidet, hielten die Puppen mit einer Hand, während die andere, als Hand der Puppe agierend, allerhand kunstfertige Verrenkungen und Tätigkeiten zuwege brachte. Man sah's und ward soweit zufrieden.

Die Wiener Akademie, die sich selbst als „Originalklangensemble“ bezeichnet, spielte mit wohligem Klang, der schon in der munter vorgetragenen Ouvertüre sehr angenehm auffiel. Die Sänger, darunter Wolfgang Bankl und Helmut Wildhaber, ließen gesanglich nichts zu wünschen übrig, darstellerisch waren sie nicht gefordert. Hauptsächlich war man wieder vom Haydn'schen Esprit überrascht. Haydn's Witz offenbart sich beispielsweise in der Arie eines vermeintlichen Geistes, der in Wirklichkeit ein Säufer ist, der nicht sterben kann – und deshalb geht die Arie auch elendslang dahin, bis man aufgrund des Refrains kapiert, dass das Absicht ist. Haydn gönnt sich einige Späßchen mit Hanswurst und Konsorten, um sich über diese vorstädtischen Charaktere lustig zu machen und die noble Gesellschaft im prunkvollen Schloss Eszterházy wird diese Zwischentöne sicher verstanden haben. Vor der Pause brennt dann noch das Haus ab, was eine hübsche pyrotechnische Einlage generiert und das Publikum angeregt in die Pause entlässt, um das Programmheft weiter nach nicht vorhandenen Inhaltsfetzchen zu durchstöbern.

Und jetzt zum zweiten Teil des Abends, in dem man dem Publikum allen ernstes glauben machen wollte, das Haus wäre wirklich abgebrannt und das Theater gleich mit dazu! Das Interieur des ersten Aktes hatte sich in Chaos verwandelt. Grüne Bierkisten lagen herum. Vom Puppentheater stand nur noch ein Rudiment, Requisiten kollerten durcheinander, Puppen fehlte der Kopf, dazwischen irrlichterten Musiker, Puppenspieler, Sänger umher, gingen sich gegenseitig auf die Nerven, versuchten dem Zuseher hilflos klar zu machen: „Ja, jetzt geht es uns echt beschissen, unser Theater ist abgebrannt und wir sind nervlich völlig k.o.“ Ein Puppenspieler wurde sogar rabiat, sein „Halle-Deutsch“ passt wunderbar ins Interieur dieses aus einer Wiener Hanswurstiade gewachsenen Existenzdramas. Sehr zäh kam die Opernhandlung wieder in Schwung, aber als Zuseher verlor man bald den Faden.

Am Schluss tauchte der Hanswurst noch als Bettelweib auf und sang eine Arie im Falsett. Aber immerhin ist Haydn mit dieser Arie wieder ein musikalisches Gustostückerl gelungen. Schließlich findet sich doch noch das Liebespaar – und man freut sich, die ungemütlichen Sitze im Odeon verlassen zu dürfen. Der Schlussapplaus galt einer schönen musikalischen Darbietung, schwer getrübt durch die hier dargelegten Umstände.

[56]

TANNHÄUSER

(Richard Wagner)

Staatsoper

19.6.2001

Dirigent: Dietfried Bernet

Besetzung: Landgraf - Hans Tschammer; Tannhäuser - Jon Frederic West; Wolfram - Bo Skovhus; Walter von der Vogelweide - Torsten Kerl; Biterolf - Boaz Daniel; Heinrich der Schreiber - Benedikt Kobel; Reinmar von Zweter - David Cale Johnson; Elisabeth, Nichte des Landgrafen - Elisabeth-Maria Wachutka; Venus - Yvonne Naef; Ein junger Hirt - Katalin Halmay

Exzentrischer Tannhäuser

Ein wenig exzentrisch war dieser Tannhäuser des Jon Frederic West, seine Romerzählung

sehr expressiv. Den vollen körperlichen Einsatz bezeugte ein Bauchfleck, der die Schilderung des hoffnungszerstörenden Urteilsspruches des Papstes effektiv abschloss. Aber soll man darüber klagen? West sang teilweise sehr intensiv, kam allerdings mit den minnesängeri-schen Anklängen des Venusberg-Teils im ersten Aufzug nicht wirklich zurecht und musste auch im Sängerkrieg seinen Mitstreitern letztlich den Vortritt lassen. Kultiviertes Singen war nicht seine Stärke. West ist mehr ein Haudegen, schmeißt sich mit einer naiven Leidenschaft in die Partie, die beeindruckt. Das hat sich schon vor einigen Jahren bei seinem Staatsoperndebüt als Tristan gezeigt.

Mit dieser Einstellung passte er sehr gut zu dieser Inszenierung, die bald zwanzig Jahre alt, einst von Otto Schenk kreiert wurde. In dieser Inszenierung passiert wirklich noch, was Wagner in seiner Dichtung angibt. Es handelt sich um eine fast schon schätzenswerte Rarität. Tannhäuser zur Seite waren einige wackere Minnesänger unterwegs. Bo Skovhus sang seinen erprobten Wolfram wieder mit weicher, gefühlvoller Stimme. Möglich, dass man sich hier manchmal, vor allem im zweiten Aufzug, härtere Konturen gewünscht hätte. Aber dieser Wolfram ist sowieso ein etwas langweiliger Erdulder aller ihn bedrängenden Liebesnöte – da lobt man sich dann auch schnell wieder die forsche Direktheit Tannhäusers. Elisabeth-Maria Wachutka besitzt eine jener gefährdeten Sopranstimmen, die bereits bei leichtem Forcieren an einen bleichigen, zitterigen Beiklang stoßen. Das ist schade, weil es sonst eine sehr hübsche Elisabeth hätte werden können. Allerdings gewann sie der Rolle kaum Akzente ab. Das gilt auch für Hans Tschammer als Landgraf, dem es an profunder Autorität ermangelte. Ansonsten schlugen sich vor allem die Minnesänger überraschend gut, was den Sängerkrieg im zweiten Aufzug zu einem packenden Sänger(!)-Wettbewerb machte. Überzeugend mit verführerischer Leidenschaftlichkeit reüssierte Yvonne Naef als sehr menschlich-emotionale und stimmlich schöne Venus. Ein wenig schleppend Dietfried Bernet am Pult – diese „Tannhäuser“-Aufführung bot bekömmliche Hausmannskost.

[57]

LE NOZZE DI FIGARO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

30.6.2001

Wiener Staatsoper im Theater an der Wien im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigent: Riccardo Muti; **Regie:** Michael Heltau nach einer Inszenierung von Giorgio Strehler; **Bühnenbild:** Ezio Frigerio; **Kostüme:** Franca Squarciapino; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Graf Almaviva - Simon Keenlyside; Die Gräfin - Melanie Diener; Susanna - Tatiana Lisnic; Cherubino - Angelika Kirchschrager; Figaro - Carlos Álvarez; Marcellina - Francesca Pedaci; Doktor Bartolo - Maurizio Muraro; Basilio - Michael Roider; Don Curzio - Peter Jelosits; Antonio, Gärtner - Boaz Daniel; Barbarina - Ileana Tonca

Der Fasan im Bett

Mozarts „Figaro“ im Theater an der Wien: eine Inszenierung NACH Giorgio Strehler, bei der man das Wörtlein „nach“ unbedingt mit Großbuchstaben schreiben muss – und mit viel schöner Musik. Aber um gleich vorweg diese seltsame Überschrift zu erklären. Wenn der Graf im zweiten Akt die Gräfin in ihren Gemächern überrascht, kommt er frisch von der Jagd. Er hat einen Fasan erlegt – oder er gibt es zumindest vor – und wirft ihn mit lässiger Attitüde in das Bett der Gräfin. So nach dem Motto: Da bin ich, aber fort war ich auch, nur dass du nichts Schlechtes von mir denkst. Im barocken Linnen macht sich der Fasan zwar ganz gut, aber leider bewegte sich das ganze inszenatorische Umfeld auf diesem Niveau, was nicht gegen Strehler, aber sehr wohl gegen Michael Heltau spricht, der auf dem Programmzettel unter „Regie“ geführt wird.

Die ziemlich leergeräumte Bühne wird mit derartiger komödiantischer Rohkost nicht wirklich aufgefüllt, und die Sänger schöpften mehr aus ihrem eigenen Darstellungsrepertoire, denn aus einer witzigen Verwechslungskomödien-Choreografie. Das wurde sofort im ersten Akt deutlich, wenn dieser mittig platzierte Solo-Lehnstuhl, dieser erotische „Verführungs-Ruhe-Platz“, sogleich als Versteck adaptiert werden muss. Das Publikum lachte, schief gehen kann in dieser Szene wenig. Aber die Exklusivität dieser Aufführungsserie hätte zehnmal soviel komödiantische Virtuosität und Spielwitz vertragen. Es lässt sich an diesem

Beispiel nicht nur zeigen, wie schnell Nonchalance in Nachlässigkeit übergehen kann, sondern auch, dass gute Schauspieler keine guten Regisseure sein müssen.

Auf musikalischer Seite erwies sich die hautnahe Akustik des Theaters an der Wien wieder als ideales Transportmedium für die „Figaro“-Erotik, die einem aber nur stellenweise unter die Haut kroch. Riccardo Muti orientierte sich bei seiner musikalischen Interpretation mehr am Fasan, denn an ein paar lasziven Rokoko-Amoretten. Man könnte sich vorstellen, dass es ihm in Anbetracht der etwas seichten Inszenierung wichtiger war, Sänger und Publikum bei Laune zu halten, als das Risiko einzugehen, an diesem sommerlich heißen Abend durch betontes „Goldgraben“ in der Partitur den „roten Faden“ zu verlieren. So spulte sich diese Aufführung sehr breitbandig-populär ab und fand erst im letzten Akt zu „verklärenden“ Mozart’schen Momenten, wo atemanhaltend Zeit und Raum verschmelzen. Muti nahm diesen „Figaro“ ein wenig von der gröberen Seite, man könnte auch schreiben „aufmüpfigeren“. Das war in Anbetracht obgenannter Umstände und weil das Ensemble letztlich zu wenig heterogen war, wohl die einzige Chance, um mit sehr gutem Erfolg über die Runden zu kommen.

Zu wenig heterogen deshalb, weil dem revolutionierenden Paar von Figaro und Susanna, keine gleichwertigen „Herrschaften“ gegenüberstanden. Mit Carlos Álvarez war ein exzellenter Figaro zu hören und zu sehen, der das Ensemble eindeutig dominierte. Mit Tatiana Lisnic stand ihm eine junge Sopranistin als Susanna zur Seite, an deren lyrisch-frischer Stimme man sich kaum satt hören konnte. Der Graf (Simon Keenlyside) und die Gräfin (Melanie Diener) mussten im Vergleich deutliche „Punkteabzüge“ hinnehmen: der Graf wegen mangelnder Noblesse und Erotik – ein Eindruck, den sein etwas trockenes Timbre noch verstärkte, und das knabberte in Summe an der Verführungskraft dieser Bühnenfigur; die Gräfin wegen ihrem fahlen, müde wirkenden Sopran, aber es handelte sich um die letzte von sechs Vorstellungen innerhalb von nicht ganz zwei Wochen. Angelika Kirchschrager war ein bezaubernder Cherubino – in diesem „burlesken Zwischenfach“ ist die Sängerin ganz einfach „zu Hause“. Auch das weitere Ensemble gefiel, allen voran Francesca Pedaci als Marcellina.

[58]

LUISA MILLER

(Giuseppe Verdi)

Theater an der Wien

27.7.2001

Klangbogen Wien 2001 (Premiere 17.7.)

Dirigent: Bertrand de Billy; **Inszenierung:** Christine Mielitz; **Bühnen- und Kostümbild:** Karin Fritz; **Lichtdesign:** Davy Cunningham; **Orchester:** Radio Symphonieorchester (RSO) Wien; **Chor:** Wiener Kammerchor; Choreinstudierung Johannes Prinz

Besetzung: Luisa Miller - Regina Schörg; Rodolfo - Walter Fraccaro; Miller - Bruno Caproni; Conte Walter - Alastair Miles; Wurm - Kwangchul Youn; Federica - Graciela Araya; Laura - Arona Bogdan; Contadino - Raúl Gabriel Iriarte

Vergiftet!

Diesen manieristisch ausgestalteten Vergiftungstod soll Regina Schörg (Luisa Miller) einmal jemand nachmachen. In jede Notenpause musste sie sich hineinkrümmen, ehe ihr das eingeweidezerbeißende Gift den Garaus machte.

Denn es war das Regiekonzept von Christine Mielitz, das fehlende Schiller’sche Wort-Pathos („Kabale und Liebe“) mittels übertriebener Gestik im Stummfilm-Stil in diese Luisa Miller-Aufführung des Wiener Klangbogens zu transferieren. Weil aber offensichtlich damit gar keine Ironisierung oder groteske Verzeichnung des Stückes angestrebt war, blieb dieses Ansinnen ein Rätsel. Ganz im Gegenteil wuchtete Bühnenbildnerin Karin Fritz eine abstrahierte Tiroler Felsengegend auf die Drehbühne, die nach der Pause im zweiten und dritten Akt schön beleuchtet mal abstrakte Gefühlskälte, mal rotüberlaufene, blutignae Todesnähe verhielt. Schon im ersten Bild erhob sich Luisa Miller in ihrem hellmoosgrün gefärbelten Zimmer wie eine zum Opfer bereite Priesterin aus ihrer Lagerstatt – von einem weißen Leintuch umhüllt – und als eben solche Priesterin sollte sie dann ihren schweren, minutenlangen Kampf gegen das Gift führen: eine anachronistische Mischung aus barocker Haltung und romantischer Liebesverklärung.

Doch am Beginn dürfen Luisas Liebeshoffnungen noch so zart-künftig ergrünen, dass sogar dem Chor dieses Grün nicht nur ins Gewand,

sondern auch es umrahmend ins Gesicht steigt und ein wenig in die Haare. Denn die Felsen, die schon von Anbeginn die Vorderbühne bedrohlich umlagern, brechen sich dann ohnehin ihre Bahn, durchsprengen seitlich und von oben (!) diese grünen Wände und vernichten alles, was Luisa an möglicher Zukunft in ihrem Herzen trägt. Immerhin gibt es außer Felsen im ersten Akt noch ein Bett, das im Zentrum der Bühne platziert, den Angelpunkt dessen abgeben soll, was in dieser Oper so alles passiert. Aber auch dieses Requisit bürgerlicher Existenz verschwindet, wie schon angedeutet, überlagert von der felsigen Gefühlskälte alpiner Hochgebirgsregionen. Diese werden dann den schon erwähnten Farbenspielen preisgegeben, zum Abbild des inneren Seelenzustandes der Hauptprotagonistin. Und wirklich, kein Ausweg bleibt Luisa! Zwischen den ausgespreizten Beinen Wurms muss sie den inkriminierenden Brief schreiben, ehe jener ihr wieder mit überfrachteter Gestik klar macht, wer jetzt das Sagen hat. Oh, holder Tod, der die Liebenden vereint und den bösen Wurm noch durch Rudolfos Hand dem Leben entreißt! Und das war das böse Ende dieses seltsamen Geschehens.

Leidtragende waren die Sänger, die gemäß ihres Stimmcharakters von einer „naturalistischen“ Konzeption wohl am meisten profitiert hätten – und entsprechende Personenregie vorausgesetzt wurde hier die Chance zu einem packenden „Sturm und Drang“-Drama vertan. Eine Regina Schörg ist keine italienische Primadonna, sondern eine Künstlerin deutschsprachiger Zunge mit einer sehr klaren und ausdrucksstarken Stimme, deren Luisa Miller menschlich berührt, als persönliches Schicksal, und nicht als primadonnenhafte „Liebes-Heldin“. Wenn sie sich nun als solche, halb entblösst, dem Publikum darzubieten hat, dann wiegt das umso schwerer, weil es auch ihre stimmlichen Möglichkeiten und Intentionen untergräbt. So waren denn auch die besten Szenen jene, wo Luisa Miller – beispielsweise im Duett mit Wurm – ganz in ihrer hoffnungslosen Schicksalsverstrickung aufgehen konnte, ohne sich diesen unnötigen symbolischen Überhöhungen ausliefern zu müssen. Walter Fraccaro als Rodolfo konnte nicht mit einer breiten, sonoren Mittellage oder einem herzschnelzenden lyrischen Timbre glänzen, aber er schaffte die Partie anstandslos und es wäre

sicher vorzüglich geworden, hätte man in ihm seitens der Regie nicht Liebespathos gesucht, sondern einen verliebten, etwas überspannten jungen Mann. Auch Bruno Caproni als Miller, Alastair Miles als Conte Walter, Kwangchul Youn als Wurm, Graciela Araya als Federica sind keine „Priester und Priesterinnen des Belcanto“. Wenn ihnen die Regie versagt, sich als Persönlichkeiten zu formen und einzubringen, dann bleibt nichts zurück als eine angekränkelte Rollen-Typologie, die den sängerischen und darstellerischen Möglichkeiten in keinem Fall gerecht wird.

Aber diese Diskrepanz eine hohle Regie-Metapher ausfüllen zu müssen, lag wie ein Schatten über dem ganzen Abend. Außerdem hat Bertrand de Billy im Orchestergraben mit einem gar nicht so inspiriert klingenden Radio Symphonieorchester Wien eine klare Akzentuierung vermissen lassen. Nun ist Luisa Miller an sich kein „Reißer“ und zählt zu den selten gespielten Verdi-Opern. Sie hat vom jungen Verdi zu wenig und der großmeisterliche kommt erst langsam in Sichtweite. Bekannt ist vor allem die Tenorarie aus dem zweiten Akt. Die Herausforderung, aus Luisa Miller einen aufregenden Opernabend zu machen, ist also einigermaßen groß. Diesmal wurde es nur flaves Sommertheater.

[59]

THE LIGHTHOUSE

(Peter Maxwell Davies)

Semperdepot

28.7.2001

Koproduktion der Neuen Oper Wien und des Klangbogen Wien 2001 (Premiere 25.7.2001)

Dirigent: Walter Kobera; **Inszenierung:** Carlos Wagner; **Ausstattung:** Conor Murphy; **Licht-design:** Norbert Chmel; Amadeus Ensemble Wien

Besetzung: Sandy, 1. Offizier - Erik Arman; Blazes, 2. Offizier - Steven Scheschareg; Arthur, 3. Offizier & Stimme der Karten - Steven Gallop

Wenn das Biest mit den Augen zwinkert

Peter Maxwell Davies Esoterik-Schocker im Semperdepot: eine Metallleiter, die unter den Plafond hinaufreicht (= der Leuchtturm!), drei Sessel, ein Tisch, ein paar Requisiten wie Spielkarten und Geschirr. Ein bisschen Bühnenne-

bel. Mehr brauchte es nicht, um diese Kammeroper effektiv in Szene zu setzen.

Die Geschichte vom Leuchtturm, dessen Dreimann-Besatzung verschwunden ist, beruht auf authentischen Quellen. Maxwell nimmt sie zum Anlass für eine esoterisch angehauchte Scharlatanerie, mit deren Hilfe er die leichtgläubige Furcht der Menschen vor einem vermeintlich personifizierten „Bösen“ hinterfragt. Und geschickt streut er seine ironischen Einsprengsel in die Partitur, wiegt den Zuhörer in der Sicherheit eines distanzierten Betrachters, bis er ihm die volle Orchesterkeule über den Schädel haut und ein apokalyptischer Sturm losbricht.

Gestartet wird mit einem Prolog, der mit ein paar kleineren Längen die Spannung anheizt und die ratlosen Schilderungen dreier Seemänner enthält, die den verlassenen Leuchtturm untersucht haben. Dann wird zum Geschehen in diesem rätselhaften Leuchtturm zurück geblendet. Eine Besatzung, die sich anödet, derbe Scherze macht, drei Lieder singt (wobei Davies u. a. typische Folklore und Kirchengesang auf die Schaufel nimmt), und die plötzlich mit einem Sturm konfrontiert wird, in den sie eigene, unverarbeitete Erlebnisse aus ihrer Vergangenheit projiziert. Und ehe man sich's versieht, hat die drei Männer am Schluss der Teufel geholt! Nun, die Sache ist so eindeutig nicht. Aber Davies hat ein paar versteckte Hinweise gegeben, wie Tarot, „Der Turm“, die Karte XVI ...

Davies hat die Partitur stark dem theatralischen Effekt angepasst, der einleitende Prolog gibt sich etwas spröder. Ein Horn, das im Zuschauerbereich positioniert ist, stellt den drei Männern immer wieder „Fragen“, die sie dann beantworten und zu Protokoll geben. Nach und nach beschleunigt sich aber dieser Vorgang, die Männer verstricken sich in das eigene Erleben – sie werden dann auch die ursprüngliche, verschwundene Besatzung des Leuchtturms spielen. Mit einer sich gewaltig aufschwingenden stakkatoartigen Orchesterattacke springt die Handlung vom Untersuchungsgericht in den Leuchtturm und in die Vergangenheit zurück – das „Biest“ kann kommen! Die musikalische und szenische Umsetzung waren hervorragend, die Akustik im Semperdepot wie immer von starkem Nachhall geprägt. Für Fans zeitgenössischer Oper (und alle die es werden wollen) ein absolutes Muss.

[60]

JOLANTHE

(Pjotr Iljitsch Tschaikowsky)

Theater an der Wien

3.8.2001

Premiere; Klangbogen Wien

Dirigent: Vladimir Fedosejev; **Inszenierung &**

Bühnenbild: Peer Boysen; **Kostüme:** Annette Beaufays; **Lichtdesign:** Davy Cunningham;

Choreinstudierung: Johannes Prinz; **Orchester:** Tschaikowsky Symphonieorchester Moskau

Besetzung: Jolanthe - Olga Mykytenko; König René - Pavel Daniluk; Ebn-Chakia (der Arzt) - Thomas Gazheli; Graf Tristan Vaudémont - Piotr Beczala; Robert - Wojtek Drabowicz; Martha - Nina Romanova; Brigitta - Lolita Semenina; Laura - Katarzyna Bak; Bertrand - Goran Simić; Almerik - Roman Murawitzkij

Liebe macht sehend!

Zwar ist man meist genau der umgekehrten Meinung, allein in diesem Fall ist es anders. Die wohlbehütete Königstochter Jolanthe, der ihr Gebrechen verschwiegen wird, erlangt durch die Liebe (und die mehr oder weniger professionelle Hilfe eines maurischen Arztes) wieder das Augenlicht. Die Vorlage für diese außerhalb Russlands wenig gespielte Oper bildete ein Theaterstück des Kopenhagener Dichters Henrik Hertz. Tschaikowsky, der das Stück von Hertz zufällig in einer Zeitung gelesen hat, war von der „Poesie und Originalität“ des Stoffes und der Fülle an „lyrischen Momenten“ beeindruckt. Sein Bruder Modest hat das Theaterstück in bewährter Manier in ein Libretto umgearbeitet.

Die rezeptionsgeschichtliche Herausforderung bei „Jolanthe“ scheint nun zu sein, dass man dieses Werk – als Tschaikowskys letzte Oper im Umfeld seines „Nussknackers“ und der VI. Symphonie entstanden – zu sehr aus dem Gesamtschaffen des Meisters her beurteilt und demgemäß für zu leicht befindet. Gegenüber der schwermütigen, neurotischen „Pique Dame“ (die nur zwei Jahre davor, 1890, uraufgeführt worden ist) muss „Jolanthe“ wie eine lyrisch-verbrämte rotgoldenumstrahlte, windverblasene Abendwölkchen erscheinen. Doch wenn man auf der Zeitachse in die andere Richtung marschiert, stößt man gerade zehn

Jahre später auf Claude Debussy und „Pelléas et Mélisande“.

Das kann natürlich nur als Hinweis dienen, weil man die Partitur von „Jolanthe“ nicht als „impressionistisch“ einstufen kann. Das Herzstück der Oper, das Liebesduett zwischen Jolanthe und Vaudémont, ihrem geliebten Grafen, gibt sich in bester und klassischer „Tschaikowsky-Manier“ – ein Ohrwurm, den man auch am nächsten und übernächsten Tag im Kopf hat, voller aufblühender und aufschmelzender Liebessehnsucht. Aber das „Drumherum“ entpuppt sich stellenweise als extravagant instrumentiert. Als treffendes Beispiel wird hier gerne die nur mit Holzbläsern und Hörnern besetzte kurze Ouvertüre genannt. Es ist nahelegend, dass Tschaikowsky die inneren seelischen Zustände an dem Stoff ganz besonders interessiert haben. Wie empfindet ein blinder Mensch, was empfindet er, und wie reagiert er, wenn er plötzlich sehend wird!? Das Orchester muss dermaßen diese Welt in Klängen nachzeichnen, wie sie in Jolanthes Seele dringt – und wenn die Ouvertüre auf die Unterfütterung der Streicher verzichtet, dann kann man diesen „Mangel“ auf die Hauptperson der Oper übertragen. Der kühlere Bläserklang entbehrt der Wärme und Poesie des nie geschauten Sonnenlichtes, der nur gefühlten Blumen, der noch nicht erfahrenen Liebe.

Der in verschiedenen Blautönen gehaltene Bühnenvorhang zu Beginn ließ nun erwarten, dass die Jugendstil-Anklänge dieses Musters auch die Inszenierung bestimmen würden – und das hätte, wie man feststellen sollte, sehr gut zur Musik gepasst. Leider blieb diese Ornamentik auf die Verkleidung eines in den Bühnenplafond ragenden Turms mit inwendiger Wendeltreppe beschränkt. Der Turm war auf ein Podest gestellt, dass von einer Art Teich rund umgeben, die isolierte Welt Jolanthes verkörperte, als Zentrum des Gartens, in dem sie zurückgezogen leben muss und den kein Fremder bei Todesstrafe betreten darf. Um diese poetische Insel war im Quadrat ein Laufsteg gebaut. Außerdem wurde direkt an der Rampe gespielt, wo eine Art Sofa für den König, Jolanthes Vater, stand. Bis auf Jolanthe waren alle Beteiligten schwarz gewandet, was vielleicht ausdrücken sollte, dass Jolanthe sie nicht sehen kann. Die Personenführung ließ einen über Jolanthes Blindheit nicht im Unklaren, beschränkte sich aber auf das Notwendigste.

Etwas banal geriet die Schlusszene, wenn Jolanthe, sehend geworden, vom Sonnenlicht geblendet zwischen den Menschen umhertorkelt. Aber wie könnte man so etwas wirklich glaubhaft auf die Bühne stellen? Insgesamt jedoch erwiesen sich Bühnenbild und Inszenierung als brauchbar und in sich geschlossen. Dieser Meinung war auch – bis auf einige, unermüdliche Buhrufer – das Publikum. Eine sehr rudimentäre deutsche Übersetzung wurde als Übertitel gezeigt, das Libretto auch in Gebärdensprache übersetzt und von einem im rechten Bühnenaußen positionierten Darsteller dargeboten.

Die musikalische Umsetzung ließ wenig zu wünschen übrig. Herrlich, wie ein russisches Orchester unter einem russischem Dirigenten (Vladimir Fedosejev) Tschaikowsky spielt. Dabei fiel auf, dass Jolanthe weniger stark rhythmisch akzentuiert ist, sondern dass es mehr um Klangfarben und Klangfülle geht, um ein symphonisches Fließen, was dem Nachfühlen dieser schon angesprochenen inneren Emotionalität auch besser entspricht. Das Niveau des Tschaikowsky Symphonieorchesters war hoch und lag über dem des RSO Wien, das in der diesjährigen „Luisa Miller“-Produktion des Klangbogen zu Ehren gekommen war.

Das junge Sängerteam überzeugte ebenfalls und trug wesentlich zum Erfolg des Abends bei: Die Jolanthe von Olga Mykytenko konnte vor allem in den dramatischeren Passagen reüssieren, ließ aber jene poetische Verletzlichkeit, die man bei einer blinden Prinzessin doch annehmen könnte (und die Tschaikowsky auch komponiert hat) vermissen. Aber wahrscheinlich ist das gar nicht unter einen Hut zu bringen. Denn das Liebesduett und das Schlusstableau der Oper fordern Dramatik und Impulsivität – und sprengen schon deutlich die Möglichkeiten eines zartbesaiteten, lyrischen Soprans. (Die Uraufführung wurde übrigens vom selben Sängerpaar wie die Uraufführung von „Pique Dame“ gesungen.)

Für Tenor Piotr Beczala als „blind-geliebtem“ Vaudémont war diese Partie genau jener Grenzfall, der zu Höchstleistungen anspornt, ohne noch die stimmliche Integrität selbst in Gefahr zu bringen. Er verzückte mit seinem leidenschaftlich geführten lyrischen Tenor das Publikum. Ein großes Versprechen ist auch der Bass von Pavel Daniluk, der als König eine wunderschöne, traurige Arie singen darf. Voll

Feuer war die Arie des Robert, Wojtek Drabowicz, der in selbiger seine Geliebte (die in der Oper nicht auftritt) mit blühendsten Farben und Leidenschaften schildert. Auch den maurischen Arzt, Thomas Gazheli, hat Tschaikowsky mit einer Arie bedacht, in der ein wenig über das „Sehen“ und „Blindheit“ und „Heilung“ philosophiert wird. Diese Arie war schön vgetragen, faszinierte aber vor allem wegen der Orchesterbegleitung, eines sich perpetuierenden Motivgeflechts, auf dem die arabisch inspirierte Heilungsphilosophie des Arztes gleichsam wie ein Abglanz des Lichtes ewiger Wahrheit dahinschwebte. Der gelungene Abend wurde reichlich beklatscht, den meisten Applaus heimste Piotr Beczala ein.

SAISON 2001/2002

[61]

DON CARLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

2.9.2001

Saisoneroöffnung

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Philipp II - Ferruccio Furlanetto; Don Carlo - Neil Shicoff; Rodrigo, Marquis von Posa - Anthony Michaels-Moore; Der Großinquisitor - Eric Halfvarson; Ein Mönch (Kaiser Karl V) - Dan Paul Dumitrescu; Elisabeth de Valois - Marina Mescheriakova; Eboli - Violeta Urmana; Tebaldo - Stella Grigorian; Conte di Lerma - John Nuzzo; Un aroldo reale - John Nuzzo; Voce dal cielo - Ileana Tonca; Contessa d'Arenberg - Gabriela Poihs

Bloßfüßiger Selbstmörder

Bei dieser „Don Carlo“-Aufführung bekam man noch ein paar Spritzer der hochschlagenden Regie-Wogen von den Salzburger Festspielen ab, was zwar nicht sonderlich störte, aber der arme Carlo begeht am Schluss eben nicht Selbstmord – so ist das nun mal, zumindest bei Verdi. Natürlich ist es Neil Shicoff unbenommen, sich seine Rolleninterpretation aus Salzburg gleich mitzunehmen und sich am Schluss zu erdolchen. Und er kann auch im Gefängnisbild bloßfüßig über die hoffentlich saubergefegte Staatsopernbühne spazieren. Vielleicht gehört beides auch wirklich zusammen: Was die bloßen Füße andeuten, die offengelegte, den Unbillen des Schicksals ungeschützt dargebotene Seele des Infanten, führt später zu seinem selbstzerstörerischen Ende. Verdi hingegen lässt Carlo von einem Mönch, möglicherweise Karl V., taktvoll aus der unentwirrbaren Schicksalsverstrickung entfernen – und das wird schon seinen Grund haben. Aber es soll hier nicht über die (Un-)Notwendigkeiten modernen „Regietheaters“ philosophiert werden. Auch wenn die neudesignte Staatsoper-Zeitschrift „prolog“ in ihrer Septemberausgabe in einem Essay uns biederer Opernbesuchern wieder einmal zu erklären versucht, wie modern „verstörend“ Oper zu sein hat, um erstens ihre Daseinsberechtigung zu erweisen und um zweitens das biedere Denken Wiener

Opernbesucher zu entlarven. Doch zurück zum Beginn. Unübersehbar war der für die heurige Saison besonders „originell“ ausgestaltete Eisene Vorhang von Richard Hamilton: eine etwas angefärbelte Schwarz-Weiß-Fotografie des Innenraums der Mailänder Scala. Wer dann noch die Freude hat, das Interview mit Hamilton in jenem quadratischen Folder zu lesen, der an mehreren Ständen im Hause aufliegt (unter dem hübschen Logo von „art pool“), der weiß, dass diesmal wirklich ein ganz unbekümmerter Fisch aus diesem „pool“ in der Staatsoper „art“ machen durfte. „Ja, das Essen ist in Mailand tatsächlich ausgezeichnet, besonders im November“ lesen wir hier und danken dem Meister für diesen Hinweis; auch dass es in Mailand „von den Schwarzweißpostkarten noch recht viele gibt“. Nun, ich frage mich, wo das biedere Denken anfängt – um in oben angerissener Diktion zu bleiben – und die Avantgarde aufhört. (Immerhin leistet sich Hamilton, wie man ebenfalls erfährt, einen Porsche 911S. Gerade richtig für einen „Verstörer“.) Was das Haus aber noch verändert hat, und zwar eher zum Positiven, ist das von Alberto Vilar mäzenierte Libretto-Mitlesesystem. Aber darüber wird wohl noch bei der einen oder anderen Aufführungsbesprechung in den nächsten Wochen eingehender zu referieren sein.

Etwas schwerer fällt die Beurteilung der bis zu achtzehn neueingerichteten Rollstuhlplätze auf dem mittleren Galerieplatz. Dass man die Rollstuhlfahrer auf die Galerie verbannt, lässt schon tief blicken: aus den Augen aus dem Sinn oder so ähnlich. Außerdem gehen dadurch keine teuren Parterre- oder Logenplätze verloren. Deshalb handelt es sich wahrscheinlich um eine ökonomische Entscheidung. Es gibt aber in der Sache noch ein paar weitere Ungereimtheiten, die von Seiten der Publikumsvertretung möglicherweise noch ein Nachspiel haben werden.

Ja, und dann gab es noch eine Aufführung. Zuerst trat der Staatsoperndirektor persönlich vor den Vorhang. Der Abend wurde auf den Wiener Rathausplatz, nach St. Pölten und Graz übertragen – außerdem musste der Direktor das Sponsoring einer kleinformatigen österreichischen Tageszeitung lobend erwähnen – und da wurde er doch gleich einmal mit ein paar Buhs verärgelter Galeriebesucher konfrontiert (Rollstuhlplätze!). Holender merkte an, es gelte

ihm sozusagen auf Verdacht, für den Fall, dass er eine „Last-Minute-Umbesetzung“ ankündigen müsse. Aber beim Abgang, als es wieder ein paar Buhs gab, wird er gewusst haben, dass das nicht der Grund gewesen sein kann.

Das erste Bild offenbarte dann gleich die Schwachstelle des Abends: Das Freundschaftsmotiv klang aus dem Orchester hohl und holprig – und das änderte sich auch im restlichen Vorstellungsverlauf nicht wirklich. Dieser hohlknallige Tonfall war schon eine besondere Leistung und ergab verbunden mit dem uninspirierten Dirigat von Vjekoslav Šutej alles andere als eine glanzvolle Orchesterbegleitung. Aber es war die erste Vorstellung nach der Sommerpause und erfahrungsgemäß hat man sich deshalb ohnehin keine Glanzleistung erwarten dürfen.

Zum Glück fiel das nicht so schwer ins Gewicht, weil sich das Sänger-Ensemble auf der Bühne und vor den Kameras durchwegs gut machte. Und Neil Shicoff sei sein „Borderline“-Don Carlo verziehen. Er sang sich feurig vor allem in die Liebesduette hinein und bekniete die arme Elisabeth mit solchem Enthusiasmus, dass selbige sogar ein paar herzschnelzende Pianotöne über die Lippen brachte. Weil die dramatische Attacke sonst mit viel Vibrato angereichert war, hielt sich die Verzückung über Marina Mescheriakova aber in engeren Grenzen.

Während man bei ihr also keinen Vergleich mit wirklich berühmten Vorgängerinnen anstellen darf, weil das die Perspektive zu sehr verzerren würde, drängt sich ein Vergleich zwischen José Carreras und Neil Shicoff auf. Ersterer als etwas hysterischer, sensibler, mehr lyrischer Infant, gibt sich der zweite als viriler, psychisch angeschlagener, liebeshungriger Thronfolger. Im Gegensatz zu Carreras, dessen Carlo auch aus der leichten, ständigen Überspannung der stimmlichen Ressourcen eine eigenartige Brüchigkeit bezog, die intensiv unter die Haut ging, bewundert man an Shicoff seine sängerische Klugheit, seine stimmliche Präsenz, sein „psychopathologisches“ Einfühlungsvermögen. Der Don Carlo von José Carreras war seelisch verletzlicher und in seiner Verletzlichkeit vielleicht rollendeckender – aber das ist jetzt über zwanzig Jahre her.

Der Philipp von Ferruccio Furlanetto wurde von einigen Besuchern als etwas langatmig empfunden, war jedoch sehr gut gesungen, wenn auch in der Rollengestaltung die Tiefen-

dimension der Figur noch etwas mehr ausgeleuchtet werden könnte. Dasselbe gilt für den Posa des Anthony Michaels-Moore. Der Eboli wurde einmal mehr das Schleierlied beinahe zum Verhängnis, aber was dann von Violetta Urmana geboten wurde, war eine impulsive und eindringlich gesungene Story von Kränkung, Rache und Reue. Imposant der Großinquisitor von Eric Halfvarson, der die in Summe überzeugenden sängerischen Leistungen des Abends abrundete. Schlussendlich gab es viel Applaus seitens des Publikums für eine zeitweise packende „Don Carlo“-Aufführung, der es diesmal an einer adäquaten orchestralen Begleitung mangelte.

[62]

DIE FREMDE

(Johanna Doderer)

Museumsquartier Halle G

9.9.2001

Uraufführung; Produktion der Musikwerkstatt Wien

Dirigent: Huw Rhys James; **Regie, Bühne, Licht:** John Lloyd Davies; **Kostüme:** Barbara Hölbling; **Bewegung und Körperarbeit:** Johanna Kienzl; **Orchester:** Ensemble Musikwerkstatt Wien

Besetzung: Medea - Eva Steinsky; Jason - Mark Beudert; Amme - Gabriele Uher; Hofmeister - Steven Gallop; Kreon - Konrad Huber; Kind - Vinzent Leitgeb

Und ewig lockt der Mythos

Eine Uraufführung. Ein kleiner, fast vollgefillter Saal mit rund 300 Zuschauern, vielleicht ein, zwei Dutzend mehr. Die Garderobezettel wurden mit der Hand geschrieben, das war rührend. Aber dieser Hinweis auf eine gewisse „Unprofessionalität“ des Uraufführungsambientes zielt ins Leere. Denn bis auf die immer noch unmögliche Form der Programmhefte (schmal und auf A4-Überformat hochgezogen und unarchivierbar) hat die Musikwerkstatt Wien wieder eine sehr solide Aufführung auf die Beine gestellt. (Großer Dank auch gleich vorweg für das Libretto als Zugabe.) Der Haken an der Sache hat sich woanders eingedreht. Und er hatte wohl auch größere Ursache daran, dass der Applaus nachher den Rahmen einer freundlichen Beifallsbekundung nicht

überschritt, durchbrochen von ein paar pflichtbewussten Bravo-Rufern. Ich kann mir ausmalen, wie einen das Thema gefangen nimmt: Ein antiker Mythos. Medea. Eine Frau. Ein Stoff an dem das Blut von Jahrtausenden klebt, eingraviert in die morphologischen Felder abendländischen Denkens. Wer käme davon los? Der neue Titel „Die Fremde“ verschärft den Isolationsanspruch des Medea genannten Individuums. Aber der Name Medea hat zu viel Autorität, als dass man sich diesen neuen Titel darüber merken könnte. Der Text kommt von Euripides, die altertümliche Sprache des Übersetzers Johann Jakob Christian Donner hat die Komponistin, die das Libretto selbst verfertigt hat, beibehalten. Der Text ist der eine Anknüpfungspunkt für die mythische Gegenwart Medeas, der andere ist die Musik. Ist sie es?

„Ich empfinde mich vor allem als eine Komponistin der Übergänge“, wird Johanna Doderer in einem Werbefolder zitiert, der einige Wochen vor der Aufführung verschickt wurde. „Übergänge, welche in dynamischen Prozessen sich überlappen, verdrängen, Platz schaffen für neue Übergänge.“ Nachdem eine Art von Meeresrauschen den Abend eingeleitet und dreimal wiederholtes Sirenengeheul eines akustisch vorüberbrausenden Einsatzfahrzeuges die versammelte Besucherschar wachgerüttelt hat – ein Klangrealismus der „Unikat“ bleiben sollte – beginnt das Orchester mit einer halbmelodischen Geste in jene rhythmische Strukturierung überzuleiten, die die Hintergrundstrahlung dieser Partitur bildet. Minimalistische Konzepte erzeugen üblicherweise eine stringente Rhythmik, die sich beim Zuhörer in Fußwippen oder „Zeigefinger-auf-Oberschenkel-Pochen“ auslebt – und das war in der Tat ein stark vorhandenes Merkmal. Allerdings hat Doderer es meist vermieden, die rhythmischen Wiederholungen zu sehr in der Vordergrund zu spielen. Dort, wo es passiert, da ist es frappant (war es zu Beginn der fünften Szene?) und man meinte Philip Glass schaue kurz in den Saal herein.

Was aber noch mehr überraschte, war die Führung der Singstimmen, die sich um diesen Minimalismus nicht bekümmern und die wie fremdartige Gewächse aus dem 20. Jahrhundert wirken. Das scheint ziemlich risikolos gesetzt, beginnend bei der Strauss'schen „Elektra“ und verliert sich irgendwo im weiten Raum eines konventionellen „Nachkriegsmodernis-

mus“, der zum nervösen Minimalismus des Orchesters in unaufgelöster Diskrepanz steht. Während also die Sänger „singen“ – und sie können das auch wirklich „singen“ (ein Ausdruck der „Konventionalität“) – arbeitet die Orchesterbegleitung beständig dagegen, wie ein sich immer vorwärtsdrehender Mahlstrom, ein rhythmisierendes schwarzes Loch, und saugt alles gleich wieder auf. Was daraus folgt, erzeugt wenig Spannung für die Zuhörer, sondern eine sich stets gleichbleibende Vernichtung des dramatischen Impulses durch eine oszillierendes Gravitationsfeld, das die Wahrnehmung all dieser psychologisch-mythischen Nuancen, die ja im Text angelegt sind und die auch der darstellerische Aspekt der Mitwirkenden ausdrückt, neutralisiert. Ist das so gewollt? Es wird dem dramatischen Sachverhalt von Seiten der Singstimmen viel zu wenig Platz eingeräumt. „Warum, ihr Kinder, warum blickt ihr mich so an?“ Wie schnell wird das von Medea hingesungen, verschluckt von der vorwärtstrebenden Partitur, die anscheinend von einem „Übergang“ zum nächsten hechelt. Die ganze Auseinandersetzung mit Jason (in der Medea auch Koffer schmeißen darf, aber das gehört schon zu den szenischen Anmerkungen) ist eine einzige „Verschlingung“, die keinen Platz für eine psychologische Entwicklung und Feinzeichnung lässt. Ein Satz wie „Warum, ihr Kinder, warum blickt ihr mich so an?“ der duldet keine Übergänge neben sich. Welch packendes, ahnungsvolles Fragen steckt in diesem Satz, welche mythische Geschehensvorgewissheit spricht aus ihm zum Publikum? Aber wie wegkaschiert huschte er über die Rampe der Halle G im neuen Museumsquartier und verpuffte im Zeigefingerklopfen der Orchesterbegleitung. Dort, wo alles zum Übergang wird, kann es keine Entwicklung mehr geben. Das Resultat ist eine Art von Versteinerung. Medea ist von Anfang an in ihr Schicksal eingemauert, einzementiert, jeglicher Nuancierungsmöglichkeiten beraubt, singt ihren Part, ohne dass ihr ein Gestaltungsraum gelassen würde, ohne dass sie in jenem zitierten Satz kurz innehalten dürfte „ihr Kinder...!?“.

Wenn bei all dieser dramatischen Wirkung, die eine Bearbeitung des Medea-Mythos erwarten ließe, letztlich nur der Widerspruch eines „statischen Übergangs“ zurückbleibt, dann ist das Ergebnis ein wenig ernüchternd. Vielleicht sollte Doderer mehr solche Atempausen einbau-

en, wie nach dem heftigen Wortgefecht mit Jason, als Medea zu Boden sinkt, und das Orchester sich endlich einmal ausruht und in schwebender Klangfläche verharrt – ehe es, sich selbst verausgabend, weiterspielt. Die Oper könnte dann statt siebenzig Minuten vielleicht neunzig Minuten dauern, aber sie hätte dadurch eine Chance, sich auch dramatisch zu entfalten und nicht nur, wie eine ständig unter Spannung stehende Glühbirne, eiförmig vor sich hinzuleuchten.

In Summe bleibt einem dieses rhythmisch-orchesterale Flattern im Ohr, das da und dort von motivischen Klangornamenten durchbrochen wird, die sich aber alle nicht wirklich auswaschen dürfen, sondern mehr fragend, manchmal auch redundant, durch den Raum geistern. Oft hat man das Gefühl, die Geschichte der Moderne wie verworfene Gesteinsschichten zu durchbohren – und in Summe macht das einen zeitgenössischen Eklektizismus, der nicht ohne Reize ist, aber in diesem Falle vor allem nach einer bühnendramatischen Orientierung verlangte. Leider ging das von Doderer ebenfalls im Programmheft angesprochene Konzept der dynamischen Feinzeichnung als „formbildendem Element“ bei der Umsetzung irgendwo in der mageren Akustik des Raumes verloren, und wenn man auch dem Ensemble der Musikwerkstatt Wien alle Hochachtung aussprechen muss, so gibt es für zeitgenössische Musik gerade auch in Wien profiliertere Orchester.

Das dunkel gehaltene Bühnenbild wurde durch helle, eckige, mit griechischen Schriftzeichen bedeckte Säulenstümpfe gegliedert, kleine vorne, hinten höhere. Im Vordergrund markierte ein großer Kreis mit einem abstrakten Ornament, griechischer Keramik nachempfunden, Medeas „Kampfplatz.“ Die Männer trugen braune Hosen, so in diesem diskriminierenden Braun der dreißiger Jahre. Der Chor, fünfstimmig, wurde nur von Frauen gesungen, schwarze Kleider und Stiefel. Die Konzeption, ihn auch als „gespaltene Persönlichkeit“ von Medea aufzufassen sowie als Frauen von Korinth (wie das Programmheft informiert), war nicht wirklich eingängig. Nicht zu vergessen sei das langgezogene rote Dreieck, dass über der Bühne angebracht, wie eine Feuerzunge, wie eine sexuelle Assoziation, wie gestockter Blutfluss, auf die Hauptdarstellerin herabwies. Beeindruckend war die Lichtregie, die als zusätzlich belebender Faktor die teilweise seichte Regiear-

beit (Medea wirft neben den Koffern auch noch einen weißen Sessel etc.) sehr ansprechend ausgeleuchtet hat. Eva Steinsky (Medea), im Wesentlichen auf den erwähnten Kreis festgebannt, hat sich mit aller Kraft auch den wenigen dramatisch forcierten Höhen angenommen (die eben diese „Elektra“-Assoziationen in mir wachriefen). In dem kleinen Saal kam die Besetzung durchwegs sehr gut an, nur die eine oder andere Chorstimme zeigte schon in diesen beschränkten Räumlichkeiten einen gefährlichen Hang zur „Ausdünnung“. Aber wie hat die Komponistin nicht selbst gesagt: „Das ist jetzt ein Anfang, wie es weitergeht, wird man sehen.“

[63]

NABUCCO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

16.9.2001

Dirigent: Fabio Luisi

Besetzung: Nabucco - Georg Tichy; Ismaele - Miro Dvorsky; Zaccaria - Paata Burchuladze; Abigaille - Eliane Coelho; Fenena - Mihaela Ungureanu; Oberpriester - Goran Simić; Abdallo - Walter Pauritsch; Anna - Renate Pitscheider

Ab ins Repertoire

An ins Repertoire geht es jetzt mit der „Nabucco“-Produktion vom vergangenen Mai – und wie befürchtet ist der Eindruck, den die Inszenierung im Repertoire hinterlässt, noch trostloser. Die statuarische Personenregie stützt die spannende Handlung überhaupt nicht und die Optik mit all diesen beanzugten Assyriern und Juden erinnert einen nur mit Langeweile an viele ähnlich gelagerte Inszenierungen. Alle Last liegt – das war deutlich bei der verkrampften Premiere zu spüren – auf den Sängern, wo ihnen doch Regie und Bühnenbild unterstützend zur Seite stehen sollten. Aber die sängerischen Leistungen standen an diesem Abend der Premiere kaum nach. Das gilt vor allem für Paata Burchuladze, den man viel zu selten an der Staatsoper zu hören bekommt, und dessen profunder, volltönender Bass zu den Ausnahmerscheinungen zählt. Er gab einen fast dämonischen Oberpriester, einen, der mit Autorität und Energie die Rechte seines Volkes und seines Gottes zu vertreten sucht.

Eliane Coelho umschiffte als Abigaille die Höhlenklippen der Partie ohne größeren Schaden zu nehmen. Außerdem hat sie ihren Verdi gewissermaßen „im Blut“ und weiß, wie man die Phrasen setzt und die charakteristische „jung-Verdi'sche“ Rhythmik ausnützt. Als Nabucco kam Georg Tichy zu Ehren. Tichy besitzt nicht das Charisma eines gut durchwachsenen italienischen Baritons. Sein Timbre ist härter und seine stimmlichen Mittel sprudeln aus einer weniger ergiebigeren Quelle. Trotzdem musste die Reputation dieses babylonischen Königs nicht darunter leiden. Es war ein Nabucco, der sich auf das Wesentliche konzentrierte, ein wenig „trocken“ sang, seelenschmeichlerischen „Romantizismen“ abhold, aber trotzdem stimmlich und darstellerisch überzeugen konnte. Der Staatsopernchor ließ seinen „von der Sehnsucht getragenen Gedanken“ wieder genussvoll im lang gehaltenen Piano ausklingen, dass es die reinste Freude war.

Bei der Ouvertüre machte sich wieder diese unnötige „Bühnen-Kasperliade“ negativ bemerkbar – das Miniatur-Theater in dem eine Kasperlpuppe bewegt wird, assistiert von zwei Ballettmädchen, die dahinter hin und her hüpfen und Kindertheater machen. Aber nachdem dieser Teil exekutiert war, begann das Orchester bald munter dahinzuschnurren und brachte den restlichen Abend schwungvoll über die Bühne. Der Schlussapplaus war für die gebotenen Leistungen zu kurz und bündig. Eliane Coelho wurde von ihrer Fangemeinde mit einigen Bravorufen bedacht.

Im vierten Akt soll der Direktor höchstpersönlich einen Blick auf den Galeriestehplatz geworfen haben. Vielleicht wollte er sich davon überzeugen, dass für diese Vorstellung kein einziger von den neu geschaffenen achtzehn Rollstuhlplätzen gebucht worden war. Aber dank der mobilen Bauweise kann dieser Teil des Stehplatzes bei Bedarf umgebaut werden.

[64]

CARMEN

(Georges Bizet)

Staatsoper

30.9.2001

Dirigent: Vekoslav Šutej

Besetzung: Zuniga - Janusz Monarcha; Don José - Stephen O'Mara; Moralés - Yu Chen; Escamillo

- Albert Dohmen; Carmen - Nadja Michael; Frasquita - Ileana Tonca; Mercédès - Cornelia Salje; Micaëla - Krassimira Stoyanova; Remendado - Walter Pauritsch; Dancaire - Hans Peter Kammerer; Lillas Pastia - Hacik Bayvertian

Handfeste Carmen

Nach ihrem Tänzchen im zweiten Akt ging diese Carmen gleich in den Nahkampf über. Behände und mit unverhüllter Absicht nestelte sie an Don Josés Uniformknöpfen, zu seinen Füßen hingekauert. Selbiger entschlüpfte dieser markanten Stellung erst durch den Zapfenstreich nach ein paar schweißperlenden Sekunden, in denen man als Zuschauer schon meinte, sich im Etablissement geirrt zu haben. Aber es ist gewiss ein Schelm, wer mehr denkt, als er zu sehen bekommt. Neben diesen szenischen Feinheiten, die Nadja Michael offenbar für eine überzeugende Carmen-Interpretation als wesentlich erachtet, blieb die musikalische Umsetzung ziemlich eindimensional. Hinreißende Laszivität und spanisch-heiß hervorsprudelnde Erotik suchte man vergebens. Die leidenschaftliche Üppigkeit der Bizetschen Komposition blieb ungenützt.

Michael besitzt einen vollen, etwas dunkel gefärbten, hausfüllenden Mezzosopran, nicht unpassend für das französische Fach. Nur ist die Ausdifferenzierung dieser Stimme nicht sehr weit gediehen, ohne geschmeidiger Nuancierung der Emotionen und Leidenschaften. Es war also eine Carmen mit „bodenständiger“ Präsenz, wo die Einfalt eines bloß dramatischen Kalküls überwog. Und diese Art von handfester Verführung musste man als gesangliches und darstellerisches Defizit empfinden.

Stephen O'Mara, der Don José des Abends, konnte erst in der Raserei des Schlussaktes sein darstellerisches Unbehagen überwinden, dass ihn im ersten Akt noch zu einer Karikatur eines Wachoffiziers gemacht hatte. Die Nagelprobe, die Blumenarie im zweiten Akt, zeigte seine stimmlichen Grenzen auf. Ein Tenor mit wenig Schmelz und ohne verführerische Pianophrasen, keine Stimme, um auch in dieser Arie noch voll aus einem ruhig dahinströmenden Atem schöpfen zu können. Es ist nicht gut, wenn die Zuhörer mitbekommen, wie anstrengend Singen sein kann.

Zum Glück zeigte Krassimira Stoyanova als Micaëla mit ihrer ersten Arie, wie man von „A bis Z“ einen durchgehenden musikalischen

Vortrag gestaltet. Die Arie im dritten Akt gelang weniger überzeugend, ihre Stimme ist den jugendlich frischen Lyrismen der Micaëla schon ein wenig entwachsen. Vom Escamillo des Albert Dohmen gibt es wenig zu berichten – was übrigens für viele Escamillos gilt. Sie geben ihr Torerolied zum Besten und wirken sonst oft blass. Das Orchester unter der Stabführung von Vjekoslav Šutej zeichnete sich nicht durch besonders kultiviertes Spiel aus. Auch hier ist das Attribut „bodenständig“ angebracht. Die Ouvertüre knallte wie Blasmusik. Ob „Don Carlo“ oder „Carmen“, diese „Hausmannskost“ schlägt sich mit der Zeit schon auf die Ohren.

Die von Franco Zeffirelli kreierte Inszenierung schöpfte wieder aus üppiger Fülle und mediterraner Lebensfreude. Es ist eine Inszenierung, die dem Publikum gefällt, die es zum Mitgehen ermuntert. Es ist eine Inszenierung, die in schon fast cineastischer Detailverliebtheit das Auge anspricht, als prächtige, genussvoll-aufgebaute Opern-Kulisse. Auch die 101. Aufführung hat – trotz der genannten Minuspunkte – stark davon profitiert. Der Applaus – dem sich einige strategisch gut platzierte Bravorufer unterjubelten – war sehr wohlwollend, währte aber nicht lange.

[65]

ERNANI

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

13.10.2001

Dirigent: Frédéric Chaslin

Besetzung: Ernani - Janez Lotrič; Don Carlo - Georg Tichy; Don Ruy Gomez de Silva - Ferruccio Furlanetto; Elvira - Ines Salazar; Giovanna - Waltraud Winsauer; Don Riccardo - Benedikt Kobel; Jago - In-Sung Sim

Ernani gegen „Wetten dass...“

Der „Ernani“ ist jetzt auch schon bald wieder drei Jahre im Staatsopernrepertoire zu finden und er hält sich dort nach wie vor recht gut. Man mag über das Werk selbst geteilter Meinung sein. Die Handlung, in der sich drei Männer um den angebeteten Sopran „prügeln“, ist ein wenig schräg, und der junge Verdi hat zündendere musikalische Feuerwerke abgebrannt. Doch es liegt auf der Hand: Thomas Gottschalk-Fans sind an diesem Abend trotz „Ern-

ani“ zu Hause geblieben, um sich vor dem TV-Bildschirm von „Wetten dass“ anflimmern zu lassen.

Nachdem Renato Bruson krankheitsbedingt kurzfristig absagen musste, hatte die Aufführung allerdings auch jenen besonderen „Feinschmecker“-Status verloren, den man gegen Thomas Gottschalk vielleicht noch hätte in die Waagschale werfen können. Der Verfasser dieser Zeilen fand sich trotzdem auf seinem Galerie-Stammplatz ein, umgeben von vielen Touristen, die wagemutig ihre Fotoapparate zückten und munter während der Vorstellung vor sich hin blitzten. Einmal meldete sich lautstark ein Handy. Aber wer will sich darüber an solch einem Abend aufregen, während Verdi munter die Seele massiert.

Frédéric Chaslin am Pult folgte dem von der Partitur ausgesteckten rhythmischen Zick-Zack-Kurs und hielt das Auditorium in gespannter Aufmerksamkeit. Gerade recht für einen solchen Abend. Die Protagonisten brauchten alle ein wenig Zeit um aufzutauen. Janez Lotrič (miss-)brauchte seinen Auftritt im ersten Bild, um seiner Stimme erst einmal die notwendige Geläufigkeit abzurufen. Später agierte er dann sehr souverän. Georg Tichy, eingesprungen für Renato Bruson, zeigte sich – wie schon im „Nabucco“ – sehr gut disponiert. Wofür er sich nicht eignet, das sind romantische Liebeserklärungen mit weichschmelzendem Timbre. Ferruccio Furlanetto, als böser Bass und todbringender Hornbläser am Schluss des Werkes, trug wesentlich zum positiven Gesamteindruck des Abends bei. Zusammen mit Janez Lotrič gab es einige Momente so richtig aufflackernder Leidenschaft, voll jener Kraft und Frische, mit der der junge Verdi seine Opern so elektrisierend aufgeladen hat. Die Dame, um die sich alles dreht, Elvira, gesungen von Ines Salazar, hatte mit dieser geforderten Grundspannung ihre Probleme, mühte sich ein wenig mit ihrem, in der Höhe zu eng bemessenen Sopran und hatte auch nicht die Power, das expressiv zu überspielen. Der Gesamteindruck war positiv – schon eine verfeinerte kulinarische Kost. Aber wer meint, er müsse bei jedem Staatsopernbesuch sinngemäß „musikalische Austern“ schlürfen, um zufrieden zu sein, dem ist ohnehin nicht zu helfen. Im Gegenteil: Gerade solche Abende stärken den Glauben daran, dass es heutzutage noch möglich ist, sinnvoll und auf vertretba-

rem künstlerischem Niveau Repertoire zu spielen, um gerade hier in Wien eine Vielfalt an Werken im Spielplan zu halten, die weltweit ihresgleichen sucht.

[66]

LA SONNAMBULA

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

19.10.2001

Premiere

Dirigent: Stefano Ranzani; **Inszenierung, Bühnenbild, Licht:** Marco Arturo Marelli; **Kostüme:** Dagmar Niefind-Marelli; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Graf Rodolfo - Egils Silins; Teresa - Nelly Boschkowa; Amina - Stefania Bonfadelli; Elvino - Juan Diego Flórez; Lisa - Simina Ivan; Alessio - Boaz Daniel; Ein Notar - Johann Reinprecht

Schlafwandelnd in den Opernhimmel

Diesen Abend ging es einem wie in dem Grimmschen Märchen vom süßen Brei. Die erste dreiviertel Stunde konnte man kaum genug bekommen von diesem melodramatischen Liebesgeflüster, aber dann schlug sich die Schleckerei doch auf den Magen. Dabei gibt es die richtigen Schokoladestückchen erst am Schluss. So löffelte man sich also durch, erfreute sich an dem Schöngesang von Stefania Bonfadelli (Amina) und Juan Diego Flórez (Elvino) und hoffte weiter umsonst auf eine musikalische und szenische Akzentsetzung. Wahrscheinlich ist das überhaupt ein Grundproblem dieses Werks, dass es viel zu lange in gleicher Liebes-Lust-Schmerz-Gestimmtheit dahinfließt, durchbrochen von ein paar eingestreuten Opera-Buffera-Rosinen, die einen aber kaum mehr als ein Schmunzeln abringen. Bellini, in Abgeschiedenheit am Comer See verweilend, komponierte mit „La Sonnambula“ eine Art von Sonettenkranz über das Thema Liebe, durchdrungen von lyrischer Schwermut. Und schwer ist es, ihm den ganzen langen Weg durch Liebesfreud und -klage nachzufolgen, noch schwerer, wie der Abend zeigte, sein melancholisches Klagen in dramatischen Effekt umzupolen.

Aber das mit dem „Schöngesang“ aus dem ersten Absatz ist ganz und gar ernst gemeint.

Juan Diego Flórez ist ein Glücksfall für die an interessanten und guten Stimmen ausgedörrten Opernbühnen. Er ist jung, er schaut gut aus, und er hat einen beneidenswerten lyrischen Tenor, der auch Ausflüge in Bellini'sche Höhen mit Bravour besteht. Seine Stimme ist in melodiösen Schmelz gefasst und hat dieses schwermütige Nachklingen, das – weil wir ja schon bei lyrischen Vergleichen sind – einen an die Stimmung Lenau'scher Gedichte erinnert. Das passt wunderbar zur sensiblen Aura dieses Werkes, zu dieser Exkursion in eine romantische Seelenlandschaft, durch die ein paar Eifersuchtsgewitter ziehen. Und Stefania Bonfadelli steht ihm da um nichts nach, voll berührender Liebe und verinnerlichtem Somnambulismus, gefasst in eine herzerwärmende, koloraturerprobte Sopranstimme. So konnte man das Aussingen dieser emotionalen Mikroskala Bellini'scher Empfindungen in vollen Zügen genießen.

Wirklich aufgelöst wird der ganze „Lyrizismus“ auch von Bellini erst am Schluss des Werkes, wenn Amina in wiedergewonnener Liebesfreude taumelnd ein paar atemberaubende Koloraturen hinlegt (Stefania Bonfadelli hat sie gut getroffen). Dann wird diese Grundhaltung in einen dramatischen Akzent überführt, der einem als Zuhörer wie ein Guss eiskalten Wassers ins Gesicht spritzt. Für diesen „Schlussauftritt“ durfte Bonfadelli aus dem weißen Nachtgewand in ein prunkvolles rotes Samtkleid schlüpfen. Ein guter Gag, um den Abend mit dem ihm gebührenden Schwung zu beschließen.

Das Inszenierungskonzept von Marco Arturo Marelli erwies sich als ziemlich harmlos, wofür man heutzutage ja schon fast dankbar sein muss. Warum er das bieder-dörfliche Geschehen in ein Schweizer-Nobelsanatorium à la Thomas Manns „Zauberberg“ verlegt, ist nicht recht nachvollziehbar. „Diese Künstlichkeit soll der Inszenierung den Rahmen geben“, liest man im Programmheft. Es gibt immerhin eine feudalgroße Sanatoriumshalle mit angegliederter Liegekur-Terrasse zu bestaunen. Das Ganze ist für das Auge schön anzuschauen – egal, ob es jetzt wirklich Sinn macht oder nicht. In der ersten halben Stunde belebt das etwas exotische Ambiente auch die Szene. Der Chor mimt die tuberkulösen oder anderweitig erkrankten, jedenfalls noblen Gäste. Krankenschwestern verteilen dezent vor dem Festessen Medizin. Ja, so denkt man, das Ganze

könnte auch ein geplanter „Event“ für die Sanatoriumsgäste sein, damit denen zwischen Liegekur und Schwindsucht nicht ganz so langweilig ist. Mit fortlaufendem Abend verliert aber diese Idee an Stringenz. Gerade mal das umschlagende Wetter bringt noch ein wenig Leben in die Szenerie. Das Ende des ersten Aktes wird von dichtem Schneegestöber begleitet, das draußen von der Liegeterrasse in die unterkühlte Nacht hereinbläst – und während der Pause geht dann still und heimlich sogar eine Lawine ab, die das Publikum den ganzen zweiten Akt lang als sichtbar gewordenes Mahnmal der emotionalen Umwälzungen bewundern kann: eine von links in die Bühnenmitte vorleckende Schneezunge. Ein Klavier ist ihr zum Opfer gefallen: Stilleben verlorenen Liebesglücks.

Ein paar hübsche Pointen waren auszumachen – etwa im Buffo-Spiel zwischen dem Grafen (Egils Silins) und Lisa (Simina Ivan), wobei Lisa halbaktweise mit einem nackten Bein über die Bühne laufen muss, weil dieser eine Strumpf als Indiz für ihre Untreue gelten wird. Marelli versuchte es auch mit tiefenpsychologischen Ansätzen: Elvino leidet angeblich an einem Mutterkomplex, und deshalb befindet sich die ganze Zeit eine schwarzumschleifte Fotografie seiner verstorbenen Mutter auf der Bühne. Jedenfalls ließ sich am Endprodukt die Intention Marellis „ein psychologisch dichtes Drama zu entwerfen“ (siehe Programmheft) nur in Ansätzen nachvollziehen. Das Orchester enthielt sich unter der Stabführung von Stefano Ranzani allerdings jeglicher Akzentsetzung, so dass es, beinahe „unsichtbar“ geworden, nur mehr eine, zugegebenermaßen sehr schöne, dünnwandige Klangkulisse abgab – sicher keine falsche Strategie angesichts der sängerischen Prachtentfaltung, aber wohl mehr konzert- denn operngemäß.

Der Applaus verteilte sich dementsprechend vor allem auf Flórez und Bonfadelli (beide mit heftigen Bravorufen, Blumen und Begeisterung) und auch auf Egils Silins, der seinen Grafen mit noblem Gesang und Spiel über die Bühne brachte. Die Lisa von Simina Ivan konnte nur an den technisch anspruchsloseren Stellen ihres Parts überzeugen – das machte in Summe ein, zwei Buhrufe. Den Solovorhang von Stefano Ranzani übergab das Publikum mit freundlichem Applaus. Beim Regieteam schieden sich zwar die Geister, die Bravorufer

blieben allerdings deutlich in der Überzahl – und insofern stimmte das Verhältnis.

[67]

LA SONNAMBULA

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

27.10.2001

Dirigent: Stefano Ranzani

Besetzung: Graf Rodolfo - Egils Silins; Teresa - Nelly Boschkowa; Amina - Stefania Bonfadelli; Elvino - Juan Diego Flórez; Lisa - Simina Ivan; Alessio - Boaz Daniel; Ein Notar - Johann Reinprecht

Burleske Anklänge im Sanatorium

Die dritte Aufführung dieser Neuinszenierung bot eine gute Gelegenheit, die Premiereneindrücke etwas abzurunden. Als eindeutige Schwachstelle entpuppte sich das Orchester unter der Stabführung von Stefano Ranzani, dessen an und für sich begrüßenswerte dezentte Orchesterbegleitung den in den einzelnen Instrumentengruppen versteckten melodischen Reichtum der Bellini'schen Partitur verschluckt. Auch wenn Bellini vorzugsweise das Orchester als Gesangsbegleitung ausgelegt hat, so entlockt er ihm doch reizvolle Klangfarben, hüllt er die Sänger in ein zartes, manchmal auch mit aparten rhythmischen Mustern durchwirktes, betörendes Kleid. Eine Herausforderung, die offenbar erst gar nicht gesucht wurde. Denn welches Orchester hätte mehr die Fähigkeiten dazu, sich mit weichschmelzendem Streicherklang und romantischem Bläsererton ganz den süffigen Melodien Bellini'scher Opernromantik auszuliefern?

Das Libretto hat seine dramaturgischen Schwächen, denen man als Zuhörer des 21. Jahrhunderts hilflos ausgeliefert ist. Das führt beispielsweise zu einem eklatanten Spannungsabfall im ersten Akt, sobald der fremde Graf die Szene betritt, dem dann noch die Erzählung einer Gespenstergeschichte folgt. Diese Erzählung soll offenbar den Auftritt der schlafwandelnden Amina vorbereiten und das Publikum zusätzlich verwirren, hat aber (trotz der hübschen fast volksliedhaft-melodischen Ausgestaltung) in den 170 Jahren seit der Uraufführung nichts an Banalität eingebüßt. Die Inszenierung pflegt einen leicht ironischen

Tonfall (ich hatte vergessen anzumerken, dass Amina zuerst als Stubenmädchen eingeführt wird), ohne aufdringlich zu wirken. Dazu gehören die behaarte Brust Egils Silins, der im luxuriösen Schlafrock sein erotisches Abenteuer mit Lisa sucht, genauso wie die weißen gestrickten Wolljäckchen der Krankenschwestern, die sich um die Sanatoriumsbesucher kümmern. Witzige Detailfülle kann man auch am Ende des ersten Aktes ausmachen, wenn die Gäste Amina aufstöbern und sich in liebevoll gestalteten Pyjamas und Nachtgewändern einfinden. In solchen Momenten gewinnt die Szene Züge einer Rossini'schen „Burleske“ à la „Cenerentola“.

Die Personenregie ist seicht, die Figur des Elvino mehr einfältig gezeichnet, denn sie scheint nur Eifersucht oder Liebesglut zu kennen. Juan Diego Flórez ist aber auch kein schauspielerisches Naturtalent. Dafür singt er hervorragend und hat noch alle Chancen, sich die unterschiedlichen emotionalen Skalen auch im Ausdruck zu verfeinern. Stefania Bonfadelli wirkt im Spiel professioneller, aber man hat bei ihr nicht wirklich den Eindruck, hier einer originären Primadonna zu begegnen. Aber das ist auch immer eine Frage des persönlichen Geschmacks.

[68]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

30.10.2001

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Siegmund - Plácido Domingo; Hundig - Walter Fink; Wotan - Jan-Hendrik Rootering; Sieglinde - Waltraud Meier; Brünnhilde - Hildegard Behrens; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Katrin Mann; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Ingrid Kaiserfeld; Waltraute - Michelle Breedt; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Mihaela Ungureanu; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Helene Ranada

Erinnerungen

Plácido Domingos Ausflüge ins Wagnerfach sind immer ein wenig Experiment, ein Durchstoßen von Sprachbarrieren, ein Zurechtsuchen und -finden in einer ihm fremden Opernwelt. Aber es zeigte sich wieder wie bewundernswert vielseitig Domingo ist und wie

klug er mit seinen Ressourcen umgeht. Und es zeigte sich, dass diese Wagnerhelden jetzt seinem Stimmcharakter näher liegen, der härter geworden ist, straffer – abgetragen der Schmelz des junges Liebhabers in Tausenden von Opernstunden. Das Charisma freilich bleibt, sicher ein wenig aus der Erinnerung gespeist. Und der glänzend ehrfurchtsvolle Blick der zahlreich erschienenen Fans war vielleicht auch so ein Erinnerungsfunkel, der durch die Raumzeit huschend, sich zwischen den großen Kristallkugeln des Zuschauerraums gesetzt hatte, um von dort seine Verklärungspfeile unter die Menschen zu verschießen wie man es Amor bei der Liebe nachsagt.

Bemüht, aber in ihrer stimmlichen Substanz stark angegriffen, schickte Hildegard Behrens als Brünnhilde das Publikum auf den Erinnerungstrip. Und während sie für die Walkürenrufe Schwung holte, wusste man schon, dass es an diesem Abend schwierig werden würde. Sie brachte ihn mit Anstand über die Runden, fand in der Todesverkündigung innigere Töne, blieb sich, trotz aller stimmlicher Gefährdung, treu und gediegen im Ausdruck. Die Fricka der Marjana Lipovšek zehrte ebenfalls ein wenig von vergangener stimmlicher Prachtentfaltung. Bei der Fricka wird man sich dessen freilich nicht so bewusst, weil ihrem Charakter eine etwas schärfere, forschere Stimme durchaus entspricht. Doch auch die Sieglinde von Waltraud Meier leidet mehr und mehr an stimmlicher „Grenzgängerei“. Dabei würde man gerade sie in dieser Rolle schmerzlich vermissen, und ihr verzücktes Spiel, wenn sie Siegmund mit stürmischen Küssen bedeckt. Der Wotan von Jan-Hendrik Rootering gewann im dritten Aufzug stark an Charakter, stritt sich herrisch mit den ihn belagernden Walküren und sang seiner Liebblingstochter ein schönes Abschiedslied. Und Walter Finks Hundig war nicht sehr zum Fürchten. Das Orchester kam erst langsam in Schwung. Das pulsierende Vorwärtsdrängen des ersten Aufzugs ging ziemlich verloren. Das lag bis zu einem gewissen Grad an Domingo, dem das Stabreimen hörbar schwer fiel und der in so manche textliche „Insuffizienz“ stolperte. Später ließ Peter Schneider solide, aber zu grobschlächtig musizieren. Um den Applaus brauchte man nicht zu fürchten, doch richtige Jubelstimmung kam keine auf. Vielleicht war auch da schon ein wenig die Erinnerung mit ihm Spiel ...

[69]

TOSCA

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

2.12.2001

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Tosca - Georgina Lukács; Mario Cavaradossi - Neil Shicoff; Scarpia - Alberto Mastromarino; Cesare Angelotti - István Gáti; Mesner - Wolfgang Bankl; Spoletta - Walter Pauritsch; Sciaronne - Marcus Pelz; Roberti - Thomas Mayerhofer; Schließer - Hyun Tae Kim; Hirt - Svetlana Serdar

Diesmal soll es ganz „authentisch“ sein: Der Schreiber dieser Zeilen hat sich, kaum zu Hause angekommen, gleich an den PC geworfen. Wiedergegeben wird der erste, unmittelbare Eindruck, samt aller darin enthaltener Tippfehler. In der Nase noch den Weihrauch vom ersten Aufzug, der diesmal mit besonderer Ausgiebigkeit durch die Staatsoper wallen und wogen durfte, und im Ohr noch das überlang ausgehaltene „Vittoria“ des Neil Shicoff, wäre es frevelhaft, sich gleich schlafen zu legen. Melodische Phrasierungskunst und kraftvolle Attacke standen Shicoff an diesem Abend stets zu Gebote. Er hat zwar ein paar „Faser-schmeichler“ im Timbre zu wenig, um Massen in Ekstase zu versetzen, aber solche legen sich oft ohnehin nur wie Teppichfransen über die eigentlichen Schwachstellen im stimmlichen Fundament.

Die Tosca der Georgina Lukács hatte ein starkes Vibrato, das aber nicht so arg störte wie befürchtet. Sie besaß ausreichend dramatische Qualitäten und nahm den nötigen „Drive“ vom zweiten mit in den dritten Akt. Der Scarpia von Alberto Mastromarino entwickelte genug bösesartiges Potential, um Puccinis Meisterstück entsprechend wirkungsvoll über die Rampe zu bringen. Aber interessiert das wirklich jemanden, ob der Scarpia heute ganz gut oder noch ein bisschen besser gesungen hat? Der Gesamteindruck war überzeugend genug, so dass für alle Beteiligten genug Applaus übrig blieb.

[70]

DIE ZARENBRAUT

(Nikolai Rimski-Korsakow)

Konzerthaus

7.12.2001

Konzertante Aufführung

Dirigent: Vladimir Fedosejev; **Orchester:** Wiener Symphoniker; **Chor:** Slowakischer Philharmonischer Chor

Besetzung: Marfa - Iride Martinez; Ljubascha - Marjana Lipovšek; Grigorij Grjasnoj - Andrzej Dobber; Iwan Lykow - Zoran Todorovich; Sobakin - Alfred Burgstaller; Maljuta Skuratow - Sergej Alexaschkin; Bomelius - Eberhard Francesco Lorenz; Domna Saburowa - Irina Udalowa; Dunjascha - Larissa Kostjuk; Petrowna - Alexandra Durseneva

Nach der erfolgreichen szenischen Aufführung von Rimski-Korsakows Oper „Der goldene Hahn“ im Sommer 2000 bei den Bregenzer Festspielen scheint eine kleine Rimski-Korsakow-Opern-Renaissance einzusetzen – was eine Bereicherung für die Spielpläne sein könnte, wie die konzertante Aufführung der „Zarenbraut“ im Wiener Konzerthaus bewies. Allerdings wurde diese „Zarenbraut“ auch sehr professionell und „schnörkellos“ umgesetzt, wofür man wahrscheinlich zuallererst Vladimir Fedosejev zu danken hat. Er nahm die „Zarenbraut“ gewissermaßen so an sich, wie es der unglückliche Bojare Grigorij Grjasnoj gleich in seiner Auftrittsarie besingt: „Früher sind wir, wenn ein Mädchen uns gefiel, nachts überraschend aufgetaucht, rissen die Tür aus den Angeln, ab mit der Schönen in der Troika und auf und davon.“ (Nachdem der Schreiber dieser Zeilen des Russischen nicht mächtig ist, wird die Übersetzung von Manuela Jobs aus dem Programmheft zitiert.) Das Libretto regte das anwesende Publikum immer wieder zum Schmunzeln an. Eine gewisse Erheiterung bis Irritation hat zum Beispiel der Satz ausgelöst, den Ljubascha ausruft, ehe sie dem Arzt Bomelius in sein Haus folgt, um dort den Kaufpreis (eine Liebesnacht) für das böse Zauberpulver abzahlend: „Schlepp mich in deine Hundehütte, Deutscher!“ Von kaum zu übertreffender Direktheit ist auch der Tod Ljubaschas im vierten Akt. Ljubascha: „Nun töte mich auch ganz! Stich zu, Mörder!“ - Grasnoj: „Da hast du's!“ Er sticht zu. Ljubascha: „Danke!“ Sie sinkt zu Boden. „Direkt ins Herz!“ Möglicherweise haben da und dort Striche dazu beigetragen, die Aussage etwas zu (über-)kürzen.

Rimski-Korsakow hat die Angewohnheit, den Handlungsablauf immer wieder durch längere Arien zu unterbrechen, die eine konzertnahe Eigendynamik entwickeln. Man nimmt diese Verzögerungen gerne in Kauf, weil es sich dabei um wahre GustostückerInnen handelt, aber es liegt auf der Hand, dass die Homogenität des Werkes an sich darunter leidet. Hier kam Vladimir Fedosejew ins Spiel, der sich ganz darauf verstand, die dramatische Zuspitzung nicht zu verpassen und der auch exaltierte „Romantizismen“ in der Orchestrierung nicht dazu benutzte, um sich dem Klangfarbenteppich, den der Komponist ausgelegt hat, als „sanftes Ruhekitzen“ hinzugeben. Dieser „Realismus“ hat einiges an möglicher Klangwirkung ausgespart, aber das differenzierte Spiel der Wiener Symphoniker erfreute trotzdem.

Die Variationsbreite Rimski-Korsakows reicht von Pizzicato-Passagen bis zum gesanglichen Solo-Vortrag – Ljubaschas Arie im ersten Akt, die Marjana Lipovšek imposant gestaltete. Diese Partie liegt ihr überhaupt: Schade, dass man voraussichtlich hierzulande nie Gelegenheit haben wird, sie in einer szenischen Aufführung der „Zarenbraut“ auf der Bühne zu bewundern. (Die wenigen Höhenklippen umschiffte sie gekonnt – die Bandbreite ihrer Stimme nach oben hat sich in den letzten Jahren hörbar eingeschränkt.)

Überraschend war das hohe Niveau der Sängerriege bis in die Nebenrollen hinein. Neben der schon erwähnten Marjana Lipovšek bezauberte Iride Martinez als Zarenbraut Marja. Martinez verlieh der Partie einen Hauch von italienischem Opernflair und der „traumwahn sinnige“ Schluss weckt sowieso Belcanto-Gefühle. Andrzej Dobber durchmaß stimm sicher und mit gefühlvollem Vortrag und dramatischer Akzentsetzung die Höhen und Tiefen des Bojaren Grjasnoj. Mit ihm kündigt sich – vor allem auch für das italienische Fach – ein neuer Weltklasse-Bariton an. Zoran Todorovich blieb als Lykow auch nichts schuldig. (Sein Tenor hat diese gewisse Härte und Sprödigkeit, die ihn vor allem für das slawische Fach prädestiniert.) Und Irina Udalowa (Domna Saburova) vom Bolschoi-Theater hätte man gerne gleich für eine Lisa oder gar für eine Tosca engagiert. Auch der russische Kaufmann des Salzburgers Alfred Burgstaller war voller russischer Seele und Bass-Tiefe (was man von einem „Hiesigen“ ja nicht unbedingt erwarten

würde). Dem deutsche Arzt lieh Eberhard Francesco Lorenz seinen „Intriganten-Tenor“. Alles in allem gab es für alle Beteiligten viel Applaus von einem dankbaren Publikum.

Als Resümee des Abends stellt sich aber wieder einmal die Frage, warum an der Staatsoper seit Jahren die Ausdünnung des slawischen Repertoires betrieben wird. Aber nicht nur Rimski-Korsakow hat hierzulande derzeit zu wenige Fürsprecher.

[71]

GÖTTERDÄMMERUNG

(Richard Wagner)

Staatsoper

9.12.2001

Dirigent: Georg Alexander Albrecht

Besetzung: Siegfried - Christian Franz; Gunther - Peter Weber; Hagen - Roland Bracht; Alberich - Georg Tichy; Brunnhilde - Deborah Polaski; Gutrune - Ricarda Merbeth; Waltraute - Margaretha Hintermeier; Erste Norn - Helene Ranada; Zweite Norn - Mihaela Ungureanu; Dritte Norn - Ricarda Merbeth; Woglinde - Ileana Tonca; Wellgunde - Stella Grigorian; Flosshilde - Helene Ranada

Orchester-Dämmerung

Das Staatsopern-Orchester hatte bei dieser „Götterdämmerung“ keinen guten Tag. Vor allem die Bläser zeichneten sich durch unsauberen Ansatz und jede Menge falscher Töne aus. Die Hörner torkelten in der Überleitung zu Siegfrieds Rheinfahrt wie ein vom Sturm gebeutelter Kahn hilflos durch die Orchesterwoogen – und später wurde überhaupt versucht, durch Lautstärke die eigene Überforderung zu übertönen. Der Trauermarsch hatte schon das Potenzial für einen mittleren Gehörschaden. Dem Repertoire-Gedanken tut man damit nichts Gutes, wenn sich eine „Solo“-„Götterdämmerung“ nur mehr auf einem derartigen Niveau realisieren lässt. Ein Besucher behauptete sogar keck, in Budapest wäre das Orchester besser gewesen.

Dabei war mit Christian Franz endlich ein wirklich guter Siegfried zu hören, ein Siegfried im Vollbesitz seiner stimmlichen Kräfte, mit wortdeutlichem und wortausdeutendem Vortrag. Franz bot eine psychologische Rollenstudie, die trotzdem auf einen markigen, heldischen

Kern nicht verzichten musste. Bestes Beispiel war der Raub Brünnhildens aus ihrer Felsen-
gegend. In dieser an und für sich immer ein
wenig abgeschmackt wirkenden Szene fand
Franz einen zwischen Täuschung und Selbst-
täuschung schwebenden Ton, der dieses bie-
dere Betrugsmanöver zu einem fragilen psy-
chischen Vorgang mutierte. Man hatte immer
das Gefühl, in Siegfried brodte noch ein letzter
Rest Erinnerung, der nur durch diesen bösen
Trank niedergehalten, sich ihm nicht mehr rich-
tig bewusst machen könnte. Schließlich saß er
selbst, gleichsam bezwungen wie Brünnhilde
auf dem Kulissenfelsen, aus seinem Unterbe-
wussten heraus verstört, und die Aufwallung,
mit der er letztlich durch Nothung den Tren-
nungsstrich zwischen sich und Brünnhilde zog,
wurde ihm zu einer schweren Überwindung.
Man mag über diese Wandlung vom „naiven“
Helden zum „mitleidenden“ Helden überrascht
gewesen sein, weil man das (etwa auch in der
langen Erzählung im dritten Aufzug, wenn
Siegfried seine Erinnerung zurückerlangt) ei-
gentlich nie so vermittelt bekommt. Vor dem
Hintergrund Wagner'scher Weltanschauung,
die sich zum Zeitpunkt der Komposition der
„Götterdämmerung“ schon stark unter scho-
penhauerischem Einfluss zeigte, erkennt man
plötzlich, dass Siegfried unbewusst in gewisser
Parallelität Wotans Schicksal nachvollzieht.
Leider war außer Deborah Polaski, deren
brünnhildischen Stärken und Schwächen hin-
reichend bekannt sind, niemand mehr in der
Lage, mit Siegfried auf Augenhöhe zu agieren.
Roland Bracht als Hagen war ein harmloser
Intrigant, der Gunther von Peter Weber wieder
sehr farblos. Vor diesem Hintergrund über-
raschten weder der starke Applaus für Franz
und Polaski noch einige Buhrufe gegen Bracht
und den Dirigenten (bereits zu Beginn des drit-
ten Aufzugs und bei seinem Solo-Vorhang am
Schluss).

[72]

LE NOZZE DI FIGARO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

15.12.2001

Dirigent: Ulf Schirmer

Besetzung: Graf Almaviva - Bo Skovhus; Die
Gräfin - Krassimira Stoyanova; Susanna - Tatia-

na Lisnic; Cherubino - Michelle Breedt; Figaro -
Ildebrando D' Arcangelo; Marcellina - Nelli
Boschkowa; Doktor Bartolo - Janusz Monarcha;
Basilio - Michael Roider; Don Curzio - Peter
Jelosits; Antonio, Gärtner - Marcus Pelz; Barba-
rina, seine Tochter - Ileana Tonca

Samstag-„Figaro“

„Figaro“ an einem Samstag. Publikum aus aller
Herren Länder, wie man so sagt. Und sie wer-
den alle ganz zufrieden wieder nach Hause
gefahren sein. Eine schöne Aufführung ist na-
türlich keine „besondere“ oder keine „außer-
gewöhnliche“ Aufführung, aber sie entlässt
einen trotzdem mit dem beruhigenden Gefühl,
die Zeit sinnvoll verbracht zu haben. Es ist das,
was man eben an einem ganz gewöhnlichen
Samstag, Mitte Dezember, in der Staatsoper
erwarten darf, und was sich das weit gereiste
Publikum erwartet.

Sängerinnen und Sänger waren stimmlich gut
disponiert, das Orchester war mit der gebote-
nen Aufmerksamkeit bei der Sache, an Spiel-
witz mangelte es nicht – und hier könnte diese
schriftliche Nachberichterstattung eigentlich
schon wieder zu Ende sein. Aber weil jemand
auf die Idee kommen könnte, den skizzierten
Unterschied zwischen „schön“ und „außerge-
wöhnlich“ etwas zu hinterfragen, möchte sich
der Schreiber dieser Zeilen nicht so einfach
davonstehlen.

Zuerst ist einmal eine grundlegende Feststel-
lung zu machen, die sich sehr gut an der Su-
sanna von Tatiana Lisnic ablesen lässt. Dieser
quiriligen und herzwärmenden Susanna merkte
man deutlich den Unterschied zum Theater
an der Wien an (Juni 2001 unter Riccardo
Muti), wo ihre Stimme die Zuhörer einschmei-
chelnder in das erotische Knistern Figaro'scher
Musikalität hineinzogen hat. Dieser „Raumfak-
tor“ ist gerade beim „Figaro“ immer in Betracht
zu ziehen und nur wenige Staatsopern-Auffüh-
rungen können bei Mozart das Zuviel an Ku-
bikmetern wirklich überbrücken, die sich zwi-
schen Bühne und Publikum wie ein zweiter,
samtiger Bühnenvorhang legen.

Was den durchgestalteten Vortrag Mozart's-
cher Arien betrifft, hat Krassimira Stoyanova
als Gräfin mit ihrem sehr innig dargebotenen
„Dove sono“ den ersten Preis errungen. Beim
Grafen von Bo Skovhus hatte man ein wenig
das Gefühl, als wäre er die ganze Aufführung
nicht wirklich aus dem Morgenmantel ge-

schlüpft, den er im ersten Akt anhat, wenn er lüstern Susanna nachstellt. Der Figaro von Ildebrando D' Arcangelo wirkte an diesem Abend eine Spur zu leichtgewichtig (so wirkungsvoll er sich im letzten Akt von seiner Susanna auch hat verprügeln lassen). In einem autokratischer auftretenden Grafen hätte er zu leicht seinen Meister gefunden – ganz im Widerspruch zum Libretto. Und natürlich weiß man wie be- und verzaubernd ein „Figaro“ im Haus am Ring auch von Seiten des Orchesters schon erklingen ist. Aber wenn auch nicht jeder Tag ein Sonntag sein kann, mehr Samstage wären auch kein Fehler.

[73]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

22.12.2001

Premiere; Wiener Erstaufführung in Originalsprache

Dirigent: Marcello Viotti; **Inszenierung:** Jürgen Flimm; **Lichtarchitektur:** Patrick Woodroffe; **Kostüme:** Birgit Hutter; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn; **Bewegungsregie:** Renato Zanella

Besetzung: Juliette - Stefania Bonfadelli; Stéphano - Angelika Kirchschrager; Gertrude - Mihaela Ungureanu; Roméo - Neil Shicoff; Tybalt - John Dickie; Benvolio - Michael Knapp; Mercutio - Adrian Eröd; Paris - Markus Nieminen; Grégorio - In-Sung Sim; Capulet - Alfred Šramek; Frère Laurent - Walter Fink; Le Duc - Dan Paul Dumitrescu

Süßstoff oder Bonbonniere?

Nein, keine Sorge, hier wird nicht versucht, für diese Premiere eine Absolution zu erbitten, so schlimm war es nicht. Im Gegenteil, die Story ist einfach zu gut. Allerdings hat Gounod ein „Drama lyrique“ daraus gemacht, der Kampf zwischen den beiden verfeindeten Familien tritt stark in den Hintergrund. Erzählt wird die Geschichte von Roméo und Julia und ihr tragisches Ende, sozusagen eine populäre Version von „Tristan und Isolde“. Die Uraufführungen dieser beiden Werke liegen nur zwei Jahre auseinander! Für alle, die es boshafter formuliert haben möchten: Man trifft hier auf Shakespeare in der Bearbeitung eines Groschenro-

mans. Aber auch Groschenromane verstehen es, auf der Klaviatur der Emotionen keinen Ton unangeschlagen zu lassen. Und das ist wahrscheinlich der Punkt, der anno dazumal dem Werk seinen großen Erfolg brachte – und der auch heutzutage eine wirkungsvolle Wiederbelebung ermöglichen sollte.

Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, musikalisch die emotionale Klaviatur bis auf das Äußerste auszureizen. Das beginnt beim Orchester und setzt sich beim Ensemble fort. Das Orchester würde sich dann ganz den schwelgerischen Streicherpassagen und dem lautmalerischem Klang hingeben. Roméo und Julia würden mit jungen, geschmeidigen Stimmen in ihrem Liebesgeflüster verschmachten. In Summe ergäbe das ein Gedicht, wo sich Herz und Schmerz wirklich noch reimen dürfen. Mehr ist in Anbetracht der eher seichten musikalischen Einfälle von Charles Gounod (die aber auf diesen Reim sehr gut berechnet sind) wahrscheinlich nicht zu erhoffen. Man nenne das Kitsch, aber in Summe ist es das, was Gounod aus dieser Geschichte gemacht hat.

Die Aufführung an der Staatsoper ist aber viel zu wenig kitschig. Einzig die Lichtspiele eines Patrick Woodroffe (und der weiß mit „populärer Kunst“ umzugehen) weckten dieses Gefühl, das beim Betrachten von mit Flüssigkeiten gefüllten, gläsernen Briefbeschwerern aufkommt, in denen es so dichtflockig schneit, wenn man sie schüttelt. Die meiste Zeit (und vor allem vor der Pause) schmerzte einen vor allem der Gedanke, dass gerade Neil Shicoff den Roméo singen muss. Womöglich paarte sich bei ihm große Nervosität mit der Mutmaßung, dass die Partie nicht mehr wirklich in der Reichweite des eigenen Stimmcharakters und des persönlichen Ausdrucks liegen könnte. Wo man heftiges Liebeswerben und -schmerzen erwartet, spürte man deshalb deutlich, wie Shicoff sich den Roméo erst emotional „zurecht zähmen“ musste, um aus einem wilden, bis über die Ohren heiß verliebten Jugendlichen, einen zu ihm passenden, leidenschaftlichen, seriösen und verzweiferten Liebhaber zu machen. Dieser „Jugendliche“ wehrte sich anfangs auch ziemlich verbissen und Shicoff lief erst gegen Schluss zu gewohnter Form auf.

Stefania Bonfadelli tat sich in dieser Hinsicht leichter. Es zeigte sich aber auch, dass der Starrruhm, den ihr die Premiere der „Sonnam-

bula“ eingetragen hat, immer wieder von neuem schwer verdient sein will. Nun hat Gounod die Rolle der Julia ein wenig uneinheitlich gestaltet und lässt sie zu Beginn, als sie der Liebe zu Roméo noch ledig ist, recht fleißig Koloraturen singen – was Bonfadelli an diesem Premierenabend weniger behagte. Doch dann verlieh sie der Julia – ähnlich wie in der „Sonnambula“ – ein inniges und unschuldiges Herz. Auch optisch ist ihre Julia begehrenswert und sie darf ihre Reize des öfteren ziemlich freizügig, aber immer jugendfrei, zur Schau stellen.

Wenn die Inszenierung die beiden Hauptdarsteller ins Zentrum rückt, meist auf einer leergelegten Bühne, umgeben von den schon angesprochenen beleuchtungstechnischen Akzenten, so ist das eine gute Wahl, solange die Sänger das auch mit schauspielerischer Intensität umsetzen können. (Bei dieser Besetzung war nichts zu befürchten.) Und ich bin nicht der Auffassung, dass sich der diagnostizierte Kitsch in einem „lebensechten“ Balkon oder in einer über den Bühnenhintergrund fliegende Lerche ausleben müsste. Die gewählte Abstraktion war ein gangbarer Weg – der erst nach einer bangen ersten Viertelstunde beschritten wurde. Denn zuerst geht der Vorhang auf und der vom Chor gesungene Prolog führt die Zuschauer in die Prosektur, in der man die Leichen des Liebespaares sieht: mit weißen Leintüchern bedeckt und mit den typischen, an Zehen montierten Namenskärtchen versehen. Wenig später bei der Festszene darf sich Julia, als Popstar mit Mikrophon in der Hand, an ihren Koloraturen erfreuen (oder auch nicht erfreuen). Rechnet man diese Entgleisungen ab, spielt in der Tat das Licht die Hauptrolle. Es entsteht ein „virtueller“ Bühnenraum, der mit diversen Effekten, schlussendlich die Seelen Roméos und Julias in den Sternenhimmel entführt. An diesem Finale erkennt man, wie viel mehr an Kitsch dieses Werk vertragen hätte! Marcello Viotti hat sich allerdings nicht darauf verstanden mit dem Orchester diesen komponierten Süßstoff in ein, einem auf der Zunge zergehendes Konfekt umzuschmelzen. (Das Potential dazu hat Gounod in seine Partitur verpackt.)

Was ist aber das Resümee des Abends? Dass man der Inszenierung bis auf die genannten Punkte im Wesentlichen trauen kann, wenn das singende Liebespaar schauspielerisch intensiv und mit jugendlichem Flair an die Sache

herangeht. Aber so blieb der Gesamteindruck doch uneinheitlich. Das Publikum reagierte mit einigen Buhs für das Inszenierungsteam (die mehr zu einer „Minderheiten-Feststellung“ gerieten) und vor allem mit viel Applaus.

[74]

THE RAKE'S PROGRESS

(Igor Strawinsky)

Volksoper

20.1.2002

Dirigent: Thomas Hengelbrock; **Inszenierung:** Dmitry Bertman; **Bühnenbild:** Hartmut Schörghofer; **Kostüme:** Ulrike Schörghofer

Besetzung: Trulove - Bruce Brown; Anne - Edith Lienbacher; Tom Rakewell - Steve Davislim; Nick Shadow - Morten Frank Larsen; Mother Goose - Foula Dimitriadis; Baba the Turk - Mariselle Martinez; Sellem - Ernst-Dieter Suttheimer

Der Wüstling im Schrebergarten

Ist das eine schwarze Komödie, ein zynisches „Don Giovanni“-Remake oder wirklich ein von Strawinsky und seinem Librettisten W.H. Auden erhobener Zeigefinger, der mahnend den Zuschauern ins Gesicht droht? Ist „The Rake's Progress“ eine moralische Oper? Das Programmheft führt ein paar gute Gründe an: „Laufbahn eines Wüstlings zeigt, daß es im Leben eines Menschen kein Zurück gibt, daß man die Uhren nicht rückwärts stellen kann. Es ist ein Lüge, wenn Shadow sagt: Die Zeit ist dir untertan. Die Stunden dienen deinem Vergnügen. Du hast später Zeit zur Reue. Eine Lüge, mit der er immer wieder seine Opfer fängt, die dann früher oder später feststellen werden, daß sie in dem Ganzen (Spiel) nur eine gesetzte Nummer sind, austauschbar (...).“ (Birgit Meyer: Gedanken zum Stück. S. 39f)

Das heißt, es spricht nichts dagegen, dass Strawinsky und Auden es sich so ausgedacht haben könnten. Geht das Ganze doch auf einen „intentionalen“ Gemäldezyklus des englischen Malers William Hogarth zurück, geschaffen in den 1730er-Jahren. Strawinsky war dieses Sujet bei einem Ausstellungsbesuch aufgefallen. Verbunden mit dem Abschluss seiner klassizistischen Phase, in der sich jede seiner Noten durch Rückbesinnung auf Mozart plus Vor- und Nachgänger anachronistisch bricht,

ergibt das eine zwar schwungvolle, aber nichts desto trotz etwas verstaubte Opernmusik – eine altertümliche Bibliothek, eine Barockperücke, aufgeputzt und ins Spiegelkabinett gestellt zwecks entfremdender Verzerrung. Man registriert die Reize dieser Partitur, ein Kohlesäureperlen am Gaumen mit einem etwas „trockenen Abgang“. Und man würde das Moralische schwer ertragen, wenn das Werk, kunstvoll mit dem bösen, schwarzen Humor eines W.H. Auden vermischt, einen nicht die Wahl ließe, die Moral mit einem herben Schluck Zynismus einzutauschen. Ja, der Vergleich mit „Don Giovanni“ (von Strawinsky in der „Höllenfahrt“ des bösen „Schatten“ Shadow in der Orchestrierung deutlich gemacht) ist so schlecht nicht, und man nehme noch ein wenig „Cosi fan tutte“ und die böseren Seiten des „Figaro“ und schon ist man sich gewiss: Mozart & da Ponte hätten es anno 1951 auch nicht anders machen können...?!

Eines scheint aber sicher, Strawinsky und Auden haben mit dieser seltsamen Mischung aus Non- und Konformismus für kreative Regisseure eine ideale Vorlage geschaffen. Es ist vielleicht ein gewagter Gedanke, aber ohne die Kreativität eines modernen „Regietheaters“ hätte das Werk womöglich längst die Opernbühnen verlassen und „das Zeitliche gesegnet“. So aber ist es die Regie, die es am Leben erhalten muss und an der Volksoper – womit wir endlich beim Thema wären – geschieht das mit aller Vehemenz, so dass „The Rake's Progress“ ein kräftiges Lebenszeichen geben darf. Diese Volksoper-Produktion hatte im Oktober 2000 Premiere und erlebt erst jetzt die zweite Aufführungsserie. Für die Inszenierung hatte man sich den Russen Dmitry Bertman geholt, ein „Regie-Wunderkind“, langjähriger Opernbühnenbetreiber, etwas über 30 Jahre alt. Und Bertman trifft den Ton, schält das Absurde am „progressiven Schicksal“ Tom Rakewells ebenso heraus, wie die Sentimentalitäten von Anne, Toms Geliebter, die ihn auch nicht vor dem Untergang bewahren kann. Das Ergebnis ist spannendes, fast surreales Theater, das nie den Boden unter den Füßen verliert, eingebettet in die pointiert-schrägen Bühnenbilder von Hartmut Schörghofer. Und Ulrike Schörghofers Kostüme sind das ins Auge springende Tüpfelchen auf dem sprichwörtlichen „i“.

Die Schrebergartenidylle von Tom und Anne, überwacht vom gestrengen Herrn Papa, der Tom einen guten Job verschaffen möchte, wird vom Auftritt Nick Shadows jäh unterbrochen. Toms Wunsch nach Geld geht – sofort (!) – in Erfüllung. Und diese Erbschaft, von der Shadow kündigt, wird alles Glück zerstören. Die Plastikgartenzwerge, in einer langen Bühnereihe aufgestellt, verziehen dazu keine Miene. Und wer ahnt schon jetzt, dass sie am Schluss, als Insassen einer Irrenanstalt, die Toms letzte Heimstätte sein wird, munter die Bühne bevölkern werden. Allein dieses Beispiel mag die Bandbreite aufzeigen, die Bertman um das Werk spannt, in die er es einklammert, zusammenfasst, ironisch und abgründig zugleich. Bertman sucht nicht den Effekt an sich, und das ist das Wohltuende daran. Die pragmatische Theaterhand verbindet sich mit einem kreativen Ideenbündel, dem nicht Mal Strawinskys Klassizismus mehr etwas anhaben kann.

Die Bordellszene, 1. Akt, 2. Bild, verbreitet einen harmlosen Charme (aber vielleicht ist das auch ganz gut so). Die Erotik der fleischfarbenen Trikots geht kaum unter die Haut. Das Bild schwelgt in einer plüsch-lila-rosa-orange 1970er-Jahre-trendigen Grundstimmung und schließt mit einer zart angedeuteten Massenorgie in der mittigen runden Bühnenvertiefung. Das wird Toms Unschuld doch nicht wirklich ernsthaft in Versuchung geführt haben? Noch lange in Erinnerung bleiben wird einem der Beginn des zweiten Aktes. Tom in drei oder vier Metern Höhe am Dachfirst eines perspektivisch stark verzerrten Hauses, windschief in den linken Bühnenvordergrund gebaut. Dann wird langsam die Aussicht klarer, Straßenlaternen im Hintergrund, ein abendroter Himmel über der Bühne ausgespannt, rechts ein paar Häuser von London mit leuchtenden Fenstersternen. Tom besingt dieses London, die Lasterstätte, unten marschieren die Leute vorüber, schwarze Regenschirme. In der Mitte der Bühne, ein großes Kanalgitter, davon ausgehend, diese Riesenspirale, die alles einsaugen wird, sich weiter hinten aufwerfend zu einer grauschwarzen Wand. Steve Davislim, alias Tom Rakewell, ist schwindelfrei. Er kann das eine Bein lässig über die Kante schmeißen, da unten droht schließlich nur Nick Shadow (Morten Frank Larsen) zynisch böse mit dem Vorschlag, Baba the Turk, die bärtige Türkin,

die weltbekannte Zirkusattraktion, zu heiraten. Shadow lockt: „Freiheit ist der Weg zum Glück...“

Eine Maschine, die aus Steinen Brot macht? Auf solch eine Maschine wartet man als Zuseher wie auf den Drachen im „Siegfried“ und schon erfindet sich der Kopf irgendein Monster, eine absurde Apparatur, ein bühnentechnisches Lehnstück aus „Hoffmanns Erzählungen“. Aber was ist es hier? Ein ultraflacher Notebook, der eine Brot-Grafik über sein Display huschen lässt. Man kann darüber streiten, ob das eine gute Idee ist. Möglicherweise steigt hier der Gehalt an „Intellekt!“ manchen Besuchern schon über die Schmerzgrenze. Mir hat es ein Schmunzeln abgerungen, aber nicht jeder hat so ein Naheverhältnis zu diesen modernen Dingen. Tom kann sich von dieser „Maschine“ nicht trennen. Und in der Friedhofsszene wird er sie von sich schleudern, über den Kopf Shadows hinweg, richtig dramatisch, ehe mit Feuerfunken und Gekrache selbiger in die Versenkung fährt.

Das Schlussbild ist vielleicht das gelungenste; Tom in seiner Zelle, die aus dem Schlund gewachsen ist, der Toms Haus zwei Bilder vorher verschlungen hat; ein Metallkäfig, rundherum die menschlichen Gartenzwerge, die darauf herumklettern, seifenblasen, zuschauen, singen; Tom selbst, von Anne noch einmal (oder nur im Traum) umkost, im Wahnsinn. Dann haben nicht nur Strawinsky und Auden, sondern auch Bertman diese Geschichte zu Ende erzählt – stimmig und rund.

Ohne Zweifel ist diese Produktion ein Erfolg für das gesamte Volksopernteam, vom Orchester bis zu den einzelnen Choristen, die sich mal als Bordellbesucher, mal als seltsam und sehr kreativ bemühten Auktionäre, mal als irre Gartenzwerge mit viel Wandlungsfähigkeit und Hingabe dieser Aufführung verschrieben haben. Thomas Hengelbrock hat das Volksopernorchester sehr gut eingestellt. Steve Davislim hat sich wegen einer Magen/-Darm-Infektion ansagen lassen, erinnerte sich aber während der Aufführung (zumindest nicht hörbar) daran. Morten Frank Larsen passte vom Stimmcharakter sehr gut in die Rolle des „bösen Schatten“. Edith Lienbacher fand als Anne nicht nur einen Weg durch so manche barockige Strawinsky-Allüre, sondern auch berührende Töne. Als Baba the Turk(in) gab Mariselle Martinez mit rotem (geklebtem) Bart

ein selbstbewusstes Mannweib. Rundum ziemlich gelungen also. Schrägsurrealer Intellektualismus mit viel Unterhaltungswert. Dass Publikum weiß das allerdings noch nicht oder es erinnert sich nicht mehr daran. Der zweite Rang war vielleicht zu einem Viertel gefüllt. Viele leere Plätze da und dort. Ein Minderheitenprogramm.

[75]

CAVALLERIA RUSTICANA /

I PAGLIAZZI

(Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo)

Staatsoper

26.1.2002

Dirigent: Adam Fischer

Besetzung: (Cavalleria rusticana) Santuzza - Violeta Urmana; Turiddu - Janez Lotrič; Lucia - Margareta Hintermeier; Alfio - Anooshah Gole-sorkhi; Lola - Michelle Breedt

(I pagliazzi) Canio - José Cura; Nedda - Krassimira Stoyanova; Tonio - Leo Nucci; Beppo - Benedikt Kobel; Silvio - Yu Chen

Santuzza!

Wenn die Staatsoper so richtig in „Versimo“-Blutrünstigkeit schwelgt, dann hat das Publikum seine Freude daran – und die „Cavalleria“ hatte diesmal die Nase vorn. Nein, das hatte weniger mit den Tenören zu tun. Es war die Santuzza der Violeta Urmana, die sich von der musikalischen Plakativität dieses Genres unverföhrt zum emotionalen Kern durchbohrte. Und das ist bei der etwas grob geschnitzten Dramaturgie von „Cavalleria rusticana“ und in Zeiten, wo uns die sizilianische Bauernehre schon vorkommt wie ein völkerkundliche Beschreibung aus dem „Mittelalter“, kein leichtes Unterfangen. Urmana machte aber die Santuzza zum „Charakter“, verliebt, verzweifelt, eifersüchtig, zornig, verletzt, ausgestoßen, versteinert, zerstört. Und wie schön und packend ist es doch, wenn eine Stimme, ohne sich selbst dabei in musikalischer Weise einschränken zu müssen, zu einem solchen „Charakter“ werden kann, der eine Bühnenfigur zu einer eigenständigen Persönlichkeit entwickelt. Dieser Durchbruch der sängerischen Existenz hin zu einer musikdramatischen ist das eigentliche Kunststück, und als Zuseher ist man besonders dankbar dafür, wenn es gelingt.

Am Turiddu von Janez Lotrič konnte man ablesen, was den Unterschied ausmacht. Lotrič entwickelte sich trotz aller gesanglichen Vorzüge seines höhensicheren Tenors den ganzen Abend nie über einen etwas tölpelhaft wirkenden Bauernburschen hinaus. Insofern nahm man an seinem Schicksal weniger Anteil, als an dem seiner ehemaligen Geliebten. Es mag auch daran liegen, dass Lotričs Stimme nicht mit einer emotional abrundenden feinfühligsten Mittellage gesegnet ist. Deshalb waren die Gewichte zwischen dem Ex-Liebespaar etwas ungleich verteilt. Fuhrmann Alfio alias Anoos-hah Golesorkhi musste sich erst mal den Straßenstaub aus der Kehle putzen, ehe er sein ganzes, aus betrogener Liebe gespeistes Eifersuchtpotential frei machen konnte. Danach zeigte sich seine Stimme als potenziell „gewalttätig“ und man durfte sich schließlich seiner schwer bezähmten Rohheit getrost überlassen, um neben einer etwas blassen Michelle Breedt als Lola die ganze wuchtige Spannung dieses Viereckverhältnisses auszukosten. Adam Fischer am Pult hatte ebenfalls einen Sinn für diese jedem Verklärungswillen abholde musikalische Sittengeschichte aus Sizilien und entfaltete sie wie einen Fotoband mit ein wenig überbelichteten Aufnahmen. Das Orchester klang etwas „trocken“ und laut, aber war in Summe der dramatischen Zuspitzung durchaus förderlich.

Der „Bajazzo“ begann mit einem fulminanten Prolog in dem Leo Nucci alles auspackte, was seine gesanglichen Vorzüge ausmacht – plus einem prickelnden Schuss an komödiantischer Ironie. Krassimira Stoyanova gelang es nicht so recht, in das etwas flatterhafte Wesen einer Columbine zu schlüpfen. Sie blieb viel zu viel Heroine und pflegte ihren seriösen Gesang. Das bremste auch das „Spiel im Spiel“ auf der Schauspielerbühne, das bis zum Auftritt Bajazzos nicht richtig in Schwung kam.

Und Jose Cura als Gestalter jener Partie, die dem Werk den Namen gibt, hinterließ einmal mehr einen zwiespältigen Eindruck. Er verfügt über eine schöne, breite, stimmige Mittellage, die andererseits immer wieder nicht ganz sauber klingt und deren höhere Bereiche er sich meist mit gehörigem Nachdruck erarbeiten muss. Diese Inkonsistenz in der Stimmführung spielt aber keine Rolle mehr, sobald das Gesangliche hinter dem dramatischen Effekt zurückbleiben darf. Verstärkt durch seine prächtigen Bühnenerscheinung macht Cura, sobald er als „Bajazzo“ die Pawlatschen der Schauspielertruppe erklettert hat, ausgezeichneten Effekt. Allerdings bietet er nicht so wie einst Plácido Domingo eine psychologische Feinzeichnung seismographisch entwickelten Eifersuchtswahns. Cura geht direkter, „animalischer“ an die Sachen heran – aber es „klotzt“ am Schluss genauso.

Abschließend noch eine Anmerkung zu Inszenierung und Bühnenbild. Beide Einakter wurden in den 1980er-Jahren von Jean-Pierre Ponnelle in Szene gesetzt. Das Bühnenbild der „Cavalleria“ stellt einen sizilianischen Dorfplatz mit Kirche dar, eine Landschaft mit italienisch verklärendem Frühlingslicht samt gut berechneter Massenszenen – ein idealer Rahmen für diese spannend erzählte Kurzgeschichte. Ein Dorfplatz findet sich auch im „Bajazzo“ wieder, wobei Puristen der Regie ankreiden könnten, dass Ponnelle die Handlungszeit ins 20. Jahrhundert verlegt hat und statt einem Fuhrwerk ein alter Klein-Lkw als Transportmittel der Schauspielertruppe dient.

[76]
TOSCA
(Giacomi Puccini)

Staatsoper
4.2.2002

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Tosca - Maria Pia Ionata; Cavaradossi - Salvatore Licitra; Scarpia - Alan Titus; Cesare Angelotti - István Gáti; Mesner - Alfred Šramek; Spoletta - John Dickie; Sciaronne - In-Sung Sim; Schließer - Hyun Tae Kim; Hirt - Florina Carmen Hinsu

Tenorale Shootingstar

Die Neugierde galt an diesem Abend dem Tenor-Shooting-Star Salvatore Licitra, der 1998 sein Debüt gegeben hat und erst knapp über dreißig Lenze zählt. Weil Licitra durchaus entsprach, die Tosca allerdings weniger, ergab das in Summe eine recht unausgewogene Vorstellung.

Deshalb ist es besser, zuerst das Unangenehme hinter sich zu bringen. Der Abend litt unter der Hauptdarstellerin mehr, als selbst einer Tosca gut tut. Maria Pia Ionata mühte sich redlich, ihrer stark oszillierenden Stimme da und

dort noch eine schöne und weich gesetzte Pianophrase zu entlocken – wie einen letzten Hoffnungsschimmer. Der kurze, seichte Applaus nach dem „Vissi d'arte“ spricht ebenso für sich, wie der dünne Schlussbeifall beim Einzelvorhang, durchsetzt mit einigen Missfallensäußerungen. Im Normalfall sind für die Sängerin der Tosca am Schluss immer ein paar Bravorufe drinnen – der „Emotionsbonus“ der Rolle zwingt das Publikum förmlich dazu – doch dieser Tosca hat sich niemand mehr erbarmt.

Salvatore Licitra ist vom Typus her ein etwas untergesetzter, stämmiger Tenor, dem der Cavaradossi keine Schwierigkeiten macht. In seiner jungen Karriere wurde er schon mit allerhand, marktschreierischen Etiketten beklebt: „Ausnahmetenor“, „Ein neuer Pavarotti?“ (Wobei solche Fragen mehr rhetorischer Natur sind und vor allem auf die Neugierde des Publikums, denn auf eine seriöse künstlerische Einschätzung gesanglicher Leistungen abzielen.) In Anbetracht der gut sitzenden Stimme, die auch über kraftvolle Höhenreserven verfügt, überraschen diese Superlative nicht, und sein impulsiver Gesangsstil sorgte für das nötige Feuer. Mit lyrischeren Tönen wurde man nicht so verwöhnt und es wird sich zeigen, ob die Stimme im Laufe der Jahre ein wenig „aufschmilzt“. Jedenfalls ist ihm fürs erste die Dankbarkeit der weltweiten Operngemeinde sicher, weil sie sich endlich wieder über einen jungen Verdi- und Puccini-Tenor italienischer Herkunft freuen darf, bei dem die stimmlichen Qualitäten außer Frage stehen.

Der Abend selbst verlief bis auf den Beginn (seine Stimme klang zuerst etwas eng und nicht ganz austariert) zur vollsten Zufriedenheit. Im Anschluss an „Recondita armonia“ wurde mit einem gut getimten Bravo versucht, Stimmung zu machen. Die darauf replizierte und in den Galeriestehplatz halblaut geworfene Anmerkung „des kann nur a Derrischer g'wesen sein“ hat Licitra in Folge aber überzeugend widerlegt. Auch wenn er von Pavarotti – um bei diesem rhetorischen Vergleich zu bleiben – noch ein ganzes Stück weit entfernt ist. Insofern ist einiges von Licitras jungem Erfolg als Vorauszahlung auf erhoffte zukünftige künstlerische Höhenflüge anzusehen.

Alan Titus zeichnete einen von machterfüllter Begierde getragenen Scarpia. Seine wuchtigen, an Wagner geschulten stimmlichen Drohgebärden wirkten in Anbetracht der angekränkel-

ten Tosca gleich noch einmal so brutal. Deshalb musste Tosca sogar zweimal zustechen, um ihn aus der Welt zu schaffen. Und weil auch Marcello Viotti am Pult aus der Aufführung eine spannende Story machte, ergab es in Summe doch eine ganz gute „Tosca“-Vorstellung – ohne Tosca ...

[77]

LA CENERENTOLA

(Gioachino Rossini)

Valksoper

10.2.2002

Gekürzte und moderierte Fassung für Kinder von und mit Erich Schleyer

Dirigent: Wolfgang Bozic

Besetzung: Don Ramiro, Prinz - Simon Edwards; Dandini - Viktor Massanyi; Don Magnifico - Maurizio Muraro; Angelina - Annely Peebo; Clorinda - Arona Bogdan; Tisbe - Adrineh Simonian; Alidoro - Noé Colin

Moderierte Fassung für Kinder

Rossinis „Aschenbrödel“ sorgte in einer moderierten Kinder-Fassung an der Volksoper für einen unterhaltsamen Nachmittag. Erich Schleyer führte als „Rossini“ durch eine gekürzte Fassung, durchsetzt mit amüsanten Sentenzen und Anspielungen auf Rossinis Kochkünste. Zwar ging ihm schon vor der Pause die Maske ab, und er schälte sie sich dann extemporierend vom Gesicht, aber das machte es im Grunde nur noch sympathischer. Schleyer hatte die vielen anwesenden Kinder samt erwachsenem Begleitpersonal souverän im Griff. Er ging sogar „Zuckerl“ schnorren, freute sich über Gummibärchen und schnitt im Rossini'schen Schnelltakt eine Gurke, um sich einen Salat zu fabrizieren – Gioachino Rossini und die Kochkunst eben.

Er schärfte aber auch die Ohren für musikalische Leckerbissen, ließ das Liebesduett zwischen Prinz und Cenerentola im ersten Akt wiederholen und mischte sich immer wieder in das Spiel auf der Bühne, um erklärend den deutschen Text beizusteuern oder die Handlung weiterzuführen. (Gesungen wurde auf Italienisch.) Das Ensemble war mit Spass bei der Sache und die Zuschauer auch. Den Rahmen für diese spezielle Kinderfassung bot die sehr hübsche „La Cenerentola“-Produktion der

Volksoper aus dem Frühjahr 1997. Achim Freyer hat damals mit Kostüm- und Bühnenbildnerin Maria-Elena Amos eine burleske Produktion auf die Bühne gestellt. Sie lässt den Protagonisten viel Raum für komödiantisches Spiel und geizt am Schluss auch nicht mit überraschenden Effekten. So öffnet sich nach dem Gewitter im zweiten Akt plötzlich die Bühne zu einer roten Abendlandschaft mit Sichelmond, da fährt Aschenbrödel, inzwischen zur Prinzessin geworden, plötzlich zwei Meter in die Höhe – von einem Podest unvermittelt angehoben. Angetan mit einem weißen Brautkleid, das von ihr nicht nur zu Boden fällt, sondern als großer weißer Kreis rundum die Bühne bedeckt, wird sie zur Allegorie der Liebe und des Verzeihens. Dass das Haus des Don Magnifico nur aus einer ins Halbrund geschwungenen grünen Wand mit drei Türen sowie hinein gebautem Ofen bestand, kam einem allerdings ein wenig spartanisch vor. Auch der Palast begnügte sich mit einer solchen, diesmal allerdings rot angefärbelten „Türen-Wand“. Viel Heiterkeit erregte das Ross mit den vielen Beinen, fast wie ein Tausendfüßler. Am Schluss bedankte sich das Auditorium mit viel Applaus.

[78]

WINTERMÄRCHEN

(Philippe Boesmans)

Odeon

12.2.2002

Premiere, Österreichische Erstaufführung durch die Neue Oper Wien

Dirigent: Walter Kobéra; **Inszenierung:** Michael Klette; **Ausstattung:** Reinhild Blaschke; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien; **Chor:** Chor der Neuen Oper Wien

Besetzung: Leontes - Christian Rudik; Hermione - Ingrid Silvéus; Mamilius - Vinzent Leitgeb; Perdita - Gisa Schafzahl; Paulina - Sulie Girardi; Antigonus - Matthias Helm; Camillo - Alfred Werner; Polixenes - Michael Elliscasis; Florizel - Marko Formanek; Green - Camillo dell'Antonio

„Boesmans ist eine bezwingende musikalische Adaption des Eifersuchtsdramas gelungen, ein kaleidoskopischer Mix verschiedener musikalischer Stile, die den emotionalen und psychischen Zustand der Figuren unterstreicht.“ (Programmheft zu „Wintermärchen“)

„Einige sprechen von Collagen und Zitaten, ich würde dagegen eher von Anklängen oder Stilzitate reden.“ Philippe Boesmans im Gespräch (Programmheft zu „Wintermärchen“)

Unterkühltes Wintermärchen

Nun, ich erlaube mir, den Begriff des Halbzitates einzuführen, weil es bei aller anfänglicher Assoziation schließlich doch in einer Täuschung verpufft – und diese Halbheit soll gleich den Effekt beschreiben, den Boesmans wühlen im Opernmaterial nicht nur eines Richard Strauss und Richard Wagners beim Zuhörer erzeugt: ein beständiges Sitzen zwischen den Stühlen, eine geweckte Emotion und ihr nächstfolgendes Auflösen, das Zerplatzen von lauter kleinen Wasserbläschen, die einen mit ein paar ironischen Tröpfchen ins Gesicht spritzen. „Rosenkavalier“, „Frau ohne Schatten“, „Parsifal“ mit gebotener Überdeutlichkeit und splash, plopp, bumm, löst es sich auf in einem „musikalischen Platzregen“ oder wie auch immer. Vor allem in den Akten drei und vier kann man sich vor dieser Halb-Zitaterei kaum mehr retten und schwankt zwischen wissendem Schmunzeln und langsam aufsteigendem Ärger über dieses altbackene Löffeln in alten Operntöpfen.

Das Libretto (von Luc Bondy und Marie-Louise Bischofberger) – soweit man ihm folgen konnte – ist eine moderne Shakespeare-Simplifizierung, an die sich der oben geschilderte musikalische Duktus sehr eng anschmiegt (aber es steht im Programm immerhin: „nach Shakespeare“ und das ist wirklich ehrlich!). Wahrscheinlich war es die Herausforderung, sich an Shakespeare messen zu wollen – wer könnte der Versuchung schon widerstehen? Shakespeares Ruhmeglantz färbt auch auf seine Be- und Verarbeiter immer noch ein wenig ab. Ansonsten erscheint mir die Geschichte, die Shakespeare im „Wintermärchen“ verbraten hat, von vornherein ein wenig zweitrangig im Vergleich zu anderen seiner Dramen – aber Komponisten müssen beim Schluss, in dem Königin Hermiones Standbild durch Musik erweckt und Hermione wieder lebendig wird, natürlich die größte Versuchung spüren. Was gibt es Schöneres, als so wundervolle Musik zu komponieren, dass sogar Denkmäler lebendig werden?

Das „Wintermärchen“ wurde 1999 in Brüssel uraufgeführt. Die Produktion der Neuen Oper Wien war die österreichische Erstaufführung.

Nach den ersten beiden Akten ging es am Premierenabend nach sehr kurzem Applaus in die Pause. Auch am Schluss hielt sich das Publikum eher bedeckt, keine enthusiastischen „Bravo-Chöre“. Boesmans Zitateliebe war schon in der Pause mit einer gewissen Skepsis gestraft worden – und im dritten und vierten Akt ging die Zitiererei ja munter weiter. Es ist auch so, dass durch diese bewusst angerissenen Assoziationsketten, die ja nicht punktuell, sondern ziemlich häufig von Boesmans gesetzt werden, in Summe eine Beiläufigkeit entsteht, mit der sich dieses neue Werk selbst das Wasser abgräbt, sich aushöhlt, sich der dramatischen Wucht entfremdet.

Die ganze „Schwäche“ des zitierfreudigen Boesmans'schen Konversationstons wurde im dritten Akt offenbar, wenn auf „Böhmens Hain und Fluren“ sich das Schicksal der jungen Prinzen- und Prinzessinnen-Generation erfüllt. Hier gibt es kreativen Raum für eine Art von „Zwischenmusik“, zu der Hermiones und des Sizilienkönigs Leontes Tochter, die schon als Kleinkind aus Sizilien verstoßene Perdita, ihrer Stummheit in einem expressiven Tanz Ausdruck verleiht. Selbige stammt nicht von Boesmans, sondern wurde von Christopher Just und Peter Votava aus „Wintermärchen“ Tonmaterial zusammengebaut und klang wüst und lärmend wie von einem „Loveparade“-Lkw. In Anbetracht solcher übergreller „Authentizität“ verblies es Boesmans Opernmusik in alle Himmelsrichtungen. (Perdita ist die „Rockerbraut“ des Böhmenkönigs Florizel – so eine Art „West Side Story“ auf ganz modern.) Noch so nebenbei: Das Libretto ist in deutscher Sprache verfasst, in Böhmen aber spricht man Englisch. (Und es bedarf natürlich unbedingt solcher eingestreuter zeitgeistiger Modernismen als Rechtfertigung, dass man sich überhaupt eines Shakespeares annimmt ...?!)

Wer jetzt zum Schluss kommt, diese Zeilen wären ein arger Verriss, der urteilt voreilig. Einen gewissen Reiz kann man der Partitur nicht absprechen, aber man wird sich nicht klar darüber, ob das jetzt wirklich alles „ernst“ gemeint ist. Denn Boesmans und Bondy verkaufen ihr Wintermärchen nicht als lustvolle, postmoderne Paraphrase zur Opernhistorie. Nein, das soll große Oper sein, Leidenschaft, Eifersucht, Liebe, Trauer, Versöhnung. Boesmans musikalische Halbzitaterie hilft diesen großen Gefühlen aber nicht auf die Sprünge.

Wer zitiert, benimmt sich der Unmittelbarkeit des Erlebnisses. Übrig bleibt eine gewisse intellektuelle Fadesse, die sich leider viel zu oft selbst genügt.

Regisseur Michael Klette versuchte unter anderem mit Exaltiertheit, dem Stück Herr zu werden, was des öfteren in unfreiwillige (oder beabsichtigte?) Komik umschlug. Auf dem leeren Bühnenraum (das Orchester war übrigens rechts von der Bühne platziert, was in den vorderen Reihen für eine etwas gewöhnungsbedürftige Akustik sorgte) malträtierte sich Leontes in seiner Eifersucht, brach sich immer wieder (auch sexuelle) Gewalt die Bahn, war auch am Schluss trotz wiederbelebter Hermione nicht viel von Erlösung zu spüren. Im Gegenteil, das Ende markierte ein Eisblock, der aus einem Koffer kippte, was den Zusehern wohl jede Hoffnung auf eine bessere Zukunft rauben sollte (aber die hatte man zu diesem Zeitpunkt ohnehin längst aufgegeben). Apropos Koffer: Einmal stapeln sie sich zu einer richtigen Pyramide, überwachsen fast den armen König in seiner Eifersucht, auch wenn man nicht weiß, warum. Viele Auf- und Abtritte, mal vornherum, mal hintenherum oder unten durch, sorgten für einen „Grundumsatz“ bei der Bühnenpräsenz der einzelnen Figuren, um daraus ein belebendes Moment abzuleiten. Die Expressivität bei der Gestik war nicht zu übersehen. Wirklich gelungen war eigentlich nur die Charakterisierung der stummen Prinzessin Perdita, was in hohem Maße auch Gisa Schafzahl und ihrer impulsiven, pantomimischen Tanzeinlage zugeschrieben werden muss. Im Hintergrund wurde die Bühne von zwei sich überschneidenden, abgerundeten Wänden begrenzt, eine sehr abstrakte Andeutung von Landschaft.

Die musikalische Umsetzung lag bei Walter Kobéra in bewährten guten Händen. Weil das Sängersenemble aber inhomogener wirkte, als bei früheren Produktionen, wusste man der einheitlichen Orchesterleistung umso mehr zu danken. Kobéra folgte der überdeutlichen „Paraphrasierung“ und hätte sich vielleicht da und dort doch ein wenig mehr auf die Herausarbeitung der Klangfarben und einzelnen Instrumentengruppen konzentrieren sollen. Die Akustik im Odeon spielt natürlich auch eine Rolle und trägt nicht unbedingt dazu bei, die Wahrnehmung einer klanglichen Tiefendimension zu fördern. Insgesamt hat sich hier der

Eindruck einer zweidimensionalen Grafik aufgedrängt, die noch an Konturen gewinnen und in den Raum wachsen könnte. Aus dem Sängerteam stachen vor allem Christian Rudik (Leontes), Ingrid Silvéus (Hermione) und Alfred Werner (Camillo) positiv heraus. Insgesamt scheint es, als hätte Boesmans „Wintermärchen“ durchaus noch „Reserven“, die von dieser Produktion aber nicht aufgespürt und genutzt wurden.

[79]

TURANDOT

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

17.2.2002

Dirigent: Fabio Luisi

Besetzung: Turandot - Gabriele Schnaut; Altum - Gottfried Hornik; Timur - Goran Simić ; Kalaf - Mikhail Davidoff; Liu - Krassimira Stoyanova; Ping - Boaz Daniel; Pang - John Dickie; Pong - Cosim Ifrim

Turandot in Hollywood

Turandot an der Wiener Staatsoper: Es glitzern die Kostüme nach bester Hollywood-Manier, es gibt schöne Masken, echte und aufgemalte, Turandot steigt von einer bühnenhochsteilen Himmelsstreppe herab. Aber das alles wirkt irgendwie künstlich und schaut stark nach Glasperlen aus. Die Inszenierung stammt von Harold Prince aus den frühen 1980er-Jahren – und dieser ein wenig nach Plastik riechende Revue-Glamour war schon damals Geschmackssache. Das Schlussbild mit der im Bühnenhintergrund aufgezogenen, riesenhafte Sonne, die aussieht wie eine überdimensionale Schilfmatte, macht aber nach wie vor eine gute Wirkung. Puccinis Turandot-Musik ist ja auch ein wenig „cineastisch“.

Fabio Luisi nahm sich diesmal der „Turandot“ an, und er hielt sie ein wenig grob in seinen repertoireerprobten Händen – und was die Lautstärke betraf: Flüsterteppich war das keiner. Sehr zum Leidwesen von Mikhail Davidoff, der in diesem Klanggewühlchancenlos unterging. So musste sich Kalaf unter den Klangteppich kehren lassen, ob er wollte oder nicht. Davidoff rehabilitierte sich mit einem einigermaßen akzeptablen „Nessun dorma“. Seine Stimme wirkte im dritten Akt nicht mehr

ganz so klein wie im ersten Akt. Beim Solovorhang nach Ende der Vorstellung wurde er mit schwachem Applaus „entlassen“.

Die Turandot der Gabriele Schnaut kam keine Sekunde ins Zaudern und warf sich kraftvoll und rücksichtslos über das volle Breitseiten abfeuernde Orchester plus Chor. Schnaut machte die Turandot zu einem Kraftakt, zu einem Hörgenuss wurde es nicht. Ihre Turandot bestand in der kühlen, nahezu eisigen Ablehnung, von ihrem Sopran mit Schärfe konturiert. Deshalb überrascht es nicht, dass Krassimira Stoyanova als Liu den besten Eindruck hinterließ, auch wenn ihre Stimme für die Liu schon ein wenig zu dramatisch ist.

[80]

JENUFA

(Leoš Janáček)

Staatsoper

24.2.2002

Premiere

Dirigent: Seiji Ozawa; **Inszenierung:** David Pountney; **Bühnenbild:** Robert Israel; **Kostüme:** Marie-Jeanne Lecca; **Licht:** Mimi Jordan Sherin; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn; **Choreographie:** Renato Zanella

Besetzung: Die alte Buryja - Anny Schlemm; Laca - Jorma Silvasti; Stewa - Torsten Kerl; Die Küsterin Buryja - Agnes Baltsa; Jenufa - Angela Denoke; Altgesell - Wolfgang Bankl; Dorfrichter - Walter Fink; Seine Frau - Helene Ranada; Karolka - Renate Pitscheider; Schäferin - Stella Grigorian; Barena - Cornelia Salje; Jana - Ileana Tonca; Tante - Waltraud Winsauer

Ungeschminkt und symbolentladen

Diese Jenufa ging unter die Haut. David Pountney (Inszenierung) und Seiji Ozawa (Dirigent) setzten auf eine expressive Wiedergabe, die die einzelnen Figuren unerbittlich dem existenziellen Mahlstrom menschlichen Schicksals unterwarf – ungefähr so, wie jenes im ersten Akt sich drehende Mühlrad aus jedem noch so kleinen Getreidekörnchen den Lebenssaft herausquetscht.

Pountney hat in einem Interview für das Staatsopern-Programmheft den „Erlösungsaspekt“ der Jenufa allerdings viel deutlicher angesprochen, als er mir dann wirklich umgesetzt schien: „Sichtbar, oder besser hörbar

gemacht wird der Erlösungsgedanke durch die Musik, die vom ersten bis zum dritten Akt immer mächtiger wird, sich stets zu steigern scheint. Das Schöne an dieser Oper ist, daß sie eine positive Grundaussage hat.“ Und etwas später: „Der erste Akt ist ziemlich realistisch – es wird getanzt, gearbeitet; im zweiten Akt muß ein glaubwürdiger Raum existieren, in dem Jenufa leben kann; der dritte Akt spielt dann in einem nicht näher definierten ‚Erlösungsraum‘.“ Aber für meinen Begriff – und in Anbetracht dieser Aufführung – hat Janacek keine „Erlösungsoper“ komponiert, da greifen Kindsmord, Schande, Gewalt und Liebe viel zu eng ineinander. Und Jenufas mehrmaliges „Gottesbemühen“ führt sich im Grunde ad absurdum. Was bleibt, ist die Bewährung oder Nicht-Bewährung des Einzelnen in seinem Schicksal, wie diese Oper drastisch und unerbittlich ausführt. Auch wenn Jenufa und Laca am Schluss doch noch so etwas wie Hoffnung und Tröstung in ihrer geläuterten Liebe finden (könnten).

Die Deutung der Neuinszenierung ist einem Teil des Publikums vielleicht ein wenig zu roh erschienen, außerdem drohte die Handlung überzeichnet zu werden. Mit den operettenhaften mährischen Festkostümen im dritten Aufzug stieß die Produktion sogar an die Grenze der ironisierenden „Besserwisserei“. Denn Pountney und Ozawa nutzten sogar die folkloristischen Momente als Quelle dumpfer, massenhafter Bedrohung, und die lustige Dorfgesellschaft im ersten Akt ragte mit einem Fuß immer schon über den Abgrund alkoholgeschwängelter Raserei.

Verbunden mit der emotionalen Gestik der Sänger wurde bei den Zusehern eine Art von Paralyse erzeugt, wie man sie dem Kaninchen nachsagt, das einer Schlange angesichtig wird. Die Spannung im Haus war spürbar und prägnant. Das mährische Bauernleben schlug sich mit der Wucht einer griechischen Tragödie nieder – und natürlich darf man das ein wenig zu überhöht finden. Letztlich war die dramatische Akzentuierung, auch vom Orchester, so stark, dass man die sängerischen Leistungen fast nur noch als zweitrangig empfinden musste. Trotzdem gab es deutlich hörbare Abstufungen – und gegenüber Angela Denoke und Agnes Baltsa hatten die Männer, der Laca von Jorma Silvasti und der Stewa von Torsten Kerl keinen so guten Stand.

Während man sich mit der Jenufa von Angela Denoke schnell anfreunden konnte, brauchte es ein wenig Zeit, sich auf Agnes Baltsa als Küsterin einzustellen. Sie reifte erst im dritten Akt zu dieser inneren Größe, die der Küsterin ihren ganz eigenen Stellenwert verleiht. Doch es braucht vielleicht noch ein paar Mal „Jenufa“, bis die Sängerin zu diesem monolithischen, am Leben scheinbar konturlos geschliffenen Felsblock wird, der dann nach und nach zerfällt und das eigentliche Herz bloßlegt. Man muss gerade die Rolle der Küsterin als inneren Reifungsprozess begreifen. Jenufa hat es im Vergleich viel leichter, sich glaubwürdig einzubringen, als diese psychologisch so vielschichtig ausgearbeitete Rolle.

Natürlich läge es nahe, diese Premiere mit den „legendären“ „Jenufa“-Aufführungen an der Staatsoper in den frühen 1980er-Jahren zu vergleichen. Aber je länger der Abend dauerte, umso unzulässiger schien mir ein solcher Vergleich. Damals war alles „opernhafter“, damals bewegten sich die Aufführungen mit Sena Jurić, als einer fast dämonischen Verkörperung der Küsterin, und mit der engelsgleichen Gabriela Beňačková-Cap als Jenufa, auf konventionelleren szenischen und musikalischen Pfaden, als diese psychologische Fallstudie, die Pountney der Jenufa in bravouröser Manier abgerungen hat. Denn diese Neuproduktion entsagt jedem auch noch so dünnen Illusionsschleier, der sich zwischen Bühne und Publikum legen könnte. Die Produktion zeigt des Lebens ungeschminkte Kargheit wie das Bild der Hochzeitsgesellschaft im dritten Akt und wie diese weißgefärbte weiße Riesenscheune mit dem langen, schmalen Tisch. Bei dieser „Jenufa“ gibt es kaum mehr einen Funken Hoffnung auf der Welt. Die seelische Erschütterung nachher war groß. Der Applaus war heftig. Keine Buh-Rufe. Sogar Pountney wurde – wenn auch deutlich weniger enthusiastisch als Baltsa, Denoke und Ozawa – gehuldigt. Ein bedeutender Abend!

[81]

LULU

(Alban Berg)

Staatsoper

1.3.2002

Dirigent: Michael Boder

Besetzung: Lulu - Marlis Petersen; Gräfin Ge-

schwitzt - Graciela Araya; Dr. Schön/Jack - Franz Grundheber; Alwa, sein Sohn - David Kuebler; Tierbändiger/Athlet - Wolfgang Bankl; Schigolch - Rudolf Mazzola; Gymnasiast - Stella Grigorian; Maler - Michael Roider; Theater-Garderobiere - Waltraud Winsauer; Medizinalrat - Klaus Ofczarek; Prinz/Kammerdiener - Benedikt Kobel; Theaterdirektor - Alfred Šramek

Repertoire im Abonnement

Nach der Premiere vor rund zwei Jahren schien es, als könnte sich die „Lulu“ endlich ihren Platz im Repertoire sichern – aber noch immer verlassen nicht wenige Besucher während der Aufführung das Haus oder machen sich dezent in der Pause davon.

Der Galeriestehplatz war schlecht besucht. Und die Sitzplatzreihen, die hauptsächlich mit Besuchern der Abonnementgruppe 5 gefüllt waren, outeten sich auch nicht gerade als enthusiastische Alban Berg-Fans. Deshalb wird es nur eine Frage der Zeit sein, bis die „Lulu“ wieder vom Spielplan verschwindet, um dann in ein paar Jahren wieder aus der Versenkung emporzutauchen. Und dann werden vielleicht wieder ein paar Besucher mehr mit diesem Werk etwas anfangen können.

Dabei war es eine ganz gute Aufführung. Der Schwung und die Exaktheit der Premierenserie, haben sich allerdings verloren. Mit Marlis Petersen hat sich eine neue „Lulu“ dem Publikum vorgestellt – nicht unüberzeugend, aber in Summe ein wenig Opfer des großen, etwas desinteressierten Hauses, das keine erotisch-sinnliche Nähe evozierte. Eigentlich müsste „Lulu“ als Kammerstück aufgeführt werden, um aus dem Konversationston das unterschwellige, sexuell-determinierte Feuer herauszukitzeln. Das Orchester unter Michael Border bemühte sich darum – und hatte just auch mit dieser „Leere“ zu ringen, mit der fehlenden Unmittelbarkeit des Dargebotenen.

Wirklich packend wurde es eigentlich nur, wenn Franz Grundheber auf der Bühne stand, sei es beim fatalen „Revolverduell“ mit Lulu, sei es als Jack the Ripper ganz am Schluss. In diesen Momenten passierte etwas zwischen Lulu und diesem Dr. Schön. Man ahnte ein wenig die verhängnisvolle triebhafte Verstrickung, die diese beiden Menschen aneinander kettet. Dankbar war man für die Pointensetzung eines Rudolf Mazzola als Schigolch und des köstlichen Athleten von Wolfgang Bankl und seiner selbst-

ironischen Aufopferungsbereitschaft für die „graziöseste Luftgymnastikerin der Jetztzeit“. Insgesamt wurden die Möglichkeiten aber nicht ausgelotet. Es zeigte sich zudem, dass das helle Bühnenbild das Werk nicht stützt, sondern zusätzlich abstrahiert und noch mehr Ferne erzeugt, wo eine intime Nähe gefragt wäre. Vor diesem Hintergrund scheint eine Diskussion über die gewählte „Lulu“-Fassung – mit oder ohne Friedrich Cerhas-Vervollständigung – nebensächlich. Wer „Lulu“ im Abonnement spielt, muss auf die kürzest mögliche Variante setzen. Der Teil des Publikums, der durchgehalten hatte, bedankte sich mit viel Applaus.

[82]

EURIDICE

(Jacopo Peri)

Kammeroper

5.3.2002

Dirigent: Bernhard Klebel; **Inszenierung:** Kerstin Maria Pöhler; **Ausstattung:** Frank Fellmann; **Choreographie:** Michael Dolan; **Licht:** Lukas Kaltenböck; **Chor:** Chor der Kammeroper

Besetzung: Tragödie/Eurydike/Venus - Claudia Iten; Orpheus - Hubert Wild; Architros - Alexander Plust; Thirsis - Igor Tjuvajev; Amintas - Andries Cloete; Daphne - Tanja Donath; Pluton - Günther Groissböck; Proserpina - Ulrike Dörner; Rhadamanthys/Charon - Stefan Kocán; Erste Chornymphe - Belinda Buchberger-Dörr; Zweite Chornymphe - Isabel Marxgut

Von den Anfängen der Oper

Es überrascht, dass die erste, vollständig überlieferte Oper, Jacopo Peris „Euridice“ aus dem Jahre 1600, erst im Jahr 2002 ihre österreichische Erstaufführung erlebt hat. Die Premiere dieser Produktion ging am 14. Februar über die Bühne der Kammeroper. Die Wiener Kammeroper – jene kleine, aber feine Institution im Herzen der Stadt – kann nach unruhigen Jahren jetzt mit einer klaren, auf „Nischen“ ausgerichteten Spielplangestaltung wieder reüssieren. Die Produktion der „Euridice“ soll auch der Startschuss für eine vermehrte Pflege der Barockoper an der Kammeroper sein: Werke von Cavalli, Monteverdi und Purcell werden für die nächsten Jahre in Aussicht gestellt. Die vorzügliche musikalische Realisie-

rung der „Euridice“ machte sowieso Lust auf mehr.

In der überlieferten Partitur sind nur die Singstimmen und die Basslinie notiert. Eine Aufführung des Werkes ist also immer eine Art von Rekonstruktion. Mit Bernhard Klebel hat sich an der Kammeroper ein ausgewiesener Spezialist für „alte Musik“ Jacopo Peris Oper angenommen. Das kleine, historisch informierte Orchester sorgte denn auch für einen nahezu betörenden Klang, über dessen Historizität man natürlich geteilter Meinung sein kann. Klebel hat dazu im Programmheft ein paar Anmerkungen gemacht. Er schreibt, dass die musikalische Einrichtung behutsam versuche, „den äußerst geringen instrumentalten Anteil des Werkes zu erweitern. (...) Die Realisierung beschränkt sich neben dem grundlegenden Instrumentarium der Continuogruppe (Lauten, Cembali, Orgel) auf eine einfache Streicherbesetzung, Blockflöten für die Welt der Hirten (die auch von Peri gefordert sind) und Posauern als Farbe der Unterwelt (...).“

Diese Ausgestaltung ergab einen fast lautmalistischen Hintergrund für die stark rezitativische Ausrichtung der Singstimmen, die sich zwar hin und wieder zu Gefühlsbewegungen hinreißen lassen – allerdings nie wirklich emphatisch werden. Man darf nicht vergessen, dass Peri Neuland beschritten hat, in der Meinung das antike Drama der Griechen und Römer wieder zum Leben zu erwecken. Peri hat sich deshalb auch stark von der dramatischen Dichtung leiten lassen und nur da und dort zeigen sich erste Manierismen, „ariöse“ Ansätze, die unvermutet aufblitzen und die etwas monotone Gesamtkonzeption zaghaft, aber unvermittelt, durchbrechen. Das Ergebnis ist eine „virtuelle“ Zeitreise zu den Anfängen der Oper, die einem in naiver Unschuld entgegen blühen.

Diese „naive“ Unschuld war bei der Inszenierung zu spüren, was ein bisschen befremdete. Der bukolische Beginn mit den neongrün behaarten Nymphen und Faunen sollte wahrscheinlich ironisieren. Die Kostüme der Faune mit den aufgeklebten Blättern vor dem (ohnehin von den fälligen Hosen verdeckten) Geschlechtsteil, spielten mit der Renaissance- und Barock-Ikonographie und waren zugleich eine „Allegorie“ auf die Bemühtheit des Inszenierungsteams. Sehr statuarisch war der Orpheus angelegt, der mehr durch die Überzeu-

gungskraft eines „blassen Schönlings“, denn als herzbrechender Sänger seine Euridice zurückgewann. Die Enge der Bühne hat, so scheint es, hier besonders negativ mit der Personenführung rückgekoppelt.

Gelungen ist der Abstieg des Orpheus in die Unterwelt. Hier hat Ausstatter Frank Fellmann durch im Hintergrund massiv gelagerte, große schwarze Blöcke eine Art von „Eingang“ simuliert, in den von schräg oben weißes Licht fällt. Der Eingang führt auf einen Laufsteg (der im ersten Akt als weißbetuchte Hochzeitstafel gedient hat). Orpheus wandelt dann langsam diesen transparenten Plastiksteg entlang. An seinem Ende liegt Euridice dahingebettet – zu Orpheus Füßen – allen Blicken bloßgelegt. Pluto und Proserpina sind zuerst nicht zu sehen, schwarz gewandet vor dem schwarzen Hintergrund. Verbunden mit der wehevollen Orchestrierung und dem Unterweltschor ergab das eine stimmungsvolle Umsetzung dieser Schlüsselszene. Auch sonst waren die szenischen Übergänge bühnentechnisch sehr gut gelöst – gespielt wurde ohne Pause, durchgehend ein Akt an den nächsten gereiht.

Das Ensemble stolperte merklich über die deutsche Übersetzung von Richard Bletschacher, die sich im Gesangsvortrag als etwas spröde erwies. Doch insgesamt hinterließ die Besetzung einen guten Eindruck. Die Kammeroper hätte an diesem Abend noch eine ganze Reihe an Besuchern vertragen können, die Anwesenden dankten mit herzlichem Applaus.

[83]

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO / LA SCALA DI SETA

(Gioachino Rossini)

Konzerthaus

10.3.2002

Konzertante Aufführung; Gastspiel des Teatro Borgatti in Cento

Dirigent: Claudio Desderi; **Orchester:** I Virtuosi Italiani

Besetzung: (La cambiale di matrimonio) Tobia Mill - Dario Giorgelè; Fanni - Simonetta Pucci; Edoardo - Alessandro Codeluppi; Slook - Maurizio Leoni; Norton - Antonio Marani; Clarina - Clara Giangaspero

(La scala di seta): Giulia - Myrtò Papatanasiu; Lucilla - Ornella Vecchiarelli; Dorvil - Massimilia-

no Barbolini; Dormont - Vito Martino; Blansac - Antonio Marani; Germano - Maurizio Leoni

Rossini mal Zwei

„La cambiale di matrimonio“ („Der Heiratswechsel“) und „La scala di seta“ („Die seidene Leiter“) sind zwei frühe Rossini-Einakter von durchaus unterschiedlichem Charakter. Im Konzerthaus wurden die beiden Stücke in einer konzertanten Aufführung präsentiert. Natürlich geht es in beiden „Farsa comica“ (so die richtige Genrebezeichnung) um die Liebe. In beiden Fällen müssen die richtigen Pärchen gebildet werden, gilt es für die weibliche Hauptrolle den Hinderungsgrund für die gewünschte Heirat – den eigenen Vater oder den Vormund – auszutricksen. Abgesehen von dieser Grundtypologie ist die eigentliche Handlung beinahe schon nebensächlich – zumindest bei einer konzertanten Aufführung. Denn auf dem Konzertpodium geht viel Witz verloren, der in der Situationskomik und in so mancher bizarrer Szene liegt (wenn beispielsweise im „Heiratswechsel“ der Vater mit Morgenmantel, Nachtmütze und Globus in der Hand durch das Haus „geistert“) – und so manche der angetretenen Solisten hätten dann die Chance gehabt, ihre begrenzten stimmlichen Mittel mittels darstellerischer Komik auszugleichen. „Der Heiratswechsel“ erlebte 1810 seine Uraufführung und gilt – abgesehen von einem früheren „Opern-Versuch“ – als die erste eigentliche Oper Rossinis. Das typische Rossini'sche Orchesterfeuerwerk kommt hier noch nicht richtig auf Touren. Nicht nur die Ouvertüre mit ihren schönen, fast romantischen „Horneinsprengeln“ erinnert mehr an diverse Vorgänger (Mozart & Co.), denn an das, was man landläufig mit Rossini assoziiert. Rossini wird dann im weiteren Verlauf des Werkes sogar eine „Figaro“-Paraphrase anklingen lassen, aber humorvoll und zwanglos, weit entfernt davon „aufgesetzt“ zu wirken. Auch seine italienischen Vorgänger kommen zu Wort, ein wichtiges Vorbild für Rossini war Domenico Cimarosa „Il matrimonio segreto“.

Nur zwei Jahre nach dem „Heiratswechsel“ kam „Die seidene Leiter“ auf die Opernbühnen und mit diesem Werk hatte Rossini (fast) seinen Stil gefunden. Die knappen eineinhalb Stunden präsentieren sich als Schmuckkästchen musikalischer Einfälle, voller zündender Melodien und zugespitzter, atemloser Ensembleszenen. Die Ausführenden bekommen

dankbare, aber schwierige Arien in die Kehlen gelegt, die sie zu mitreißender Virtuosität herausfordern (und leider manchmal auch überfordern). Das Orchester schnurrt seinen Part geschmeidig herunter, immer auf der Suche nach der letztmöglichen Steigerung.

Während sich das Orchester, die „I Virtuosi Italiani“ unter der Leitung von Claudio Desderi, Rossinis Ansprüchen schwungvoll gewachsen zeigte, hatte das junge Sängersenemble so manche Hürde zu nehmen. Die „Seidene Leiter“ wurde für einige beinahe zu einem „Steep-lechase“ – und während Myrtò Papatanasiu, die die weibliche Hauptrolle der Giulia verkörperte, bei ihrer schwierigen Arie bis zum allerhöchsten Ton hinauf im Sattel blieb, hob es Massimiliano Barbolini, der den Dorvil verkörperte, bei seinem „Tenorsolo“ etwas unsanft aus selbigem. Leider meinten einige Besucher, sie müssten dem gestrauchelten noch ein paar „Buhs“ mit auf den Heimweg geben, was dem Abend einen unnötigen bitteren Beigeschmack verlieh. Barbolini trug es mit Fassung (aber was blieb ihm auch anderes übrig).

Myrtò Papatanasiu war die überzeugendste Protagonistin des Abends, Pluspunkte gab es weiters für Ornella Vecchiarelli als Lucilla, die das Konzertpodium ein bisschen als richtige Bühne nützte und sich dabei als Rossini'sches Temperamentbündel entpuppte, das bei einer szenischen Aufführung sicher viel zu einem gelungenen Abend beigetragen hätte. Maurizio Leoni war ein braver Kanadier Slook („Heiratswechsel“) und Germano („Seidene Leiter“). Für den Bariton Antonio Marani, als Norton beziehungsweise Blansac zu hören, gilt selbiges. Simonetta Pucci, die Fanni im „Heiratswechsel“, trübte den insgesamt guten Eindruck mit einer in forcierten Lagen gepresst und unsauber klingenden Stimme. Nach dem ersten Teil, dem „Heiratswechsel“, hielt sich der Applaus in Grenzen, nach „Der seidene Leiter“ war er dankbar.

[84]

DER KOMMISSAR

(Jury Everhartz / Richard Wagner)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

15.3.2002

Uraufführung; eine Produktion von sirene Operntheater & Kabinetttheater & Jugendstiltheater

Dirigent: Erke Duit; **Text und Regie:** Kristine Tornquist; **Bühne:** Jakob Scheid; **Kostüm:** Vesna Tusek; **Licht:** Edgar Aichinger; **Maske:** Manora Auersperg; **Puppenspiel:** Kabinetttheater

Besetzung: Anna - Nina Plangg; Stimme des toten Kindes - Ingrid Haselberger; Hans K. - Bernd Fröhlich; Hans und Hansi P - Florian Kugler; Kommissar - Alfred Werner; Beamte 1. - Roman Steger; Beamte 2. - Martin Witzmann; Putzfrau / Amtsarzt - Maren Rahmann; Totes Kind - Marlene Rahmann / Zoe Suchanka

Ratloser Kommissar

Ein Kindermord und Richard Wagner als „Co-Komponist“: Das Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe hat nach langer Zeit wieder seine Tore für zeitgenössische Oper geöffnet. Und aus der (Über-)Länge der nun folgenden Besprechung mag man auf die Ratlosigkeit schließen, die diese Uraufführung hinterlassen hat.

Ein Kindermord im Wald. Ein Kommissar und mehrere Verdächtige. Wiener Kriminalisten-Ambiente wie es Fernsehserien seit „Kottan“ so gerne vermitteln. Eine sporadisch in die Szene rollende Puppenbühne als ironische Auflockerung. Das Ganze als Oper – und das Ganze als rund zweistündige „Tristan und Isolde“-Paraphrase. Richard Wagner scheint auf dem Programmzettel wirklich als Komponist auf – neben Jury Everhartz – und ein bisschen kleiner gedruckt. Die dritte Aufzugs-Partitur des „Tristan“ kammermusikalisch aufzubereiten und einer Art von „Soft-Remix“ zu unterziehen, war sicher eine reizvolle Herausforderung. Was das allerdings mit der eingangs erwähnten „Kriminaloper“ zu tun hat, dieses Rätsel wurde trotz eifriger „polizeilicher Ermittlungstätigkeit“ nicht gelöst.

Aber – als wenn die Sache nicht ohnehin kompliziert genug wäre – das Libretto handelt nicht nur von einem Kriminalfall. Nein, wie einfach wäre es, wenn eine Kriminalstory mit allen „Hardfacts“ über die Bühne knallte: Ermittlungen, Beamterscherze, eine griffige Pointe am Schluss. Das hätte Hand und Fuß für eine dramatische Umsetzung. Ein komponierter Kindsmord und seine Aufklärung. „Kottan“ in der Oper. Aber kaum haben die beiden kabarettistisch angehauchten Ermittlungsbeamten ihr Tagewerk begonnen, startet die erste „Arie“ und bremst die Handlung aus. Die lyrische

Ausgestaltung mit der die Mutter die Auffindung ihres toten Kindes beschreibt, hat einen befremdlich unrealistischen Einschlag: „(...) die blassen Hände an den lichtlosen Wurzeln der Hollerbüsche / auf den Wangen Elfenschatten, die Lippen verschlossen (...)“. Und wenn wenig später dieses ermordete Kind sich selbst zu Wort meldet: „Kommissar! Ich prophezeie dir ein schweres Rätsel (...) prophezeie eine Sphinx mit meinen Augen / im Beginnen schon vergangen (...)“ ist die Sache mit dem durchgängig, witzig-griffigen Krimi endgültig hinüber und langsam aber sicher beginnt sich die Stirn zu krausen.

Das Libretto, das dankenswerter Weise im Programmheft abgedruckt ist, zerfällt genau genommen in diese kriminalistische Handlung, bei der zwei Ermittlungsbeamte in durchaus zum Schmunzeln anregenden ironischen Sentenzen die Mordverdächtigen „examinieren“ – und in diese „existentiellen“ Einschübe, die in stark symbolisierender Sprache anscheinend etwas über die „metaphysische“ Befindlichkeit der einzelnen handelnden Personen aussagen sollen.

Das Schema ist immer dasselbe: Verdächtiger wird vorgestellt, Beamter 1 und Beamter 2 stellen Fragen, plötzlich kippt die Verhörszene in ein arienhaftes Intermezzo. Der verdächtige Waldbesitzer Z formuliert dann Sätze wie: „Ich bewache den Wald / grün wie Laub und braun wie Erde / zieh ich meine Spuren auf den zimtenen Wegen“ – oder Hansi P., der Süßwarenverkäufer, singt plötzlich von „frisch gefallenen Engeln“. Diese Einschübe werden musikalisch als Arien abgehandelt und von einer Puppenbühne zusätzlich szenisch kommentiert. Offensichtlich soll dadurch ein hinter der Handlung liegender archetypischer Zusammenhang konstruiert werden (schließlich wird gegen Ende von Anna, der Mutter des Kindes, sogar Atlantis (!) ins Spiel gebracht: „Einmal stand ich in Atlantis am Strand“), der sich auch in der mehrmals, als Chor aufgenommenen und choralhaft anklingenden Zeile: „Wer hat den Schlaf der Welt gestört“ als den Kriminalpart überhöhende Klammer erweisen möchte.

Wenn nun durch diese dramaturgische Konzeption die Kriminalhandlung, die launigen Kommentare der Beamten, die Verhörsituation, die nun einmal die grundlegenden Spannungs- und Unterhaltungselemente sind, auf der Strecke bleiben, muss man sich fragen,

was dadurch für das Publikum gewonnen wird. Mehr Spannung? Nein. Mehr Unterhaltung durch subtile Ironie? Nein. (Weil das nicht ironisch gemeint ist; dazu wird nur die Puppenbühne in viel zu zahmer Manier benützt.) Erkenntnisgewinn? Nur in dem Sinn, dass man das sehr bestimmte Gefühl hat, hier passt eins nicht zum andern.

Wie kommt nun „Tristan“ zu einem Kindsmord und wie kommen alle beide zu Atlantis? Können die dem Programmheft entnommenen Überlegungen des Komponisten hier vielleicht weiterhelfen? Zitat: „Noch während der Zuschauer beiläufig den ersten Ermittlungen zum Mord einem äußeren Geschehen folgt, wechselt er unversehens die Seite, denn die Entdeckung des zunächst beobachteten Kommissars – infolge anteilnehmender Betrachtung sich selbst wenigstens zu verstricken oder gar an eine Art von Erbsünde zu vergeben – ist die Perspektive des Zuschauers, dessen Befindlichkeit wiederum ja die des Kommissars ist, der auch einem Geschehnis von außen folgt, bis es sich unversehens als eigene Geschichte entpuppt. Will heißen: Musik hat zum Bruch der geradlinigen Handlung, und eben gerade dann, wann sie nicht mehr ohne weiteres referierbar scheint, Wesentliches, vielleicht auch ihr Wesensfremdes einzulösen.“ Zitat Ende. Aber Oper ist eine sinnliche Sache. Wenn man als Zuhörer schon mit dem Libretto nicht zu Rande kommt und die Intentionen des Komponisten nicht versteht, dann sollte man zumindest einen kurzweiligen Abend mit nach Hause nehmen. Auch wenn einen „des Gedankens Blässe angekränkt hat“, vielleicht wurden die eigenen Emotionen angesprochen, vielleicht konnte man über dem Schicksal des ermordeten Kindes eine Träne verlieren, nachdenklich werden, vielleicht konnte man sich ganz einfach an der gehörten Musik erfreuen, vielleicht erinnerte man sich an eine raffiniert gelöste szenische Umsetzung. So habe ich beispielsweise die ersten Takte richtig genossen. Das kleine Orchester, die Leichtigkeit mit der sich plötzlich Wagners „Tristan“ wie im Tonfall einer Kurkapelle in schlanker und trotzdem inniger Anteilnahme manifestierte, hatte etwas für sich. Freilich, dabei dachte man intensiv an Wagner und nicht an Everhartz – und das sollte auch so bleiben.

Die musikalische Aufmerksamkeit wurde immer dort gewonnen, wo ein „Tristan“-Motiv

sich in den Vordergrund drängte, wo man meinte, die eben gehörten Takte an der betreffenden „Tristan“-Szene festmachen zu können. Natürlich registrierte man die Veränderungen, die Everhartz vorgenommen hatte, aber diese gewannen kein Eigenleben, konnten sich gegen die Permanenz und Verankertheit der Wagner'schen Melodie nicht durchsetzen. Ich bin mir sicher, dass das in dieser Form nicht beabsichtigt war, und dass hier auch sehr subjektive Kriterien ins Spiel kommen. In Summe aber gewann Wagner – je mehr er auch verfremdet wurde, umso mehr an Oberhand, weil man sich gerade dann wieder an seiner Motivik festkrallte und alles zum „Tristan“ in Bezug setzte – und nicht zum „Kommissar“. Und so scheint es, als hätte diese Idee einer „parasitären Oper“ (so Everhartz im Programmheft) gerade den gegenteiligen Effekt: dass es einen nämlich nachher dazu drängt, sich einen „Tristan“ anzuhören – während man nicht das Bedürfnis spürt, noch einmal einer Vorstellung des „Kommissar“ beizuwohnen.

Möglicherweise hat dazu aber noch etwas Anderes beigetragen. Hier muss vorausgeschickt werden, dass man sich für die szenische Umsetzung eine interessante Raumaufteilung hat einfallen lassen. Die Verhältnisse wurden „umgekehrt“. Das Publikum wurde vor und auf die eigentliche Bühne verbannt, der ganze große Saal des Steinhoftheaters wurde als Spielfläche genützt und das Orchester war, abgetrennt von einer Reihe locker aufgestellter Fichtenbäumchen (=der Wald), an der anderen Raumseite platziert. So sehr diese Anordnung das Auge erfreute, weil es eine neue, ungewohnte, wirklich große Bühne und eine Raumdimension schuf, die sonst in der herkömmlichen „Guckkasten“-Anordnung nicht gegeben ist, so „entfremdet“ war einem doch das Orchester, dem dadurch viel an „Unmittelbarkeit“ abhanden kam und dass sich klanglich nicht so intensiv präsentieren konnte. Was sich zuerst als „Kurorchester“ frisch und angenehm machte, trat mit der Zeit immer mehr in den Hintergrund und wandelte sich in eine farblose Wandtapete wie ein Stück aufgemalten grauen Himmels.

Als „Kulissen“ dienten neben den geradlinig raumteiligen Fichtenbäumchen in die Spielfläche des Saales geschobene Requisiten: die Arbeitstische der Beamten und des Kommis-

sars, drei Stühle für die zu vernehmenden Personen, das zuerst als Aktenschrank „mas-kierte“ Kasperltheater. Dabei gab es manch witziges Detail zu bemerken (nicht nur, dass man in der Pause in den Kulissen herumfla-nieren konnte und schauen, was für Bücher die Beamten in der Schublade liegen haben: Es waren Gustav Freytags Gesammelte Werke!). Während dieses Bühnenbild die eigentliche „Kriminalhandlung“ stützte, mus-sen einem die „esoterischen“ Exkurse der Protagonisten umso befremdlicher vorkom-men – auch wenn hier das Kasperltheater in Position rollte und sehr frei nacherzählte, was dem Kind mit dem gerade vernommenen Verdächtigen wirklich (oder nicht wirklich) geschehen war. Kasperl ließ auch immer ein rotes Lichtlein an seinem Gewand aufleuch-ten, das war richtig tröstlich.

Während sich die Erwachsenen geistigen Hö-henflügen hingaben, hatte das „tote Kind“, verkörpert durch ein etwa sechs Jahre altes Mädchen, mit roter Wollhaube bemützt, die undankbare Aufgabe, die meiste Zeit still zu sitzen und sich von den Scheinwerfern an-strahlen zu lassen – beim Gesangspart wurde es „gedoubelt“. (Immerhin durfte es das Kas-perltheater auf die Bühne winken und dann den kurzen Szenen zuschauen. Und am Schluss musste es sich vom Kommissar – wirklich sehr dezent dargestellt – erwürgen lassen.) Über die Funktion dieser „quasi le-bendigen Präsenz“ des „toten Kindes“ lassen sich nur wieder Mutmaßungen anstellen. Folgt man dem Text im Libretto, dann hat es beinahe etwas „Apokalyptisches“ an sich: „Ich prophezeie dir Steinschlag und Hagel / Termiten, Fluten und Wanderheuschrecken“. Aber ich weiß nicht, ob das noch viel zum Werkver-ständnis beiträgt, wenn man dabei ins Allego-risieren kommt. Frappierend war jedenfalls, wie wenig einen die Aufführung emotional berührte.

Bei solchen Produktionen gebührt allen Betei-ligten Dank, weil sie sich mit Enthusiasmus eingesetzt und viel Zeit geopfert haben. Die-ser Enthusiasmus hat sich auf das anwesende Publikum übertragen, das am Ende der Vor-stellung mehr im Sinn einer großen Familie agierte (es gab Plätze für rund 150 Personen), und ein älterer Herr mit Blumen in der Hand wollte die Anwesenden zu „Kristine“-Sprech-chören ermuntern.

[85]

AS I CROSSED A BRIDGE OF DREAMS

(Peter Eötvös)

Konzerthaus

17.3.2002

Neuer Saal; Produktion von Netzzeit

Dirigent: Gergely Vajda; **Regie:** Michael Scheidl; **Bühnenbild und Kostüme:** Nora Scheidl; **Licht:** Axel Morgenthaler, Harald Godula; **Ton-technische Leitung:** Peter Böhm; **Orchester:** Klangforum Wien; **Textreduktion für das Li-bretto:** Maria Eötvös; **Speaking Cellist** - Bene-dikt Leitner; **Kontrabassposaune, Sousaphon** - Gérard Buquet; **Altposaune** - Mike Svoboda
Besetzung: Lady Sarashina - Birgit Doll; Young Lady Sarashina - Roberta Cortese; Siter, Mo-ther - Margarete Jungen; Gentleman, Cat, Priest - Johann Leutgeb

Japanische Frühlingsmystik

Das Tagebuch der Lady Sarashina, ein japani-sches Sitten- und Stimmungsgemälde aus dem Jahre 1008: Peter Eötvös hat Texte daraus für eine subtile Klanginszenierung genützt.

Reizvoll ist sie schon, diese asiatische Melan-cholie. Sie hat die Poesie einer weißen Kirsch-blüte, die vom Baum fällt. Und zwischen emo-tionalen Blütenschauern und Schneegestöbern bewegt sich auch die musikdramatische Um-setzung, die neben gefühlvollen und energi-schen Klangakzenten in der Szenerie von Nora und Michael Scheidl ganz besonders gut auf-gehoben ist. Eine Reprise dieser musikdrama-tischen Darbietung (die erste Aufführungsserie lief im Dezember 2000 im damals opernbe-spielten Schauspielhaus) konnte man jetzt an drei Tagen im Wiener Konzerthaus erleben.

Bereits beim Eintritt in den neuen Konzert-haussaal umwabert und umwogt die Besucher kühler Bühnennebel, den eine kompakte, sur-rende Nebelmaschine vom Plafond in den Raum pustet. Die Botschaft ist eindeutig: Lass bitte deinen Alltagskram draußen vor der Tür. Hier wird eine Traumbrücke gebaut – „As I Crossed a Bridge of Dreams“! Die Saalmitte kennzeichnen aus Bambus gefertigte Laufste-ge, auf denen Lady Sarashina (Birgit Doll) um-herwandern und trauern wird aus unerfüllter Liebe. Das Orchester versteckt sich hinter ei-nem Raumteiler. Der „Sprechende Cellist“ und zwei Posaunisten stehen zwischen dem Bam-

bus. Gezupfte Streichertöne als meditatives Entree: Es ist wie eine Erinnerung, die aus weiter Ferne kommt. Der „Sprechende Cellist“ trägt zwei Gedichte vor – „Spring did not forget the tree ...“ – und macht sich davon. Die Einstimmung ist gelungen.

Die zwei Posaunen, die sich dann einmengen, fegen als Frühlingsstürme durch die im Rechteck nahezu reihum gesetzte Bestuhlung – nur die Seite mit dem Raumteiler bleibt frei. Der Nebel hat sich ein wenig verzogen. Endlich erscheint Lady Sarashina zum elektronisch unterstützten Rezitativ. Trotz japanischem Frühling – die Stimmung hat etwas Eisiges. Der Raumklang kühlt wie ein kaltes Bad. Die Geschichte von der Katze, die verbrennt. Ein „pyromanischer“ Effekt. Die Musik quillt aus den verteilten Lautsprechern, bläst einen aus den Posaunen an. Aber es wird nie zu laut. Die Klangbalance ist ausgetüftelt. Das Spiel mit kleinen Taschenspiegeln, die schmale Säulen aus Licht durch den Saal werfen. Die bizarren Regenschirme. Schauen und Hören gehen ineinander über. Noch hat einen das Gefühl eines kalten, über den Rücken rieselnden Wasserstrahls nicht ganz verlassen. Da beginnt dieses Klavier plötzlich zu spielen: Es spielt von selbst! Die Überraschung ist perfekt. Die Traumbrücke hat sich aufgebaut, wie ein Regenbogen von dem die Töne tropfen. Alles ist fasziniert und festgebannt von den mit Geisterhand geschlagenen Tasten. Das Suchen einer Melodie, aber sie wird nicht gefunden. Das Orchester erinnert sich des Themas vom Beginn. Einmal. So klar und deutlich. Sekunden der Erkenntnis. Dann wird der Klang zur Fläche ausgefaltet und gräbt sich in die Seele. Nach einer knappen Stunde ist der Traum vorbei.

[86]

RHEINGOLD

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.4.2002

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Wotan - James Morris; Donner - Geert Smits; Froh - Kurt Schreibmayer; Loge - Siegfried Jerusalem; Fasolt - Janusz Monarcha; Fafner - Walter Fink; Alberich - Oleg Bryjak; Mime - Heinz Zednik; Fricka - Margarete Hintermeier; Freia - Ricarda Merbeth; Erda - Mar-

jana Lipovšek; Woglinde - Ileana Tonca; Wellgunde - Cornelia Salje; Floßhilde - Svetlana Serdar

Kein Aprilscherz

Der Schluss war gewaltig, strömte aus der Mitte und massierte den Solarplexus. Donald Runnicles hat das wieder einmal hingezaubert und so machte dieser „Vorabend“ wirklich Lust auf mehr – allerdings vor allem, was das Orchester betrifft.

Schon das Vorspiel, mit dem vom Bläserklang umwogten Auf- und Abglimmen der Streicher, die darin geborgen lagen wie das Rheingold, klarfunkelnd von dunkler Wassertiefe umflossen, hätte einen tief in seinen Bann gezogen, wenn nicht eines dieser lästigen Mobiltelefone raumdurchschneidend die eigene Abschaltung eingefordert hätte. Das Publikum musste sich außerdem Aushusten, hatte es sich doch aus dem schönen frühlingshaften Ostermontag in Rheinesdüsternis zu begeben. (Pointierter Weise meldete sich das Handy wenig später erneut – Alberich hatte bereits die Bühne erklimmen. Und in so manchem grimmigen Blicke funkelte Lynchjustiz auf ...)

Alberich hatte sich also bereits aus Nibelheims Schlüften in den Rhein vorgearbeitet und präsentierte sich in der Gestalt von Oleg Bryak in ausgezeichnete stimmlicher Verfassung. Die desolate Regie des ersten Bildes, mit trampolin hüpfenden Rheintöchtern, bekleidet mit Glitzernegligés, lässt Alberichs geiferndes, liebedürstendes Bemühen leider immer ein wenig dümmlich erscheinen. Noch ein wenig mehr schwarze Dämonie in Stimme und Spiel gelegt und alle „Alberich-Wünsche“ wären zufriedengestellt gewesen.

Das ganze erste Bild über gelang es Runnicles, das Orchester pointiert zum Kommentator des Geschehens zu machen, das nicht nur Alberichs Auftreten schon tolpatschig ankündigt, sondern das auch die „Liebes-Neckereien“, der stimmlich durchaus entsprechenden Rheintöchter, ironisch akzentuiert. So macht das Zuhören natürlich Spass, weil nicht alles im Rhein ertrinkt, sondern weil sich die Strömung an manchem spitzen Steinchen bricht, was dem Konversations-Charakter des „Rheingolds“ entgegenkommt.

Auf die Spitze getrieben werden diese „Spitzfindigkeiten“ von Heinz Zednik, dessen Mime als Beispiel manieristischer Charakterisie-

rungskunst seit Jahrzehnten zu den gelungensten Nachschöpfungen Wagner'schen Musiktheaters zählt. An Zednik konnte man an diesem Abend zudem ablesen, dass das „Rheingold“ es leichter verzeiht, wenn sich die stimmlichen Mittel schon ein wenig verflüchtigt haben. Auch der mit Anstand bewältigte Loge von Siegfried Jerusalem gab davon ein Beispiel. Hätte er außerdem zu einer genauso pointierten Rollengestaltung gefunden wie Heinz Zednik, der Abend wäre dann insgesamt etwas Spannender verlaufen.

Der Wotan von James Morris wird sich an der „Walküre“ beweisen müssen. Ihm war das mit dem „Konversationsstück“ weniger geläufig und es wurde von ihm etwas „verwässert“. Das machte in Summe ein etwas zähes zweites Bild, bis sich die Götter endlich entschlossen, dem Drängen der Riesen nachzugeben, und Loge und Wotan böser Absichten voll in die Schwefelkluft schlüpfen.

Die Szene in Nibelheim atmete wieder jene Spannung, die das „Rheingold“ durchwegs in seiner pointierten Dramatik bieten sollte. Dass szenisch nach nunmehr neunzehn Jahren (die Premiere war im Oktober 1992) die Verwandlung Alberichs in Schlange und Kröte schon ziemlich „herabgewirtschaftet“ ist und man den armen Alberich unter dem goldgewirkten Umhang, der den Tarnhelm simulieren soll, nur halbverdeckt und „krötengleich“ in der Versenkung sitzen sah, sei nur so nebenbei erwähnt. Vom Goldhort, der dann im vierten Bild schön zu Freias Befreiung aufgeschichtet wird, löste sich der eine oder andere Teil. Loge kickte diese Teile spitzbübisch den Riesen zu. (Die ganze „Ring“-Inszenierung wirkte von der Premiere an so, als wäre sie nie richtig fertig geworden ...) Über die Riesen, Walter Fink und Janusz Monarcha, gibt es nichts Schlechtes zu sagen. Donner und Froh (vor allem letzterer) wirkten ein wenig angestrengt. Die „Rheingold“-Fricka von Magareta Hintermeier ist bewährt, die Freia hinterlässt oft einen etwas blassen Eindruck, und die Erda von Marjana Lipovšek mahnte eindringlich.

Fulminant entwickelten sich die Zwischenspiele, vor allem der Abstieg nach Nibelheim, aber auch der Aufstieg mit dem gefangenen Alberich, in dem so langsam und bezwingend das Weltuntergangsdrama über dem Konversationsstücken obsiegt. Runnicles hat ein feines Gespür für das „Burleske“, und er weiß genau, wo

sich selbiges in kammermusikalischer Transparenz fast „notizenhaft“ darzustellen hat und wo nicht. Am Schluss jedenfalls erhob sich mit gewaltiger Eindringlichkeit das Wagner'sche Drama über den boshaften, mit Zynismus kontaminierten Vorabend der Tetralogie – und das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

[87]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

7.4.2002

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegmund - Siegfried Jerusalem; Hundig - Kurt Rydl; Wotan - James Morris; Sieglinde - Cheryl Studer; Brunnhilde - Luana De-Vol; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Margaret Medlyn; Gerhilde - Ildiko Raimondi; Ortlinde - Ingrid Kaiserfeld; Waltraute - Nelly Boschkowa; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Mihaela Ungureanu; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Helene Ranada

Déjà-vu-Erlebnis?!

Hin und wieder beschert einem der Opernalltag Déjà-vu-Erlebnisse, die man eigentlich gar nicht wahrhaben möchte. Ein zufälliger Blick in alte Notizkalender hat dem Schreiber dieser Zeilen vor wenigen Tagen eine kleine Zeitreise ermöglicht: „Ein mühsamer Siegfried Jerusalem als Siegmund (von dem alle behaupten, es wäre sein bester Abend seit langem gewesen).“ Das könnte auch eine Anmerkung zur heutigen Aufführung gewesen sein. (Allerdings mit der Einschränkung, dass man statt „alle“ nur mehr „einige“ einsetzen dürfte – zumindest den Publikumsreaktionen entsprechend.) Diese Notiz bezieht sich auf eine „Walküre“ vom 13. Dezember 1988. Damals kämpfte der Sänger hauptsächlich mit dem „Wonnemond“ – inzwischen kämpft er sich quer durch die Partie. Aber er kämpft. Ein Siegmund als Kraftakt, manchmal schon an der Grenze zur Deklamation, höhenlos und im Stimmumfang arg zusammengeschmolzen, aber immer noch ausdrucksstark, zweifelsohne.

Einige Besucher meinten, das wäre zu wenig und wollten sich partout nicht überzeugen lassen. Sie taten ihren Frust lautstark – und entsprechend übertrieben – kund, was in der

Pause nach dem zweiten Aufzug zu emotional-gehässigen Diskussionen führte. Bereits nach dem Ende des ersten Aufzugs tönte ein Buh-Ruf in die kurze „Kluft“ zwischen verstummendem Orchester und beginnendem Applaus – der dann natürlich umso positiver ausfiel, vom Missfallenston provoziert ...

Leider überdeckte diese leidige Geschichte die eigentlichen Höhepunkte des Abends: den markigen, souveränen Wotan von James Morris und Donald Runnicles beredte und gleichzeitig so dramatische Umsetzung der „Walküren“-Partitur. Morris war in sehr guter stimmlicher Verfassung und setzte Akzente, nicht nur bei der langen Erzählung im zweiten Aufzug. Zu oft bekommt man in dieser einen eher formlosen Brei serviert, bei dem Wotan mehr zum Getriebenen von Wagners fortschreitendem Musikdrama wird, aller gestaltender Kräfte ledig. Aber Morris gab das Ruder nicht aus der Hand, obgleich er sich später, bei Brünnhildens Abschied, für meinen Geschmack zu sehr zurücknahm, in eine fast schon zu leise geratene Innigkeit, die nach dem vorangegangenen Zornespoltern etwas Befremdlich wirkte. Vielleicht war es aber auch ein bewusstes Ressourcensparen, denn der Schluss wurde dann noch mal voll ausgefahren zu einem eindrucksvollen Bannspruch: ein Wotan, der etwas darstellt, mit aristokratisch angefärbtem Timbre, kräftiger Stimme und emotionaler Überzeugungskraft. Bei Morris war sich das Publikum völlig einig und bedachte den Sänger beim Schlussvorhang mit sehr starkem Applaus.

Donald Runnicles machte diese Repertoire-„Walküre“ wieder zu einem musikalischen Erlebnis und das Orchester dankte es mit nur ganz wenigen Unsauberkeiten bei den Bläsern und einem satten, vollen Streicherklang. Dabei geht über aller Detailverliebtheit der große Zusammenhang nicht verloren – und neben aller kammermusikalischen Transparenz findet Runnicles immer wieder zur großen Wagner'schen Gestik zurück. Dazu kommt, wie bereits beim „Rheingold“ angemerkt, das Gespür für die erzählerische Funktion des Orchesters im „Ring“, das sich, so könnte man sagen, allwissend Takt für Takt aus Erdas Schoß neu gebiert. Vielleicht ist es genau das, was Runnicles auszeichnet, dass er immer ein wirkungsbedachter Pragmatiker bleibt, bei aller Liebe zur Transparenz und der Aufmerksamkeit für ein-

zelne Orchesterstimmen, die er durchaus gezielt in den Vordergrund hebt. Er fördert diese „Zwiesprache“, die nicht nur zwischen Orchester und Bühnengeschehen, sondern auch im Orchester zwischen den einzelnen Instrumentengruppen stattfindet, und baut daraus eine solide „Spannungs-Brücke“, die ihm über die mehr „auffüllenden“ Teile der Tetralogie hinweghilft. Dadurch wird die Spannung gehalten, dadurch wird Interesse geweckt. Und wenn Wagner voll in seinen kompositorischen „Zauberkasten“ greift, ist Runnicles auch zur Stelle und illuminiert die Musik zu einem Feuerwerk in grell-prächtigen Farben.

Mit Spannung wurde das Brünnhilden-Debüt von Luana DeVol erwartet. Sie singt die Partie erst seit rund vier Jahren. Aber während James Morris mit „Präsenz“ glänzte, war DeVol im zweiten Aufzug kaum zu spüren. Ihr Auftritt hatte wenig von Wagners Regieanweisung an sich („Jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinaufspringend“) – nicht nur, weil das in dieser Inszenierung so nicht dargestellt wird, sondern auch, weil einem zuerst gleich der Gedanke kam: Das ist zwar eine einigermaßen dramatische, aber keine hochdramatische Sängerin. Sogar die Todesverkündung blieb irgendwo im Ansatz stecken, weckte weder Mitleiden noch große Sympathie. Der dritte Aufzug geriet präsenter. Es ist die Frage, ob man hier das Debüt in Rechnung stellen muss. Recherchiert man ein wenig im Web, dann wird vor allem ihre „Götterdämmerungs“-Brünnhilde gelobt (was aber in Anbetracht des heutigen Abends ein wenig widersprüchlich scheint). Unüberhörbar war das stellenweise starke Flackern in der Stimme, das irritierte und den Zuhörer einen ruhigen, strukturgebenden Pol vermissen ließ. Diese Unstetigkeit färbte auf die gesamte Darstellung ab und behinderte die Identifikationsfindung stark.

Cheryl Studer sang eine solide Sieglinde, die – vergleicht man sie mit dem Exaltismus einer Waltraud Meier – die Biederkeit einer braven Bürgerstochter atmete. Das hat auch seine Reize und ist verlässlich, reißt einen aber nicht zu Beifallsstürmen hin. Insofern lag sie mit DeVol auf einer Linie. Marjana Lipovšek zog als Fricka wieder alle (manchmal schon ein wenig strengen) Gesangsregister – und währenddessen empfahl sich ihr mit Pelzkragen besetzter Umhang in den Orchestergraben, was einige Heiterkeit auslöste. Kurt Rydls Hunding war

eindrucksvoll, aber etwas ungeschliffen. Hunding's Mahl – „Rüst und Männern das Mahl!“ – mit dem gestaubten runden Ankerbrot-Wecken und der wohlproportionierten Speckseite, die wahrscheinlich bis kurz vor ihrem Auftritt in einer Plastikverpackung geschwitzt hat, bot wie immer herzerfrischenden Naturalismus. Wie schon angedeutet war Morris der Matchwinner an diesem Abend, auch beim Publikum; knapp, aber deutlich dahinter, Runnicles und DeVol; dann – mit ebenfalls merklichem Abstand – Cheryl Studer. Bereits nach dem zweiten Aufzug wurden Rydl und Lipovšek mit viel Applaus und Bravo „verabschiedet“. Und die Sigmund betreffenden Kalamitäten wurden schon ausführlich genug dargestellt ...

[88]

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

(Benjamin Britten)

Volksoper

12.4.2002

Dirigent: Hans Drewanz; **Inszenierung und Bühnenbild:** Philippe Arlaud; **Kostüme:** Annette Beaufays; **Licht:** Philippe Arlaud, Friedrich Rom; **Deutsche Fassung:** Derek Weber

Besetzung: Oberon - Jochen Kowalski; Titania - Birgid Steinberger; Puck - Karl Markovics; Theseus - Bruce Brown; Hippolyta - Karine Ohanyan; Demetrius - Adrian Eröd; Lysander - Michael Kurz; Hermia - Annely Peebo; Helena - Renate Pitscheider; Zettel/Pyramus - Bjarni Thor Kristinsson; Squenz - Steffen Rössler; Flaut / Thisbe - Manfred Equiluz; Schnauz / Mauer - Camillo dell'Antonio; Schlucker / Mond - Josef Forstner; Schnock / Löwe - Martin Tzonev u.a.

Bühnenzauber

Die Volksoper hat Britten's „Sommernachts Traum“ wieder in den Spielplan aufgenommen: eine sehenswerte Inszenierung – bis 7. Mai steht die Oper noch auf dem Spielplan des Hauses am Währinger Gürtel. Die Produktion stammt aus dem Februar 1998 – und an der beinahe artistischen Verkörperung des Puck durch Karl Markovics konnte man ablesen, mit welcher Exaktheit und Phantasie damals Philippe Arlaud (Inszenierung und Bühnenbild) ans Werk gegangen ist. Puck ist (er wird auch von einer Puppe gedoubelt) allgegenwärtig: geht,

hüpft, taucht in den Kulissen auf, fällt, fällt atemberaubend, quirlt und springt, mit rotgrünem Haarschopf, ein wenig „punkig“, boshaft, schnell, dauerlaufend und angstzitternd vor seinem Herrn, dem Elfenkönig Oberon. Er ist der Knoten, an dem die Aufführung hängt, die Spinne im Netz, die Nabe im Rad der Drehbühne, der Wirbelwind, der alles in Schwung hält. (So ergab sich am Schluss die interessante Beobachtung, dass in einer Oper die Sprechrolle am meisten Applaus erhält.)

Zum Glück darf sich in diesem Fall die musikalische „Hausmannskost“ der Volksoper mit einem artifiziellen Inszenierungsrahmen umgeben, den Philippe Arlaud gebaut hat – mit den phantasievollen Kostümen von Annette Beaufays stimmig ausgeschmückt. Schon am Beginn bauscht einen der dunkelblaue Bühnenvorhang samt dem Orchester-Vorspiel in die Feenwelt hinüber – Knaben (hier verkörpert von Gesangsselevinnen) mit globusgroßen, weißen Leuchten in den Händen, laden ein in den nächtlichen Elfenwald. Man bewundert gleich zu Beginn die geschmeidigen, bunt-metallisierten Kostüme und die prägnante Lichtregie. Britten's charakteristische Glissandi, die im ersten und zweiten Akt auch immer wieder als musikalische Trennung zwischen den Szenen fungieren, tun ihr Übriges, um den Eingang zu diesem Zauberswald in Sekundenschnelle aufzuschließen.

Arlaud hat ein Einheitsbühnenbild gebaut, das sich auf der Drehbühne mit langsamen Runden in Bewegung hält. Es gibt eine Mauer, die zu einer Art Turm ansteigt, alles reihum den äußeren Rand der Bühnenscheibe ausfüllend – so kann einerseits die Vorderbühne abgeteilt oder die Bühne zur Mitte hin geöffnet werden; langsam und gemächlich, zeitlos wie im Zauberswald. Titania's Elfenlager ist ein Kugelhaus, der herabgesunkene Mond, in der Hälfte durchschnitten und zum Publikum hin geöffnet. Im dritten Akt verwandelt sich die Bühne in einen Festsaal in Athen, mit schmalen Spiegeln im Hintergrund und roten Wandverkleidungen dazwischen. Die Diener tragen Hundeköpfe, ein hübsches Verfremdungsmoment, und so servieren sie der Hofgesellschaft den Sekt, während die Handwerker die Geschichte von Thisbe und Pyramus erzählen. (Der dritte Akt lebt hauptsächlich von der Verulkung der Handwerker als „italienischer Opernkompanie“ – Anklänge an die Wahnsinnsarie aus „Lucia di Lam-

mermoor“ und anderen „einschlägigen“ italienischen Opern verdeutlichen Britten's Absicht.)

Öffnete die Inszenierung ein Fenster in die Traumwelt einer von Britten verkürzten Shakespeare-Sommernacht, so blieb die musikalische Umsetzung die emotionale Ver(w)irrung umtriebiger Elfen und Athener Liebespaare weitestgehend schuldig. Sie alle, einschließlich Orchester, stapften ziemlich hausbacken durch Britten's musikalische „Feenerie“ (ähnlich den Handwerkern, aber nicht wie „Elfen“.) Bis auf Oberon, dem Jochen Kowalski seinen Counter-tenor lieh, wurde die lyrische Ausprägtheit der Oper kaum bewusst gemacht. So manches Blümlein wäre da zu pflücken gewesen, das Britten so im Vorübergehen aufblühen lässt und um das sich zumindest Oberon mit Liebe zum Detail bemühte. Doch wirkte auch dieser Oberon schon ein wenig „übernünftig“ und drohte, mit schwebender Poesie, aber ein wenig kraftlos, im gar nicht so auf laut getrimmten Orchesterklänge zu versinken. Und von Titania (Birgid Steinberger), die von indischen Knäblein verzückte und von eselsköpfigen Webern, hätte man sich mehr blütenduftschwängere Laszivität gewünscht. Erfrischend die herzwärmende Stimme von Annely Peebo (Hermia), die sich mit Helena (Renate Pitscheider) nicht nur auf eine musikalische, sondern auch auf eine echte Bühnen-Rauferei einlassen muss – und da stimmte endlich die Mischung von Liebeslyrik und „falschem Pathos“ mit der Britten augenzwinkernd seinen Shakespeare gewürzt hat. Die Handwerker, die sich in dieser deutsch gesungenen Version eines gepflegten „Wienerisch“ befeißigen sollten – im Gegensatz zum „gehobenen Deutsch“ des Athener Adels – konnten das nur bruchstückhaft und nicht sehr realitätsnah umsetzen. Überhaupt ließ die Wortdeutlichkeit oft zu wünschen übrig. Diesbezüglich hat die (eigentlich unnötige) deutsche Übersetzung auch nichts geholfen.

[89]

SIEGFRIED

(Richard Wagner)

Staatsoper

14.4.2002

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegfried - Siegfried Jerusalem;
Wanderer - James Morris; Brunnhilde - Luana

DeVol; Mime - Heinz Zednik; Alberich - Oleg Bryjak; Erda - Helene Ranada; Fafner - Kurt Rydl; Waldvogel - Ingrid Kaiserfeld

Alt-Herren-Runde

Wenn es stimmt, dann sind der Mime und der Siegfried dieser Aufführung derselbe Jahrgang: zwei verdiente Tenöre, der eine „Held“, der andere „Charakter“, denen man beiden nicht verübeln kann, wenn sie sich langsam aber sicher auf die Pension vorbereiten. Und die Herausforderung für beide liegt darin, die bewundernde Achtung vor dem „Lebenswerk“ nicht zu beschädigen.

Für Heinz Zednik ist diese Herausforderung wahrscheinlich leichter zu meistern. Wer weiß, wie lange er den Mime noch singen mag – sollte er ihn aber einmal nicht mehr singen, dann wird man seine Pointensetzung vermissen, sein zwergisches Getapse, seine unnachahmliche Kunst darzustellen, wie er Siegfried genau das Gegenteil von dem einreden möchte, was er eigentlich meint. Schon am Beginn, wie er so am Amboss kauert, voller fingernagelnder Verzweiflung, da lehrt uns Zednik auch das Mitgefühl mit dieser armen Kreatur, die doch dem Siegfried so utilitaristisch gesinnt ans Leben will. Als Zuschauer nützt man jede Sekunde, um dieses Rollenporträt einzusaugen, damit man das restliche Opern-Leben davon zehren kann.

Bei Siegfried Jerusalem fällt einem diese bedingungslose Hingabe an sein ebenfalls durch viele Jahre gepflogenes Künstlertum nicht immer so leicht wie bei seinem Siegfried. Seine Stimme ist nicht kraftlos, aber ausgezehrt, wie ein Marathonläufer ausgemergelt. Es ist nicht sein zehnter oder zwanzigster, sondern sein zweihundertster Marathon, unerbittlich dem Ziele zugezwungen. Dass er einen trotzdem immer noch mitreißt und die Stimme bis zum Schluss durchhält, ist fast schon ein Wunder.

Während sowohl Heinz Zednik und mit Einschränkungen Siegfried Jerusalem ihre langjährige Meisterschaft immer noch zu ausdrucksstarken Bühnenpersönlichkeiten „ummünzen“ können – auch wenn die gesanglichen Qualitäten mehr oder weniger schmerzhaft stark dahinter zurückbleiben – konnte man der Brunnhilde von Luana DeVol eine solche Gutschrift nicht in Rechnung stellen. DeVol's Sopran litt bereits in der Mittellage unter einem irritierenden starken Vibrato, das bei

einer Sängerin, die erst seit wenigen Jahren in den hehren Kreis der Wagner-Heroinnen getreten ist, einigermaßen überrascht. Die blassen, nicht sehr durchschlagskräftigen Höhen sind auch kein besonderes Markenzeichen. Außerdem fehlt ihr das schauspielerische Talent, mit dem die Obgenannten das Opernhafte ganz im Wagner'schen Sinne ins Dramatische überführen. Viel Reserven für eine fulminante „Götterdämmerungs“-Brünnhilde scheint es nicht mehr zu geben. Der Wanderer von James Morris schloss nahtlos an seinen eindrucksvollen „Walküren“-Wotan an: Zusammen mit Helene Ranada als Erda zählte der Beginn des dritten Aufzugs zu den spannendsten und auch musikalisch befriedigsten des Abends. Der geifernde Alberich von Oleg Bryjak gefiel mir noch besser als im „Rheingold“. Der Waldvogel von Ingrid Kaiserfeld war noch nicht recht flügge. Donald Runnicles packte wieder alle Vorzüge aus, sorgte für einen schwungvollen ersten Aufzug, für einen packenden Beginn des dritten Aufzugs und brachte dann auch die etwas zäh komponierte Brünnhilden-Erweckung einigermaßen zur Geltung.

Beim „Siegfried“ (Inszenierung: Adolf Dresen; Bühnenbild/Kostüme: Herbert Kapplmüller, Premiere 14.3.1993) zählen der erste und zweite Aufzug zu den gelungeneren Teilen des Wiener „Rings“. Das Bühnenbild des zweiten Aufzugs mit dem verlassenen Bergwerk als Neidhöhle und den von rechts weit in die Bühne reichenden Lindenästen hat sogar ein wenig Poesie. Dafür rammt einem dann der helle Plastikmarmor des Brünnhildenfelsens wieder einen Klotz ins Aug. Sehr hübsch der Auftritt des großen, wilden Bären gleich zu Beginn, der fast den Türrahmen von Mimes Behausung sprengt. In Mimes Schmiede steht noch so ein abgewetztes Sofa herum, zerschlissen, wie von einer göttlichen Müllhalde aufgelesen – ansonsten dominiert ein frühes Industriezeitalter und Mime steckt in einem Schlosseranzug.

Die Totengerippe vor der Neidhöhle machen sich auch ganz gut: Essensreste eines hungrigen Lindwurms. Siegfried hob eines der herumliegenden Knöchelchen auf und warf es Mime nach. Der Drache hat einen ziemlich breiten Kopf, schaut mit seinen großen, runden Augen aus wie die Frontpartie eines nach Kinderzeichnungen gefertigten Automobils. Man sieht nur den vorderen Teil, der aus der Neidhöhle herausragt – ein wenig wie Kasperl-

theater, ein bisschen mit Augenzwinkern, aber ziemlich nahe an Wagner. Der erste Teil des dritten Aufzugs, diese Schlucht zwischen zwei schwarzen Bühnenwänden, ist trostlos, darüber ein Steg gespannt, auf dem Siegfried Wotans Speer in Stücke schlägt. Und den Brünnhildenfelsen, der von Bühnennebel umflutet wird, den hatten wir schon.

Der starke Schlussapplaus feierte Morris und Runnicles, sackte bei DeVol einigermaßen ab und schwelgte bei Zednik (verständlicher Weise schon nach dem zweiten Aufzug) und bei Jerusalem in ungetrübter Dankbarkeit.

[90]

GÖTTERDÄMMERUNG

(Richard Wagner)

Staatsoper

20.4.2002

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegfried - Siegfried Jerusalem; Gunther - Boaz Daniel; Hagen - Kurt Rydl; Alberich - Oleg Bryjak; Brünnhilde - Luana DeVol; Guttrune - Ricarda Merbeth; Waltraute - Marjana Lipovšek; Erste Norn - Helene Ranada; Zweite Norn - Margareta Hintermeier; Dritte Norn - Ricarda Merbeth; Woglinde - Ileana Tonca; Wellgunde - Cornelia Salje; Flosshilde - Svetlana Serdar

Siegfrieds Tod

Die Rheintöchter haben ihn wieder, den Ring. Die Orchesterwogen haben sich geglättet. Das Publikum hat sich dankbar von allen Mitwirkenden verabschiedet. Die abschließende „Götterdämmerung“ fasste noch einmal die künstlerischen Möglichkeiten dieser „Ring“-Serie zusammen: Donald Runnicles war ihr eigentlicher Motor – vom „Rheingold“ bis zum Walhall-Brand. Während des ersten Aufzugs der „Götterdämmerung“ hielt er die Spannung geschickt „am Köcheln“, der zweite Aufzug geriet sehr dicht, voll brodelnder Spannung, der dritte Aufzug schloss sich nahtlos an den zweiten an. Man kann das im Repertoire kaum besser machen.

Siegfried Jerusalem war erneut zu einem Marathon angetreten und kam ins Ziel. Er macht es dem Publikum aber wirklich nicht leicht, ihn in guter Erinnerung zu behalten. Mit fast übertriebener Eindringlichkeit gestaltete er die

Sterbeszene: Siegfried bleibt in dieser Inszenierung stehen und singt seine Abschiedsworte nicht – wie üblich – im Halbliegen, sondern wankt und schwankt absonderlich vorwärtstappend, ehe er beim ersten Orchesterausbruch des beginnenden Trauermarsches theatralisch zu Boden kippt: stehend k.o. Sozusagen.

Luana DeVols Brünnhilde hinterließ einen zwiespältigen Eindruck, auch wenn sie im zweiten und dritten Aufzug noch ein paar „Reserven“ locker machen konnte. Ihre Stimme ist zu unstet und lässt sich einfach nicht zu jener strahlenden Speerspitze transformieren, mit der Wagner durch alles Orchestergewoge hinweg auf die Herzen seiner Zuhörerschaft zielt. Jedenfalls fühlte sie sich in der „Götterdämmerung“ mehr zu Hause als in der „Walküre“ oder im „Siegfried“. Es gelang ihr endlich, sich auch als Bühnenpersönlichkeit zu profilieren und das Publikum für sich einzunehmen – der starke Schlussapplaus beweist es.

Der polternde Hagen von Kurt Rydl erzeugte einiges an dramatischer Wucht und Glaubwürdigkeit. Boaz Daniel erfüllte den Gunther mit frischer Stimme und neuem Leben (endlich, darf man aufseufzend hinzufügen, konnte man einmal eine andere Besetzung in dieser Partie hören). Die Waltraute, gesungen von Marjana Lipovšek, geriet diesmal vorzüglich – ebenso wie der kurze Auftritt von Oleg Bryjak als Alberich. Auch Ricarda Merbeth als Gutrune konnte reüssieren.

Was die Inszenierung betrifft, so ist die „Götterdämmerung“ am trostlosesten ausgefallen: ein stimmungsloses Bühnenbild als Gunthers Halle, die zuletzt im mit Staniol-Papier ausgekleideten Rhein versinkt. Hagen stürzt sich in diesen noch todesmutig hinein. Dann schwillt das Orchester an zu voller Wagner'scher Präsenz, ehe sich über dem verklärenden Streichermotiv der Vorhang schließt. Eine Schweigsekunde für den „im Geiste anwesenden Meister“ – und Applaus. Das war der Staatsopern-„Ring“ der Saison 2001/2002.

[91]

TAMERLANO

(Georg Friedrich Händel)

Odeon

24.4.2002

Musikwerkstatt Wien

Dirigent: Huw Rhys James; **Inszenierung:** Dominik Wilgenbus; **Bühne:** Johannes Leitgeb; **Licht:** Michael Illich; **Bewegung/Körperarbeit:** Johanna Kienzl; **Kostüm:** Ivona Stanic; **Maske:** Elisabeth Vollnhofer; **Orchester:** Musica Poetica Wien

Besetzung: (Sänger) Tamerlano - Romeo Cornelius; Andronicus - Iulia Merca; Bajazet - Marius Vlad; Asteria - Adriane Queiroz; Irene - Katerina Beranova

(Schauspieler) Tamerlan - Jan Krawczyk; Andronicus - Laszlo Maleczky; Bajazet - Rainer Friedrichsen; Asteria - Christian Kainradl; Irene - Ines Honsel; Kommentator u.a. - Alexander Braunschör

Vom Sieg der Musik über die Dichtkunst

Die Idee, Georg Friedrich Händels „Tamerlano“ und Christopher Marlowes Drama „Tamburlaine the Great“ zusammenzuspannen, ergab Stoff für rund viereinhalb Stunden „Opern-Theater“ – wobei die musikalische Umsetzung viel Fingerspitzengefühl bewies, während Marlow der Odeon-Akustik und den Problemen zum Opfer fiel, die junge Schauspieler mit dem Sprechen von Blankvers-Dramen haben.

Das Odeon präsentierte sich diesmal mit „umgekehrten Vorzeichen“. Die aufsteigenden, taborstraßenseitig gelegenen Sitzplatzreihen wurde als Bühne genützt. Das Publikum war in der ebenen Weite des Saals untergebracht. Das Orchester war kammermusikalisch klein gehalten, die Bühne bis auf ein „dreistöckiges“ Baugerüst, das sich links von der Bühnenmitte schräg in den Hintergrund erstreckte, leergefegt. Marlows deftiges Drama und Händels „gefühlsechte“ Hof-Kabale gingen also auf den flach ansteigenden Stufen der eigentlichen Zuschauertribüne in Szene, mit dem Gerüst als dem bestimmenden bühnenarchitektonischen Element. (An das Gerüst links vorne schloss sich noch ein runder, hochgezogener Käfig an, in dem der türkische Sultan würde ahtlang schmachten müssen.) Die Seitenräume des Saales waren mit schwarzen Vorhängen abgetrennt worden.

Während sich Marlowe am Aufstieg und Tod des grausamen Despoten und „Weltherrschers“ Tamerlan alias Timur dem Großen (1336-1405) ergötzt, dessen Reich sich von den asiatischen Steppen, mit Samarkand als Hauptstadt, über den Iran bis Südrussland erstreckte, und der dabei bis tief in das Gebiet

der heutigen Türkei vorstieß, schildert Händel in seinem „Tamerlano“ ein „seelisches Machtspiel“ mit Liebesintrigen, Mord und Selbstmord. Regisseur Dominik Wilgenbus mag genau davon fasziniert gewesen sein: vom Gegenüberstellen barocker Charaktere – hier Marlowe, dort Händel – wobei sich Schauspieler und Sänger gegenseitig „spiegeln“ und miteinander auf der Bühne agieren. Es gibt also zwei Tamerlanos und zwei Irenen und so weiter, die sich während die/der eine spricht oder singt, auch auf der Bühne befinden, als Alter ego, psychologisierend, kommentierend, Hilfe leistend. Aber auch die anderen Figuren mischen sich ins Spiel und schaffen das Beziehungsgeflecht der dargestellten Charaktere gewissermaßen neu.

Während Händel dadurch gewann, weil die Statik der Oper mit einer hübschen, ausdeutenden Personenregie bereichert wurde – blieb Marlowe auf der Strecke, weil die musikalischen Teile ihm den Wind aus den Segeln nahmen (und weil bei der „Eloquenz“ der Schauspieler solch eine Figuren-Vermehrung natürlich viel weniger Effekt macht). Im Programmheft wird diese Konzeption so erläutert: „Die Intention Dominik Wilgenbus' war es, durch die Aufbrechung traditioneller Gattungsformen (Schauspiel – Oper) zu einem Theater von neuer Intensität zu finden, in dem der Zuschauer dank facettenreicherer Erlebnisqualität zu mehr Selbstbezug findet.“ Das Resultat bewegte sich schließlich aber doch in eine andere Richtung: Händel wurde zum eindeutigen „Matchwinner“.

Im ersten Akt behielt Marlows Drama noch klar die Oberhand, doch bald entwickelte es sich immer mehr zum Handlager von Händels Seelenschilderungen – eine letztlich nur folgerichtige Entwicklung. Das Wort verlor sich im hohen, schönen Saal, während dieser die Musik zumindest nicht nachteilig beeinflusste. Der erste Akt, noch stark auf Marlow ausgerichtet, machte deshalb auch wenig Eindruck: kein Wunder, wenn man nur die Hälfte von dem, was gesprochen wird, versteht. Ab dem zweiten Akt spielte sich Händel in den Vordergrund, gestützt von der sehr stimmig akzentuierten, aber immer auch sehr klangschönen musikalischen Umsetzung, die Huw Rhys James als musikalischer Leiter mit dem Barockensemble Musica Poetica Wien besorgte. Die Gesangssolisten waren sehr gut ausgewählt,

mit innigen, frischen, nicht überforderten Stimmen, die sich mit ganzer Seele Händelscher Opernkunst hingaben.

Natürlich ist man versucht einzelne Sänger herauszugreifen, etwa den jungen Countertenor Romeo Cornelius (Jahrgang 1979), der sich eindrucksvoll als Tamerlan präsentierte – und schwindelfrei sich nicht nur auf Händels Kolaturen einließ (ja, gewiss, hier sind noch einige technische Vervollkommnungen angesagt), sondern auch ansprechend auf diesem Baugerüst herumturnte. Als Meisterkletterer überhaupt erwies sich der schauspielernde Darsteller des Andronicus, Laszlo Malecky, der sein überzeugendes gesangliches Gegenüber, Iulia Mercia, mit einer „Solo-Tour“ zur dritten Gerüstplattform begleitete. Wenn die Regie an einer Stelle ihrem Ziel nahe kam, dann in diesen Momenten, wo sich die Emotionalität des Gesanges im Schauspiel-Gegenüber in einem einprägsamen Bild verselbständigte. (Soviel zu der, nach dem Programmheft zitierten: „facettenreicherer Erlebnisqualität“.)

Die Länge brachte es mit sich, dass schon nach der ersten Pause gewisse Lücken im ursprünglich vollbesetzten Auditorium sichtbar wurden, die sich dann um halb elf Uhr abends, als der letzte Teil begann, zu riesigen Löchern ausgewachsen hatten. Das Ende um halb Zwölf fand einen halbleeren Saal vor. Die verbliebenen Besucher zollten der Produktion viel Beifall, vor allem den Sängern und dem Orchester. Romeo Cornelius, der sich in diesem Schlussteil noch als „Zehnminuten-Pin-up“ mit entblößter Brust und vom Gesange bebenden Flanken präsentiert, war ohnehin gleich ins Herz geschlossen worden.

Weil es der Schauspiel-Part mit dem hochstehenden musikalischen Niveau nicht aufnehmen konnte, hätte es einen nicht gestört, nur Händel zu hören und auf die Marlowschen Einwürfe zu verzichten: dafür etwas kürzer und damit auch publikumsfreundlicher, was die Aufführungsdauer betrifft. Was überhaupt nicht gefiel, war – trotz der nahezu akrobatischen Klettereskapaden – das Bühnenbild, dem man zumindest ein paar Farbtupfen hätte spendieren können. Die visuelle Dimension blieb weitgehend ausgespart. Das konnte auch – das mittels Gerüst forcierte – ausgefeilte Bewegungstheater nicht wettmachen, und die paar Kampfszenen, in denen die Ringenden effektiv über die Stiegen der umfunktionier-

ten Zuschauertribüne kollerten. Vielleicht war aber einfach kein Budget mehr vorhanden gewesen, um die Produktion optisch ein wenig „aufzumätschen“. Aber zum Glück blieb einem ja noch Händels Musik.

[92]

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

(Richard Wagner)

Staatsoper

5.5.2002

Dirigent: Leopold Hager

Besetzung: Hans Sachs - Wolfgang Brendel; Sixtus Beckmesser - Eike Wilm Schulte; Veit Pogner - Peter Wimberger; Fritz Kothner - Wolfgang Bankl; Kunz Vogelsang - Benedikt Kobel; Konrad Nachtigall - Boaz Daniel; Balthasar Zorn - Cosim Ifrim; Ulrich Eißlinger - Michael Roider; Augustin Moser - Peter Jelosits; Hermann Ortel - Marcus Pelz; Hans Schwarz - Goran Simić; Hans Foltz - Janusz Monarcha; Walther von Stolzing - Johan Botha; David - Michael Schade; Eva - Soile Isokoski; Magdalena - Michelle Breedt; Nachtwächter - Walter Fink

Meisterhaft gesungen

Ausgezeichnete Sänger, ein sehr repertoire-mäßiges Orchester und eine unbeantwortete Frage kennzeichneten die drei „Meistersinger“-Aufführungen vom 26. April, 30. April und 5. Mai 2002: Es war der deutlich lesbare Zusatz „Wiederaufnahme“, der sich im Spielplan fand, und der einen die Stirn runzeln ließ. Der ursprünglich vorgesehene Dirigent Michael Boder hatte abgesagt und Leopold Hager war eingesprungen. Offenbar hat es dadurch nicht mehr für einen, dem Anlass entsprechenden Feinschliff gereicht. Im Orchestergraben regierte ein zwar flüssig musizierender, aber zugleich auch sehr plakativer Opernalltag, der sich da und dort in einem knalligen Wagner'schen Fortissimo entlud. Aber zum Glück verhalf das Ensemble dem im Spielplan angebrachten „Etikett“ doch noch zu allen Ehren – nein, noch besser: diese Besetzung hatte Premierenqualitäten.

Die jetzt „wiederaufgenommene“ Inszenierung stammt aus der Mitte der 1970er-Jahre (Premiere: 21.10.1975). Es ist eine von jenen Otto Schenk-Inszenierungen, die man heute

viel mehr zu schätzen weiß, als anno dazumal – heute, wo man für all diese Inszenierungen, die ganz unverschnörkelt dem Textbuch folgen, doppelt und dreifach dankbar ist. Jürgen Rose hat ein spätmittelalterliches Nürnberg auf die Bühne gestellt. Nur die Farbgebung der Kostüme – vor allem im Festwiesenbild – ist etwas eigen: Evas dottergelbes Kleid, das intensive Malkastengrün des Festwiesenra-sens und die blitzblauen Übermäntel der Meister fallen in diese Kategorie. Doch das stört den positiven Gesamteindruck nur am Rande.

Der Sachs von Wolfgang Brendel war mehr von introvertierter Natur, war mehr ein Getriebener der Umstände, und Entschlüsse fielen ihm nicht so leicht. Er blieb am Schluss, nach Stolzings stolzer Absage an die „Meisterwürde“, trotz aller Gebärden und auffordernden Blicke seiner Zunftgenossen, so lange sitzen, dass man schon meinte, er würde seinen Einsatz verpassen. Aber dann sprang er doch noch plötzlich auf, in pflichtbewusster Aufwallung, eilte quer über die Bühne zum spröden Stolzing und maßregelte mit seinem „Verachtet mir die Meister nicht“ den Frankenritter. Brendels Sachs gab sich ein wenig wie vom „Welt-Wahn“ umzingelt, und es schien ihm schwer zu fallen, sich dagegen aufzuraffen. Weil auch seine Stimme so eine leichte melancholische Einfärbung hat, passte das ideal. Einen derbpolternden Sachs hätte man ihm schon deshalb nicht abgenommen. Brendel stellte also einen etwas intellektuell eingefärbten, dichten Schuhmacher auf die Bühne und unterschied sich damit zum Beispiel vom würdevollen, noblen Sachs eines Theo Adam oder von der volksnahen, grobklotzigeren Darstellung eines Karl Ridderbusch (bei dem die Zuschauer allerdings am meisten zu lachen hatten – vor allem wenn er mit Gottfried Hornik als Beckmesser auf der Bühne stand, der alle darstellerischen Register zog). Damit soll aber kein Einwand gegen den Beckmesser von Eike Wilm Schulte vorbereitet werden: denn der brachte die Partie mit gesanglicher Charakterisierungskunst auf den Punkt – und gespielt war es auch vorzüglich.

Doch damit war der Freude nicht genug: der kultiviert-spitzbübische, meister-gesangliche David von Michael Schade war ein Ohrenschmaus – und Johan Botha gewann sich seine Eva mit „morgen-traumdeutender Strahl-

kraft“. Man ist immer wieder überrascht, wie sich bei seinem Tenor lyrische Geschmeidigkeit und kraftvolle Attacke verbinden und mühelos das Auditorium durchstrahlen. Dank Botha war das Preislied wirklich der Höhepunkt des Abends, dem man sich getrost und überwältigt anvertrauen durfte – (auch wenn Sachs dann noch sein moralisierendes „Schäufel“ nachlegt). Soile Isokoski war mit durchschimmernder „Evchen“-Stimme ein begehrender Preis, mehr oder weniger gut behütet von Magdalene, der Michelle Breedt anmutige Jugendlichkeit verlieh. Bleiben die Meister, an denen ebenfalls kaum etwas auszusetzen war. Ein bisschen mitgenommen wirkte der Veit Pogner von Peter Wimberger, aber das ist kein Wunder, wenn man seine Tochter einem solchen Wagnis mit ungewissem Ausgang aussetzt. Und endlich hatte man auch einmal die Gelegenheit, den einleitenden Singschul-Vortrag von Bäcker Kotner (Wolfgang Bankl) musikalisch genießen zu können. Schade nur, und da sind wir wieder bei den einleitenden Worten, dass Wagners Detailverliebtheit und Witz, die im Ensemble willige Gefolgsleute fanden, in der Orchesterbegleitung weitestgehend ausgespart blieben.

Das Publikum feierte das Ensemble von David bis Sachs mit sehr starkem – bei Botha und Brendel sogar mit sehr heftigem Applaus. Das war dann wirklich schon sehr hart an jener undefinierbaren massenverschmelzenden Enthusiasmus-Grenze oder sogar schon leicht darüber.

[93]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

9.5.2002

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegmund - Clifton Forbis; Hunding - Kurt Rydl; Wotan - John Tomlinson; Sieglinde - Deborah Polaski; Brünnhilde - Luana DeVoi; Fricka - Petra Lang; Helmwig - Gertrud Wittinger; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Arona Bogdan; Waltraute - Nelly Boschkowa; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Mihaela Ungureanu; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Helene Ranada

Brünnhilden im „Doppelpack“

Die wichtigste Frage soll gleich am Beginn beantwortet werden: Jawohl, bei den Hunding gab es diesmal eine andere Sorte von Speck zum Abendbrot, ein größeres, länglicheres Stück Wachauer Jausenspeck mit hellerer Schwarte, das weitaus originärer wirkte als der 30-Deka-Karreespeckriegel vom letzten Mal. Der runde Brotlaib, gleich zur „Mahl-Rüstung“ von Hunding (Kurt Rydl) mit dem Dolche mittig aufgespießt, war wieder „g'staubt“ und – Irrtum möglich – sah zumindest denen eines großen hiesigen Bäckerei-Filialisten ziemlich ähnlich. (Aber sogar die Hunding müssen irgendwo ihr Brot einkaufen.)

Und wie erwartet gedieh das Mahl auch diesmal nicht sehr weit. Der fremde Gast (Siegmund alias Clifton Forbis) redete einfach zu viel und Hunding kapierte viel zu schnell, wenn er da zum Mahle geladen hatte: Das Essen wird rasch wieder in ein altgermanisches, weißes Geschirrtuch eingeschlagen und hastig Sieglinde zur Bevorratung übergeben, Hunding bedient sich noch einmal des Dolches und rammt ihn so fest in die Tischplatte, dass es fast einer mutwilligen Requisiten-Zerstörung gleich kommt, und dann fliegen der Tisch und die zwei schmalen Heurigenbankerl zur Seite. Wenig später darf Forbis verheißungsvoll-verzweifelt seine „Wälse“-Rufe von sich geben und seine Sieglinde (Deborah Polaski) in die Arme schließen.

Der jugendliche Siegmund von Clifton Forbis bot heldisches „Roh“-Material, entpuppte sich aber als ziemlicher Konsonantenverschlucker, was dem Wagner'schen Stabreimgeflecht weniger gut bekam. Forbis hat den Siegmund bereits im November 1999 an der Dallas Opera gesungen. Aber in Dallas dürfte man ihm nicht erklärt haben, was im ersten Aufzug „Walküre“ eigentlich passiert: Denn magisch angezogen von Nothungs neidlichem Stahl, folgte er nicht nur Wagners Regieanweisung, so wie es sich gehört („Siegmund eilt auf den Stamm zu und fasst den Schwertgriff“), sondern er nahm es in ungestüme Begierde gleich an sich, richtete es mit gestreckten Armen auf das Publikum, sang sein „Siegmund heiß ich und Siegmund bin ich“, um es dann, beim eigentlich entscheidenden „heraus aus der Scheide zu mir“ nur kurz nach oben zu zucken – das Publikum folgte dem Geschehen mit verwunderter Erheiterung. Er wurde nach dem zweiten Aufzug mit

viel Applaus und einigen Bravorufen verabschiedet, fand im „Pausentalk“ auf der Terrasse aber nicht nur Fürsprecher.

Als Siegmunds Schwester kam – nach kurzfristiger Absage von Deborah Voigt – Deborah Polaski unvermutet zu ihrem Wiener Sieglinden-Debüt. Schade, dass man so lange darauf hat warten müssen: Denn alle Vorzüge ihrer berührend gestalteten Brünnhilde fanden sich auch in ihrer Sieglinde wieder. Und allzuoft wird man sich diesen „Luxus“ nicht leisten können, dass man eine Polaski als Sieglinde und nicht als Brünnhilde auf die Bühne bittet. Als Brünnhilde war Luana DeVol eingesprungen – diesmal stimmlich weit besser disponiert als bei ihrem „Walküren“-Debüt vor rund einem Monat. Im direkten Vergleich mit Deborah Polaski punktete allerdings jene deutlich gegenüber DeVols statuarisch-heroischer Rolleninterpretation. Bei DeVols „Walküren“-Brünnhilde bleibt eine Distanz spürbar, die neben ihrem heroischen Spiel auch von ihrer etwas blass gefärbten, nicht zum Aufblühen neigenden Stimme herrühren mag. (Wobei ihr für eine „richtige“ Heroine die „raumdurchbohenden“ Spitzentöne fehlen.) Aber – dieser Zweifel ist jetzt endgültig ad acta gelegt – mit Luana DeVol hat die Staatsoper eine neue, zumindest verlässliche Brünnhilde gewonnen.

John Tomlinsons Wotan hat mich vor zwei Jahren schwer begeistert, diesmal schien mir die sängerische Linie etwas unter seiner überstarken Expressivität zu leiden. Keine Frage, er hob die Wotan-Erzählung im zweiten Aufzug auf das Niveau eines Shakespeare-Monologs: „Sein oder Nicht-Sein“ versus „Nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!“ Wagner hätte diesen Vergleich womöglich sogar gelten lassen. Aber Tomlinson „warf“ seinen Wotan dermaßen in die „Existenz“, das ihm dabei das „Göttliche“ abhanden kam – er war voller Zorn, Furcht, Leidenschaft, Gewalttätigkeit, aber zu wenig der eigene Souverän.

Petra Lang (auch Debütantin) half als Fricka dem Erinnerungsvermögen ihres Gemahls auf die Sprünge. Sie entwirrte Wotans scheinheilig gesponnenes Lügengeflecht stimmlich eindrucksvoll und mit prägnantem Spiel, was ihr viel Applaus und viele Bravo-Rufe einbrachte. Donald Runnicles agierte bewährt – und so konnte man gegen 22 Uhr sehr zufrieden und musikgesättigt nach Hause gehen.

[94]

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

(Claudio Monteverdi)

Theater an der Wien

11.5.2002

Gastspiel im Rahmen der Wiener-Festwochen;
Produktion des Festival d'Aix-en-Provence 2000

Dirigent: William Christie; **Regie:** Adrian Noble; **Bühne, Kostüme:** Anthony Ward; **Bewegungschoreographie:** Sue Lefton; **Licht:** Jean Kalman; **Orchester:** Les Arts Florissants

Besetzung: Ulisse - Krešimir Špicer; Penelope - Marijana Mijanovic; L'Humana Fragilità - Rachid Ben; Abdeslam; Il Tempo / Nettuno - Paul-Henry Vila; La Fortuna / Melanto - Katalin Károly; Amore / Minerva - Olga Pitarch; Giove - Éric Raffard; Giunone - Rebecca Ockenden; Telemaco - Cyril Auvity; Antinoo - Bertrand Bon-toux; Pisandor / Feace - Christophe Laporte; Anfinomo - Andreas Gisler; Eurimaco - Zachary Stains; Eumete - Joseph Cornwell; Iro - Robert Burt; Ericlea - Geneviève Kaemmerlen; Feace - Marcio Soares Holanda

Welt-Theater

Nackt huscht „Die menschliche Zerbrechlichkeit“ (Rachid Ben Abdeslam) über die Bühne, kauert sich schuttsuchend an ein einsames kleines Lagerfeuer im Bühnendunkel – der Prolog zu Claudio Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“ scheut sich nicht, sehr direkt die nackten Tatsachen der menschlichen Existenz bloß zu legen: „Sterblich bin ich ... Mortal cosa son io, fattura humana“, schutzlos dem Schicksal, der Zeit und der Liebe preisgegeben.

Die Einheitsbühne stellt den Hof des Königspalastes von Ithaka dar: rötlicher Sand, der die Fußabdrücke der Mitwirkenden festhält, links und rechts zwei helle, sandgelbe Mauern, rechts im Hintergrund, auch vor einen Mauer-teil gesetzt, ein paar Tonkrüge unterschiedlicher Größe – ein einsam aufragendes, zuerst kaum sichtbares Wasserleitungsrohr, mit „archaischem“ Drehverschluss, spielt den Brunnen. Dieser Bühnenbau wirkt sehr konkret, aber auch sehr skizzenhaft, bewusst zurückgenommen – ein Spiel-Raum, ein „Welt-Raum“ wie für eine Shakespeare-Tragödie gespannt. (Diese Assoziation kommt nicht von ungefähr, Regisseur Adrian Noble ist künstlerischer Leiter der Royal Shakespeare Company.)

Die Inszenierung rückt die Darsteller stark in den Vordergrund, verlässt sich auf Monteverdis Gefühls-Choreographie, die letztlich die Zuhörer berühren soll, reinwaschen und reinigen von den Affekten des Alltags – aufbauend auf der antiken Poetik.

Keine Frage, zuerst empfindet man das als ein wenig karg. Aber schon Penelopes Klage zu Beginn des ersten Aktes, von der androgynen Marijana Mijanovic im schwarzen Kleide mit schwebender Melancholie vorgetragen, lässt diesen Gedanken vergessen. Wenig später wird Ulisse (Krešimir Špicer) an Land getragen. Das Schiff wird von einem großen dreieckigen weißen Tuch symbolisiert, die halbe Bühne überdeckend, das an zwei Enden von jeweils einem Darsteller gezogen wie ein natürliches Segel zu flattern und zu wehen beginnt. Dann taucht Neptun (Paul-Henry Vila) aus dem Bühnenuntergrund wie aus des Meeres Fluten, Jupiter (Éric Raffard) schwebt auf einem goldbarocken „fliegenden Teppich“ herab – erstmals bricht sich auch ironischer Spielwitz die Bahn – aber geschmackvoll, Jupiters Macht und Glorie nur gerecht. Sobald dann Ulisse erwacht und Minerva (Olga Pitarch) als Hirtenknabe auftritt, ist es wieder der Sand, der die Spuren der Menschen aufnimmt, abbildet, solange, bis eine neue Generation sie verwischt.

Am Hofe der Penelope lassen es sich unterdessen die Freier gut gehen, und mit Iro (Robert Burt) meldet sich deftig das Volk zu Wort. Er macht derbe Späße und beendet sein Bühnendasein in einem großen Tonkrug. Iro kommt die Aufgabe zu, am Beginn des dritten Aktes die Rache des Ulisse an den Freiern ins Groteske zu verzerren. Er beklagt den Tod seiner Brötchengeber und den für ihn daraus folgenden Hunger: „Die Freier, die Freier, sie wurden ermordet. Ah, ich verlor die Freuden des Bauches und des Gaumens!“ So drängt sich da und dort burluskes Spiel zwischen die Seelenqualen einer Penelope und eines Ulisse, zieht einen als Zuhörer aus der Ebene hochgestimmter Gefühls-Artistik wieder herab zu den „niederen“ Grundbedürfnissen menschlicher Existenz: Essen und Trinken und Spaß haben. Der Kosmos hat damit seine gesamte Ausdehnung erfahren, von den „Schicksalsmächten“ des Prologes, über die Götter, über Ulisse, der obwohl Mensch zumindest nach den Göttern gegriffen hat, über Penelope, die in ihrer

Standhaftigkeit schon „übermenschlich“ erscheint, bis hinab zu den Freiern und ihrem lebensgierigen Gefolge. Monteverdi hat für alle diese Ebenen einen adäquaten musikalischen Ausdruck gefunden.

Es war eine sehr ausgewogene, stimmungsvolle, musikalisch vorzügliche Aufführung, mit einer ganzen Reihe charaktvoller, schöner Stimmen. Neben der Penelope – ihre Stimme war androgyn, mit der Klangfarbe eines Countertenors, schlank wie ihr Körper, sich aller geschlechtlichen Zuordnung in rätselhafter Weise entziehend – sind hier vor allem noch der Ulisse zu nennen und der Telemach von Cyril Auvity. Die musikalische Wiedergabe konzentrierte sich auf ein kleines Orchester. Die Handvoll Musiker von Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie hatten großen Anteil an dieser sehr schönen, poetischen Produktion, die den frühen Opern-Kosmos eines Monteverdi sehr eindrucksvoll und glaubhaft nachzeichnete.

Das Publikum ließ sich beim Schlussvorhang beinahe zu „Standing Ovations“ hinreißen, womit der Start in die heurigen Wiener Festwochen als großer Erfolg verbucht werden kann. Was in der ersten halben Stunde nicht funktionierte, das war die Projektion des deutschen Textes auf den oberen Bühnenrand zum Mitlesen – aber das war der „Premiereneffekt“.

[95]

LA SONNAMBULA

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

13.5.2002

Dirigent: Stefano Ranzani

Besetzung: Graf Rodolfo - Egils Silins; Teresa - Nelly Boschkowa; Amina - Natalie Dessay; Elvino - Juan Diego Flórez; Lisa - Simina Ivan; Alessio - Boaz Daniel; Ein Notar - Roland Winkler

Tenorale Höhenflug

Zum Einschlafen war dieser Abend nicht, aber nur deshalb, weil Juan Diego Flórez und Natalie Dessay auf der Bühne standen. Ansonsten hätte man schon ein Nickerchen (hoffentlich ohne unerwünschte somnambule Nebenwirkungen) riskieren können. Stefano Ranzani hat bei der Premiere im Oktober 2001 nicht gerade mit besonderem Esprit gegläntzt, und nur

wenig Gefühl für den frühromantischen Bellini'schen „Melodienzauber“ aufgebracht. Davon ist inzwischen überhaupt nichts mehr übrig geblieben. Aber – wo das Orchester welkte, da blühten die Stimmen. Das heißt, da blühte allen voran Juan Diego Flórez. Mühelos und raumfüllend durchmisst er den Bellini'schen Kosmos bis in alle Höhen und seine lyrische Stimme lässt ihn nirgendwo im Stich, umschmeichelt von einem schmelz- und gehaltvollen Timbre. Eine Stimme, die auch im Forte nicht ihr Ebenmaß verliert. Das Publikum zögerte keine Zehntelsekunde, ihn beim Schlussvorhang mit Ovationen zu überschütten – und dabei war es doch nur eine „ganz normale“ Repertoire-Aufführung gewesen.

Natalie Dessay ist nach monatelanger Bühnenabstinenz wieder zurückgekehrt – um mit der Sonnambula eine Art von „Comeback“ zu wagen. Sie war ursprünglich für die Premiere vorgesehen gewesen und hatte dann relativ kurzfristig abgesagt. Es soll sich um gröbere Stimmprobleme gehandelt haben. Sonderlich „ausgeruht“ und entspannt wirkte ihr Sopran jedenfalls nicht. Auffallend war, dass so mancher hohe Ton nur schwer errungen und so mancher überhaupt nicht gesungen wurde – was nahelegt, dass hier immer noch eine gewisse Unsicherheit vorherrscht. Dazwischen gab es wunderschöne, poetische Phrasen (etwa die Nachtwandlerinnen-Szene im zweiten Akt).

Auch Dessay durfte sich an Ovationen erfreuen – und das wird ihr sicher sehr gut getan haben. Die übrige Besetzung war ident mit der Premiere – mit allen dort genannten Vorzügen und Schwächen: die Lisa (Simina Ivan) hat in der Kavatine nichts von ihrer Schärfe eingebüßt und Egils Silins ist ein Graf mit noblem Wohlklang, aber er weckt keine Begeisterung.

Und die Szene? Das Servierwägelchen mit der mehrstöckigen Hochzeitstorte hätte ein eifriger Statist beinahe in einen größeren Verkehrsunfall gelenkt, ein paar Tortenstücke „kollerten“ auf den Boden, das Umkippen konnte er glücklicher Weise verhindern. Dass in der „Sonnambula“ Schneeschaufler vorkommen, war mir auch nicht gewärtig. Sie versuchen nach Beginn des zweiten Aktes eine Zeitlang, die in den Speisesaal eingedrungene Lawinenzunge „aufzuarbeiten“ und sind mit einer dekorativen Scheibtruhe ausgestattet.

[96]

THREE TALES

(Steve Reich)

Museumsquartier Halle E

14.5.2002

Wiener Festwochen; Premiere 12.Mai

Musik: Steve Reich; **Video:** Beryl Korot; Dirigent - Bradley Lubmann; **Regie & Bühnenbild** - Nick Mangano; **Orchester** - Ensemble Modern

Besetzung: Sopran 1 - Amanda Morrison; Sopran 2 - Micaela Haslam; Tenor 1 - Gerard O'Beirne; Tenor 2 - Andrew Busher; Tenor 3 - Phillip Brown

Dokumentarvideoper

„Ich glaube, dass man in der Welt der Oper und des Musiktheaters zusehends mehr mit Sampler und Video arbeiten wird. Das ist ein ehrlicher Ausdruck unseres heutigen Lebens. ‚Zeitloses‘ Musiktheater hat eigentlich immer die Zeit und den Ort seiner Entstehung reflektiert.“ Steve Reich im Programmheft zu „Three Tales“. Eine „Dokumentarvideoper“ – welch Wortungetüm. Oper? Oratorium? Video-Musical? Die Botschaft war jedenfalls eindeutig: Alle huldigen der Technik, und geht es etwas schief, will es keiner gewesen sein.

Teil eins nahm sich basierend auf zeitgenössischem Filmmaterial der Hindenburg-Katastrophe an: das flammende Ende der „Luftschiffahrt“. Teil zwei widmete sich den Atombombenversuchen der USA im Pazifik, die den Südseeraum vom Bikini-Atoll in eine atomare Sperrzone verwandelt haben. Teil drei verschnitt aktuelles Interview-Video-Material betreffend Clone-Schaf Dolly zu einer fast schon predigthaftern Absage an die Gen-Technik – und dieser Weg wurde sehr geradlinig beschritten, ausgehend von der brennenden Hindenburg über die aufklärerischen US-Armisten, die den Bikini-Insulanern erklären, warum sie ihre Heimat verlassen müssen, bis zu dem „Maschinen“-Menschen propagierenden Gen-Forscher.

Die Ausführenden versammelten sich unter der großen Leinwand, über die das spannungsgeladene Videomaterial flimmerte. Natürlich schaute man unentwegt auf die Leinwand und nahm die im Halbdunklen platzierten Musiker und statisch aufgestellten Sänger

kaum wahr – die lieferten nur den „Soundtrack“ dazu. Soundtrack ist wohl der passende Ausdruck für diese sehr geläufige, sehr gut auf die Videoeinspielungen abgestimmte Musik, der man aber kein Eigenleben zutraut. Das ganze wird noch um Bandzuspielungen ergänzt und natürlich elektronisch verstärkt. Zwei Schlagzeuge sorgen für die rhythmische Komponente, zwei Klaviere für einen melodischen Kern. Dazu kommen noch ein Streichquartett, zwei Vibraphone, zwei Tenöre, drei Soprane. Das minimalistische Grundkonzept passte ganz gut zu den teilweise auch wiederholten oder in nur leichter Veränderung gezeigten Videosequenzen und erzeugte zusammen mit diesen zumindest eine gewisse Sogwirkung, die die Aufmerksamkeit bündelte und festhielt. Zum Bau der Hindenburg, diesem riesigen Metallgerüst, des „Innenskeletts“ der Gashülle, erklang sehr hübsch paraphrasiert und dann minimalistisch weitergesponnen Wagners SchmiedehämmERMusik aus dem „Rheingold“. (Es ist immer schön, wenn man etwas findet, dass in einem „Erinnerungen“ wachruft.) Im letzten Teil wurden die Interviews stark in das musikalische Konzept einbezogen, durch zerstückelte (dem Wortsinn nach aber verständlich bleibende) Satzteile der Interview-Partner rhythmisiert. Keine Frage, dass sich auf diese Weise der Inhalt so mancher Wortspende auf ironisierende Weise bloßlegen ließ. Vom Gesamteindruck her erwiesen sich vor allem die Videos als sehr prägnant und beherrschend – hinterlegt mit einer akustischen Kulisse, die auch ganz anders hätte klingen können. Eine zwingende und sehr wirkungsmächtige Verbindung von Musik und Video ergab sich für mich nur bei der Wagner-Assoziation. Ausverkauft war sie nicht, die E-Halle des Museumsquartiers, aber sehr gut gefüllt und es gab kräftigen Applaus nachher. Die Vorstellung dauerte rund eine Stunde.

[97]

ROBERTO DEVEREUX

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

18.5.2002

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Elisabetta - Edita Gruberová; Herzog von Nottingham - Carlos Álvarez; Sara -

Enkelejda Shkosa; Roberto Devereux - Ramón Vargas; Lord Cecil - Cosmin Ifrim; Sir Gualtiero Raleigh - Marcus Pelz; Ein Vertrauter - Hiroyuki Ijichi

Man soll sich von Premieren nicht täuschen lassen

Superlative werden heutzutage viel zu oft in den Mund genommen und von den Medien so lautstark in alle Welt hinausposaunt, als dass man noch viel darauf geben könnte. Aber wenn sich am Schluss einer Vorstellung das Publikum an der Wiener Staatsoper sogar zu rhythmischem Klatschen zusammenfindet, dann kann man den Superlativen schon ein wenig trauen: Edita Gruberová hat wieder als Elisabetta in Donizetti's „Roberto Devereux“ brilliert.

Bestechend ist diese völlige Beherrschtheit der Stimme, die vom Piano bis ins Forte in Milligramm dosiert, anschwillt oder verstummt, raumerfüllend oder hauchend, jede einzelne Note oder zu Bögen zusammengefasst, zarter oder kräftiger, hinauf bis in die höchsten Regionen. Selbst dort, in der dünnen Luft des Sopran-Olympos ist sie noch absolute Herrscherin über das Reich der Töne. Aber das Artistische dieses Gesangstils ist nur ein Gerüst, durch das sich inzwischen auch die feinen Nuancen emotionalen Ausdrucks weben – und die Partie der Elisabetta ist dafür wie geschaffen, diese liebeshungrige, eifersüchtige Königin, voller großer Gefühle und Verzweiflungen. Sicher, man kann dem Manierismus, der hier auch zum Tragen kommt, reservierter gegenüberstehen. Edita Gruberová hat im Laufe ihrer langen Karriere einen ganz persönlichen Stil entwickelt – und inwieweit sich das auch Donizetti so vorgestellt haben könnte, wer weiß das schon. In der gelebten Praxis sind solche Fragen schlichtweg „Müßiggängerei“, denn in ihr zählt nur das überzeugende Resultat des Augenblicks. Edita Gruberová präsentiert Elisabetta als zeitloses, faszinierendes Kunstwerk. So lag ihr nach der Vorstellung das ganze Haus zu Füßen, mit mehreren geworfenen Blumensträußen und lange anhaltenden Ovationen, die letztlich zu einem Rhythmus der Begeisterung zusammenfanden, der ganz aus dem Enthusiasmus des gefeierten Augenblicks entspringt.

Roberto Devereux ging an diesem Abend praktisch in der Premierenbesetzung über die

Bühne – wobei diesmal mit Carlos Álvarez der ursprünglich für die Premiere vorgesehene Nottingham zum Zuge kam. Álvarez hat einen schön timbrierten, gut tragenden Bariton. Mit solch trefflichem Material lässt sich auch packend singen. Ramón Vargas hat sich inzwischen weit besser in diese Partie hineingefunden. Sein Tenor besitzt jene emotionale Brüchigkeit, die Herzen schmelzen lässt (kein Wunder, dass es auch für ihn Blumen gab), aber nur wenig Höhe. In den Ensembleszenen hatte er große Mühe, mit seiner Stimme von der Bühne noch auf die Galerie durchzudringen. Enkelejda Shkosa hatte an diesem Abend Probleme ihre Stimme zu zügeln und entsprechend zu dosieren.

Weil Marcello Viotti am Pult die Vorstellung als lebendige Repertoire-Aufführung nahm, mutierte „Roberto Devereux“ (nach dem verkrampten Premiereneindruck für mich sehr unvermutet) zu einem schönen Stück Opernliteratur. Sehr interessant sind einige Passagen, wo schon der junge Verdi durchschimmert – beispielsweise beim kurzen Übergang zum Duett zwischen Elisabeth und Roberto im ersten Akt oder beim Chor zu Beginn des zweiten Aktes. Vieles ist freilich „Marke Donizetti“, erinnert an „Lucia di Lammermoor“ oder eine andere seiner vielen Opern. Der heftige Applaus zum Schluss galt also nicht nur Edita Gruberová, sondern auch dem restlichen Ensemble (vor allem Álvarez und Vargas).

[98]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

19.5.2002

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Juliette - Stefania Bonfadelli; Stéphan - Michelle Breedt; Gertrude - Mihaela Ungureanu; Roméo - Neil Shicoff; Tybalt - John Dickie; Benvolio - Levente Hara; Mercutio - Yu Chen; Paris - Markus Nieminen; Grégorio - In-Sung Sim; Capulet - Alfred Šramek; Frère Laurent - Walter Fink; Le Duc - Dan Paul Dumitrescu

Vorgezogenes Saisonfinale

Diese Tage gab es an der Staatsoper so etwas wie ein vorgezogenes „Saisonfinale“: Neben der „Roberto Devereux“-Serie mit Edita Gru-

berová, den „Sonnambula“-Aufführungen mit Juan Diego Flórez und Natalie Dessay (die die letzte Vorstellung nach den hörbaren Unsicherheiten in der Aufführung am Montag abgesagt hat) war auch Neil Shicoff wieder zugegen, um seinen Romeo zu singen.

Die Irritationen der Premiere waren zum Glück ausgeräumt und Neil Shicoff ließ sich diesmal viel unverkrampfter in die Story hineinziehen. Wobei Shicoff sich diesen Roméo schlussendlich doch so weit „adaptiert“ hat, dass er zu einer glaubhaften Bühnenpersönlichkeit wird. Aber es wird interessant sein, im Laufe der nächsten Jahre Vergleiche mit anderen Sängern zu ziehen.

Stefania Bonfadelli hatte wieder leichte „Anlaufschwierigkeiten“ mit einem diesmal etwas angestrengt wirkenden Sopran, die sich im Laufe des Abends verloren. Spätestens im dritten Akt war sie ganz „aufgetaut“, und sie und Shicoff verausgabten sich schlussendlich in eine be- und herzrührenden Sterbeszene. Ihr anmutiges Äußeres und ihr jugendliches Alter sind natürlich ein starkes Plus für eine beeindruckende Julia. Was die sängerische Gestaltung betrifft, so könnte man sich das aber auch anders vorstellen (vielleicht etwas sanfter, schwermütiger?). Hier wird es ebenso spannend werden, Alternativbesetzungen zu hören. Was sonst noch auffiel: Dass Michelle Breedt dem Stéphan eine sehr hübsche Arie entlockte, und dass man Walter Fink nicht immer in so guter Erinnerung behält wie als Frère Laurent.

Woran diese „Roméo et Julia“-Aufführungen seit der Premiere aber wirklich krankten, ist die musikalische Interpretation von Marcello Viotti. Anscheinend hat er zu wenig Sinn für die Süffigkeit dieser Musik, die eben keine italienische Belcanto-Oper, sondern eine französische Oper aus dem Jahr 1867 ist. Das „tränenrührige“ Raffinement dieser auf den emotionalen Effekt berechneten Partitur geht verloren. Viotti setzt dem eine etwas grobe Schmissigkeit entgegen, was den orchestralen Samtteppich, auf den Gounod seinen Roméo und seine Julia gebettet hat, sogar noch aufraut.

Die Inszenierung passt im Wesentlichen (bis auf den geschmacklosen Beginn), die Lichtregie ist vorzüglich. Sie zaubert Emotionen auf die Bühne, Wunderkerzen und Sterne. Man nehme dazu noch einen kitschigen Orchester-sound und um dieses Werk bräuchte man sich

im Repertoire keine Sorgen mehr zu machen. So betrachtet ist es allerdings kaum erklärbar, warum „Romeo et Juliette“ 1918 vom Spielplan des Hauses am Ring verschwand, um erst 2001 wieder auf ihn zurückzufinden. Die Story ist unnachahmlich gut, die Musik rührt die Herzen, und die Länge ist wohl bemessen. Was braucht es mehr?

[99]

DREI SCHWESTERN

(Peter Eötvös)

Theater an der Wien

25.5.2002

Wiederaufnahme einer Produktion der Opéra National de Lyon im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigenten: Peter Eötvös, László Tihanyi; **Regie, Szenographie, Licht:** Ushio Amagatsu; **Bühne, Malerei:** Natsuyuki Nakanishi; **Kostüme, Maske:** Sayoko Yamaguchi; **Libretto:** Claus H. Henneberg, Peter Eötvös; **Orchester:** Savaria Sinfonieorchester, Klangforum Wien

Besetzung: Olga - Alain Aubin; Mascha - Lawrence Zazzo; Irina - Oleg Riabets; Natascha - Gary Boyce; Andrej - Albert Schagidullin; Kulygin - Nikita Storojev; Tusenbach - Olivier Lallouette; Werschinin - Riccardo Lombardi; Tscherbutykin - Peter Hall; Soljony - Peter Fried; Fedotik - Terence Mierau; Rodé - Alexei Grigorev; Anfisa - Jan Alofs

Drei schwesterliche Countertenöre

Nach der Pause hat mich doch ein wenig die Müdigkeit gepackt. Aber das ist wahrscheinlich mehr auf Tschechow zurückzuführen, als auf das feinfühliges Klangarrangement von Peter Eötvös, dem in den vertrackten Liebesszenen sogar ein wenig Streicherseligkeit aus seiner Komponistenfeder in die Partitur getropft ist. Denn Tschechow hat mich noch nie besonders fasziniert. Mich hat die „Wehleidigkeit“ seiner Figuren immer gestört. Dank Eötvös hat sich dieser Eindruck gemildert. In gewisser Weise baut die Musik einen Seelenraum dazu, in dem Sätze wie „Kann nicht mehr leben ohne Sie“ ganz anders nachhallen, als wenn sie nur „einfach“ gesprochen werden. Das Orchester wird zum Resonanzboden für diese Allerwelts-Gefühle und verschafft ihnen Platz für ein individuelles Schicksal – ein komponiertes „Psycho-

gramm“, einer dramaturgischen Analytik unterworfen, theaterwirksam aufgebaut: Eötvös Oper – 1998 in Lyon uraufgeführte – funktioniert.

Um ganz dieser musikalischen Tonsprache inne zu werden, die die Redseligkeit der Tschechowschen Figuren in eine Seele kleidet, der man auch die inneren Erschütterungen nachfühlen kann, hat eine Aufführung natürlich nicht gereicht. Aber der richtige „Ton“ scheint getroffen, das „Narkotikum“ der Konversation wirkt ebenso, wie die Untermauerung des Schmerzes, der aus den Figuren spricht – diesen Figuren, die allen Erfahrungen zum Trotz weiterleben, geliebt oder ungeliebt, erfüllt von der Sehnsucht nach dem Paradies, das in diesem Falle „Moskau“ heißt. Aber die Musik verharret, wie schon angesprochen, nicht nur bei einem den Konversationston ummalenden Klangarrangement. Wenn im dritten Teil die versammelte Gesellschaft partiturgetreu in Teeschalen rührt und so beiläufig rhythmisches Gelöffel von sich gibt, wird die Oberflächlichkeit der handelnden Personen einem auf dem „Tablett“ serviert. Aber Eötvös lässt nicht nur in leeren Teeschalen klangvoll imaginär Zuckerstückchen löffelgetrieben herumwirbeln, er glaubt an die Verinnerlichung der Figuren in den Momenten ihrer Liebessehnsucht und Weltschmerzattitüden. Das schafft, vor allem in den Liebesszenen, die alle so hoffnungslos zum Scheitern verurteilt sind, jenen emotionalen Background, der aus der Konversation ein Empfindungsdrama macht. Eötvös ist eben Pragmatiker, auch als Komponist.

Dabei haben er und Claus H. Henneberg das Originalstück filetiert und einzelne Scheibchen in drei großen „Sequenzen“ samt einem Prolog zusammengesetzt. Es wird jeweils drei Mal im Grunde dieselbe Geschichte erzählt, einmal aus dem Blickwinkel Irinas, einmal aus dem Blickwinkel Andrejs, einmal aus dem Blickwinkel Maschas. Dadurch wird die Linearität von Tschechows Drama durchbrochen – auch innerhalb der einzelnen Sequenzen. Durch dieses formale Arrangement werden bestimmte grundlegende Handlungsmomente, wie beispielsweise der Brand oder der Abzug des Regiments (=der Abschied) über einzelne Sequenzen parallelisiert, auch musikalisch, was Erinnerungseffekte erzeugt und die Gemeinsamkeit der zugrundeliegenden Konflikte herausstreicht. Wenn es im Prolog heißt „Alles

wird zur Erinnerung, und für uns beginnt ein neues Sein“ (im Prolog, der sich bezeichnenderweise aus den Schlussworten des IV. Aktes von Tschechows Drama speist), dann kann dieser Satz auch als grundlegendes Konzept aufgefasst werden, nachdem Eötvös und Henneberg vorgegangen sind. Eötvös „Drei Schwestern“ werden so zur „Erinnerung“ an Tschechows Stück, so wie man es nach einem langen Theaterabend morgens träge aus dem Halbschlaf erwachend noch rekapitulieren könnte. Der Grundkonflikt, der sich weiter und weiter ins Hoffnungslose perpetuiert, liegt dann vielleicht offen da. Alles andere hat sich zu Musik verdichtet und aufgefächert, manchmal auch ein wenig ironisiert, wie Sonne ihr Licht zwischen Birkenblätter einer weiten russischen Landschaft streut, und da und dort einen weißen Kiesel aufblitzen lässt auf einem Gartenweg. Und so wie dieses gestreute Licht, streut Eötvös seine Klänge, vom fast derben, verzerrten Bläsernton, der das „Thema“ des Betrunkenen als Mischung aus Rülpsen und klagernder Eingeweide stoßartig in den Raum speit, bis zum melodiensuchenden Klavier, das Mascha im „Kopf“ herumklimpert, ein paar Phrasen denen sie nachsinnend nachspürt, denen sie nachhängt, wie ihren Erinnerungen: „Man machte mich zur Ehefrau. Ich war gerade achtzehn Jahre alt ...“.

Keine Frage, dass dahinter auch eine komplexe musikalische Struktur steckt, aber deren eingehende Würdigung sei der Musikwissenschaft überlassen. Einiges dazu kann man auch im Programmheft nachlesen, etwa über die Zuordnung von einzelnen Instrumenten zu bestimmten Personen oder über die kompositorische „Verwertung“ der „Dreizahl“ beispielsweise durch den Einsatz von Terzen. Eötvös lässt auch zwei Orchester spielen, ein kleines (von den Musikern des Wiener Klangforums besetztes) im Orchestergraben und ein größeres (das Savaria Symphonieorchester) hinter der Bühne. Diese Orchester-Verdoppelung löst am Schluss, wenn sich plötzlich noch ein Zwischenvorhang in die Höhe hebt und das zweite Orchester im Bühnenhintergrund sichtbar wird, einen kleinen „Aha“-Effekt aus.

„Wenn aber die Sänger nicht laut sein dürfen, dann darf ich das Orchester vorn auch nicht laut haben“ wird der Komponist im Programmheft zitiert. Interessanterweise merkt man das nicht wirklich, dass hier ein zweites

Orchester mitwirkt wie ein „Verstärker“ – es spricht für Eötvös, dass er die Möglichkeiten, die sich ihm bieten, sehr dosiert und prägnant einsetzt. Das „Ambiente“ bleibt letztlich fast durchwegs kammermusikalisch intim. Es ist die auf das genaueste berechnete Wirkung, was so besonders fasziniert, die Filigranarbeit eines Goldschmieds, die aus der Entfernung Effekt macht und doch auch im Detail so fein gearbeitet ist. Und je nach Lichteinfall lösen sich unterschiedliche Farbenspiele daraus, hüllen die melancholischen Leiden der Figuren in ein glitzerndes, manchmal auch etwas derbes oder ein wenig bloßstellendes musikgewirktes Kleid.

Über die japanisch-abstrahierende Inszenierung von Ushio Amagatsu bin ich mir weniger im Klaren. Die drei Schwestern, Countertenöre, ein von Eötvös gesetztes Verfremdungsmoment, um die Konflikte noch besser herauszuarbeiten, bewegen sich sehr gestisch langsam, in lange kimonoartige, weiße Kleider gesteckt, viel Rouge um die Augen und einen schwarzen etwas überschulterlangen Haarzopf rechtsschläfig herabhägend. Die helle, auf die Bühne aufgebrachte Spielfläche begrenzen im Hintergrund drei große, schwebend aufgehängte Rechtecke. Es gibt auf der Bühne keine Requisiten. Einmal wird ein Kerzenständer hereingetragen. Die vier Ecken der Spielfläche markieren an dünnen Seilen vom Schnürboden herabhängende Waagen. Die Bühne ist meist zu hell. Das Geschehen auf ihr wirkt statisch, auch wenn Amagatsu versucht, durch kleine Gesten zu Handbewegungen tieferer Symbolik auszuholen. So bleibt der Eindruck, dass die Musik und die optische Umsetzung sich nicht überdecken, dass die Musik Emotionen sucht und die Inszenierung aus dem Stück ein „Zen“-Rätsel macht – und das ist der emotionalen Wahrnehmung nicht wirklich förderlich.

Das Theater an der Wien war sehr gut besucht, aber nicht ausverkauft – vor allem Plätze in „Randlagen“ waren leer geblieben. Starke Beifall gab es am Schluss für Peter Eötvös, aber auch für das sehr gut eingestellte Ensemble und die beiden Orchester. Wien hat inzwischen schon ein eingefleischtes Publikum für zeitgenössische Oper und zumindest eine Festwochen-Premiere lässt sich damit auch im Theater an der Wien (fast) voll bekommen.

[100]

TANNHÄUSER

(Richard Wagner)

Staatsoper

30.5.2002

Dirigent: Leopold Hager

Besetzung: Hermann - Robert Holl; Tannhäuser - John Frederic West; Wolfram - Geert Smits; Walter von der Vogelweide - John Dickie; Biterolf - Boaz Daniel; Heinrich der Schreiber - Peter Jelosits; Reinmar von Zweter - Goran Simić ; Elisabeth- Ricarda Merbeth; Venus - Nadja Michael; Hirt - Cornelia Salje

Mäßig, mäßig ...

Es gibt Vorstellungen, die nie so richtig in Schwung kommen. Dabei lähmte an diesem Fronleichnamstage doch gar keine frühlingshafte Hitze die musikalische Prachtentfaltung. Schon zu Beginn war Tannhäuser (John Frederic West) mit hörbar angeschlagener Stimme „erwacht“ – obwohl er in dieser Inszenierung das ganze Bacchanal lang mit der Venus kuscheln darf. Man ahnte Schlimmes. West hatte die erste Aufführung der Serie letzten Sonntag „ausgelassen“ und schien einigermaßen indisponiert. Nadja Michael als Venus (anstelle von Deborah Voigt, die als Venus und Elisabeth angesetzt, gleich alle „Tannhäuser“-Vorstellungen abgesagt hatte) konnte einen darüber nicht wirklich hinwegtrösten. Was Michael an klangschöner Stimme auch mit dramatischer Höhe zur Verfügung steht, wird von ihrem unkultivierten Gesangsstil wieder zunichte gemacht. Sie „oszillierte“ dementsprechend so dahin, und sorgte sich um Tannhäuser, dem anscheinend der unvermittelt ausgebrochene Freiheitsdrang die Kehle zugeschnürt hatte.

Doch West verzagte nicht und stemmte sich kraftvoll gegen das drohende Schicksal, um dann ab dem zweiten Aufzug einen wesentlich befreiter klingenden Tenor ins Feld zu führen. Seine Interpretation der Rolle ist ziemlich „eigen“, seine Stimme ist raumfüllend, aber auch sehr „expressiv“. Für gesangliche Nuancen bleibt kaum Platz. Wests Art zu singen ist pathetisch, deklamatorisch, ein wenig „altertümlich“. Und für den Effekt ist er nur allzu gerne bereit, den letzten Funken an Musikalität zu opfern. Jedenfalls wird er einmal als der Tannhäuser in die Staatsopern-Geschichte eingehen, der sich im Rahmen einer Aufführung am öftesten auf den Boden geworfen hat.

Der freundliche Applaus nachher, mit einigen Bravos aufgefettet, zeigte, dass das Publikum in Summe seinen Stil goutiert hat. Ich bin mir nicht sicher, ob ich mich da dazu zählen soll. Allerdings kam in diesem ersten Aufzug „Frau Holda“ (Cornelia Salje als Hirte) mit sehr schönem Gesange aus „dem Berge hervor“, um den Mai zu begrüßen, aber beim folgenden Pilgerchor war es mit den lustigen, angenehm tönenden „Schalmeienklängen“ schon wieder vorbei. Einige Pilger dürften nur ihre „Urlaubsvertretung“ auf den Weg nach Rom geschickt haben und auch der Segen des Papstes war dagegen machtlos wie man im dritten Aufzug zur Kenntnis nehmen musste.

Ricarda Merbeth nutzte (infolge der Absage von Deborah Voigt) die Chance, sich in Wien einmal nicht nur als Freia oder Guttrune zu präsentieren. Sie begann ein wenig vorsichtig, reüssierte dann aber auch in den dramatischen Passagen und schloss mit einem berührenden und innigen Gebet. Robert Holls Landgraf litt unter einer nicht sehr entwickelten Bühnenpräsenz und einer Stimme, die einen müden, abgespannten Eindruck hinterließ. Der Wolfram von Geert Smits war solide, hatte aber von allem, was einen wirklich überzeugenden Wolfram ausmacht zu wenig – diese Durchdringung von lyrischem Schmelz mit dramatischem Effekt. Und an Leopold Hager gingen die dramatischen Steigerungen der Musik wieder ziemlich spurlos vorüber (offenbar passiert ihm das bei Wagner meistens). So lustlos und unbeteiligt, wie der Landgraf und seine Mannen im ersten Aufzug auf die Bühne spazierten, um dann just genau auf Tannhäuser zu treffen, klang auch das Orchester. Es wurde ein bisschen besser im Laufe des Abends. Der Schlussbeifall war freundlich, einige Bravo-Rufe, blieb aber weit hinter den Möglichkeiten. Der Gesamteindruck: verschlammtes Repertoire.

[101]

THE TURN OF THE SCREW

(Benjamin Britten)

Ronacher

31.5.2002

Koproduktion der Wiener Festwochen mit dem Festival d'Aix-en-Provence

Dirigent: Daniel Harding; **Regie:** Luc Bondy;

Bühne: Richard Peduzzi; **Kostüme:** Moidele

Bickel; **Licht:** Dominique Bruguère; **Orchester:** Mahler Chamber Orchestra

Besetzung: Prolog - Olivier Dumait; Gouvernante - Mireille Delunsch; Miles - Pablo Strong; Flora - Nazan Fikret; Mrs. Grose - Hanna Schärer; Peter Quint - Marlin Miller; Miss Jessel - Marie McLaughlin

Heuchlerische Ästhetik?

Benjamin Britten bewies auch mit „The Turn of the Screw“ (Uraufführung 1954) seine „goldene Hand“ in Sachen Musiktheater. Es ist ein packend-komponiertes und dramaturgisch gut gebautes Stück, das unter die Haut geht. Gerade deshalb sollte man es sich nicht zu leicht machen ...

... so leicht wie diese Inszenierung, die mit gelungener Personenregie fesselt und mit kleinen Kulissenballetten. Weiße Wände dürfen sich verschieben, heben sich, tanzen fast zu Brittens raumfüllender Kammermusik. Auf diese Weise sind Kinderzimmer oder Platz am See rasch gebaut, ein paar Requisiten dazu, Sessel, Schulpult, Schaukelpferd, ein großes, von weißem Vorhang verhängtes Fenster im Hintergrund, blaues Licht dahinter, mal hell, mal dunkel. Dieses Spiel mit Kontrastwirkungen: Saal hell, Bühne hell, Saal dunkel, Bühne dunkel, Saal dunkel, Bühne HELL! Es geht wie geschmiert, leise und zielstrebig, wie diese beweglichen Zimmerwände flugs ein Labyrinth für die Gouvernante bauen – plötzlich taucht Peter Quint auf, der verstorbene Hausdiener, mal von der Seite aus den Kulissen, mal hinter dem Fenstervorhang, mal unter weißen Leintüchern – mit einem Mal zeigt sich Miss Jessel, die verstorbene Erzieherin, weit hinten, wie mitten im See, im Schnittpunkt der Bühnenspektive, während einem Britten subkutan und ohne Zaudern eine musikalische „Injektion“ verabreicht.

... so leicht wie diese Lichtregie einem zu „Auge“ geht, die Farben, Weiß und Blau, der geworfene Schatten der Gouvernante, wenn sie hilfeschend den Brief schreibt, das seltsam silberglänzende Kostüm von Peter Quint und Miss Jessel, ein bisschen abstrakt, geisterhaft. Und im nahtlosen und widerstandslosen Erzeugen von neuen Räumen, Szene für Szene, huldigt Luc Bondy der Ästhetik eines gutbürgerlichen Gruselkabinetts, ohne dem Publikum die kribblige Gänsehaut abzuziehen und es im eigenen Saft zu schmoren.

... so leicht wie Brittens Musik? Das ist die Frage. Sie ist effektiv. Ist sie nicht aber auch gefährlich, ironisch, besserwisserisch, verführerisch, subversiv? Auch sie war gut musiziert, aber geglättet, ohne die entscheidende Irritation zur Diskussion gestellt vom Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding. Wobei das Hauptaugenmerk sicher den Sängern galt, gediegene Leistungen. Allesamt. Die beiden Kinder, Mireille Delunsch als Gouvernante, die gefühlsgierigen Gespenster, die schon etwas vertrocknete Mrs. Grose. Aber siegte nicht auch hier die „Ästhetik“ über dem tragischen Konflikt?

... so leicht wie diese Schauergeschichten-Romantik, in die Britten sein (möglicherweise auch persönliches) Drama von sexuellem Kindesmissbrauch fest eingepackt hat – diese Geschichte von Verführungs-Opfern und Tätern, von lüsternen Erziehern und Gouvernanten, denen die halbwüchsigen Knaben und Mädchen mehr als ans Herz gewachsen sind? Aber, und das ist das eigentlich verwirrende, das Libretto und auch Brittens musikalische „Assoziationen“ belassen die beiden Kinder, Miles und Flora, doch gar nicht in dieser naiven Unschuld. Und was ist überhaupt Brittens Meinung zu dem ganzen verfilzten Schlamassel von Dreiecksbeziehungen zwischen Gouvernante, dem Gespenst Peter Quint und Miles. Welche Rolle spielt Flora? Fallen einen da wie dort nicht die gleichgeschlechtlichen Neigungen der „Gespenster“ ins Auge? Ist ein Gespenst, ein „Gespenst“? Warum wird Flora gerettet, warum nicht Miles? Britten spielt wohl mit seinen eigenen Schuldgefühlen, aber wie ehrlich meint er es damit? Besonders spannend wird diese Frage, wenn man sie auf musikalischer Ebene stellt. Brittens Musik ist packend, aber für wen weckt sie Sympathien? Was ist tragischer, dass Miles stirbt oder dass Quint das Objekt seiner Lust entzogen wird?! Diese Inszenierung hat die „ästhetisierende Verpackung“ nicht aufgemacht, sondern noch mit ein paar hübschen, schaurig-schimmern-den Schleifen versehen. Freilich, im Programmheft findet sich der Satz der Librettistin, Myfanwy Piper: „The Turn of the Screw baut eine Empfindung des Bösen auf, ohne jemals eindeutig zu sagen, worin dieses Böse besteht. (...) Weder Britten noch ich hatten jemals die Absicht, das Werk zu interpretieren, sondern nur die, es für ein anderes Medium neu zu

erschaffen.“ (Das Stück beruht auf einer Novelle von Henry James, entstanden um 1900.) Bondy hat sich sehr daran gehalten, und einen spannenden Opernabend gestaltet – aber das „Böse“? Hat er sich zu sehr vom „Euphemismus“ einer Myfanwy Piper irritieren lassen?

Ich habe nachher auch geklatscht, und zwar nicht wenig. Es hat gefallen. Eine großartige Theaterarbeit, eine passende musikalische Umsetzung. Aber es ist eine „Behübschung“, keine Frage. Keine Frage, dass diese Produktion von „The Turn of the Screw“ zu keiner der Fragen, die das Stück aufwirft, Stellung bezieht. Sie erzählt eine Geschichte, sie erzählt diese Geschichte sehr gut. Aber geht es hier nur um das einfache, narrative Erzählen? Oder anders: Können wir Verständnis für die Täter aufbringen, auch wenn die Täter selbst einmal Opfer gewesen sind (wie die widergängerische Miss Jessel bezeichnenderweise singt: „Hier begann mein Unglück, hier beginnt meine Rache.“)?

„The Turn of the Screw“ schafft ein nebulöses Kontinuum, das die Gewalttätigkeit solcher Übergriffe in eine Konstellation manövriert, nach der das Opfer auch der/die Verführte sein könnte. Eine Auffassung, die es Tätern leicht macht, sich aus ihrer Verantwortung guten Gewissens davonzustehlen. Es ist keine Frage, dass Britten selbst aus dieser Zwickmühle nicht herauskam, seine eigenen Wünsche legitimieren zu müssen – auch wenn sie ihm – bildlich gesprochen – das Leben kosten sollten wie Miles am Schluss des Werkes. Daraus ergibt sich aber eine Unschärfe, die aufzudecken das eigentliche Verdienst gewesen wäre. Sonst bleibt wirklich nichts Anderes übrig als Heuchelei. Und das Publikum geht zufrieden und ein wenig gegruselt wieder nach Hause, so als hätte es eben eine inszenierte Schauergeschichte im Stile eines Edgar Allan Poe erlebt.

[102]

LE NOZZE DI FIGARO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

8.6.2002

Wiener Staatsoper im Theater an der Wien im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigent: Riccardo Muti

Besetzung: Graf Almaviva - Simon Keenlyside;
Die Gräfin - Melanie Diener; Susanna - Tatiana

Lisnic; Cherubino - Angelika Kirchschrager; Figaro - Carlos Álvarez; Marcellina - Francesca Pedaci; Doktor Bartolo - Maurizio Muraro; Basilio - Michael Roider; Don Curzio - Peter Jelosits; Antonio, Gärtner - Boaz Daniel; Barbarina, seine Tochter - Ileana Tonca

Zurückgelehnt und genossen

Mit „Le Nozze di Figaro“, „Cosi fan tutte“ und „Don Giovanni“ erlebt der Mozart-Zyklus unter Riccardo Muti im Theater an der Wien in diesem Juni seinen – zumindest nach dieser zweiten Aufführung des „Figaro“ zu schließen – fulminanten Abschluss. Der „Figaro“ war die Wiederaufnahme der Produktion vom letzten Jahr in derselben Besetzung. Hatte ich damals aber nur die letzte von insgesamt sechs Vorstellungen sehen können, beeinträchtigt von starker sommerschwüler Hitze und mit schon etwas abgeschlafte Protagonisten, so präsentierte sich jetzt die Aufführung mit frischem Elan und wohltemperiert.

Zwar haben sich meine letztjährigen Einwände durchaus bestätigt gefunden, allerdings in einer stark abgeschwächten Form. Das Ensemble, und die Betonung liegt wirklich auf „Ensemble“, wirkte an diesem Abend viel homogener und spielgewitzter. Riccardo Muti ließ das Orchester nur so dahinschnurren, da und dort mit Eleganz die ein der andere Pointe herauskehrend, um dann wieder, immer das Auge auf den komödiantischen Elementen der sich überschlagenden Handlung, sich ganz der Atemlosigkeit der Mozart'schen „Figaro“-Musik hinzugeben. Derart kam schon im ersten Akt viel Leben in die Aufführung, und der zweite Akt geriet überhaupt zu einem nie enden wollenden furiosen Finale. Neben packendem Musizieren verstand es Muti im vierten Akt auch noch die eingestreuten wunderbaren Klangschilderungen jener nächtlichen Gartenszenen aufdämmern zu lassen, die Mozart wie Vorahnungen einer romantisierenden Aquarellmalerei in seine Musik verwoben hat. Und im Theater an der Wien kann das alles wirklich auf- und erblühen, den Raum aus- und erfüllen, Mozart einem so gegenwärtig und hautnah machen, dass man selbst immer wieder ganz erstaunt darüber ist. Muti brachte also nicht nur das Orchester zum Klingen, sondern der ganze Saal schwang im Rausche von Mozarts Musik, sog sie ein in seine zweihundert Jahre alten Poren. (Wurde das Theater

an der Wien doch knappe zehn Jahre nach Mozarts Tod erbaut.)

Die Ausführenden agierten sehr geschlossen, und die Leistungen waren durchwegs auf hohem Niveau. Natürlich machte der Figaro von Carlos Álvarez den besten Eindruck, mit einer Stimme, die auch die Staatsoper leicht ausfüllt, kann er den Figaro locker und bestechend über die Bühne bringen. Alvarez ist auf dem besten Weg, einer von der raren Sängersorte zu werden, die neben prächtiger, kernfester Stimme auch über Charisma verfügt – wie immer man das jetzt genauer definieren möchte. Jedenfalls zog er, sobald er auf der Bühne erschien, alle Aufmerksamkeit auf sich und sang und spielte sich – wie der Applaus nachher einträchtig bewies (er folgte, gemessen an der Lautstärke, gleich hinter Riccardo Muti) – in die Herzen des Wiener Publikums. Der Graf von Simon Keenlyside wirkte wieder ein wenig hölzern, war aber diesmal stimmlich weit besser disponiert, als bei der erwähnten Aufführung im letzten Jahr. Auch Melanie Diener, deren Stimme für die Gräfin wahrscheinlich schon zu dramatisch ist, wirkte weitaus sicherer. Tatiana Lisnic war wieder eine ideale Susanne während – und hier kommen die besonderen Qualitäten des Theaters an der Wien ins Spiel – ihr diese Partie an der Staatsoper nicht so überzeugend gelungen ist. Der Cherubino von Angelika Kirchschlager ist vielleicht ein bisschen zu erwachsen. Auch das restliche Ensemble trug viel Gutes zu diesem gelungenen Abend bei.

Das Theater an der Wien soll ab 2006 wieder hauptsächlich der Oper gewidmet werden. Man kann sich für Mozart kaum ein idealeres Opernhaus vorstellen, weil es der Musik einen klaren, warmen Klang verleiht und wohltonenden, aber kleineren Stimmen die Chance einräumt, sich nicht durch übermäßiges Forcieren der eigenen Wirkung berauben zu müssen. Der Fasan landete diesmal übrigens nicht im Bett, sondern kippte gleich von der Kante wieder auf den Boden, was der Szene etwas von ihrer Pikanterie nahm.

[103]

HANS HEILING

(Heinrich Marschner)

Konzerthaus

11.6.2002

Konzertante Aufführung

Dirigent: Dennis Russell Davies; **Orchester:** Radio Symphonieorchester (RSO) Wien; **Chor:** Wiener Singakademie; **Choreinstudierung:** Heinz Ferlesch

Besetzung: Königin der Erdgeister - Jane Henschel; Hans Heiling - Andreas Schmidt; Anna - Danielle Halbwachs; Gertrude - Mette Ejning; Konrad - Deon van der Walt; Stephan - Josef Wagner; Erzähler - Peter Matic

Erdgeister im Konzerthaus

Marschners 1833 in Berlin uraufgeführte Oper „Hans Heiling“ zählt heutzutage zu den Kuriositäten. „Kurios“ meint damit nicht das Libretto, sondern die Musik. Denn diese wirkt stilistisch extrem uneinheitlich, schwankt zwischen Beethoven'schem Pathos und „böhmischer Harmoniemusik“, wobei die Übergänge vom einen zum anderen ziemlich abrupt passieren. Ein Kuriosum für sich ist die Ouvertüre, die Marschner zwischen Vorspiel und Beginn des ersten Aktes platziert hat. Sie könnte direkt aus einer Mendelssohn-Symphonie herausgeschnitten und dann in die Partitur „eingefügt“ worden sein – aufgemotzt mit ein paar rossinischen Steigerungsmomenten.

Als „Nachgeborene“ fühlt man sich oft genug an Wagners „Fliegenden Holländer“ und an „Tannhäuser“ erinnert. Wahrscheinlich beweist nichts besser Wagners Genie, als dieses blindtappende, inhomogene Suchen nach neuen musikdramatischen Ausdrucksformen, das einem im „Hans Heiling“ begegnet (wozu auch die Verwendung des Melodrams als dramatische Zuspitzung des seelischen Ausdrucks zu zählen ist). Wagner hat Marschners Opernschaffen sehr gut gekannt – und es gibt eine stellenweise frappante, bis in Instrumentationsdetails reichende Ähnlichkeit. Aber während Wagner aus diesem „Neuen“ einen geschlossenen, musikdramatischen Stil entwickelt hat, bleibt Marschner in Summe ganz der damaligen Opernkonvention verhaftet: „Hans Heiling“ entwickelt keine musikalische „Persönlichkeit“. Möglicherweise ist das auch die Antwort auf die Frage, warum dieses Werk, nach anfänglichem Erfolg und trotz einer guten Berechnung auf den dramatischen Effekt, bald in Vergessenheit geraten ist – Wagner hat einfach bewiesen, wie man es besser macht.

Die Aufführung lebte vom sehr gut eingestellten RSO Wien unter Dennis Russell Davies und den eindrucksvollen „Geisterchören“ der Wie-

ner Singakademie. Die Solisten bestachen weniger und waren – für eine wirkliche Ehrenrettung des Werkes – wohl zu unspektakulär: mit rundem Bariton, aber wenig dämonisch, Andreas Schmidt als Hans Heiling; mit durchaus hörenswerten Anflügen „frühromantischer“ Dramatik, Danielle Halbwachs als Anna; solide Mette Ejsing als Gertrude; die Königin von Jane Henschel schrammte des öfteren hart an der beziehungsweise über die Schmerzgrenze; mit etwas kleiner, sich nach oben hin verengender Stimme Deon van der Walt als Konrad. Es gab freundlichen Applaus.

Das Programmheft war übrigens mit Tippfehlern reich gespickt. Ich habe natürlich vollstes Verständnis dafür und finde Wortschöpfungen wie „beärt“ statt „berät“ sehr reizvoll.

[104]

COSI FAN TUTTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

17.6.2002

Wiener Staatsoper im Theater an der Wien im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigent: Riccardo Muti; **Inszenierung:** Roberto de Simone; **Bühnenbild:** Mauro Carosi; **Kostüme:** Odette Nicoletti; **Lichtgestaltung:** Kurt Schöny

Besetzung: Fiordiligi - Barbara Frittoli; Dora-bella - Angelika Kirchschrager; Guglielmo - Bo Skovhus; Ferrando - Michael Schade; Despina - Stefania Bonfadelli; Don Alfonso - Alessandro Corbelli

Schön, aber ausbaufähig

Und weiter geht es mit den „Mozart-Festwochen“ im Theater an der Wien. Diesmal war „Cosi fan tutte“ an der Reihe. Der ersten Aufführung der Serie fehlte noch ein bisschen das beseelte Teamwork, um den Abend in „olympische Höhen“ zu hieven.

Aus der schwebenden Galanterie der Overtüre, die sich noch in einer gewissen Unverbindlichkeit gefiel, gelangte man über ein anscheinend unvermeidliches „Zurechtfinden“ aller Beteiligten zu einer elegisch musizierten Abschiedsszene, wenn Guglielmo und Ferrando vorgeben, in den Krieg ziehen zu müssen. Hier schmerzte das Herz der Liebenden wahrhaft und wirklich, und man sah Mozart gleichsam

vor sich, wie er mit seiner Musik das ganzes Mitgefühl dem Publikum zur begierigen Kenntnisnahme hinstreut. In diese Art von Rührung hätte man sich ohne Zaudern einwickeln mögen.

Michael Schade sorgte für jene „amoröse Aura“, die vielgestaltig und zärtlich tenoraler Kehle entströmt. Die Stimmen der beiden Damen Angelika Kirchschrager und Barbara Frittoli zeigten sich schon ein wenig nachgereift, das schlanke jugendfrische Bouquet in schwerblütigerer Umwandlung begriffen. Neben Michael Schade war Bo Skovhus stimmlich am überzeugendsten, was dem Herrendoppel ein bisschen ein Übergewicht verlieh – im Vergleich zu der illustren Damenriege.

Nicht ganz so überzeugend kamen Don Alonso (Alessandro Corbelli) und Stefania Bonfadelli als Despina zur Geltung. Letztere überraschte mit einer dunkler getönten Mittellage, was nun zu einigen Vermutungen Anlass geben könnte (diese Saison zu viel gesungen oder eine natürliche Weiterentwicklung der Stimme?). Als Despina hat es nicht gestört, sondern eher den „bodenständigen“ Charakter dieser Bühnenfigur betont. Aber die neue Färbung nimmt der Stimme einiges an Leichtigkeit und suggeriert eine Anspannung, die man so eigentlich nicht hören möchte. Das Dirigtat von Riccardo Muti erreichte nicht die kompakte Geschlossenheit, die die „Figaro“-Aufführung vom 8. Juni so ausgezeichnet hat.

Sehr schön ist das Bühnenbild dieser Inszenierung, die im Jahr 1994 Premiere hatte. Die gemalte Kulisse des Golf von Neapel glänzt im Hintergrund, davor Architektur eines antikisierenden Rokoko, mit eben solchen Kostümen. Ein stimmungsvolles Bühnenbild schafft von Haus aus eine positive Grundatmosphäre mit der sich alle leichter tun: Musiker, Sänger, Publikum. Wenn die Kostüme da und dort noch ein wenig die Pikanterie der Handlung betonen, hat man nichts dagegen. Man bewundert die bestrumpften Beine von Fiordiligi und Dora-bella und darf ihnen ein bisschen beim Des-sousanziehen zuschauen.

Der Abend schloss mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Wiener Staatsoper an Riccardo Muti auf offener Bühne. Direktor Ioan Holender dankte Muti für sein musikalisches Engagement, das auch der Wiener Staatsoper schon so viel gegeben habe – und Kunststaatssekretär Franz Morak sinnierte über die

„Metasprache“ der Musik im globalisierten Zeitalter, ehe er das Dekret überreichte. Muti dankte in brüchigem, von sekundenlangen Wortsuchpausen zerstückeltem Englisch – und das Publikum huldigte einem seiner erklärten Lieblingsdirigenten. (Solange er nicht „Rigoletto“ in der Originalversion dirigiert: ein Punkt, auf den Muti in seiner Dankesrede anspielte.) Im übrigen meinte der Maestro, jetzt, nach dreißig Jahren Zusammenarbeit mit den Wiener Philharmonikern und der Staatsoper, könne man vielleicht noch in eine dreißigjährige Zukunft blicken. Aber es würde gefährlich werden, wenn der Dirigent aus Gebrechlichkeit von der Saaltüre bis zum Pult länger brauche, als der Satz einer Mozartsymphonie dauert. Muti ließ sich in diesem Sinne offen, wie viele „dreißig“ Jahre es also wirklich werden. Direktor Holender lauschte Mutis Worten und wischte sich dauernd mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn. Es war auch in der Tat sehr heiß im Haus. Sommer eben.

[105]

DER RIESE VOM STEINFELD

(Friedrich Cerha)

Staatsoper

18.6.2002

Dirigent: Michael Boder; **Inszenierung:** Jürgen Flimm; **Bühnenbild:** Erich Wonder; **Kostüme:** Florence von Gerkan

Besetzung: Der Riese vom Steinfeld - Thomas Hampson; Die kleine Frau - Diana Damrau; Anja, Mutter des Riesen - Michelle Breedt; Der Klammerschneider - Herwig Pecoraro; Zirkusdirektor/ Conferencier/Dorfbürgermeister - Wolfgang Bankl; Musikzauberer oder versoffener Komponist - Branko Samarovski; Der Teufel/Der Sargtischler - Alfred Šramek; Rabbi Fleckeles, Wilhelm II. - Heinz Zednik; Königin Viktoria - Margareta Hintermeier; Sir Dorian Bosomworth, u.a. - John Nuzzo; Lord Pitt, u.a. - Janusz Monarcha; sowie noch ein paar Bauernbur-schen, und kaiserliche Türsteher: Hacik Bayver-tian, Peter Köves, Walter Pauritsch, Liviu Burz

„Klassiker“ der Moderne

Eigentlich hat Friedrich Cerha keine Oper mehr schreiben wollen. Wenn man aus diesem Vor-satz heraus das Resultat betrachtet, dann weiß man warum. Denn diese Oper ist um mindes-

tens zwanzig Jahre zu spät geschrieben wor-den.

Das betrifft die musikalische Sprache und die Tradition aus der sie kommt. Schon Cerhas „Baal“, nach dem gleichnamigen Brechtstück, stand im Kontext von Bergs „Wozzeck“ und „Lulu“. Allerdings entwickelte der „Baal“ durch die von Brecht in den Text montierten „Gesän-ge“ trotz dieses musikalischen Naheverhältnis-ses eine eigene, dem Drama adäquate Form. Klangvolle Naturmystik und rohe Expressivität durchmischten sich zu musikdramatischer In-dividualität. Aber das war 1981. Und heute, diese vorhin eingemahnten zwanzig Jahre spä-ter, muss man Cerhas Tonsprache als noch stärker in die Vergangenheit zurückgerichtet empfinden, als das schon vor zwanzig Jahren der Fall gewesen ist.

Vielleicht hat das auch mit dem Libretto von Peter Turrini zu tun, auf das noch zurückzu-kommen sein wird, und das ähnlich dem „Wozzeck“ sich der gequälten und ausgesetz-ten menschlichen Kreatur annimmt. Die ersten Szenen erinnern einen musikalisch stark an das Berg'sche Meisterwerk, auch was die Füh-rung der Singstimmen betrifft. Und der starke „Streicherkerne“ mit dem das Orchester das eigentliche musikalische Rückgrat bildet, hat seine Wurzeln in einer direkter Abstammungs-linie Brucker–Mahler–Berg. Das Fortführen dieser Traditionslinie zeugt einerseits von Be-ständigkeit und kommt dem Staatsopernor-chester zu Gute, andererseits könnte man ein wenig das spielerische Suchen und Finden neuer „Klänge“ vermissen. Verlockend ist es, in diesem Fall an die vor wenigen Wochen im Theater an der Wien aufgeführte „Drei Schwestern“-Oper von Peter Eötvös zu denken, die mit subtil-psychologischem Detail- und Klanggefühl fast schon mikroskopisch jenen musikalischen Rahmen gebaut hat, der bei Cerha – fast möchte man sagen – symphonisch tönend und überhörend sich einer „Konventi-on“ bedient.

Die Gefahr bei solchen Überlegungen ist, dass man daraus ein Werturteil abzuleiten ver-meint, wo nur versucht wird, den opernhistori-schen Kontext festzulegen. In den Zwischen-spielen des „Riesen“ zeigt Cerha fast eine Art von „zugespitzter“ Spätromantik, in dem sich noch einmal die großangelegten Orchesterräu-me eines Anton Bruckner zu öffnen scheinen. Streicher und Bläser bauen, kurz aber gewaltig,

eine musikalische Kathedrale der „Einheit“, an der die minimalistischen und fragmentierenden Konzepte der Gegenwart abprallen wie an einer „festen Burg“. Einige dieser Überleitungen, die zwischen den insgesamt 14 Szenen vermitteln, sind in der Tat gewaltig und atmen jenen dramatischen Zugriff, der einem während der Oper über weite Strecken abgeht. Aber so holt die Zeit die Revolutionäre von damals ein. Und Cerha, der nicht nur durch die Gründung des Ensembles „die reihe“ so viel für die „Wahrnehmung“ der zeitgenössischen Musik in Österreich getan hat, wird plötzlich zum „gezähmten“ Konservativen, offeriert einen „modernistischen“ Minimalkonsens, unter dessen Prämissen es der Staatsoperndirektor „riskieren“ kann, einen Opernauftrag zu vergeben. Aber das klingt jetzt polemischer, als es gemeint ist.

Diese Sätze formulieren die Erfahrungen, die aus der zweiten Aufführung des Werkes gewonnen wurden (die Uraufführung fand am 15. Juni statt) – einer Aufführung, die vor einem gut besuchten, aber nicht vor ausverkauftem Hause stattfand und deren Ende einige Besucher nicht mehr abgewartet haben. Dabei ist die Handlung für eine Oper plakativ genug. Peter Turrini neigt ohnehin zu einer gewissen „Vereinfachung“ von Sprache, Inhalt und Aussage. So auch in diesem Fall: Immerhin hat der Riese, knapp über 2 Meter 50 groß, im 19. Jahrhundert wirklich gelebt. Weil man in der salzburgischen Provinz nicht viel mit ihm anfangen können, schleppte ihn der Dorfschneider als Attraktion durch halb Europa. Nach zwei Jahren kommt der Riese ins Dorf zurück und stirbt im Alter von 27 Jahren. Dieser Riese hat, in der dramatischen Umsetzung von Peter Turrini, ein ihn bestimmendes Begehren: Seine Mutter soll eine große Wiese kaufen. („Die Wiese muss so groß sein, damit ich ganz klein auf ihr bin.“) Er zieht auch deshalb mit dem Schneider mit, weil dieser versprochen hat, Geld an die Mutter zu schicken. Aber der schickt das Geld natürlich nicht. Der ausgenützte Riese verbringt deshalb einen ziemlich deprimierenden Opernabend, um am Schluss zu sterben.

Der ganze „riesische“ Lebenslauf wird durch eine Art Volkslied umklammert, dass der Riese zu Beginn singt „Der Montag ist so traurig, der Dienstag (...) am Samstag muss ich sterben (...)“ sowie am Ende der Oper vor seinem Tod. Cerha hat dieses Lied sehr feinfühlig und ein-

fach in Töne gesetzt, die „ohrwurmartig“ zu rezipierende Botschaft eines weltverlorenen Individuums, die es den Zuhörern einfach macht, Mitgefühl zu empfinden. Dazwischen liegt eine Tour durch Europa, vom Rieder Volksfest bis zur englischen Königin: ein Stationendrama, mit ein paar überflüssigen Figuren, deren dramaturgische Bedeutung rätselhaft und deren lähmende Auswirkungen auf den dramatischen Fluss ärgerlich sind – allen voran der „versoffene Kompositeur“, der einem mit seinen seichten, langweiligen Monologen stark auf die Nerven geht.

Befremden löst auch der Auftritt des Riesen in Preußen bei Wilhelm II. aus. Nicht nur die reimenden kaiserlichen Türsteher „Hojotoho, hier kommt der Wilhelm Zwo“ usf. enthüllen eine plumpe „Agitatorik“, sondern auch das „Heute gehört uns Preußen und morgen das blutige Feld“, das Turrini Wilhelm in den Mund legt. In Summe machte diese Szene – ebenso wie die anschließende am Hofe der englischen Königen – einen (durch die Regie willfährig unterstützt) mehr peinlichen Eindruck. Der Königin wird gerade die Erfindung des Wasserklosetts präsentiert, als der Riese auftaucht, um seine Aufwartung zu machen. Die Palastwache singt: „Wir haben ganz lange Mützen am Kopf.“ Spätestens zu diesem Zeitpunkt hat eine gewisse „Absetzbewegung“ im Publikum eingesetzt. Beim Verlassen des Auditoriums murmelte eine Dame halblaut, aber zynisch: „Das Water-closet ist sehr anregend.“

Solch biederes, selbstgefälliges „Agitprop“ jagt allerdings keine Kapitalisten mehr ins Bockshorn oder Adelige von ihren Pfründen. Gleichzeitig erhärtet sich beim Zuseher immer stärker der Verdacht, dass diese Schaustellertour vor allem dazu dient, um Zeit zu gewinnen und das Werk künstlich aufzublasen. Denn die Figur des Riesen tritt zu stark in den Hintergrund, erfährt in seiner stupiden, ländlichen Naivität keine raumgreifende Psychologisierung. Wie denn auch? So muss also noch eine „kleine Frau“ her, die dem Riesen öfters über den Weg läuft, und mit der sich eine „Liebesgeschichte“ anzetteln lässt. Im zweiten Teil des ohne Pause gespielten Werkes (Länge rund eindreiviertel Stunden) kommt es immerhin zu einem hübschen Liebesduett zwischen ihr und dem „Riesen“ (Diana Damrau als „Die kleine Frau“ mit einigen scharf zugespitzten Soprantönen). „Die kleine Frau“ darf auch als die ganz große In-

szenierungs-Klammer dienen, liegt am Beginn vorne beim Souffleurkasten, legt sich am Schluss wieder dorthin zurück. Inszenierung und Bühnenbild (u. a. eine eigenartige Plexiglas-konstruktion, die sich von links vorne nach hinten zieht) vermitteln keine starken Impulse. Der Riese wird anfangs aus dem Bühnenuntergrund „geboren“ – im selben Loch wird er dann auch begraben werden. Vorher werden der Leiche noch die Beine abgesägt, damit sie in den Sarg passt. Aber diese Groteske ist aus dem Leben des wirklichen Riesen gegriffen. Es war für den Gesamteindruck nicht sehr wichtig, dass gerade Thomas Hampson den Riesen singt, aber für die Vermarktung der Uraufführung war es sicher besser. Der eigentliche Matchwinner war das Orchester unter Michael Boder. Boder mit seiner starken Affinität zur „klassischen Moderne“ hat diese Querbezüge der Partitur vielleicht besonders stark betont, so wie er bei seiner „Lulu“-Interpretation die Bezüge Bergs etwa zu Richard Strauss einige Male frappierend in den Vordergrund gerückt hat. Vielleicht ist der gewonnene Höreindruck also auch durch Boders Sichtweise in eine bestimmte Richtung gedrängt worden. Und wie muss das Resümee ausfallen? Ein sehr seichtes Libretto, eine ziemlich impulslose Inszenierung und eine musikalische Traditionsfortschreibung. Wirklich interessant wäre es, eine Beurteilung des Werkes aus der Sicht des Jahres 2050 zu riskieren. Im Rückblick verschwimmen die zeitlichen Grenzen. Möglich, dass man dann in Cerha genau diesen Mittler sieht, der das kompositorische Wissen und die Meisterschaft der zweiten Wiener Schule noch in das 21. Jahrhundert hinübergetragen hat. Aber wer weiß, was die Menschen in fünfzig Jahre überhaupt noch über Oper denken.

[106]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

30.6.2002

Wiener Staatsoper im Theater an der Wien im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigent: Riccardo Muti; **Inszenierung:** Roberto de Simone; **Bühnenbild:** Nicola Rubertelli; **Kostüme:** Zaira de Vincentiis; **Lichtgestaltung:** Kurt Schöny

Besetzung: Don Giovanni - Carlos Álvarez; Komtur - Franz-Josef Selig; Donna Anna - Barbara Frittoli; Don Ottavio - Giuseppe Sabbatini; Donna Elvira - Regina Schörg; Leporello - Ildebrando D' Arcangelo; Zerlina - Angelika Kirchschlager; Masetto - Boaz Daniel

Kostüm-Schinken

Viel Jubel hat diese „Don Giovanni“-Inszenierung schon bei der Premiere vor drei Jahren nicht ausgelöst. Warum? Am Beginn treten seltsame Kostümmonster auf, die bei allen Stauballergikern die Warnglocken läuten lassen. Keine Frage, dass sich unter solchen Umständen zwischen Don Giovanni und dem Komtur kein hitziges Degengefecht entwickeln kann, erstarren doch die Sänger unter den sie einhüllenden Kostümen zu riesigen grotesken Stoffansammlungen. Aber die Idee dahinter ist schnell durchschaut: Praktisch jedes neue Bild bringt neue Gewänder. Die Kostüme der Protagonisten gehen auf eine Zeitreise vom Barock bis ins späte 19. Jahrhundert.

Doch Don Giovanni bleibt in diesen Anfangsszenen ohnehin keine Chance. Er muss sich über seine Kleidung profilieren. Zumindest Donna Elvira als reizvolle Amazone im braunbarocken Reiseanzug und mit langem gewelltem Rothaar belebt positiv die Optik (Regina Schörg: stolz und doch voll Liebessehnsucht) muss sich aber gleich darauf in eine rosa unförmige Robe zwängen. Glücklicherweise entschlacken sich mit den wechselnden Moden auch die Faltenwürfe und langsam verwandeln sich die Figuren von Garderobeständern zu Menschen. (Was auffällt, sind die teilweise üppigen, und meist mit kleinen Stoffröschen gefassten Dekolletés. Fetischisten kommen hier voll auf ihre Rechnung. Ein besonderes Prachtstück ist das schwarze „Trauer“-Gewand Donna Annas.)

Immerhin passt diese Modenschau gut zur statuarischen Inszenierung, die in einem Bühnenbild mit ein paar hübschen Perspektiven die Dramatik des Werkes kaum nachvollzieht und für das Publikum noch weitere Seltsamkeiten bereithält. Donna Elviras Auftritt wird durch einen Pilger garniert, der unmotiviert und müde auf einen Stab gestützt über die Bühne spaziert und einmal sinnend zurückblickt. Wahrscheinlich weiß er selbst nicht, was er hier soll. Hin und wieder passieren „aufschlussreiche“ Pantomimen im Hintergrund.

Manches ist sogar witzig – etwa das Register von Don Giovannis Eroberungen – ein altes Fotoalbum in Buchform, das Leporello der armen Donna Elvira süffisant vorblättert. Das Gelage Don Giovannis mit dem „steinernen Gast“ geht ziemlich daneben. Der Auftritt des Komtur von der linken Seite als grünspan-geflecktes Bronze-Monster benimmt sich jeder Chance, das Publikum durch eine geheimnisvolle Aura zu fesseln. Der „Grottenbahneffekt“ wird noch dadurch verstärkt, dass Don Giovanni einen Herzanfall simulieren muss. (Im Programmheft wird ausführlich erläutert warum.) Er lässt die Hand des Komturs wieder los (!) und krümmt sich in seinen Fauteuil, um ihm wenig später doch noch dienstbeflissen in den Bühnenhintergrund nachzufolgen. Ein paar Flammenprojektionen züngeln auf, eine kleine Nebenwolke verhüllt Don Giovanni. Das wars. Es ist schwer verständlich, dass diese Inszenierung ab nächster Saison an der Staatsoper gezeigt werden soll.

Der Don Giovanni von Carlos Álvarez ist kein lässig mit Gefühlen spielender Grandseigneur, er trägt seinen Adel noch zu sehr im Herzen. Die Frauen verschmachten schon nach ihm, wenn er sich nur auf der Bühne zeigt. Man kauft ihm den brutal-berechnenden Kerl nicht ab, der sich nächtens heimlich in die Schlafzimmer höhergestellter Jungfern schleicht und Bauernmädchen mit balzendem Gurren verführt. Aber die Champagnerarie geriet wahrlich „süffig“. Vergleicht man es mit seinem Figaro, den er so recht aufmüppig und mit ganzer Seele verkörpert hat, dann fehlte seinem Don Giovanni noch einiges an erotisch-dämonischer Überzeugungskraft, die sogar die Höllenmächte heraufbeschwört, um ihn in die luziferischen Gefilde zu entführen und dort auf den glühenden Seelenrost zu speißen. Viel Freude hatte man mit dem Leporello von Ildebrando d'Arcangelo. Sein Leporello atmete ein wenig von der unverdorbenen Frische der Commedia dell'arte – beweglich im Agieren auf der Bühne und im Gesang. Man kann den Leporello sicher unterwürfiger geben, dieser hatte bei allem noch ein Augenzwinkern mit dabei. Aber das passt zu seiner Stimme, die eine gewisse Leichtigkeit besitzt und sich keine schmeichlerische Boshaftigkeit aufsetzt. Der Leporello als leichtfertiger Spitzbub hat ihm beim Solovorhang sogar einen geworfenen Blumenstrauß eingetragen.

Stirnrunzelnd folgte man einem säuselnden Giuseppe Sabbatini in die tenoralen Regionen des Don Ottavio. Er war für mich die größte Enttäuschung des Abends. Barbara Frittoli als Donna Anna flüchtete sich im ersten Akt aus einer undifferenziert und unsauber klingenden Mittellage in ein sehr forciert und expressiv gesungenes „Or sai chi l'onore“. Bei der Arie im zweiten Aufzug kamen auch nur die Höhen mit klarem, freigesungenen Ton. Die zweite Enttäuschung des Abends. Regina Schörg brachte die Donna Elvira ganz gut auf den Punkt, auch wenn sie die meiste Zeit in unmöglichen Kostümen herumstolzieren musste. (Schade, dass man ihr das Amazonenkostüm vom Beginn gleich wieder ausgezogen hat.) Ihr Gesang verbreitete nicht gerade fiebernde Erotik. Die Stimme kam in der Höhe schnell ans Limit, von einer breiten, wohlklingenden Basis aus. Angelika Kirchschrager bot eine bezaubernde Zerline, Boaz Daniel sang einen liebenswürdig-eifersüchtigen Masetto. Der Komtur von Franz-Josef Selig war schön gesungen, aber harmlos. Musikalisch beherrschte einmal mehr Riccardo Muti die Aufführung, immer ganz nah am dramatischen Impetus des Werks, immer einer artifiziellen Klangsprache verbunden, spannend und schön zugleich. Das Publikum schien rundum sehr zufrieden, ließ allen Mitwirkenden viel Applaus zu Teil werden und feierte ganz besonders Muti, Alvarez und d'Arcangelo.

[107]

ARIANNA IN CRETA

(Georg Friedrich Händel)

Theater an der Wien

8.7.2002

Konzertante Aufführung im Rahmen des Klangbogen Festivals

Dirigent: Christophe Rousset; **Orchester:** Les Talens Lyriques

Besetzung: Arianna - Sandrine Piau, Teseo - Kristina Hammarström, Alceste - Anne-Lise Sollied, Minos / Il sonno - Evgeniy Alexiev; Tauride - Ann Hallenberg; Carilda - Ewa Wolak

Guter Start

Dem sommerlichen Klangbogen-Festival gelang mit einer konzertanten Aufführung von Händels „Arianna in Creta“ ein guter Start. Ganz ausverkauft war das Theater an der Wien

nicht. Vor allem die seltsame Leere der ersten beiden Parkettreihen war auffallend. Nach der Pause füllte sich diese „Knautschzone“ zwischen vortragenden Künstlern und Publikum aber schnell mit begeisterten Besuchern aus den hinteren Reihen und von den Rang-Plätzen kommend auf. Allerdings, das sei angemerkt, der für Wien und in Anbetracht der Werklänge späte Beginn von 20 Uhr hatte nach Ende der Pause (um ca. 22 Uhr) schon zu einem erheblichen Aderlass unter den Anwesenden geführt.

„Arianna in Creta“ ist eine von den Opern Händels, die es sogar in renommierten Opernführern auf keine Erwähnung gebracht haben. Völlig zu unrecht, wie man sich an diesem Abend überzeugen konnte. Die Geschichte von Theseus, der den kretischen Minotaurus besiegt und noch dazu seine „Arianna“ gewinnt, einigen Eifersüchteleien zum Trotz, hat Händel 1733 komponiert, 1734 erlebte sie ihre erfolgreiche Uraufführung. Das Werk geriet aber – wie so viele – in Vergessenheit und ist erst im 20. Jahrhundert wieder „ausgegraben“ worden. Und natürlich kommt es in so einem Fall auch stark darauf an, wer „gräbt“.

Christophe Rousset pflegt mit seinem 1991 gegründeten Spezialensemble „Les Talens Lyriques“ eine sehr intensive Art barocker Musikalität. Rousset selbst, der den Sängern die Einsätze gerne mit einem hörbaren Schnauf-ton ankündigt (vor allem, wenn es danach „forte“ weitergehen soll) wirkte völlig besessen. Er hat seinen Händel, wie man meinen könnte, in alle Einzelteile zerlegt und dann Stück für Stück wieder zusammengesetzt. Er baut daraus eine dramatisch wirkungsvolle Opernmusik, sehr akzentuiert, sehr rhythmisch, die Vokalsolisten mit begeisterndem Schwung begleitend, ebenso einzelne Instrumentalisten herausstreichend, wenn ihnen Händel mal Platz für Individualismus einräumt. (So geschehen etwa in der vom Cello bestimmten Arie der Alceste im zweiten Akt „Son qual stanco pellegrino“ – oder wenn mal die zwei „archaischen“ Hörner – selten genug – den Sound aufpolieren.)

Händel hält sich in dieser Oper mit solchen Instrumentations-Raffinessen aber eher zurück. Sie besitzt eine sehr einheitlich gehaltene Orchesterbegleitung, die artifiziellen Einlagen hat sich Händel hauptsächlich für die Arien des Theseus vorbehalten. Diese für einen Kastraten komponierte Rolle (verkörpert von der schwedischen Mezzosopranistin Christina

Hammarström) glänzt durch überlange Phrasen, die einen sehr, sehr langen Atem erfordern und die sich in der Virtuosität deutlich von den übrigen Arien abheben. Hammarström realisierte das beeindruckend mit einem ausgefeilten, „beredten“ Vortrag, der auch der jeweiligen emotional-dramatischen Gestimmtheit in hohem Maße huldigte. Dabei wurde deutlich, wie oft gerade bei Aufführungen von Barockopern der dramatische Aspekt verloren geht, der hier durchwegs, und kräftig unterstützt von Rousset am Pult, an erster Stelle stand – einsatzfreudig, aber immer kultiviert und technisch ausgereift.

Das durchwegs junge, internationale Ensemble schlug sich überhaupt prächtig: die – wie Theseus – ebenfalls mit beeindruckender Nuanzierungsfreudigkeit der barocken Gesankunst huldigende Französin Sandrine Piau als Arianna; die Norwegerin Anne-Lise Sollied mit einem etwas tieferen Sopran, der eine sehr schön abgerundete, weich-strömende Mittellage besitzt; Ann Hallenberg, ein expressiver schwedischer Mezzosopran mit Volumenreserven, gerade recht für den bösen Gegenspieler des Theseus, Tauride, allerdings nicht mit ganz der Detailgenauigkeit wie ihre den Theseus gebende Landsfrau; die Polin Ewa Wolak, mit einem Alt von beeindruckender Tiefe; und als einziger männlicher Vertreter, der Bulgare Evgueniy Alexiev, ein tiefer, schön gestimmter Bariton, der leider nicht all zu viel zu singen hatte (und einigermaßen nervös wirkte). Fast alle der genannten Mitwirkenden hatten ihr Bühnendebüt erst Anfang der neunziger Jahre. Das verbliebene Publikum war sehr zufrieden: einiges an Bravourrufe, dicht niederregnender Applaus am Schluss so gegen 23.15h.

[108]

DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN

(Igor Strawinsky)

Semperdepot

10.7.2002

Dirigent: Martin Walch; **Regie:** Hermann Beil;

Orchester: Merlin Ensemble Wien

Besetzung: Manfred Karge

So gehen Revolutionäre in Pension

Offenbar wollte man hier Strawinskys „Ge-

schichte vom Soldaten“ auf das „Wesentliche“ reduzieren, so ganz im Sinne einer „neuen Einfachheit“, die sich aus Erinnerungen an ein schmuckloses, in einer Ost-Zone gelegenes Arbeitertheater der Nachkriegszeit speist. Auch das Ambiente, ein fensterloser, etwas „abgewohnter“ Souterrain-Saal des Semperdepots, sollte wahrscheinlich diese Assoziation verstärken.

Auf die Musiker wollte man natürlich nicht verzichten, aber Manfred Karge konnte immerhin das gesamte „Personal“ des Stückes in seiner Person vereinheitlichen. Er durfte Erzähler, Teufel, Soldat und Prinzessin sein. Es liegt auf der Hand, dass sich Karge auf das Erzählen beschränkte und nicht den Tanzpart des Teufels und der Prinzessin übernahm. Die Bühne war einfach eine Bühne, schmucklos, wie für einen Rezitationsabend mit Musikbegleitung gerichtet, hinten an der Wand ein paar bunte Glühbirnen. So war denn die Atmosphäre für einen ganz „revolutionären“ Kellertheater-Aufguss perfekt – einen sehr lauwarmen Aufguss. Es ist die Frage, was ein Stück bei einer solchen Vereinfachung gewinnt und was es verliert. Hier hat es fast alles verloren. Karge ist kein Conferencier, als solcher hätte er das vielleicht hingekriegt. Der Versuch, aus dem Teufel einen deutsch sprechenden Franzosen zu machen, scheiterte schon an Karges rhetorischem Vermögen – nicht nur deshalb, weil er des öfteren auf den Akzent vergaß und den Teufel ganz normal „hochdeutsch“ dahinplaudern ließ. So blieb der Teufel ohne Kontur, und der Abend entwickelte sich zu einer langweiligen Geschichte über einen Soldaten, der letztlich dem Teufel doch auf den Leim geht. Die Prinzessin war naturgemäß überhaupt nicht vertreten, weil Karge sie ja nicht tanzen konnte (warum aber eigentlich nicht?). Aber er fabrizierte statt zu tanzen immerhin einen Scherenschnitt aus rotem Naturpapier, um der Prinzessin auf diese Weise zu einer leichtgewichtigen körperlichen Präsenz zu verhelfen.

Als Regisseur wird Hermann Beil genannt, und man wird ihn, was diese müde, langweilige Umsetzung von Strawinskys Soldatengeschichte betrifft, nicht aus seiner Verantwortung entlassen können. Von Strawinskys „jazzigem Zynismus“ war nichts zu spüren. Das Merlin Ensemble Wien unter Leitung von Martin Walch wehrte sich dagegen zwar musikalisch, aber das konnte der fehlenden musik-theatrali-

schen Aktion natürlich nicht auf die Sprünge helfen. Die Akustik war sehr vom Sitzplatz abhängig. Blechbläser und Schlagwerk schoben sich viel zu stark in den Vordergrund. Das Publikum war reichlich erschienen und hat die rund 300 Plätze, des mit unbequemen Plastischalen-Sesseln bestuhlten Raumes, fast restlos gefüllt – und einige Bravo-Rufer finden sich immer, die den Applaus noch auffetten.

[109]

DON QUICHOTTE

(Jules Massenet)

Theater an der Wien

16.7.2002

Premiere; Klangbogen Wien in Koproduktion mit den Bühnen der Stadt Köln

Dirigent: Emmanuel Villaume; **Inszenierung:** Torsten Fischer; **Bühne:** Herbert Schäfer; **Kostüme:** Ute Lindenberg; **Licht:** Hartmut Litzinger; **Orchester:** RSO Wien

Besetzung: Don Quichotte - David Pittsinger; Sancho Pansa - Richard Bernstein; Dulcinea - Liliana Nikiteanu; Juan - Otokar Klein; Rodrigues - Laurent Koehl; Pedro - Elisabeth Kulman; Garcias - Gisela Theisen; Cervantes, Räuberhauptmann - Tim Grobe

Sommer-Oper I

Der Titel drückt es schon aus. Er stimmt einen milde, macht einen aufnahmebereit für Neues, er lässt einen das Mittelmaß, das einen bei dieser Aufführung des Wiener Klangbogens in Koproduktion mit den Bühnen der Stadt Köln entgegengähnte, besser ertragen.

Dabei hatte man gleich zu Beginn Hoffnung, es könnte sich der Abend zu einem richtigen kleinen Sommer-Opern-Skandal entwickeln. Überkreativ wie Regisseure nun mal sind, hat Torsten Fischer die Figur des Erzählers (Cervantes) „erfunden“ und in die Oper verwoben. Zu Beginn darf Cervantes zu einleitenden Takten ein bisschen etwas aus seinem „Don Quichotte“-Roman plaudern. Ein Besucher des Dritten Ranges meinte daraufhin lautstark, er wäre gekommen um Musik zu hören und wolle sich dabei nicht dreinreden lassen. Daraufhin wurde er von anderen Zwischenrufern zum Gehen aufgefordert. Aber wahrscheinlich hat die Mehrheit der Anwesenden geglaubt, das wäre der „Übergag“ der Regie gewesen. Glückli-

cherweise ging es nicht in dieser „Tonart“ weiter. Langeweile begann sich einzuschleichen. Und dafür gibt es eine ganze Menge an Gründen. Massenets „Don Quichotte“ wurde 1910 in Monte Carlo uraufgeführt. Es handelt sich um ein Alterswerk, ein wenig abgeklärt, ein wenig mit ironischem Augenzwinkern, aber auch mit sehr viel Sentimentalität. Und auch wenn die Komposition da und dort schon veristische Züge trägt, so bleibt doch – im Zentrum der „Ritter von der traurigen Gestalt“ und seine unglückliche Liebe – das Thema ein höchst romantisches. Am Beginn setzt Massenet noch stark auf schwungvolle Klangmalerei: Spanisches Kolorit sorgt für eine carmen-ähnliche, kastagnetten-begleitete Feststimmung. Doch am Schluss verwandelt sich alles in ein zartes, verständnisvolles Abschiednehmen (ganz im Gegensatz zum existentialistischen Todeskampf eines „Werther“) bis Don Quichotte mit seinem letzten, aufbäumenden Aufschrei der Tod ziemlich brutal in den Leib fährt. Massenet variiert wenige, eingängige Leitmotive, ohne sich zu ihrem Gebrauch wirklich verpflichtet zu fühlen, und er weiß um die emotionale Kraft der Streicher, die sich vor allem dann ins Gemüt so richtig einschmeicheln dürfen, wenn Don Quichotte seinen Träumereien nachhängt. „Don Quichotte“ ist ein reifes Werk, dessen Süße man aber nicht mehr richtig auskosten kann, weil man um deren Vergänglichkeit weiß – eine Oper des Abschiednehmens, und der unerfüllten Lebensträume. „Don Quichotte“ ist Massets ganz persönlicher Schwanengesang sowie der einer ganzen Epoche.

Das Werk hat sich zumindest in Frankreich all die Jahre in den Spielplänen gehalten und die Herausforderung der Rolle des Don Quichotte hat viele große Bassisten immer wieder stark angezogen. Schon die Uraufführung hat mit Fjodor Schaljapin einer der ganz großen seines Faches gesungen – und es braucht auch für diese Partie einen Sänger ersten Formates, der Don Quichottes vordergründige Sentimentalität in ein, aus der eigenen Lebenserfahrung gespeistes Seelendrama umgießt. Massenet hat dieses erschütternde Scheitern ein wenig hinter Don Quichottes Liebes-Romanzen und Traumgebilden versteckt, aber er lässt es beispielsweise in der Szene vom Windmühlkampf oder auch in den Schlussakkorden mächtig anklingen. Gelingt das nicht, bleibt die

Partie auf einer sentimental Ebene stecken, die sich schnell erschöpft und langweilig wird – wie an diese Abend.

Torsten Fischers Idee, Don Quichotte als melancholischen weißen Clown auf die Bühne zu stellen, sollte wahrscheinlich die schon angesprochene Doppelbödigkeit der Figur und ihr idealistisches Scheitern visualisieren. Weil aber zu einem Clown ein Zirkus gehört, wurde das Spiel in eine Art Zirkusarena verlegt, hinten und an der Seite abgeschlossen von einer hohen, weißen halbrunden Wand, an der aufwärtsstrebend, von links beginnend, eine Treppe bis unter den Schnürboden führt. (Für die Besucher der oberen Ränge war das weniger gut, weil man das Spiel auf der Treppe nur ungefähr bis auf die Höhe der Bühnenmitte einigermaßen nachverfolgen konnte.)

Die Arena selbst war mit rotbraunem Sand gefüllt. Direkt in der Bühnenmitte hatte die weiße Wand ein großes „Bullauge“, das immer wieder für Auftritte genutzt wurde oder in dem sich in der Windmühlenszene eine Art von „Ventilator“ drehte. Das Bühnenbild wirkte kahl und unemotional, der Zirkus-Realismus der Szene konnte die Metaphorik des „Weiß-Clowns“ Don Quichotte, der einen langen belaubten Eichenstab als Lanze führte, in keiner Weise stützen, und so ergab sich hier ein grundlegendes szenisches Defizit – denn in einer leeren Zirkusarena hängt viel von der Personenregie, sonstigen Einfällen und der dramatischen Wirksamkeit der Darsteller ab.

Manches gelang schwungvoll, etwa der Windmühlkampf, der mit einem großen Ventilator endete, der sich herabsenkte und an dem Rosinante ein paar Runden herumwirbeln durfte (apropos Pferde: es handelte sich dabei um Kostüme mit Pferdekörpern, in die die Sänger hineinschlüpften und mit denen sie, an der Hüfte getragen wie Reifröcke, durch den Manegensand „ritten“), anderes blieb hingegen einfallslos, wie die Sessellorgie nach der Pause: schwarze Sessel in der Manege, damit Dulcineas Freier und Festgäste etwas zum Niedersetzen haben und mit denen sie den armen Don Quichotte zu verprügeln drohen. Der vierte Akt wurde von einer platten Massenchoreographie geprägt, aber womit soll man die Sandarena sonst auffüllen? Am Schluss schließlich hebt sich diese weiße halbrunde Wand etwas in die Höhe, der Raum wird offen, die Bühne dreht sich und Don Quichotte lagert sich mit

Sancho Pansa unter die Körper weißer Pferde, die den ersten Akt mit einem „Lippizaner-Ross-Ballett“ eingeleitet haben, von den Choristen gezügelt und gegängelt. Dulcinea muss ihre letzten Sätze unverständlicher Weise mit dem Rücken zum Publikum singen. Don Quichotte stirbt.

Die Dulcinea von Liliana Nikiteanu kam sehr kühl über die Rampe und war stimmlich zu Beginn im wahrsten Sinne des Wortes noch nicht ganz auf der „Höhe“. Gewünscht hätte man sich einen erotisch knisternden Mezzosopran, ist Dulcinea doch eine feurige Spanierin, die viel mehr Bühnenpräsenz verlangt hätte. David Pittsinger hinterließ einen blassen Eindruck, wirkte für die Rolle zu jung und unausgegoren. Er war in Ensembleszenen schon rein akustisch schwer auszunehmen, in Gesang und Spiel zu eindimensional. Einzig der Sancho Pansa von Richard Bernstein vermochte einen mit seinem schlanken, dramatisch ausbaufähigen Bassbariton aufzurütteln. Er wusste sich auch darstellerisch glaubwürdig zu präsentieren und bekam als einziger Mitwirkender stärkeren Szenenapplaus.

Das RSO Wien mit Emmanuel Villaume am Pult zeigte sich von seiner grobschlächtigen Seite – wie fast jedes Jahr beim Klangbogen. Wahrscheinlich unterschätzen die Dirigenten immer wieder die akustischen Eigenschaften des Theaters an der Wien und fordern das Orchester zu übertriebener Lautstärke heraus, statt größten Wert auf dynamische Ausgewogenheit zu legen. Villaume ließ es losknallen, wo es seiner Meinung nach knallen musste, und zerstörte damit, was er an melodischen, zarten Gefühlsregungen in der Partitur durchaus zu aufzustöbern wusste. Er hat damit Massenet mehr in die Nähe eines „Bajazzo“ oder einer „Tosca“ gerückt, als der Sache dienlich war.

Das Publikum gab sich bis auf den weiter oben geschilderten Zwischenfall sehr zufrieden. Das Haus war einerseits mit Wiener Opern-Habitués gefüllt, für die der Klangbogen in den Sommermonaten vor Ort die nahezu einzige Möglichkeit zur Suchtbefriedigung darstellt, und mit in- und ausländischen Gästen (unter anderem vom gleichzeitig tagenden Welt-Psychotherapie-Kongress). Nicht nur das Bravogetöse nachher, sondern auch das zustimmende „Gepfeife“ ließ einiges an Rückschlüssen auf die Besucherstruktur zu.

[110]

LA BOHÈME

(Ruggero Leoncavallo)

Theater an der Wien

13.8.2002

Klangbogen Wien

Dirigent: Marco Guidarini; **Inszenierung:** Guy Joosten; **Bühne:** Johannes Leiacker; **Kostüme:** Jorge Jara

Besetzung: Marcello - Mikhail Davidoff; Rodolfo - Vittorio Vitelli; Schaunard - Urban Malmberg; Musetta - Katja Lytting; Mimi - Juanita Lascarro; Visconte Paolo / Colline - Luis Ledesma; Gaudenzio / Durand - Anthony Mee; Barbemuche - Steven Gallop; Eufemia - Adrieh Simonian; Il Signore del primo piano - Johannes Thausig

Sommer-Oper II

„La Bohème“ von Ruggero Leoncavallo: Das bedeutet zwei Akte lang Opernparodie und zwei Akte lang Beziehungskrisen. Und an diesem „Schisma“ wird auch weiterhin eine glanzvolle „Wiederentdeckung“ des Werkes scheitern.

Das Problem ist wahrscheinlich, dass man bei Leoncavallos Fassung der „Bohème“-Geschichte keinen emotionalen Bezugspunkt findet. Bei Puccini ist die Sache nach dem ersten Akt klar, bei Leoncavallo beherrscht in den ersten beiden Akten das „Künstler“-Kollektiv die Bühne. Liebeserklärungen sind Mangelware und werden mehr angerissen als ausformuliert. Im dritten Akt jedoch, da öffnen sich plötzlich die emotionalen Abgründe, die Parodie verliert sich, und während Puccini von Anfang an um seine beiden Hauptdarsteller eine Gloriette romantischer Empfindsamkeit legt, zeichnet Leoncavallo mehr das Psychogramm einer zerfallenden Schicksalsgemeinschaft, ziemlich hart und ohne Verklärung. Er bedient sich dabei eines musikalischen „Synkretismus“, der dem Publikum keine Identifikationsmöglichkeit bietet und der sich nicht scheut im Vorspiel des dritten Aktes Wagners „Tristan“ taktelang zu „reduplizieren“. Und weil das Publikum der „Wahrheit“ auch nicht so gerne ins Auge schaut, musste zwangsläufig Puccini siegen, der die – bei Leoncavallo sehr realistisch gezeichnete „Bohème“ – in das verführerische Zuckerwasser seiner schwelgenden Melodien getaucht hat.

Die Inszenierung versuchte es im ersten Teil mit parodistischem Schwung und verlor sich nach der Pause in einem nicht näher definierbaren Niemandsland, gebaut aus hohler Allerweltsgestik und getragen von einem deutlich sichtbaren Unvermögen, den einzelnen Figuren Charakter und Persönlichkeit zu verleihen. Denn der Schlüssel zu diesem dritten und vierten Akt wäre ohne Zweifel eine intensive Personenregie gewesen. Aber so wird der Abend immer trister, und endet im vierten Akt auf einer leeren Bühne. Kein Requisit verschönert die trostlose Weihnachtsstimmung. (Sogar der aus alten Holzsesseln errichtete „Scheiterhaufen“, der das Bühnenbild im dritten Akt zur Paraphrase eines Kellerabteils gemacht hat, ist verschwunden.) Vor einem virtuellen kalten Ofen und bei einem virtuellen kärglichen Mahle und bei virtuellem, vom Orchester wagnerisch angefachten, eisigem Wind, hocken frierend die Künstler und ringen sich noch ein paar Scherzchen ab. Dann schaut Mimi vorbei, sehnt sich nach dem Weihnachtsfest vom vergangenen Jahr – und stirbt.

Vom postmodernen Café Momus im ersten Akt bis zu diesem leeren Raum, der nur noch die Seiten- und Rückwand des Cafés stehen lässt (wie aus hellen, kühlen Marmorplatten gebaut), findet eine zielgerichtete szenische Abstraktion statt, die die Sänger in ihrem darzustellenden Schmerz und die Zuschauer in ihrem Mitgefühl zunehmend alleine lässt. Gewonnen wird dadurch nichts, aber viel verloren, weil Leoncavallo ohnedies genug Schwierigkeiten hat, auf die notwendige Dosis an Sentimentalität zu kommen.

Das soll aber jetzt nicht heißen, dass die Inszenierung vor der Pause besser gewesen wäre. Schon die Anordnung der Tische im Café Momus war kaum nachvollziehbar: Denn die waren aufgestellt wie in einer Schulklasse, die Tischchen hinter- die Reihen nebeneinander, mit jeweils nur einem (!) Sitzplatz. Rodolfo, Schaunard, Mimi usw. müssen sich quer über die Bühne von Tischchen zu Tischchen unterhalten, und manchmal steigen sie auch auf diese und hüpfen pubertär herum. (In dem Café saßen außerdem zwei oder drei schwarze Puppen als stumme Gäste.)

Angereichert wurde der erste Akt durch die Einbindung der Damen- und Herrentoiletten am rechten Bühnenrand – nein, natürlich nur der Türen. Aber das ist insofern wichtig, weil

sich dadurch „innovative“ Möglichkeiten ergaben, die Figuren von der Bühne zu schicken: entweder zum Kotzen (Eufemia) oder Pinkeln (Barbemuche), was die Handlung ungemein psychologisch verfeinerte. Insofern wird sich eine lobende Erwähnung für die Inszenierung von Guy Joosten kaum ausgehen – eher das Gegenteil. (Dasselbe Produktionsteam hat vor zwei Jahren im Rahmen des Klangbogens den „Werther“ auf die Bretter des Theaters an der Wien gestellt. Auch damals spielte das letzte Bild ohne Requisiten auf einer leeren Bühne. Allerdings war die „Werther“-Inszenierung um einiges schlüssiger.)

Es wäre aber unfair, alle Schuld der Regie aufzubürden. Die Herausforderung war eine große und in Anbetracht der dramaturgischen Unausgewogenheit des Werkes schwer zu meistern. Das trifft auch die Sänger. Denn im dritten und vierten Akt sollen sie plötzlich die Parodie durch Leidenschaft ersetzen. Das Ensemble gab sich Mühe, eine klare Linie zu finden, war aber gesanglich sehr inhomogen. Es war viel Ungeschliffenes zu hören, viel Kraftmeierei und wenig nuancierter Ausdruck, teilweise wirkten die Stimmen sogar für das Theater an der Wien zu klein – und dabei waren zwar jüngere, aber keineswegs unerfahrene Sänger am Werk.

Katja Lytting (Musetta) ließ einen schön timbrierten Mezzosopran hören, der aber nicht sehr durchschlagskräftig war, forciertes Singen hörbar schlecht vertrug und nur über eine gepresste Höhe verfügte. Mikhail Davidoff (Marcello) führte einen etwas unaustarierten Tenor ins Feld mit enger Mittellage, der nicht immer ganz sauber klang. Die Höhe wollte oft erzwungen werden. In der Attacke entwickelte er aber Charakter und seine Stimme klang befreiter. In der Staatsoper ging er als Kalaf ziemlich unter, im Theater an der Wien konnte er sich ganz gut durchsetzen.

Juanita Lascarra konnte erst am Schluss den „Mimi“-Bonus für sich gewinnen. Zu Beginn wirkte sie ziemlich soubrettenhaft. Sie musste ihrer Stimme oft Gewalt antun, begleitet von einer gefährdeten Höhe. In der Sterbeszene fand sie zu einem lyrisch dahinströmenden Melos, das passte. Der Schaunard von Urban Malmberg blieb konturlos und einem kaum in Erinnerung. Der Rodolfo von Vittorio Vitelli konnte sich auf einen schönen, italienischen Bariton berufen, Punkteabzüge gibt es bei ihm

für fehlende dramatische Akzente. Wahrscheinlich ist es Marco Guidarini am Pult zu danken, dass der Abend vor der Pause doch einigen Schwung erzeugte und nach der Pause nicht ganz in Halbschlaf verfiel. Er dirigierte unauffällig, aber konsequent, und hielt Leoncavallos manchmal fast stenographisch angerissene Themen ganz gut am Zügel. Große Detailverliebtheit ließ er nicht erkennen, aber hier galt es wohl, das Gesamte einigermaßen zu retten und über die Runden zu bringen. Das Publikum applaudierte, Bravos gab es auch. Wem es gar nicht gefallen hatte, der war ohnehin in der Pause gegangen.

[111]

63: DREAM PALACE

(Hans-Jürgen Bose)

Semperdepot

19.8.2002

Neuen Oper Wien mit Unterstützung der Wiener Festwochen; Österreichische Erstaufführung 5.8.2002

Dirigent: Walter Kobéra; **Inszenierung:** Mascha Pörzgen; **Ausstattung:** Christof Cremer; **Lichtdesign:** Norbert Chmel; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien

Besetzung: Feton - Erik Arman; Claire - Isabel Marxgut; Parkhearst - Peter Thunhart; Bella / Fentons Mutter - Anna Maria Pammer; Grainger - Ariane Arcoja; Bruno - Gerson Luiz Sales; Hayden - Michael Wagner

Postmoderne Hysterie?

63: Dream Palace – Träume oder nicht. Spielt das eine Rolle? Letztlich geht es um das emotionale „überwältigt“ werden. Und die Musik ist jedenfalls ganz griffig. Am Beginn akupunktiert die E-Gitarre fast zärtlich so ein angedeutetes Streicher-Adagio. Der Gefühlsteppich wird ausgerollt, aber die ersten paar achtlos fortgeworfenen Zigarettenstummel sengen schon ein paar kleine Brandlöcher hinein. 63: Dream Palace, 1990 uraufgeführt, ist dem Würgegriff einer „hermetischen Ästhetik der Neuen Musik“ (so Bose im Zitat) glücklich entkommen und formt sich über das Anreißer und Aufreißer modernerer und älterer Stilelemente zu einem kompakten, süffigen und dramatischen Sound. Dabei spielt es keine Rolle mehr, ob das, was gerade gespielt wird, Blues oder Free-

Jazz heißt, oder ob sich die schon lobend erwähnte E-Gitarre in angerissenen Deep-Purple-Kaskaden mit einem chinesischem Gong „duelliert“. Es schmilzt sich eben kompakt zusammen, schafft sich als Musik jenen Raum, in dessen Rahmen die handelnden Figuren auf und abschreiten, Liebe suchen, Liebe finden und vielleicht sogar noch morden. Bose möchte ganz dezidiert seinen Empfindungen freien Lauf lassen – und das darf auch das Personal des Stücks.

Wenn einem also diese Musik und die ganze Oper ein wenig „hysterisch“ vorkommt, kein Wunder. Sie hat ein bisschen vom Farbeinschlag billiger Neonreklame, die das nächtliche Weichbild moderner Großstädte mit ihrem Flackern durchblitzt, aufgeladen von einem Hunger nach der biedereren, erlebbaren „Wahrheit“ hinter cool designten Fassaden. Dennoch zeigt sich zugleich die ganze „Ausgeglühtheit“ der Postmoderne, die sich in einem outrierten „Sturm und Drang“-Werk (man denke nur an die hingestotterten barockesken Arienausbrüche der weiblichen Mitwirkenden) sozusagen selbst um die Ecke bringt.

Es ist klar, dass einem beim ersten Höreindruck mehr das Gesamte im Ohr zurückbleibt, wie das nachhallende Rauschen, das aus einer Muschel dringt, die man ans Ohr gelegt hat. Bose hat die Novelle „63: Dream Palace“ des amerikanischen Schriftstellers James Purdy an sein Ohr gelegt und vertont, was er da gehört hat. Man hat dabei nie das Gefühl einer sich selbstgenügenden kompositorischen Künstlichkeit, die sich aus intellektuellen Versatzstücken zusammenstoppelt. Zwar mögen sich viele unter einer Musik, „die zu Herzen spricht“ etwas anderes vorstellen, aber es ist genau diese Absicht, die Boses „63: Dream Palace“ so wohltuend von vielen anderen zeitgenössischen Werken unterscheidet. („Es geht mir in dieser Oper darum, Empfindungen, die ich selber hatte (...) direkt auf den Zuhörer/schauer kommen zu lassen.“ Bose im O-Ton des Programmheftes.)

Die Story handelt von den Brüdern Fenton und Claire, die nach dem Tod ihrer Mutter als Vollwaisen in die Großstadt kommen und sich in einem leerstehenden Haus einmieten. Der Schriftsteller Parkhearst gabelt Fenton auf, verliebt sich in ihn, ist aber auch verheiratet. Er möchte Fenton an eine Witwe verkuppeln und ihm beziehungsweise sich auf diese Weise wei-

terhelfen. Claire ist krank, hängt an seinem Bruder, und ist dagegen, dass er heiratet. Schließlich bringt Fenton seinen Bruder um und befördert sich damit in eine jener existenziellen Situationen à la „Wozzeck“, die auf Opern- und Theaterbühnen immer gut ankommen.

Die Raumaufteilung im Semperdepot war diesmal durchaus gelungen. Das Orchester wurde in die, vom Eingang aus gesehen, hintere rechte Ecke postiert, wo die darüber gelegene Galerie den Schall ein wenig nach links in die Richtung des längsseitig postierten Publikums lenkt und er nicht so leicht in die Raumhöhe verpuffen kann. Die Bühne schloss rechtsseitig an das Orchester an und streckte sich fast bis zum Eingang. Dadurch war auch die Distanz zwischen Publikum und Sängern eine geringere. Der lange Nachhall ist trotzdem ein ziemliches Manko – und es rechtfertigt nur die besondere Architektur des Raumes, dass man dort Oper spielt.

Die an und für sich ganz gute Personenregie neigte zur Schablonenhaftigkeit. Während beispielsweise Claire sehr eindrucksvoll gezeichnet war, gerieten der homosexuelle Bruno und der eben solche Schauspieler Hayden fast zu Karikatur. Ein weit schwerwiegenderes Faktum war der Amoklauf, den Fenton laut Regie am Schluss des Werkes hinzulegen hatte. Nach dem Mord an seinem Bruder erwürgte er noch das gesamte übrige Personal des Stückes – eine unnötige Überzeichnung, die dem Werk eine „No future“-Plakette aufdrückte, die es so nicht verdient hat. Im Detail: In der 10. Szene versucht Bruno Fenton zu verführen. Laut Harenbergs Opernführer wirft Bruno Fenton mit vorgehaltener Pistole aus der Wohnung, nachdem dieser gewalttätig wird. Fenton kehrt zu seinem toten Bruder zurück – seine Verwirrung erreicht eben jene existentielle Größe, die ich schon angesprochen habe. Nirgendwo ist hier von einem Massenmörder die Rede. (Auch das wie üblich schlechte Programmheft des Wiener Klangbogens weiß nichts von einem Massenmord.) Leider konnte ich den wahren Sachverhalt nicht am Libretto verifizieren.

Die musikalische Umsetzung überzeugte; besondere Pluspunkte gibt es für Erik Arman als Fenton und Isabel Marxgut mit einem eindrucksvoll gespielten Claire. Ins Ohr kroch einem der gut geführte Countertenor von Ger-

son Luiz Sales. Mit Walter Kobéra lag die musikalische Leitung in bewährten Händen. Das Resultat war in Summe ein überzeugender Opernabend.

SAISON 2002/2003

[112]

LUCIA DI LAMMERMOOR

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

2.9.2002

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Enrico - Manuel Lanza; Lucia - Edita Gruberová; Edgardo - Keith Ikaia-Purdy; Arturo - Arnold Bezuyen; Raimondo - Dan Paul Dumitrescu; Alisa - Songmi Yang; Normanno - Cosim Ifrim

Zeitmaschine ...

Neben dem Fixstern von Edita Gruberová regierte bereits in der zweiten Aufführung der neuen Staatsopern-Saison jenes Mittelmaß, das einen altgedienten Opernfreund kaum mehr ins Haus zu locken vermag. Aber eine „Lucia“-Vorstellung mit Edita Gruberová ist wie eine Zeitmaschine. Man schwelgt im Genusse des Dargebotenen wie ehemals vor zwei Jahrzehnten. Ihre Lucia trotzt der Zeit und gewinnt zugleich die Veränderungen, die diese auf die Stimme ausübt, für neue Ausdrucksmöglichkeiten, ohne dass sie viel von dem preisgeben müsste, was ihre Lucia seit nun mehr bald fünfundzwanzig Jahren ausmacht. Früher stand oft die Virtuosität allein im Vordergrund, jetzt ist der Charakter noch dazugekommen, schafft zwischen Musikalität und persönlichem Ausdruck eine beeindruckende Balance, die das opernhafte Donizetti-„Arrangement“ auf das Niveau einer Tragödie erhebt: Eine Lucia als Gesamtkunstwerk, wenn man das so ausdrücken möchte.

Die übrige Besetzung hatte es nicht leicht. Keith Ikaia-Purdy war eingesprungen. Und man tat sich wie immer schwer mit seinem etwas gepressten, leicht nasal-belegten Tenor, den noch dazu anfänglich eine unterschwellige Heiserkeit zu schaffen machte. Der Enrico von Manuel Lanza hätte in jeder Repertoireaufführung soweit und unauffällig seinen Mann gestellt. Dan Paul Dumitrescu sang einen Raimondo mit grundsätzlich schönen stimmlichen Anlagen. Der Arturo von Arnold Bezuyen konnte nicht verhindern, dass diese Rolle irgendwie lächerlich wirkt. Die Partie des von Lucia gemeuchelten Gemahls zählt zu den undankbarsten der Opernliteratur.

Marcello Viotti beschränkte sich auf das Notwendigste. Sonst neige ich dazu, die Bezeichnung Kapellmeister eher positiv zu gebrauchen, weil sie eine gekonnte Unaufdringlichkeit signalisiert, die einer Aufführung trotzdem zu schwungvollem Musizieren verhilft. Diesmal wirkte aber gerade dieser Schwung schon sehr „abgespielt“ und uninspiriert in den Geleisen von Donizettis „Opernfabrik“ gefangen. Das Orchester schien fast ausgemergelt, so als müsse es sich jetzt im September in der Wiener Oper von den sommerlichen Festspielkapaden erholen.

Zur Inszenierung: Die Premiere fand am 23. März 1978 statt, Peter Dvorsky war damals Partner von Edita Gruberová als Edgardo. Die Bühnenbilder von Pantis Dessyllas, die eine schottische Hochlandstimmung auf die Bühne stellen, kann man in Zeiten trostloser Einheitsbühnenbilder nur noch umso mehr bewundern. Wer würde es heutzutage noch riskieren, Schauplatz und Zeit der Handlung unangetastet zu lassen. Wie wohltuend ist es, dass die Inszenierung von Boleslaw Barlog die Geschichte im Wesentlichen so erzählt, wie sie im Textbuch steht.

Die Regie selbst ist über die Jahre ziemlich zerflattert. Da wechseln die Chordamen im 4. Bild viel zu früh und unmotiviert die Bühnenseite – noch bevor Edgardo überhaupt aufgetaucht ist. Ursprünglich war diese „Flucht“ genau mit dem Auftritt Edgardos abgestimmt: Er lüpfte den Degen, und dann kommt Bewegung in die Szene, die Damen laufen vom Gestühle links nach rechts hinten, um sich in Sicherheit zu bringen und die anwesenden Kavaliere ziehen ebenfalls die Waffen. Mit diesem szenischen und ohne „Tricks“ aus der Handlung abgeleiteten Spannungsmoment wurde ins berühmte Sextett übergeleitet. Immerhin hat man in dieser Aufführung wieder das Turmbild gegeben, das manchmal jahrelang nicht gespielt wurde. Fünf Blumensträuße gab es beim Schlussapplaus für Edita Gruberová; ein paar Buhs provozierte der Applaus für Ikaia-Purdy; die übrigen wurden freundlich beklatscht.

[113]

DER RIESE VOM STEINFELD

(Friedrich Cerha)

Staatsoper

9.9.2002

Dirigent: Michael Boder

Besetzung: Der Riese vom Steinfeld - Thomas Hampson; Die kleine Frau - Diana Damrau; Anja, Mutter des Riesen - Michelle Breedt; Der Klammerschneider - Herwig Pecoraro; Zirkusdirektor/Conferencier/Dorfbürgermeister - Wolfgang Bankl; Musikzauberer oder versoffener Komponist - Branko Samarovski; Der Teufel/Der Sargtischler - Alfred Šramek; Rabbi Fleckes, Wilhelm II. - Heinz Zednik; Königin Viktoria - Margareta Hintermeier; Sir Dorian Bosomworth, u.a. - Benedikt Kobel; Lord Pitt, u.a. - Janusz Monarcha; sowie noch ein paar Bauernburschen, und kaiserliche Türsteher: Jens Musgern, Peter Köves, Walter Pauritsch, Johannes Gisser

Die zweite Begegnung mit dem Riesen

Die insgesamt bereits siebte Aufführung des „Riesen vom Steinfeld“ im Haus am Ring zeigte ein sehr diszipliniertes Abo-Publikum und verschaffte dem Schreiber dieser Zeilen umso mehr die Gewissheit, dass diesem Werk die wirklich dramatischen Akzente fehlen.

Natürlich wollte die Chance genutzt werden, um sich den „Riesen“ nochmals anzuhören. Zumal die Tendenz besteht, bei der Erstbegegnung alles auf die Goldwaage zu legen und entsprechend kritisch zu beurteilen. Während der Gesamteindruck allerdings kaum gewinnen konnte, sind die Sänger inzwischen in ihre Partien „hineingewachsen“. Thomas Hampson konnte seinen schöne, charaktervolle Stimme besser platzieren und dadurch den Riesen lebendiger gestalten. Die Spitzentöne von Diana Damrau klangen „entschärfter“, auch wenn einige Sopranpassagen von Cerha etwas „extrem“ komponiert sind. Das Publikum, der Abogruppe 13 zugehörig, nahm die rund ein- und einviertel Stunden gelassen auf sich, um am Schluss bei Damrau und Hampson stärkeren Applaus zu spenden. (Für die Bravo-Rufe sorgte wie meist der Stehplatz.)

Interessant war die aufgeschnappte Bemerkung vor Beginn: „A: „Keine Pause.“ B: „Das ist eh gut.“ Daraus könnte man ableiten: a) dass man den Genuss der „Opernmoderne“ lieber so rasch als möglich hinter sich bringen möchte oder b) dass für die Pause ein massiver Besucherschwund befürchtet wurde. Aber die Oper ist nicht so „neutönerisch“, und Turrinis einfache, plakative Sprache macht es leichter, sich da und dort ein Schmunzeln abzurufen –

vor allem, wenn er ein bisschen „anzüglich“ wird. Insofern ist der „Riese“ sicher kein Publikumsschreck.

Die Inszenierung hat sich auch bei der zweiten Begutachtung als ziemlich farblos erwiesen. Immerhin konnte festgestellt werden, dass die Bierkistenvermehrung am linken Bühnenrand mit Kisten bekannter Brauereimarken umgesetzt wird. Die Bierkisten kommen auch beim „Zornausbruch“ des Riesen „zum Einsatz“, der in einer seiner letzten Szenen noch ein stärkeres Lebenszeichen von sich geben darf. Schlussendlich besteht die große Gefahr, dass die hilflose Naivität des Riesen, die einen zu Beginn noch berührt, vor allem Langeweile auslöst. Und nicht einmal Cerhas Musik – die ich vom Erstbesuch noch mit ein paar packenden Zwischenspielen verbunden habe – konnte mich eines Besseren belehren. Vielleicht war das Orchester schon zu routiniert unterwegs, um leidenschaftlich aufzuspielen?

[114]

BILLY BUDD

(Benjamin Britten)

Staatsoper

27.09.2002

Dirigent: Richard Hickox

Besetzung: Kapitän Vere - Michael Roider; Billy Budd - Simon Keenlyside; John Claggart - James Morris; Mr. Redburn - Peter Weber; Mr. Flint - Wolfgang Bankl; Leutnant Ratcliffe - Peter Köves; Red Whiskers - John Dickie; Donald - Geert Smits; Dansker - Alfred Šramek; Der Neuling - John Nuzzo; Squeak - Cosmin Ifrim; Bootsmann - Janusz Monarcha u. a. m.

Packendes Musiktheater

Vor der Vorstellung kam ich mit einer Münchnerin ins Gespräch. Sie war extra wegen „Billy Budd“ angereist. Ich plauderte kurz mit zwei Italienern, Britten Fans, die nach der Aufführung ganz begeistert waren. Nur, wo waren die Wiener geblieben?

Seltsam, eigentlich müsste das Haus bei dieser Aufführung voll sein, denkt man sich. Die Kritiken zu dieser Serie waren sehr gut gewesen, die Kritiken zur Premiere vor eineinhalb Jahren ebenso. Wohl kaum eine Produktion der letzten Jahre ist mit solch ungeteilter Zustimmung bedacht worden – auch von Seiten des Publi-

kums. Trotzdem lässt sich das Haus im Repertoire mit Britten nicht füllen – die billigeren Plätze auf der Seite waren durchwegs frei. Sogar einige freie Logen konnte man erspähen. Ohne den „Speed“ einer Marketingmaschine, die sich natürlich im Premierenrhythmus auf jeweils neue Werke ausrichtet, scheint an der Staatsoper nichts weiterzugehen. Die Majorität des Publikums schafft nicht den Sprung in die mindestens ebenso spannenden und aufregenden Opernwelten jenseits des „Rosenkavaliers“ – und die dreitausendste Durchschnitts-Samstagabend-„Carmen“ kommt nach wie vor auf eine bessere Auslastung und größere Applausstärke, als eine profunde und künstlerisch bis ins Detail überzeugende „Billy Budd“-Aufführung.

Es spricht für die Beteiligten, dass vom Orchester, über den Chor, bis zum zwanzigsten Matrosen alle trotzdem diesen „Billy Budd“ nicht sausen ließen, sondern ihm zu einer eindrucksvollen Bühnenpräsenz verhelfen. Es wäre schade gewesen, um dieses erlesene Stück packenden Musiktheaters, dass zum Besten gehört, was nach dem „Rosenkavalier“ – um bei dieser Diktion zu bleiben – die Opernbühne erklommen hat. Beeindruckend auch, dass trotz der kompletten Neubesetzung des Dreigestirns – Budd – Claggart – Vere – der Abend den Vergleich mit der Premierenbesetzung nicht zu scheuen brauchte. Die Premiere war sicher kontraststärker angelegt – der burschikos-naive Billy Budd eines Bo Skovhus stand in scharf geschnittener „Schwarz-Weiß-Zeichnung“ der abgrundtiefen Bosheit eines Eric Halfvarson gegenüber. Der „Böse“ James Morris und der „Gute“ Simon Keenlyside agierten mehr aus einem Reservoir allgemeinmenschlichen Empfindens heraus. Das Fehlen dieser fast schon metaphysischen Überhöhung der Charaktere, die das Ganze ein wenig holzschnittartig vereinfacht, erwies sich aber nicht als Nachteil. Die emotionale Wirkung stellte sich ebenso ein – und in der Person des Billy Budd nachhaltiger als bei der Premierenserie. Sogar Michael Roder gelang eine glaubhafte, psychologische Rollengestaltung und eine überzeugende sängerische Leistung – nach der Persönlichkeitsanalyse, die Neil Shicoff in der Premiere und den Folgevorstellungen als Vere vorexerziert hat, wahrlich kein leichtes Unterfangen.

Im Orchester waltete ein starkes rhythmisches Gefühl für das Britten'sche Klangmeer, das wie

Wogen am Strand sich im Raum verläuft und bricht und anschwillt und verebbt, Wellen sich überlagernd, seufzend und stürmisch, im Spiel der Gezeiten. Und das Orchester umspülte wie das Meer den Schiffsrumpf, die Sänger und die Handlung, trug sie dahin auf seinen schaukelnden Wellen, mal klar, mal dumpf gefärbt, mal cellosäuselnd, dann paukengrimmig. Es war stimmig und packend wie Richard Hickox musizieren ließ.

Der Applaus währte nicht lange und erreichte – obgleich mit vielen Bravorufen gespickt (vor allem bei Simon Keenlyside) – bei weitem nicht jenen Enthusiasmus, der dem Abend angemessen gewesen wäre.

[115]

LA TRAVIATA

(Giuseppe Verdi)

Volksooper

9.10.2002

Dirigent: Marc Piollet; **Inszenierung, Bühnenbild:** Hans Gratzner; **Kostüme:** Barbara Naujok

Besetzung: Violetta Valery - Akiko Nakajima; Alfredo Germont - Felipe Rojas; Giorgio Germont - Morten Frank Larsen; Flora Bervoix - Karine Ohanyan; Annina - Maida Karisik; Giuseppe - Franz Ambros; Gastone - Lemuel Cuento; Baron Douphol - Noé Colin; Marquis d'Obigny - Bruce Brown; Dottore Grenvil - Rudolf Katzböck; Un Servo - Stefan Tanzer; Un Commissionario - Dmitrij Kostov

Ein Hauch von großer Oper

Akiko Nakajima hat als Darstellerin der Violetta diesen Abend ganz wesentlich geprägt. Die Sängerin zwang einen zum Zuhören. Sie besitzt eine interessant timbrierte Stimme mit einer melancholisch-dunklen Beimischung; eine Stimme, die bereits gut abgerundet und entwickelt ist – und die die Eigendefinition „lyrischer Koloratur-Sopran“ vielleicht schon ein wenig hinter sich gelassen hat. (Nakajima debütierte Anfang der 1990er-Jahre in Australien). Die Koloraturen waren ein wenig verschliffen, die Höhen wirkten etwas exponiert, wenn auch sicher erklommen. Aber Nakajima kann „große Oper“ glaubhaft singen, Emotionen darstellen. In ein weißes, knielanges Kleid gehüllt hat sie viel von jener morbiden, divahaften „Traviata“-

Erotik anklingen lassen, an der man auch die „zweitausendste“ Aufführung dieses Werkes nicht besser festmachen könnte (und die sich auch Hans Gratzers Inszenierung zu Herzen genommen hat).

Am Alfredo von Felipe Rojas konnte man gut den Unterschied ablesen. Der junge chilenische Tenor (Debüt in der Saison 1995/96 am Teatro Municipal von Santiago) hinterließ bei insgesamt guten Anlagen noch einen „unausgegorenen“ Eindruck und war in Summe einem bäuerlichen Nemorino näher als einem großbürgerlichen Partytiger aus dem Paris des 19. Jahrhunderts. Seinem Vortrag fehlte das Raffinement einer stilvollen Pianokultur, aber mutig stellte er sich der Kabaletta, die auf die Arie zu Beginn des zweiten Aktes folgt (und oft weggelassen wird). Trotz der gemachten Einwände war es eine gelungene „Talentprobe“. Morten Frank Larsen entfaltete als Vater nur bedingt jene patriarchalische Wirkungskraft, der sich Violetta so leicht beugen könnte. Diese Partie lebt stark von dem, was eine Stimme und ihr Darsteller an soignierter Profundität zu geben im Stande sind – und diesbezüglich war Larsen in seiner Präsenz zu „leichtgewichtig“.

Das Orchester spielte fokussiert und vermochte dem Verdi'schen Pathos nachzuspüren sowie Emotionen und Dramatik zu vermitteln. In diesem Sinne hat Marc Piolet zweckmäßig dirigiert und musizieren lassen, nur manchmal hat sich das Gefühl eingestellt, dass die musikalische Darbietung ein wenig „ins Leiern“ kommt wie eine etwas gewellte, altmodische Schallplatte. Hans Gratzner, auf den Inszenierung und Bühnenbild zurückgehen, hat die Stimmung dieser Oper ganz gut eingefangen. Das Bühnenbild kommt – bis auf eine Liegestatt rechts vorne – im Wesentlichen ohne Requisiten aus. Die Drehbühne ist um eine erhöhte, mittig gelegene, versenkbare Scheibe angeordnet, die von einem halbkreisförmigen Vorhang umspannt wird. Dieser Vorhang wird mal vor- oder weggezogen. Schwarz und Weiß sind die bestimmenden Farben. Schon die tanzende Festgesellschaft zu Beginn zeigt jene weißen totenkopffähnlichen Masken, die dann im letzten Akt auch der kurz auf die Bühne gespülte Pariser Karneval tragen wird. (Eine gelungene „Überblendung“, die dem Schluss eine neue scharfe Perspektive abgewinnt.)

Am Beginn des Vorspiels liegt Violetta bereits auf diesem bettähnlichen Lager und hinter

dem Vorhang in der Bühnenmitte bewegt sich die Erinnerung an ihre Kindheit: ihr Double, mit einem weißen Luftballon. In Violettas Todessekunden wird dieses Bild wieder auftauchen, und der Luftballon wird, wie ihre Seele, zum Himmel fahren. Alfredo wird seine Traviata übrigens nicht mehr in die Arme schließen. Er wird im letzten Akt hinter diesem hauchdünnen, weißlich-durchschimmernden Vorhang stehen bleiben, wie sein Vater, beide von Violetta getrennt: die Versöhnung als Vision, als Wunschbild einer Sterbenden.

Man könnte Gratzner ankreiden, dass er Violetta nicht in den Armen von Alfredo sterben lässt. Aber die zugespitzte Einsamkeit Violettas wurde bühnenwirksam umgesetzt und als Zuschauer hat man nicht das Gefühl, einen aufgesetzten „Regiegag“ serviert zu bekommen. Das Finale wird stimmungsvoll entwickelt, und mit dem auffliegenden weißen Luftballon kommt auch jener Schuss „Kitsch“ zum Tragen, der sonst aus einer sehnsuchtsvollen Umarmung Violettas durch Alfredo entspringen würde, um bei gerührten Herzen den finalen „Tränenschub“ auszulösen.

Dem Publikum (das Haus hatte doch einiges an leeren Plätzen aufzuweisen) hat es gefallen. Für Nakajima gab es sogar einen geworfenen Blumenstrauß.

[116]

SIMON BOCCANEGRA

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

14.10.2002

Premiere; Ausstattung nach einer Produktion der Osterfestspiele Salzburg 2000

Dirigent: Daniele Gatti; **Inszenierung:** Peter Stein; **Bühne:** Stefan Mayer; **Kostüme:** Moidele Bickel; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Simon Boccanegra - Thomas Hampson; Jacopo Fiesco - Ferruccio Furlanetto; Amelia - Cristina Gallardo-Domas; Paolo - Boaz Daniel; Pietro - Dan Paul Dumitrescu; Gabriele Adorno - Miro Dvorsky; Hauptmann - John Nuzzo; Dienerin Amelias - Songmi Ya

Undramatischer Verdi

Erinnerungen sind eine gefährliche Sache, vor allem, wenn es um Operaufführungen geht. Trotzdem war die Meinung im Pausenfoyer

ziemlich einhellig: An die vormalige Giorgio Strehler-Inszenierung reichte diese Neuproduktion weder in szenischer noch in musikalischer Hinsicht heran.

Aber vielleicht ist es überhaupt unzulässig und unfair, eine Querverbindung ins Jahr 1984 zu schlagen – und es hilft auch nicht wirklich. Diejenigen, die nach diesem Abend begeistert waren und die die Aufführungen Mitte der 1980er-Jahre nicht erlebt haben, werden mit solchen Hinweisen nichts anfangen können, und die anderen wissen ohnehin nur zu gut, was gemeint ist. Deshalb strecke ich mich „einsichtsvoll“ nach der immer noch sehr schönen und klangvollen „Decke“ des Jahres 2002 und wechsele nahtlos zurück in die Gegenwart.

Wollte man die Grundstimmung dieses Abends charakterisieren, so lässt sie sich am besten – stark geprägt von Daniele Gatti am Pult – mit „abgesoftet“ umschreiben. Manchmal dachte ich, einem Oratorium zu lauschen und keinem Genuesischen Politikspektakel mit unglaublichen Verwandtschaftsverhältnissen. Und was man zu Beginn einmal aufatmend registrierte, dieses breitströmende Orchester mit fast schon manieristisch herausgestimmten Instrumenten (muss man nicht jedem Dirigenten dankbar sein, der auf dieser klangvollen philharmonischen Klaviatur des Staatsopernorchesters zu spielen versteht), erwies sich rasch als zu zeremoniell und undramatisch. Eigentlich hatte man die meiste Zeit nicht das Gefühl, dass die Handlung wesentlich vom Fleck käme. Gatti setzte auf einen zu langen musikalischen Atem und all die dem Werk innewohnende Dramatik, der Gegensatz zwischen autokratischen Machtansprüchen und persönlichem Schicksal, wurde eingepackt wie in ein flauschiges Wollknäuel und verwandelte sich in herzerwärmendes Sentiment.

Die Darsteller auf der Bühne konnten nicht dagegenhalten, sondern schienen sich mit dieser Auffassung sogar anzufreunden. Thomas Hampson zum Beispiel war die autoritäre Ebene eines machterfüllten Dogen ziemlich fremd. Den Kriegshaudegen konnte man ihm nicht abnehmen, viel zu sanft ließ er sich durch Verdis bezaubernde Klangwelt tragen. So traf er sich, menschlich berührend im langen Sterben, mit Gattis musikalischer „soft-tonigen“ Auffassung. Und genauso wie Hampson war auch der Fiesco von Ferruccio Furlanetto ohne diese charakterlichen Kanten im Spiel wie im

Singen. So blieben die enervierenden Machtspielchen zwischen den beiden ungenutzt und die allgemeine Statik (von Peter Steins Inszenierung tatkräftig unterstützt) verhinderte das Aufkochen der Aufführung zu einem spannungsbrodelnden Premierenabend.

Zur besseren Verdeutlichung dessen, was ich meine, sei Meister Verdi selbst zitiert, der in einem Brief an Ricordi im Jahre 1880 folgendes notierte: „Euer Bariton (...) dürfte ein junger Mann sein. Er mag Stimme, Talent und Gefühl haben, soviel ihr nur wollt, aber er wird niemals die Ruhe, die gesetzte Haltung und die gewisse szenische Autorität haben, die für die Rolle des Simone unerlässlich sind. Es ist eine anstrengende Partie, wie die des Rigoletto, aber tausendmal schwerer als diese. Im Rigoletto ist die Rolle fix und fertig, und mit ein wenig Stimme und Gefühl kommt man recht gut weg. Für den Boccanegra genügen Stimme und Gefühl nicht. – Für den Fiesco würde man eine tiefe Stimme, in der tiefen Lage hörbar bis zum F brauchen, er muß etwas Unerbittliches, Prophetisches in der Stimme haben (...)“ (Christian Springer: „Simon Boccanegra – Zur Aufführungsgeschichte eines vielgespielten unbekannten Meisterwerks“, Programmheft der Wiener Staatsoper.)

Ein wenig anders liegen die Dinge bei Cristina Galardo-Domas (Amelia) und Miro Dvorsky (Gabriele). Galardo-Domas Sopran war mehr lyrischer Natur mit einer Tendenz zu Unstetigkeit und Schärfe. Der Gesamteindruck war zwar stimmig, aber nicht von der unverwechselbaren Qualität, die man für eine Staatsopern-Premiere gerne in Anspruch genommen hätte. Bei Miro Dvorsky liegt ein ähnlicher Fall vor. Ihm muss man zugute halten, dass er erst im September zum Premierenteam gestoßen ist, nachdem man den ursprünglich angesetzten Salvatore Licitra (angeblich wegen zu viel Probenabwesenheit?) wieder ausgeladen hatte. Miro Dvorsky bot unter diesen Umständen eine solide, einigermaßen von Nervosität und enger Höhe beeinträchtigte Leistung. Licitra hätte zumindest (seinen „Cavaradossi“ von letzter Saison als Maßstab genommen) den Gabriele Adorno mit südländischer Leidenschaft vollgepumpt, was der Vorstellung nur gut getan hätte. Unbedingt erwähnt werden muss Boaz Daniel, der einen gelungenen Verschwörer abgab und dessen Stimme von mal zu mal an Gewicht und Wohlklang gewinnt. Er

war der „gefährlichste“ Mann auf der Bühne, was insofern schon viel über das dramatische Kräfteverhältnis innerhalb dieses Boccanegra-Ensembles aussagt.

Beim Bühnenbild „faszinierte“ der Sparwille und so mancher inszenierungsmäßig nicht aufgefüllter „Leer“-Raum. Aber es wirkte auch nicht störend: viel freie Fläche und ein kleines „Kammerl“ mit Sarg als Kloster im mittlerem Bühnenhintergrund, viel freie Fläche und eine weiße Parkbank mit einer Art von „Wandschirm“ dahinter, mal von der Seite aufgezoogene Vorhänge als „Raumteiler“ – sowie ein ganz hübsch angedeuteter Dogen-Ratssaal (fast sogar ein bisschen stimmungsvoll). Außer den hübschen Kostümen, die die Oper in ihrer Zeit beließen, blieb die Premiere inklusive Regiearbeit ziemlich unauffällig. Das Publikum im ausverkauften Hause war zufrieden – rote Rosen für Thomas Hampson und durchwegs viel Applaus. Und Peter Stein schien überrascht, dass er nicht ein einziges „Buh“ erhielt.

[117]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

20.10.2002

Dirigent: Adam Fischer

Besetzung: Siegmund - Siegfried Jerusalem; Hundig - Matti Salminen; Wotan - Peteris Eglitis; Sieglinde - Evelyn Herlitzius; Brünnhilde - Deborah Polaski; Fricka - Minoko Fujimura; Helmwig - Gertrud Wittinger; Gerhilde - Ildiko Raimondi; Ortlinde - Arona Bogdan; Waltraute - Daniela Denschlag; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Mihaela Ungureanu; Grimgerde - Songmi Yang; Schwertleite - Nadia Krasteva

Jugendliche Helden

Durchaus anregend verlief diese sonntägliche „Walküre“ – vom kuscheligen Liebesgeflüster unterm Wonnemond bis zum loheumwaberten Brünnhildenfelsen.

Siegfried Jerusalem trat wieder als Siegmund an. Dank Adam Fischer am Pult, der mit einem zügig dirigierten ersten Aufzug dem Sänger nicht allzu viel Atem und „Lyrismen“ abverlangte, hielten sich die gesanglichen Irritationen in unerwartet engen Grenzen. Und dass Jerusalem nach wie vor über eine starke Bühnenpräsenz

verfügt, bewies er diesmal mit regem Spiel und Leidenschaft – angefacht vom emphatischen Kuschelkurs, den Evelyn Herlitzius als mädchenhafte Sieglinde, allem Wagner'schen Pathos zum Trotz, anschmiegsam und gefühlvoll über die Bühne steuerte. Die Euphorie der Sängerin übertrug sich nur zum Besten auf den langgedienten Helden (der im richtigen Leben ihr Vater hätte sein können), auf dass er jugendlich erfrischt und unbekümmert nach dem seiner harrenden Schwerte fasse. Die Zweisamkeit der beiden im Finale der Wonnemondnacht war nicht zu übersehen, das Verharren in einem ausgestreckten Miteinander, Armstreicheln und Anlächeln, samt schwungvoller Rolle zum effektiv voll vorgenommenen Positionswechsel.

Evelyn Herlitzius ging in der Partie auf, ein Trapezakt ohne Netz mit viel Persönlichkeit, wobei sich der gesangliche Faden des öfteren schon bis in die rote Zone spannte – ohne es allerdings dem der „Götterdämmerungs“-Nornen nachzumachen. Dem Repertoire tut so etwas mehr als gut, und hebt selbiges über die gesangliche und schauspielerische Routine hinaus ins Besondere. Allerdings musste dem Zuhörer bald klar werden, dass diese leiseren, innigeren Sieglinden-Töne in der euphorischen Aufwallung zu einem starken Oszillieren neigten, das wie ein blinkendes, grelles Warnlicht die Grenzen der stimmlichen Belastbarkeit deutlich aufzeigte. Dass Herlitzius in Bayreuth heuer sogar die Brünnhilde gesungen hat, kann man unter den räumlichen Gegebenheiten der Staatsoper schwer nachvollziehen. Sie war dort aber auch als Antithese zum herkömmlichen Brünnhilden-Topos „gepusht“ worden – und es fragt sich, ob das erstens wirklich Sinn und zweitens über einen längeren Zeitraum ihr eine „gute Stimme“ macht. Anhand der auf verlässlich hohem Niveau agierenden Deborah Polaski konnte man sich an diesem Abend nämlich gleich überzeugen, was eine Brünnhilden-Stimme wirklich ausmacht und was sie trägt (und das auf viele Jahre berechnet). Herlitzius ging es ähnlich wie Peteris Eglitis, der sich mit Hingabe und einigen interessanten Akzentsetzungen dem Wotan widmete: (noch) keine Stimmen mit jener gewachsenen Durchschlagskraft, die auch in einem großen Haus wie der Staatsoper die Stimmressourcen nicht über Gebühr ausbeuten.

Beide hatten das Glück, dass Adam Fischer am Pult sich nach den Sängern richtete und das

Orchester sehr stark zurücknahm, das Geschehen auf der Bühne unterstützend. Er setzte auf einen sehr kompakten, fast trockenen Klang, der sich nur in den Vor- und Zwischenspielen ein wenig auffächerte, in denen sich die Bläser (nicht immer ganz sauber) mächtig in den Vordergrund spielten. Ansonsten herrschte eine strenge Zurückhaltung, die aber der Textdeutlichkeit der Sänger – auch Eglitis überraschte mit einer durchaus ansprechenden Diktion – nur entgegenkam. Deshalb konnte sich schon im ersten Aufzug ein anregendes, textbezogenes „Tete-à-tete“ entwickeln – und Fischer holte nur zwischendurch, wenn gerade wenig oder nichts zu singen war, wieder „orchestralen“ Schwung und Lautstärke, um das Rad in Bewegung zu halten. Erst mit dem Feuerzauber ging der über weite Strecken spannenden Aufführung ein wenig die Luft aus. Das charakteristische Funkeln und Glitzern der Musik wirkte seltsam fremd und wurde kaum ausgekostet. Aber da war der Abend schon „rund“ und pragmatisch über die Bühne gebracht.

Peteris Eglitis hat eine weiche Stimme, das „Heldische“ und „Herrische“ ist noch nicht prägnant entfaltet – und der „Abschied“ wurde ihm ein wenig „atemlang“. Schließlich – um Loge herbeizurufen – kam er fast zu spät zu seinem im Bühnenvordergrunde liegenden Speer, weil er solange Brünnhilde auf ihrem Felsenbett mit Schild, Helm und Schwert drapiert hatte. Eglitis war für Falk Struckmann eingesprungen und kann mit seinem Staatsopern-Debüt zufrieden sein. Dem Applaus nach zu schließen waren es auch die Zuschauer.

Matti Salminen mochte keinen Speck und nahm nur etwas Brot vom zugerüsteten Mahle. Sein mächtiges Organ erfüllte den „Germanenhäuptling“ wieder mit aller gebotenen mächtigen Durchschlagskraft und Entzürtheit. Dieser Sänger kommt wie eine grimmige Naturerscheinung über einen, und es ist jedes Mal schade, dass der Hunding nicht mehr zu singen hat. Auch Salminen ließ sich von der dramatischen Aktivität dieser Sieglinde anstacheln – und als Siegmund lautstark verkündete, es dränge ihn unter anderem auch zu Frauen, da fing sich Hunding seine Sieglinde ein und schloss sie in seine mächtigen Arme, nachdem er sie genötigt hatte, neben ihm auf dem „Heurigenbankerl“ zu sitzen. Mihoko Fu-

jimura sorgte für eine ansprechend entzürnte Fricka, die sich mit Wotan ein spannendes „Ehe-Match“ lieferte. Der Schlussapplaus war stark, am stärksten für Polaski und Fischer; Siegfried Jerusalem bekam ebenfalls viel Applaus, neben ein paar nicht sehr stark vernehmbaren „Buh“-Rufen. Der geworfene Blumenstrauß hat ihn hoffentlich darüber hinweggetröstet.

[118]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

26.10.2002

Dirigent: Bertrand de Billy

Besetzung: Juliette - Andrea Rost; Stéphano - Stella Grigorian; Gertrude - Mihaela Ungureanu; Roméo - Giuseppe Sabbatini; Tybalt - John Nuzzo; Benvolio - Michael Knapp; Mercutio - Russel Braun; Paris - Hans Peter Kammerer; Grégorio - In-Sung Sim; Capulet - Alfred Šramek; Frère Laurent - Dan Paul Dumitrescu; Le Duc - Janusz Monarcha

Romeo trifft Julia im Repertoire

Gounods „Shakespeare-Paraphrase“ gibt ein Lebenszeichen im Repertoire – auch wenn die „ideale“ Besetzung für dieses Werk noch nicht gefunden scheint. Nach der Pause gewann das Bühnengeschehen doch jene Aufmerksamkeit heischende Oberhand, die auch das Publikum für sich einnehmen konnte. Vor der Pause war nicht nur der Szenenapplaus sehr mager, sondern auch die intime, kitschige Erotik dieses Sujets wollte sich nicht recht einstellen.

Bertrand de Billy ließ zwar mit einer gewissen verführerischen Leichtigkeit musizieren, aber zu schwelgerischen Tönen riss er das Orchester auch nicht gerade hin. Wie dieses „Roméo et Juliette“ wirklich klingen könnte, erlebte man erst am Schluss, in den letzten Takten, als sich plötzlich ein Vorhang zu heben schien und breit und sehnsüchtig die Musik recht ergreifend in den Raum strömte. Vielleicht wollte de Billy aber auch den Sängern nicht zu viel zumuten? Interessanter wurde es erst nach der Hochzeitszeremonie mit der fatalen Messerstecherei zwischen Tybalt und Roméo. Ab diesem Kampf lag Spannung im Raum. Vorbereitet hat das sicher auch der Stéphano von Stella

Grigorian, die mit hübscher, unverbrauchter Stimme den richtigen Ton anzuschlagen zu wusste.

Nun zur Frage nach der „idealen“ Besetzung: Der Neil Shicoff der Premiere war es sicher nicht, der Neil Shicoff in der zweiten Aufführungsserie schon eher, aber auch Giuseppe Sabbatini war es nicht. Giuseppe Sabbatini hat eine zu schlanke Stimme, wenn auch mit beeindruckender Höhe und wohlgesetzter Akzentuierung. Ihm liegen die Partien Bellinis und des späten Rossini näher. Er kann den Strom der Gounod'schen Emotionen nicht in jenem Maße vervielfältigen, dass es den Zuhörer wirklich herzergreifend überrieselt. Das Feuer, das er entfacht, lodert infolge dessen auf einer zu kleinen Flamme. Im Zusammenklingen mit Julia (Andrea Rost) musste er immer der schwächere bleiben. Rost entwickelte im Laufe des Abends (nach einem nicht sehr ergiebigen, operettenartigen Beginn) eine ausdrucksstarke Julia, bei der sie schlussendlich auch stimmlich viele Pluspunkte sammeln konnte. Der Vergleich mit der Premieren-Julia der Stefania Bonfadelli ist schwieriger, weil sich die Stimmen vom Typus her viel ähnlicher sind. Bonfadelli hat die „klarere“, „reine“ Mittellage und die „intakteren“ Koloraturen, wenn sie ausgeruht ans Werk geht. Aber beide entwickeln nicht – und hier gilt ähnliches wie für die Tenoristen – jene samtige Süffigkeit, mit der sie eine weiche, unschuldig-verführerische Laszivität in die gespannt-lauschenden Zuhörer-Ohren träufeln könnten. Das Haus war sehr gut besucht, auch der Stehplatz recht gut gefüllt; viele Touristen. Rost siegte eindeutig in der Publikumsgunst vor dem Romeo des Giuseppe Sabbatini.

[119]

UN BALLO IN MASCHERA

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

30.10.2002

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Gustav III, König v. Schweden - Neil Shicoff; Graf René - Lado Ataneli; Amelia - Inés Salazar; Ulrica - Nadia Krasteva; Oscar - Ileana Tonca; Christian - Markus Nieminen; Graf Wartig - Goran Simić; Ein Richter - Peter Jelosits; Ein Diener - Walter Pauritsch

Einsamer Tenor im Opern-Alltag

Neil Shicoff war der „Aufputz“ für einen lieblos besetzten und ebenso musizierten Verdi-Abend an der Staatsoper. Der Gesamteindruck der Aufführung – ohne Neil Shicoff – war ein abgespielter, spannungsloser. Der Pragmatismus des Marcello Viotti begnügte sich diesmal mit einem grobschlächtigen „Abarbeiten“ der Partitur und der Chor wirkte auch nicht gerade „hochmotiviert“. Blendend zum „Arbeitscharakter“ passte der etwas „vorlaute“ Graf René (Renato) von Lado Ataneli, an dessen dahinrackernder Art man sich als Zuhörer aber eigentlich nicht stoßen konnte. Die Ulrica von Nadia Krasteva war keine dämonische Beschwörerin „satanischer“ Wahrsagekunst – eine sehr hübsche Stimme mit etwas wenig „Tiefgang“.

Inés Salazar zeigte bei der leiderfüllten Arie des dritten Aktes, dass sie ihren Sopran mit verhaltener Innigkeit zu gefühlsbetontem, lyrischem Klingen bringen kann. Aber zu oft beherrschten ein indifferente Mittellage und eine scharfzillierende Höhe das Geschehen (vor allem in den dramatischen Ensemble-Passagen). Salazar stammt aus Venezuela und startete ihre Karriere Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre. Der Page war mit Ileana Tonca quirlig und zuverlässig besetzt. Neil Shicoff war gut bei Stimme und sein Gustavo mehr „psychologisch“ gepolt. Im letzten Bild wollte er es wissen, bekam als Antwort ein paar Bravos auf die offene Bühne geschleudert und wird sich am Schluss auch damit abgefunden haben, dass nicht jeden Tag Sonntag, sondern manchmal ganz einfach nur Mittwoch ist – auch an der Wiener Staatsoper.

Das Publikum ging über weite Strecken kaum mit, die Stimmung blieb kühl, erst gegen Ende taute es etwas auf. Shicoff erhielt nach seiner ersten Arie kaum Applaus. Bei den Einzelschüssen huldigten dann die rarer als sonst im Haus vertretenen Shicoff-Fans ihrem Idol. Salazar bekam einen Blumenstrauß geworfen.

[120]

WOZZECK

(Alban Berg)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

31.10.2002

Österreichische Erstaufführung einer Fassung für Kammerorchester von John Rea; Produktion der Neuen Oper Wien

Dirigent: Walter Kobéra; **Inszenierung:** Anton Nekovar; **Ausstattung:** Susanne Thomasberger; **Dramaturgie:** Siegfried Joh. Pfeifer; **Lichtdesign:** Norbert Chmel; **Orchester:** Ensemble „die reihe“

Besetzung: Wozzeck - Rupert Bergmann; Tambourmajor - Walter Raffener; Andres - Noriyuki Sawabu; Hauptmann - Camillo dell'Antonio; Doktor - Alfred Werner; Narr - Alexander Kaimbacher; Marie - Ingrid Habermann; Margret - Ulrike Dorner; 1. Handwerksbursch - Michael Wagner; 2. Handwerksbursch - Marco di Sapia; Ensemble - Dritan Luca, Ester Font-Bardolet

„Roter Faden“ gesucht

Diese Aufführung folgte dem Schicksal Wozzecks bis auf den Grund seiner nackten Existenz – wortwörtlich! – und Regisseur Anton Nekovar hätte ihm sicher auch noch die Haut abgezogen, wäre er dadurch nicht seines Hauptdarstellers verlustig gegangen. Es muss eine seltsame Mischung aus berechenbarem Kalkül und Respektlosigkeit gewesen sein, die Nekovar dazu bewogen haben mag, Wozzeck splitternackt im Sumpf verschwinden zu lassen – noch dazu, wo er mit einem als Jesus Christus getarnten „Pin-up-Narren“, Szenen zuvor schon das Fluidum männlicher Erotik auf „Hochglanz-Cover-Niveau“ gepusht hatte. Und dann wird diese arme Wozzeck-Kreatur, nicht einmal mit einer schamhaften Verhüllung geziert, dem Untergang preisgegeben. Offenbar sollte gerade auf diese Weise Wozzecks Ende die eigentliche existentialistische Weihe erfahren: die nackte, schutzlose Kreatur Mensch, in den Tod und in den Wahnsinn getrieben, die hier auf der kleinen, aber so schmucken Bühne des jugendstiligen Steinhoftheaters verkommt. Die Selbstentäußerung, mit der Rupert Bergmann als Wozzeck dieser Aufgabe nachkam, war bewundernswert, aber sie trug – für mein Empfinden – nichts zur dramatischen Verschärfung der Situation bei. Im Gegenteil, derart bloßgelegt verlor die dargestellte Metaphorik rasch ihre Wirkungskraft – und wo sich einem als Zuhörer ein mitleidendes Seufzen entringen sollte, quittierte man diesen Kunstgriff des Regisseurs eher mit verhaltenem, mitleidigem Lächeln.

Alban Bergs „Wozzeck“ als österreichische Erstaufführung? „Jain“. Es handelte sich um die österreichische Erstaufführung einer Anfang

der Neunziger Jahre von John Rea erstellten „Kammermusik“-Fassung für das Nouvel Ensemble Moderne. Rea selbst nennt es eine „Re-Orchestration“ und betont (zitiert nach dem Programmheft): „Meine Arbeit ist nicht ein Umkomponieren und auch ganz bestimmt kein Arrangement. (...) Bei meiner Arbeit galt es vielmehr um jeden Preis Bergs instrumentale Klangfarben so gut als möglich und im Sinne der Partitur zu wahren. (...) Letztendlich wollen wir an eine solche akustische Illusion glauben: so, als ob Berg selbst diese instrumentale ‚Bearbeitung‘ in der eigenen Partitur vorgesehen hätte, wenngleich ausgedehnt.“ Mit diesem Vorsatz ging also Rea ans Werk und schuf eine maßstabsgetreue Miniatur des Berg'schen Meisterwerkes; einen „Wozzeck“ der Feinmechanik, einen „Wozzeck“ komprimiert zu luzider Transparenz.

Beim Zuhörer brauchte das naturgemäß eine gewisse Adaptionsphase, weil man das Werk auf diese Art noch nie gehört hat, und man versucht ist, diese akustische „Leichtigkeit“ auch als zu „leicht“ zu befinden. Aber es stellte sich bald heraus, dass der Kritikpunkt der Aufführung nicht in Reas Neufassung lag – sondern in der Umsetzung des Ensembles „die reihe“ unter Walter Kobéra. Dieser hielt es mehr mit der klotzigen Regie, verzichtete auf die leiseren Töne, und suchte die Kompaktheit eines großen Opernorchesters, wo die feinfühligere Resonanz eines Kammerensembles am Platz gewesen wäre. Die Chance dieser Orchester-Neu-Fassung, liegt, wie mir scheint, nämlich gerade darin, den „Wozzeck“ „aufzufächern“ in ein buntes Kaleidoskop seelischer Regungen, und dabei Bergs vielfältiges Spiel mit Klangfarben zu nutzen. Eine kammermusikalische Fassung des „Wozzeck“ hat keine Chance, will sie sich mit Aufführungen „klassischer Provenienz“ messen.

Leider meinte auch die Inszenierung von Anton Nekovar, sie müsse dem „Wozzeck“ ein bedeutungsschwangeres Mäntelchen verpassen. So erzählt sie eine obskure Geschichte von Menschenversuchen, militärischer Gewalt, „fehlgeleiteter“ Burschenschaftsromantik, Religionskritik, die, mit dem schon erläuterten abschließenden „existentiellen Kick“ und ein paar aktuellen parteipolitischen Zitaten im Programmheft, zu einem Surrogat verrührt wird – aus dem er dann einen schwammigen Zeigefinger formt, der sich moralisierend in die

Luft streckt und nach allen Himmelsrichtungen droht. Dabei scheut Nekovar schon von Beginn an vor „tiefen“ Einblicken nicht zurück, wenn Wozzeck dem Hauptmann die Scham- oder zumindest die Oberschenkelhaare rasiert, als Barbier und Masseur in einem. Die (Ver-)Derb(t)heit der menschlichen Existenz ist ihm ein großes Anliegen. Sie resultiert für ihn anscheinend aus dem „Dunstkreis“ der Burschenschaften, die die Szene im Wirtshausgarten zu einem bierschwangeren Budenfest umgestalten, über dem auf einer Art schmucklosem Altartorso, der als Bühnenbild die ganze Aufführung bestimmt, jener ebenfalls schon erwähnte junglingsschöne Jesus mit weißem Schamtuch in Golgotha-Position thront, ehe er sich als der „Narr“ entpuppt. Daher kommt also das „Böse“!? Zitate eines „recht(s)“-gläubigen Volksanwalts im Programmheft stellen dann den Aktualitätszusammenhang her – und hieven Büchners Vorlage und die Berg'sche Komposition auf die billige Agitationsbühne einer Wahlkampfveranstaltung. Nekovar kann aber die andere Seite des „Wozzeck“ natürlich nicht leugnen, diese aus Wozzecks Innerem herauskriechende zunehmende Irritation, die ja auch in seiner spezifischen Art zu sterben so überdeutlichen Ausdruck erfährt. Aber diese Wozzeck'sche Innenwelt wird in dieser Produktion durch die Assoziationsfülle der ihn bedrückenden Außenwelt ziemlich niedergehalten. Deshalb gleich noch ein paar weitere Inszenierungs-Schnappschüsse, die beweisen sollen, dass in die Szene auf Kosten eines klar strukturierten Handlungsverlaufs – ganz unabhängig vom Aussagewert der evozierten Bilder – viel zu viel hineingepackt worden ist: Erster Akt, viertes Bild: der Doktor untersucht Wozzeck und setzt ihn auf eine Art elektrischen Stuhl, Wozzeck bekommt einen Elektroschock; zweiter Akt zweites Bild: Doktor und Hauptmann auf einem Laufband, man trainiert, körperliche Ertüchtigung ist schließlich wichtig und schafft Klassenbewusstsein – die ganze Szene lang posiert ein nackter, nur mit rotglänzender, knapper Unterhose bekleideter Jüngling, der oben auf dem mittleren „Altar“-Aufsatz steht, in erotisierenden Posen (dort wird dann auch „Jesus“ alias „Narr“ auftauchen); dritter Akt, erstes Bild: Marie als Ehebrecherin mit Nonnenhaube geißelt sich selbst; Schlussbild: das „Hopp, hopp“ singt nicht Mariens Kind, sondern es singen Marie

und Wozzeck selber (begleitet von den übrigen Protagonisten als Chor), sie sind aus dem Moor (ein zweigeteilter länglicher glasartiger Quader vor diesem „Altaraufsatz“) wiederaufgestanden, der adamskostümierte Wozzeck darf sich dabei zu Marie unter ein hüllendes Tuch kuscheln.

Die Sänger legten sich alle mächtig ins Zeug. Rupert Bergman, Wozzeck, war durch einen Nasenbeinbruch gehandicapt, der eine Verschiebung der Premiere um drei Tage zur Folge gehabt hatte. Camillo dell'Antonio hatte sich das Nieselwetter auf die Luftröhre geschlagen und musste sich als indisponiert ansagen lassen. Verstärkt wurde das junge, ansprechende Ensemble von „geprüften“ Opern-Haudegen wie Walter Raffener als Tambourmajor und Alfred Werner als Doktor. Der insgesamt nicht so berauschende Gesamteindruck resultierte in dezent-höflichen Publikumsreaktionen. Beim Auftritt des Regieteam brach der Applaus deutlich hörbar ein. Vereinzelte Bravorufe gab es für die Sänger. Die Aufführung war gut besucht, aber in den letzten vier Reihen (von fünfzehn) nur mehr rudimentär besetzt.

[121]
GÖTTERDÄMMERUNG
 (Richard Wagner)

Staatsoper
1.11.2002

Dirigent: Adam Fischer

Besetzung: Siegfried - Siegfried Jerusalem; Gunther - Peter Weber; Hagen - Matti Salmi; Alberich - Georg Tichy; Brünnhilde - Deborah Polaski; Guttrune - Ricarda Merbeth; Waltraute - Jane Henschel; Nornen - Daniela Denschlag, Mihaela Ungureanu, Ricarda Merbeth; Rheintöchter - Judith Halasz, Strella Grigorian, Daniela Denschlag

Der Herr des Rings

Das Hauptaugenmerk dieser „Götterdämmerung“ galt Adam Fischer am Pult – und die entscheidend Frage sei gleich am Beginn gestellt: Welcher „Herr des Rings“ ist einem lieber, Donald Runnicles oder Adam Fischer? Immerhin hat Adam Fischer nach Donald Runnicles an der Staatsoper für die überzeugendste „Ring“-Deutung der letzten Jahre gesorgt. Und Fischer

liebt das Detail, hegt und pflegt das Wagner'sche Motivgeflecht wie ein kleines Hausgärtlein und entlockt ihm schillernde Klanggewächse, fast schon ein wenig impressionistisch überhaucht. Er lässt ihnen viel Zeit sich emporzuranken, gönnt ihnen lange Pausen, vertieft sich in ihren Verflechtungen und kostet sie bis in feines Pianissimo aus. Fischers Art, den Ring zu dirigieren, hat etwas Deklamatorisches an sich, weil ihm diese Motive so überaus wichtig sind. Fischer kann sich damit sehr viel Zeit lassen, um dann aber auch wieder mächtig loszulegen. So kann beispielsweise die Handlung in den Zwischenspielen des ersten Aufzugs fast zum Stillstand kommen, sich erneuern und regenerieren, bevor sie in eine leicht geänderte Bahn weiterwächst. Runnicles setzt auf einen satteren Streicherklang, Fischer hält die Streicher schlank und rank, lässt dafür aber die Bläser und Schlagwerk sehr forciert, ja manchmal fast derb, zur Sache gehen, wenn er meint, dass es sein muss. Das Resultat ist ein pathosloser, transparenter Klang, der sich ernüchternd an den „Mordgeschichten“ orientiert, die auf der Bühne passieren, ohne eine heldische Aufwertung derselben zu riskieren. Sein Trauermarsch gilt keinem Helden, sondern klagt in fast barbarischer Lautstärke die Umstände an, denen Siegfried zum Opfer fallen muss. Auch am Schluss, wenn dieses tröstende Streichermotiv wie ein Sonnenstrahl durch Walhalls-Brandnebel bricht, hält er die Streicher stark zurück und setzt nicht auf Versöhnung – und der „Lichtstrahl“ verschimmert „diffus“, wird rasch wieder vom Rauchgewölk verschluckt. Fischer dirigiert den Ring sehr analytisch, teilweise mit vollstem, packendem Gespür für die dramatische Entwicklung, aber zum Schwelgen in den weitgespannten Wagner'schen Klangräumen lädt er nicht ein.

Auf der Bühne war Matti Salminen die dominierende Persönlichkeit. Sein Hagen ist voll urwüchsiger Präsenz und verschlagener Durchtriebenheit. Dabei wirkte er immer ein wenig „ferngesteuert“ wie wenn ihm Alberich die ganze Zeit im Nacken säße, um ihm einzuflüstern, was er zu tun habe. Deborah Polaski hatte diesmal mehr Probleme mit Brünnhildes gesanglicher Kraftmeierei als gewohnt. Ihre mitreißende Emotionalität lässt einen dergleichen jedoch rasch vergessen. Siegfried Jerusalem hielt durch, überzeugte vor allem aufgrund sei-

ner glaubwürdigen Rollengestaltung, wobei er gegen Ende immer mehr in eine Art Sprechgesang verfiel. Georg Tichy war ein wenig auffälliger Alberich. Jane Henschel gab der Waltraute einiges an Profil. Peter Weber kam diesmal wieder besser zur Geltung, und Ricarda Merbeth gab die Gudrune in bewährter Weise.

Starker, bravounterfütterter Applaus beschloss die Vorstellung: Polaski wurde umjubelt; Salminen blieb bei den Solovorhängen zu kurz auf der Bühne, um sich ebenso feiern zu lassen; Jerusalem bekam Blumen (aber im Vergleich zu den vorigen weniger Applaus), mit viel Beifall und Bravo wurde auch Adam Fischer bedacht. Was sonst noch auffiel: Dass ein Besucher im kargen Licht der Galerie Tolkiens „Der Herr der Ringe“ las. Vielleicht hat er die „Ringe“ verwechselt – oder er wollte beide gleichzeitig genießen? Jedenfalls sah er ganz zufrieden dabei aus.

[122]

TURANDOT

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

24.11.2002

Dirigent: Leopold Hager

Besetzung: Turandot - Gabriele Schnaut; Altum - Michael Roider; Timur - Goran Simić; Kalaf - Fabio Armiliato; Liu - Krassimira Stoyanova; Ping - Boaz Daniel; Pang - Peter Jelosits; Pong - Cosim Ifrim

Gemütlicher Sonntagnachmittag

Sonntagnachmittag in der Oper, das kann auch ganz gemütlich sein. Man schraubt die Erwartungen nicht zu hoch und wird dann einigermaßen angenehm überrascht. Es war eine „solide“ Aufführung, wobei „solide“ diesmal nicht nur „zuverlässig“, sondern auch „fest“ bedeutet. Denn Leopold Hager am Pult scheint der Auffassung zu sein, dass die „Turandot“ hauptsächlich im Fortissimo zu bestehen habe. „Kräftig solide“ also, eine Puccini-Festung, die klotzt, so eine Art von musikalischer „chinesischer Mauer“, die sich aus der Ferne ganz imposant ausmacht, in der Nähe besehen aber stark unter zu großflächig verputztem Mauerwerk leidet.

Die Sänger kamen größtenteils auch nicht gerade aus der Ecke sublim verfeinerter Gesangskul-

tur. Gabriele Schnaut kann sich natürlich mit dem vollen Orchester messen, auch wenn man ihrer Stimme immer stärker anhört, dass sie dieses „Messen“ schon einige Jährchen betreibt. Vieles klingt inzwischen kühl und spröde. Die Sängerin muss sich aber keine Gewalt antun. Da war ich mir bei Fabio Armiliato (Kalaf) nicht immer so sicher. Vieles gelang ihm gut, das „Nessun dorma“- mit gut gesetzter Höhe – sogar vorzüglich. Trotzdem muss er das Orchester stellenweise als erbitterten Gegner empfunden haben, gegen das Anzuschreien eigentlich nicht Sinn und Zweck einer solchen Darbietung ist.

Der Liu von Krassimira Stojanowa gebührte in Sachen gesanglicher Kunstfertigkeit sicher der erste Preis an diesem Opernnachmittag. Das weitere Umfeld passte ebenfalls in das grob aufgerichtete Mauerwerk dieser „Turandot“. Der Schlussapplaus war stark. Stojanova und Armiliato durften sich vor allem an ihm erfreuen, Gabriele Schnaut hat man an der Staatsoper schon weitaus stärker gefeiert.

[123]

SCHNEEWITTCHEN

(Heinz Holliger)

Konzerthaus

25.11.2002

Konzertante Aufführung; Österreichische Erstaufführung

Dirigent: Heinz Holliger; **Orchester:** Orchester der Oper Zürich

Besetzung: Schneewittchen - Juliane Banse; Königin - Cornelia Kallisch; Prinz - Steve Davislim; Jäger - Oliver Widmer; König - Werner Gröschel

Familienaufstellung

Intellektuelles Opern-Gestrüpp umwuchert dieses zartexpressionistische, schwer begreifbare Gewächs eines Schweizer Schriftstellers, der archetypischem Schneewittchen-Raunen einen gewissen psychoanalytischen Touch abgewonnen hat. In der Tat handelt es sich bei diesem um 1900 von Robert Walser verfertigten Schneewittchen-Dramolett um eine tiefenpsychologische Märchen-Adaption, die in schwebender, naiver Expressivität das Schicksal Schneewittchens „aufarbeitet“: als Analyse eines Familienkonfliktes (Schneewittchen, Kö-

nigin, König, Prinz und durch Königinnenlust zum Mordversuch verleiteter Jäger) an dessen Ende ein mehr oder weniger geheiltes „Schneewittchen“ apodiktisch feststellt: „Das Märchen nur sagt so, / nicht Ihr und niemals ich.“

Komponist Heinz Holliger hat sich dieses Textes für sein Libretto angenommen. Dieser Text, in einem über weite Strecken so unschuldig erscheinenden, meist vierhebigen Strophentypus gehalten, hat immerhin ein paar Falltüren eingebaut, durch die die Walser'sche „Naivität“ ein wenig ins Pathologische abgleiten kann. Eine „gesunde“ Mutter-Tochter-Beziehung ist das wirklich nicht, was hier Schneewittchen und Königin zwischen Hass und Liebe an Gefühlen austauschen und erst der Schluss macht klar, was vorhin ein Märchen oder ein Traum gewesen ist – oder doch nicht?

Der König selbst, eine Art von allgegenwärtigem Vater, kommt erst gegen Ende ins Spiel. Vor ihm klärt sich das Bild. Und ob die Königin mit dem Jäger wirklich fremdgegangen ist und Schneewittchen darob eine kleine Psychose auszuleben hatte, ob die Tochter eine traumatische Insuffizienz durch einen Erinnerungstrip abgearbeitet hat, das kann man sich dann mehr oder weniger zusammenreimen. Zumindest wäre das nachvollziehbar, ohne in so bedeutungsschwangere Interpretationsmuster abzugleiten, wie sie das Programmheft mit Akribie bemüht. (Man konnte das Originalprogrammheft der Zürcher Oper zur Uraufführung im Oktober 1998 mit einem eingelegten Zettel des Wiener Konzerthauses erwerben.) Das merkwürdige Leben des Schriftstellers Robert Walser, der viele Lebensjahre in einer „Nervenheilanstalt“ verbracht hat, lädt natürlich dazu ein, mannigfaltige Bezüge aufzudecken, und offensichtlich hat sich auch der Komponist stark darum bemüht, diese Bezüge noch zu mehren.

Doch so mancher Text, dem man in gesprochenem Zustand längst nicht mehr über den Weg traut, macht gesungen immer noch eine ganz gute Figur. Und Holliger nützt diesen Vierton, eine Art von kastriertem Blankvers, für mannigfaltige rhythmische Interaktionen. Es ist eben ein großer Unterschied, ob Strophe für Strophe und Wort und Sinn zusammengefasst süffig dahinfließen oder ob Wort für Wort ausgestoßen, fast gestammelt, wie im Affekt aus-

geschleudert oder Arios verziert, plötzlich an Eigenleben gewinnen. Die starke dynamische Kraft, die aus dieser besonderen Behandlung des Sprachdukus entsteht, ist nicht zu unterschätzen und bringt die Spannung ein, die einen als Zuhörer wach hält – auch wenn sie nicht unbedingt die Sehnsucht nach emotionaler Geborgenheit im Schoße der Musik befriedigt.

Holliger komponiert über weite Strecken keine Sätze oder Sinneinheiten, sondern Worte. Wie Mosaiksteinchen reihen sie sich aneinander, vom Orchester farbenreich umspült. Gerade mal Schneewittchen darf sich hin und wieder seinen Schuss an sentimental gespannten melodiosen Bögen setzen, und es darf seine Todes-Sehnsucht in dem neben Prolog und Epilog musikalisch eingängigsten Teil des Werkes, einer kleinen Arie in der zweiten Szene, so richtig ausleben. „Ich bin so still wie weicher Schnee, / der für den Strahl der Sonne liegt“ singt das arme Geschöpf, während im Orchester von Glasharmonika klingend unterstützt Eiskristalle auf akustisch glitzernde Weise zu schmelzen beginnen und dann wie kleine Eiszapfen von Dächern und Bergkanten zu Boden klirren. Schneewittchens Todessehnsucht treibt ziemlich einsam im hysterisch überspannten Klanggewühl und Wortstakkato wie eine Puccini'sche Insel längst vergangener Opernzeiten – im übertragenen Sinne.

Aber diese Insel hat mit dem Prolog und dem Epilog des Werkes wenigstens einen Anfang und ein Ende gemein, in das dieses „Nicht-Märchen“ eingebettet ist: Der Beginn, als von den Sängern in Einheit geatmeter Klangraum, schwebend und meditativ – und das Ende, mit einem Nachwehen jener schneewittchenhaften Eiskristalle, die leise verklingen. Hätte es nur mehr davon gegeben, um ein wenig ausruhen zu können, von dieser imposanten Kopfarbeit.

Den Ausführenden, unter dem wachsamen, stabführenden Blick des Komponisten höchstpersönlich, kann man angesichts des herausfordernden Stücks nur Bewunderung zollen, und ob dieser deutlich spürbaren Souveränität mit der sie diese schwierige Aufgabe lösten. Vor allem auf das „Schneewittchen“ hatte es Holliger abgesehen, das er oft genug in exponierteste Lagen führt. Juliane Banse meisterte das beeindruckend und konnte sich dabei trotz

aller Exaltismen fast immer den angenehmen, warmen Ton ihrer Stimme bewahren.

Mit herbem, doppelzüngigem Charakter bot auch die Königin von Cornelia Kalisch als Gegenspielerin von Schneewittchens Unschuld eine starke Persönlichkeit. Steve Davislim hatte es als Prinz auch nicht gerade leicht, vor allem in der zweiten Szene hat ihm Holliger viel abverlangt, dagegen war der Jäger (Oliver Widmer) fast eine „Okkasion“. Und der König (Werner Gröschel) hat ausgesprochen wenig zu singen. Das Orchester der Oper Zürich war vom Komponisten-Dirigenten sehr gut eingestellt. Dass die Zürcher Oper erst im Oktober eine Reprise in Uraufführungsbesetzung auf den Spielplan gesetzt hatte, machte sich sehr wohltuend bemerkbar. Die Zuhörer im Konzerthaus konnten die Quintessenz von vier Jahren „Schneewittchen“ samt reprisenbedingter Auffrischung ernten: ein künstlerischer Genuss, eine hochwertige Aufführung – auch wenn man das Werk selbst mit einer gewissen Skepsis beäugte.

Die „Drop-out-Rate“ beim Publikum war höher als erwartet – und nicht alle die gingen, taten dies auf leise, rücksichtsvolle Art. Es ist unbestreitbar, dass dieses „Schneewittchen“ den Zuhörern einiges abverlangt. Das Werk gibt sich akustisch über weite Strecken ziemlich spröde, regiert von einem faszinierenden, aber wenig anheimelndem Intellekt. Eine vordergründig dramatische Entwicklung findet überhaupt nicht statt. Man könnte auch sagen, die Handlung reflektiert sich selbst, und bricht sich am eigenen Erzählkontext. Und Holliger hat dann auch noch versucht, das in etwa so zu komponieren. Außerdem gab es keine szenische Hilfe, die vielleicht ein paar visuelle „Aufheller“ hätte beisteuern können. Zwar blendete man auf einer großen Projektionswand hinter dem Orchester Szenenfotos von der Züricher Produktion ein, aber diesem Behelf gelang es nicht, den rigiden Puritanismus einer konzertanten Aufführung etwas auszustaffieren.

Dieses „Schneewittchen“ ist wahrlich keine „Einstiegs-Oper“ in das zeitgenössische Repertoire. Es ist eine faszinierende Klang- und Wort-Agglomeration, die aber immer in der Gefahr schwebt, unter einem immensen Erklärungsbedarf zu ersticken. Ein Opern-„Rebus“ für Eingeweihte, das schlussendlich doch mit relativ viel Applaus bedacht wurde.

[124]

GIULIO CESARE IN EGITTO

(Georg Friedrich Händel)

Konzerthaus

28.11.2002

Konzertante Aufführung

Dirigent: Marc Minkowski; **Orchester:** Les Musiciens du Louvre - Grenoble

Besetzung: Giulio Cesare - Marijana Mijanovic; Cleopatra - Magdalena Kožená; Sesto - Anne Sofie von Otter; Cornelia - Charlotte Hellekant; Tolomeo - Bejun Mehta; Achilla - Alan Ewing; Nireno - Pascal Bertin; Curio - Jean-Michel Ankaoua

Vier Stunden im Händel-Paradies

Für den ersten wirklichen Opernhöhepunkt der Saison sorgte das Konzerthaus mit einer konzertanten Aufführung von Händels „Giulio Cesare in Egitto“. Vier Stunden – von 19.00 bis knapp 23.30 (eine Pause eingeschlossen) – währte die Reise durch den Kosmos Händel'scher Opernkunst, wobei Marc Minkowski mit weitausladenden Gesten einen enthusiastischen Reiseführer abgab. Mit intuitiver Sicherheit wählte er einen Panoramasteig mit fesselnden Ausblicken auf diesen barocken Opern-Achttausender, den Händel in den Jahren 1723/24 geschaffen hat. Eine Seilschaft erlesener Sänger nahm das Publikum unter ihre Fittiche und zog sie hinauf zu den brillanten Gipfelhöhen, umflort von abendrötlichem Liebesflehen oder von zornig affektierten Gletscherzungen, die feurig auf die begeisterte Zuhörerschaft herableckten.

Kern des Ganzen war das auf historischen Instrumenten musizierende Ensemble der Les Musiciens du Louvre – Grenoble, das keine Note ungenutzt ließ, um seinen unbedingten Glauben an die Wirkungskraft dieses bald 300 Jahre alten Werkes in jeden einzelnen Ton zu legen. Das Ergebnis war ein fülliger „Originalklang“, der am Schluss schon beinahe eine Mozart'sche Apotheose erahnen ließ. Minkowski selbst feuerte das Geschehen in jeder Sekunde an, sorgte dafür, dass dieser Giulio Cesare sich wie aus Innen neu gebär, wie eine angestochener Gebirgsquell, der plötzlich über kühlendfeuchte Steine gischtend zu Tal springt und dazwischen in Talsenken sich gleichsam ausruhend, mit melancholischer

Attitüde das zartstrahlende Blau eines Vorfrühlingstages genießt.

Die Solisten schmiegt sich darein, allen voran Magdalena Kožená als Cleopatra und Anne Sofie von Otter als Sesto (Sextus). Gewissermaßen als funkelnde Kiesel in dem von Händels Gebirge herabfließendem Gletscherbach drehten und wendeten sie ihre Gesangeskunst, in einem, mal sonnefunkelnd glühend aufleuchtenden, mal von nächtlichem Mond bestrahlten, in Liebe oder Hoffnungslosigkeit zerfaserten, ausgeatmeten Klanglicht.

Marjana Mijanovic, die man noch als androgyne Penelope in Monteverdis Rückkehr des Odysseus (Theater an der Wien, Wiener Festwochen 2002) in guter Erinnerung hatte, sang die dem Werk namengebende Rolle. Ihre nicht minder ausgeprägte Kunstfertigkeit im Vortrag dieser alten Werke litt ein wenig unter der Akustik des Konzerthauses, die nicht so, wie im Theater an der Wien, von Haus aus die Stimmen stützt und auf fast geheimnisvolle Weise verstärkt. Das nahm ihrem Cesare einiges an unmittelbarer Wirkung, vor allem dort, wo es darum ging, den römischen Feldherrn hervorzukehren. Sehr interessant der Tolomeo (Ptolemais) von Bejun Mehta (Bühnendebüt 1998), der einen in der Höhe kräftigen und bezwingenden Countertenor hören ließ, mit einer leicht hysterischen Beimischung in der Klangfarbe. Charlotte Hellekant, der vierte Mezzosopran auf dem Podium, überzeugte als Cornelia vor allem im Duett mit Sesto am Schluss des ersten Aktes, und rundete zusammen mit dem Bass von Alan Ewing (Achilla) das Gesamtbild ab.

Schon zur Pause nach rund zwei Stunden und zwanzig Minuten gab es jubelnden Applaus, und zum Schluss überhaupt. Und da angelte sich Minkowski die Partitur vom Pult und küsste sie. Die beiden Wiener Konzerte (Dienstag und Donnerstag) wurden für eine Live-CD mitgeschnitten – eine Aufnahme, auf die man gespannt sein darf.

[125]

SALOME

(Richard Strauss)

Staatsoper

8.12.2002

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Herodes - Michael Roider; Herodi-

as - Margarete Hintermeier; Salome - Eliane Coelho; Jochanaan - Albert Dohmen; Narraboth - Arnold Bezuyen; Page - Daniela Denchlag; 1. Jude - Walter Pauritsch; 2. Jude - Peter Jelosits; 3. Jude - Cosim Ifrim; 4. Jude - Herwig Pecoraro; 5. Jude - Peter Köves; 1. Nazarener - In-Sung Sim; 2. Nazarener - Marcus Pelz; 1. Soldat - Goran Simić ; 2. Soldat - Hyun-Tae Kim; Ein Kappadozier- Hiroyuki Ijichi; Ein Sklave - Johann Reinprecht

Kaltes Feuer

Eigenartig erging es mir mit dieser „Salome“: über weite Strecken vom sehr gut eingestellten Orchester zum Zuhören gezwungen, aber trotzdem gelangweilt. Der perfide Eros dieses Werkes saß wahrscheinlich irgendwo versteckt in einer Loge und schlief, anstatt mir seine energiegeladenen Pfeile ins Herz zu schießen.

Um es gleich deutlich auszusprechen, mir war die Sache zu rund, zu abgeschliffen. Diese „Salome“ war eine eheliche Tochter des „Rosenkavaliers“ und keine expressionistische Gefühlsverwirrung, kein schwülstiges „X-Movie“, das sich von den duftigen Schleiern Wild'scher Sprache exzentrisch verhüllt in ein Opernlibretto geschummelt hat. Eine „Salome“ also, mit viel Verklärung, im Schleiertanz von den Streichern zu einem wunderschönen glatten, seidigen Klang gebügelt, aber weitestgehend ohne jene zwingende, aufwühlende Besessenheit, die das Werk zu einer Schwester der „Elektra“ macht.

Vielleicht war es aber auch nur die logische Konsequenz einer an Persönlichkeiten raren und den üppigen, fast outrierenden Akzenten des Werkes nicht gewachsenen Besetzung: Eliane Coelho gab zwar wieder ein gutes Beispiel ihrer Vielseitigkeit, aber sie ist keine Salome, die einem die Phantasie beflügelt oder gar Verzückungen auslöst. Hier galt das Handwerk, die Routine – auch den übrigen Mitwirkenden war die handwerkliche Komponente nicht abzusprechen. Nein, soweit man hören konnte, blieb alles im „grünen Bereich“. Vielleicht wird man den Herodes von Michael Roeder auch einmal als pointierte Charakterrolle entlarven; vielleicht wird der Jochanaan von Albert Dohmen wirklich einmal über jenes ehrfurchtgebietende Charisma verfügen, desentwegen ihn ein zaudernder Herodes „aus Sicherheitsgründen“ unter Verschluss hält, aber weiter nicht anzurühren wagt. Vielleicht.

Das Publikum schien sehr zufrieden. Aber ich ging, von dieser Vorstellung „unerwärmt“, durch die eiskalte Dezembarnacht zu Fuß nach Hause.

[126]

JONNY SPIELT AUF

(Ernst Krenek)

Staatsoper

16.12.2002

Premiere

Dirigent: Seiji Ozawa; **Inszenierung:** Günter Krämer; **Bühnenbild:** Andreas Reinhardt; **Kostüme:** Falk Bauer; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Der Komponist Max - Torsten Kerl; Die Sängerin Anita - Nancy Gustafson; Der Neger Jonny, Jazzbandgeiger - Bo Skovhus; Der Violinvirtuose Daniello - Peter Weber; Das Stubenmädchen Yvonne - Ildiko Raimondi; Der Manager - Wolfgang Bankl; Der Hoteldirektor - John Dickie; Ein Bahnangestellter - Konrad Huber; Erster Polizist - Benedikt Kobel; Zweiter Polizist - Marcus Pelz; Dritter Polizist - Peter Köves

Bye, bye Jonny

Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ hat Ende der 1920er-Jahre die Gemüter erhitzt. Eine Erhitzung, die nur mehr aus der historischen Perspektive erklärt werden kann. Fazit: einer der langweiligsten Opernabende seit langem.

Wen regt es heutzutage noch auf, wenn im Orchester ein Telefon klingelt, wenn sich hin und wieder zahme Jazzrhythmen und -tänze durch die Oper wiegen, wenn auf der Bühne die Hauptdarstellerin einen hotelumgebungsbedingten One-Night-Stand mit einem Geigenvirtuosin hat? Und das mit der „Jazzoper“ ist sowieso falsch etikettiert: „Jonny spielt auf“ ist ein Künstlerdrama, in dessen Mittelpunkt der schaffensgebremste Komponist Max steht, der auf Gletschern herumirrt, suizidgefährdet ist, und der einen als Zuhörer eigentlich überhaupt nichts angeht. Maxens Sehnsüchte und wehleidige Paraphrasen klingen 75 Jahre später unglaublich abgedroschen und leider nicht einmal ironisch.

Nun wollte Krenek mit dem „Jonny“ einem ausgebrannten abendländischen Künstlertum mittels amerikanophiler jazziger Musik eine

Blutaufrischung verpassen. Aber das Volumen dieser musikalischen Blutkonserve ist für heutige Bedürfnisse sehr gering bemessen. Für Krenek selbst war dieses Werk ein wichtiger Meilenstein in seiner Karriere, weil ihm der dadurch ausgelöste Skandal und die dadurch provozierten Aufführungen zu Einkommen und Renommee verhalfen. Aber dieser biographische Meilenstein darf einen nicht dazu verleiten, in diesem Werk auch einen „künstlerischen“ Meilenstein zu sehen. In Anbetracht von Kreneks Gesamtwerk wirkt der „Jonny“ ziemlich blass und marginal.

Wirklich spannend ist die Frage nach der Rezeption des „Jonny“ in den späten 1920er-Jahren. Die damalige kulturpolitische Situation hat dem Werk zu einem Erfolg verholfen, den man nur mehr in diesem historischen Kontext nachvollziehen kann. Er lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass durch Aufbauschen in den Massenmedien und durch politische Agitation der „Jonny-Skandal“ zum Selbstläufer geworden ist – sozusagen zur „Mode“. Der schwarze, urwüchsige und lebensstüchtige Jazz-Geiger Jonny, den Krenek dem lauwarmer Komponisten Max gegenübergestellt hat, wurde zur Ikone einer neotönerischen, traditionszersetzenden Musikkultur stilisiert – und welcher Operndirektor möchte nicht rasch ein Skandalstück zur Hand haben, um damit seine Kasse aufzufüllen? Und das Publikum mag der Sache gehuldigt haben, so wie man einen Kriminalroman liest: gierig auf die Gänsehaut, hier erzeugt durch das Brechen so mancher „Operntabus“. Das Resultat war eine rezeptionsgeschichtliche Fehleinschätzung des Werkes, das zur eifrig beförderten „Jazzoper“ mutierte.

Die Inszenierung scheiterte weitestgehend daran, Leben in die Sache zu bringen. Günter Krämer lässt die ganze Handlung als eine Art „Künstlertraum“ ablaufen, mit der Konsequenz, dass immer ein Klavier auf der Bühne herumsteht – am Gletscher, am Bahnhof etc. Er hätte besser daran getan, dem Ganzen eine exzellente Personenregie gepaart mit viel Spielwitz zu verpassen. Gewisse Szenen, etwa im Hotel, nachdem der Diebstahl der Amati-Geige entdeckt worden ist, schreien geradezu nach dem Schwung und Witz einer Verwechslungskomödie. (Und Krämer macht genau das Gegenteil und stellt die Sänger auf wie zu einer konzertanten Aufführung.) Immerhin gelingen

Krämer in diesem Frankreich-Bild ein paar Pointen wie die von Gletscherhöhe auf Pölstern herabrodelnden Varieté-Tänzerinnen. Auch Kreneks Zug, der Daniello zum Verhängnis wird, darf frontal auf die Bühne und Richtung Zuschauerraum rasen, allerdings nur als Projektion (damit wirklich gar nichts passieren kann).

Ansonsten ist anzumerken, dass gerade in diesem abschließenden Bahnhofsbild die Regie das Durcheinander der Handlung für das Publikum nicht mehr verständlich aufgelöst hat. Krämer tappte aber zumindest nicht in die Falle plakativer Politisierung. Dass er auch den Zuschauerraum in das Spiel einbezog, hat sicher ein paar Besucher davor bewahrt, einzuschlafen. Die Ausstattung diente dem Zweck mit redlichen, wenig blickfängerischen Mitteln. Nur das „Kesse“ Kleid, das Falk Bauer (Kostüme) für Nancy Gustafson (Anita) entworfen hat, fand bei den männlichen und weiblichen Premierenbesuchern großen Anklang – und man muss so ein Kleid auch zur Wirkung bringen können!

Die Premiere war sehr gut besetzt, aber trotzdem blieb vieles „blutleer“ und ohne Überzeugungskraft. Torsten Kerl als Max wurde ziemlich gefordert, ihm hat Krenek eine anspruchsvolle Partie komponiert. Die anderen Rollen haben wenig Gelegenheit, sich ins Szene zu setzen. Seiji Ozawa hat das Orchester zu dem von ihm gewohnt hohen Niveau angespornt, aber er kann nicht das Stück neu komponieren. (Wem ganz schläfrig wurde, der folgte der erfrischenden Gestik des Japaners.) Der Applaus zur Pause war fast beschämend dürftig. Am Schluss gelang es ein paar Buhrufern die Applausfreudigkeit des Publikums etwas zu heben. Ein großer Premierenerfolg feiert sich anders.

[127]

TOSCA

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

4.1.2003

Dirigent: Jun Märkl

Besetzung: Tosca - Daniela Dessi; Cavaradossi - Marcello Giordani; Scarpia - Alberto Mastromarino; Cesare Angelotti - Boaz Daniel; Der Mesner - Wolfgang Bankl; Spoletta - Walter

Pauritsch; Sciaronne – In-Sung Sim, Ein Schließer – Günther Groissböck, Hirt - Cornelia Salve

Ein Aquarell mit kräftigen Farben

Italien auf der Bühne – und im Zuschauer-raum. Für Daniela Dessi, Marcello Giordani und Alberto Mastromarino in den Hauptrollen war es in Anbetracht der reichlich erschienen Italiener, die einen Neujahrs-Besuch in Wien mit einem Opernabend verknüpften, fast ein „Heimspiel“. Und natürlich war die Vorstellung inklusive Stehplätze ausverkauft.

Aus der Perspektive der Staatsoper brachte die Aufführung vor allem das Debüt von Marcello Giordani in der Rolle des Cavaradossi. Giordani zählt derzeit zu den führenden Tenören einer jüngeren Sängergeneration. Er hat seine Stimme bis jetzt vor allem an Belcanto-Partien und im französischen Fach erprobt. Den Cavaradossi singt er zwar schon einige Jahre, aber nicht all zu oft. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass sich der Maler in Giordanis Interpretation mehr dem Aquarell zuneigt, durchaus mit kräftigen Farben, aber auch in der imposanten Höhe immer noch luzid und gestaltungsfähig. Für diese gewonnene, eindrucksvolle Höhenluft und Transparenz war man dankbar und nach den ersten beiden Akten geradezu begeistert. (Sein „Vittoria“ evozierte einen Bravoruf samt Zwischenapplaus). Im ersten und zweiten Akt reichte auch die Kraft, um die „veristischen“ Momente nicht zu kurz kommen zu lassen. Im dritten Akt, während er nach wie vor in der Höhe glänzte, brach ihm sein Tenor in der Mittellage ein wenig ein.

War bei Giordani also vieles im Lot, kann man das über die Tosca von Daniela Dessi so nicht sagen. Fast ist man geneigt anzunehmen, dass deren „Tosca“ schon bessere Zeiten gesehen hat. Die Stimme klang nicht einheitlich, es gab Passagen, wo die Töne plötzlich hart und unschön durchschlugen. Ihr Sopran neigte vor allem im ersten Akt zu einem starken Flackern und klang auch in der Attacke oft durchwachsen. Sie liebt es, den Ton lange auszuhalten, hatte dadurch oft „das letzte Wort“ und krönte das „Vissi d'arte“ mit einem etwas eigenwilligen Schluss. Im Vergleich zu dem sehr rund und musikalisch ausgeformten Cavaradossi Giordanis mussten diese „Unebenheiten“ im gesanglichen Vortrag Dessis noch stärker auffallen. Immerhin zeigte ihre Tosca eine starke Persönlichkeit und die notwendige Expressivi-

tät. Die nicht zu überhörenden stimmlichen Irritationen ließen ihren Auftritt einigermaßen enttäuschend ausfallen. Dem starken Schlussapplaus nach zu schließen war die Mehrheit des Publikums aber anderer Meinung. Alberto Mastromarino war redlich um eine hintertriebene Boshaftigkeit Scarpias mit ansprechender Leistung bemüht.

Zwei nette szenische „Hoppalas“ seien nicht verschwiegen: Am Schluss des zweiten Aktes verhedderte sich Toscas Mantel in dem Polstermöbel, auf das er eine dreiviertel Stunde zuvor in heftiger Gemütsaufwallung geworfen worden war. Tosca konnte ihn nur durch einen zuerst zaghaften, dann ziemlich heftigen Ruck wieder frei machen. Am Schluss des dritten Aktes war entweder Tosca zu langsam oder Scarpias Folterknechte waren zu schnell. Sekundenlang verharrten Verfolgte und Verfolger in der Mitte der Treppe, die zu Toscas „Absprungrampe“ hinaufführt. Das raffinierte Mantelmanöver, mit dem Tosca den ersten Verfolger außer Gefecht setzt – sie wirft ihn im entgegen und er verfängt sich darin und stolpert – wirkte dementsprechend sinnentleert: Ihr Verfolger war pflichtbewusst schon vorher gestolpert, um sein Opfer nicht unweigerlich einzuholen.

Der Schlussbeifall war stark. Giordani bekam beim ersten Solovorhang zwei Blumensträuße geworfen, Dessi einen – bei Jun Märkl, der dem Abend vom Orchestergraben aus kaum Impulse verliehen hatte, brach der Applaus ziemlich ein.

[128]

SALOME

(Richard Strauss)

Staatsoper

8.1.2003

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Herodes - Michael Roider; Herodias - Margarete Hintermeier; Salome - Eliane Coelho; Jochanaan - Bryn Terfel; Narraboth - Arnold Bezuyen; Page - Svetlana Serdar; 1. Jude - Walter Pauritsch; 2. Jude - Peter Jelosits; 3. Jude - Benedikt Kobel; 4. Jude - Helmut Wildhaber; 5. Jude - In-Sung Sim; 1. Nazarener - Janusz Monarcha; 2. Nazarener - Hans Peter Kammerer; 1. Soldat - Marcus Pelz; 2. Soldat - Peter Köves; Ein Kappadozier- Liviu Burz; Ein Sklave - Roland Winkler

Salome im Winter

Vor Beginn der Vorstellung hatte es rund minus acht Grad Außentemperatur, nachher minus zehn Grad. Allzu hitzig kann es bei dieser „Salome“ also nicht zugegangen sein. Die Besetzung war im Wesentlichen mit der Aufführung unter Seiji Ozawa vor genau einem Monat ident. Allerdings nur „im Wesentlichen“. Denn diesmal sang Bryn Terfel den Jochanaan. Zuerst singt der Prophet bekanntlich nur aus seinem im Bühnenboden versenkten, mit einem wuchtigen Gitter abgedeckten Verlies. Dann darf er daraus emporsteigen, in prophetischer Urwüchsigkeit. Die großen Hände tasten plötzlich über den Rand dieser Gefängnisgruft, ehe er selbst zum Vorschein kommt, nach vorne gebeugt, in schaurig wuchtiger Pose, geblendet von den Lichtern aus dem Palast des Herodes, den Körper erst nach und nach in den freien Raum aufrichtend, um rasch Salome in bußpredigerischem Ansinnen zu umgarnen. Ganz folgte Terfels Stimme nicht dieser wuchtigen, heroischen Erscheinung und die stärksten Momente hatte der Sänger dort, wo er mit warmaufblühendem, weichstrahlendem Timbre der Salome ins Gewissen redete und dem Wirken des Erlösers nachspürte. Kein Wunder, dass die Prinzessin von Judäa spätestens jetzt für ihn entflammen musste.

Die Phrasen, die er mit schmeichlerischem und zugleich asketischem Eros färbte, funkelten in der Zuhörerseele wie dunkler Diamant und Edelstein. Seine Mahnungen, die er lautstark der Herodias an den Kopf warf, hatten vielleicht nicht die geforderte Härte: Terfel blieb ein Heros mit weichem Kern – wodurch die Figur aber an seltsamer Ambivalenz gewann. Ist sich Jochanaan der eigenen erotischen Ausstrahlung nicht bewusst, wird sie von Salome umso stärker wahrgenommen. Und sie, die dieses „Potenzial“ erkennt, ist zugleich von seinem Asketentum, das sie nicht versteht, wie vor den Kopf gestoßen. Muss ein Sänger des Jochanaan, der einen zu solchen Gedankengängen veranlasst, seine Sache nicht sehr gut gemacht haben?

Der zweite wesentliche Unterschied betraf den Dirigenten: Peter Schneider folgte auf Seiji Ozawa. In den ersten Minuten saß noch allherd Unkonzentriertheit im Orchestergraben, dann brach sich eine „oberflächliche Dramatik“ die Bahn, die einen zumindest Ozawas durchgestyltes und aufpoliertes Klangbild, mit fein

ausgeklügelter Balance zwischen den einzelnen Instrumentengruppen vermissen ließ. Bei Ozawa wurde das „Intarsienmuster“ der Partitur transparent aufgefaltet in eine nahezu räumliche Gegenwart: sehr luxuriös und filigran, wohlgearbeitetes, kanten- und patinaloses Geschmeide, funkelnd in der Kühle eines vorzüglich gefertigten Jugendstilimitats – während diesmal all diese feinen Konturen mehr verwischt und eingeebnet wurden. Interessanterweise, und das war nun eigentlich die Überraschung: die „emotionale Durchdringung“ des Werkes blieb sich an beiden Abenden in etwa dieselbe, kaum aufwühlend, wenn auch einigermaßen stringent in der Dramaturgie.

Eliane Coelho ist zum Glück eine viel bessere Sängerin als Schleiertänzerin und sie die vermag die Partie bis zum Schluss auf ansprechendem Niveau darzubieten. Doch wo die große Linie mit Erfolg gefunden wurde, mangelte es am „Feintuning“ und Raffinement. (Womit auf der Hand liegt, dass sie diesmal besser zur Geltung kam, als unter Ozawa, der mit dem Orchester nachvollzog, was sie auf der Bühne nicht zu leisten vermochte.) Coelhos „Salome“ ist aber keine „hedonistische“ judäische Prinzessin, sondern wohnt im Nachbarhaus oder zumindest zwei Straßen weiter. Und ich weiß nicht, ob das die Phantasien der Zuschauer aus der Reserve locken kann.

Auch gegenüber dem Herodes von Michael Roider lassen sich keine größeren Einwände erheben – und trotzdem war zu spüren, dass die richtige Gewichtung noch nicht gefunden ist, um gegenüber einer Salome, einer bärbeißigen Herodias und dem stets präsenten, wenn auch meist nicht sichtbaren Jochanaan den Platz zu behaupten. Das Resultat war eine phasenweise gute Aufführung, die aber die Möglichkeiten des Werkes bei weitem nicht ausgereizt hat. Wie erwartet, durften sich Bryn Terfel und Eliane Coelho an starkem Applaus erfreuen.

[129]

DON CARLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

12.1.2003

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Philipp II - Samuel Ramey; Don Carlo - Luis Lima; Posa - Carlos Álvarez; Großinquisitor

- Wolfgang Bankl; Ein Mönch - Goran Simić ; Elisabeth - Miriam Gauci; Eboli - Violeta Urmana; Tebaldo - Ileana Tonca; Herold - Markus Niemen; Stimme vom Himmel - Aarona Bogdan

Schwanengesang?

In der Oper sind das Glück und das Unglück oft nur einen Atemzug von einander entfernt – und das bezieht sich nicht nur auf die mehr oder weniger effektvollen Handlungsentwürfe der Librettisten, sondern auch auf Disposition oder Indisposition von Sängern und – natürlich – auch auf die Begeisterungsfähigkeit des Publikums.

Manchmal schlägt die Begeisterungsfähigkeit in eine Leidenschaft um, die aber nichts mit dem Ärger über inadäquat besetzte Rollen zu tun hat. Und sehr selten wird diese Leidenschaft in einem Maße strapaziert, dass sie sich wie ein Schatten über eine an und für sich sehr gelungene Aufführung legt und einen ganz melancholisch werden lässt. Aber irgendwie befand sich die Stimme von Luis Lima an diesem Abend vom ersten Augenblick an auf einem gefährlichen Crash-Kurs, in dem er seinen Tenor mit viel attackierender Verausgabung durch die anstrengenden emotionalen Kurvenwindungen des Verdi'schen „Don Carlo“ steuern wollte. Schon vor der Pause drehten die Räder nicht nur einmal durch, startete er mit einem heiseren, hohlen Tonansatz, der einen unwillkürlich zusammenzucken ließ – und nicht nur einmal streifte einen die böse Vorahnung, dass in den nächsten Sekunden die Stimme versagen könnte. Nach der Pause, im Schlussbild, war es dann so weit. Lima quälte sich die letzten Minuten, die wie Stunden schienen, völlig indisponiert in das rettende Ziel. Das Publikum versuchte beim Einzelvorhang den tragischen Helden des Abends durch ermunternde Bravorufe wieder aufzubauen und Lima machte mit seiner rechten Hand eine schüchterne, entschuldigende Geste Richtung Hals.

Ohne diese schmerzhaft Erfahrung hätte man diese Vorstellung zu den gelungenen zählen dürfen. Auch das Orchester hatte beschlossen, ein wenig Verdi'schen Glanz zu versprühen und sich nicht nur auf das musikalisch Notwendigste zu beschränken. Wie schön klingt doch alles, wenn die Streicher ein wenig weicher spielen, wenn die Bläser in nobler Zurückhaltung, die der Partitur inhärente Noblesse mit freundlichen Farben umtönen. Von

Akt zu Akt konnte man hier zufriedener sein – und mit der weiteren Besetzung war man dies sowieso. Denn die war ausgewogen und voller – im wahrsten Sinne des Wortes – klingender Namen: Carlos Álvarez ist ein volltönender, schwelgerischer Posa, der seinen Freiheitsdrang mehr aus einem romantischen Gefühl begründet, denn aus nüchternen, politischen Überlegungen, und der prachtvoll zu Sterben versteht. Die kräftige Stimme und deren lockere Geschmeidigkeit suggeriert für einen Posa vielleicht ein wenig zu viel an Unbekümmertheit, aber das nimmt man gerne in Kauf.

Samuel Ramey bringt all seine Opern- und Lebenserfahrung in den Philipp ein. Die Stimme ist etwas spröder geworden, mit einem leichten Anflug trockener, herbstlicher Fahlheit, die aber mehr wie ein Schimmer darüber liegt und ihr eine zusätzliche dramatische und zugleich leidende Wahrhaftigkeit verleiht. In der Szene mit Elisabeth in seinem Arbeitszimmer offenbarte er den ganzen doppelbödigen Charakter, den von der Etikette niedergezwungenen Zorn, der dann nur in einem Augenblick aufwallt und sich entlädt – ehe er wieder gebändigt und eingesperrt ihn selber, Philipp, weiterquälen wird. Violeta Urmana hat eine ausgezeichnete Eboli gesungen und auch das tückische „maurische Lied“ gleich zu Beginn ganz gut bewältigt. Der Rest war imposant, kraftvoll, mit Leidenschaft und Verve, sehr beeindruckend!

Miriam Gauci sang ihre Elisabeth mit einer gewissen noblen, konzentrierten Zurückhaltung. Sie ging mit Gestaltungswillen ans Werk und das Vibrato hielt sich in engen Grenzen. Ihre Standfestigkeit angesichts eines Bühnenpartners, dessen Stimme sich neben ihr förmlich auflöste, war bewundernswert. Bleibt noch der leichtgewichtige Großinquisitor von Wolfgang Bankl zu erwähnen, das ist nicht seine Partie. Bei den Solovorhängen gab es je einen Blumenwurf für Álvarez und auch für Lima – Wiener Opernfans sind eben wirklich treu.

[130]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

16.1.2003

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Juliette - Norah Amsellem; Stépha-

no - Cornelia Salje; Gertrude - Mihaela Ungureanu; Roméo - Marcello Giordani; Tybalt - John Dickie; Benvolio - Levente Hara; Mercutio - Adrian Eröd; Paris - Markus Nieminen; Grégorio - Marcus Pelz; Capulet - Alfred Šramek; Frère Laurent - Walter Fink; Le Duc - Janusz Monarcha

Weder Nachtigall noch Lerche

Nachtigall und Lerche gaben sich bei dieser „Roméo et Juliette“-Aufführung nicht unbedingt ein Stelldichein. Roméo suchte verbissen seine Rolle als „unsterblich Verliebter“ und die Julia war sowieso ein gehöriges Stück von der „Ideallinie“ entfernt.

Marcello Giordani probierte mal dieses, mal jenes, hustete zweimal in die Kulissen, und konnte sich auch durch ein paar kräftig gesetzte Spitzentöne nicht von einer spürbaren „Befangenheit“ befreien. Das Eis war dünn, über das er balancierte, und der Genuss beim Zuhörer nicht ungetrübt: ein Roméo mit wenig Emphase, sondern vor allem darauf konzentriert, sein Tagewerk als Opernsänger auf einigermaßen ansprechendem Niveau zu verrichten – was ihm schlussendlich auch gelang. Ein knappes, schwer errungenes 1:0 sozusagen, um diesen Vergleich aus der unoperhaften Welt des Fußballs zu strapazieren, ein hart erarbeiteter Auswärtserfolg – und insofern kann man Giordanis Debüt als Roméo an der Staatsoper nur abhaken.

Norah Amsellem hätte ihrem Namen nach zumindest die „städtische Schwester“ einer Nachtigall oder Lerche abgeben können. Es reichte dann aber doch nicht zu einem veritablen „Nomen est omen“. Vielmehr stellte man sich die Frage, warum sie gerade als „Julia“ ihr Debüt an der Staatsoper geben musste. Zu Beginn einigermaßen nervös, dominierten eine enge Stimme, wenig eindrucksvolle Koloraturen, verbunden mit einer dünnen, scharfen Höhe. Und das blieb, wenn auch später in abgeschwächter Form, als Grundkonstante immer gegenwärtig. Wahrscheinlich wäre es besser gewesen, in einer anderen, kleineren Rolle zu debütieren – vielleicht als Micaëla, die sie auch schon an der New Yorker Met gesungen hat. Der Abstand zu Stefania Bonfadelli und Andrea Rost, die seit der Premiere die Julia in Wien gesungen haben, war zu deutlich. Auch darstellerisch machte es ihr die Inszenierung nicht leicht. Eindeutig auf der Haben-Seite: der Mercutio von Adrian Eröd und der Sté-

phano von Cornelia Salje. Marcello Viotti hat an seiner Art dieses Werk zu dirigieren, nichts geändert, und das ist mir nach wie vor viel zu wenig „schmalzig“.

Besonders störend agierte dieses Mal der Auftrupp, der aus unerfindlichen Regiegründen während des Vorspiels zum zweiten Akt eifrig die imaginären Müllreste des Capuletschen Festes vom Bühnenboden zu fegen hat. Er kontrastierte diesmal in besonders plumper Weise mit seinem unsensiblen, lautstarken Besenkehren die sehnsuchtsvolle Musik der Orchestereinleitung. Und für den Schlussapplaus gilt: ein paar Bravorufer finden sich immer. Marcello Giordani mag es als Dankeschön für seinen sehr guten Cavaradossi von Anfang annehmen – und Norah Amsellem kann daraus eigentlich nur falsche Schlüsse ziehen.

[131]

LA CAPRICCIOSA CORETTA

(Martin y Soler)

Konzerthaus

18.1.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Christophe Rousset; **Orchester:** Les Talents Lyriques

Besetzung: Fiuta - Josep-Miquel Ramon; Cipri-gna - Marguerite Krull; Lelio - Yves Saelens; Bonario - Enrique Baquerizo; Don Giglio - Carlos Marin; Isabella - Katia Velletaz; Cilia - Raffaella Milanesi; Valerio - Emiliano Gonzales-Toro

Opera buffa- Rarität

Eine Reise in die Operngeschichte ist oft aufschlussreich, aber nicht immer spannend. Martin y Solers „La capricciosa coretta“, eine Opera buffa von 1795, fällt in diese Kategorie. Christophe Rousset hat die einst erfolgreiche Oper letztes Jahr in Lausanne aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt und mit seinem Ensemble Les Talents Lyriques zur Aufführung gebracht. Das Werk wurde einer damaligen Opera buffa-Koryphäe auf den Leib geschrieben (der Moricelli) und kann in unserer Zeit wahrscheinlich nur in engster Verknüpfung mit einer eben solchen Erfolg haben – wobei aber selbst das eine schwierige Aufgabe wäre. Das Libretto stammt von Lorenzo da Ponte. Die Gegenwart Mozarts ist heutzutage so übermächtig, dass wir Nachgeborenen immer ihn als „Vorbild“

haben, was dazu führt, dass man in dieser Musik kaum mehr als einen seichten „Remix“ von „Figaro“ bis „Zauberflöte“ zu erkennen glaubt. Wahrscheinlich ist das ungerecht.

Dieser „Remix“ ist gut gemacht, würde aber auch eine bühnenpräsente Umsetzung durch komödiantisch begabte Sänger erfordern. Es gibt ein paar komische Szenen, wenn etwa der Ehemann einem Lehnstuhl die Moralpredigt vorsagt, die er gerne seiner Gemahlin halten würde (was er sich aber nicht getraut) – oder die Maskerade zum Schluss, mit der der kapriziösen „Ciprigna“ ein lehrreicher Streich gespielt wird. Es gibt die „Vorahnung“ eines Rossini'schen Gewitters, wo Martin y Soler zu neuen, fernen Ufern aufzubrechen scheint. Es sind einige Arien darunter gemischt, die recht hübsch sind. Mit buffohafter Übertreibung vorgetragen könnten sie sicher mehr Effekt machen.

Die Ausführenden im Konzerthaus, fast alle jung und noch am Beginn ihrer Karriere stehend, machten ihre Sache sehr ordentlich, aber viel zu brav, und so verpuffte die „buffa“ und es blieb nur die „opera“ zurück. Überhaupt ging in dem ernsthaften Bestreben, diesem Werk Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, viel an Witz verloren. Und so wurde zwar engagiert musiziert, aber dem Abend war seine Länge anzuhören.

[132]

TIEFLAND

(Eugen d'Albert)

Konzerthaus

22.1.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Bertrand de Billy; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien

Besetzung: Marta - Lisa Gasteen; Pedro - Johan Botha; Sebastiano - Falk Struckmann; Tommaso - Kwangchul Youn; Nuri - Adriane Queiroz; Moruccio - Jochen Schmeckenbecher; Nando - Raymond Very; Antonia - Beatrice Petit-Kircher; Pepa - Anna Maria Pammer; Rosalia - Ulrike Pichler-Steffen

Von Berg und Tal

Die Wiener Opern-Fans verschlug es diesen Mittwoch ins Konzerthaus, um dort Eugen d'Alberts Verismo-Reiher „Tiefland“ in illustrier Besetzung zu lauschen. Das etwas „grelle“

Werk erlebte denn auch eine packende Neubelebung.

d'Albert sorgte mit seinem „Tiefland“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts für einen Sensationserfolg, aber solchen „zeitgebundenen“ Empfehlungen ist – wie man weiß – nur bedingt zu trauen. Mit guter Besetzung und dermaßen auf den Effekt fokussiert wie unter der musikalischen Leitung von Bertrand de Billy könnte das Werk aber auch auf der Bühne immer noch einen Stich machen. Bis Mitte der 1980er-Jahre war es im Repertoire der Volksoper zu finden, in einer brauchbaren Inszenierung. (Ich erinnere mich dunkel an eine Aufführung Anfang 1984, Kurt Schreibmayer sang damals den Pedro.)

Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Dreiecksbeziehung: Marta ist die Geliebte des Landbesitzers Sebastiano. Weil diese Beziehung einer „legalen“ Geld-Heirat Sebastianos im Wege steht, vermählt er sie dem naiven Hirten Pedro mit der Absicht, nach der Hochzeit seine Beziehung zu Marta aufrechtzuerhalten. Als Pedro die Absichten von Sebastiano durchschaut, tötet er ihn im Zweikampf. Dann flieht Pedro mit Marta in die Berge. Das Libretto klingt in heutigen Ohren einigermaßen schwülstig, aber damit kann man sich arrangieren. Die Musik ist sehr packend, sehr am Effekt orientiert und neigt an den besten Stellen zu den weitausladenden Gefühlsgebärden eines Film-Soundtracks.

Mit Johan Botha (Pedro) und Falk Struckmann (Sebastiano) wurde das schwierig zu besetzende Werk in zwei Schlüsselpartien ideal umgesetzt. Johan Bothas Stimme verfügt über genügend Elastizität, um zwischen den mehr lyrischen, nahezu naiven Passagen und den dramatischen Gefühlsausbrüchen der Partie elegant zu wechseln. Für ihn sind diese Übergänge problemlos realisierbar, getragen von seinem mehr hellen, klaren Tenor, den er auch kompakt und durchschlagskräftig zu bündeln weiß. Botha war bei den Spitzentönen vielleicht nicht von so ganz beeindruckender Mühelosigkeit und „Power“ wie bei anderen Aufführungen, aber das gilt freilich nur, wenn man ihn an sich selbst misst.

Falk Struckmann, als „tiefländischer“, böartiger Gegenspieler des „hochländischen“ Hirtenburschen, war von gewalttätiger Präsenz. Für diese Rolle braucht es eine geballte Ladung an Böartigkeit, die er – durchaus auch in

ironischen Nuancierungen gebrochen – vorzüglich darzustellen vermochte. Seine mächtige Stimme hielt er gut am Zügel und den wohldosierten Effekt seiner Zynismen goutierte man nicht ohne einer kribbelnden Mischung aus emotionaler Abscheu und musikalischem Wohlbehagen.

Solange Lisa Gasteen den warm schwingenden Ton ihrer Stimme zur Geltung bringen konnte, folgte man bereitwillig Martas Seelenqualen. Expressive Passagen behagten ihr weniger. Laut Programmheft hat sie auch die Brünnhilde und die Isolde im Repertoire, das überrascht nach den Eindrücken dieser konzertanten Aufführung. Überzeugend waren Kwangchul Youn als Tommasio und Adriane Queiroz als berührende Nuri. Einigermmaßen störend fiel das Mädchendreigespann Pepa, Antonia, Rosalia auf. Rollendeckend Jochen Schmeckenbecher als Moruccio. Nur bedingt überzeugte der Nando von Raymond Very. Wie schon erwähnt, Bertrand de Billy ließ nichts „anbrennen“, folgte feurig der klaren dramaturgischen Konzeption und das RSO-Orchester folgte den Intentionen de Billys mit einem geradlinigen, konzentrierten Spiel. Es gab viele Bravo-Rufe und Applaus am Ende der Aufführung.

[133]

ZAR UND ZIMMERMANN

(Albert Lortzing)

Volksooper

27.1.2003

Wiederaufnahme

Dirigent: Thomas Hengelbrock; **Inszenierung:** Heinz Lukas-Kindermann; **Bühnenbild & Kostüme:** Heidrun Schmelzer; **Choreographie:** Susanne Kirnbauer

Besetzung: Zar Peter - Morten Frank Larsen; Peter Iwanow - Oliver Ringelhahn; van Bett - Bjarni Thor Kristinsson; Marie - Kristiane Kaiser; General Lefort - Pavel Kudinov; Lord Syndham - Josef Wagner; Marquis von Chateaufort - Ferdinand von Bothmer; Witwe Browe - Barbara Baranowska; Offizier - Klaus Ofczarek; Ratsdiener - Hubertus Reim

Grob gezimmert

Das Resümee einer Wiederaufnahme von Lortzings „Zar und Zimmermann“ an der Volksooper lautet: etwas „grob gezimmert“. Die Produktion

hatte am 23. Februar 1996 Premiere. Aber am Besten ist es doch, wenn man den Komponisten selbst zu Wort kommen lässt? Im Volksoper-Programmbuch zu dieser Produktion ist ein Brief von Lortzing abgedruckt. Der erfahrene Theaterpraktiker und Komponist gibt hier folgende Einschätzung seines Werkes: „ (...) die Oper ist leicht darzustellen, und die letztere Eigenschaft hat nicht wenig dazu beigetragen, sie durch die Welt zu bringen. Nehmen Sie jede Rolle, und Sie werden mir recht geben. Der Bürgermeister ist nicht umzubringen, wie man zu sagen pflegt, Buffos mit und ohne Spiel haben sich daran versucht und alle Glück gemacht. Der Zar kann steifer sein, als man es vom Sänger verlangt, versteht er nur das Lied im dritten Akte gehörig zu säuseln, so hat er gewonnen. Die Marie ist im Gesange nicht bedeutend und daher leicht zu finden. Den Iwanow habe ich damals auf meine (nicht) umfangreiche Stimme zugeschnitten, er ist also auch leicht durch einen singenden Schauspieler zu repräsentieren. Der Marquis ist ebenfalls nicht bedeutend, ist er gut, desto besser, ist er schlecht, so hat er auf den Gesamteffekt zu wenig Einfluß.“ (Brief an Carl Gollmick vom 21. März 1844)

Den Wahrheitsgehalt dieser Aussage konnte man an diesem Abend überprüfen: Auch eine „Zweitbesetzung“ kann dieses Werk einigermaßen zum Erfolg führen. Das Publikum benötigte zwar bis zum sehr hübsch choreografierten Holzschuhtanz, um aufzutauen, aber am Schluss gab es sogar Bravo-Rufe für die Beteiligten. Der eigentliche Pluspunkt des Abends war das gut getrimmte Volksoper-Orchester unter Thomas Hengelbrock. Dieser fungierte als Animateur und sorgte mit einem schwungvollem, geradlinigen Dirigat für angenehme Kurzweiligkeit.

Das Ensemble überzeugte mit viel gutem Willen, um das Werk mit Komödiantik und Spiel-laune zum Leben zu erwecken. Dabei siegte die schauspielerische zumeist über die gesangliche Komponente. Die Marie der Kristiane Kaiser traf den singspielhaften Ton ganz gut. Ferdinand von Bothmer als französischer Gesandter verabschiedete das „flandrische Mädchen“ mit romantischer Musikalität. Oliver Ringelhahn alias Peter Iwanow blieb im Gesang ein wenig glanzlos. Der Zar von Morten Frank Larsen hätte eine geschmeidigere Stimme mit mehr lyrischer Noblesse ganz gut vertragen.

Eine besondere Rolle kommt natürlich dem Bürgermeister zu. Bjarni Thor Kristinsson hat es nicht an Witz gemangelt, aber Gesang und Spiel waren zu leichtgewichtig, um die Selbstpersiflage dieser Rolle auf den Punkt zu bringen. Gerade für eine Wiederaufnahme hätte man sich einen ausgefuchsten, mit allen Wassern gewaschenen Bass-Buffer gewünscht. Jedenfalls beweist ein Blick auf die Premiere im Februar 1996, dass es schon glanzvollere Volksoперnzeiten gegeben hat – damals mit Bo Skovhus in der Titelpartie.

Die Inszenierung hat die Handlung ins 19. Jahrhundert verlegt, aber mit Fingerspitzengefühl und pragmatischer Detailtreue in nett gebauten Bühnenbildern und Kostümen. Die Volksoпер war nicht ausverkauft, am II. Rang gab es nach den Seiten hin genug leere Reihen.

[134]

RIGOLETTO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

4.2.2003

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Herzog - Roberto Aronica; Rigoletto - Franz Grundheber; Gilda - Stefania Bonfadelli; Sparafucile - Dan Paul Dumitrescu; Maddalena - Svetlana Serdar; Giovanna - Waltraud Winsauer; Monterone - Janusz Monarcha; Marullo - Hans-Peter Kammerer; Borsa - Peter Jelosits; Graf Ceprano - Peter Köves; Gräfin Ceprano - Tiffany Speight; Page - Judith Halasz

So einfach kann Oper sein

So einfach kann Oper sein: ein schönes, der Handlung gemäßes „Renaissance“-Bühnenbild und eine ohne Effekthascherei hineingestellte Inszenierung. Jetzt braucht es noch eine glaubwürdige musikalisch Ausführung und Opernhimmel hängt voller Geigen.

Allerdings: Dieser Staatsoper-Rigoletto ist zwanzig Jahre alt (Premiere 13. März 1983). Dirigiert hat damals Riccardo Muti, inszeniert Sandro Sequi. Das Bühnenbild hat Pantelis Dessyllas entworfen, die passenden Kostüme Giuseppe Crisolini Malatesta. Die Premierenbesetzung lautete: Franco Bonisolli, Renato Bruson und Edita Gruberová. Weil die Staatsoper heutzutage vor allem auf abgespeckte

Einheitsbühnenbilder setzt, wirkt dieser Rigoletto wie ein opulentes Festmahl, das auch im visuellen Bereich sich zu jener sinnlichen, opernhafte Geste aufrafft, die große Teile des Publikums nach wie vor goutieren, die man ihm aber beständig, weil angeblich „antiquiert“, ausreden möchte. Besonders gelungen ist das Bild zum zweiten Akt, wahrhaftig das Innere eine Renaissance-Palastes.

Auch wenn Opernfans dazu neigen, vor allem das Vergangene zu loben, die Gegenwart hält doch so manch schöne Aufführung für sie bereit. Beim Herzog von Roberto Aronica muss zwar die Einschränkung gemacht werden, dass er – erst von einer Indisposition genesen – den Eindruck machte, mehr auf Sicherheit bedacht zu sein. Vielleicht hatte man diesen Eindruck aber auch nur deshalb, weil sein Herzog nie die Würde seines Standes verlor, weil er mit galanter Höflichkeit und spielerischer Zurückhaltung auf Liebesabenteuer ausging und nicht einmal in Sparafuciles Absteige gegenüber Maddalena seine gute Erziehung zu vergessen schien (oder zumindest fast nicht, bis auf ein paar Grapschereien).

Sein Herzog trug selbst in dieser Spelunke einen Adel in sich, den andere Sänger spätestens zu diesem Zeitpunkt weit über Bord geworfen haben, um sich ihren Leidenschaften zu überlassen. Seine Stimme zeigte sich schlank, gut geführt, höhen- und stilsicher, auf eine emotionale „Explosion“ wartete man allerdings vergebens. Vielleicht pflegte er ein zu viel an „Contenance“, was zwar der „äußeren Gestaltung“ seines gesanglichen Vortrages zu Gute kam, aber nicht unbedingt die Herzen des Publikums an sich riss. Diese Einschätzung stützt der Schlussapplaus beim Einzelvorhang, wo er zwar mit viel Beifall bedacht wurde, die ganze Emotionalität der Zuhörerschaft sich aber über der Gilda von Stefania Bonfadelli und – noch mehr – über dem Rigoletto von Franz Grundheber aussoss. Stefania Bonfadelli ist nach wie vor eine ideale Gilda – in Stimme und Aussehen. Ihr Sopran schien ausgeruhter, als bei so mancher Vorstellung in der letzten Saison, die Höhen waren erklommen, umflort von jener mädchenhaften, schwärmerischen Leichtigkeit, die man bei einer Gilda erwarten darf. Trotz der großen Erfolge in der letzten Saison als „Nachtwandlerin“ und „Julia“ – die „Gilda“ ist ihr auf den Leib geschrieben.

Franz Grundheber synthetisierte den Rigoletto gesanglich und schauspielerisch zu einer erschütternden Charakterstudie, die die Zuhörer von Akt zu Akt stärker in den Strudel ihrer schicksalhaften tragischen Lebens-Verstrickung hineinzog. Ganz stark gelang der zweiten Aufzug, wo sich Rigolettos Verzweiflung angesichts der Hofschranzen und angesichts Gildas durch alle Gefühlsebenen hinunter und hinauf in jenen rachedurstigen Hass steigerte, der seiner Tochter letztlich zum Verhängnis werden soll. Das Publikum lag Grundheber denn auch, wenn man das so pathetisch schreiben darf, beim Schlussvorhang zu Füßen. Das Orchester fand sich nach einem etwas groben, zuweilen auch etwas „blechernen“ Beginn, zu einer ganz soliden Leistung zusammen.

An solchen Abenden ahnt man dann immer das wahre künstlerische Potential der Staatsoper, das sich dem breitgestreuten Spielplan und der langen Saison zum Trotz als eine wirklich nicht auszuschöpfende Ressource erweist – und man registrierte das durchaus mit Dankbarkeit.

[135]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

9.2.2003

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Siegmund - Christian Franz; Hunding - Kurt Rydl; Wotan - Albert Dohmen; Sieglinde - Waltraud Meier; Brünnhilde - Luana DeVoi; Fricka - Mihoko Fujimura; Helmwig - Donna Ellen; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Arona Bogdan; Waltraute - Mihaela Ungureanu; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Cornelia Salje

Zart besaitet

Die Walküren gaben sich wieder ein Stelldichein und zogen ihre Bühnenshow ab. Der entzürnte Wotan schickte sie aber bald wieder nach Hause. Das Publikum war sehr begeistert – und die Wiener Staatsoper ließ sich zu einer fast enthusiastischen Presseaussendung hinreißen.

Selbige Presseaussendung vermeldet einen 30-minütigen Schlussapplaus: Und nach dem Herablassen des Eisernen Vorhangs seien die Sängerinnen und Sänger noch einmal von der Büh-

nenseite zum Verbeugen herausgekommen – was in der Tat selten genug der Fall ist. Ich selbst habe die in dieser Presseaussendung geschilderten Ovationen in der Meinung, dass es des Applauses nun genug sei, allerdings nur ungefähr bis zum ersten Drittel mitgemacht. (Wer in der erwähnten Presseaussendung eine Werbung für den noch ausstehenden „Siegfried“ und die „Götterdämmerung“ vermutet, wird allerdings nicht falsch liegen.)

Trotzdem werden die Besucher die Vorstellung in guter Erinnerung behalten, auch wenn sie insgesamt nicht homogen genug war, um zu solch überschwänglichem Jubel Anlass zu geben. Der Knackpunkt war vor allem der erste Aufzug, der ein starkes Trägheitsmoment aufwies, wobei sich diesmal Donald Runnicles und Christian Franz in die Hände arbeiteten und zu zweit gemächlich durch diesen wonnemondlichen Lenzeswald spazierten. Franz – und das hat auch seine Vorteile – legt sehr großen Wert auf eine ausgefeilte Interpretation des Textes. Dem jungen, kampfesmutigen Siegmund kam dadurch allerdings einiger Sand „ins Getriebe“, und die „Winterstürme“ gerieten fast zu einem „Schubertlied“. Und wie Siegmund so den einzelnen Versen nachspürte, verlor sich darüber die mitreißende Liebes-Dynamik, die der erste Aufzug der „Walküre“ so schicksalhaft in sich birgt. Der Franz'sche Siegmund wirkte ein wenig „verzärtelt“, dabei kommt der Held gerade verletzt und mannesmutig aus der Schlacht.

Und das taumelnde barbarische Glück der Lenzesnacht musste ergo dessen Waltraud Meier verwirklichen, die aber auch erst mit einem inbrünstigen „Sieglinde bin ich, die dich ERSEHNT“, den ersten Aufzug in jene Sphären taumelnden Liebeswahnsinns hineinkatapultierte, wo er hingehört. Meier setzte einen emphatischen Schlusspunkt, der einen dann mit dem Rauschen des ausklingenden Orchesters wirklich von den Sitzen riss – mitten ins Wagner'sche Elysium hinein. Da brauste Jubel auf, das Wölflingspaar umbrandend.

Albert Dohmen gelang ein guter Wotan, dem gegen Ende zwei, dreimal die Stimme wegsackte, wie ein seltsames Luftloch, in dem der Ton verschwand, um aber gleich darauf wieder frisch emporzutauchen. Den Loge zitierte er schlussendlich mit guter stimmlicher Prachtentfaltung zum Feuerbrand. Doch insgesamt fehlte seinem Wotan die Patina, die ihn ver-

edelt und verfeinert. Das wurde vor allem in den mehr erzählenden Passagen oder in der Auseinandersetzung mit Fricka deutlich, wo die pointierte Zuspitzung des Charakters nicht realisiert wurde und eine Gleichförmigkeit des Ausdrucks Platz griff, die keine besondere Emotionalität erweckt. Die Fricka der Mihoko Fujimura hat Wotan gehörig zugesetzt.

Der „Walküren“-Brünnhilde von Luana Del Vol fehlt es an emotionaler Wärme, das nahm vor allem der Todesverkündigung und der langen Zwiesprache mit Wotan im dritten Aufzug diesen zu Herzen gehenden, berührenden Ton. (Aber so etwas ist natürlich immer ein ganz persönlicher Eindruck.) Insgesamt gelang ihr der Abend viel besser, als bei ihrem Debüt in der letzten Saison.

Donald Runnicles startete erst mit dem zweiten Aufzug voll durch und erreichte zum Teil schon während der Wotanserzählung, spätestens aber im dritten Aufzug, wieder das hohe Niveau seines kompakten, in den Streichern fest verankerten Wagnerklangs. So manche Unausgewogenheiten im Orchester ließen allerdings wieder den Wunsch wach werden, Runnicles möge einmal genügend Vorbereitungszeit haben (vielleicht im Rahmen einer „Wiederaufnahme“), um mit entsprechendem Feinschliff seine „Ring“-Interpretation blitzblank zu polieren.

[136]

FEAR DEATH BY WATER

(Franz Koglmann)

Museumsquartier Halle E

22.3.2003

Eine Koproduktion von Netzzeit & exxj

Dirigent: Peter Burwik; **Inszenierung:** Michael Scheidl; **Bühnenbild:** Nora Scheidl; **Kostüme:** Tanja Hauser; **Klangregie:** Peter Böhm; **Licht:** Harry Godula; **Libretto:** Christian Baier (nach Motiven von T.S. Eliots „The Waste Land“); **Orchester:** exxj.ensemble XX.Jahrhundert & Monoblue Quartet

Besetzung: Belladonna (Sprechrolle) - Birgit Doll; Mädchen - Morenike Fadayomi; Tiresias - Walter Raffener; Der Mann mit den drei Stäben (Sprechrolle) - Alexander Wächter; Der phoenizische Seemann (Stumme Rolle) - Michael Pink; Erster Animator (Stumme Rolle) - Günter Bubbnik; Zweiter Animator (Stumme Rolle) - Michael Born

Sandburgen

Den Trieb ungehemmter Neugierde konnte ich nicht bezähmen, denn ich wollte unbedingt in den Genuss einer „Beach Opera“ kommen – und das mitten in Wien. Nun haben die Kubikmeter feinsten Bausandes, die den Boden der Halle E im Museumsquartier bedeckten, meinen Erwartungen durchaus entsprochen. So etwas bekommt man wirklich nicht alle Tage zu sehen.

Man hatte die Halle ausgeweitet, die Sitzreihen entfernt und statt dessen den schönsten Sandstrand Wiens implementiert. Zwar ist ein Strand ohne Meer nur eine halbe Sache – und weil der Sandstrand die beste Idee der ganzen Produktion gewesen ist, konnte deshalb beim besten Willen nur eine halbe Sache daraus werden. Wien liegt eben trotz aller Bühnenbautechnischen Bemühungen nicht am Meer.

Das nach Motiven von T.S. Eliots „The Waste Land“ gefertigte Werk hat mich, ich möchte das lieber gleich gestehen, ziemlich ratlos zurückgelassen. Was haben die Veranstalter dem Publikum mitteilen wollen? Das wirklich lesenswerte Programmheft (2 Euro 70 Cent für eine A4-Kartonmappe mit vielen eingelegten Blättern) ist sehr reich an möglichen Bezügen, und man ist einigermaßen erstaunt darüber, was in dieser runden Aufführungsstunde alles nicht (!) vermittelt worden ist. Die Vorstellung hinterließ den Eindruck eines um fünfunddreißig Jahre zu spät in Szene gesetzten Happenings frustrierter Mittelständler, bevor das Golfspielen „erfunden“ wurde. Dank des Programmheftes nimmt man auch die letzten Worte des Sehers Tiresias mit nach Hause, die dort nachgelesen werden können: „Wie schwer das Vergessen, wenn Erinnerung fehlt.“ Nun, in diesem Fall erinnert man sich ja, also wird einem das Vergessen umso leichter fallen!?

Am verheißungsvollsten waren der Beginn – und wie noch auszuführen sein wird – der Schluss. Als Publikum fühlt man sich ohnehin gleich intensiv angesprochen und seltsam erregt, wenn man überraschender Weise keine Sitzreihen vorfindet und gleichsam auf die Bühne wie in eine Arena gebeten wird. Der Weg führte, nach dem Kartencheck, einen Gang entlang, dann ums Eck in eine Art Hotelzimmer mit einem mehrteiligen Spiegelkasten. Durch die Spiegeltüren geschritten, fand man

sich dann auf einem Sandstrand wieder. Rechts weiter vorne saß verträumt eine kleine Jazzband im Sand, man sah Schauspieler waagrecht in der Luft schweben – in Schlaufen gehalten, die an Stahlseilen von der Decke baumelten. Hatte man sich langsam durch den Sand vorwärtsgetastet stieß man plötzlich auf eine fußgezogene Linie, die zu übertreten einem untersagt wurde. Hier begann der „Bühnenraum“!

Man bezog also nahe dieser Linie Posten und wartete. Die Sänger und Schauspieler kletterten aus ihren Schlaufen, scheuchten die Zuschauer von drei im Saal verteilten Sandhügeln (die waren von den Nachzüglern erklimmen worden, um bessere Sicht zu gewinnen), und begannen mit irgendeinem seltsamen Gestammel. Vorne saß noch ein Mädchen auf der „Bühne“, vor einer Art blumengeschmückter Grube. Ein Seemannsgrab, wie sich bald herausstellte: Denn dessen Geist kletterte auch flugs heraus und mischte sich bleichgeschminkt und starren Blickes unter das Publikum. Plötzlich fühlte man sich angestoßen, von hinten angerückt, und da sah man schon schmalbrüstige Heurigenbankerl angeschleppt, die als Sitzgelegenheit dienen sollten. Man setzte sich. Das Geschehen hatte sich inzwischen endgültig in den abgegrenzten Bühnenraum verlagert – und das Publikum begann, die Rücken zu krümmen.

In der Folge spielten sich banale Strandszenen ab, wobei Belladonna ein paar Panikattacken hatte, die sie mit Schreien verjagte, wobei der Seher Tiresias zwischendurch ein paar musikalisch an den Berg'schen „Wozzeck“ erinnernde Statements abgab, wobei so ein Typ in schwarzem Gewand mit Handy herumrante und von Tellerminen und Seeminen quatschte. Dann ertranken die Kinder der Belladonna irgendwo im dunklen Hintergrund der E-Halle und der Geister-Matrose buddelte seine eigene Leiche aus. Der schwarzangezogene Typ holte sich die Leber raus oder was anderes Fleischiges und legte es zu den Würsteln am Grill. Davor hatte sich schon alles zu einem Videovortrag zusammengefunden, der in rascher Bildfolge Sujets wie Sport, Krieg, Explosionen usw. zur allgemeinen moralischen Aufrüttelung verbreitete. Irgendwann war damit Schluss und dann kam endlich das nach dem Beginn zweitbeste: die abgefilmten (!) Protagonisten verbeugten sich von eben

dieser Videowand und nahmen den plätschernden Applaus des Publikums ganz zeitgemäß und virtuell entgegen. Und irgendwann verplätscherte der Applaus, und das Video lief weiter, aber das Publikum lief nach Hause. Beim Hallenausgang durfte man sich noch – wenn man wollte – mit bereitgehaltenen Schuhbürsten den Sand vom Leder fegen.

Der Erkenntnisgewinn war ausgesprochen gering. Die musiktheatralische Relevanz des Ganzen mit einer stark jazz-lastigen Grenzgängerei zwischen zeitgenössischer „Klassik“ und modernen Rhythmen ergab zwar eine sehr flüssige, leicht zu rezipierende Musik, die aber der Flachheit der Handlung wenig entgegenzusetzen vermochte. Nicht Gram sein darf man dem Bühnenbild. Man hätte diesen Strand nicht missen mögen. Das war eine hübsche Idee, die den Abend auf jeden Fall wert gewesen ist. Premiere der Produktion war am 18. März.

PS: Alle Mitwirkenden waren nicht nur mit Eifer bei der Sache, sondern auch mit Mikrofonen ausgerüstet, wohl ein unvermeidliches Hilfsmittel in Anbetracht des offenen Bühnenambientes.

[137]

LA FAVORITE

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

17.2.2003

Premiere

Dirigent: Fabio Luisi; **Inszenierung:** John Dew;

Bühnenbild: Thomas Gruber; **Kostüme:** Jose-Manuel Vazquez; **Choreinstudierung:** Marco Ozbic;

Besetzung: Léonor - Violeta Urmana; Fernand - Giuseppe Sabbatini; Alphonse, König von Kastilien - Carlos Álvarez; Balthazar - Giacomo Prestia; Don Gaspar - John Dickie; Inès - Genia Kühmeier

Rekonvaleszenz

Den spannendsten Augenblick gab es gleich zu Beginn: Staatsoperndirektor Ioan Holender trat vor den Vorhang und bat im Namen von Violeta Urmana um Nachsicht, weil sie eine Luftröhrenentzündung plage – überhaupt sei die ganze Probenzeit von der „Grippe“ beein-

trächtigt gewesen. Nach dieser Vorankündigung ahnte man schon ein wenig von dem, was auf einen zukommen würde.

Das Werk, mehr als hundert Jahre im Haus am Ring nicht mehr gespielt (und jetzt in der französischen Originalfassung wiedererstanden), ist nicht unbedingt ein Reißer. Es gefällt sich in einer gewissen romantisierenden Larmoyanz. Da geht es um Liebe, priesterliche Keuschheit, Ehrgefühl und nochmals und zum hundertsten Mal um die einzige, die wahre, die absolute Liebe – und diese emotionalen Selbstergießungen der Hauptpersonen wirken oberflächlich betrachtet ziemlich monoton, auch wenn Donizetti sie hin und wieder mit plötzlichen, Jung-Verdi'schen Attacken aufbricht oder einen hübschen, schwungvollen Chor dazwischen streut.

Doch wer hat heute noch ein Ohr für die breite Skala emotionaler Zwischentöne, die wie Farbschattierungen über diesem Werk liegen, wie eine gefühlsbetonte Aquarellmalerei – und welche Sängerinnen oder welche Sänger können diesen Emotionen noch stilsicher ausmalen? Welcher Regisseur versteht es, sie zu neuem Leben zu erwecken? Welcher Dirigent zaubert daraus jenen Gefühlsteppich, über den sich dieses Herzblut bald zweihundert Jahre alter Leidenschaften ausgießen darf?

Zwar bemühte sich zumindest Guiseppe Sabatini um diese Nuancen, aber er wirkte mit seinem Versuch, einen „authentischen Stil“ zu kreieren, wenig mitreißend, mehr museal, schlichtweg angestrengt. Violeta Urmana kam schon aus gesundheitlichen Gründen nicht recht „ins Spiel“, obwohl sie sich stimmlich passabel aus der Affäre zog und im Schlussbild noch einen herzerwärmenden Operntod starb. Carlos Álvarez war zwar gesanglich stark präsent, blieb jedoch in der Rollengestaltung – immerhin hatte er den König von Kastilien vorzustellen – ziemlich blass. Giacomo Prestia (Abt Balthazar) vermochte seiner Partie keinen besonderen Glanz zu verleihen. Vor diesem Hintergrund avancierte das gelungene Staatsopern-Debüt von Genia Kühmeier als Inès fast zum interessantesten Aspekt des Abends. Letztlich durfte sich das Ensemble aber durchwegs an viel Applaus und geworfenen Blumensträußen erfreuen.

Fabio Luisi nutzte jede der raren von Donizetti gebotenen Möglichkeiten, um viel Schwung zu erzeugen, wusste aber ansonsten mit dem

Ganzen wenig anzufangen. Sicher spielte dabei die Rücksichtnahme auf die Ausführenden eine gewisse Rolle, aber insgesamt wirkte das Dirigat langatmig – wie so ziemlich alles, was einem an diesem Abend geboten wurde. Außerdem hätte man sich für eine Premiere ein im Klang „blankgeputzteres“ Orchester erwarten dürfen.

Die Arbeit der Inszenierungsteams schlug sich vor allem in ein paar nichtssagenden Bühnenbildern nieder, weit davon entfernt, die Zuschauer auch nur ansatzweise emotional anzusprechen. Die gestürzte Riesenkrone des dritten Aktes, die im zweiten Akt noch einen mit Kreuzen gezierten Mauerwall vorgestellt hatte, golden und mächtig, erregte immerhin einiges an Heiterkeit. Sie war der „sublimste“ Einfall der ganzen Produktion. Die stilistische Zeitlosigkeit, die sich auch in den Kostümen äußerte, erzeugte viel interpretatorische Beliebigkeit gepaart mit Personenregie vortäuschenden Gesten. Seltsam, welch fulminanter Leerlauf hier gelang. Die reichlichen Missfallenskundgebungen des Publikums für das Regieteam nach Ende der Aufführung, die so gut wie keine positive Gegenreaktion provozierten, spiegeln den szenischen Gesamteindruck wider. Fazit: Eine ganz fatale Vergrippung!

[138]

ALBERT HERRING

(Benjamin Britten)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

23.2.2003

Produktion der Neuen Oper Wien

Dirigent: Walter Kóbera; **Regie:** Leonard Prinsloo; **Ausstattung:** Christof Cremer; **Licht:** Norbert Chmel; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien

Besetzung: Lady Billows - Anna Ryan; Florence Pike, ihre Haushälterin - Sulie Girardi; Miss Wordsworth, Schulvorsteherin - Monica Theiss-Eröd; Mr Gedge, Pfarrer - Dieter Kschwendt-Michel; Mr Upfold, Bürgermeister - Noriyuki Sawabu; Mr Budd, Chef der Stadtpolizei - Michael Wagner; Sid - Marco di Sapia; Albert Herring - Alexander Kaimbacher; Nancy Waters - Bea Robein; Mrs Herring - Ina Gasciarino; Emy - Isabel Marxgut; Siss - Petra Halper; Harry - Susanne Sommerer

Amüsante Moral

Benjamin Brittens „Albert Herring“ mauserte sich in einer Produktion der Neuen Oper Wien zu einem durchaus anregenden Opernabend. Albert Herring, das ist eine dezent gesetzte Speerspitze gegen das moralisierende, kleinbürgerliche Establishment eines englischen Städtchens um 1900, wo man Tugendhaftigkeit noch hoch hält und damit – wie könnte es anders sein – auf die Nase fällt.

Albert Herring, der von den Moralaposteln auserkorene Empfänger des Tugendpreises als „Maikönig“ – weil sich das Wahlkomitee auf keine „Mai-Königin“ hat einigen können – ist ein Muttersöhnchen par excellence. Er emanzipiert sich durch einen Vollrausch und bringt die abgehobene Moral-Idylle derart wieder auf den Boden der Realität zurück. Heutzutage wäre wohl niemand mehr guten Willens, sich diesem Thema mit solch vermeintlicher „Naivität“ zu nähern wie Britten in den späten vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Geschichte wird musikalisch flott und ironisch erzählt, ohne dabei jemandem „weh“ zu tun.

„Albert Herring“ erscheint als später Nachfahre der deutschen Spieloper, könnte man fast meinen, wo das Boshafte ebenfalls sehr gut unter einer süffigen Oberfläche verborgen liegt. Brittens Kunst, das Publikum nie aus den Augen zu verlieren, erweist sich auch beim „Albert Herring“ als Erfolgsgarant. Bei der Harmlosigkeit, die das Werk auf heutige Opernbesucher ausübt, sollte aber nicht auf den feinen (oder manchmal etwas derberen) britischen Humor vergessen werden, der sich in der Partitur und im Libretto versteckt.

Wie weit man dieser Naivität nachgeben soll, ist eine Frage, die den Regisseur einigermaßen beschäftigt haben wird – oder wie weit eine „Übersetzung“ in die aggressive Bildsprache des 21. Jahrhunderts angebracht sein könnte. Die Inszenierung von Leonard Prinsloo hat sich glücklicher Weise dafür entschieden, sie nicht dem Intellekt gespeisten Zynismus eines postmodernen Regietheaters aufzuopfern, das sich über Moral und Tugend meist nur mehr lustig machen kann. Prinsloos Inszenierung belässt den Personen im Wesentlichen ihre Würde, trotz so mancher eindeutigen Geste. Natürlich liegt die Sympathie auf Seiten Albert Herrings, aber das ist nur im Sinne des Werkes.

Prinsloo verliert den sprichwörtlichen roten Faden nie aus den Augen, seine Ironie ist nicht ohne Schärfe, wird aber durch die stilisierte Gestik, die er im Sinne eines pantomimischen Bewegungstheaters einsetzt, zusammengehalten. Man mag das als Korsett empfinden, weil Prinsloo dieses Stilmittel durchchoreographiert hat, jedoch wird dadurch jeder szenischen Opern-Platitüde vorgebeugt und die Aufführung erhält ein einheitliches Gesicht und Ensemblequalität. Prinsloo nimmt dabei starke Anleihen an der „Pseudo-Dramatik“ der Stummfilmzeit und wenn mir Albert Herring manchmal ein wenig wie Charly Chaplin in seinen frühen Filmen vorkam, dann war das wahrscheinlich so beabsichtigt.

Die etwas eigenwilligen Kostüme, zum Beispiel mit „Reifrockgestänge“, unter dem dann die kurzen Kniehosen der Damen der Gesellschaft blitzten, verstärkten einerseits den gewünschten Verfremdungseffekt und schafften andererseits ein weiteres Symbol herrschender Doppelmoral. Mit den in vorzugsweise weiß gehaltenen, einfachen Bühnenbildern, die die jeweiligen Örtlichkeiten treffend charakterisierten, gelang es, einen passenden Rahmen für diese „Opern-Choreographie“ zu bauen.

Es wurde in Deutsch gesungen und nicht in Englisch (was, finde ich, ein grundsätzlicher Fehler war), aber trotzdem stand es mit der Textdeutlichkeit nicht immer zum Besten. Das erste Bild mit dem Wahlkomitee in Lady Billows Haus ging aufgrund dieses Mankos leider ziemlich unter. Format gewann die Aufführung erst mit dem zweiten Bild, dem Auftritt von Alexander Kaimbacher als Albert Herring, der sich schließlich zu einer sehr intensiven Darbietung steigerte. Er war eindeutig die dominierende Sänger-Persönlichkeit dieses Abends.

Das Orchester unter Walter Kóbera bot eine gute Leistung, aber die sublime Pointiertheit der Britten'schen Tonsprache kam nur bedingt zum Tragen. Die Frage war wohl auch hier, wie weit darf man ins Detail gehen, um nicht das Ganze aus dem Auge zu verlieren? Was in diesem Fall letztlich zählte, ist der positive Gesamteindruck einer schwungvoll zur Aufführung gebrachten „Opern-Parabel“. Unter dieser Zielsetzung könnte man den Umgang mit der Partitur unter dem Begriff „zweckdienlich“ zusammenfassen. Das Publikum im nahezu gefüllten Jugendstiltheater war zufrieden und spendete viel Applaus.

[139]

IL PRIGIONIERO

(Luigi Dallapiccola)

Volksoper

5.3.2003

Dirigent: Thomas Hengelbrock; **Inszenierung:** Tatjana Gürbaca; **Bühnenbild:** Werner Hutterli; **Kostüme:** Ingrid Erb

Besetzung: Die Mutter - Foula Dimitriadis; Der Gefangene - Morten Frank Larsen; Der Kerkermeister / Großinquisitor - Kurt Schreibmayer; 1. Priester - Frederick Greene; 2. Priester - Pavel Kudinov; Kind - Clemens Bauer

Vom Staub der 1950er-Jahre

Als recht zugkräftig hat sich Dallapiccolas „Il prigioniero“ für die Volksoper anscheinend nicht erwiesen. Die dritte Aufführung, keine Woche nach der Premiere am 28. Februar, ging vor einem beschämend schlecht gefüllten Haus über die Bühne. Der II. Rang fasst grob geschätzt knapp 400 Sitzplätze, plus rund 50 Stehplätze. An diesem Abend haben sich keine 50 Besucher dorthin verirrt – die meisten waren als Opernenthusiasten bekannte Stehplatzler. Zumindest die Randzonen der I. Rangplätze waren ebenfalls großflächig leer, ebenso die meisten Logen. Parkett und Parterre waren einigermaßen zufriedenstellend gefüllt – das war zumindest mein Eindruck, soweit ich das Haus überblicken konnte. Dabei ist Dallapiccolas „Il prigioniero“ längst keine Novität mehr, sondern über fünfzig Jahre alt und dank „softiger“ Zwölftonpartitur mit packend-barbarischen Einsprengseln ein für die Zuhörer musikalisch sehr dankbares und fesselndes Werk. Die Geschichte vom Gefangenen der spanischen Inquisition, der sich an einer von seinem Gefängniswärter in Folterabsicht geschürten Hoffnung auf Freiheit nährt, um am Ende des rund 50-minütigen Werkes zu erkennen, dass alles nur Trug war (der Scheiterhaufen wartet!), hat Dallapiccola sehr kompakt und mit visionärer Kraft in Musik gesetzt. Seine Komposition hat sich eine gewisse Leichtigkeit bewahrt, einen Hang zum ariosen Ausgesungen, zu einer musikalischen Dramatik, die bei aller klanglichen Verdichtung und existentiellen Parabelhaftigkeit des Genres sich einen letzten Rest südländischen Temperaments bewahrt – so wie die Harfenistin immer wieder

mit ein paar Zupfern ein letztes Nachklingen von jener Hoffnung beschwört, die dem Gefangenen die Erlösung aus seinen Kerkerqualen vorgaukelt. Als Zuhörer wird man zwischen ausgewogener lyrischer Betroffenheit und wahren Klanggebirgen hin- und hergerissen, und das ansprechende Niveau der musikalischen Umsetzung mag einen durchaus überrascht haben. Mit der Hauptfigur des „Gefangenen“ verfügt das Werk über eine dankbare Rolle, die dem Zuseher eine Identifikationsmöglichkeit bietet und einen persönlichen Zugang erleichtert. Zwar hat die schon angesprochene „Parabelhaftigkeit“ samt dem „Ur-Existentialismus“ der fünfziger Jahre, der zum Tragen kommt, schon ein bisschen Staub angesetzt, aber die Verbindung von Musik und „Dramaturgie“ ist sehr gut gelungen und entwickelt eine abstrahierte Zeitlosigkeit.

Bereichert wird dieser Eindruck durch den individuellen musikalischen Stil Dallapiccolas, der – wie schon angesprochen – die Stringenz der Zwölftontechnik mit einem Melos versieht, das einer Oper nur nützen kann. Das Werk ist kurz und dauert nicht einmal eine Stunde. In der Volksoper hat man sich nicht dafür entschieden, zwei Einakter zu koppeln und einen zeitgenössischen Opern-Abend daraus zu machen. Ich weiß nicht, was dagegen gesprochen hat. Vielleicht wollte man dem Publikum nicht zu viel zumuten. Wenn das der Grund gewesen sein sollte, dann war es eine Fehleinschätzung: Offensichtlich kommen auch zu einem „modernen Opern-Sprint“ nicht mehr Besucher ins Haus am Währinger Gürtel.

Seltsamer Weise wurde Dallapiccolas kompakte Opern-Parabel mit dem Eingangsschor der „Matthäus-Passion“ gerahmt, der zu Beginn mit Chor als eine Art „Prolog“ und nach Ende des „Gefangenen“ als nur von den Instrumenten gespielte „Coda“ erklingt. Zwar wird dadurch eine emotionale Verstärkung der „Zuhörer-Betroffenheit“ erreicht, aber Bach als Schlusspunkt saugt die 50 Minuten Dallapiccola in sich auf wie ein trockener Schwamm einen Wassertropfen. Und mit welcher Musik im Kopf geht man jetzt nach Hause? Die Idee wurde, so das Programmheft, vom musikalischen Leiter Thomas Hengelbrock und der Regisseurin Tatjana Gürbaca geboren. Die Begründung für dieses Unterfangen, so Gürbaca, liege darin, dass „sich die beiden Werke sehr gut ergänzen“. Der Text dieses Eingangschors

der Matthäuspassion schildere auch eine „Endzeitstimmung“: „Der Mensch hat sich durch eigenes Verschulden in eine schlimme Situation gebracht. Auf der anderen Seite ist die Musik Bachs immer geprägt von einer tiefen Liebe zur Kreatur.“ Lässt sich daran ein besonders zwingender Grund für diesen Mix ablesen? Dass die Emotionalität verstärkt wird, gestehe ich zu. Dass es aber der Aneignung des „Il prigioniero“ von Dallapiccola mehr schadet als nützt, liegt für mich ebenso auf der Hand.

Während man über dieses Arrangement geteilter Meinung sein kann, zeugte die musikalische Umsetzung von sehr viel Engagement. Thomas Hengelbrock hat es wieder verstanden, alle vorhandenen Ressourcen zu einem kompakten und dabei doch überraschend differenzierten musikalischen Ausdruck zu bündeln. Der Chor ist natürlich Bühnen-Dramatik erprobt und nicht gewohnt, sich die ätherische Vergeistigung einer kirchengesangsmäßigen Bach-Interpretation einzuverleiben. Sängerseitig durfte sich Morten Frank Larsen über einen persönlichen künstlerischen Erfolg freuen, abgesehen davon, dass die Partie des „Gefangenen“ auch von der musikdramatischen Wirkung große Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet. Als Kerkermeister verstand es Kurt Schreibmayer zu beeindrucken. Diese Rolle steht zwar nicht so im Zentrum, doch in der zweiten Szene hat der Kerkermeister eine anspruchsvolle, expressive „Arie“ zu singen. Foula Dimitriadis war als Mutter kurzfristig eingesprungen.

Die Inszenierung von Tatjana Gürbaca spielt in einem Bühnenraum, der eine Autostraße darstellt (laut Dallapiccola spielt die Handlung zur Zeit der Inquisition in Spanien). Auf dieser Straße, die sich in einer nicht mehr einsehbaren Ferne des Bühnenhintergrundes verliert, durch eine sanfte Hügelkuppe optisch gegliedert, wird die Handlung verortet. Bei den Kostümen handelt es sich um graue Gewänder, Gummistiefel, ein wenig soldatisch angehaucht. Die Farbgebung ist überhaupt ziemlich grautönig: die Depression einer Schnellstraße, die mitten durch die Lebenswüste schneidet und auf der ein paar Menschen ihre Existenz „erleben“. Als „roter Faden“ dient ein kleiner weißer Papierflieger, die symbolisierte „Freiheit“, der am Schluss von einem Buben „weggetragen“ wird. Die Personenführung war ein wenig stereotyp, die Chor-Choreographie, mit

einem Scheinwerfer im Bühnenhintergrund, der zwischen den einzelnen Sängern mal abgedeckt, mal eine Lücke erspähend, in den Zuschauerraum strahlte, angemessen.

Man konnte sich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass der herrschende Konflikt zwischen Gefangenem und Kerkermeister, dass die ausweglose Gefängnis-Situation auch drastischer und mit einprägsameren Bildern und Gesten hätte umgesetzt werden können. Das Parabelhafte lässt viel Freiraum für beklemmende Visualisierungen. Die gewählte Lösung zeichnet in den erwähnten „Staub der Fünfziger Jahre“ ein paar ganz hübsche „Assoziationen“, anstatt ihn einfach wegzublasen und gemäß der Ausdruckskraft des Werkes eine mitreißende szenische Entsprechung zu suchen. Wahrscheinlich wäre das die einzige Chance gewesen, die Oper für einen breiteren Besucherkreis interessant zu machen. Das Publikum spendete vielen und dankbaren Applaus, Larsen wurde mit Bravorufen bedacht.

[140]

COSÌ FAN TUTTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

16.3.2003

Wiederaufnahme

Dirigent: Seiji Ozawa; **Inszenierung:** Roberto de Simone; **Bühnenbild:** Mauro Carosi; **Kostüme:** Odette Nicoletti; **Lichtgestaltung:** Kurt Schöny

Besetzung: Fiordiligi - Soile Isokoski; Dorabella - Sophie Koch; Guglielmo - Ildebrando D' Arcangelo; Ferrando - Rainer Trost; Despina - Stefania Bonfadelli; Don Alfonso - Alfred Šramek

Hübsche Verpackung, wenig Inhalt

Ausverkauftes Haus (auch die Stehplätze!), sehr viele japanische Gäste – und eine Aufführung, die mich ziemlich kühl gelassen hat.

Eine erfolgreiche Mozartproduktion vom intimen, klangklaren Theater an der Wien in die viel voluminösere Staatsoper zu transferieren, ist an sich schon eine Herausforderung. Weil man aber nun die reizvollen „Così“-Aufführungen im Theater an der Wien unter Riccardo Muti (zuletzt im Juni des vergangenen Jahres)

wirklich nicht so schnell vergessen wird, steht man in Anbetracht dieser Wiederaufnahme von vorne herein auf verlorenem Posten. Denn mit dem „Allerwelts-Mozart“, den dieser Abend geboten hat, mag man sich doch nicht zufrieden geben.

Die Vorstellung erweckte den Eindruck eines vom Fließband gelieferten, hübsch verpackten Konfekts, basierend auf fabriksmäßigem Raffinerie-Zucker statt auf raffinierter handmeisterlicher Zuckerbäckerkunst. Aber von wegen Zucker, so böse, wie diese Geschichte eigentlich ist – und so bissig-ironisch auch Musik und Rezitative dazu sein könnten – so glattpoliert schnurrte Seiji Ozawa seinen Mozart herunter. Bei den großen Arien, wenn das Orchester „Atem“ braucht, um den Gefühlsausbrüchen und -irritationen der Sängerrinnen und Sänger das nötige Gewicht zu verleihen, um sie anzutreiben oder zu stützen in ihrem Innehalten, empfand man plötzlich diese große Leere, die Hülle ohne Kern, das Potemkinsche Dorf dieser Mozart-Verpackung wie die gleichnamige Kugel ohne bittersüßem Marzipan.

Und wo das Bühnenbild in hübschen Farben den Golf von Neapel aquarellisierte, verfiel sich die Musik in einem sehr engen Farbraum, den auch die Ausführenden nicht wesentlich verbreitern konnten: Mozart von der Stange, einmal Maß genommen für drei Stunden Musik, auch die Protagonisten nicht zu einem vielgestaltigen Nachspüren tiefgründiger Mozart'scher Liebesanalysen angespornt. Dergleichen kam nur Ansatzweise auf, etwa in der verzerrten Herionenhaftigkeit einer Sophie Koch (Fiordiligi), wenn sie sich in antike Trauerposen flüchtet, nachdem sich ihr Verlobter auf so hintertriebene Art und Weise „verschüsselt“ hat (um wenig später als fescher Albaner wieder aufzutauchen) oder wenn Soile Isokoski als Soldat verkleidet, sich gleich Münchhausen an den Haaren aus ihrer vertrackten Gefühlslage herausziehen möchte. Immerhin war die Despina von Stefania Bonfadelli mit ihrer Suche nach individuellem Witz und Persönlichkeit ein Hoffnungsschimmer in diesem orchestralen Mozart-Einerlei. Apropos Persönlichkeit, Guglielmo und Ferrando mussten den Damen das Feld weitestgehend überlassen. Insofern waren die Rollen fast vertauscht, was die Glaubwürdigkeit nicht unbedingt erhöhte. Die Damen wussten in

Summe einfach mehr mit ihren Stimmen anzufangen, als die Herren. Ildebrando D'Arcangelo verließ sich beim farblosen Absingen der Partie auf seinen wohltönenden Bariton. Rainer Trost kam, bei aller stimmlichen Feinfühligkeit, die man ihm zugestehen muss, gesanglich am wenigsten zur Geltung. Er spürte die unerbittlich den Mozartklang aufsaugende Größe des Hauses wohl am meisten. Alfred Šramek versuchte mit augenzwinkernder Philosophie dem Don Alfonso neues Leben einzuhauchen. Ich bin mir nicht sicher, ob ihm das wirklich gelungen ist.

Die hübsche, stilgemäße Inszenierung hat natürlich auch im Rahmen des Theaters an der Wien viel mehr Wirkung entfacht und ließ dort in so mancher Szene auch ein kammer-spielhaftes, erotisches Knistern aufkommen – was bei den Staatsoperndimensionen unmöglich scheint. Fazit: Wer eine der Aufführungen unter Riccardo Muti im Theater an der Wien gehört hat, kann sich bis auf weiteres den Weg in die Staatsoper ersparen. Der Applaus am Schluss – nach mehr beiläufigen Beifallskundgebungen während des Abends – war stark.

[141]

LA TRAVIATA

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

5.4.2003

Dirigent: Marco Armiliato

Besetzung: Violetta Valery - Anna Netrebko; Alfredo Germont - Tito Beltrán; Giorgio Germont - Dalibor Jeniš; Flora Bervoix - Cornelia Salje; Annina - Waltraud Winsauer; Gastone - Arnold Bezuyen; Baron Douphol - Peter Köves; Marquis d'Obigny - Markus Nieminen; Dottore Grenvil - Dan Paul Dumitrescu

Eine Liebeserklärung

Sie kam mit viel Vorschusslorbeeren ausgestattet nach Wien: Anna Netrebko – und spätestens nach dem zweiten Akt machte man ihrer Violetta eine vorbehaltlose Liebeserklärung.

Kann es eine „ideale“ Violetta geben? Sängerrinnen, die den ersten Akt mit koloratur-bravouröser Attacke bestehen, haben oft Schwierigkeiten, die sich ständig zuspitzende Emotio-

nalität der dahinjagenden Schwindsucht zu vermitteln, die Violetta in den Tod treibt. Sängerinnen, die im vierten Akt mit tuberkulösen Lungen ihre Lebens-Töne lyrisch verhauchen, machen oft im ersten Akt keine allzu gute Figur und haben zwar viel „Leiden“, aber zu wenig Energie für wahre „Leiden-Schaft“.

Anna Netrebkos Violetta rangiert irgendwo in der Mitte. Sie ist zwar keine von den brillanten Koloratur-Fädlerinnen, die sich Noten wie Perlenketten aus der Kehle ziehen, aber sie hat diese technisch anspruchsvollen Passagen jederzeit im Griff, begleitet von kräftig gesungenen und getroffenen Spitzentönen. Das alleine wäre zwar schon vielversprechend, aber noch nicht so besonders aufregend. Netrebko gelingt es jedoch, von diesen technischen Klippen aus, zu emotionalen Höhenflügen aufzubrechen, in denen die Koloraturen fast zu einem Wortgestammel werden, zu einer dahintaumelnden „Liebes-Leiden-schaft“ verschmelzen, die den großen Raum der Staatsoper mit ihren Herzensregungen elektrisierend durchströmt. Es ist eine Art von „Mesmerismus“, der hier einsetzt, ein Magnetismus, der einen fest und unwiederbringlich an diese Sängerin bindet. Dieses Aufgehen im Spiel, verbunden mit ihrem ansprechenden Äußeren schafft nahezu ein „Violetta-Gesamtkunstwerk“.

So richtig zum Tragen kommen diese Merkmale im zweiten Akt, wenn Violetta ihren „Abschieds“-Tod stirbt, am Schluss des Duetts mit diesem fiesen Papa-Germont. Das war ein vorweggenommener, schon mehr als geahnter Tod, der einen betroffen zurückließ. Dabei hat sie ihrer von wehmütiger Erotik durchzogenen Stimme eine Palette an Farbschattierungen entlockt, modelliert zu einer fast körperlich spürbaren Gestenhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks, die sich verbunden mit ihrer naiv-natürlichen Schauspielkunst zu einem mitreißenden Seelendrama auswuchs. Dazu kommt diese Stimme, die schon eine gewisse Gesetzmäßigkeit und Reife hat und der Farbe nach an einen kräftigen, aber nicht zu dunklen Rotwein erinnert.

Im vierten Akt verschiebt sich dann die Perspektive ein wenig. Obwohl sie mit realistischen Hustenanfällen ihr Ende ankündigt, macht Netrebko der so angenehm halbdunkel-ingesättigte Klang ihrer Stimme einen Strich durch die Rechnung. Und was ihr in den ersten

beiden Akten nur zum Vorteil gereicht, wehrt sich jetzt gegen die Auflösung in todesnaher Transzendenz: Es ist einfach noch zu viel „Leben“ in diesem „Sterben“. Aber das ändert nichts Wesentliches an dem aufregenden Gesamteindruck. Denn dieser Gesamteindruck ist wirklich das Besondere an dieser Sängerin: Stimme, Spiel, ihre rührende, bezaubernde Jugendhaftigkeit vermischen sich zu einem einheitlichen Gemälde, dessen Farben durch Gesang, Mimik, Gestik perfekt abgeschattiert werden. Daran ist aber nichts, was künstlich oder erlernt wirkt. Ihre Violetta lebt einen naiven, von Krankheit mehr und mehr gezeichneten und durchdrungenen Liebestraum, fern jeglicher Manierismen oder outrierter Effekthascherei.

Michael Schade, ursprünglich als Alfredo angesetzt, musste kurzfristig absagen wie die rosa Zettel auf den Ankündigungsplakaten den in die Oper eilenden Besuchern ankündigten. Tito Beltrán warf sich in die Bresche, erlitt mit der Kabaletta fast Schiffbruch, und bewegte sich meist an der Grenze noch einigermaßen ansprechender Mittelmäßigkeit. Die Mittellage war etwas eng geführt und die Stimme wirkte über die Register nicht wirklich austariert – ein Eindruck vorbehaltlich der stressigen Bedingungen, die Einspringer meistern müssen. Den „bösen“ Vater sang Dalibor Jeniš. Er sang ihn ein wenig lautstark und ein bisschen ungehobelt. Zu sonderlichem psychologischen Raffinement war dieser Giorgio Germont nicht fähig. Aber abgesehen von diesen nicht ganz unwichtigen Nuancen bot er eine gute Leistung. Das Orchester unter Marco Armiliato agierte wenig auffällig, stellenweise etwas träge.

Viel Applaus gab es für Anna Netrebko von den prallgefüllten Rängen, aber der Applaus war noch steigerungsfähig. Doch dieser Auftritt war hoffentlich erst der Beginn ihrer Wiener Karriere – und wenn sie so weitermacht, wird ihr bald das Publikum beifallstosend zu Füßen liegen. Dalibor Jeniš wurde ebenfalls sehr freundlich mit Applaus bedacht, bei Beltrán regnete der Beifall verhaltener. Gegen Ende der „Vorhang-Serie“ machten sich sogar Ansätze von rhythmischem Klatschen bemerkbar. Und Netrebko kam dann auch noch einmal zum Einzelvorhang, die großen Strahlscheinwerfer flammten wieder auf, und sie konnte den verbliebenen starken Restapplaus genießen.

[142]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

17.4.2003

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Amfortas - Franz Grundheber; Titurel - Alfred Reiter; Gurnemanz - Matti Salmiinen; Parsifal - Christopher Ventris; Klingsor - Wolfgang Bankl; Kundry - Waltraud Meier; 1. Knappe - Cornelia Salje; 2. Knappe - Mihaela Ungureanu; 3. Knappe - Walter Pauritsch; 4. Knappe - Peter Jelosits; 1. Gralsritter - Michael Roider; 2. Gralsritter - Günther Groissböck; 1. Blumenmädchen/1. Gruppe - Ileana Tonca; 2. Blumenmädchen/1. Gruppe - Ildikó Raimondi; 3. Blumenmädchen/1. Gruppe - Stella Grigorian; 1. Blumenmädchen/2. Gruppe - Simina Ivan; 2. Blumenmädchen/2. Gruppe - Renate Pitscheider; 3. Blumenmädchen/2. Gruppe - Mihaela Ungureanu; Stimme von oben - Mihaela Ungureanu

Gründonnerstag 2003: Nachruf auf eine „Parsifal“-Inszenierung

Wien verabschiedet sich von einer „gefällig unwesentlichen“ Parsifal-Inszenierung und erwartet mit gemischten Gefühlen die kommende Neuinszenierung im Frühjahr 2004. Die Aufführung war nicht überragend, aber durchwegs ansprechend. Weiteres wird die Zukunft weisen.

Gründonnerstag gab man die 66. Vorstellung dieser Produktion von August Everding und Jürgen Rose aus dem Jahr 1979. Die 67. Aufführung am Karsamstag wird definitiv die letzte dieser Inszenierung gewesen sein. Die Charakteristik dieser Produktion als „gefällig unwesentlich“ stammt aus der Feder von Franz Endler, der damals noch für die Tageszeitung „Die Presse“ seine Opernkritiken verfasste. Er stieß sich anlässlich der Premiere einigermaßen an dem, was er „Äußerlichkeiten“ nannte: an dem gewaltig-imposanten Einsatz der Bühnenmaschinerie und an den „Quadratkilometern Stoff“, die den Blumenmädchen ein rosala-lauschiges 1970er-Jahr Ambiente verliehen. Damals wurde vor allem dieses Bühnenbild zum zweiten Aufzug geschmäht, dieses muschelartige Gehäuse im Hintergrund, aus dem Kundry begehrt hervortritt und dieser Bun-

ker ähnliche dunkle Turmbau, von dem Klingsor zu Beginn des zweiten Aufzugs seine Tiraden geifert.

Für Franz Endler hat sich Rose bei den Blumenmädchen in „Zuckerlkisten“ verloren, und der „rosarote Panther“, diese Zeichentrickfilm-Figur aus der guten, alten „Fernsehzeit“, hätte seine Freude daran gehabt. Aber heute stellt man überrascht fest, dass kaum ein Staatsopernbühnenbild dermaßen das Fluidum der 1970er-Jahre eingefangen und der Farbgebung eines damaligen Alltags gehuldigt hat, der sich da und dort noch in sehr selten gewordenen Restbeständen von aufdringlich rosarot gefärbtem Diskothekenplüschr bewahrt hat – oder in den gestreiften, grellorangenen Tapeten einsamländlicher Frühstückspensionen. Ich habe das damals – denn auch ich bin in dieser Premiere am 18. März 1979 gewesen – natürlich nicht so empfunden. Der Blick für die stilistischen Feinheiten einer Epoche schärft sich bekanntlich erst im Nachhinein, mit dem Verstreichen der Jahre.

Imposant war der Einsatz der Bühnenmaschinerie: Wurde der „Raum zur Zeit“ verschoben sich die gesamte Bühnenbreite nach hinten und aus den unergründlichen Kellertiefen der Staatsoper erhob sich zu den wuchtigen Klängen der Verwandlungsmusik ein imposantes von dunkelblauem Lichte umstrahltes Kreuz, das hoch und höher wachsend in den Bühnenhimmel stieg. Franz Endler hat das in seiner Premierenbesprechung („Die Presse“, 20.3.1979) wahrscheinlich unter den „staunenerregenden Effekten“ subsumiert, die seiner Meinung nach „dem Verständnis des Werkes nicht dienen“. Doch für mich ist auch jetzt, 24 Jahre später, die visuelle Wirkungskraft dieses Bildes ungebrochen. Kritisch wurde damals zudem der „englische Garten“ Monsalvats beäugt, der vor allem in der naturüberwucherten „Wildnis“ des dritten Aufzugs immer noch so aufgeräumt ausgeschaut hat wie ein Golfplatz.

Die Publikumsreaktionen standen bei der Premiere nicht ganz im Einklang mit der wehevollen Würde, die dem Meister selbst anlässlich von Aufführungen seines Werkes vorgeschwebt sein mag. Es gab ein heftiges Lautgefecht zwischen Befürwortern und Buhrufen. Der Zwiespalt begann schon bei der musikalischen Leitung: Horst Stein halten auch heute noch viele Habitues für einen der besten „Parsifal“-Dirigenten, andere halten ihn für einen

der schlechtesten. Für Polarität war also gesorgt. An der Inszenierung hat vor allem das Bühnenbild zum zweiten Akt irritiert – ansonsten war sie wirklich nicht dazu angetan gewesen, die Gemüter zu erhitzen.

Freilich gäbe man heute manches dafür, noch einmal die Besetzung von damals hören zu dürfen: Karl Ridderbusch war in Sachen Gurnemanz einer der besten, der mir in all den Jahren untergekommen ist; Leonie Rysanek war eine imposante, bühnenpräsente Kundry, bei deren mächtigen Ausrufen im zweiten Aufzug man allerdings immer ein wenig Angst haben musste, dass sie sich ins „Überdramatische“ steigern könnten; Siegfried Jerusalem war 1979 noch ein aufstrebender Heldentenor; Walter Berry, sich langsam dem Ende der Karriere zuneigend, sang den Klingsor; Bernd Weikl, ebenfalls aufstrebend, den Amfortas. Thomas Moser, der in späteren Jahren selbst den Parsifal gesungen hat, fand man als Ersten Gralsritter, Marjana Lipovšek hatte sich unter die Blumenmädchen gemischt.

Aus heutiger Sicht schätze ich an dieser Inszenierung aber gerade das, was in dem von Franz Endler georteten „gefällig unwesentlichen“ verborgen lag: Dass sie sich im Wesentlichen darauf beschränkt hat, die Geschichte zu erzählen, ohne dem Publikum dozierend einzublauen: „So ist es gemeint!“ Everding und Rose haben damals den Mythos selbst nicht angetastet. Die in Blautönen gehaltenen Gralszenen (begleitet von einer zugegebenermaßen etwas plumpen Chorregie) ermöglichten den Zuschauern einen widerspruchsfreien Zugang zum Mysterium dieses Bühnenweihfestspiels auf einer wertfreien Ebene – und schafften jenen Freiraum für einen religiösen Akt, der naturgemäß aus dem einzelnen selbst heraus geschehen muss. Für Wagner, der in seiner Konzeption stark auf antike Dramenmodelle aufsetzte, ist dieses im einzelnen stattfindende Erlösungswerk ein wesentliches Kriterium für das Gelingen seiner Kunst. „Parsifal“ als heilige Handlung, als „Bühnenweihfestspiel“! Man muss sich diese Werkbezeichnung wirklich auf der Zunge zergehen lassen. Ich ahne, dass man mich jetzt bezichtigen wird, einer gefährlichen Mythologisierung das Wort zu reden. Aber von dieser mythologischen Decke, in die Wagner sein Werk gewickelt hat, ist ohnehin kaum mehr ein Zipfel übrig. Diesen auch noch abzuschneiden würde aus dem

ganzen „Parsifal“ einen „Klingsor“ machen, wo uns der „Amfortas“ doch menschlich sehr viel näher steht. Demjenigen, der in der Kunst nur eine Moral sucht, ist das Desinteresse des Publikums gewiss.

Zurück zur Gegenwart: Die Aufführung, wahrscheinlich ohne viele Proben (wenn überhaupt) auf die Bühne gesetzt, war gut, aber nicht außergewöhnlich. Der lange Atem des Orchesters geriet manchmal ein wenig zu lang. Waltraud Meier hatte sich wegen einer leichten Verkühlung ansagen lassen, beeindruckte aber wieder durch ihr darstellerisches und sängerisches Feingefühl, mit der sie zur Wort- und Sinndeuterin wird, über alle Grenzen inszenatorischer Vermittlungsversuche hinweg. Sie kann sich auch stimmlich ein wenig zurückhalten, ohne dass man das als Mangel ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit empfindet. Ihrem torenhaften Gegenüber, Christopher Ventris, Staatsoperndebütant, waren die Grenzen heldentenorhaften Gesanges noch anzuhören. Sein angenehmer Tenor hat aber jene hellnaive Beimischung, die einem Parsifal gut ansteht – eine Stimme im Laubausbruch sozusagen, von der man aber noch nicht recht weiß, wie und wie weit sie sich entfalten wird. Der Gurnemanz von Matti Salminen war mir ein wenig zu „unsanft“. Seine Stimme ist mir hier, in den ätherischen Gefilden des Grals, ein wenig zu „böse“. An Franz Grundheber gab es für mich nichts auszusetzen, man wird schwerlich derzeit einen besseren Amfortas finden. Wolfgang Bankl sang den Klingsor vielleicht ein wenig zu schön und undämonisch.

Die Staatsoper war ausverkauft, die Stehplätze gefüllt, der Applaus ergoss sich vor allem über Salminen, Meier, Grundheber. Auch Ventris wurde mit viel Beifall bedacht. Die paar Buhrufe, die man – neben durchaus starkem Applaus – Peter Schneider hinwarf, waren nicht nachvollziehbar. Es hat keinen Sinn, Premierenmaßstäbe an eine im Repertoire mitschwimmende gründonnerstägliche „Parsifal“-Aufführung zu legen – obwohl es natürlich schön wäre, wenn man das guten Gewissens tun könnte.

[143]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

27.4.2003

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Siegmund - Christian Franz; Hunding - Matti Salminen; Wotan - Alan Titus; Sieglinde - Deborah Voigt; Brünnhilde - Luana De-Vol; Fricka - Jane Henschel; Helmwig - Donna Ellen; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Arona Bogdan; Waltraute - Mihaela Ungureanu; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Svetlana Serdar; Schwertleite - Nadia Krasteva

Kein Speck für Hunding?

Die wahre Kunst ist es, im Auf und Ab des Alltags zu bestehen. Das kann nicht immer gut gehen, aber an der Staatsoper geht es doch sehr oft ganz gut. Nach dem „Parsifal“ bot jetzt auch die „Walküre“ Wagner-Repertoire auf hohem Niveau.

Beginnen wir einmal mit den weniger wichtigen Dingen: Matti Salminen mag keinen Speck – zumindest als Hunding. Das habe ich schon letztes einmal angedeutet. Während andere Germanenhäuptlinge pflichtbewusst eine Speckscheibe abschneiden, würdigt Salminen dem von Sieglinde liebevoll aus einem Stofftuch auf den Tisch gestülpten Mahle nur bedingte Aufmerksamkeit. Ihn interessiert nur das Brot, von dem er wohlgezogen ein Stück abbricht und daran kaut, während er Siegmunds Erzählung lauscht. Dieses „vegetarische Verhalten“ ist bei Salminens Hunding aber kein Ausdruck von Kraftlosigkeit. Den Tisch, den Sieglinde vorher unter patriarchalischem Joche leidend, eigenhändig aufstellen musste, samt den zwei Sitzbänken, schleudert Salminen – nachdem sich dank Siegmunds eifriger Mithilfe die Situation zugespitzt hat – dermaßen eindrucksvoll zur Seite, dass dem Requisiteur dabei angst und bange werden muss. Aber diese Möbel scheinen gut gebaut, ungefähr so wie Salminen auch. Dieser Hunding weiß sich in allen Situationen Respekt zu verschaffen. Sein unterschwellig drohend georgeltes „Du labtest ihn?“ tönt mir eben jetzt, während ich diese Zeilen schreibe, noch immer anregend schaurig im Ohr.

Dabei ist mir noch etwas Anderes aufgefallen, was beweist, wie eng sich Christian Franz (Siegmund) an den Text hält. Es handelt sich scheinbar um eine Lappalie, aber es ist doch interessant, mit welchem Tonfall Siegmund Hunding begrüßt, nachdem dieser bei der Tür hereingepoltert ist und sein „Du labtest ihn?“

in den Raum geworfen hat. Sieglinde antwortet: „Den Gaumen letzt' ich ihm, gastlich sorgt' ich sein!“ Und Siegmund fügt hinzu: „Dach und Trank dank ich ihr: willst du dein Weib drum schelten?“ Mir war es immer ein wenig suspekt, wenn Tenöre das zum Anlass genommen haben, um Hunding ein herausforderndes „Willst du dein Weib drum schelten?“ entgegenzuhalten. Franz singt diese Passage mit einer leicht ironisierenden Hintergründigkeit, die Hunding den Wind aus den Segeln nimmt. Dieser antwortet bekanntlich: „Heilig ist mein Herd: heilig sei dir mein Haus! Rüst uns Männern das Mahl!“ Erst dann fällt ihm die Ähnlichkeit zwischen Siegmund und Sieglinde auf. Ein zu aggressives Auftreten von Siegmund würde nicht diese fast beschwichtigende Reaktion Hundings zur Folge haben, die auch gleich eine Verbindung zwischen ihm und dem Fremden herstellt: „Rüst uns Männern das Mahl.“ Es scheint sich in diesen Augenblicken eine frühgermanische Gemütlichkeit breit zu machen. Aber dann kommt schon diese irritierende Beobachtung, die Hunding mit Argwohn erfüllt: „Wie gleicht er dem Weibe ...“ usf.

Natürlich sollten solche Details nicht überbewertet werden, aber die Art von Franz, Wagner zu singen, ist voller solcher Nuancen. Dadurch wirkt seine Rolleninterpretation sehr schlüssig. Außerdem verfügt er, wie er an diesem Abend bewies, über genügend heldische Ressourcen, um einen standfesten Siegmund auf die Bühne zu stellen. Bei seinem Debüt am 9. Februar hat er sich zu sehr im Ausdeuten des Stabreimgeflechtes verloren. Und wenn er die ersten Zeilen der Winterstürme von Gefühl überwältigt fast ein wenig säuselt – warum soll ein Held nicht auch Gefühle zeigen? Ein paar Punkteabzüge gibt es wegen der etwas eingeschränkten schauspielerischen Fähigkeiten. Etwas Anderes ist noch erwähnenswert: Am Schluss, bevor Siegmund das Schwert aus der Esche Stamm zieht, greift er erst ganz kurz vor dem Herausziehen nach diesem. Als Zuseher befürchtet man schon, Siegmund habe auf das Schwert vergessen. Das ist natürlich ein widersinniger Gedanke, aber Franz hat das schon bei seinem Wiener Rollendebüt so gehalten.

Die Sieglinde der Deborah Voigt war mehr statischer Natur. Ihre Wirkungskraft auf das Publikum schöpft sich stark aus ihrer wohltonenden Stimme, die in mir Assoziationen an eine spätsommerliche Nachmittagsstimmung aus-

löst, an eine angenehme, milde Helligkeit in der man sich genüsslich ausstrecken kann, ohne einen Sonnenbrand zu bekommen. Mit solch ansprechender Stimme lässt es sich sehr glaubwürdig von Liebe und Lust singen. Aber Sieglindes Leiden werden bei Voigt immer „schöne Leiden“ bleiben. Ihre Überzeugungskraft gründet sich auf einer anderen Ebene und entwickelt sich nicht primär aus dem musikdramatischen Fortschreiten der Handlung. Doch wer könnte dieser Stimme, gepackt in eine zarte, weichsamte Hülle, widerstehen? Bemerkenswert ist, dass diese Hülle auch in der Attacke nicht zerreißt, sondern sich weiter über darunter liegende, festere Konturen spannt, dem Ton seine Schärfe nehmend. Deshalb wartet man mit großer Spannung auf die „Tristan“-Premiere am 25. Mai, wenn Voigt die Isolde singen wird.

Alan Titus kam als Wotan kraftvoll über die Runden. In der Wotanserzählung und im „traulichen Zwiegespräch“ mit der bärbeißigen Fricka von Jane Henschel hätte ihm ein schärferes Persönlichkeitsprofil ganz gut getan. Irgendwie ist es nicht so treffend, wenn man von vornherein das Gefühl hat, dass Wotan in diesem Ehestreit keine Chance haben wird. Mir sind die hintergründigeren Charaktere lieber. So bewegte sich Titus ansprechend und wo es geboten ist durchaus effektiv über die Oberfläche des Wagner'schen Walkürenfelsens, ohne tieferliegende Diamanten herauszuschürfen. Luana DeVol setzte sich diesmal gleich mit gelungenen Walkürenrufen in Szene. Dass sie nicht über die ganze „Impact“-Fähigkeit höchstdramatischer Soprane verfügt, habe ich ohnehin schon des öfteren angemerkt. Sie brachte sich diesmal stärker in das Geschehen ein: und das ergab eine verlässliche Brünnhilde.

Fehlen noch ein paar Anmerkungen zum Orchester: Die Musiker waren – bis auf die Trompeter im zweiten Aufzug – sehr gut disponiert. Der Eindruck war – etwa im Vorspiel zum zweiten Aufzug – etwas grobkörnig; insgesamt ohne ausgetüftelte Klangbalance, dafür aber mit dramatischem Effekt. Peter Schneider dirigiert Wagner mit etwas „Abstand“, sucht pragmatisch die großen Konturen, die er gut zusammenzubauen weiß. Damit bleibt die Spannung im Wesentlichen gewahrt, auch wenn an Klanggestalt manches verloren geht. Man muss eben auch da Realist

sein und dem Anlass entsprechend vorgehen. Das Publikum war zufrieden. Der Stehplatz war nicht ausverkauft, „Einzel-Walküren“ unter das Jahr gestreut sind meistens weniger gut besucht als „Walküren“ im Rahmen eines „Ring“-Zyklus. Applaus und Bravo für alle Beteiligten waren ziemlich gleichmäßig verteilt.

[144]

LA JUIVE

(Jacques Fromental Halévy)

Staatsoper

3.5.2003

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Kardinal Brogny - Walter Fink; Léopold - Jianyi Zhang; Prinzessin Eudoxie - Simina Ivan; Éléazar - Neil Shicoff; Rachel - Krassimira Stoyanova; Ruggiero - Boaz Daniel; Albert - Janusz Monarcha; 1. Bürger - Johannes Gisser; 2. Bürger - Hacik Bayvertian; Offizier - Johann Reinprecht

Zuviel „Understatement“?

Diesmal waren sogar Fernsehkameras im Haus – ein Grund mehr, um Sänger und Orchester aus der Reserve zu locken. Weil aber nicht alle Mitwirkenden über solche „Reserven“ verfügten, legte sich hin und wieder die Stirne in grüblerische Falten. Vor allem der erste Akt war nicht frei von Missvergnügen. Die Partie des Leopold führte Jianyi Zhang in gefährliche Höhen, wo zu straucheln einen tiefen Absturz unweigerlich zur Folge hat. Zwar konnte er sich bildlich gesprochen noch rechtzeitig da und dort an spärlich aufwucherndem Gehölze festklammern, aber er baumelte mit beiden Beinen schon dermaßen über dem Abgrund, dass das Hörvergnügen ein zweifelhaftes war. Ob schlechter Tag oder die falsche Partie – der Eindruck war kein allzu schmeichelter.

Auf sicheren Pfaden wanderten der Brogni von Walter Fink und die Eudoxie von Simina Ivan. Beide entledigten sich ihres Parts ohne größere Irritationen. Die Partie der Prinzessin Eudoxie ist der des Léopold an Exponiertheit ein wenig ähnlich, Ivan zeigte sich den Anforderungen aber besser gewachsen, auch wenn ihr nicht jeder Spitzenton mit der einer Prinzessin gemäßen Eleganz von der Kehle ging. Der Bro-

gni von Walter Fink war leider kein wirklicher „Gegenspieler“ für Neil Shicoffs Éléazar. Er vermochte dem jüdischen Goldschmied keine machtvolle Kardinalswürde und nicht das unbedingte Gottvertrauen eines katholischen Kirchenfürsten entgegenzusetzen. Insofern war das Match von vornherein unausgeglich. Vor den laufenden Fernsehkameras wäre ein wenig mehr an darstellerischem Raffinement und stimmlicher Feinfühligkeit kein Fehler gewesen. Und das ist wahrscheinlich der Punkt, an dem man bei der Direktion Nachfragen müsste: Warum wurde für diesen Anlass nicht versucht, den Besetzungsglanz zu mehren? Nur auf Verlässlichkeit zu setzen, die sich mit einigem Anstand aus der Affäre zu ziehen weiß, ist des „Understatements“ doch ein wenig zu viel.

Aber zum Glück hielten Krassimira Stoyanova und Neil Shicoff diesem „Mittelmaß“ mit Kräften entgegen. Sie brachten das Kaleidoskop der emotionalen Wechselbäder bis zur letzten Todes-Verzweiflung und sinnlos-heroischen Gestik ergreifend zur Geltung. Im berührenden Schlussbild, wenn der Vater der (vermeintlichen) Tochter noch eine kleine, schmale Brücke ins Leben bauen möchte (aber möchte er das überhaupt?) schmolzen die Schicksale dieser beiden Bühnenpersönlichkeiten zu einer innigen Vertrautheit zusammen. Das Ergebnis war einer jener zeitlosen Bühnenmomente, nach denen man als Zuschauer süchtig ist. In diesen Minuten sprang der „Funke“, wie man so sagt, von der Bühne direkt in die Herzen des Publikums. Aber beide hatten über den ganzen Abend bereits eifrig am Feuerstein geschlagen, damit der Funke dann auch wirklich überspränge.

Shicoff transzendierte in Éléazars Arie im vierten Akt das schreckliche Schicksal seines Volkes quer durch die Jahrtausende, das gebunden an den einen Gott und in der Gewissheit seiner Auserwähltheit mit der beständigen Anfechtung des Zweifels zu ringen hat und mit der nahezu übermenschlichen Anforderung, die dieser Bund bedeutet. Ich kann diese Szene, wenn Shicoff sie singt, nie anders denken – und es muss wohl auch so sein. Wie Shicoff die Brüche und Zweifel in Éléazars Charakter selbst darstellt und wie sich bei ihm immer wieder menschliche Regungen den Weg durch eine Schicht alttestamentarischer Härte bahnen, ist bemerkenswert. Die Bruchlinien treten

zu Tage und doch werden sie auf geheimnisvolle Weise zusammengehalten. Das Besondere daran ist wahrscheinlich, dass er einen Märtyrer zu spielen weiß und (!) einen rachedurstigen, unbarmherzigen Mann, dem es nicht möglich ist, über seinen Schatten zu springen. Die heldenhafte Pose des „einen, wahren Glaubens“ bricht sich an der emotional-menschlichen Überforderung. Halevys „Jüdin“ entpuppt sich plötzlich auch als ein Werk harscher Religions- und Zeitkritik, abseits eines spannenden Bühnenstoffes. Es handelt sich um ein unlösbares Problem von Wertigkeiten: Denn könnte Éléazar seinen Glauben verraten, um das Leben zu gewinnen oder zumindest das seiner Tochter?

Das Orchester unter Vekoslav Šutej agierte sehr animiert. Die Inszenierung hat den Eindruck von der Premiere bestätigt: Der erste Akt ist nahezu inferior, dann bessert sie sich erheblich, je mehr auf die Persönlichkeiten der einzelnen Figuren eingegangen wird. Der Applaus währte, trotz der späten Stunde (es war dreiviertel Elf) lange, obwohl die Beleuchter mehrmals den großen Bühnenstrahler schon „heruntergefahren“ hatten. Shicoff kam, bis auf einen Einzelvorhang (plus einem geworfenen Blumenstrauß) und den Ensembleverbeugungen, immer Hand in Hand mit Stoyanova. Und beide schienen sehr erfreut über den gelungenen Abend.

[145]

LA CALISTO

(Francesco Cavalli)

Theater an der Wien

17.5.2003

Gastspiel im Rahmen der Wiener-Festwochen;
Théâtre Royal de la Monnaie, Brüssel

Dirigent: René Jacobs; **Regie, Bühne, Kostüme:**

Herbert Wernicke; **Regie Wiederaufnahme:** Dagmar Pischel; **Orchester:** Concerto Vocale

Besetzung: L'Eternità / Calisto - Cincia Forte; La Natura / Il Satirino / Le Furie - Dominique Visse; Il Destino / Diana / Le Furie - Malena Ernman; Giove - Marcello Lippi; Mercurio - Hans Peter Kammerer; Endimione - Graham Pushee; Linfea - Gilles Ragon; Pane - Jean-Paul Fouchécourt; Silvano - Henry Waddington; Giunone - Sonia Theodoridou; Orso - Florence Fischer

Barocke Erotik

Barocke Erotik zog mit Beginn der Wiener Festwochen im Theater an der Wien ein. Francesco Cavallis „La Calisto“ führte einen zurück ins hedonistische Venedig des Jahres 1651. Der Schlussapplaus des Publikums war stark.

„La Calisto“ huldigt mit lasziver Eloquenz dem erotomanischen Zeitvertreib antiker Götter. Jupiter verführt die Nymphe Calisto in Gestalt der Diana, eine Sache, die natürlich nie gut gehen kann. Juno, Jupiters Gattin, rächt sich. Calisto wird in eine Bärin verwandelt, aber Jupiter verspricht ihr, sie in den Himmel aufzunehmen, sobald ihre Erdenzeit um ist. Als Sternbild des „Großen Bären“ wird sie ewig das leuchtende Zeichen ihrer Liebe zum Göttervater sein. Das Publikum darf den Göttern bei ihrem erotischen Zeitvertreib zuschauen und sich einer anregenden musikalischen Massage erfreuen, die inklusive Pause etwas über drei Stunden dauert. Diese Wiederaufnahme einer zehn Jahre alten Produktion des Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie gedachte zugleich dem vor rund einem Jahr überraschend verstorbenen Herbert Wernicke, der bei dieser Produktion für Regie, Bühne und Kostüme gesorgt hat.

Die Bühne wird durch den braunroten Boden geprägt, der das verdorrte Arkadien symbolisieren soll, ummantelt von einer barocken Sternenkarte, die die Sternbilder figürlich darstellt, in aller barockig-üppigen Herrlichkeit. Jede Menge an Versenkungen, Kulissen-türen und vom Schnürboden herabschwebende „Aufzüge“ bieten eine kreative Spielfläche, die sonst ohne weiteres Mobiliar auskommt. Die Handlung wird in fast Shakespear'scher Manier aufgelöst, mit viel Bewegung und nicht ohne Anzüglichkeiten.

Wie man dem Programmheft entnehmen kann, waren die Venezianer des 17. Jahrhunderts nicht gerade prüde. Und Cavalli folgt der Wort-Erotik des Librettos mit einer musikalischen Stimulation, die man nur als angenehm empfinden kann. Das Resultat ist ein „Softporno“, der vor allem musikalisch-akustisch wirkt, angestachelt durch so manchen Vers von Giovanni Faustini, der die Dinge in seinem Libretto durchaus beim Namen nennt. Die Inszenierung vertraut im Wesentlichen auf die Meisterschaft der beiden Urheber: den Musiker und den Librettisten. Sie fügt noch auf ihre Art überras-

schend maßvoll die (zweideutige) Gestik und das Ambiente hinzu, gepaart mit Witz und Ironie.

Verdienstvoll bei der Umsetzung dieses dezenten Vibrationsgefühls war das Concerto Vocale unter der musikalischen Leitung von René Jacobs auf historischen Instrumenten. Jacobs hat auch die Einrichtung der Oper besorgt. Diese Punkte sind, wie immer bei diesen frühen Opern, nur für Spezialisten wirklich diskutierbar. Angemerkt sei jedenfalls, dass nicht jede Note an diesem Abend von Cavalli stammte, sondern dass auch auf eine ganze Reihe weiterer Komponisten zurückgegriffen worden ist. Jacobs hat in einem Beitrag im Programmheft seine Sicht der Dinge dargelegt. Demnach folgte er einer Art von „Opern-Pragmatismus“, dem seiner Meinung nach auch ein Cavalli gehuldigt hätte.

Sängerseitig stand das Ensemble im Vordergrund und man überzeugte durch ausgeklügeltes Spiel. Rein gesanglich fehlte es ein wenig an jener Leichtigkeit und stimmlichen Transparenz, die man sich für diesen Opernstil wünschen würde – samt der technischen Ausgetüfteltheit. Vergleicht man diesen Abend beispielsweise mit der Aufführung von Monteverdis „Ulisse“ bei den letztjährigen Festwochen, dann fiel diese „La Calisto“-Vorstellung doch hörbar dagegen ab.

Bezaubernd war der Schluss: Es wird finster. Mond und Sterne leuchten von den barocken Himmelstapeten. Aus den Bodenplanken der Bühne löst sich der „Großer Bär“ als lebensgroße, bemalte „Laubsägearbeit“, stellt sich auf, und schwebt zu seinem freigehaltenen Sternbildplatz im linken hinteren Bühnenhimmel. Er passt sich ein. Alle Sterne leuchten. Jupiter hat sein Versprechen eingelöst und Calisto in die himmlischen Sphären versetzt. Ein Moment von großer Poesie, der einen träumend in eine sternenklare Nacht entlässt ...

[146]

MASSACRE

(Wolfgang Mitterer)

Ronacher

20.5.2003

Koproduktion der Wiener Festwochen mit der Wiener Taschenoper; Uraufführung am 18.5.2003

Dirigent: Peter Rundel; **Regie & Choreographie:** Joachim Schlömer; **Bühne & Kostüme:** Katrin Brack; **Lichtdesign:** David Finn, **Libretto:** Wolfgang Mitterer & Stephan Müller nach Christopher Marlowe

Besetzung: (Sänger) Catherine - Annette Stricker; Duchesse - Katia Plaschka; Guise - Georg Nigl; Henry - Alexander Plust; Navarra - Bettina Pahn

(Tänzer) girl with plaits - Ingrid Weisfelt; man without a head - Sebastian Rowinsky; tapping clown - Jodi Melnick; volunteer for the magic trick - Kuo-Chuan Wang

Zu viel Klang, zu wenig Theater

Man nehme ein gut gebautes Theaterstück, zerschnipsle es in viele Teile, und halte sich dann an ein paar mikroskopische Krümel, um daraus ein Libretto zu basteln. Besser: Um daraus einen Vorwand für ein Musiktheaterprojekt zu generieren. Aber sehen wir es von der positiven Seite: Dieser Vorwand lieferte immerhin ein paar Vokale und Konsonanten für eine interessante Geräuschkulisse.

„Oper“ würde ich mich das nicht zu nennen trauen, weil der Begriff „Oper“ auch eine bühnenpräsent Story erwarten lässt. Die Story wäre zwar an und für sich nicht so schlecht: ein Marlowe-Stück über die Grausamkeiten der Bartholomäusnacht. Weil aber nach der Bearbeitung durch die Librettisten von diesem Stück fast nichts mehr übrig geblieben ist, weiß man nicht, was man damit anfangen soll. Nennen wir es also doch lieber „Musiktheater“ und einigen wir uns – in Anbetracht der misslungenen szenischen Umsetzung – auf den Begriff „Klangtheater“. Denn geschlossenen Auges konnte man durchaus interessanten raumakustischen Eindrücken nachspüren, und sei es nur einer multidimensionalen Fliege, die mit einigen Dezibel durch das Etablissement Ronacher kreiste, wohl vom süßen Blutduft hugenottischer Leichenberge angelockt. Aber die gab's ja gar nicht! Die Phantasie hätte mit Wolfgang Mitterers akustischen Ergüssen sicher mehr anzufangen gewusst als mit dieser halbherzigen „Grausamkeitschoreographie“. Nach fünf Minuten hatte die Szene „keine Luft mehr“, und sie fiel in sich zusammen wie die Farbbeutel, die die Schauspieler benutzten, um sich happening-gemäß mit „Blut“ zu bekleckern.

Klangtheater: Das ist wohl der eigentliche Gewinn dieses Abends gewesen. Ein Theater-

raum, den Töne durchziehen, vom ausgepressten Sopran bis zum Hubschrauber, der den Beginn des Massakers über den Straßen von Paris überwacht. Ein hübscher, auf den Effekt berechneter Anachronismus, bei dem man, egal ob Hugenotten-Hatz oder nicht, sicherheitshalber den Kopf einzieht. Trotzdem fragt man sich, ob Mitterer nicht beim Klang zu reichhaltig aus der Hand gibt, was er beim Libretto eingespart hat. Denn ein Handlungsfa- den will sich nicht einstellen. Es gibt nur den Beginn des Massakers und sein Ende, es gibt den Beginn, den ein gewisser Guise lostritt, und ein Ende, an dem er weiß angemalt wird. Warum? Keine Ahnung. Dazwischen wird versucht, der Gewalttätigkeit solcher Massenausbrüche auf die Schliche zu kommen. Keine Frage, mit musikalischen Mitteln ist das leichter. Da bemüht man das Schlagzeug oder lässt den Raum vibrieren – nein, es war nicht „laut“, keine Sorge, das ist den Veranstaltern hoch anzurechnen, Gehörschutz war keiner notwendig! Aber wie mit der Handvoll an Sängern und Tänzern eine Massenhysterie inszenieren? Das wirkt schnell läppisch. Und dann ist wohl diese Art von Theater, wenn es darum geht die Grausamkeiten einzuholen, die täglich über die Fernsehapparate flimmern, längst auf verlorenem Posten.

Wenn man sich bei der Magersucht, die die Handlung auszeichnet, ein wenig an die Stereotypie von gängigen Videoclips erinnert fühlt, dann ist das sicher kein Zufall. Aber auch die sehr „lexikalisch“ aufgebaute Partitur (Mitterer wählte aus einem „Reservoir“ von über 2.000 Samples aus) fordert wohl ein anderes visuelles Bezugssystem als das des „klassischen Theaters“. Das ist ein multimedialer Plot, zumindest was die Akustik betrifft – und von der Bühne wehte einem der Staub der Jahrhunderte entgegen. Kein Wunder, wenn man sich die Augen rieb und meinte, von Müdigkeit geplagt zu werden, während fünfzig Meter von einem entfernt persönliche Betroffenheit eingefordert wurde. Mitterer stellt ein paar Fragen im Programmheft: „Könnte ich morden? Unter welchen Umständen könnte ich es?“ Et cetera. Hier gilt der Zweifel nicht der Ernsthaftigkeit des Unterfangens, sondern der Umsetzung.

Doch habe ich nicht einige Zeilen weiter oben folgendes geschrieben: „Ob Mitterer nicht beim Klang zu reichhaltig aus der Hand gibt, was er beim Libretto eingespart hat“? Wer zu viel aus dem Vollem schöpft, kann auch eine

Überschwemmung auslösen. Die Klänge wucherten aus dem kleinen, hübsch besetzten Orchester (Schlagzeug, Klarinette, Kontrabass, Violine, Viola, Klavier, Cembalo (!), Horn, Posaune), und von der elektroakustisch verstärkten Bühne, und aus den Lautsprechern wie üppige Dschungelpflanzen. Sie zwangen die Zuhörerohren durch ein Klanggestrüpp, das erst einmal bezwungen werden wollte. Und man halte einhalb Stunden ein Buschmesser in der Hand, um sich durch dichten Bambus zu schlagen. Keine Frage – man wird ermüden. Von größerem Abstand aus betrachtet, erscheint auch der Dschungel mit seiner Pflanzenvielfalt nur als unregelmäßige dunkelgrüne Wand. Die Kraft, das Blattwerk zu zerteilen und nach den Orchideen Ausschau zu halten, ist begrenzt. Irgendwann hat man genug davon. Insofern ist es keine Überraschung, dass ich das Ende der Aufführung aufatmend zur Kenntnis nahm.

Die Bühnendekoration bestand aus sieben unterschiedlich hohen, säulenartigen Kerzen, die sogar brennen durften. Sonst nichts. Nur mehr oder weniger drohende Bühnenschwärze. Ein bisschen wurde mit der Beleuchtung gespielt, das Publikum geblendet, hell, dunkel – aber nicht sehr artifiziell. Das Publikum (nicht alle Besucher hatten das Ende des Abends abgewartet) beklatschten die Ausführenden freundlich, den Dirigenten am stärksten. Ein paar dünne Bravorufe waren daruntergemengt. Das Ensemble schlug sich gut, aber man weiß ja nie, wo die Stimme aufhört und die Elektroakustik beginnt. Mitterer lässt vor allem den hohen Sopran öfter in „übermenschliche“ Höhen abheben, wo der Ton sich zu einer Trommelfell punktierenden Schärfe formt.

Fazit: Der bühnendramatische Teil von „Masseacre“ trägt nicht. Entweder man ringt sich zu einer vollkommen neuen szenischen Umsetzung durch, die die Klangwelten Mitterers auch zu visualisieren versteht oder man füttere die Handlung mit ein wenig Psychologie, damit doch noch so was wie eine „Oper“ daraus wird. Am besten wäre wohl beides?!

[147]

TRISTAN UND ISOLDE

(Richard Wagner)

Staatsoper

25.5.2003

Premiere

Dirigent: Christian Thielemann; **Inszenierung:** Günter Krämer; **Bühnenbild:** Gisbert Jäkel; **Kostüme:** Falk Bauer; **Chorleitung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Isolde - Deborah Voigt; Tristan - Thomas Moser; Brangäne - Petra Lang; Marke - Robert Holl; Kurwenal - Peter Weber; Melot - Markus Nieminen; Ein Hirt - Michael Roider; Stimme des Steuermanns - John Dickie; Steuermann - In-Sung Sim

*Isolde: Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Szene blähen?*

*Günter Krämer (zum Publikum gewandt): Herab
von der Warte, müßige Gaffer!*

*Publikum (aufgebracht): Tod und Hölle!
(Vorhang)*

Augen zu, Ohren auf!

Man könnte Regisseur Günter Krämer jetzt natürlich mit Zynismen teeren und federn und ihn fragen, mit wie viel Akririe er an der Sitzposition von Tristan im dritten Aufzug gefeilt hat. Doch der Reihe nach!

Wir befinden uns im 19. Jahrhundert und bewundern eine Art von Dampfschiff, offenbar mit Segelunterstützung (die Matrosen singen zumindest davon). Rechts und links kann man hinter großen rechteckigen Raumteilern die Maschinen sehen wie sie sich drehen. (Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass das Verschieben der Raumteiler störende Nebengeräusche verursacht.) Isolde ist mehr oder weniger verzweifelt. Ein schwarzes Kleid mit langer Schleppe. Eine Ritterrüstung sitzt auf einem Sessel, Isolde wird sie umstoßen, genauso wie einen stilisierten filigranen Tisch. Dann wird der Tisch mit einem weißen Tischtuch gedeckt, wie das in gutbürgerlichen Haushalten so üblich ist. Zwei Gläser werden gefüllt. Tristan kommt. Isolde fuchelt ein wenig mit dem Schwert. Ein Schwert? Auf Antikes steht man in gutbürgerlichen Haushalten. Brangäne tauscht in dramatischer Attitüde Isoldens Todestrank gerade noch rechtzeitig mit dem Liebesmix aus und fällt dabei quer über den Tisch. Rote Scheinwerfer flammen auf und treffen das Publikum. „Emergency!!!“. Schließlich ist der Hafen nah. Während Isolde und Tristan voll Inbrunst entbrennen, ohne sich dabei aber wirklich näher zu kommen, tauchen ein paar Männer mit Zylinderhüten auf. Das Empfangskomitee ist eingetroffen. Der ganze Schluss

des ersten Aufzugs, von Wagner tollkühn berechnet, verpufft wirkungslos. Im zweiten Aufzug ist der Bühnenraum weitgehend leer, abgegrenzt von den Raumteilern aus dem ersten Aufzug. Im Vordergrund ein antikisierender Säulenstumpf, auf dem ein Projektor steht. Der Projektor wirft Meeresgewoge an den rechten hinteren Bühnenrand. Der Marmorkopf, den die Säule einst getragen hat, lehnt an ihrem Fuß. Melot schlägt ein Rad, tändelt mit Isolde und geistert dann, das Liebespaar belauschend, umher. Die Rüstung ist wieder aufgestellt. Sie dient als mittelalterlicher Bunsenbrenner beziehungsweise als Beleuchtung. Isolde wird dann wagemutig mit ihrem Kleid die zwischen Scharnieren hervorzüngelnden Flammen ersticken. Da kommt Spannung auf: Verbrennt sie sich dabei oder nicht? Tristan und Isolde finden sich – und dann wird es düster, zum Glück. Doch nein, es fällt seltsamerweise ein Zwischenvorhang! Wenn er sich öffnet, stehen die beiden Liebenden brav zum Duett vereint. Hinter ihnen wachsen drei schlanke, stilisierte irische Koniferen in die Höhe (oder es handelt sich dabei um kultivierten Wacholder, eine Frage, die ein Botaniker klären müsste – oder ein Schnapsfabrikant). Tristan und Isolde stehen und singen. Brangäne mahnt irgendwo aus dem Hintergrund, sie ist so weit entfernt platziert, dass man sie möglichst wenig hören kann. Wieder fällt ein Zwischenvorhang. Tristan und Isolde schreiten getrennt rechts und links an den äußersten Rand der Bühnenrampe. Dann Taschenlampegeblitze. Das schändliche Liebespaar wird ertappt! König Marke, gutbürgerlich gekleidet, zu einem „Wesendock“ verkümmert, fällt dem Inszenierungskonzept völlig zum Opfer; schwach und unglaublich erleidet er einen Herzanfall (?) und muss von Tristan gelobt werden. Tristan benutzt Melot als Schwerthalter für einen Harakiri-Versuch. (Vielleicht hat Marke aber auch Tuberkulose, er tut immer so mit einem weißen Taschentuch herum – oder Asthma? Aber ich glaube nicht, dass die Klärung dieser Frage von besonderer Bedeutung ist.)

Im dritten Aufzug sitzt Tristan auf einem Sessel, einmal wirft er sich aus Schmerzaufwallung auf den Boden und bedeckt sein Haupt mit einem großen roten Isolden-Tuch. Er liegt auch eine Zeitlang auf diesem ominösen Tisch. Schließlich sitzt er tot auf dem Sessel, den Rü-

cken zum Publikum gewandt. Der Auftritt Isoldens wird nicht gezeigt. Schwarzer Zwischenvorhang. Plötzlich sitzt Isolde Tristan gegenüber, sie darf ins Publikum schauen. Der Tisch trennt die beiden. Ein läppisches Handgemenge entleibt Melot und Kurwenal. Erst ganz am Schluss, im Liebestod, steht Isolde auf und darf Tristan berühren. Vorher versinken Brangäne und Marke aber noch im Bühnenuntergrund. Das ist inszenatorisch besonders raffiniert gelöst, weil sich die Bühnenhydraulik mit dezentelem Zischen in die zarten melodischen Anfänge des Liebestodes mischt. Isolde stirbt stehend, indem sie sich eine Hand vor die Augen legt. Mit der anderen hat sie Tristans Stirn berührt. Ein statuarisches Schlussbild voll sublimen Metaphorik. Das wars.

Das Publikum reagierte ziemlich wütend. Keine Idee, über die man sich wenigstens hätte ereifern können, keine visuelle Akzentsetzung, kaum eine Personenführung zur dramatischen Stützung des Bühnengeschehens. Krämer und sein Team griffen tief in längst verstaubte Mottekisten postmoderner Versatzstücke. Und alleine, dass wieder das 19. Jahrhundert bemüht wird, zeugt von großer Einfallslosigkeit. Der Erkenntniseffekt in dieser Neuinszenierungs-Manie ist inzwischen ohnehin gleich Null.

Nachdem dieser Punkt abgehakt wäre, geht es weiter zum musikalischen Teil. Der „Tristan“ gestaltet sich für die beiden Hauptdarsteller wie eine Mount Everest-Besteigung ohne Sauerstoffflasche. Thomas Moser hätte eine solche vielleicht nicht schaden können. Moser sang einen „lyrischen“ Tristan – und in dieser Charakteristik steckt schon janusköpfig die ganze Doppeldeutigkeit seines Bemühens. Man wird ihm eine gewisse Bewunderung nicht versagen können, dass er letztlich doch oben, am Everest angekommen ist, dank einer äußerst ökonomischen Krafteinteilung. Zwar geriet er im dritten Aufzug teilweise erbarmungslos unter die vom „Everest“ herabstürzenden Orchesterlawinen: Aber er kämpfte, er siegte, und ob solch gewaltiger Anstrengung verwundert es nicht, dass er mit schlampig umgebundener Krawatte insgesamt den Eindruck eines etwas verwahrlosten Borderliners abgab. (Das ist natürlich ein „Einfall“ der Regie.) So zieht denn der Zuhörer den Hut vor seiner Leistung und fragt sich trotzdem, ob er mit diesem Tristan zufrieden sein kann.

Deborah Voigt gebührt die Gesangeskrone des Abends. Ihr Debüt als Isolde ist gelungen. Wohin sie der Weg zu everestischen Höhen hochdramatischer Sopranehren aber führen wird, bleibt ungewiss. Sie muss sich gegenwärtig sein, dass sie viel von der klanglichen Besonderheit ihrer Stimme auf diesem Gebirgspfad einbüßen könnte. Ein angespanntes Vibrato, das ihre Isolde des öfteren begleitete, schien mir nicht unbedingt ein Zeichen dafür, dass sich ihre Stimme bei dieser Partie besonders wohl fühlt – und deren samtige Klangumhüllung war schon kaum mehr wahrzunehmen. Dieses absolute Ruhen in den Schlusstönen des Liebestodes, es war zu sehr von den Anstrengungen des Gipfelsieges beunruhigt. Eigentlich ist auch Voigt (noch?) keine Isolde. Dieser Hang zur stimmlichen „Unterbesetzung“ schlug beim Marke von Robert Holl und der Brangäne von Petra Lang voll durch. Holl konnte dem Marke kaum Akzente abgewinnen, er litt brav mit einem schon etwas abgestumpft klingenden Organ dahin. Petra Lang gab eine Brangäne mit wenig Persönlichkeit und Charakter. Beide konnten den Ansprüchen, die man bei einer Premiere als Zuhörer wohl haben darf, nicht wirklich gerecht werden. Peter Weber schlug sich als Kurwenal einigermaßen ansprechend.

Christian Thielemann wurde schon zu Beginn sehr heftig akklamiert. Das Vorspiel zum ersten Akt war von einer großartigen Eindringlichkeit und Brillanz. Die Zartheit der Streicher, die sich trotzdem nicht in einem ästhetisierenden Nirwana verlor, sondern immer einen festen Kern bewahrte, war von visionärer Klanglichkeit. Die Höhepunkte wusste er mit vibrierender Eleganz anzusteuern, wobei er den transparenten Klang nie auf dem Altar einer pedanten Motivklauberei opferte. Der Gesamteindruck blieb homogen, aber gepaart mit der Durchsichtigkeit eines fahlblauen Herbsthimmels. Es könnte sein, dass einem dieses Ätherische, dass er vor allem bei den Violinen bis nahezu unter die Hörbarkeitsgrenze zu treiben wusste, auch schon wieder zu viel des Guten war. Aber dadurch lassen sich auch atem- und zeitlose Momente erreichen, wie im Liebesduett des zweiten Aufzugs, wenn sich die Musik in der physischen Selbstauflösung der beiden Individuen ergeht. Dazu kam, und das war das für mich das wirklich Besondere, eine Art von subkutaner

Nervosität, ein Bloßlegen des Tristan'schen Wahnsinns, der wohl Wagner, damals in Venedig, als er voller Liebesschmerzen toll am Tristan schrieb, gepeinigt haben mochte. Diesmal ging von der Tristan-Musik eine Art von unterschwelliger Bedrohung aus, die sich ins Gemüt fraß.

Um das zu verdeutlichen, muss ich kurz auf Zubin Mehta zurückkommen, der den Tristan einige Male (nicht nur bei der Neueinstudierung 1980) an der Staatsoper dirigiert hat. Anlässlich einer Aufführung am 5. September 1997 notierte ich überschwänglich: „An diesem Abend jedenfalls gelang wieder einmal die Erlösung unserer unruhigen Seelen durch die Kraft der Musik, und man ist schon dankbar, wenn man im Liebestod wirklich versinken kann, wenn die am Strand von Kareol langsam auslaufenden Orchesterwagen einem den ganzen Alltagssand aus dem Gedächtnis spülen.“ Die Isolde sang damals Gabriele Schnaut, den Tristan John Frederic West. (Beide weitaus mehr dem geforderten Sängertypus entsprechend, als die Besetzung dieses Premierenabends. Aber das ist auch schon bald sechs Jahre her ...) Diese „Erlösung“ fand nun diesmal nicht statt. Ich sage nicht, dass das ein Fehler sei, es ist einfach anders gewesen. Bei Mehta war es gerade dieser romantische Gestus, bei dem der „Tristan“ zu einer Abfolge sich überlagernder gegen das Gehör brandender Orchesterwagen mutierte, im Vergleich zu Thielemann sicher weniger analytisch, aber sehnsuchtsvoller und desto trotz von eindringlicher Intensität. Thielemann kehrte die verheerende musikalische Psychologie des Werkes nach außen, verbunden mit selten gehörter klanglicher Brillanz, (nahezu) absoluten Ruhepunkten und steilen, nervenzerfetzenden Anstiegen. Mehta, das war die Melancholie einer sich nicht erfüllenden Liebe, noch einer romantischen Tradition verbunden, der man sich hingeben konnte. Thielemann verleugnete diese Tradition nicht, aber er goss sie um, in eine mehr „realistische“, sprödere Gestalt: Thielemanns „Tristan“ ist nicht zum Träumen, er möchte einen den ganzen Wahnsinn spüren lassen. Und das ist ihm auch gelungen. Ich habe ziemlich schlecht geschlafen in der Nacht nach dieser Premiere. (Leider fielen gewisse Unsicherheiten bei den Bläsern auf, die Hirtenweise des Englischhorns geriet

beim Herannahen von Isoldens Schifflein in ziemliche „Schräglage“.)

Die starken Ovationen für Voigt und Moser waren auch Ausdruck der Opposition zum Regieteam, das erbarmungslos ausgebuht wurde. Holl bekam ebenfalls deutliche Buhs ab, auch für Lang gab es ein paar dezentere Missfallensäußerungen. Thielemann wurde gehuldigt – mit einer auch an der Staatsoper selten erreichten Intensität.

Der Stehplatz war anscheinend nicht ausverkauft? Entweder war das schöne Wetter daran schuld, die frühe Beginnzeit (16.30h) oder der Stadtmarathon. Als ich um halb Vier zur Oper kam, hechelten noch drei verlorene Läufer den Ring entlang ins Ziel. Kein Wunder, dass man dann nicht mehr in einen „Tristan“ gehen möchte.

[148]

ERWARTUNG / EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE

(Arnold Schönberg / Alexander Zemlinsky)

Konzerthaus

27.5.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Marc Albrecht; **Orchester:** RSO-Wien

Besetzung: (Erwartung) Die Frau - Anja Silja
(Eine florentinische Tragödie) Bianca - Eva-Maria Westbroek; Guido Bardi - Torsten Kerl; Simone - Hakan Hagegard

Salomes Nachfahren

Zwei intensive Operneinakter kamen konzertant im Konzerthaus zur Aufführung: Schönbergs Monodram „Erwartung“ und Zemlinskys Oper in einem Aufzug „Eine florentinische Tragödie“, beide im packendem Zugriff des Radio Symphonie Orchesters Wien. Packend, das ist mehr im Sinne von zupackend zu verstehen. Marc Albrecht langte mit dem RSO Wien tüchtig zu und etwas mehr akustische Feinarbeit wäre kein Nachteil gewesen. Vor allem Zemlinskys Musik, die sich mit der „Florentinischen Tragödie“ in der „Salome“-Nachfolge an einem Oscar Wilde-Sujet ergötzt, litt ein wenig darunter. Die prächtigen spätjugendstiligen Klangfarbenspiele dieser Partitur konnten sich nur wenig entfalten. Aber die dramatische Wucht wurde mit Verve vorgeführt und insofern darf man Albrecht nicht tadeln.

Nicht zuletzt wegen der stimmkräftigen Beteiligung von Anja Silja steigerte sich die „Erwartung“ zu einer expressionistischen Hochschaubahn, zu einem packenden Seelendrama. Mit ursprünglicher Kraft und Spitzentönen setzt einen diese Stimme nach wie vor in Erstaunen. Silja wurde zur kongenialen Mitstreiterin für Schönbergs musikalische Attacken, aus denen er den Alptraum-Wald formt, in den er seine „Frau“ lockt. Das Libretto wirkt antiquiert und ist von so überspannter Emotionalität, dass deren abschließende Nekrophilie keinen Vergleich mit der Wildschen Salome aushält. („Mein Herz ist so heiß vom Warten ...“ u. a. m.) Aber es gibt da ja zum Glück noch die exzessive musikalische Umsetzung Schönbergs.

Zemlinskys „Florentinische Tragödie“ ist ein Breitwand-Strauss, eine Art von „Salome“-Transkription, auch wenn die Geschichte natürlich anders abläuft. Ein Kaufmann, der von einer Reise unvermutet zurückkehrt, stößt auf den Sohn des Herzogs von Florenz, der seiner Frau Bianca den Hof macht. Der Kaufmann bringt den vermeintlichen Liebhaber um, und das Ehepaar versöhnt sich überraschender Weise wieder: „Bianca: Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark? - Simone: Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön! (Er breitet seine Arme gegen sie aus. Bianca sinkt auf die Knie vor ihm. Er küßt sie auf den Mund.)“ Zemlinsky packt diese Zeilen in eine Schlussapothese, die einem Richard Strauss alle Ehre gemacht hätte. Die „Florentinische Tragödie“ ist aus dramatisch wirkungsvollem Epigontum geschmiedet, und man könnte ihr gerne öfter mal begegnen.

Die Besetzung war gut, Hakan Hagegard kam im Laufe der rund eine Stunde dauernden Aufführung immer besser in Fahrt und machte seinen Nebenbuhler stimmkräftig nieder. Auf ihm ruhte auch die Hauptlast der Publikumsüberzeugung, die Figuren des Guido und der Bianca haben weit weniger zu singen und sind schon von Zemlinsky etwas blass gezeichnet. Vielleicht klang deshalb Torsten Kerl nicht ganz so souverän wie schon gehört. Und Eva-Maria Westbroek ließ mit einer interessanten, etwas dunkel gefärbten Stimme aufhorchen. Mehr hat ihr Zemlinsky nicht zugestanden. Dem Publikum hat der Ausflug in das frühe 20. Jahrhundert gefallen (den leeren Plätzen nach zu schließen, sind einige aber auch gar nicht erst gekommen).

[149]

MADAMA BUTTERFLY

(Giacomo Puccini)

Theater an der Wien

29.5.2003

Gastspiel Stadttheater Klagenfurt bei den Wiener Festwochen

Dirigent: Marc Piollet; **Regie:** Dietmar Pflegerl;

Bühne: Bernd-Dieter Müller; **Kostüme:** Annette Zepperitz; **Orchester:** Wiener Symphoniker;

Chor: Chor des Stadttheaters Klagenfurt

Besetzung: Cio-Cio-San - Seo Hye-Yeon; Suzuki - Julia Kim; Pinkerton - Evan Bowers; Kate - Johanna Wölfl; Sharpless - Andrew Golder; Goro - Alexander Nagy; Yamadori - Willi Jeschofnik; Bonze - Sorin Coliban; Kaiserlicher Kommissar - Vassil Slavov; Staatsbeamter - Reda-El Shennawi; Kind - Maximilian Turnovsky u.a.

Tödliche Gefühle

Eine Produktion des Klagenfurter Stadttheaters bei den Wiener Festwochen? Dem Applaus nach zu schließen war es ein voller Erfolg. Und um Missverständnisse zu vermeiden, der Erfolg hatte nicht wirklich mit den musikalischen Leistungen des Abends zu tun. Er war vor allem der Inszenierung geschuldet, einer bis in jede einzelne Gestik ausgeformten Personenregie. Die Inszenierung ist geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie man auch aus einem insgesamt eher glanzlosen Ensemble, Charaktere schaffen kann, die den Handlungsfaden mit bewundernswerter Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit bis zum bitteren Ende ablaufen lassen. Regisseur Dietmar Pflegerl hat „seinen“ Sängerinnen und Sängern die Haut oberflächlicher „Opernhaftigkeit“ abgezogen, er hat sie als Menschen ernst genommen, als Menschen, die mit ihrer ganzen Emotionalität und mit hingebungsvoller Liebe in eine fatale Beziehung zu einander treten. Das trägt den Abend bis zum Schluss.

Pflegerls Personenführung erreicht die Qualitäten des Kinos, holt wie unter Großaufnahme die spielerische Leidenschaft Pinkertons, das beschämte Zögern des Konsuls, Cio-Cio-Sans Verzweiflung hervor. Die rituelle Gestik Japans (beide weiblichen Hauptpersonen sind mit Asiatinnen besetzt) kommt dabei ebenso zum Tragen wie die saloppere Art der Amerikaner, die sich mit zunehmender Irritation in diesem aus

weißen luftigen Zwischenwänden gebauten Haus bewegen. So zweifelt man als Zuseher keine Sekunde an der Glaubwürdigkeit des von Puccini weidlich ausgebreiteten Liebes-Schmerzes. Pflegerl hat das Werk aus Folklore und Kitsch neu geboren. Was braucht es mehr?

Die Inszenierung rührt weder an die Zeit noch an den Ort der Handlung. Das helle Bühnenbild erzeugt eine gewisse Abstraktion, aber im Vordergrund gibt es einen kleinen Teich und weißes Sitzmobiliar und es wird Tee serviert. Insofern atmet die Szene eine wohltuende Konventionalität, die es den Zuschauern ermöglicht, sich ganz auf die emotionsgeladene Handlung zu konzentrieren. Die heikelste Stelle, Cio-Cio-Sans Selbstmord, vollzieht sich hinter einer dieser Trennwände. Cio-Cio-San steht seitlich zum Publikum, das durchschimmernde Weiß der Wand mildert den dramatischen Effekt, im Vordergrund spielt das Kind am Teich mit einem Schiff. Schon schaut Frau Pinkerton vorbei ...

Der musikalische Part gelang weniger überzeugend. Marc Piollet lockte am Pult das Orchester immer wieder viel zu lautstark aus der Reserve. Er hielt sich zwar konsequent an die dramatische Pragmatik des Werkes, aber eine feinfühligere musikalische Artikulation ließ das Orchester ebenso vermissen wie das Ensemble. Puccinis Spiel mit unterschiedlich stimmungskolorierten Klangfarben blieb weitgehend ausgespart. Auch die melodischen Akzente wurden nicht allzu stark forciert, so als ob man fürchte, in kitschigem, operettenhaftem Fahrwasser auf Grund zu laufen.

Sowohl Evan Bowers (Pinkerton) als auch Seo Hye-Yeon (Cio-Cio-San) überzeugten weniger durch stimmliche Mittel als durch ihr rollendeckendes Spiel. Beide ließen kein Stimmen hören, die das Publikum überwältigten. Bowers hat eine glanzlose, etwas eigenartig gestimmte Mittellage, die ihm als Pinkerton (und in dieser Inszenierung) zum interessanten Charakterisierungsmerkmal wurde. Es fehlte die Leichtigkeit der Übergänge ebenso wie eine gewisse lyrische Gestimmtheit. Dieser Marineoffizier spielte mit Cio-Cio-San eher wie ein Bub mit einem Plüschbären. Das war kein Pinkerton für romantische Seelen.

Auch Seo Hye-Yeon, deren etwas flackernde, unsolide Stimmführung sich im Laufe des Abends merklich besserte, war keine „Schön-Sängerin“ und gewann nur dann, wenn sie im gesanglichen Ausdruck ganz die Hingabe an

die Emotionalität der von ihr dargestellten Person vollzog. Auf diese Weise wurden ihre fast barbarisch hinausgezielten Spitzentöne vom Schmerz oder von der impulsiven Freude Cio-Cio-Sans so stark durchdrungen, dass man einfach an sie glauben musste.

Letztlich siegte Puccini als genialer Musikdramatiker und der Abend verging schnell – und Betroffenheit stellte sich ein. Mir schien allerdings, dass Taschentücher weit weniger oft gezückt wurden, als bei „Butterfly“-Aufführungen üblich (was ich ja nicht unbedingt als Mangel empfinde). Aber vielleicht wird auch das Publikum immer abgebrühter?

[150]

DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN

(Helmut Lachenmann)

BA-Halle Gasometer

30.5.2003

Koproduktion Neue Oper Wien und Wiener Festwochen

Dirigent: Walter Kobéra; **Regie:** Alfred Kirchner; **Ausstattung:** Karl Kneidl; **Lichtregie:** Norbert Chmel; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich; **Chor:** Chor der Neuen Oper Wien

Besetzung: Sopran - Elizabeth Keusch, Sarah Leonard; Sprecher/Leonardo da Vinci - Walter Raffener; (Schauspieler) Gudrun Ensslin - Therese Affolter; Das Mädchen - Philippa Galli; Großmutter - Emine Sevgi Özdamar; sowie weitere stumme Rollen

Vom Zündeln und Brennen

Man kann auch als armer Mensch schön sterben und in den Himmel kommen. Das ist zumindest tröstlich. Aber ich kann mir schon vorstellen, dass einem Andersens Märchen „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ aus genau diesem Grunde nicht gefällt. Komponist Helmut Lachenmann könnte zumindest dieser Meinung sein. 1997 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt war das nicht unumstrittene Werk jetzt endlich auch in Wien zu sehen.

Die erste Schwierigkeit bestand darin, den Weg zum Aufführungsort zu finden. Die BA-Halle im Gasometer liegt gut versteckt. Wer sich in das Einkaufszentrum hineinlocken lässt, hat zuerst

einmal ein paar Rolltreppen zu überwinden – besser man nimmt den Weg außen am ersten Gasometer vorbei. Die Halle ist aber, so nebenbei bemerkt, auch abgrundtief hässlich, und angesichts dieser Betonarena fragt sich der Eintretende sofort wie hier eine ansprechende Akustik möglich sein soll.

Ist man eingetreten, findet man sich in einem großen unwirtlichen Raum wieder, in dem mittig in konzentrischen Kreisen die Sitzplätze für das Publikum aufgestellt sind – ausgehend von einer Kreuzung zweier rechtwinklig zueinander gelegter Laufstege, die von oben betrachtet das ganze festmachen wie eine Zielscheibe. Die Zuschauer blicken sitzend nach innen, auf diese Kreuzung, während sich hinter ihnen insgesamt vier Orchestergruppen im Raum verteilen, ein Beispiel gelebter Quadrophonie. Die Zweifel in punkto Akustik steigen, man weiß nicht, wo man sich hinsetzen soll, welches Orchester man im Rücken haben möchte, welches gegenüber, welches seitlich. Um die Übersicht zu behalten, ist es besser, sich in einem der äußeren Kreise niederzulassen, nicht zu nahe beim Laufsteg. Das erscheint mir als der richtige Kompromiss. Sobald man sitzt, starrt man auf schwarze Planken, die über einen Meter hochgezogen sind und über die die Köpfe hinwegsehen wie über Palisaden. Die Kreise befüllen sich langsam und werden ziemlich voll. Das Licht wird schwächer. Es beginnt. Doch halt! Vorher hat man sich die Wartezeit natürlich mit einem Blick ins Programmheft verkürzt. Man liest: „Nach Texten von Hans Christian Andersen, Gudrun Ensslin und Leonardo da Vinci“ und beginnt gleich einmal zu grübeln. Zum Glück wird von Regisseur Alfred Kirchner in diesem Programmheft beredt erklärt, was es mit dieser Kombination auf sich hat: Demnach könnte Gudrun Ensslin dem armen Mädchen mit den Schwefelhölzern durchaus zu Hilfe gekommen sein, schließlich wären beide „an und in unserer Gesellschaft zugrunde gegangen. (...) Es ist ganz eindeutig, dass Gudrun Ensslin und das Mädchen mit den Schwefelhölzern Geschwister im Geiste sind, Opfer sind.“ Das Mädchen hat allerdings, was seine Armut in den Augen des Regisseurs wohl noch vermehrt, „kein politisches Bewusstsein“. Für Kirchner ist der „Leonardo-Text ein genial eingeschobener Text, der die Grundzüge der ganzen Komposition in sich trägt, nämlich den Vergleich von Naturgewalt und menschlicher Ge-

walt“. (Leonardo referiert über seine persönlichen Erfahrungen mit dem Vulkanismus.) Helmut Lachenmann hat einen Brieftext in das Libretto montiert, der in der Stammheimer Haft von Gudrun Ensslin verfasst worden ist. Vom „ausdruck der rebellion der zertrümmerten subjekte gegen ihre zertrümmer“ ist hier die Rede. Man kann dem Text Kirchners immerhin entnehmen, dass Ensslin versucht hat, „mit dem Anzünden des Kaufhauses etc. die Gesellschaft auf ihre negativen Zeichen hin aufmerksam zu machen, sie aufzurütteln“. Man kann ihm aber auch entnehmen, dass es „ein ganz natürliches menschliches Empfinden ist, gegen diese Kälte rebellieren zu wollen – ohne jetzt die Taten der Gudrun Ensslin für gut zu bewerten, darum geht es nicht“. Kälte meint in diesem Zusammenhang, die Kälte, „die der Gesellschaft innewohnt“. Nun gut, die Moral, die ich predige, ist die Ideologie, die ich esse. Das ist man gewohnt. Was Lachenmann betrifft, so ist die Stellungnahme des Künstlers ohnehin uneindeutiger als die des Regisseurs. Lachenmann zu Ensslin: „Sie bezog ihr Ethos aus ihrer christlichen Erziehung. Die Umstände ihres Todes sind nicht einwandfrei aufgeklärt. An ihrer Verformung und schuldhaften Verstrickung und am Leid ihrer Opfer tragen wir als ständig das Unrecht hinter und neben uns verdrängende Nachkriegsgesellschaft mit Schuld. Es irritiert mich, wie man auf ihren Namen starrt, ohne den Kontext zu befragen.“ (Aber dieser Text findet sich nicht im Programmheft, sondern auf der Website der Salzburger Festspielfreunde unter www.festspielfreunde.at)

Und dass führt gleich weiter zu einem Punkt, der nicht übersehen werden sollte: Das Programmheft der Wiener Festwochen erwähnt von der Terroristinnen-Karriere Gudrun Ensslins, auf die Kirchner durch visuelle Zitate während der Aufführung deutlich Bezug nimmt, keine Silbe. Anscheinend hatte man für das Akronym R.A.F. (Rote Armee Fraktion) keinen Platz mehr übrig, während man über die Jugend und das religiöse Engagement Ensslins in der evangelischen Kirche immerhin noch zwei Seiten beisteuerte. Deshalb sei hier in gebotener Kürze ihr weiteres Schicksal ergänzt: Ensslin beteiligte sich 1967 an zwei Brandanschlägen auf Frankfurter Kaufhäuser, wurde gefasst, inhaftiert, flüchtete und tauchte 1969 unter. Sie wurde eines der Gründungsmitglie-

der der Roten Armee Fraktion. 1972 wurde sie verhaftet. 1977 erhängte sie sich ihrer Gefängniszelle. Der Selbstmord erfolgte im Einklang mit den Selbstmorden der anderen einsitzenden führenden Mitgliedern der „Baader-Meinhof“-Gruppe und gab immer wieder zu diversen Spekulationen Anlass. Die R.A.F. steht für eine ganze Reihe an Banküberfällen, Sprengstoffanschlägen, Entführungen und politisch motivierten Morden.

Offenbar geht Lachenmann davon aus, dass dieser Kontext gewusst wird – was ich allerdings für eine mehr beschönigende Auffassung halte. Sind die (Un-)Taten einer R.A.F. entschuldbar und einer Mythologisierung wert, durch die „gesellschaftliche Kälte“, denen sie angeblich entsprungen sind?! Lachenmann war diese Problematik sicher bewusst, sonst hätte er nicht Leonardo da Vinci als Vermittler eingeführt, der zwischen dem radikalen diesseitsbezogenen Konzept einer Ensslin und dem jenseitsorientierten romantischen Konzept eines Andersen vermitteln soll. Aber da Vinci bleibt nur eine seltsame gestammelt-gesprochene Arie, die voller Furcht und Verzweiflung ist, und eigentlich auch nichts zur Klärung dieses Sachverhalts beiträgt. Am Schluss siegt der Romantizismus des Todes, hüllt alles ein, fragt aber nicht mehr nach einer moralischen Wertigkeit der gehandelt-habenden Personen. Und statt das Thema zu entmythisieren, erscheinen beide Mädchen plötzlich in der Rolle verzweifelt-heldenhafter Opfer. Nicht, dass man über diesen Aspekt nicht nachdenken könnte, aber man hätte erwarten dürfen, dass die Stellungnahme zu einem der dunkelsten Kapitel deutscher Nachkriegsgeschichte deutlicher ausfällt. „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ ist kein Beitrag, um dieses aufzuarbeiten – auch nicht die Inszenierung von Alfred Kirchner. Man denkt mehr an eine Art von Requiem. Die historische Analyse stammelt nach wie vor dahin, wie Leonardo laut Partitur. Womit wir endlich bei der Aufführung wären ...

Die Akustik erwies sich als überraschend brauchbar. Die vier Orchester waren gut auf einander abgestimmt, die zwei Sopranistinnen, die immer wieder ihren Platz wechseln und dabei singen, fügten sich als „bewegliche Geräuschquelle“ darin ein. Der Klang gewann eine interessante räumliche Dimension, durchaus zum Zuhören animierend. Möglich ist das alles aber nur mittels elektronischer Hilfsmittel. 105

Musiker speisten den Orchesterpart mit Klängen. Der Aufwand ist beträchtlich: Hilfsdirigenten, Monitore, über die Walter Kobéras Zeichengebung flimmert. Dazu gesellt sich noch der Chor der Neuen Oper Wien.

Die Inszenierung spielt sich auf den beiden, sich überkreuzenden Laufstegen ab. Phillippa Galli als Mädchen und Therese Affolter (Ensslin) stehen im Mittelpunkt. Sie schauspielern und pantomimen. Dabei ist von Phillippa Galli der weit-aus größere Einsatz gefordert. Gleich zu Beginn muss sie mal tüchtig frieren, schließlich ist es kalt und sie möchte ihre überdimensional großen Schwefelhölzchen loswerden. In den ersten Minuten verwandelt sich die Halle in eine Art von Eispalast, so intensiv ist das Spiel von Galli. Aber dann merkt man, dass es doch ein bisschen heiß ist, und der Eindruck, den die Inszenierung macht, verwässert zusehends – und die imaginären Eiszapfen schmelzen dahin. Die Fixierung auf die Laufstege schränkt den Handlungsspielraum ziemlich ein. Man kann die Enge gut ausnützen, um Bedrohungsszenarien zu entwickeln, Männer, die von vier Seiten auf das arme Mädchen zu marschieren, voller böser Absichten. Aber weil die Aufführung nicht eine halbe Stunde, sondern mehr als dreimal solange dauert, bleibt am Schluss nicht mehr viel davon übrig. Dann liegen Mädchen und Ensslin minutenlang tot herum, die „Großmutter“ kniet bei ihnen. Doch zu diesem Zeitpunkt hat einen zum Glück längst die Musik gepackt. Denn Alfred Kirchner weiß dieser quasi religiös anmutenden Schlussapotheose szenisch überhaupt nichts mehr abzugewinnen.

Ja, die Musik. Sie ist zuerst sehr kontextbezogen, man glaubt den Wind zu hören, die klappernde Kälte. Sie entwickelt sich stark aus der Situation und die Soprane werden bald auch durch Schnalzen und Wangenklopfen zur Ton-erzeugung herhalten müssen. Der Aufbau ist sehr artifiziell, plötzlich kurzgeschnittene Toneinspielungen, Musik- und Sprachfetzen aus dem Radio setzen Akzente. Besonders aufregend ist es nicht, jedoch gut arrangiert, eine Art von Paraphrase zum Thema „Frieren“ und „Kälte“. Eine akustischer Wahrnehmungsversuch, wenn man so sagen möchte, der nicht wirklich einen dramatischen Fortgang reflektiert. Man könnte es im übertragenen Sinne auch als Bildbeschreibung bezeichnen (und es wäre schön gewesen, wenn Kirchner ein paar Bilder geschaffen hätte, die als Vorlage für diese Be-

schreibungen tauglich gewesen wären). Lachenmann nennt es ja (diesmal im Programmheft nachzulesen): „Eine musikalische Handlung“. (Ein kleiner Querverweis auf Wagners „Tristan“ ist wohl implementiert.) Die Spannung wird einigermaßen aufrechterhalten, aber der Weg ist lang, das merkt man schon nach einer halben Stunde. Und man meint zu erkennen, dass der betriebene Aufwand in direktem Verhältnis zur Beliebigkeit einer zeitgenössischen Moderne steht, die sich nur mehr über die eingesetzten Mittel von einander zu unterscheiden weiß.

Das Mädchen brennt also seine Hölzchen ab, Ensslin hängt sich auf (zumindest in der Version von Kirchner). Die Großmutter aus Andersens Märchen erscheint, um den beiden Toten Beistand zu leisten. Und jetzt gewinnt die Musik endlich jenen Boden unter den Füßen, den man schon längst gänzlich verschwunden glaubte. Schlagwerk duelliert sich über die große Halle hinweg. Alles schwingt sich auf zur Himmelfahrt – um sich in einer minutenlang gehuldigten Transzendenz wiederzufinden. Ein Sho, eine japanische Mundorgel, dem Klang einer Mundharmonika nicht unähnlich, haucht ihre Opfertöne hinaus in den Raum, Klopferäusche, wie auch immer sie erzeugt sein mögen, hallen wider und wider, leise, mit langen Pausen, transformieren alles vorher Gesehene und Gehörte in eine meditative Gegenwart. Diese letzten rund fünfzehn, zwanzig Minuten geben dem Werk seinen Charakter. Lachenmann spricht im Programmheft davon, dass am Schluss „die Musik den Orchesterklang endgültig hinter bzw. unter sich gelassen habe“. Die Einbeziehung eines asiatischen Instrumentes scheint hier nur konsequent. Die Musik wandelt sich zum Ton, und verwandelt diesen wieder, schwebend, losgelöst von allem „Systemhaften“, in ein zeitloses Sein.

Nicht alle im Publikum hielten durch bis zu Schluss. Aber es waren nicht so aufregend viele, die die Halle flohen. Viel Applaus nachher für alle Beteiligten.

[151]

ANDREA CHENIÉR

(Umberto Giordano)

Staatsoper

1.6.2003

Wiederaufnahme

Dirigent: Adam Fischer

Besetzung: Andrea Cheniér - Johan Botha; Gerard - Lado Ataneli; Maddalena - Violeta Urmana; Gräfin Coigny - Margareta Hintermeier; Bersi - Elina Garanca; Roucher - Boaz Daniel; Madelon - Mihaela Ungureanu; Fleville - Hans-Peter Kammerer; Tinville - Goran Simić; Matthieu - Alfred Šramek; Incroyable - Herwig Pecoraro; Dichter - Peter Jelosits; Dumas - Peter Köves; Schmidt - Janusz Monarcha

Kein Salz in der Suppe

Ein Teil des Publikums schien mit diesem „Andrea Cheniér“ ziemlich zufrieden. Der Applaus hat den Abend eindeutig zu einem Erfolg erklärt. Lässt sich dagegen etwas einwenden?

Wie gehabt zerstückelt man den „Cheniér“ an der Staatsoper durch zwei trostlos lange Pausen und eine ausgiebige Lichtpause. Die Wiederaufnahme hat leider nichts daran geändert. Dem Werk tun diese Pausen nichts Gutes – insbesondere dann, wenn sich die Vorstellung selbst als wenig mitreißend entpuppt.

Johan Botha hat sich vor allem auf seine raumfüllende, höhensichere Stimme verlassen, mit der er zwar viele seiner Vorgänger (und wohl auch Nachfolger) in Grund und Boden singen könnte, ansonsten sang er aber zu ausdruckslos seinen Part herunter. Dabei geht es jetzt gar nicht um seine schauspielerische Trägheit, die man für eine mitreißende gesangliche Darbietung nur zu gern in Kauf nehmen würde. Botha wirkte an diesem Abend emotional zu unbeteiligt, was mir in Anbetracht der packenden Arien, die er zu singen hat, doppelt und dreifach unverständlich schien.

Lado Ataneli gelang kein mitreißender Gerard. Gesanglich konnte er sich erst bei seiner Arie im dritten Akt zu einer guten Leistung steigern und sich dem musikalischen Charakter des Werkes einigermaßen annähern. Giordano treibt in seinen Arien die Sänger immer ein wenig über sich hinaus, um sie emotional auszuquetschen. Er entwickelt aus seiner blühenden, knapp formulierten Melodik „Mini-Tristan’sche“-Ausbrüche. Idealerweise müssten Sänger und Orchester diese Melodik auch nachvollziehen, einen gewissen Schmelz einbringen – bis sich dann in kurzen Attacken das romantische Gehabe in die Brutalität des Verismo hinüberbeutelt.

Violeta Urmana ist ihr erstmals versuchter Fachwechsel zwar überraschend gut gelungen,

aber in Summe fehlte ihrer Stimme jene lyrisch überhauchte Leichtigkeit, aus der man den mädchenhaften Liebreiz und die romantische Veranlagung der Maddalena herauslesen könnte. Ich habe Urmana nicht wirklich als rollendeckend empfunden. Der Roucher von Boaz Daniel war hörensenswert – und ansonsten gab es viel stimmliches Auf- und Ab beim reichlichen Revolutionspersonal. Bleibt der Dirigent: Adam Fischer produzierte vor allem knalligen Revolutionslärm und das war ein bisschen eindimensional.

Die Inszenierung Made by Otto Schenk zählt nicht zu seinen besten. Aber die Premiere im Jahr 1981 hatte gesanglich ein ganz anderes Potential. Ich nenne keine Namen, es ist sinnlos. Wir schreiben das Jahr 2003.

[152]

AIDA

(Giuseppe Verdi)

Theater an der Wien

7.6.2003

Produktion der Wiener Festwochen nach einer Inszenierung der Vereinigten Bühnen Graz vom November 1994

Dirigent: Wolfgang Bozic; **Regie:** Peter Konwitschny; **Bühne:** Jörg Koßdorff; **Kostüme:** Michaela Mayer-Michnay; **Orchester:** Wiener Symphoniker; **Chor:** Arnold Schönberg Chor

Besetzung: König von Ägypten - Konstantin Sfiris; Amneris - Ildiko Szönyi; Aida - Sylvie Valayre; Radames - Jan Vacik; Ramfis - Danilo Rigosa; Amonasro - Jacek Strauch; Ein Bote - Thomas Ebenstein; Eine Priesterin - Ulrike Pichler-Steffen

Klagenfurt 5:0 Graz

Die Wiener Festwochen haben sich diesmal vor allem in den Bundesländern umgesehen. Nach der gelungenen „Madame Butterfly“ des Stadttheaters Klagenfurt wurde jetzt eine neun Jahre alte Produktion der „Aida“ aus Graz im Theater an der Wien aufgewärmt. Und das Resultat: Klagenfurt siegte in diesem „Opern-Städtekampf“ auf allen Linien. Doch, hoppla, war da nicht noch was? Genau! Mit dieser „Aida“ war auch erstmals eine Regiearbeit von Peter Konwitschny in Wien zu sehen.

Neun Jahre sind eine lange Zeit. Inzwischen quellen die deutschen Bühnen über von sol-

chen egomanischen Opernkonstrukten – vor neun Jahren, und noch dazu in Graz, da hatte das vielleicht noch einen gewissen „Kick“? Auch wenn bereits Hans Neuenfels in den frühen 1980ern die „Aida“ (wie das euphemistisch so schön heißt) „neu gedeutet“ hat.

Doch während Konwitschny bei dieser Produktion und nach sorgfältiger Wägung aller Für und Wider mit einem „dunkelblauen Auge“ davon gekommen ist, war die musikalische Umsetzung wenig erbaulich. Aida und Radames erwiesen sich als Fehlbesetzungen. Beide sangen praktisch jeden Ton forciert. Die Stimme der Aida wirkte erodiert bis auf eine flackernden, unsauberen Kern, der ihr auch jedes Piano maliziös zerstörte. Der Tenor bestand nur in der Attacke, manchmal höhensicher, manchmal nicht, fußend auf einer schmalspurigen Mittellage. Derart wurde das Schlussbild nicht nur zum handlungsgemäßen, sondern auch zum gesanglichen Grab für beide, den Verdi'schen Lyrismen hilflos ausgeliefert.

Besser kam die restliche Besetzung zur Geltung. Die Amneris der Ildiko Szönyi brauchte zwar zwei Akte zum Aufwärmen, bot aber nach der Pause eine akzeptable Leistung, die vor allem auf ihrem gut geformten tieferen Register und ihrer dramatischen Akzentsetzung beruhte. Überzeugend schien auch der Amonasro von Jacek Strauch. Das Orchester unter Wolfgang Bozic spulte das Werk ohne besondere Feinfühligkeit oder Differenzierung mit teilweise störender Lautstärke herunter. Unbedingt positiv zu vermerken: der Arnold Schönberg Chor.

Aber zurück zur Inszenierung. Ich habe schon angemerkt: Es handelt sich um die Demontage einer Ausstattungsober. Konwitschny inszeniert „Aida“ als Kammerspiel. Einerseits baut er auf der konflikträchtigen Dreierbeziehung Aida-Amneris-Radames auf, aber andererseits ist das natürlich an den Haaren herbeigezogen, weil dieser Beziehung ein von Verdi komponiertes und im Libretto von Antonio Ghislanzoni deutlich akzentuiertes Kollektiv gegenübersteht. Die ganze Fatalität dieser Liebesbeziehung wird nur im Zusammenhang mit diesem Kollektiv greifbar – der Priesterschaft und im weiteren natürlich auch dem ägyptischen Volk. Es ist eine Liebe, die sich in einem öffentlichen Raum abspielt.

Konwitschny verzichtet fast gänzlich auf die Darstellung dieser Öffentlichkeit. Es gibt keine

Ballette, keinen Heeresaufmarsch zum Triumph, keine Priester, und er beraubt damit das Werk seiner sinnfälligen Dramaturgie. Die entscheidende Frage ist jetzt, was er dadurch gewinnt? Werden die Handlungsabläufe zwischen Aida-Amneris-Radames glaubhafter, weil er sie aus dem kollektiven Umfeld herauslöst? Was zeigt dem Zuschauer die mehr mikroskopische Sicht des Kammerspiels? Und was geht dadurch verloren?

Konwitschny zeigt eine Prinzessin und eine Sklavin, die sich um denselben Geliebten streiten. Dazu braucht es nur ein Sofa in der Bühnenmitte und rund herum weiße Zimmerwände und natürlich eine Türe, die Mitwirkenden sollen schließlich auf- und abgehen können. Das Sofa ist in den ersten beiden Akten rot, später wird es weiß sein. Nach der Pause wird auch ein Reiseprospekt auf die weiße Zimmerwand projiziert, Pyramiden, Palmen und Nil. Radames erscheint gleich zu Beginn im weißen kurzärmeligen Hemd mit Krawatte als Karikatur eines Feldherrn. (Was auch der Liebe der beiden, Aida und Amneris, wenig schmeichelt.) Ausgestattet mit einem Plüschelafanten zieht er in den Krieg. Konwitschny schneidet sich dadurch ins eigene Regisseuren-Fleisch. Er gibt eine Figur, an die er gleichzeitig glauben muss, der Lächerlichkeit preis. Die Tempelszene im ersten Akt spielt natürlich auch in diesem Sofa-Zimmer. Radames, Oberpriester und Tempelpriesterin sind anwesend. Im Zuge einer bornierten sexuell-mystischen Zeremonie wird das Kriegsschwert quasi aus der Scheide der Priesterin gezogen.

Am Beginn des zweiten Aktes verzehrt sich Amneris anstelle des von Verdi komponierten Balletts in autoerotischer Sehnsucht nach Radames. Solche Darstellungen wirken auf der Bühne meistens peinlich – doch auch hier ist das Absurde daran, dass es Konwitschny damit ernst meint. Denn er möchte dem Publikum mikroskopisch vorführen, was mit Aida-Amneris-Radames emotional los ist. Man kann diese Masturbationsszene also auf Konwitschnys „Erkenntnisliste“ buchen.

Daran schließt sich das Triumphbild. Jetzt wird Konwitschny angeblich gesellschaftskritisch. Der tölpelhafte Radames hat (wider erwarten muss man da schon schreiben) die Schlacht gewonnen. Konwitschny zeigt aber nicht die Siegesparade, sondern auf sehr karnevaleske Art die besoffene Siegesfeier der High-Society:

Amneris, König und Oberpriester. Die sattem bekannten Marschmotive verblassen vor diesem Bühnengeblödel und die Inszenierung erreicht ihren Tiefpunkt. Warum? Der Triumphmarsch ist die Szene, in der sich die ganze Wucht der Öffentlichkeit manifestiert, innerhalb deren Korsett die individuellen Liebesansprüche von Aida-Amneris-Radams Schiffbruch erleiden müssen! Die Reduktion auf ein Kammerspiel zerstört den von Verdi und Ghislanzoni sinnvoll gewobenen „Aida“-Plot und macht ihn unsinnig. Erwartungsgemäß reißt der Handlungsfaden und eine Lücke entsteht. Das schmerzt, weil nach der Pause das „Ernsthafte“ von Konwitschnys Bemühungen um jene „Seelenmikroskopie“ deutlicher im Vordergrund steht. Er hat ein Schlussbild von durchaus visionärer Kraft vor Augen, in dem er ein Zeichen der Versöhnung zwischen Aida, Amneris und Radames setzt. Sie ergeben sich noch eine Zeitlang händchenhaltend im Gesang, ehe Aida und Radames in den Bühnenhintergrund schreitend, die Welt verlassen. Auch Radames „reift“.

Um noch einmal den rein gedanklichen Aspekt dieser Inszenierung zusammenzufassen: Konwitschny gewinnt vor allem diese Versöhnungsgeste am Schluss, eine Geste, die aber nicht zwangsläufig auf einer Dekonstruktion der gesamten Aida-Handlung hätte basieren müssen. Ansonsten gewinnt er nichts, er verliert nur fast alles, was die Wertschätzung dieses Werks all die Jahrzehnte hindurch beim Publikum ausgemacht hat, und was auch von Verdi und dem Librettisten zu einem sinnvollen, schlüssigen Ganzen gefügt worden ist. Es werden nur noch Teilaspekte herausgegriffen, verändert, es wird damit gespielt wie mit einem Puzzle. Man kann diesem „Spiel“ eine gewisse „Kreativität“ nicht absprechen, aber es muss klar sein, dass darüber viel von der ursprünglichen dramaturgischen Konzeption des Werkes verloren geht. Neben diesem interpretatorischen Aspekt fiel allerdings die konventionelle und nicht sehr durchgeformte Personenregie auf, die überall dort, wo nicht der „Effekt“ im Vordergrund stand, sehr statisch und beim „händchenhaltenden“ Schluss fast lächerlich wirkte – und das war doch überraschend.

Das Publikum reagierte durchaus feinfühlig. Buhs nach dem ersten Akt und nach dem trostlosen Karneval im zweiten Akt machten deutlich, wo diese Inszenierung fatale Durch-

hänger hat. Natürlich mischten auch Bravorufer mit. Nach dem Triumphmarsch gab es ein hübsches Meinungs-Gefecht, das ein wohlgezieltes „Buh“, mitten in die gerade verebbten Akklamationen hinein, nicht unpassend abschloss. (Dem Buhrufer wurde dafür sogar applaudiert.) Beim Schlussvorhang hielten sich die Buh-Rufe in Grenzen, die Bravos überwoogen deutlich – was aber nach dem ansprechenderen dritten und vierten Akt verständlich war. Seltsam war der starke Applaus für die Sänger, der für mich nur aus der etwas aufgeschaukelten Atmosphäre erklärbar ist.

[153]

IL TURCO IN ITALIA

(Gioachino Rossini)

Valksoper

8.6.2003

Dirigent: Pietro Rizzo; **Inszenierung:** Dominique Mentha; **Bühnenbild:** Werner Hutterli; **Kostüme:** Ingrid Erb

Besetzung: Donna Fiorilla - Akiko Nakajima; Zaida - Annely Peebo; Selim - Bjarni Thor Kristinsson; Don Geronio - Noé Colin; Don Narciso - Matteo Lee; Prosdomico / Poeta - Adrian Eröd; Albazar - Stephen Chaundy

Rossini à la Rossini

Die Hitzewelle machte auch vor der Valksoper nicht halt. Viele Plätze waren leer geblieben. So mancher Besucher hielt angesichts der tropischen Innentemperaturen ein kleines Nickerchen. Dabei war die Inszenierung durchaus ein „Muntermacher“. Aber die ermüdende Hitze hatte einen starken Verbündeten: Rossini selbst. Das mag verwundern, aber man hat bei dem italienreisenden Türken beständig das Gefühl, als hätte hier jemand eine Oper ganz im Stile Rossinis komponiert, nur nicht er selbst. Sie wirkt ganz einfach zu „rossinisch“. Verstärkt wurde dieser Eindruck möglicherweise durch die musikalische Umsetzung an der Valksoper, die sich natürlich auf Rossini verließ, und nicht unbedingt die Besonderheit im Detail zu entdecken im Stande war. Es gibt zwar eine ganze Reihe an interessanten Ensembles, aber es ist schwierig, das spezielle musikalische Charakteristikum dieses Werks herauszuhören. Man sucht Rossini und sieht ihn vor lauter Rossini nicht – oder so ähnlich.

Die Handlung ist quasi eine Ironisierung landläufiger Opera buffa-Konzepte. Ein Dichter sucht ein Libretto und er baut es einfach aus den Menschen, die ihm begegnen. Diese selbstreflexive Beschäftigung von Librettisten und Komponisten hat einen besonderen Reiz, gibt dem Stück eine experimentelle Note. Es handelt sich um eine Oper, die sozusagen aus dem Augenblick entsteht. Die Inszenierung verlegt das Werk in eine zeitgenössische Trattoria, die Dorfbewohner werden zu den Figuren in der Komödie des Dichters. Die Handlung beschreibt im Wesentlichen die Entfremdung und Wiederfindung eines Ehepaares, in dessen Leben ein reisender Türke einige Verwirrung stiftet.

Dominique Mentha hat bei dieser Produktion (Premiere war am 2. Juni) die Chance genutzt, die ihm der leicht ironisierende Ansatz von Rossini und Librettisten Felice Romani geboten hat. Er lässt nicht nur munter und krampflos auf der Bühne agieren, eine kurze Szene wird sogar, wie auf einer Probe, dreimal gespielt, bis sie „sitzt“. Die große Displayleiste über der Bühne, die den deutschen Text anzeigt, wird auch für weitere Botschaften an das Publikum genutzt. Die Sänger werden während der Ouvertüre vorgestellt, das bekannte „Rauchen kann ihr Gesundheit gefährden“ wird eingeblendet, sobald auf der Bühne eine Zigarette angezündet wird. Einige Male wird auf der Bühne in deutscher Sprache gesprochen, dann kann auf dem Display die italienische Übersetzung mitgelesen werden. Die eingeblendeten Kommentare sind nicht an den Haaren herbeigezogen, die buffohafte Leichtigkeit wird gewahrt. Der Chor liest am Anfang „La gazetta della sport“, fußballspielende Kinder mischen sich dazu, südländisches Leben vermischt sich zu diesem Libretto-Traum des Dichters, der allerlei Liebeshändel ausheckt inklusive einer Verwechslungskomödie. Das Bühnenbild, großzügig die Bühnenweite nützend, ist ansprechend, bietet auch für die Souffleuse genügend Möglichkeiten, um dezent aus dem Hintergrund zu agieren. Denn die darf auch mitspielen, ebenso wie der Pianist. Und letztlich endet alles mit einem Spaghettessen. Ich habe das Ambiente und die Personenführung als angenehm und treffend empfunden. Ein gutes Beispiel für lebendiges, modernes Operntheater, mit vielen Einfällen und einer großen Portion Humor.

Zudem konnte man insgesamt mit den gesanglichen Leistungen zufrieden sein. Adrian Eröd als Dichter bezauberte mit seiner angenehmen Stimme und seinem unprätentiösen Spiel. Akiko Nakajima, eine quirlige Donna Fiorilla, um die sich alles dreht, konnte allerdings die bravouröse Geläufigkeit der Rossini'schen Koloraturen nicht immer nützen. Anneli Peebo als ihre Gegenspielerin Zaida wurde von Rossini weit weniger mit effektvoller Musik bedacht, aber das Publikum konnte sich ganz auf ihre herzliche Art zu singen und zu spielen verlassen. Die beiden Nebenbuhler Noé Colin als Don Geronio und Bjarni Thor Kristinnsson als Selim konnten darstellerisch mehr als gesanglich überzeugen. Bleibt noch der „Hausfreund“ von Matteo Lee zu erwähnen, den eine undankbare Tenorarie im zweiten Teil in hohe Regionen entführt, wo man nur sehr schwer wirklich glänzen kann. Das Volksopern-Orchester folgte den Rossini'schen Läufen mit animiertem Spiel. Das Publikum spendete nach Ende der Vorstellung relativ viel Applaus und es gab einige Bravo-Rufe für die Sänger.

[154]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

18.6.2003

Wiederaufnahme der Produktion vom Theater an der Wien

Dirigent: Seiji Ozawa; **Inszenierung:** Roberto de Simone; **Bühnenbild:** Nicola Rubertelli; **Kostüme:** Zaira de Vincentiis

Besetzung: Don Giovanni - Thomas Hampson; Komtur - Dan Paul Dumitrescu; Donna Anna - Ricarda Merbeth; Don Ottavio - Rainer Trost; Donna Elvira - Soile Isokoski; Leporello - Ildebrando d' Arcangelo; Zerlina - Angelika Kirchschlager; Masetto - In-Sung Sim

Farbloser „Don Giovanni“

Die Übersiedlung der Staatsoper-Produktionen ins Haus am Ring, die im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien inszeniert wurden, ist beim „Don Giovanni“ angekommen – ziemlich genau vier Jahre nach der Premiere am 20. Juni 1999.

Die Wiedergeburt des Erotomanen aus dem Geiste von Mozarts Musik: Diesmal fand sie

nicht statt. Biederer Tändeln ist dieser Inszenierung ohnehin zugrunde gelegt – und leider ließen sich die Darsteller und der Dirigent davon anstecken. Seiji Ozawa lieferte seinen bisher schwächsten Abend am Haus. Die Beliebtheit, mit der sich eins ins andere flocht, gleichsam in sich hineingemurmelt, ohne Freude am Detail und an der Mozart'schen Charakterisierungskunst, nahm ihren Lauf wie ein träge dahinfließendes Bächlein. Man ortete Abstimmungsprobleme zwischen Bühne und Orchester, die Ensembles waren wenig präzise, die einzelnen Figuren standen sich ziemlich neutral gegenüber. Die Arien wurden abgearbeitet und die Vorstellung versprühte kaum Witz und Boshaftigkeit – vor allem auch nicht von Seiten des Orchesters.

Thomas Hampson war stimmlich nicht in Bestform, erreichte eine Arbeitssieg, blieb aber die Feinheiten ebenso schuldig wie eine überzeugende Bühnenpräsenz. Auch das restliche Ensemble war schon mit mehr Überzeugungskraft an der Staatsoper tätig gewesen. Ildebrando d'Arcangelo gab wie immer einen guten Leporello, dem diesmal der Spielwitz ein bisschen abhanden gekommen war. An der Zerlina von Angelika Kirchschrager konnte man sich zwar weitestgehend laben, aber auch sie hat die Partie schon einprägsamer gesungen. Der Komtur von Dan Paul Dumitrescu war die Sparversion von einem Komtur, die Donna Anna der Ricarda Merbeth von nahezu stupender Bravheit. Auch den weiteren Protagonisten wuchsen keine Flügel: weder Rainer Trost als Don Ottavio, noch Soile Isokoski als Donna Elvira oder dem Masetto von In-Sung-Sim.

Dadurch gestaltete sich der Abend nicht sehr aufregend und war von einem „Mozart-Leckerbissen“ zu weit entfernt. Aber trifft das nicht auch auf die Inszenierung von Roberto de Simone zu? Für die Übernahme an die Staatsoper dürfte man ein paar unnötige Details weggelassen haben. Der größere Raum zwischen Publikum und Bühne rückte die teilweise sehr überladenen Kostüme weniger ins Rampenlicht. Der Gesamteindruck der Szene war für mich deshalb positiver als im Theater an der Wien. Aber das ist lediglich ein gradueller Unterschied.

Der Applaus war nicht sehr frenetisch, für eine Wiederaufnahme geradezu verhalten. Es gab keine Jubelstürme, die Bravorufe klangen etwas dünn. Beim Solovorhang von Seiji Ozawa

fand sogar ein Buhruf seinen Weg vom Zuschauerraum auf die Bühne.

[155]

LA FEDELTA' PREMIATA

(Joseph Haydn)

Konzerthaus

27.6.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Tiziano Duca; **Orchester:** Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus, **Chor:** Wiener Motettenchor

Besetzung: Fillide (Celia) - Odett Csepela; Fileno - Bernhard Berchtold; Amaranta - Mónica Guillén-Chávez; Perrucchetto - Robin Adams; Nerina - Anna Behne; Lindoro - Kirlianit Cortes Galvez; Melibea - Shin Taniguchi; Diana - Alexandra Holzer

Opernhistorische Schnittstelle

Haydn hat „La fedeltà premiata“ zur Wiedereröffnung des Eszterhazaer Opernhauses komponiert (das Opernhaus war 1779 abgebrannt, Anfang 1781 wurde der neue Bau seiner Bestimmung übergeben) – und die „elendslangen“ Ensembles, die Haydn zu den Aktschlüssen hin antreten lässt, machen hellhörig. Das Werk fokussiert in einer überraschenden Art und Weise die Opernreform Glucks ebenso wie Mozarts und da Pontes-Geniestreiche. In dem ganzen Werk steckt Mozart wie eine Nuss in ihrer Ummantelung. Haydn packt all seine kompositorischen Mittel aus und schafft eine musikalisch reizvolle Mixtur aus Opera seria und buffonesken Einsprengseln. Aber Mozart war 1780, das Jahr in dem Haydn an der „La fedeltà premiata“ komponierte, noch beim „Idomeneo“.

Der Haken an der Sache aus heutiger Sicht ist das Libretto. Die Handlung ergeht sich einem nymphen- und schäferdurchwogten Arkadien, meilenweit von einem Lorenzo da Ponte entfernt. Es spiegelt noch ganz die Kunstauffassung des Adels vor der Französischen Revolution und bildet die Vorlage für eine „Kulissenmaschinerie“, die die technischen Möglichkeiten des Opern-Neubaues den Zuschauern nahe bringen möchte. Zudem gibt es interessante Parallelen zum „Idomeneo“ wie ein Meeresungeheuer. Bei Haydn bringt Diana am Schluss als „Dea-ex-machina“ alles wieder ins Lot.

Die Arien tragen noch viel vom Ausdrucksmaterial der Barockoper in sich, doch die Grenzen beginnen zu verschwimmen. „La fedeltà premiata“ ist ein interessantes „missing link“ zwischen Gluck und Mozart. Und das Werk ist mehr als nur Operngeschichte, weil es dank Hadyns großer Meisterschaft immer wieder effektvolle Musik bietet. In diesem Sinne stehen weniger die Arien heraus, sondern die Orchesterbegleitung weiß oft genug mit unerwarteten und eingängigen Effekten aufzuwarten.

Die Aufführung trug einen ganz besonderen Charakter: Es spielte die zum Teil mit Amateuren besetzte Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus und es befanden sich zum Teil noch sehr junge Sängerinnen und Sänger auf dem Podium. Trotzdem folgte man der über drei Stunden langen konzertanten Aufführung mit Aufmerksamkeit und musikalischem Genuss. Der etwa zu zwei Drittel gefüllte Mozartsaal stützte mit seiner zweckmäßigen Größe den emotionalen Austausch zwischen den Beteiligten. Und Tiziano Duca dirigierte mit schwungvoller und zugleich bedachter Art, so dass der Abend rund und ohne Durchhänger über die Bühne ging.

Unter den jungen Mitwirkenden hatte man auch rasch seine ganz persönliche „Favoritin“ gefunden. Den warmen, etwas dunkel gefärbten, leicht melancholisch schattierten Sopran von Odett Csepela hatte man gleich ins Herz geschlossen. Im Melibeo von Shin Taniguchi hörte man schon einen Rossini'schen „Figaro“ und war sehr angetan von dieser Stimme, und dem Träger, der den Witz der Opera buffa nicht verschmähte.

Am ausdrucksstärksten war der Fileno von Bernhard Berchthold, der mit „Beredsamkeit“ den unglücklichen, suizidgefährdeten Liebhaber gab. Seinem Tenor fehlte es aber noch ein wenig an Biegsamkeit, um sich den musikalisch geäußerten Gefühlen so richtig anzuschmiegen. Der Bariton von Robin Adams machte gute Figur, ein wenig Kavalier, witzig wenn es sein muss, fähig zur Attacke. Er sang vor zwei Jahren schon den Don Giovanni, wie man im Programmheft nachlesen kann. Monica Guillen-Chavez verfügt bereits über ein breitgefächertes Repertoire und konnte diese Erfahrungen einbringen. Der Sopran von Anna Behne lag nicht ganz frei, öffnet sich mehr nach der Höhe hin, aber sie gestaltete die Fi-

gur der Nerina trotz des konzertanten Settings recht plastisch. Kirlianit Cortes Galvez führte einen noch eher kleinen, schlanken, romanischen Tenor ins Feld, der einmal zu effektivem Sentiment fähig sein könnte. Die Diana der Alexandra Holzer trat nur am Schluss auf und hatte kaum Zeit zu reüssieren. Das Publikum bedankte sich mit herzlichem Applaus.

[156]

MACBETH

(Ernest Bloch)

Theater an der Wien

15.7.2003

Klangbogen Wien in Kooperation mit Oper Frankfurt

Dirigent: Shao-Chia Lü; **Inszenierung:** Keith Warner; **Ausstattung:** Es Devlin; **Licht:** Wolfgang Göbbel; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien; **Chor:** Festival-Chor Klangbogen Wien; **Choreinstudierung:** Janko Kastelic

Besetzung: Macbeth - Donnie Ray Albert; Lady Macbeth - Susan Bullock; Banquo - Andreas Scheibner; Macduff - Mel Ulrich; Lady Macduff - Sabina Cvilak; First Witch - Erla Kollaku; Second Witch - Christa Ratzenböck; Third Witch - Nadia Krasteva; Duncan - Wolfgang Müller-Lorenz; Malcolm - Stephen Chaundy; Lennox - Anthony Marber; A Servant - Erik Arman; An Old Man - Malcolm Rivers; A Murderer - Alfred Werner u.a.

Oper oder Drama?

Das Klangbogen-Festival begründet die sommerlich ausgedörrten Wiener Opernhaine wieder mit einer Handvoll an Aufführungen. Den Beginn machte der 1910 in Paris uraufgeführte „Macbeth“ des Schweizer Ernest Bloch (1880-1959). Wenn man hier von einer Rarität spricht, dann trifft das voll ins Schwarze: Das Programmheft listet seit 1910 weltweit gerade 14 Produktionen (einige davon konzertant). Und Produktion Nummer 15 hatte am 15. Juli im Theater an der Wien Premiere.

Zuallererst soll ein mögliches Missverständnis aus dem Weg geräumt werden, weil uns heutigen Opernliebhabern „Macbeth“ als frühes Verdi'sches Meisterwerk so gegenwärtig ist, dass es geradezu unausweichlich scheint, das Werk von Bloch (seine einzige Oper) unter diesem Blickwinkel zu betrachten. Die frühen Opern Verdis waren aber seit den letzten

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weitestgehend von den Opernbühnen verschwunden. Bloch konnte also ziemlich unbefangen an die Sache herangehen, der Blick auf den Stoff war weder bei ihm noch beim Publikum durch Verdis Werk verstellt. (Dass man diesen Vergleich trotzdem ziehen wird, liegt auf der Hand.)

Was die Sache noch ein wenig verkompliziert ist die Werk-Geschichte: Die Uraufführung in Paris beruhte auf einem französischen Libretto von Edmond Fleg, die in Wien gezeigte englische Fassung, die über diese französische Fassung wieder den „alten“ Shakespeare hineinkonstruiert, wurde von Alex Cohen in Kooperation mit Bloch in den 1930er-Jahren entworfen. Bei der Aufführung im Theater an Wien handelt es sich um die erste professionelle Umsetzung dieser Fassung. Frühere spärliche Aufführungen waren amerikanische Hochschul-Produktionen gewesen. Durch seinen frühen Tod hatte Cohen aber keine Möglichkeit, die Bühnenwirksamkeit seiner englischen Fassung anhand einer Aufführung zu überprüfen. Auch Bloch war zwei Jahre nach einer ersten konzertanten Aufführung dieser Fassung verstorben. Wie Dramaturg Tom Sutcliffe im Programmheft ausführt, habe man deshalb auch für die Wiener Produktion „einige weitere vorsichtige Annäherungsversuche an Shakespeare gemacht“.

Blochs „Macbeth“ hält sich wirklich stark an Shakespeare, viel zu stark. Das ist zumindest mein Eindruck. Die musikdramatische Zuspitzung erfährt dadurch immer wieder eine Art Verschleppung. Die Shakespear'sche Bühnenrhetorik birgt in der gesanglichen Umsetzung viel Potential für überlange Szenen. Der Oper fehlt der Blick für die richtige Proportion. Zum Beispiel lässt Bloch Duncan noch lange Reden halten und er vertont sogar die Szene am Mord von Lady Macduff, nicht ohne sie noch lange mit ihrem Sohn konversieren zu lassen. Eine Stelle, die leider auch musikalisch zum Seichtesten gehört, was dieses Werk zu bieten hat. (Bei Verdi fehlt dieses „Gemetzel“ ganz, man erfährt davon nur in der Arie des Macduff, zu Beginn des vierten Aktes. Der Vorteil ist eine Konzentration des dramatischen Effekts.) Interessant ist, dass man sich seitens der Dramaturgie nicht entschlossen hat, straffend einzugreifen.

Aber auch musikalisch steht ein mehr gefühlsbetonter „Impressionismus“ (zum Bei-

spiel in der Charakterisierung der „guten“ Duncan-Welt) einem spröden, brutaleren „Psychologismus“ der Macbeth-Welt gegenüber. Vor allem im ersten Akt hebt diese musikalische Schwarz-Weiß-Zeichnung nicht unbedingt die Spannung des Zuhörers. Man hat den Eindruck einer etwas plakativ aus Surrogaten zusammengemischten Partitur (auch Richard Wagner lässt grüßen), die kein Eigenleben zu gewinnen scheint. Zwar meint man manchmal schon fast „elektrisches“ rhythmisches Aufstampfen zu vernehmen, aber das sind nur kurze Augenblicke, wo die mythische Gewalttätigkeit des Stoffes sich die Bahn bricht. Bloch bremst sich schnell selbst wieder aus. Sogar dem gewaltig-aufbrausenden Schluss am Ende des ersten Aktes weiß er noch durch die abschließenden Grübeleien eines alten Mannes den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Insgesamt scheint es, dass Bloch die Sache kompositorisch zu sehr aus den Figuren heraus entwickelt und zu wenig „schicksalhaft“ begreift. Denn interessanter Weise bieten gerade die Hexenszenen, der lauernd fragende Beginn als Prolog sowie die erste Szene des dritten Aktes jene musikalischen Momente, wo man auch die Individualität des Komponisten zu greifen meint, wo das Surrogat endlich verdampft und ein auskristallisierter „Bloch“ als Bodensatz zurückbleibt. Während dieses Versprechen, das der Prolog abgibt, dann lange nicht eingelöst wird, gelingt es Bloch im dritten Akt seine konträren musikalischen Anknüpfungspunkte endlich zu verschmelzen. Dann wird Spannung greifbar, die man vorher eineinhalb Stunden lang umsonst gesucht hat. Die Rezeptionsgeschichte hat, so das Programmheft, im Zusammenhang mit diesem „Macbeth“ oft von einem „Jugendwerk“ gesprochen. Ich finde diese Bezeichnung sehr adäquat. Schade, dass es im Zuge der englischen Übersetzung nicht auch zu einer tiefgreifenderen musikalischen Neufassung gekommen ist.

Die Inszenierung machte insgesamt einen sehr guten Eindruck, und das Bühnenbild machte von der Drehbühne des Theaters an der Wien reichlich Gebrauch. Dort hatte man eine dreiteilige, flachquadröse Räumlichkeit hingestellt, so etwas wie einen kleinen Kinosaal, das schmucklose Gehäuse eines alten Photoapparates assoziierend. Nachdem Mac-

beth ein altertümliches Photogestell mit sich führte, das ihn von Anfang bis Ende ins „Auge“ nahm, eine naheliegende Assoziation. Keith Warner brachte auch durch die Hexen einen „massenmedialen“ Bezug in seine Inszenierung. Die drei Hexen lesen gerne Zeitung (mit Überschriften wie „Murder“ oder ähnlichem) und erweisen sich als personifizierte Massenmedien, in denen sich Macbeths Schicksal widerspiegelt. Am Beginn weckte ein Schaubild, das über die Drehbühne huschte, ein Leichenfeld mit Soldaten, Assoziationen zu den mit zerschossenen Körpern übersäten Schlachtfeldern des ersten Weltkriegs.

Keith Warners Inszenierung scheint zeitlich an diesem Übergang zu spielen, wo das 19. Jahrhundert sich in der Materialschlacht des ersten Weltkriegs gleichsam selbst vernichtet. In Macbeth, mal Gewehr oder Pistole in der Hand, am Schluss eifrig ein Schwert bemühend, wütet vielleicht der Machtanspruch eines neuen grausamen 20. Jahrhunderts, wo im Wald von Birnam am Schluss getarnte Panzer zu erkennen sind. So genau erfährt man das nicht, Warners Deutungsversuche bleiben sehr assoziativ. Besonders gut gelang ihm die zweite Hexenszene mit einer Projektionswand zwischen den Hexen im Vordergrund und Macbeth im Hintergrund, über die, musikalisch exzellent „getaktet“, gezeichnete Geisterschatten huschten. Danach findet sich Macbeth zwischen zwei Spiegelwänden wieder, die spitz im Hintergrund zusammentreffen, zwei Spiegelwände in denen später illusionistisch der Wald von Birnam auftaucht. Die Wände bewegen sich dann aufeinander zu, der Raum für Macbeth wird enger und enger. Schließlich taucht er, getötet, in die Versenkung, von aufgeregtem Volk verdeckt. Warner hat in dieser Produktion überhaupt viel für Spiegel übrig, setzt sie zum Beispiel geschickt als „Multiplikatoren“ ein. Durch die Spiegel erscheint Macbeths Tischgesellschaft im zweiten Aufzug gleich doppelt so groß. Für die Geistererscheinung Banqos benützt Warner zwei gleichartig gebaute Zimmer, die sich dann dank Drehbühne schnell weg- beziehungsweise herbeiholen lassen. In einem findet das Bankett statt, das andere ist leer, bis auf die Macbeth quälende Erscheinung Banqos.

Die musikalische Umsetzung wird man in Betracht dessen, dass man von diesem Werk

vorher keine Note gekannt hat, nur vorsichtig bewerten können. Das RSO Wien unter Shao-Chia Lü wirkte manchmal ein wenig laut, etwas spröde und grell (ein Eindruck, den auch der musikalische Stil Blochs ein wenig zu befördern scheint). Die Gestalter der beiden Titelpartien, den Bariton Donnie Ray Albert und den Sopran von Susan Bullock, einte eine stimmliche Härte und Schmelzlosigkeit, die Stimmen waren aber jeweils für die physischen und psychologischen Brutalitäten des Macbeth und der Lady gut geeignet. Gleich zu Beginn konnte man im Zwiegesang mit Banquo (Andreas Scheibner) allerdings heraushören, was der Stimme von Albert an formbarer Plastizität abgeht. Man meinte auch beim Macbeth jene Sprödeheit zu entdecken, die das ganze Werk wie einen roten Faden durchzieht – durchaus passend also. Die Lady agierte überzeugend, war im stimmlichen Ausdruck flexibler als Albert. Herausheben muss man die drei Hexen, die ihre beiden Szenen überraschend gut zur Geltung brachten. Insgesamt hinterließ die Aufführung einen ansprechenden Ensembleindruck, ohne herausragende Einzelleistungen. Das Publikum reagierte anfänglich ziemlich verhalten, es gab sehr wenig Applaus zur Pause. Am Schluss wurde allen Beteiligten reichlich Beifall gespendet. Ob sich das Unterfangen aber künstlerisch wirklich gelohnt hat, das wage ich zu bezweifeln.

[157]

MOZART UND SALIERI

(Nikolai Rimski-Korsakow)

Konzerthaus

16.7.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Vladimir Spivakov; **Orchester:** Russisches National Orchester

Besetzung: Salieri - Sergei Leiferkus; Mozart - Dmitry Korchak

Handy-Mord

„Mozart und Salieri“ gaben sich im Konzerthaus ein Stelldichein. Den musikalischen Giftmord, den Rimsky-Korsakov komponiert hat, konnte auch ein nervöses Handyläuten, mitten in die Schlusstakte hinein, nicht verhindern.

Freilich, man könnte sich da eine hübsche Geschichte ausdenken: Es spielt „Mozart und Sa-

lieri“, Salieri erlebt eben seinen Triumph, Mozart ist gegangen, er hat das Gift getrunken und fühlt sich nicht besonders wohl. Plötzlich läutet das Handy in der Tasche, das man aus irgendeinem Grund vergessen hat, abzuschalten. Panisch zieht man es heraus, mechanisch nimmt man das Gespräch entgegen: „Hier Mozart Ihro Gnaden...“ Aber das wäre ja reinster Spiritismus. Jedenfalls bewahrte Sergei Leiferkus als Salieri kühlen Kopf und ließ sich in seinem pathetischen „Auf-die-Knie-sinken“ nicht stören, während nach zweimaligem Läuten Mozart die Lust verlassen hatte, telefonisch gegen sein Ableben zu protestieren.

Die angedeutete szenische Umsetzung im rechten Teil des großen Konzerthaus-Podiums beschränkte sich auf einfachste Mittel und war vielleicht gerade deshalb so bestechend: ein Tisch, zwei Stühle, etwas Trinkbares, worin das Gift verschwinden kann, eine Cembalo-Attrappe sowie Mozart und Salieri in einigermaßen zeitgemäßen Rokoko-Kostümen. Den blinden Geiger durfte der erste Violinist des Russischen National Orchesters mimen.

Im Zentrum stand der Salieri des Sergei Leiferkus, der mit seinem dämonisch überhauchten, kräftigen Bariton keine Wünsche offen ließ. Der gäbe einen trefflichen Jago ab, denkt man sich (und er gibt ihn offensichtlich auch ab, aber leider derzeit nicht in Wien). So machte dieser „Salieri“ eminente Lust auf mehr, weil diese Kammeroper, mehr subtilerer Natur, die Stimme nicht so recht aus der Reserve locken konnte. Ein großartiger Sänger jedenfalls, dem man dieses Etikett ohne mit der Wimper zu zucken umhängen darf.

Ihm zur Seite gab ein im wahrsten Sinne des Wortes „blutjunger“ Sänger sein Wien-Debüt. Der 1979 geborene Dmitry Korchak wirkte zwar im Spielerischen noch ein wenig befangen, aber wer wollte ihm darob Gram sein. Stimmlich jedenfalls mag er zurecht als eines der größten Sängertalente Russlands gelten. Sein Tenor besitzt noch eine leichte jugendliche Sprödeheit, wird im Volumen noch zulegen, erwies sich aber trotzdem schon als eigenständig und so weit gereift, dass man ihm gerne zu folgen bereit war. Er weckte Erinnerungen an jene schwermütige, sehnsuchtsvolle Leidenschaft slawischer Gesangeskunst, die sich oft um einen klaren, festen Kern entwickelt. Diese Kombination – hier der erfahrene Sergei Leiferkus, da der sehr junge Dmitry

Korchak – war in Anbetracht des gegebenen Werks – hier der ausgefuchste Salieri, da der naiv-geniehafte Mozart – sehr überzeugend: viel Applaus!

Vor der Pause hatte das Publikum Gelegenheit, die musikalischen Charaktere Salieris und Mozarts ein wenig kennenzulernen. Dabei war die ausgewählte Salieri-Symphonie („Il giorno onomastico“) nicht unbedingt das beste Beispiel (Salieri hat sich auf die „Oper“ besser verstanden), und sie wurde auch mit einer gewissen Nachlässigkeit wiedergegeben. Bis auf den vierten Satz, der einige pointierte Wendungen enthielt, wurde man als Zuhörer nicht fündig. Mozart siegte auf dem Konzertpodium mit seinem Klavierkonzert d-Moll, KV 466, inklusive Oleg Maisenberg als illustrem Solisten durch k.o. in der ersten Runde – ganz im Gegensatz zur Handlung der einaktigen musikhistorischen Reminiszenz von Rimski-Korsakov.

[158]

IDOMENEO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

11.8.2003

Produktion des Klangbogen Wien

Dirigent: Bertrand de Billy; **Inszenierung:** Nicolas Brieger; **Bühnenbild:** Hans Dieter Schaal; **Kostüme:** Jorge Jara; **Lichtgestaltung:** Alexander Koppelman; **Orchester:** RSO Wien; **Chor:** Festival-Chor Klangbogen Wien

Besetzung: Idomeneo - Kurt Streit; Idamante - Heidi Brunner; Ilia - Maria Bengtsson; Elettra - Regina Schörg; Arbace - Mathias Zachariassen; Gran Sacerdote - Robert Wörle; La Voce - Kwanchul Youn

Heroischer Realismus

Mit kräftigen Pinselstrichen malte Bertrand de Billy diesen „Idomeneo“, etwas düster und heroisch, gepaart mit wohldosierter Dramatik: Ein Mozartabend, männlich und expressiv, aber nie überbordend gewalttätig, gezeichnet von einem selbstreflexivem Heldentum, mit dem Mozart schon anno dazumal den Schematismus der Opera seria in die Richtung eines aufwühlenden, fast Shakespear'schen Dramas durchbrochen hat. Eine in Anbetracht des Orchesters und der künstlerischen Möglichkeiten der Sänger geradezu ideale Konzeption, die zu einer

der musikalisch besten Klangbogen-Aufführungen der letzten Jahre führte.

Allerdings soll betont werden, dass der Gesamteindruck zwar ein vorzüglicher war, dass sich mir aber bald der Vergleich mit einem großleinwandigen Gemälde aufdrängte, dessen „Komposition“ man aus ein paar Metern Abstand mit Wohlgefallen betrachtet, von dem man aber nicht die lichtdurchflutete Transparenz einer Aquarellmalerei erwarten darf. Nun, der „Idomeneo“ hat etwas Heroisches an sich, und eine „pastellöse“ rokokohafte Gefühlsfärberei wäre unangebracht gewesen. Jedenfalls ist es de Billy gelungen, die vorhandenen künstlerischen Ressourcen optimal anzupacken und in eine dramatisch ansprechende Form zu bringen.

Das begann schon beim RSO Wien, das ein kompaktes, wohlklingendes Orchester sein kann, dem aber das letzte Mysterium ätherischer Klangentfaltung versagt ist. Die kräftigeren, verdeutlichenden „Pinselfrichen“ waren gerade recht, sie wurden exakt geführt, mit fester Hand sozusagen, und verfehlten ihre zupackende Wirkung auf die Zuhörer nicht. Es war ein zweckmäßiger Pragmatismus, der auf die Kunst der manieristischen Verfeinerung verzichtete und die Mozart'schen Noten entschlackt, aber kompetent in Töne setzte. So konnte das Orchester, dessen wahre Stärken beim Repertoire des späten 19. und vor allem bei dem des 20. Jahrhunderts liegen, auch Mozart glaubwürdig gerecht werden.

Diese Art zu musizieren setzte sich bei den Sängern fort – und ein gutes Beispiel dafür war gleich die Titelpartie. Kurt Streits Tenor fühlte sich bei den heroischen Facetten des Idomeneo wohl. Die Stimme hat bereits den jugendlichen Mozarttenor hinter sich gelassen und punktete weniger durch lyrische Eleganz, sondern mehr mit viriler Überzeugungskraft. Einige angestrenzte Höhen haben zumindest der emotionalen Gratwanderung des Idomeneo sehr gut entsprochen. Im dramatischen Effekt überzeugend war die Elettra der Regina Schörg. Sie gab sich leidenschaftlich den hysterischen Attacken hin – wobei man anmerken muss, dass die Zartheit eines liebesdurchtränkten Pianissimo ihre Sache nicht war – wie bei der Arie im zweiten Akt zu hören war, wenn Elettra trügerische Hoffnungen nährt. Auch das Kostüm, das sie trug, in dunklen Farben gehalten, vermittelte einiges an zwar verhüll-

ter, aber doch dekolleté-betonter Leidenschaft – ein Lichtblick unter den Admiralsuniformen und schwarzen Kleidern und Hosen der übrigen Protagonisten. Aber von der Inszenierung wird noch die Rede sein.

Die Ilia der Maria Bengtsson und der Idamante der Heidi Brunner überzeugten nach etwas verhaltenem Beginn. Beide fügten sich als tragende Rollen in dieses, in gewisser Weise schon existentialistisch angehauchte „Idomeneo“-Konzept. Überrascht hat dabei vor allem Bengtsson, deren Stimme sich auch in den weicheren, sehnsuchtsvolleren Gefilden des Liebesschmerzes zu Hause fühlte, während Heidi Brunner mehr die zerrüttete, fragwürdig gewordene Existenz des Idamante in den Mittelpunkt stellte, getragen von einer sehr „utilitaristisch“ geführten Stimme, die sich den beifallheischenden Effekt auf Kosten der Wahrfähigkeit des Charakters konsequent versagte. Die Inszenierung hatte wohl als Grundkonzept die Idee, die Zeitlosigkeit kriegerischer Handlungen und das daraus entstehende Unrecht aufzuzeigen – von der Antike bis in die aktuellste Gegenwart – und deren schlimme Auswirkungen auf das Leben der Menschen. Eine Idee, bei der man sehr leicht einer plakativen Bildsprache auf den Leim gehen kann. Regisseur Nicolas Brieger ist genau das passiert. Zu seinen Gunsten muss man anführen: Er hat das Werk nie lächerlich gemacht oder die Autorität der Ausführenden untergraben. Aber dass am Beginn US-Soldaten herumlaufen und zusammengedrängte muslimische Kriegsgefangene bewachen oder Idomeneo mit einer rudimentären irakischen Flagge seinen halbnackten Körper verdeckt (er trug in dieser Strandszene eine schwarze Unterhose), kann nur mehr unter dem Begriff „Plakativität“ zusammengefasst werden. Der seltsame Auftritt des Ku-Klux-Clan am Schluss erzeugte einiges an Stirnrunzeln.

Andere Momente, etwa wenn sich Neptun in Form eines „Bombenanschlags“ Aufmerksamkeit verschafft, waren doch soweit mit der fortlaufenden Handlung korreliert, dass man ob der aufdringlichen Bildsprache sich nicht vom Theater an der Wien in eine US-amerikanische Nachrichtenshow versetzt fühlte (oder zumindest fast nicht). Und wenn Idomeneo als Flottenadmiral in proper Uniform herumlaufen muss, man wird es als Zuseher verkraften. Dabei gab es auch interessante Ideen – etwa den

weißen Gipskopf, überdimensional über der linken Bühnenhälfte schwebend, der mit geliebter Tonband-Stimme (Kwangchul Youn) seinen Willen kundtat. Durch eine raffinierte Projektion bewegte dieser Kopf sogar den Mund.

Das Bühnenbild zeigte, im Rund der Drehbühne mittig gelagert, ein schräggestelltes, würfeliges Haus, in blendendem Weiß gehalten. Es war die strahlende, weißmäuerliche Dörflichkeit griechischer Inseln, die in abstrakter Zweckmäßigkeit doch noch so einen Hauch vom alten Hellas auf die Bühne warf, wie eine Erinnerung an bessere, an frühere Zeiten. Nicht vergessen werden darf, weil es fast ulkig war, der Neptun (Erwin Reichel), der sich hin und wieder sogar körperlich zeigte. Der etwas blau angefärbelte Jüngling mit nackter Brust und nackten Beinen, unter einem weiten Mantel mehr oder weniger schamhaft verhüllt, zog so manches schöne Auge auf sich.

Dass man die Ballettmusik oder Teile davon am Schluss belassen hat, als eine Art von malerischem Ausklang, machte sich eigentlich ganz gut. Man wird diese Produktion also sicher nicht wegen der Inszenierung in Erinnerung behalten, denn die hinterließ weder besonders positive noch besonders negative Gefühle – bei der Premiere am 2. August soll es für das Regieteam auch Buhrufe gegeben haben – sondern man wird sie wegen der musikalischen Qualitäten in Erinnerung behalten, als Beispiel für eine homogene und spannende musikalische Umsetzung. Sänger und Dirigent wurden jedenfalls auch in der vierten Aufführung gefeiert und mit vielen Bravorufen bedacht.

[159]

JULIE & JEAN

(Gerhard Schedl)

Semperdepot

12.8.2003

Koproduktion des Klangbogen Wien mit dem Salzburger Landestheater

Dirigent: Peter Keuschnig; **Inszenierung:** G. H. Seebach; **Ausstattung:** Hartmut Schörghofer; **Licht:** Eduard Stipsits; **Orchester:** Festival-Orchester Klangbogen Wien; **Chor:** Wiener Kammerchor; **Choreinstudierung:** Michael Groholsky

Besetzung: Julie - Maria Husmann; Jean - Wolfgang Koch

Sommerschwüler Geschlechter-Krieg

„Die Ihr hier eintretet, lasst jede Hoffnung fahren.“ Oh, wie wahr. Selten noch musste das Publikum die Absolution mehr oder weniger genießerischen Zuhörens auf derartig demütig gezimmerten und nach japanischen Wohnungsmaßen eng designten Sitzplätzen erbiten. Kurzum: Ich bin in all den vielen Jahren aufopferungsvoll gehuldigter Opernleiden-schaft noch nie so schlecht gegessen wie an diesem Abend im Semperdepot.

Wer die Örtlichkeit kennt, diesen hochaufgeschossenen von einer viergeschoßigen Galerie umschlossenen Raum (den sogenannten „Prospekthof“), mit seinem Eingang schräg gegenüber von einem neckischen „Palmer-Portal“, weiß wovon ich rede: Er füllt sich im Sommer mit dunstender Schwüle, die sich aus der Feuchtigkeit nährt, die diesem altem Gemäuer entsteigt, und er ist für eine Nutzung als „Opernhaus“ eigentlich völlig ungeeignet. Meist presst man das Orchester in die eine Ecke und die Zuschauer in eine andere oder man nutzt die Galerien. Die Akustik ist schwierig, genauso wie es schwierig ist, der Architektur dieses einem langgestreckten Dreieck mit runder Spitze nicht unähnlichen Raumes eine praktikable Lösung abzuringen.

Nun mag man auf die Idee verfallen sein, diese Tücken ein für alle mal zu entschärfen. Ein hochaufgerichteter Schlauch aus festen, etwas durchscheinenden Stoffbahnen wurde gefertigt, diesem Dreieck innerhalb der es umlaufenden Galerien eingeschrieben. So baute man eine Miniatur-Arena, während das Orchester außerhalb des Schlauches links ins Eck unter die Galerie gepackt wurde. In dieser Arena durften nun rund 160 Besucher auf einem äußerst knapp bemessenen, vierstufig aufsteigendem Kreisrund Platz nehmen. Jeder Platz war durch schwarze Sitzpösterchen markiert, deren Fläche in Quadratzentimetern berechnet mich brennend interessiert hätte. Freudig durfte man also den Ellbogen der Sitznachbarn in den Rippen spüren oder – wenn man nicht das Glück hatte, einen Platz in der oberen, vierten Reihe zu ergattern, die Knie der Hintereinsitzenden im Rücken. Verbunden mit dieser mehr fleischlichen Tortur durfte man noch in einer Atmosphäre saunieren, vor der jede Hygrometer-Feder die Flucht ergriffen hätte. Von einer Luftventilation war wenig zu merken, und das Publikum –

und nicht zu vergessen die Darsteller! – erbrachten schier Unmenschliches, wie in seichem Brackwasser nach Luft schnappende Fischlein. So mancher Hemd- und Blusenknopf wurde bedenkenlos über die zulässige Höchstgrenze hinaus geöffnet. Aber das war mir ein schwacher Trost, dass sich der eine Herr bis auf das graumelierte Brusthaar weitflächig entblößte und die Damen mit weltrekordverdächtiger Geschwindigkeit das Programmheft vor ihren Gesichtern hin und her fächelten.

Das Bühnengeschehen konzentrierte sich auf die Mitte dieser Liliput-Arena, mit wenigen Schritten durchmessbar, eine intime Spielstätte grausamen und nichts desto trotz einigermaßen abgeschmackten Geschlechterkampfes. Das auf Basis von Strindbergs „Fräulein Julie“ in zwölf kurze Szenen gepresste Libretto ergeht sich in den Niederungen sattem bekannter sadomasochistisch angehauchter Beziehungsdramen. Allerdings: Dieses Beziehungsdrama, die (klein-)bürgerliche Selbstzerfleischung von Julie & Jean transformiert sich letztlich zu einer Art von Requiem, zu einer Botschaft an die Überlebenden, als eine emotional aufgeladene Flaschenpost voller seelischer Verzweiflung. Eine Beziehungskiste, die einsam über das weite Lebensmeer flutet und von scharfkantigen Klippensteinen leckgeschlagen, absäuft. Davon. Aus. Auf Nimmerwiedersehen.

Spätestens an dieser Stelle kommt nämlich das traurige Schicksal des Komponisten ins Spiel. „Julie & Jean“, das war eine posthume Uraufführung am 4. August 2003, Gerhard Schedl hatte schon im Spätherbst 2000 seinem Leben ein freiwilliges Ende gesetzt. Und das ist die verzweifelte Schlusspointe, die dem damals bereits fertiggestellten Werk gewaltsam aufgedrückt worden ist. Dieses besondere Schicksal des Komponisten verleiht dieser Oper eine Art von Würde, und man mag dann gerne bereit sein, das Gehörte ein wenig zu transzendieren. Denn zuerst ist man von der formalen Konzeption der beiden Akte zu je sechs kurzen sogenannten „Runden“ etwas überrascht, weil am Beginn und Ende der Akte jeweils einer von insgesamt vier der lateinischen Messe entnommenen Ecksteinen ruht: Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus/Agnus Dei. Ob diese Ecksteine, in denen dann auch immer der Chor zu Gesang kommt, zeigen, dass es um mehr geht,

als um das plattitüdenhaft-anmutende Gezänke der beiden „Ringkämpfer“ Julie & Jean vor dem Moralanspruch der Kirche (sozusagen zum hundertsten Male aufgegossen und aufgewärmt)? Könnte der Rückgriff auf alte musikalische Formen nicht so etwas wie eine Sehnsucht nach Harmonie und umfassender Lebenserfüllung anklingen lassen, eine Hoffnung, die, wenn sie auch das Orchester immer wieder ironisch kommentiert, vielleicht doch über die „Spießbürgerlichkeit“ einer oftmals sich nur in sexuellen Begierden ausdrückenden Sinnerfüllung hinausweist? Ich glaube schon: Was Julie und Jean an Beziehungsstroh dreschen, erhöht sich durch den sakralen Rahmen, in den es gestellt ist, auch bei allem provokativem Potential, das darin verborgen liegt, zu einer Metapher menschlichen Ringens um ein glückliches Leben.

Schedl komponierte eine teilweise fast orgiastisch anmutende Musik und kein mosaikartiges „Klang- und Geräuschtheater“ wie es jetzt auch Mode ist. Ohne einen gewissen Eklektizismus geht es dabei natürlich nicht ab, aber die europäische Musikgeschichte ist nie in aufdringlicher Weise präsent. Lyrische Momente, in denen der Sound etwas „abschlafft“, wechseln mit sich fortzeugenden Orchesterausbrüchen, die einen gehörig durchbeutelnd und zu den stimmigen kirchengesangs-melancholischen Eckpfeilern der beiden Akte einen optimalen Kontrast bieten. Der Schluss der Oper, der stark auf die Wirkung eines Aufschreis von Julie berechnet ist, hat dann nicht mehr so ganz dieses zupackende Potential. Auffallend war der Einsatz der Blechbläser, der immer wieder als besonderes, auch klangmalerisches Element ins Spiel kam. Der musikalische Gesamteindruck, dem ich jetzt ein wenig nachzuspüren versuche, war jedenfalls ein positiver: der einer über weite Strecken sehr organisch gewachsenen Musik, die Effekte und Emotionen zu beschwören weiß, einer Musik, die irgendwie doch noch eine Geschichte erzählt, und sich nicht der völligen Abstraktion hingibt und damit letztlich auch aus der Verantwortung stiehlt.

Folgt man obigen Ausführungen, dann zerfällt diese Produktion in eine interessante Komposition, in ein wenig begeisterndes Libretto und in eine recht durchschnittliche Inszenierung. Über das Bühnenbild, dass gleich die Zuschauersitzplätze mit einbezog und sonst nur aus Requisiten, wie einem Sessel und dem Arena-

rund bestand, habe ich schon genug geklagt. Denn es wäre, abzüglich der klimatischen Umstände und Beengtheit der Sitzplätze, durchaus brauchbar gewesen. Ja, es hätte sich womöglich so etwas wie eine irritierende Intimität mit den beiden Darstellern und diesem mit Männlein und Weiblein gemischten Chor herstellen lassen. Aber das Gezeigte, von den Darstellern mit viel Einsatz umgesetzt, schwang sich nie zu einem besonderen szenischen Leckerbissen auf. Seltsam, wie gerade bei zeitgenössischer Oper immer wieder eine Biederkeit regiert, die man hier eigentlich am wenigsten vermuten würde. Zehn TV-Monitore, über den Köpfen der Zuschauer in der Wand verteilt, setzten mit Pornofilmchen, mal grünem oder weißflimmerndem Schirm, mit Tierszenen und jenem berühmten cineastischen Moment des „Durchschnittenen Auges“ auch keine Akzente. Vor allem waren die Monitore viel zu hoch angeordnet, während man doch beständig auf die runde Spielfläche der Arena hinunter sah. So konnte sich keine szenische Symbiose entwickeln.

Die Darsteller vollbrachten eine sehr sportliche Leistung, in Anbetracht der Sommerschwüle und gegebenen Luftknappheit. Für sie war diese seltsame Arena-Konstruktion eine wahre Folterbühne. Und sie schonten sich nicht. Wolfgang Koch, mit Strizzi-Charakter, und Maria Husmann, als etwas halbseidene, verblühte Schöne, gebührt aller Respekt, für die gebotene Leistung. Von ihnen wurde im Zuge dieser fatalen Liebesgeschichte – vom ersten Kennenlernen, über einen „erfolgreichen“ Liebesakt bis zum Hassausbruch und dem Scheitern der Beziehung – auch einiges an Exhibitionismus abverlangt. Weniger durch das, was dann wirklich an „Erotik“ gezeigt wurde, als durch die Nähe des Publikums. Denn die unterste Reihe der Zuschauer sorgte zugleich auch für die Begrenzung der Spielfläche. Und dieser „Schutzlosigkeit“ muss man sich als Darsteller erst einmal anvertrauen. (Allerdings schien die verkrampte Haltung so mancher Besucher darauf hinzudeuten, dass ihnen ein Platz in der zweiten, dritten oder vierten Reihe viel lieber gewesen wäre als ein Platz in der ersten.) Dazu kam eine Gefahr, die in der fortschreitenden, eskalierenden Handlung selbst lag: Wenn in der vorletzten Runde dieses „Ringkampfes“ Jean den Zeisig umbringt, den Julie als Haustier hegt und

pflügt, dann hängt die Glaubwürdigkeit dieser Szene am dünnen Faden schauspielerischer Überzeugungskraft.

Etwas seltsam agierte der Chor, der lange, penisähnliche Plastiknasen trug, die ihn, wie auch das Publikum, ein wenig korrumpieren sollten: „Ihr denkt ohnehin nur alle an das eine...“. Dabei trug der Chor seine Kirchengesänge in schöner, ausgewogener Weise vor, füllte den von Körperdünsten durchwogten Raum mit vokalem Weihrauch. Zum Gloria (das mit der Vereinigung des Liebespaares korrelierte) oder zum Credo, umflort von einem schummrigen blaufahlen Diskothekenlicht, taten die Choristen das, was die Zuschauer (allerdings wegen der dampfenden Hitze) auch so gerne gemacht hätten: Sie öffneten die Trikots ihrer grauen Trainingsanzüge und zeigten Männerbrüste und weiße Büstenhalter. So wurden die Zuseher noch unvermutet als Voyeure entlarvt, wo sie doch nur neidisch daran gedacht hatten, sich auf ähnliche Weise Kühlung zu verschaffen... Sei's drum: Der Applaus war stark. Aber es war auch die Freude groß, nach Ende der Vorstellung in die etwas abgekühlte Nachtluft entweichen zu können. Das gebe ich gerne zu.

[160]

BENVENUTO CELLINI

(Hector Berlioz)

Konzerthaus

19.8.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Sir Roger Norrington; **Orchester:** Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; **Chor:** MDR Rundfunkchor Leipzig

Besetzung: Teresa - Laura Claycomb; Ascanio - Monica Groop; Benvenuto Cellini - Bruce Ford; Giacomo Balducci - Franz Hawlata; Fieramosca - Christopher Maltman; Le cardinal Salviati - Ralf Lukas; Francesco - Johannes Chum; Bernardino - Reinhard Mayr; Cabaretier - Ekkehard Wagner; Pompeo - Matthias Hoffmann; Un Officier - Ekkehard Vogler

Geniekult

Hector Berlioz, jener hybrisbehaftete Klangzauberer, ist mit seinen Opern viel zu selten in Wien zu Gast. Dem voller künstlerischem Größenwahn durchzogenen „Benvenuto Cellini“

konnte man jetzt im Wiener Konzerthaus begegnen. Das Stuttgarter RSO reist derzeit mit einer konzertanten Produktion des Werkes unter Sir Roger Norrington durch Europa. Das Wiener Klangbogen Festival nützte diese Chance – und so gastierte „Benvenuto Cellini“ nach dem Tournéestart in London nun auch in Wien. Als zugkräftig erwies sich im hitzequälenden August die Opernrrarität allerdings nicht, wie man an vielen leer gebliebenen Plätzen ablesen konnte. (Dabei bietet das Konzerthaus seit der Renovierung vor einigen Jahren jetzt auch an heißen Tagen klimatisch angenehmen Hörgenuss.) Gegeben wurde die dreiaktige Weimarer Fassung von 1852, Franz Liszt hat das Werk damals protegiert. Die Uraufführung 1838 war kein Erfolg gewesen. „Benvenuto Cellini“ ist eine Apotheose des Genie-Gedankens. Allen Widernissen zum Trotz gelingt es Cellini, eine Metallplastik des „Perseus“ zu gießen. Dafür verzeiht man ihm sogar einen Totschlag, Liebeshandel und Saufgelage. Und so wie sich Cellini im Libretto über jede Moral hinwegsetzt, setzte sich Berlioz über die musikalischen Konventionen seiner Zeit hinweg. Berlioz liebte das Übermaß, ein Riesenorchester, Chor, anspruchsvolle Partien für die Sänger. Dergleichen überzeugt vor allem dann, wenn Chor und Orchester aus dem Vollen schöpfen dürfen, wenn Berlioz Volksmassen arrangiert wie die Karnevalsszene im zweiten Akt. Der erste Akt wirkt im Vergleich etwas schlaff, der dritte Akt braucht eine Zeitlang, bis er in Schwung kommt, um mit dem letzten Bild sich zu einer ganz großartigen szenischen Vision aufzuraffen: eine Metallgießerei, monumental in nächtlicher Finsternis, von Flammen durchzuckt, von Qualm durchzogen, in der Cellini, wie ein antiker Gott, seinen Sieg feiert.

Doch zurück zu dieser konzertanten Aufführung. Roger Norrington hielt alles am Zügel, der Berlioz'sche Tiger hatte kaum eine Chance, sich ein wenig selbständig zu machen. Er erstand in kühler gewalttätiger Schönheit, die einem zwar eine Art von „nackter“ Bewunderung abrang, aber ohne, dass man daran viel Lebendiges gefunden hätte. Vor allem der erste Aufzug geriet unter Norringtons emotionsloser Akkuratess zu einer langweiligen Sache – erst im zweiten und dritten Aufzug gelang es den von Berlioz in die Waagschale geworfenen Orchestermassen, sich ein wenig dagegen auf-

zulehnen. Trotzdem blieb die Sache kühl und – wie man so sagt – staubtrocken, stand das Orchester stets im Banne seines Dompteurs, angehalten zu einer ausdruckslosen Brillanz. Keine Frage, das bewährte sich bei den großen Massenszenen, brachte die Wirkung dieser Musik mit differenzierter, ausgetüftelter Wucht auf den Punkt: Aber dass es sich auch um eine Liebesgeschichte handelt, dass man gerne von der „renaissancehaften Üppigkeit“ schwelgerischer, satter Streicherklänge gekostet hätte, da war keine Rede davon.

Das Ensemble bot gehobenes Mittelmaß, musste aber auf dem Podium hinter dem Orchester, direkt vor dem Chor Platz nehmen, was der stimmlichen Präsenz nicht unbedingt förderlich war. Den Chor im Nacken, das mächtige Orchester vor sich, hatten die Solisten hart zu ringen. Am meisten traf das die Teresa der Laura Claycomb, deren schöne, aber nicht sehr stimmungsgewaltige Sopranstimme für die Partie etwas zu leichtgewichtig war. Bruce Ford hat als Cellini den geschmeidig-heroischen Berlioz'schen Anforderungen mehr entsprochen. Positiv sind mir zudem noch der Kardinal von Ralf Lukas, ein präsender jugendlicher Bass-Bariton, und Monica Groop als Ascanio in Erinnerung. Das Publikum spendete viel Applaus, Begeisterungstürme gab es keine.

SAISON 2003/2004

[161]

TRISTAN UND ISOLDE

(Richard Wagner)

Staatsoper

5.9.2003

Dirigent: Franz Welser-Möst

Besetzung: Isolde - Deborah Voigt; Tristan - Thomas Moser; Brangäne - Mihoko Fujimura; Marke - Robert Holl; Kurwenal - Peter Weber; Melot - Markus Nieminen; Ein Hirt - Michael Roider; Stimme des Steuermanns - John Dickie; Steuermann - In-Sung Sim

Kalkuliertes Risiko

Die Dirigentenrochade beim Wiener „Tristan“ sorgte gleich zu Beginn der neuen Saison für anregende Spannung. Christian Thielemann ging, Franz Welser-Möst kam. Gesiegt haben beide. Für den Schreiber dieser Zeilen stellt sich freilich die Frage: Wieviel Thielemann war an diesem Freitagabend schon draußen und wie viel Welser-Möst war drinnen? Was sich ein wenig wie Waschmittelwerbung anhört, spielt freilich auch auf der hohen Klaviatur des Marketings. Es gab ja einiges zu lesen und zu hören in letzter Zeit, von Erschöpfungszuständen und unprofessionellen Absagen über den einen, von einer fast heroischen Einsatzfreude über den anderen. Aber für das Publikum ist das eigentlich bedeutungslos: Es lehnt sich zurück und genießt den Wettstreit in der musikalischen Arena der Wiener Staatsoper. Und Direktor Ioan Holender konnte sich keinen besseren Einstand wünschen. Die Oper sperrt auf, es gibt Gerüchte, und innerhalb von wenigen Tagen geben sich zwei Weltklasse-Dirigenten in Wien ein Stelldichein – und noch dazu beim „Tristan“. Was will ein Direktor mehr?

Jedenfalls schmiss sich Franz Welser-Möst, wie man nicht genug betonen kann, an das von Christian Thielemann nach der Saisoneroöffnung am 1. September verlassene Steuerrad und manövrierte das Isolden-Schiff aus dem Stand in König Markes Land beziehungsweise nach Kareol (und die Klippen konnten ihm wahrlich nichts anhaben). Und man soll nicht meinen, man habe keinen Unterschied gehört, zwischen Thielemann und Welser-Möst. Natürlich, die besonderen Umstände gilt es zu be-

rücksichtigen. Thielemann hatte Zeit, sich seinen „Tristan“ zurechzustylen, und er hat diese Zeit ausgiebig dafür genützt. Das schloss gewisse klangliche Subtilitäten ebenso ein, wie nervenzerfetzende Temposteigerungen und Abstürze in Abgründe eines nahezu unhörbaren, musikalischen „Nichts“ – ein „Tristan“ der Extreme, schwankend zwischen rasendem Tempo und Flächen außerordentlich ruhigen Wassers. Thielemann steuerte seinen Kurs, ein wenig kreuz und quer, ein wenig egomanisch, wenn man das so sagen darf. Welser-Möst schwelgte (gestützt auf ein hochkonzentriertes Orchester) mehr in der bühnen-dramatischen Entwicklung des Werkes, dirigierte vom Tempo gleichmäßiger und in Summe schneller, und filterte bald die Hauptwooge des Wagner'schen Tonmeers heraus, von der er sich teils tragen ließ, der er teils ein wenig vor eilte, in emotionsgischenden Anläufen (die aber nie so synthetisch überhitzt wirkten, wie jene Thielemanns). Man könnte auch sagen, Welser-Möst holte die nervöse Künstlichkeit Thielemanns wieder auf den Boden praktischer Bühnenwirkung zurück, bei durchaus vollem, schönem, transparenten Orchesterklang. Ein „Tristan“ nicht ohne Süffigkeit, die dem Abend sehr gut anstand und auch den Sängern sehr gut zu bekommen schien. Denn bei aller Faszination, die Thielemanns „Tristan“ auf mich ausgeübt hatte, das Orchester schien ihm letztlich doch ein wenig näher gelegen zu sein als die Sänger.

Unter Franz Welser-Möst gelang zum Beispiel Thomas Moser so etwas wie ein „Tristanscher Befreiungsschlag“ ganz ohne „Sparmaßnahmen“. Vom Dirigenten energetisch aufgeladen sang Moser einen fulminanten dritten Aufzug, dem schon ein guter erster und ein sehr guter zweiter vorausgegangen waren. Nicht, dass aus Moser plötzlich ein „richtiger“ Heldentenor geworden wäre, Wunder gibt es keine, aber er wirkte weitaus präsenter als in der Premiere, mit klarer Diktion und Stimme, bei aller Anstrengung nicht überfordert. Dabei musste man Mosers Musikalität bewundern, in der sein lyrisches Erbe wirklich aufging, das die schmerzreichen Wahnsinnsbögen im dritten Aufzug zu kunstvollen, sehnsuchtsheißen Gebilden flocht. Es war überraschend eindringlich, was Moser auf die Bühne stellte. Sein Tristan war wirklich „lebendig“ geworden und emotional aufgewacht – denn Moser, bei aller Singkultur, zählt

nicht unbedingt zu denjenigen, die die Gefahr einer herausfordernden Expressivität suchen – zumindest hatte ich in der Vergangenheit nicht diesen Eindruck gewonnen.

Auch Deborah Voigt wurde von Welser-Möst schon im ersten Aufzug viel stärker aus der Reserve gelockt. Nach einem verhaltenen Beginn, einem Vorspiel, das schön war, aber an die Dimensionen Thielemanns nicht heranreichte, begann dann plötzlich die Spannung sukzessive zu steigen. Es war genau während dieser sich langsam aufschaukelnden Erzählung Isoldens, als der Abend begann über eine routiniert abgespulte Repertoire-Aufführung hinauszuwachsen. Die Einschränkungen, die für Thomas Moser gelten, gelten aber in gewisser Weise auch für Deborah Voigt. Sie gelten für sie insofern noch mehr, weil ihrer Stimme die Herausforderungen des Todes-trankes eigentlich fremd sind. Ihre Stimme ist – zu schön. Die heroische Wirkung mag noch hinkommen, aber es fehlen ihr die dunkleren Farben, um daraus die mythische Liebes-Verstrickung, die aus königlichem Blut gespeiste stolz-verletzte Hinterhältigkeit zu gebären. Ihre Isolde ist mir zu ungefährlich. Die klangvoll gesetzten Höhen des Liebesduettes können mich da nicht versöhnen. Gerade im ersten Aufzug vergibt sie sich viel bei der Charakterzeichnung dieser Rolle.

Diese „Leichtgewichtigkeit“ der Stimmen ist überhaupt die Crux dieser „Tristan“-Serie. Sie beweist zwar, dass man auch derart ausgezeichnete Aufführungen zu Wege bringen kann, aber letztlich wird versucht, aus zu wenig zu viel zu machen. Auch der Marke von Robert Holl ist ein sprechendes Beispiel: Er geht in der Wehleidigkeit des Marke unter, die von dieser stupiden Inszenierung noch unterstrichen wird, und die aus ihm alles macht, nur keinen „König“. Doch Marke muss bei aller Trauer seinen königlichen Stolz bewahren. Holls Stimme ist nun eben auch nicht eine, die diese königliche „Markigkeit“ in sich trägt. Die Langeweile bürgerlicher Beziehungskisten ist aber nicht das Thema von Richard Wagner. Bei aller „Wesendonckerei“ zielt der „Tristan“ doch weit darüber hinaus. Deshalb braucht es Stimmen und Charaktere, die dieses Ziel ins Auge fassen und zu Gehör bringen können. Sonst wird nichts Anderes als eine bessere „Seifenoper“ aus diesem „Liebesmysterium“. Holls Stimme hat dafür zu wenig Gewicht, und er konnte sich auch nicht – als

eine Art Münchhausen – an den eigenen Stimmbändern aus diesem Inszenierungssumpf heraushangeln (wie es Thomas Moser zumindest an diesem Abend gelungen ist). Deborah Voigt ist in einer etwas besseren Position, weil ihre Stimme an sich über Charisma verfügt – jenseits von allen Facetten der Rollendeckung oder -nichtdeckung. Als Brangäne war Mihoko Fujimura präsenter als Petra Lang in der Premiere. Das restliche Ensemble, identisch mit der Premierenbesetzung, machte sein Sache im Rahmen der gesteckten Möglichkeiten gut.

Über die Inszenierung und das Bühnenbild möchte ich keine Worte mehr verlieren. Sie gehören dorthin, wo das neckische Hütchen von Brangäne schon vor der zweiten Aufführung gelandet ist: ins Depot beziehungsweise auf die Müllhalde. Das heißt, vielleicht fände sich sogar ein Abnehmer dafür. Wie man weiß, sind schwarze Klamotten und militärisch angehauchte Schnürstiefel auf deutschen Opernbühnen sehr beliebt. Allerdings kommt im Wiener „Tristan“ kein Koffer vor, ich habe zumindest keinen erspäht. Möglicherweise mindert das den „Wiederverkaufswert“ der Produktion.

Franz Welser-Möst wurde am Beginn jeden Aufzugs mit viel „Bravo“ empfangen. Thielemann hatte bei der Premiere stärkeren Applaus – aber das kann sich ja noch ändern. Viele Bravorufe gab es für das Sängerteam. Das Publikum war sehr zufrieden. Wenn man sich jetzt noch etwas wünschen dürfte: eine Premiere oder eine Wiederaufnahme für Franz Welser-Möst, damit es Chancengleichheit gibt, zwischen ihm und Thielemann. Das könnten dann spannende, aufregende Opernzeiten werden.

[162]

HÉRODIADE

(Jules Massenot)

Staatsoper

12.9.2003

Wiederaufnahme

Dirigent: Jun Märkl

Besetzung: Jean - José Cura; Hérode - Phillipe Rouillon; Hérodiade - Agnes Baltsa; Salomé - Barbara Haveman; Phanuel - Ferruccio Furlanetto; Vitellius - Markus Nieminen; Oberpriester - Janusz Monarcha; Eine Stimme - John Nuzzo

Gutes Marketing

Warum sich diese „Hérodiade“ das Etikett „Wiederaufnahme“ ankleben durfte samt repräsentativen gelben Plakaten in den Programmkästen der Staatsoper war nach gefallenem Vorhang nicht so ganz ersichtlich. In letzter Zeit, so denkt man sich, wird an diesem Haus ein bisschen viel „wiederaufgenommen“. Wer darunter vor allem höhere Eintrittspreise versteht, ist wahrscheinlich ein Schelm, aber die künstlerische Ausbeute dieses Abends strafte solche schelmischen Boshafigkeiten sicher nicht Lügen.

Die Premiere fand im Jahr 1995 statt. Plácido Domingo sang damals den Jean, die Salomé hat Nancy Gustafson beige-steuert. Dazu kamen Agnes Baltsa und Ferruccio Furlanetto; Dirigent war Marcello Viotti. Die Oper brachte es in den nächsten Jahren auf immerhin 27 Aufführungen, um dann wieder eine Zeitlang von der Bühne zu verschwinden. Insofern hat man sie natürlich „wiederaufgenommen“. Sonst scheint aber nicht viel damit passiert zu sein und als Besucher hätte man eine „normale“ Repertoireaufführung nicht so kritisch beäugt. Jun Märkl am Pult, der beim Solovorhang mit einigen Buhrufen bedacht wurde, wäre die Solidität einer Repertoireaufführung sicher besser angestanden, als dieses Marketing-Etikett der „Wiederaufnahme“. Märkl hatte den dramatischen Impetus des Werkes ganz gut im Griff. Aber das sentimentale Raffinement der Massnetschen Partitur blieb der Vorstellung ziemlich fremd und von einer detaillierteren musikalischen Durcharbeitung hätte der Abend stark profitiert. Versäumnisse, die unter dem Vorzeichen eines „gelben Plakates“ natürlich schwerer wiegen.

Das Publikum war an diesem Freitag nicht bereit, sich von gelben Plakaten „in die Irre führen“ zu lassen. Der Schlussapplaus erfolgte diesmal sehr differenziert und vor allem José Cura wird sich weniger darüber gefreut haben. Die erste (von zwei) Solo-Vorhangsreihen bescherte ihm überraschend wenig Applaus, aber immerhin einen geworfenen Blumenstrauß. Bei der zweiten Serie waren die Fans aufgewacht und ließen einiges an Bravorufen hören. Immerhin hatte schon ein Zwischenrufer im vorletzten Bild ein lautes „Viva Cura“ erschallen lassen, wenn ich es richtig verstanden habe. Cura erhielt aber trotz allem deutlich weniger Beifall als die Salomé von Barbara

Haveman – was mich eigentlich zu ein paar Überlegungen verleiten sollte.

Curas Tenor kennt nur die kraftvolle Attacke, die diese Stimme zusammenhält wie einen etwas überdimensionierten Rohbau mit einem zusätzlich errichteten, starken Gerüst. Er handelt seine Partien ab wie ein Schwergewichtsbokser, der in jeden Schlag die ganze Power legt, die er besitzt. Das trägt, solange er in Rage kommen kann – und deshalb war sein Bajazzo so beeindruckend – aber gerade bei Massenet ist das einigermaßen störend (und entlarvend), genauso wie die gesanglichen Unausgewogenheiten, die er sich leistet. Ganz anders war die Salomé gelagert: Barbara Haveman überzeugte mit kräftigen Höhen und schöner, voller, abgerundeter Stimme. Sie sorgte für die positive Überraschung des Abends. Ihre Stimme ist breiter und dramatisch ausbaufähig, im Kern aber noch lyrisch-weich, was eine sehr gute Mischung ergibt. Damit lassen sich auch die heftigen Gefühlsausbrüche, die Massenet von seiner Salomé verlangt, gesanglich eindrucksvoll umsetzen.

Sobald Agnes Baltsa die Bühne betritt, wird es packend, und man merkt, wie die Spannung im Publikum steigt. Sie setzte noch einiges an zusätzlichem Feuer unter die vor Eifersucht lodernde Königin. Ihre ausdrucksstarke Stimme ist hier am rechten Platz und gewisse Abnutzungsspuren (das ist eben der Gang der Zeit) dienen ihr zur pointierten Charakterisierung dieser emotional aufgeladenen Partie. Der Hérode von Phillipe Rouillon war seiner hassschürenden Gemahlin an dramatischem Ausdruck nicht gewachsen, aber man hat eine schöne (zugegebenermaßen etwas blasse) Stimme gehört, die über das Nuancierungsvermögen und die Geschmeidigkeit verfügt, die in der französischen Oper eigentlich gefragt wären. Zusammen mit dem gediegenen Phanael von Ferruccio Furlanetto sorgte er an diesem Abend für ansprechendes Niveau. Markus Nieminen als Vitellius hat mich weniger überzeugt.

Die Inszenierung und das Bühnenbild sind außergewöhnlich. Gestaltet vom „Orgienmysteriker“ Hermann Nitsch wird die Oper in eine Art von kultischer Handlung eingebunden, ohne dieses Element aber lästig in den Vordergrund zu drängen. Großflächige Schüttnbilder in rötlichen und schwärzlichen Tönen kontrastieren mit den bunten, farblich sehr gut aufein-

ander abgestimmten Kostümen. Am Schluss wird in jeder Aufführung ein ganz „originales“ Schützbild erzeugt, wenn im Hintergrund rote Farbe die weiße bühnenbreite Leinwand hinabrinnt, während man der Festgesellschaft das abgeschlagene Haupt des Johannes präsentiert. Die Personenführung, beziehungsweise das, was davon „wiederaufgenommen“ wurde, beschränkt sich auf das Wesentliche. Eine gewisse Statik ist nicht von der Hand zu weisen. Die römischen Soldaten mit ihren grauen Plastikhelmen sind nicht sehr geschmackvoll gekleidet, aber das stört nicht den homogenen Gesamteindruck.

Requisiten gibt es wenige. In (un-)regelmäßigen Abständen erscheinen Männer mit aus Holz gefertigten Schubkarren die (Plastik)-Blüten auf die Bühne streuen und mit virtuellen Wohlgerüchen den Tempel für die Opferung des Johannes und der Salome vorbereiten. Das Ziel dieser Vorbereitungen ist eine heilige Handlung, ein mystisches Menschenopfer. Nun, die private Kunst-Religion von Hermann Nitsch ist eine etwas eigentümliche Sache, aber in diesem Fall ist zumindest eine optisch und emotional sehr ansprechende Operninszenierung daraus geworden.

Hermann Nitsch hat, wie man im Staatsopern-Programmheft nachlesen kann (ab Seite 14), durchaus interessante Ansichten, was Operninszenierungen betrifft. Er findet, dass bei der Bühnengestaltung wieder mehr Wert auf den optischen Eindruck gelegt werden sollte (Sätze, die einem nach dem schwarzgrauen „Tristan“-Desaster wie Honig den Schlund hinabrinnen). Nitsch im Originalton: „mit den auswüchsen des regietheaters ergab sich meine weiteste entfernung zu den zeitgemässen inszenierungen. mir ist es ein dorn im auge, dass man wegen zweitrangiger effekte die werke unserer klassiker verhunzt, verstümmelt und verfremdet. (...) die herren sollen ihre eigenen stücke schreiben und nicht grosse verstorbene autoren mit ihren gestohlenen einfällen garnieren.“ Über den Stellenwert der Farben in dieser Inszenierung schreibt er: „farbe soll geschmeckt, gegessen werden, soll aus der routine der schmückung zum eigenwert gesteigert werden. ich möchte, dass die farben auf der zunge und dem gaumen des auges geschmeckt werden. im idealfall sollen sich die farben mit den tönen der musik vermischen. das gebilde des regietheaters bringt ein unsinnliches assoziationsge-

füge. ich will direkte sinnliche erfahrung, die sich einprägend im bewusstsein niederschlägt.“ Vor diesem Hintergrund muss man in dieser Inszenierung auch einen Gegenentwurf zu den von Nitsch angeprangerten Übelständen heutiger Opern- und Schauspielregie sehen. Dazu kommt, dass Massenets „Hérodiade“ ein spannendes, reizvolles Werk ist. Aus demselben Stoff hat zwar auch Richard Strauss seine „Salome“ geschöpft, aber bei Massenet finden sich Johannes und Salome zu einem (platonischen) Liebespaar, und die Geschichte wird doch ganz anders und originell abgehandelt.

[163]

ENDLICH SCHLUSS

(Wolfram Wagner)

Semperdepot

19.9.2003

Neue Oper Wien

Dirigent: Walter Kobéra; **Inszenierung:** Monika Steiner; **Ausstattung:** Günter Brus; **Licht:** Norbert Chmel; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien

Besetzung: Der Mann - Andreas Jankowitsch; Chor (mit solistischen Aufgaben): Veronika Groiß, Lisa Henningsohn, Verena Kuntscher, Marika Ottitsch, Alice Rath, Heinz Fitzka, Robert Novacko, Markus Puchberger, Günther Strahlegger, Marcos Valenzuela Abril; Ein Rabe - Gerhard Hafner

Wenn einer bis tausend zählt und sich dann umbringt, dann hat er zumindest etwas zu erzählen. Ob das aber auch für alle spannend ist, die ihm dabei zuschauen und zuhören? Wahrscheinlich gibt es Geschichten, deren bühnenmäßige Realisierung mehr verspricht, als dann wirklich zu halten ist. Wenn zum Beispiel jemand groß ankündigt: „Ich zähle bis tausend und bringe mich um!“ – und das vor einer Partygesellschaft, die ausgelassen und sensationslüstern diese Parole aufgreift, da könnte sich doch einiges daraus entwickeln, denkt man sich. Da könnte denjenigen, der so eine unvorsichtige Äußerung macht, bald die Reue packen. Denn selbst wenn er wollte, die ausgeflippten Festgäste würden ihn jetzt nicht mehr aus seiner Verantwortung entlassen und ihn vor sich her treiben wie ein Stück Wild. Das wäre eine grausige Sache, ein blutig-absurdes „Selbstmord-Spiel“.

„Endlich Schluss“ ist ein Auftragswerk der Neuen Oper Wien und wurde am 13. September 2003 uraufgeführt. Die (Kammer-)Oper von Wolfram Wagner basiert auf der Grundidee des gleichnamigen Theaterstückes von Peter Turrini. Librettistin Silke Hassler hat die Vorlage verschärft, weil sie auch einen Chor auf die Bühne bringt, der als „Partiesgesellschaft“ die Umsetzung dieser so vollmundigen Ankündigung „Ich zähle bis tausend und bringe mich um“ überwacht. Der Chor wird aus Personen gebildet, die im Leben des angehenden Selbstmörders eine Rolle gespielt haben, wie Ehefrau, Berufskollege, Psychiater. In einzelnen Szenen treten diese Individuen aus der anonymen Chormasse, wenn die Hauptfigur („Der Mann“) sich mit seiner Vergangenheit beschäftigt. Aber sie entziehen sich trotzdem jeder Einflussnahme. Chorszenen, die das „Zählwerk“ vorantreiben, und Rückblicke, während denen „Der Mann“ seinen Erinnerungen nachhängt, wechseln einander ab. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

Weil die Individualisierung dieser Hauptfigur, die ja auch nur „Der Mann“ genannt wird, nicht sehr weit reicht, hat der Chor ein starkes Gewicht. „Der Chor erweist sich mehr und mehr als etwas Archaisches, als Instanz, als Gericht, das sein Urteil über die Hauptfigur von Anfang an gesprochen hat, es gibt kein Entrinnen.“, notiert Silke Hassler im Programmheft. Insofern ist vom Libretto aus gesehen die Gewichtung vorgegeben. Neben dem Chor und seiner „Agitation“ ist noch Platz für die Erinnerungen des Selbstmordkandidaten, für seine Zweifel, für seine Versuche, dieser Lawine, die er losgetreten hat, zu entkommen. Diese Teile ruhen wie „Inseln“ in der vorwärtstürzenden Zeitflut. Sie versuchen, der zunehmenden archaischen Wucht des Chors Widerstand entgegenzusetzen. Es sind Fluchtpunkte, an denen „Der Mann“ immer mit dem Zählen Pause macht. Das Schwungrad der Zeit wird angehalten, die Dynamik der Handlung wird gebremst, sobald sie sich „verinnerlicht“. Zumindest hat es der Komponist so gelöst. Der Chor ist über weite Strecken mit verfremdeter jazziger Tanzmusik unterlegt – das mit der „Selbstmord-Revue“ wäre also durchaus passend, zu Beginn leichtfüßig, fast operettenhaft. Später gewinnt der Chor an „archaischer“ Wucht, und die arios vorgetragenen Erinnerungen von „Der Mann“ sperren sich dagegen. Der Gegensatz wird

deutlich auskomponiert, was ein wenig auf Kosten eines zügigen Vorwärtsschreitens geht. Es verschmilzt nicht so ganz, dieses Vorwärtsdrängen des Chores und dieses Innehalten und „Zeitschinden“ des Selbstmörders.

Wolfram Wagner baut auf ein kleines Orchester, erzeugt Chorsätze von einiger Wucht und Dramatik, erzeugt Spannung dort, wo die Zeit dem Selbstmordkandidaten davon zu rasen scheint. Aber trotzdem bleibt alles ein wenig schal. Die erhoffte Sogwirkung, dieses Zulaufen auf die Zahl Tausend, hat sich zumindest bei mir nicht eingestellt. Immer wieder irrlichtern Philip Glass'sche Streicherfiguren durch die Partitur, manchmal hat man das Gefühl, einer zu Zeitlupentempo gefrorenen Minimal Music zu folgen. Einen weiter zurückliegenden musikgeschichtlichen Anknüpfungspunkt liefert Bizet, der ins Spiel kommt, wenn es um erinnerte Liebesabenteuer geht: „Carmen“, der Beginn der Habanera, taktkurz und öfter wiederholt in ironischer Verzerrung. Assoziationen stellten sich auch zu Siegfrieds Trauermarsch ein, aber auch hier nur ein brutaler, in das Kammerorchester versenkter Doppelschlag, der öfters auftaucht, je näher es ans Sterben geht. Diese musikalischen Rückbesinnungen erscheinen ein wenig wie Archetypen, die mit den Erinnerungen des Opfers korrelieren. Sie sind greifbar und entziehen sich doch sofort dem Zugriff. Wurde nicht auch an Debussy erinnert? Ein interessantes Konzept jedenfalls, dessen Stichhaltigkeit man aber noch einmal am Werk überprüfen müsste.

Die Inszenierung hat die brutale Schärfe des Plots nicht aufgegriffen, schwankte zwischen dem Ansatz der „Selbstmord-Party“ und dem Versuch, Sympathien für das Opfer zu generieren. Das nahm dem Werk den Wind aus den Segeln (aber schon der Komponist hatte ein wenig „gegen sich selbst gearbeitet“). Dem „Menschen“ blieb immer noch zu viel Spielraum, die Verengung seiner Lebensperspektive wurde erst am Schluss visualisiert, wenn er zwischen zwei überdimensionalen Revolverläufen steht wie zwischen Prellböcken. Es ist ja auch schwer, diese Verzweiflung und Spannung, die man hier erwartet, zu verbildlichen. Die Inszenierung hat den „Lebenssaft“ weder aus dem Stück noch aus den Mitwirkenden herausgepresst. Aber da bin ich wieder bei dem weiter oben angesprochenen Punkt: Wahrscheinlich gibt es Geschichten, deren bühnenmäßige Realis-

sierung mehr verspricht, als dann wirklich zu halten ist.

Diesmal hatte man die Bühne direkt gegenüber vom Eingang postiert, links das Orchester im Eck und das Publikum auf Bänken davor, den Eingang im Rücken – eine ganz akzeptable Lösung. Gespielt wurde zu Beginn auch im Mittelgang zwischen den beiden Publikumsreihen, ein wenig wurde die erste Galerie mit einbezogen, aber wirklich nur ein wenig. Das Publikum im Semperdepot dankte den engagierten Mitwirkenden mit viel Applaus.

[164]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

21.9.2003

Dirigent: Adam Fischer

Besetzung: Siegmund - Christopher Ventris; Hundig - Kurt Rydl; Wotan - James Morris; Sieglinde - Evelyn Herlitzius; Brünnhilde - Deborah Polaski; Fricka - Mihoko Fujimura; Helmwig - Donna Ellen; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Simina Ivan; Waltraute - Daniela Denchlag; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Antigone Papoulkas; Schwertleite - Cornelia Salje

Papierform

Ein Blick auf den Besetzungszettel enthüllt Opernkundigen so viel wie der Blick auf die Mannschaftsaufstellung einem Fussballfan. Es gibt auch in der Oper so etwas wie eine „Papierform“. Demnach war eine ganz ansprechende „Walküre“-Vorstellung zu erwarten gewesen. Sie wurde es auch – mit Einschränkungen.

Im Grunde genommen wusste man es vorher. Die Besetzung war weitestgehend bekannt und Wien erprobt. Man wusste zum Beispiel, dass Adam Fischer auch bei Wagner gerne der Kammermusik huldigt, was Vor- und Nachteile hat. Wenn man mehr einen „romantischeren Sound“ schätzt, wird man Fischer weniger zugehen. Er nimmt das Orchester oft sehr stark zurück, bringt dafür die Motive teilweise sehr plastisch zu Gehör – eine Art von musikalischer Deklamation. Lässt er mal lauter spielen, dann wird es schnell schroff und kantig, dann dringt eine gewisse „veristische“ Gewalt-

tätigkeit durch, die ihre Reize hat, aber nicht unbedingt die Seele wärmt. Diverse Unsicherheiten im Orchester (die man bei den Bläsern besonders gut heraushört) verliehen dem Abend nicht den Anstrich eines besonderen Leckerbissens, aber man wird sich darum nicht wahnsinnig grämen, solange es sich in Grenzen hält.

Fischer sorgte jedenfalls dafür, dass man James Morris auch am Schluss noch einigermaßen hörte und meinen konnte, Wotan möchte diesmal seine Brünnhilde besonders innig und sanft in den Schlaf singen. Vielleicht wollte er das auch, vielleicht folgte er aber auch nur den Sachzwängen einer nicht mehr so beanspruchbaren Stimmökonomie. Denn schon im zweiten Aufzug schien Maßhalten angesagt. Trotzdem bestach Morris wieder durch seinen ausdrucksstarken Gesang, seine Fähigkeit, so wie Fischer am Pult, die erzählenden Strukturen herauszuarbeiten. Morris ist immer noch ein Wotan-Sänger von Format. (Ich gebe gerne eine paar Phon an Lautstärke für das Gefühl, dass der Sänger mit dem Text, den er singt, auch etwas anzufangen weiß.) Wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, hat Morris das mit dem Schluss bei seinem letzten „Walküren“-Wotan in Wien auch so gehalten. Aber diesmal ist es mir „verdächtiger“ vorgekommen.

Auch Evelyn Herlitzius wusste viel mit dem anzufangen, was sie singt. Vom Einsatz und Enthusiasmus stand ihre Sieglinde der einer Waltraud Meier kaum nach. Leider scheint ihre Stimme aber nicht deren Solidität zu besitzen. Herlitzius hätte eine wirklich zu Herzen gehende Sieglinden-Stimme, wenn sie nicht so forcieren müsste, mit einigen unangenehmen Begleiterscheinungen wie starkem Vibrato und Spitzentönen, die man nicht mehr wirklich goutiert. Christopher Ventris wirkte gegenüber der fordernden Sieglinde von Herlitzius noch ein wenig unbedarft. Er gab nach dem Parsifal im Frühjahr jetzt sein Siegmund-Debüt in Wien. Es bestätigte sich wieder, dass er eine schöne Stimme hat. Für die Wälserrufe muss er noch ein bisschen „trainieren“ und insgesamt mangelte es da und dort noch an Routine und Stehvermögen. Ventris gehört aber unter die Kategorie vielversprechend. Er sagt über sich: „I'm a strong lyric“ (wie man auf seiner Sänger-Homepage nachlesen kann) und seine Stimme besitzt eine helle, angenehm-klingende Grundierung und eine natür-

liche Kräftigkeit, die auch den Ton in großen Häusern trägt. Das Debüt gelang ihm jedenfalls und es war weit mehr als ein Achtungserfolg.

Bei Deborah Polaski hat das mit der Papierform natürlich wieder genau getroffen. Die Höhen waren nie ihre besondere Stärke und ansonsten ist ihre Brünnhilde eine ideale Kombination zwischen gesanglichem und emotionalen Ausdruck. Die Papierform punktete auch voll bei Mihoko Fujimura als Fricka, die es dem Wotan wieder gegeben hat. Ihre Fricka hat Persönlichkeit, ihre Stimme da und dort schon ein wenig jene Herbheit, die ideal zur Partie passt (und die man hier positiv anmerkt, während sie beispielsweise bei ihrer Brangäne punktuell negativer auffällt). Kurt Rydl, am Vorabend noch im „Barbier“ auf der Bühne, war ein verlässlich grimmiger Hunding. Der Schlussapplaus war stark, aber möglicherweise hat der zahme Abschied Wotans nicht die letzten Begeisterungsreserven locker gemacht.

[165]

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(Gioachino Rossini)

Staatsoper

24.9.2003

Dirigent: Fabio Luisi

Besetzung: Graf Almaviva - Juan Diego Flórez; Bartolo - Alfred Šramek; Rosina - Enkelejda Shkosa; Figaro - Carlos Álvarez; Basilio - Maurizio Muraro; Fiorello - Eijiro Kai; Ambrogio - Oleg Savran; Marcellina (Berta) - Aarona Bogdan; Ein Offizier - Johann Reinprecht

Rossini-Genuss

Wenn man beschwingt Rossini'sche-Melodien trällernd morgens in das Büro marschiert, kann das nur ein gutes Zeichen sein. In der Tat: Diese „Barbier“-Aufführung hätte ich nicht missen mögen!

Vereinigen sich Gesangeskunst und komödiantisches Talent, dann kann man den Geniestreich, der Rossini mit dem „Barbier“ gelungen ist, so richtig auskosten. Aber selten genug kommt man in den gleichzeitigen Genuss dieser beiden Eigenschaften. Meist mangelt es an der einen oder an der anderen. Doch diesmal brauchte man sich weder um den Gesang

noch um die Komödiantik sorgen: Mit Juan Diego Flórez und Carlos Álvarez waren Graf und Figaro ausgezeichnet besetzt – ein in jeder Hinsicht ideales Gespann.

Der Bartolo lag bei Alfred Šramek in bewährt buffonesken Händen und die Rosina von Enkelejda Skohsa war stimmlich zwar schon ein wenig zu gut entwickelt, aber sie spielte mit keckem Liebreiz und passte sich gewitzt ins turbulente Bühnengeschehen ein. Maurizio Muraro gab als Basilio sein Hausdebüt und hatte es ein wenig schwerer, sich „einzuspielen“. Seine Leistung war in Ordnung, ohne allerdings wirklich Akzente zu setzen. Nicht vergessen darf man auch Aarona Bogdan, die als Marcellina (Berta) mit ihrer Arie den allgemein guten Gesamteindruck keinesfalls getrübt hat.

Doch der große Star des Abends war natürlich Juan Diego Flórez. Der Almaviva ist für ihn wie maßgeschneidert. Das fängt schon bei seinem blendenden Aussehen an – schlank und aristokratisch, mit feinen Gesichtszügen und kurzem, löckchenschwarzem Haar – gepaart mit jugendlichem Feuer, das aber auch in aller Leidenschaft nie die Contenance verliert. Ja, und wenn er erst singt, dann meint man, er könne, ein neuer Orpheus, kraft seines Gesanges Rossini von den Toten auferwecken. Mühe-los meistert er Koloraturen und Spitzentöne, er verleiht den zartesten Liebesregungen Ausdruck mit weichem schmachtem Ton, er lässt das Feuer seiner Leidenschaft erglücken, er weiß einen betrunkenen Soldaten ebenso mit Haltung und Witz darzustellen wie einen etwas einfältigen Musiklehrer. Und wenn er dann sogar noch diese Arie kurz vor dem Schluss einlegt, dann versinkt das Publikum in atemloses, andächtiges Lauschen. Diese Arie – im Klavierauszug mit Nr. 18 bezeichnet – wird meist gestrichen, weil sie, wie es heißt, „musikalisch weniger wertvoll“ sei. Nun, auch wenn sie das wirklich wäre, man muss sie jedenfalls erst einmal so singen wie Flórez, der nach zweieinhalb Opernstunden noch einmal alle seine Künste auspackte und makellos Rossinis reich verzierten Notenreihen folgte. Es kann nur empfohlen werden, möglichst keinen Abend zu versäumen, an dem Flórez die Staatsoper mit seinem so nuancenreichen und stilvollen Gesang erfüllt.

Auch das Orchester war diesmal mit hoher Qualität unterwegs. Es wurde von Fabio Luisi zu einem beschwingten Rossini mit südländi-

scher Leichtigkeit animiert, der das Geschehen auf der Bühne mit so manchem Augenblinzeln kommentiert. Kurzum, musikalisch ein Abend von hoher Qualität, den auch das Publikum mit viel Applaus und einem Blumenstrauß für Flórez bedachte. Der Mittwochabend sorgte allerdings dafür, dass man sich dann doch relativ schnell davon machte – schließlich ging es schon langsam auf halb Elf.

Die Produktion hatte im Jahr 1966 Premiere, von Günter Rennert inszeniert, in einem äußerst zweckmäßigen Bühnenbild (ein Haus in südspanischem Stil mit maurischen Anklängen) von Alfred Siercke. Dieses Haus mit zwei Stockwerken besitzt Rollläden, die nach Bedarf hochgehen und den Blick auf das Innere freigeben. Das Publikum sieht im Parterre rechts eine liebevoll eingerichtete Apotheke, in der Bartolo und das Faktotum zum Beispiel ein dampfendes Gebräu zubereiten, um Basilios „Fieber“ zu bekämpfen; darüber liegt das Zimmer Bartolos, in dem er von Figaro rasiert wird; links im Parterre ist das Cembalo für amouröse Gesangsstunden aufgestellt und im ersten Stock darüber befindet sich Rosinas Zimmer. In der Mitte verbindet eine Wendeltreppe die Stockwerke bis hinauf unter das Dach. Das Haus hat einen schmalen von zwei Säulen getragenen Vorbau über dem Eingangstor. Darüber befindet sich der Balkon. Das Bühnenbild ist hübsch zum Anschauen, aber auch sehr zweckmäßig im Fortschreiten der Handlung, bietet viele Aktionsmöglichkeiten, die von der Inszenierung auch weidlich genutzt werden. Es war die 306. Aufführung dieser Inszenierung und mögen es noch drei Mal, nein zehn Mal, nein zwanzig Mal so viele werden.

[166]

RADAMISTO

(Georg Friedrich Händel)

Konzerthaus

28.9.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Alan Curtis; **Orchester:** Il Complesso Barocco

Besetzung: Radamisto - Joyce DiDonato; Zenobia - Maite Beaumont; Tiridate - Zachary Stains; Tigrane - Laura Cherici; Polissena & Fraarte - Dominique Labelle; Farasmane - Carlo Lepore

Effektvolle Affektiertheiten

„Radamisto“ – Opera seria in drei Akten von 1720. Händels effektvolle Affektiertheiten können auch im 21. Jahrhundert noch faszinieren. Nach dem grandiosen „Julius Cäsar“ in der letzten Saison brachte das Konzerthaus diesmal „Radamisto“ auf das Podium. Um es gleich vorwegzunehmen: An den „Julius Cäsar“ reichte diese Aufführung nicht heran. Es fehlte dieser letzte, schon fast in der Metaphysik angesiedelte Enthusiasmus, mit dem Marc Minkowski den „Julius Cäsar“ fast vier Stunden lang angetrieben hat. Aber Alan Curtis und Il Complesso Barocco boten trotz kleiner Besetzung eine gute „Performance“ bei einem vollen, kräftigen Klangbild. (Und die Gegenwart von Krimi-Prima-Donna Leon mag das Orchester zusätzlich beflügelt haben.)

Wie auch immer, der Haken lag wohl eher bei der Auswahl des Sängerteams: Die Konturen der Operncharaktere waren nicht deutlich genug von einander abgegrenzt. Das lag einerseits am Tenor von Zachary Stains, der sich für meinen Begriff zu wenig in den Vordergrund singen konnte. Ein etwas farbloser König von Armenien, Tiridates, der als der tragende Gegenpol zu Radamisto eine ganz wichtige Rolle spielt, ist nicht dazu angetan, die dramatische Spannung des Werkes zu verstärken. Aber auch zwischen Radamisto und Zenobia gelang es nicht, die Charakterunterschiede deutlich herauszuarbeiten. Die Mezzostimmen von Radamisto (Joyce DiDonato) und Zenobia (Maite Beaumont) waren sich zu ähnlich. Zwar brachte Joyce DiDonato als Radamisto ihren schönen, breitangelegten Mezzo zum Erblühen, aber die Abgrenzung zur Zenobia war akustisch zu wenig greifbar.

Außerdem fehlte mir die Raffinesse mit der die oftmaligen Wiederholungen in den einzelnen Arien behandelt werden wollen – und damit fehlte mir auch jene luzide Transparenz, die in diesem Fortschreiten der Wiederholungen die ganze Spannweite des angesprochenen Affektes sichtbar macht. Trotzdem war die Aufführung durchwegs eine, die man genießen konnte. Auch die Meisterschaft Händels schlug hin und wieder durch, etwa schon im ersten Akt bei der Arie der Zenobia, bei der das Orchester in fulminanter Weise ihre aus der ausweglos scheinenden Not geborene Todessehnsucht begleitet. Radamistos Trauergesang im zweiten Aufzug ist ein ganz eigenes, exquisites Stück barocker Opernliteratur, das im Nachschwingen

des Orchesters ein paar Takte lang atemlose Spannung erzeugt. Das Publikum applaudierte stark und Curtis lud Sänger und Orchester zu einer Zugabe und wiederholte einen kurzen Teil des eingängigen Schlussembles.

[167]

FEDORA

(Umberto Giordano)

Staatsoper

2.10.2003

Dirigent: Stefano Ranzani

Besetzung: Fürstin Fedora Romazoff - Paoletta Marrocu; Gräfin Olga Sukarev - Bori Keszei; Graf Loris Ipanoff - Plácido Domingo; De Sirieux - Georg Tichy; Dimitri/Ein kleiner Savoyarde - Antigone Papoulikas; Desirè - Cosmin Ifrim; Baron Rouvel - Peter Jelosits; Cirillo - Dan Paul Dumitrescu; Dr. Boroff - Adrian Eröd; Gretch - Goran Simić; Dr. Loreck - Johannes Wiedecke u.a.

Unter keinem guten Stern ...

... stand an diesem Abend das Sänger-Glück von Plácido Domingo. Gesundheitlich etwas angeschlagen bescherte ihm diese „Fedora“ eine jener Schrecksekunden auf offener Bühne, in denen jeder Augenblick sich zu Stunden auszuwachsen scheint. Es war im zweiten Akt und Plácido Domingo war gerade dabei in dieser kurzen Arie Fedora seine Liebe zu erklären. Man merkte, dass er mit Bedacht die Noten setzte, man konnte eine gewisse Schwerfälligkeit heraushören, aber nichts deutete darauf hin, dass er wenige Takte später schweigen würde. Es war das plötzliche ansatzlose Schweigen einer unglaublichen Überraschung, die sich bei Domingo breit machte, und die mit einem kurzem Verzögerungsmoment auf das Publikum übersprang. Das Orchester spielte noch weiter. Domingo bat um einige Minuten Pause, ergriff die sich hilfsreich von Paoletta Marrocu ihm entgegenstreckende Hand, und verließ die Bühne.

Schnell hatte das Orchester den ungesungen gebliebenen Teil der Arie zu Ende begleitet und schwieg. Alles schwieg. Der Vorhang rauschte herab. Sehr rasch erschien der Staatsoperndirektor vor dem Vorhang, um eine kurze Unterbrechung der Vorstellung anzukündigen. Der Schock saß tief. Nachher löste sich das Rätsel. Direktor Holender erklärte, Domingo leide an einer Bronchitis und an hohem Blutdruck, habe

sich aber entschlossen weiterzusingen. Das Publikum dankte mit Applaus. Der Vorhang hob sich. Die Arie blieb ein Fragment: Man nahm den Faden nach ihr wieder auf – und Domingo meisterte die Herausforderung mit Routine und manchmal sogar mit sängerischer Intensität. Der Tenor schien sich beim Schlussvorhang den Applaus überhaupt versagen zu wollen. Er kam meist mit Paoletta Marrocu auf die Bühne, fast ein wenig widerwillig, ließ sie dann alleine zurück und verschwand. Den Blumenstrauß, den man ihm warf, gab er sofort an sie weiter (und sie drückte ihn Bori Keszei in die Hand). Aber den Einzelvorhang, den verweigerte er standhaft. Als das noch im Haus verbliebene kleine Grüppchen Fans in zaghaftes rhythmisches Klatschen verfiel, trat er wieder nur in Begleitung von Marrocu vor den Vorhang. Er wollte es nicht anders. Jedenfalls haben wenige Sekunden dieser „Fedora“-Aufführung zu einem zwiespältigen Ruhm verholfen. Wie ich den Samstagszeitungen entnommen habe, hat es Domingo mit seinem „Blackout“ sogar auf die Titelseiten geschafft.

Ohne Plácido Domingo hätte man diesen Abend kaum registriert. Das Werk ist nicht unbedingt das, was man einen Reißer nennt. Im Gegenteil. An der Staatsoper besteht es hauptsächlich aus Pausen. Aus unerfindlichen Gründen wird das Publikum bereits nach 25 Minuten ins Foyer geschickt und nach dem zweiten Akt noch einmal. Und der Verve, mit dem Giordano stellenweise seinen „Chenier“ versehen hat, ist in der „Fedora“ zu einer lauen Brise zusammengefallen, in der nicht einmal das Intermezzo im zweiten Akt richtig aufblühende Musik bietet. Einigermaßen spannungsgeladen sind der Schluss des zweiten Aktes und der Schluss des dritten Aktes. Fedoras Sterbeszene ist von starkem dramatischem Effekt – die ganze Handlung aber ziemlich an den Haaren herbeigezogen. Man lässt sich als Zuschauer gerne ein wenig an der Nase herumführen, aber Giordanos Sinn für schreiende Plakativität wurde mir manchmal fast unerträglich.

Paoletta Marrocu ließ eine charakterstarke Stimme hören, teilweise von starkem Vibrato begleitet. Sie überzeugte mit der packenden Darstellung von Fedoras Todeskampf. Bori Keszei, eine junge ungarische Sängerin, feierte als Gräfin Olga Sukarev ihr Hausdebüt an der Staatsoper. Ihr soubrettenhaft überhauchter Sopran besitzt eine leichte Schmächtigkeit und Blässe, wie Kinder nach einem langen, sonnen-

armen Winter. Vielleicht blüht er ja noch auf. Ansonsten bemüht Giordano für seine knappen zwei Opernstunden jede Menge an Personal, das von bewährten Ensemblemitgliedern der Staatsoper abgestellt wurde. Das Bühnenbild bietet schönes Interieur, im dritten Akt eine Villen-Terrasse in der Schweiz – dazu Giordanos komponierte Kuhglocken. Domingo hat inzwischen für die Vorstellung am Montag, den 6. Oktober abgesagt. Die Staatsoper spielt statt dessen „Tosca“. Die dritte „Fedora“-Aufführung am 11. Oktober steht derzeit noch auf dem Spielplan.

[168]

LA SONNAMBULA

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

9.10.2003

Dirigent: Stefano Ranzani

Besetzung: Graf Rodolfo - Egils Silins; Teresa - Mihaela Ungureanu; Amina - Lúbia Vargicová; Elvino - Joseph Calleja; Lisa - Simina Ivan; Alesio - In-Sung-Sim; Ein Notar - Roland Winkler

Vielversprechend

Seltsame Assoziationen: eine Sopranistin und ein Tenor, die mich an US-Werbeplakate aus den 1950er-Jahren erinnern, deren Stimmen mir ein Déjà-vu-Erlebnis herbeizaubern, das den Rillen alter Schellack-Platten entsprungen sein könnte. Vielleicht war es aber auch nur dieser nasale Hauch, der den lyrisch-kraftigen Tenor von Joseph Calleja timbrierte, wie dieser prisenhafte Duft, der aus Zigarrenkisten strömt. Er verlieh dem Sänger, Jahrgang 1978 (!) eine besondere, individuelle, irgendwie angenehm altmodische Note, die sich mit gekonnten Phrasierungen zu einem würzigen Aroma zusammenfand. Er weiß die zarten Passagen einfühlsam zu singen, geht aber insgesamt direkter an die Sache heran als beispielsweise Juan Diego Flórez (mit dessen Noblesse und ausgefeiltem Stil ich Calleja nicht messen möchte). Außerdem hört man schon jetzt, dass sich in Callejas Brustkorb mehr verbirgt, als eine rein lyrische Seele: eine starke Vorstellung des jungen Sängers aus Malta. Auch Lúbia Vargicová besitzt eine Stimme, deren Fundament sich nicht schon im rein lyrischen erschöpft und die in der Mittellage angenehm und ohne Forcierung trägt. Die Höhen

sind vorhanden, die Koloraturen werden schön geformt, auch hier sitzt die Basis auf wohlherarbeiteten Pfeilern. Das Schluss-Furioso der Amina war für sie kein Problem. Dabei springt der Ton in der Höhe klar und rein an, aber noch eindeutig in mehr lyrischer als dramatischer Ausformung. Wenn man einen direkten Vergleich mit Stefania Bonfadelli wagt, dann hat Bonfadelli die einschmeichelndere Stimme, agiert sie einnehmender auf der Bühne, dann wirkt Vargicová zurückhaltender, auch im Spiel. Bonfadelli verströmt eine gewisse Laszivität, Vargicová ist dagegen mehr ein schüchternes, naives Mädchen (und weil mich ihr Aussehen irgendwie an Readers-Digest-Illustrationen von anno dazumal erinnerte, kann man meine Einleitungssätze jetzt vielleicht noch besser verstehen). In der Höhe hinterlässt Vargicová's Sopran einen überzeugenden Eindruck.

Ohne diese beiden sängerischen Highlights wäre der Abend allerdings in tiefste Schläfrigkeit verfallen, aus dem einen nur dann und wann die unangenehm scharfklingenden Spitzentöne von Simina Ivan geweckt hätten. Hier ist seit der Premiere leider keine Verbesserung eingetreten. Auch Egils Silins gewann dem Grafen Rodolfo mit schönem, aber farblosem Vortrag keine neuen Akzente ab – Stefano Ranzani im Orchestergraben sowieso nicht.

Was noch auffiel: Dass das Publikum den „besonderen“ Gag des Regisseurs nicht als solchen versteht, der vor der Schlussarie Aminos den Vorhang zugehen lässt (sie kommt aber wieder heraus und beginnt die Arie vor dem Vorhang zu singen, der sich dann zum Schlusstableau wieder öffnet), sondern meint, die Aufführung sei schon zu Ende und zu applaudieren beginnt; und dass die Idee, den am Anfang des ersten Aktes zum Mahle versammelten Chor an Gläsern und Tellern mit dem Besteck den Takt schlagen zu lassen, diesmal zu teilweise inferiorer Ergebnissen geführt hat.

[169]

DIE ZAUBERFLÖTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

16.10.2003

Dirigent: Alfred Eschwé

Besetzung: Sarastro - Dan Paul Dumitrescu; Tamino - Arnold Bezuyen; Die Königin der

Nacht - Milagros Poblador; Pamina - Miah Persson; Erste, zweite dritte Dame der Königin - Ildiko Raimondi, Cornelia Salje, Daniela Denschlag; Papageno - Wolfgang Bankl; Papagena - Ileana Tonca; Monostatos - John Dickie; Erster Priester - Peter Jelosits; Sprecher/Zweiter Priester - Markus Nieminen; 1. Geharnischter - John Nuzzo; 2. Geharnischter - Janusz Monarcha

Schwedische Pamina

Kurz vor der mit Spannung erwarteten „Falstaff“-Premiere ging im Haus am Ring eine sehr mittelmäßige „Zauberflöte“ über die Bühne. Zu den positiven Aspekten des Abends zählte das Staatsoperndebüt von Miah Persson als Pamina. Miah Persson, mit blondem, schwedischem Haare („echt“ wie Papageno befunden hat) war vom Aussehen so etwas wie eine ideale Pamina, und die Stimme passte mozartisch-innig dazu. Die Todessehnsucht der Arie im zweiten Akt ließ sie poetisch verhauchen und wenn ihre Stimme auch manchmal eine gewisse flatterhafte Unstetigkeit andeutete, die diese leichten Sopranstimmen so gerne anfliegt, so konnte man mit ihrem Debüt zufrieden sein – von der Bühnenerrscheinung, dem eindringlichen Spiel ebenso wie von der musikalischen Seite.

Milagros Poblador war als rachedurstige, sternflammende Königin im Ausdruck zu zurückhaltend, vielleicht auch zu sehr damit beschäftigt, bei Mozarts Koloraturfeuerwerk den Faden nicht zu verlieren. Den hat sie, vor allem in der zweiten Arie, auch nicht aus der Hand gegeben, aber das Feuerwerk verpuffte wie kurz aufleuchtende Streichhölzer, ohne das erhoffte hysterische Zornesfunkeln zu generieren. Sie scheint mir in kleineren Häusern besser aufgehoben. Dan Paul Dumitrescu gab sein Debüt als Sarastro und muss hier noch zu einer klaren Linie finden. Er wirkte in allem ein wenig zu weich und unausgegoren, was einem Priesterfürsten und Eingeweihten nicht so gut ansteht. Den Sarastro, diesen Weisheitsmonolithen, überzeugend zu gestalten, ist eine Herausforderung. Die Arien sollten mit dem betreffenden „Gewicht“ gesungen werden (ohne dass darüber der menschliche Ausdruck, vielleicht sogar ein gewisses väterliches Gefühl gegenüber Pamina, verloren geht).

Die Stimme von Arnold Bezuyen ist schon sehr „reif“ und hat eine heldische Note, die manchmal dem Tamino zwar nicht schlecht ansteht, aber diese Rolle verlangt einen feine-

ren Vortrag. Er fügte sich in das Mittelmaß des Abends fugenlos ein und meine Begeisterung hielt sich Grenzen. Wolfgang Bankl musste als Papageno noch ein bisschen mehr aus sich heraus gehen, spontaner werden. Aber insgesamt war die Partie bei ihm gut aufgehoben – und vor allem zusammen mit Papagena (Ileana Tonca) ergab das ein paar köstliche Szenen, wie ein paar Salzkörnchen in diese nicht gerade inspiriert wirkende Aufführung gestreut.

John Dickie fehlt als Monostatos noch die charakterliche Schärfe, was die Figur insgesamt zu einer etwas harmlosen Erscheinung formte. Die drei Damen machten sich ganz gut, die drei Knaben legten eine naive Unbekümmertheit an den Tag, die vielleicht fast schon ein bisschen zu naiv war. Aber wahrscheinlich schlug ihnen ihr jugendliches Herz in der Nähe der hübschen Pamina auch zu heftig. Alfred Eschwé, der sich erstmals an der Staatsoper präsentierte, fand für die „Zauberflöte“ einen angenehmes, transparentes, ich möchte fast schreiben „wienerisches“ Klangbild, nicht ohne „Delikatesse“ – setzte leider wenig dramatische Impulse, was den Abend in einer Gleichförmigkeit beließ, die nur hin und wieder vom Klatschen des nicht sehr applausfreudigen Publikums durchbrochen wurde.

Die Inszenierung ist dort stark, wo sie Papageno den nötigen Freiraum für Späße lässt, sie ist dort schwach, wo das Mysterium der Eingeweihten dargestellt werden soll. Der seltsame Prüfungswürfel, in dem Tamino und Pamina verschwinden, der einmal Feuer spuckt und dann Wasser, nimmt sich immer noch sehr seltsam aus. Den meisten Applaus gab es für Pamina.

[170]

FALSTAFF

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

19.10.2003

Premiere

Dirigent: Fabio Luisi; **Inszenierung, Raum, Licht:** Marco Arturo Marelli; **Kostüme:** Dagmar Niefind

Besetzung: Sir John Falstaff - Bryn Terfel; Ford, Alices Gemahl - Carlos Álvarez; Fenton - Cosmin Ifrim; Bardolfo - Herwig Pecoraro; Doktor Cajus - Michael Roider; Pistola - Alfred Šra-

mek; Mrs. Alice Ford - Krassimira Stoyanova; Nannetta - Tatiana Lisnic; Mrs. Quickly - Jane Henschel; Mrs. Meg Page - Elina Garanča

Falstaff „light“

Falstaff-Premiere in der Staatsoper: Rund und kantenlos wie der Bauch von Sir John fand die Aufführung einhellige, wenn auch nicht euphorische Zustimmung.

Dem „Falstaff“ bin ich meist aus dem Weg gegangen. Wenige Aufführungen zieren meine „Karriere“ als unermüdlicher Opernbesucher. Warum das so sein könnte, wurde mir an diesem Abend ein wenig deutlicher. Verdis später Opernwitz bricht sich an so manchem grauen Haare in Sir Johns edelmännischer Lockenpracht, schwimmt auf so manchem Fettpölscherchen daher, das seinem (Lotter-)Leben früherer Jahrzehnte entsprungen ist. Für die subtilen Zwischentöne und Nuancen solch einer Lebensbetrachtung kann man notwendigerweise erst mit dem steten Dahinhuschen der Jahre das nötige Sensorium entwickeln. Auch wenn man zum Abschied lächelt, ein Abschied bleibt ein Abschied.

Ob ich diese Erkenntnisse dieser Premiere verdanke? Zum Teil. Denn dass sie eigentlich eine ziemlich harmlose gewesen ist, wird sich schwer leugnen lassen. Allerdings hat sie bei aller Harmlosigkeit den alternden Sir John durchaus ernst genommen: als „Sir“, als unverbesserlichen Hedonisten, der durchaus auch zu feineren Gefühlsregungen fähig ist, als – ja, das hört sich ganz einfach an – als Menschen. Falstaff darf hier träger sein, weniger boshaft. Die Leidenschaften sind sichtbar, aber nicht zügellos. Falstaff spielt Schach – und versucht auch hier zu „betrügen“. Mit rascher Listigkeit verschiebt er eine Figur seines Gegenübers, der seinen Platz gerade verlassen hat, zurück auf ein anderes, wenig günstigeres Feld. Aber daran lässt sich zugleich ablesen, dass er sich seine Tricks im Rahmen eines Systems erlaubt, an das er sich (in groben Zügen zumindest) hält. Ich habe dieses kleine Detail der Inszenierung sehr interessant gefunden, weil es im übertragenen Sinne aufzeigt wie Falstaff zu den Personen steht, die er „ausnehmen“ möchte, und die ihm das mit „barer Münze“ zurückzahlen. Man hat nicht das Gefühl, dass zwischenmenschliche „Gräben“ aufgerissen werden, die niemand mehr zuschütten könnte. Am Schluss kann die „Stadtge-

meinschaft“ wieder weitermachen, wie nach einem ausgelassenen Faschingsfest, wie nach den Wirrungen und Verirrungen einer Sommernacht.

Dass es auch darum geht, dass der alte Verdi mit dem „Falstaff“ wohl ein wenig über den unerbittlichen Gang der Welt und des Lebens reflektiert hat, dass er das Lachen als eine Art Medizin gegen graue Haare und körperliche Verfallserscheinungen empfiehlt, das hat Bryn Terfel schon vermittelt. Es sind interessante Momente der Selbsterkenntnis, zu denen Terfel seinen Falstaff führt, wenn er nach dem Bad in der Themse sich mit einem Glühwein zurück ins Leben räsoniert. Es ist eine vermeintliche Fröhlichkeit, die Verdi sich auf sein letztes Banner geheftet hat, mit dem er Abschied von den Opernbühnen, aber auch vom Leben genommen hat. Der „Falstaff“ entwickelt eine ganze Skala schwebender Zwischentöne, die letztlich alle irgendwie mit dem Charakter der Hauptperson zusammenhängen. Terfel war für diese Aufgabe gerüstet und schon dank seiner subtilen stimmlichen Gaben lag es ihm sicher näher, Falstaff mit eben diesen verhalteneren Zwischentönen auszustatten. Terfel suchte oft diese leiseren Töne, pflegte auch in der Bewegung eine langsame Behäbigkeit, ruhte letztlich in einer Art von selbstgefälliger Gemütlichkeit, die erst mit dem Fortgang der Handlung gewisse Sprünge bekam. Man kann das natürlich mit dem Begriff „Harmlosigkeit“ umschreiben – denn auch das übrige Ensemble vermied tunlichst mögliche Ecken und Kanten, auch das Orchester war von Fabio Luisi zu einer scharfen Akzentsetzung nicht angehalten worden. Stetig trieb er die Handlung weiter, wirklich fassen konnte man diesen Falstaff nicht. Er entschlüpfte, luftig und leicht, sobald man glaubte, etwas festmachen zu können, schwebte von einem ariosen Arrangement zum nächsten, wie ein bunter Papierblumenstrauss. Ist diese mit fröhlichem Lächeln vorgetragene Harmlosigkeit nicht vielleicht doch noch die höhere Weisheit, die Verdi in dieses Werk gepackt hat?

Trotz der markanten Erscheinung von Bryn Terfel, der Dreh- und Angelpunkt dieser Aufführung gewesen ist, wehte ein erfrischender Ensemblegeist über die Staatsopernbühne, der viel mit von der Regie gefördertem Schwung, agierte. Man wird sich wahrscheinlich eine bössere Mrs. Quickly vorstellen können oder einen mit mehr Schmelz die Liebe be-

schwörenden Fenton, aber der Gesamteindruck war angenehm, „softig“, der eines unterhaltsamen, unbeschwert und niveauvoll musizierten Opernabends.

Es gibt bei der ganzen Produktion eigentlich nur eine kritische Szene: Zuerst gelingt der Übergang zum nächtlichen Park mit poetisch, romantischer Geste. Der Mond steht am Himmel, die Bühne ist weit geöffnet, im Hintergrund die schwarzen Silhouetten der Bäume. Falstaff kommt aus diesem Hintergrund und zuerst sieht man nur das Hirschgeweih, das sein Haupt ziert (ein 7-Ender, wenn ich mich nicht verzählt habe). Die Spannung steigt, die Damen erscheinen zum Rendezvous. Doch sie entziehen sich dem geprellten Falstaff: Geisterstunde. Es wird noch düsterer, ein seltsam bläulich-violettes Licht strahlt über die Bühne. Nannetta als Feenkönigin erscheint, von Tatiana Lisnic mit viel Schwung und jugendlichem Elan verkörpert. Falstaff krümmt sich irgendwie zusammen, scheint sich, nur mehr ein Schatten, in einen Hirschen zu verwandeln. Es war von der Optik einer der verzauberndsten Bühnenmomente seit langem – und dann erscheinen plötzlich die anderen „Windsorianer“ mit spitzen, weißen „Ku-Klux-Clan“-Mützen auf dem Kopf und Taschenlampen. Die Stimmung verpufft sofort, desillusioniert, ein kaum zu erklärender Fauxpas, ein absoluter Stilbruch im Vergleich zum bisherigen Fortgang der Inszenierung. Alles hängt plötzlich an einem seidenen Faden, der dann doch nicht reißt. Und am Schluss, wenn sich die versammelte Gesellschaft auf der Bühne an der Hochzeitstafel niederlässt und dort auch den Applaus entgegennimmt, dann ist auch die Opernwelt dieses „Falstaff“ wieder heil.

Schade um dieses einigermaßen missglückte Stelldichein im Park von Windsor, denn ansonsten haben Bühnenbild und Kostüme (auch in der Farbgebung) den softig-luftigen Eindruck des Ganzen durchaus gestützt. Zuerst ist die Bühne frei und nur ein langgestreckter Holzaufbau, wie eine zweite Ebene, ist sichtbar. Der klappt dann auf und zeigt das Gasthaus zum Hosenbände. In der Farbgebung der 1970er-Jahre gehalten, in pastellösen Rot-Orange-Gelb-Tönen, besteht es seltsamer Weise aus Wänden von bemalten Ölfässern und einem riesigen Kanalrohr, wie ein „Hafengelände an der Themse“. Aber wie auch immer, durch die Treppe, die links auf die „höhere Bühnenebe-

ne“ zwei oder drei Meter hinaufführt, ergeben sich auch einige „Spielmöglichkeiten“ und dieser Aufbau entwickelte sogar ein wenig Charme. Die freie Fläche ist sozusagen die Welt der „Windsorianer“. Sie nimmt der Szene Falstaff-Alice einiges an Intimität, trotz Paravent, eine paar Sesseln und Wäschekorb. Marco Arturo Marelli nützt aber diesen weiten Spielraum ganz gut. (Die Personenregie ist in Ordnung, die Witzkiste, aus der Marelli seine Pointen holt, ein bisschen verstaubt, aber das Publikum – und man selbst – lacht trotzdem.) Die große, über den Bühnenboden erhobene Fläche, stellt dann auch den Park dar.

Der bravogestärkte Applaus war ziemlich einheitlich, aber als die gesammelte Bühnengesellschaft von der Hochzeitstafel abmarschierte, marschierte auch das Publikum ab und wollte sich nicht demonstrativ noch weitere Vorhänge erklatschen. Das war immerhin ein bemerkenswerter Zug.

[171]

IL MONDO DELLA LUNA

(Joseph Haydn)

Konzerthaus Mozartsaal

25.10.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Tiziano Duca; **Orchester:** Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus

Besetzung: Ecclitico - Andreas Schagerl; Ernesto - Andreas Jankowitsch; Buonafede - Markus Nieminen; Clarice - Sewan Salmasi; Flaminia - Teresa Gardner; Lisetta - Maren Engelhardt; Cecco - Thomas Ebenstein; Vier Schüler/Chor - Shin Taniguchi, Kerem Sezen, Robert Pertl, Lukas Kargl

Lunare Luftigkeit

Ein wenig Licht in das Schattendasein von Haydns Operschaffen brachte das Konzerthaus mit seinen drei konzertanten Aufführungen von „Haydn-Burlesken“. Das abschließende Konzert widmete sich der „Welt auf dem Monde“ – ein Drame giocoso nach einem Libretto von Carlo Goldoni. Eingeleitet wurde der Abend durch ein Referat von Dr. Harald Haslmayer von der Uni Graz, der mit Prägnanz, trockenem Humor und einigen Tonbeispielen in das Operschaffen Haydns einführte – speziell natürlich „Il mondo della luna“ im Fokus. Der Vor-

trag wurde durch einen feuerpolizeilichen Probealarm unterbrochen, der dem Publikum ein wenig zusätzliche Bewegung verschaffte. Das Läuten eines Handys quittierte Haslmayer mit der Bemerkung: „Ein Anruf vom Mond?“

Die Aufführung wurde wieder von Tiziano Duca geleitet – unter seiner Stabführung hatten sich die mit Amateuren und Profis besetzte Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus und eine Handvoll junger Sänger versammelt. Bis zu einem gewissen Grad wird man in Anbetracht dieser Voraussetzungen natürlich von einer „Liebhaber-Aufführung“ sprechen müssen, um somit gleich zur Kenntnis zu bringen, dass nicht immer alles ganz so perfekt geklungen hat. Aber es wurde mit viel Engagement musiziert und Haydns Mondoper erwies sich als lebenswürdiges, luftiges, angenehm zu hörendes Werk, mit dem man sicher wieder einmal eine szenische Aufführung riskieren könnte.

Star des Abends war der staatsopernensembleprobierte Markus Nieminen, der zeigen konnte, über welch schöne, schmiegsame Bassstimme er verfügt. Zwar mag er für die Partie des Buonafede noch zu jung sein, weil man ihm nicht abkauft, dass er schon zwei erwachsene Töchter hat, aber dafür konnte er sich den lunaren Wundern mit stimmlicher Prachtentfaltung hingeben. Die lange musikalische Mondbeschreibung Buonafedes im zweiten Akt, in der er neben dem Singen auch wie ein Vogel pfeifen darf, entfaltete eine ganz eigene, träumerische Stimmung – und Nieminen müsste höchstens noch das Pfeifen nach Noten üben, denn das ist ein wenig untergegangen. Buonafede, das ist übrigens ein Venezianer, der seine Töchter mit Argusaugen hütet – und deren Kavaliers zu einem Trick greifen, um sie heiraten zu können. Man spielt Buonafede vor, er flöge auf den Mond und lande dort im arkadischen Reiche des lunaren Herrschers. Dort wird auch gleich geheiratet. Buonafede erkennt letztlich den Schwindel, aber er macht gute Miene zum bösen Spiel. Reizvoll sind Haydns Mondstimmungen, bereits die einleitende Sinfonia zum zweiten Akt, der auf dem Erdtrabanten spielt, vergießt dieses gläserne Silberlicht, das wie zwischen dunklem Blattwerk niederträufelt und das technisch einige Anforderungen an die Violinen stellt – anders ausgedrückt: das waren akustisch etwas heikle Momente an diesem Abend. Nichts desto trotz entfaltet dieser zweite Akt eine ganz eigene

luftig-transparente Stimmung, die erst gegen Ende ein wenig in Groll umschlägt, wenn Buonafede erkennt, dass man ihn an der Nase herumgeführt hat.

Nieminen zur Seite standen Andreas Schagerl als markanter tenoraler Sterngucker und ein buffonesker Thomas Ebenstein als Diener Cecco. Andreas Jankowitsch hätte dem Ernesto ein wenig mehr an kavaliersgemäßer baritonaler Pracht leihen können. Insgesamt waren die Herren diesmal besser in Schuss als die Damen. Der Mezzo von Maren Engelhardt klang vielversprechend, aber noch zu verhalten. Im Gegensatz dazu legte Sewan Salmasi in ihre Höhen ein bisschen zu viel an Energie, was nicht immer zu einem angenehmen Klangbild führte. Teresa Gardner machte sich als Flaminia ganz gut, die Bravourarie im ersten Akt zeigte ihre Grenzen auf.

Dem Konzerthaus sowie allen Beteiligten ist zu dieser interessanten Serie an Haydn-Opern zu gratulieren, und es ist zu hoffen, dass man dieses Konzept – inklusive einleitendem Vortrag – weiterführt. Der Besuch hielt sich zwar in Grenzen, und das Fotografieren während (!) der Aufführung legt den Schluss nahe, dass auch viele Verwandte der Mitwirkenden gekommen waren, trotzdem hat man als interessierter Opernbesucher diese Mischung aus Vortrag und Aufführung genossen. Ob es 2004 einen zweiten Durchgang geben wird?

[172]

ERWARTUNG / IL PRIGIONIERO

(Arnold Schönberg / Luigi Dallapiccola)

Volksoper

2.11.2003

Dirigentin: Elisabeth Attl

Besetzung: (Erwartung) Die Frau - Heidi Brunner

(Il prigioniero) Die Mutter - Khatuna Mikaberidze; Der Gefangene - Sebastian Holecek; Der Kerkermeister / Großinquisitor - Kurt Schreibmayer; 1. Priester - Christian Drescher; 2. Priester - Pavel Kudinov; Kind - Christian Tomsits

Zwischen Kulturauftrag und Realität

Der neue Volksoperndirektor hat Dallapiccolas Einakter „Il prigioniero“ dankenswerter Weise im Repertoire belassen – und er hat durch Hinzufügen von Schönbergs „Erwar-

„Erwartung“ vor der Pause noch dankenswerterer Weise einen ganzen Opernabend daraus gemacht. Freilich, die beiden Werke im Abonnement zu geben, dazu gehört ein „missionarischer“ Eifer. Es war in der Pause nach der „Erwartung“: Bei der Garderobe ließen zwei ältere Besucherinnen ihrem Frust freien Lauf, während sie in ihre Mäntel schlüpften. Der Billeteur versuchte Verständnis zu wecken – eine der Damen antwortete entwaffnend: „Wir wollen etwas Aufmunterndes, Lustiges, nicht so grau und grau.“

Ich glaube nicht, dass es noch viele Aufführungen dieser beide Werke an der Volksoper geben wird. Bis Mitte November hat man noch die Gelegenheit dazu, dann ist zumindest für diese Saison Schluss damit. Dabei hat sich – auch wegen Besetzungsänderungen – der „Gefangene“ zu einer musikalisch sehr ansprechenden Produktion gemausert, und die „Erwartung“, gleichsam eine Soloperformance von Heidi Brunner, ist nicht minder aufwühlend, erotisierend, emotional. Heidi Brunner sang die „Erwartung“ sehr intensiv. Man hat die Bühne mit einem Sessel versehen und einen dunkelblauen Hintergrund aufgezogen – eine sehr einfach Szene, „halbkonzertant“ wie das Programm vermerkte. Man hat auch einen schwarz gekleideten Herren auf die Bühne gestellt, mehr eine Art von „Platzhalter“, der wahrscheinlich den verflochtenen Liebhaber darstellen soll, mehr in der Art eines erinnerten „lebenden Bildes“, denn als im Wald vor sich hinmodernde Leiche. Über diese Szenerie und über die Bewegungs-choreographie, die man Heidi Brunner hat angedeihen lassen, kann man natürlich streiten. Es sah ein wenig nach Notlösung aus, setzte aber doch einige, den Ausdruck verstärkende Akzente. Störend war vor allem der Souffleur, der vom rechten vorderen Bühnenrand seine Stichworte auf die Bühne sagte.

Brunner trug einen knöchellangen Umhang-mantel, dessen sie sich im zunehmend erotisierenden Motivgestrüpp dieser etwas mond-süchtigen Story entledigte – und ihre bloßen Schultern wärmte dann der Schönbergsche Eros. Brunner förderte so etwas wie eine andauernde, leidenschaftliche „Über-Spannung“ zu Tage, die sich selbst aber nie aus den Augen verlor und eine gute Fährte durch diesen Wald legte. Das Orchester hielt mit Spannung dagegen, war emotional geführt, und weniger auf jene gläserne Klarheit bedacht, mit der man

oft dazu neigt, Schönbergs Partituren zu sezieren. Dadurch verlor die Musik viel von ihrer Künstlichkeit und gewann ein Art von triebhaftem Eigenleben, was mir persönlich die „Erwartung“ viel sympathischer machte.

Der „Gefangene“ stellte sich, wie schon erwähnt, musikalisch noch besser ein als im Frühjahr. Sebastian Holecek singt jetzt den „Prigioniero“, er singt ihn mit einer angenehmen, weicheren Stimme, die mehr die melodischen Linien herausstreicht, die dieses Werk – trotz aller Zwölftontechnik – durchziehen. Holecek bringt auch die Emotionalität, die in dieser Rolle steckt, besser zum Ausdruck als Morten Frank Larsen im Frühjahr, und er kann auch an den dramatischen Stellen richtig aufdrehen, ohne dass seine Stimme dabei zu stark forciert klänge. Das war eine ziemlich bravouröse Leistung.

Auch Elisabeth Attl betonte mit dem Orchester diese melodische Linie, sorgte aber auch für wuchtige Klangentladungen. (Das Werk kam mir an diesem Abend stellenweise wie eine jüngere Schwester von Puccinis „Turandot“ vor, das war eine ganz überraschende und unerwartete Erkenntnis.) Auch Khatuna Mikaberidze als Mutter hinterließ einen sehr guten Eindruck, Kurt Schreibmayer gab wieder mit Erfolg den Kerkermeister.

Das Werk wird immer noch in dieser etwas eigenwilligen bachschen „Ummantelung“ gespielt. Was man als einstimmenden Beginn noch irgendwie hinnehmen kann, erweist sich am Schluss für die unmittelbare Wirkung von Dallapicolas „Il prigioniero“ mehr störend als hilfreich. Der Applaus war eher dünn, Bravorufe gab es von den hinteren Rängen für Brunner ebenso wie für Holecek. Obwohl der Abend wegen des frühen sonntäglichen Beginns schon um 20 Uhr zu Ende war, machte sich das Publikum viel zu rasch auf den Heimweg.

[173]

LE NOZZE DI FIGARO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

6.11.2003

Musikalische Neueinstudierung

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Graf Almaviva - Boaz Daniel; Die Gräfin - Ricarda Merbeth; Susanna - Dorothea

Röschmann; Cherubino - Angelika Kirchschrager; Figaro - Carlos Álvarez; Marcellina - Stella Grigorian; Doktor Bartolo - Janusz Monarcha; Basilio - Michael Roeder; Don Curzio - Peter Jelosits; Antonio - Marcus Pelz; Barbarina - Ileana Tonca

„M“ wie Missverständnis

„M“ wie „Mozart“ oder „M“ wie „Marketing“ oder „M“ wie „Missverständnis“? Natürlich wird der Musikdirektor der Wiener Staatsoper es als besondere, ganz persönliche Herausforderung sehen, an diesem Haus Mozart zu dirigieren, aber es sollte keine Herausforderung für das Publikum daraus werden, ihm zuzuhören.

Warum sich Seiji Ozawa jetzt nach „Cosi fan tutte“ und „Don Giovanni“ auch des „Figaro“ angenommen hat, wird neben dieser persönlichen Herausforderung vor allem auch mit dem herannahenden „Mozart-Jahr“ zu tun haben, das schon jetzt alle kulturpolitischen und künstlerischen Anstrengungen auf sich zieht wie ein flammendes Leuchtfeuer die Blicke. Was kann der Staatsoper also Besseres passieren, wenn sie mit Ozawa einen multinationalen Star am Pult hat, dem von Wien bis Tokio die Fans zjubeln – oder zumindest in Tokio?!

Diese Analyse mag ein wenig polemisch erscheinen, aber der Applaus nach diesem „Figaro“ war nicht gerade „frenetisch“ und die künstlerische Ausbeute für eine musikalische Neueinstudierung zu wenig ansprechend. Es liegt auf der Hand, dass auch Dirigenten ihre Schwächen und Stärken haben, ihre Vorlieben und ihre „Herausforderungen“. Und was Ozawa und Mozart betrifft, habe ich nicht das Gefühl, dass die beiden einander viel zu sagen haben. Sie leben in einer Art Missverständnis nebeneinander her – und den Bemühungen Ozawas, „Mozart“ habhaft zu werden, entzieht sich selbiger wie ein „Phantom“. Folgt man der Kette der Aufführungen, von der „Cosi“ über den „Don Giovanni“ hin zum „Figaro“, dann wurde das Ergebnis von Mal zu Mal enttäuschender. Von Mozarts subtil in den „Figaro“ verpackter Erotik, von dem flatterhaften, romantisch-übertünchten, tänzelnden Vorwärtsschweben dieser Musik ist nicht viel mehr übrig geblieben als ein sich Vorwärtskämpfen, als ein sich von Ensemble zu Ensemble retten – zwischen denen sich die langen Arien wie zusammenhanglose Wüsteneien zu für den Zu-

hörer quälenden musikalischen Durststrecken auswachsen.

Natürlich, es gab einige Umbesetzungen im Vorfeld, Figaro und Gräfin kamen der Produktion abhanden, aber das sind, in Anbetracht der verfolgbaren Entwicklungslinie von Ozawas Mozart-Bemühungen, vernachlässigbare Größen. Dazu kommt, dass Angelika Kirchschrager nicht ihren besten Tag hatte: Aber die hörbaren Probleme gleich zu Beginn im „Non so più“ gehen wohl auch auf Ozawas Konto, der aus der drängenden pubertären Erotik des Cherubino eine nicht enden wollende Begräbnismusik machte. Ein Missverständnis eben? Noch so ein Missverständnis war die Besetzung des Grafen mit Boaz Daniel. Die war aber von Haus aus geplant. Daniel ist vom Typus schwerlich ein „Graf“, dabei zählt der Sänger mit angenehm timbriertem Bariton zu den erfolgversprechenden Nachwuchskräften des Hauses. Aber er hat der Partie wenig Charakter verliehen, trat mehr wie sein eigener (=des Grafen) Leib-Lakaie auf. Ricarda Merbeth ist als Gräfin kurzfristig eingesprungen. Merbeth machte ihre Sache gesanglich gut, blieb aber im Ausdruck blass wie meistens.

Figaro und Susanna konnten weitaus stärker beeindrucken. Der Figaro von Carlos Álvarez ist bekannt, hat südländischen Schwung und Charisma, lauter Eigenschaften, die man gerne für das Herrscherpaar ausgeliehen hätte. Dorothea Röschmann war in Spiel und Gesang eindrucksvoll – wobei neben dem emotional ausgefeilten musikalischen Ausdruck, vor allem auch ihr Mienenspiel und ihre Gestik eine Mozart'sche Natürlichkeit auf die Bühne zauberten, die man sich viel öfter wünschen würde. Gar nicht klagen musste man über das vielgestaltige weitere Personal, egal ob Marcellina, Barbarina und ihre männlichen Konsorten.

Die Wiederaufnahme der Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle aus den 1970er-Jahren ist zu begrüßen. Auch das Bühnenbild (vor allem dritter und vierter Akt) und die Kostüme genießt man in vollen Zügen. Der Applaus hielt sich in Grenzen, freundlich für den Grafen, etwas freundlicher für die Gräfin, stark für Figaro, noch stärker für Susanna, auch noch stark für Cherubino, stark auch für Ozawa, aber nicht so stark wie für Susanna – und insgesamt kein Vergleich zu an diesem Haus schon gehörten Applaus-Volumina.

[174]

MR. EMMET TAKES A WALK / ZORA D.

(Peter Maxwell Davies / Isidora Žebeljan)

Kammeroper

8.11.2003

Dirigent: Daniel Hoyem-Cavazza; **Inszenierung:** David Pountney; **Leitung der Wiederaufnahme:** Elaine Tyler-Hall; **Ausstattung:** Robert Innes Hopkins; **Orchester:** Orchester der Wiener Kammeroper

Besetzung: (Mr. Emmets Take A Walk) Mr. Emmet - Rupert Bergmann; unterschiedliche Rollen - Ingrid Habermann, John Sweeney (Zora D.) Mina/Zora/Die Frau mit dem silbernen Schal - Aile Asszonyi; Der Fremde/Prof. Kostic/Antiquitätenhändler/Jovan - Martijn Sanders; Vida, eine alte Frau - Rachel Ann Morgan; Die junge Vida - Margriet van Reisen

Spaziergang und Spukgeschichte

Eigentlich lockte mich die Hoffnung auf eine Stunde voll mit britischem Sarkasmus in die Kammeroper: „Mr. Emmet“ hatte zu einem von Peter Maxwell Davies komponierten „Spaziergang“ geladen – bei dem man auch gleich die angenehme Bekanntschaft mit „Zora D.“ von Isidora Žebeljan machen konnte.

Spaziergänge können ganz unterschiedlicher Natur sein. Es gibt Menschen, die singend durch Parkanlagen schwadronieren, andere lieben das Besichtigen von Bauwerken, dritte mögen es am liebsten mit Hund. Mr. Emmet ist einer von den unromantischen Spaziergängern: Er hat es meistens eilig, denn er hat einen Termin. Er ist ein Geschäftsmann und er hetzt zu einer Vertragsunterzeichnung. Dabei gerät er unter einen Zug. Das heißt, eigentlich bringt er sich um. Nur warum? Das ist nicht so recht ersichtlich. Die Oper, die eine knappe Stunde dauert, soll die letzten Lebenssekunden von Mr. Emmet subsumieren, seine Erinnerungen, Träume, Sehnsüchte, Verzweiflungen. Bereits am Beginn fährt ein Zug hörbar in die Station ein, am Schluss gerät Mr. Emmet unter seine Räder. So läuft von Anfang an die Handlung auf den „Nullpunkt“ zu, während der Zug auf den Schienen daher braust wie ein unabänderliches Fatum.

Interessant, dass David Pountney, der Verfasser des Librettos und Regisseur dieser Aufführung, keine szenische Vision für eine adäquate

Umsetzung dieser Zu(g)spitzung gelungen ist. Pountney beginnt zwar mit einem Säuberungstrupp am Bahnsteig, über den videounterstützt gerade so eine Unfall- oder Selbstmörder-Blutwoge geschwappt ist, aber dann marschiert er einfach Mr. Emmets Erinnerungen der Reihe nach ab wie eine Sightseeing-Tour. Bis auf ein paar slapstickhafte Szenen ist ihm nicht viel eingefallen – und ehrlich gesagt, Mr. Emmet, ein Allerwelts-Business-Mann, Vertreter für industriellen Reinigungsbedarf, hat auch nicht gerade viel zu bieten.

Aber was ist das jetzt nun? Ist es eine Satire? Ist es eine Metapher über die Plattheiten unseres Lebens? Schließlich wird Davies, dessen Partitur mir diesmal weit weniger pointiert und auf den dramatischen Effekt hin berechnet vorkam, sogar sentimental. Ein kurzes Cello-Solo, das knapp vor Schluss Mr. Emmet einen wirklich schönen „Abgang“ bereitet, lädt zum Verweilen ein. Es ist fast so, als wollte Davies auf Mr. Emmets Grab noch Blumen pflanzen. Kann man das, soll man das, muss man das „ernst“ nehmen?

Ein wichtiges Element ist diese „Verhetztheit“ des armen Mr. Emmet, die mich ein bisschen an Alban Bergs „Wozzeck“ erinnert hat: Ein moderner „Business-Wozzeck“ mit Aktentasche, der seine „ToDo-Listen“ heraushehelt während ihm eine unbestimmte, ihn vorwärtstreibende Angst im Nacken sitzt? Das wäre immerhin eine Perspektive. Getrieben und von Hitze-Phantasien geplagt. Ein Held und ein Opfer des Alltags. Aber dazu fehlt der Partitur die radikale Stringenz im Einsatz der musikalischen Mittel. Davies schwankt zwischen Sympathie für Mr. Emmet, der ihm mit Fortdauer der Handlung fast ans Herz zu wachsen scheint, und dem etwas schwarzhumorigen Plot an sich. Das ergibt einen Widerspruch, den ich für mich nicht auflösen konnte. Ergo dessen verließ ich die Kammeroper in Sachen „Mr. Emmet“ mit gemischten Gefühlen, zwar zu Gedanken angeregt, aber unüberzeugt.

Rupert Bergmann widmete sich dem Mr. Emmet mit Intensität und hat dem Typus gut entsprochen. Auch Ingrid Habermann und John Sweeney haben sich überzeugend in das Werk eingebracht. Von beiden war hohe Flexibilität gefordert, weil sie je nach der angepeilten Emmet'schen Lebensstation in ganz unterschiedliche Rollen schlüpfen mussten. Insofern

ist diese „Dramatische Sonate“ – so der Untertitel – für die Mitwirkenden eine spannende schauspielerische Herausforderung.

Bei „Zora D.“ von Isidora Žebeljan fand ich den operndramatischen Ansatz „griffiger“ formuliert. Žebeljan entpuppte sich als eine späte Nachfolgerin minimalistischer Melodieschnipsel. Meist schnipselt sie mit sparsamer Instrumentation und einem gewissen melodiosen Einschlag, der dem Ganzen eine eigene Charakteristik verleiht. Der Vorteil ist, das sich daraus Steigerungsbögen bauen lassen, die einen als Zuhörer hypnotisieren wie ein in kurze Sequenzen geschnittenes Video. Gleich das Ende der ersten Szene erweist sich als solch ein musikalischer Anlauf mit prägnanter Durchschlagskraft. Aber danach wird diese emotionale Höhe nicht mehr erreicht, so als scheue die Komponistin, hier schon genannten musikalischen Vorbildern zu ähnlich zu werden.

Die Handlung ist ein bisschen kompliziert und verknüpft zwei Zeitebenen. Eine Bibliothekarin (Mina), die immer von demselben Gedicht träumt, findet dieses Gedicht zufällig in einem Buch abgedruckt. Es ist ein Gedicht von Zora D., die vor sechzig Jahren spurlos verschwunden ist. Im Laufe der Handlung klärt sich deren Schicksal auf, es war eine Dreiecksgegeschichte, an deren Ende Zoras Selbstmord stand. Dabei beginnen sich die Zeitebenen zu überschneiden, Mina wird auch zu Zora, erlebt gleichsam deren Schicksal nach. Aufklärung bringt Zoras ehemalige Freundin und Konkurrentin Vida, die eine alpträumhafte Erinnerungsszene durchleidet, die mich sofort an Tschaikowskys „Pique Dame“ und die alte Gräfin erinnert hat.

Wie auch immer. Das Stück war gut inszeniert. Es wurde viel mit Video gearbeitet, etwa gleich zu Beginn die schwarz-weißen Pappelblätter, während Mina dieses Gedicht vorträgt („Warum flüstern leis‘ im Nachtwind zärtlich Pappeln mit so wildem Zauber?“). Im Laufe der fortschreitenden Handlung wurden schmale Stoffbahnen, die zugleich als Projektionsfläche dienten, von den Protagonisten nach und nach entfernt – bis am Schluss die leere Bühne den Blick auf das im Hintergrund postierte Orchester freigab.

Žebeljan arbeitet auch im dramaturgischen Ablauf sehr gut mit Wiederholungsmomenten, was zu einem ziemlich geschlossenen Ge-

samteindruck führt. Und am Schluss, wenn alle Mitwirkenden auf der leeren Bühne stehen und das Rätsel gelöst ist, verabschiedet sich Mina-Zora mit einem schwebenden Gesang, dem man gerne nachlauscht. Ein Werk, das mehr von der emotionalen Seite her überzeugt, das ein wenig spukhaft mit Identitäten spielt und musikalisch eine eingängigere und geradere Linie sucht, als Davies, der sich für seinen Mr. Emmet des „Source-Codes“ von Bach, Mozart u. a. bedient, und das dann gehörig und bis zur Unkenntlichkeit durchknetet. Mit Aile Asszonyi stand als Mina-Zora auch die einprägsamste Sängerpersönlichkeit des Abends auf der Bühne. Das Publikum applaudierte beiden Stücken kurz aber ange-regt.

[175]

TANIA

(Anthony Davies)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

18.11.2003

Eine Produktion der Musikwerkstatt Wien

Dirigent: Huw Rhys James; **Regie:** Paola Viano;

Ausstattung: Susanne Thomasberger; **Kos-tüm:** Susanne Özpınar; **Choreographie:** René Rumpold; **Lichtdesign:** Erich Umek; **Orches-ter:** Ensemble Musikwerkstatt Wien

Besetzung: Tania - Ute Gfrerer; Cinque - Joe Garcia; Husband - Pablo Cameselle; Mom/Betty Ford - Tamara Gallo; Dad / Fidel - Kristor Hustad; Gabi - Teresa Gardner; Teko - Andreas Jankowitsch; Yolanda - Heidi Manser; Gelina - Maria Rosendorfsky; Fahizah - Maida Karisik; Reporter - Gottfried Pesau

Hunger auf Kekse

Fernsehen, Salzgebäck und Werbung – das ist eine inzwischen global weit verbreitete Lebensart, zumindest in der westlichen Hemisphäre. Genauso global wie Cracker ist auch Terrorismus. Und wenn man beides auf eine Opernbühne bringt, dann ergibt das die Oper „Tania“ von Anthony Davies (* New Jersey, 1951). In Wien ging am 13. November die Österreichische Erstaufführung über die Bühne des Jugendstiltheaters auf der Baumgartner Höhe.

Um gleich Missverständnissen vorzubeugen, die Oper „Tania“ ist zehn Jahre alt, und nach

den Ereignissen vor zwei Jahren könnte einem diese etwas „schwarzhumorige“ Betrachtungsweise des Terrorismus-Themas als einigermaßen geschmacklos erscheinen. Die Oper hat zwar einen aktuellen Anlass, nämlich die Entführung der Millionärstochter Patricia Hearst (1974), die später mit ihren Entführern (der SLA Symbionese Liberation Army) gemeinsame Sache gemacht und eine Bank überfallen hat, das Thema wird aber sehr frei und fast surreal behandelt. Es beginnt vor dem TV, Tania und Gatte, cracker-beißend – es endet vor dem TV, Tania und Gatte, cracker-beißend. Dazwischen durchlebt Tania eine Karriere als Terroristin, vom Opfer bis zur MP-Trägerin, die den bürgerlichen Werten abschwört.

Anthony gebraucht dabei Terrorismus als eine Art Spiegel für die angepasste Existenz von Tania, die sich in Phantasien flüchtet, die vielleicht sogar eine Persönlichkeitsstörung durchmacht, schwankend zwischen dem keks-crackenden Dasein plus Ehemann vor dem Fernseher und einer obsessiven, antibürgerlichen, terroristischen Existenz. Letztlich bringt Anthony Davies sogar Che Guevara auf die Bühne, zu dem Tantias Ehemann mutiert, Tantias Mutter verwandelt sich in Betty Ford und ihr Vater in Fidel Castro. Weil aber Davies Musik das alles auf eine softige, jazzdurchtränkte Weise zusammenhält, wird daraus eine Mixtur, mit der man vielleicht US-Kapitalisten das Fürchten lehren könnte, aber keinen abgebrühten Europäern.

Das war womöglich der Haken an der sehr soliden Umsetzung durch die Musikwerkstatt Wien, dass man den einzigen Punkt, der zur Verschärfung der Thematik getaucht hätte, nämlich die Inszenierung, auf einem handwerklich guten, aber nicht sehr kontrastscharfen Niveau beließ. Denn die Frage ist, wie man als Zuseher dieses subjektive Erleben von Tania mitbekommt – und ob man das überhaupt mitbekommen kann, in dieser Mischung aus biederer Fernsehexistenz und bedrohenden psychischen Terrorismen. Wenn man sich als Zuseher dabei bequem und sicher im Gestühle rekeln darf, wird man von der Musik zwar „warmgehalten“, aber man bekommt die Schärfe der Fragestellung nicht wirklich mit. Die Inszenierung hätte quasi das Publikum in „Geiselhaft“ nehmen müssen. Denn nicht einmal die Maschinenpistole, mit der Tania her-

umschoss, gab ein lautes Geballer von sich, sondern entledigte sich ihres Auftrags mit einem gehauchten „Peng“. Die Böartigkeit des Plots blieb irgendwo im Waffenlauf stecken, was schade ist – und so verlor sich der für dieses Werk so wichtige Kontrast der beiden „Daseinsebenen“ von Tania in einer fadenscheinigen Solidität.

Die Bühne war schräg in den Raum gebaut, vor der eigentlichen Guckkastenbühne des Jugendstiltheaters. Rechts vorne logierte das Orchester. Wie eine spitze rosa Zunge leckte die Spielfläche nach links zu den Nebenräumen, die auch gleich als eine Art Garderobe genutzt wurden. Das Outfit war rosa, etwa dem Stil der frühen 1970er-Jahre angepasst, der Boden deutlich schräg gestellt, so dass eine gewisse „schräge Sicht“ der Dinge angedeutet wurde. Dazu kamen ein paar Fernsehgeräte, alle mit dem Rücken zum Publikum.

Die Musik ist, wie schon erwähnt, sehr stark vom Jazz beeinflusst, die Singstimmen dürfen sich manchmal Exaltismen leisten, wenn es emotional passt, es gibt eingeflochtene arienartige Passagen und revueähnliche Ensembles, etwa am Schluss, wenn eine Art von Revolutions-Happening stattfindet, um sich kurz danach wie ein Hirngespinnst zu verflüchtigen. Tania singt ein Duett mit ihrem Anrufbeantworter. Teilweise ist das alles rhythmisch gut durchgeschüttelt und das rasche mehrmalige Wiederholen von Motiven greift auch Techniken der Minimal Music auf. Manchmal lässt Davies auch einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen den Vortritt, dem Klavier, den Bläsern. Das Ergebnis ist eine Mischung verschiedenster Stile zu einem jazzgetragenen Sound, der den auf der Bühne gezeigten Kontrast mehr einebnen als fördert. Dieser Opern-Soundtrack ist stark auf die Hauptfigur zugeschnitten, Ute Gfrerer war als Tanja/Patty sowohl gesanglich als auch darstellerisch überzeugend, vom gesamten Ensemble ansprechend assistiert.

Das Jugendstiltheater war halb leer. Der Weg auf die Baumgartner Höhe war an diesem föhndurchwühlten Dienstagabend dem Publikum doch zu weit gewesen. Aber solange der Enthusiasmus der Ausführenden solche Missachtung erträgt, kann sich wenigstens eine kleine Riege unermüdlicher Opernbesucher an diesem Werk erfreuen. Trotzdem währte der wohlgeneigte Applaus nicht allzu lange.

[176]

I MASNADIERI

(Giuseppe Verdi)

Konzerthaus

27.11.2003

Konzertante Aufführung

Dirigent: Bertrand de Billy; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien (RSO); **Chor:** Slowakischer Philharmonischer Chor; **Choreinstudierung:** Marián Vach

Besetzung: Amalia - Dīmītra Theodossiou; Carlo - Maurizio Graziani; Francesco - Charles Edwin Taylor; Massimiliano - Kwangchul Youn; Arminio/Rolla - Dietmar Kerschbaum; Moser - Janusz Monarcha

Hochprozentiges „Räuber-Destillat“

Man kann schon der Schiller'schen Vorlage schwerlich nachsagen, dass sie über keine „grellen Effekte“ verfügt. Die übertrieben wirkende Handlung wird nur durch die bildkräftige Sprache Schillers vor dem Absturz bewahrt. Wer aber auf diesem schmalen Grat zu wandeln weiß, der saust wie auf einer Hochschaukelbahn durch viele emotionale Steilkurven.

Und dieser Schiller-Text ist für die Effekt-Hysterie der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie maßgeschneidert. Der musikalische Schematismus, der sich am besten am Doppelgespann Arie und folgender Kabaletta verdeutlichen lässt, nährt sich von blitzartigen Umschwüngen der Handlung, von überreichten Briefen und viel gräulicheren Geschehnissen, die sich in Sekundenschnelle zu Flüchen, Schwüren und Racheexaltismen ausweiten. Der Konzentrationsprozess, den die Umwandlung eines Theaterstücks in ein Opernlibretto meist mit sich bringt, führt zu einer weiteren Verstärkung der angesprochenen Effekte – und Verdi tut sein Übriges dazu: Er hat mit den „Räubern“ noch einmal ein exemplarisches Beispiel für diese Operngattung geschaffen.

Mag sein, dass in den „Masnadieri“ zu viel vom „jungen“ Verdi steckt. Zwar macht es gewaltigen Effekt, aber dieser Effekt ist einem Feuerwerk nicht unähnlich, das ein paar flammende Leucht-Kaskaden in den Nachthimmel schleudert: Auf das „Ah“ und „Oh“ des Publikums, einer gehörigen Ausschüttung an Endorphinen, folgt kaum etwas nach. So kann man es

ein wenig mit den viel geschmähten ernährungsphysiologischen Eigenschaften von „Fast Food“ vergleichen. Aber jedenfalls ist der würzige Ketchup-Geschmack beim Hineinbeißen nicht ohne. Bertrand de Billy biss jedenfalls kräftig zu. Das Ketchup entströmte der Partitur in grellem Paradeisrot mit viel Pfeffer drin. Auch solche „Brötchen“ muss man backen können. Über das Orchester wird man also keine Klage zu führen haben. Die Möglichkeiten zur Nuancierung blieben gewahrt, auch dort, wo Verdi – einem ihm befreundeten Musiker zuliebe – das Cello besonders forciert hat.

Die Besetzung musste in den Titelpartien des Carlo und der Amalia zwei Absagen verkraften. Dīmītra Theodossiou und Maurizio Graziani sprangen kurzfristig ein. Amalia ist eine jener frühen Frauengestalten Verdis, die Koloraturanforderungen mit einer stark forcierten Emotionalität vereinigen müssen. Lyrischer Ausdruck und Attacke sollen Hand in Hand gehen. Nun hat sich Theodossiou gerade mit jungen Verdi-Heroinnen einen Namen gemacht und in den letzten Jahren beispielsweise die Odabella („Attila“) an mehreren europäischen Opernhäusern gesungen. Mit „I masnadieri“ feierte sie ihr Debüt im Wiener Konzerthaus. Was nun die „Koloraturfähigkeit“ dieser Amalia betrifft, so musste man einiges an Abstrichen machen und auch die „Impact“-Fähigkeit der Stimme im dramatischen Effekt hat dieses hörbare Manko nicht aufgehoben. Aber weil sich ihr Timbre für diese Art von Partien vorzüglich eignet, war man gerne bereit, die vorher genannten Punkte nicht so stark in Rechnung zu stellen.

Maurizio Graziani, der zweite „Einspringer“, debütierte mit einem angenehmen, hellen, zwar nicht voll durchschlagskräftigen, aber in den Höhen schon leicht metallisch angehauchten Spinto-Tenor. Er sang mit jugendlicher Frische und Unbekümmertheit, ließ sich von de Billys anfeuerndem Dirigat gerne mitreißen und hielt Verdis Pathos durch bis zum Schluss. Der gepflegte, wohlgeführte Bariton von Charles Edwin Taylor schmeichelte Francesco, der Kanaille. Ich hätte mir für diese Partie einerseits schärfere Akzente gewünscht, andererseits hat sich Taylor mit einer jungen, prächtigen Stimme dem Wiener Publikum vorgestellt – und das war auch gleich recht angetan. Sowohl Taylor als auch Graziani ließen sich am Schluss ihrer jeweiligen Kabaletta nicht lumpen und sangen hinauf – Theodossiou nicht. Und

Kwangchul Youn punktete wieder mit seinem verlässlichen Bass von hoher Qualität.

Das Publikum, wie immer an solchen Abenden im Konzerthaus hochmotiviert, klatschte am Schluss freudig die Hände, rief „Bravo“ – und ging zufrieden nach Hause.

[177]

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(Richard Wagner)

Staatsoper

5.12.2003

Premiere

Dirigent: Seiji Ozawa; **Inszenierung:** Christine Mielitz; **Ausstattung:** Stefan Mayer; **Chorleitung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Daland - Franz Hawlata; Senta - Nina Stemme; Erik - Torsten Kerl; Mary - Michaela Ungureanu; Steuermann - John Dickie; Der Holländer - Falk Struckmann

Wasser und Feuer oder die Mielitzsche Lehre von den elementaren Gegensätzen

Über den Schluss dieser „Holländer“-Inszenierung soll man wahrscheinlich streiten – darüber, dass diese Inszenierung insgesamt einen sehr guten Eindruck hinterlässt, sollte man nicht streiten. Ob musikalisch bei dieser Neuproduktion wirklich das Bestmögliche realisiert wurde, darüber muss man streiten. (Manchmal packt einen der Ehrgeiz. Nun, hier ist die Aufführungsbesprechung. Fertiggestellt keine drei Stunden nach Fallen des Vorhangs. Gewisse Ungenauigkeiten möge man mir verzeihen. Vielleicht kommen noch nächsttätig ein paar Ergänzungen.)

Wenn man so einfach hinschreibt „Christine Mielitz versteht ihr Handwerk“, dann meint das zuerst einmal gar nichts Anderes. Sie hat die Matrosen und Spinnmädchen fest im Griff, schaukelt sie hin und her im Meeresgewoge oder in jungmädchenhafter Freude. Sie lässt es auch orgiastisch hergehen, im Nebel von Alkoholdunst und Schiffgespenstern. Kurzum sie kann Menschenmassen zu beredten Bildern formen – und einzelne Sänger zu sprechenden Charakteren. Man kauft ihr die Bühnengestalten ab – auch wenn man nicht immer über die Art und Weise des zugeordneten Charakters einer Meinung ist. Wenn man nach der Interpretation fragt, so ist selbige – durch die Her-

anziehung der Erstfassung ohne den harmonisierenden „Erlösungsschluss“ – natürlich „kantiger“. Durch den Wegfall der Pause besteht immerhin die Chance, dass die Wirkung eine „ununterbrochene“ ist – und vom zweiten Aufzug an, begann sich wirklich eine Spannung aufzubauen, vor allem inszenatorisch, die mit kleinen Untiefen da und dort, die Handlung fast bis zum Schluss trug. Und dann kam die Selbstverbrennung Sentas. Sie war der wunde Punkt, wo vielleicht so manche neutrale Zuseher-Position in das „Buh“ kippte, dass man dann auch einigermaßen reichlich zu hören bekam.

Dabei handelt es sich in diesem Fall um keine „mutwillige“ Interpretation. Der Fanatismus, der in dieser Todesart zum Ausdruck kommt, ist Senta nicht abzusprechen. Mielitz begeht hier, wenn man das so sagen kann, keinen Sinnbruch. Aber sie begeht einen groben Stilbruch. Die Welt des Wassers und des Meeres, zwei Stunden lang beschworen und aufgewühlt, wird plötzlich mit ein paar läppischen Flämmchen und einem lächerlich gestikulierenden Bühnentod zu Ende gebracht. Dabei wäre der Schluss so einfach gewesen: Senta springt irgendwo von den reichlich vorhandenen Schiffsbauteilen – und verschwindet. Schluss und aus. Manchmal möchte man eben des Guten zu viel.

Dass Senta eine Getriebene ist und auch der „Holländer“ ein Getriebener, der Daland stark dazu nötig, sich seiner anzunehmen, hat das Publikum ohne „Schlussfeurio“ längst mitbekommen. Mielitz zeigt die Holländer-Senta-Beziehung sehr intensiv, sie schaukelt sogar den blassen Erik im Verbund mit Senta zu einer fordernden und von Zweifeln geplagten Persönlichkeit auf. Optisch gesellte sich das geschickte Einsetzen eines schiffsplankengelegten Bühnenbodens hinzu, durch dessen Ritzen die Holländer-Welt in weißen oder rötlichen Lichtern grellte, um durch den sonst abgedunkelten Bühnenraum mit einer visionären Geisterhaftigkeit zu streuen. Sie tat schon viel dazu, auch von der Bühnenbildlichen Gesamtkonzeption (Ausstattung Stefan Mayer), um dem Holländer nicht seine Fremdartigkeit zu nehmen.

Eindeutig missglückt ist ihr die Charakterisierung des Daland, der im ersten Aufzug seine Matrosen fast zu Galeerensklaven degradiert, und der sich als besserwisserischer Handels-

mann verdingt, mit einem, um den Hals gelegten Fuchspelz ausstaffiert. Eine Haltung, die dem Text und auch der musikalischen Zeichnung durch Wagner eindeutig widerspricht. Daland ist ein jovialer Seemann und Händler, mit viel schlitzohrigem Humor und viel Geschäftssinn. Überhaupt gestaltete sich der ganze erste Aufzug ein wenig durchwachsen, auch von den Accessoires: Tageszeitung, Goldbarren wie Bauklötze u. a. m. Und nach einem – um das hier gleich einzufügen – ziemlich verschleppten Vorspiel, hatte ich noch wenig Hoffnung, dass mir der Abend „gefallen“ könnte. Mit dem Auftritt Sentas, dem Spinnen (zwar ohne Rädchen, aber immerhin), mit einer eindringlich, aber noch nicht wirklich mitreißend gesungenen und musizierten Ballade, kam das Schiffchen langsam in Fahrt. Ab der ersten Begegnung Sentas mit Erik wurde auch der Beginn eines Spannungsbogens spürbar, der dann, bis zu dieser einen Minute vor Schluss, nicht mehr abreißen sollte.

Interessant war die Konzeption des Bühnenraumes, praktisch ein Schiffsdeck, rechts und links die gebogenen Sprossen der Wände aufragend, nach hinten in der Mitte Schiffsplanen. Der zweite Akt spielt zwar auf diesem Schiff, aber der Hintergrund ist durch eine Wand mit Bullaugen, auch an der rechten Seite, abgeschlossen. Nach links war mir leider die Sicht verstellt. Im ersten Aufzug werden mehr kubische Schiffskörper von rechts und links auf die Bühne gezogen – von rechts das Schiff Dalands, von links das Schiff des Holländers.

Musikalisch war der Eindruck mehr zwiespältig als befriedigend. Als Fehlbesetzungen würde ich den Daland mit Franz Hawlata (seine Stimme ist zu hell und hat zu wenig Tiefe) bezeichnen, den Erik von Torsten Kerl (sang die ganze Zeit forciert, um seinen „Helden“ zu machen), den Steuermann von John Dickie (viel Mühe und Plag). Auch allem Jubel zum Trotz, Falk Struckmann musste bei seinem Holländer sehr viel an Nuancierungsmöglichkeiten ungenutzt lassen, um sich zumindest als stimmkräftig zu erweisen. Gesanglich überzeugend war nur Nina Stemme als Senta. Dabei hat sie weniger eine strahlende, „unschuldige“ Stimme, als vielmehr mehr eine dunkle Beifärbung und eine gewisse Breite, die aber dem ausgelebten Fanatismus eine gute Basis gibt. Letztlich lag der Schwerpunkt, wie mir schien, mehr auf der Umsetzung des Regiekonzeptes, als darauf,

alle gesanglichen Möglichkeiten auf den Punkt zu bringen.

Seiji Ozawa nahm alles ein wenig grell und laut: Das mag man ihm ankreiden, hat aber zur Gesamtkonzeption nicht im Gegensatz gestanden. „Philharmonischen Kuschelteppich“ hat er keinen gelegt. Anfangs war eine gewisse Nervosität spürbar, ab dem zweiten Aufzug lief das Schiff wirklich vom Stapel. Getragen wurde der Abend aber von der Inszenierung – und vor allem deshalb war er auch erfolgreich oder zumindest heiß umföhrt. Es wird interessant zu beobachten sein, wie sich der musikalische Teil über die nächsten Aufführungen entwickelt.

Das Publikum im ausverkauften Haus reagierte sehr emotional. Ohne Pause hatten sich alle Gefühle über zwei Stunden lang aufgestaut. Am Schluss brach gleich ein heftiges Pro und Kontra los. Bald fanden sich vor allem Mielitz, Ozawa und Hawlata unter heftigem, für- und widerstrebendem Meinungsbeschluss. Stemme bekam den meisten Jubel ab. Aber wie man weiß, sind „Wagner“-Premieren meist umstritten.

PS: Beim Verbeugen fiel Struckmann rücklings in eine flache Vertiefung des Bühnenbodens. Der Applaus verstarb im Zeitlupentempo – und Struckmann rappelte sich im Zeitlupentempo wieder auf. Eine Schrecksekunde.

[178]

MARTHA

(Friedrich von Flotow)

Volksoper

6.12.2003

Dirigent: Alfred Eschwé; **Inszenierung:** Michael McCaffery; **Ausstattung:** Julian McGowan

Besetzung: Lady Harriet - Jennifer O' Loughlin; Nancy - Andrea Bönig; Lord Tristan - Klaus Kuttler; Plumkett - Anton Scharinger; Lyonel - Dario Schmunck; Der Richter - Steffen Rössler; Erste Magd - Fue-Ling Ambros; Zweite Magd - Katja Metodjeva; Dritte Magd - Katharina Ikonomu; Erster Diener - Stefan Tanzer; Zweiter Diener - Alexander Ferrari; Dritter Diener - Daniel Strasser

Kokett & sentimental

Koketterien und Sentimentalitäten sind für die Besucher der Volksoper jetzt gar nicht so einfach zu haben: Die Neuinszenierung der „Mar-

tha“ erfreut sich nach wie vor großer Beliebtheit beim Publikum. Für den 30. Jänner und den 16. Februar 2004 wurden weitere Aufführungen eingeschoben. Und wer dafür Karten besorgen möchte, sollte sich rechtzeitig darum kümmern.

Flotows „Martha“ ist ein wunderhübsches, fast schon ein bisschen operettenhaftes Stück Musik, umflort vom Strauß der „letzten Rose“, jenem entlehnten irischen Volkslied, bei dem die hartgesottensten Herzen weich kochen. Sicher, man muss das auch mögen, aber insgesamt betrachtet präsentiert sich dieses Werk (inzwischen auch schon wieder über 150 Jahre alt) von unglaublich musikalischer Frische, ja Zeitlosigkeit. Regisseur Michael McCaffery hat „Martha“ in einem Interview (nachzulesen im Programmheft der Volksoper) mit einem „gut gemachten Hollywoodfilm“ verglichen, und meinte: „Wesentlich ist, dass das Publikum erfahren kann, wofür das Stück ursprünglich gedacht war: diese wirklichkeitsfliehende Katharsis“.

McCaffery ist für diese Einsicht und einer stilistisch „naturgetreuen“ Inszenierung zu danken. Und das Publikum dankt es ihm mit einem vollen Haus – Vorstellung für Vorstellung (inzwischen hält man bei zwölf). Dabei bricht McCaffery fast ein Sakrileg: Denn bei ihm darf die Handlung wirklich in der Zeit spielen, in der sie handelt (um 1710) und an dem Ort, an dem sie angesiedelt ist (England) und er bemüht sich sogar noch, diese Zeit möglichst detailgetreu auf die Bühne zu bringen. Wie er selbst sagt, waren ihm die Kupferstiche William Hogarths, der oft genug mit satirischer Schärfe einen Blick auf seine Zeitgenossen geworfen hat, dafür eine wichtige Quelle. Deshalb erlebt man Volksfeststimmung mit Tanzbären, ein Pub mit alkoholdunstiger, satirisch-liebevoll gezeichnetem Männerstammtisch, eine Jagdgesellschaft mit Hunden (Menschen im Kostüm!), die köstlich zwischen den rotbedressten Lady-Amazonen herumwieseln. Der feine, anglizistische Spürsinn für Humor tut diesem Werk so wohl und ist wahrer Balsam. Trotzdem – und das ist wichtig – leugnet McCaffery nicht die fragwürdige Auflösung der Handlung, denn letztlich nimmt Martha ihren Lyonel auch deshalb, weil er sich als standesgemäß erweist. Die Liebesdramatik ist ebenso wie die fast demütigende Haltung, die Lyonel gegenüber den Lordschaften einnehmen muss (Ende 3. Akt), sehr gut

herausgearbeitet. Hinzu fügt sich das Flair dieser Ausstattung, die schönen Kostüme, der landschaftlich stimmige Marktplatz, mit blühendem Frühlingsbaum in der Mitte. Die Szene atmet eine herrliche Frische, genauso wie die Pächterwohnung mit ihrer strohstaubigen Kargheit einen guten Gegensatz zum barocken Interieur des Schlosses abgibt. Derart verpackt flattert die Handlung leicht dahin, so wie ein Spitzenschal oder ein zur Pirouette gedrehtes, weißes Lady-Kleid, atmet das Parfum junger Herrschaften, die auf Liebesabenteuer ausgehen. Fazit: „Gut gelungen“. War es aber auch „gut gesungen?“

„Ja“ – auch wenn es in dieser Eindeutigkeit nicht stimmt. Keine Frage, dass „Martha“ für die Sänger viel Potential bietet, und dass man nicht erwarten kann, dass dieses Potential an der Volksoper ausgeschöpft wird. Aber von den Hauptpartien wurde nirgends ein der Volksoper angemessenes Niveau unterschritten, im Gegenteil, alle waren ihren Rollen sehr adäquat und machten, wo die gesangliche Ausdifferenzierung fehlte, mit ihrem Spiel solche Defizite wieder wett. Stimmlich am interessantesten schien mir der Lyonel von Dario Schmunck und dessen schönes Tenorschmachten. Jennifer O'Loughlin war eine operettenhafte Attitüde nicht abzusprechen, aber das passt zum Werk. Das Orchester hätte man sich etwas differenzierter gewünscht, spielte aber unter Alfred Eschwé flott dahin. Der Applaus des Publikums war dankbar, einige Bravorufe darunter gemischt, währte aber nicht allzulange.

[179]

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(Richard Wagner)

Staatsoper

14.12.2003

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Daland - Walter Fink; Senta - Nina Stemme; Erik - Torsten Kerl; Mary - Margareta Hintermeier; Steuermann - John Dickie; Der Holländer - Franz Grundheber

Von den Tücken der Pyrotechnik: Zur 4. Aufführung des „Fliegenden Holländers“ in der Premierenserie

Auf Seeleute ist kein Verlass, kaum sind sie da, sind sie schon wieder fort. Holländer und Da-

land sind der Produktion nach nur eineinhalb Wochen abhanden gekommen. Auch die Mary. Und das Senta verzehrende Schlussfeuer. Aber dem kann man nächstens mit mehr pyrotechnischer Sorgfalt sicher wieder auf die Sprünge helfen.

Ja, das Feuer. Es züngelte nur sekundenlang – und verlösch. Das Rechteck der Bühnenversenkung, in der Senta verschwindet, blieb unentflammt. Senta verschwand trotzdem, ganz ohne schnörkelhafte Verrenkungen. Sie tauchte auch nicht noch einmal empor, um ihren Flammentod in aller Drastik auszuleben. Diese Manierismen hat man, wie zu erfahren war, schon bei der zweiten Vorstellung weggelassen und auf diese Weise Sentas Bühnentod einiges an Komik genommen. Und als Zuseher konnte man es verschmerzen, dass die Sache einmal ohne Illumination zu Ende gebracht wurde.

Während dieses Detail an der Technik scheiterte, sind andere Details offenbar aufgrund der Umbesetzung des Daland weggelassen worden. So bewegte sich Walter Fink hauptsächlich am Boden und scheute die luftige Höhe jenes langgestreckten, hochgezogenen Schiffsquaders (und die damit verbundene Leiterklettere). Hawlata hat brav einige Auftritte dort oben absolviert. Vorzüglich ist sein Auftritt nach Erscheinen des Holländerschiffes in Erinnerung: Hawlata sandte dem zu ebener Erde schlafenden Steuermann einen Schlüsselbund als Weckgruss, gut drei Meter abwärts geworfen. Fink vermied offensichtlich dieses Akrobatenkunststück, den in dieser Situation wenig beneidenswerten John Dickie (!) zu treffen. Fink hat auch die Zigarettenfummelei Hawlatas nicht nachvollzogen.

Die von mir schon in der Premiere fokussierte Tageszeitung entpuppte sich als Ausgabe der „Financial Times“, doch dieser hatte sich Hawlata eingehender gewidmet. So ist das eben, eine Umbesetzung und sofort gehen eine ganze Reihe an Inszenierungs-Details flöten. Der erste Aufzug wirkte dadurch gleich weniger „aufgesetzt“, obwohl er sich insgesamt wieder als der Schwächste der Produktion erwies – sowohl szenisch als auch vom Orchester. Der Grund für die Daland-Umbesetzung – Hawlata zu Fink – ist mir nicht geläufig. Der Wechsel von Struckmann zu Grundheber wurde mit einer Erkrankung Struckmanns begründet. Dieser hatte in der zweiten Aufführung eine längere Arzt-Pause einlegen müssen, angeblich

aber ohne stimmlich angeschlagen zu wirken. Das Matrosenbesäufnis, das in einer kollektiven „Bumserei“ endet, wirkte bereits weit weniger anarchisch als in der Premiere. Wenn sich das weiter so abschleift, ist bald mit einer entsprechend grotesken Bühnenwirkung zu rechnen. Der gesanglichen Leistung des Chores sei vollstes Lob gezollt. Das hatte ich bei der Premierenbesprechung sträflichst vergessen. Trotzdem muss man anmerken, dass die Produktion funktioniert und im Wesentlichen spannendes Operntheater möglich macht – wenn man von einigen weniger gelungenen Details und dem übertrieben wirkenden Schluss absieht. Dieser Premieren-Gesamteindruck hat sich mir bestätigt.

Ozawas Holländer-Interpretation erwies sich einmal mehr als ein grobkörniges musikalisches Konzentrat, ziemlich laut und grell aufgemacht, mit wenig dynamischen Spielräumen. Im Gegensatz zur Premiere entwickelte sich aber bald ein durchgehender musikalischer Fluss, der den dramatischen Verlauf gut zur Geltung brachte – intensiv musiziert und in der Gesamtwirkung deutlich einprägsamer. (Die anwesenden Fernsehkameras sind sicher keine Motivationsbremsen gewesen.)

Der Holländer von Franz Grundheber hat nicht die dramatische Schärfe, die Struckmann eigen ist, dafür gibt er sich weitaus weniger fanatisch und man könnte ihm sogar abnehmen, dass er sich in Senta verliebt. Grundheber spürt den emotionalen Regungen des Holländers intensiver nach, singt die Partie differenzierter. Die Interpretation Struckmanns hat besser zum rigiden Gesamtkonzept dieser Produktion gepasst. Nina Stemme als Senta ist ohne Zweifel apart und außergewöhnlich. Sie sang auch diese vierte Vorstellung ausgezeichnet. Ich hatte schon angemerkt, dass sie nicht den Typus von der naiven „blonden“ Unschuld verkörpert, und ihr „Kindsein“ ist mehr Täuschung einer Wissenden, mehr ein chamäleonartiges Anpassen an ihre triste Lebenswelt und den rüden Verlobten. Die Neuproduktion lebt stark von Stemmes imaginativer Darstellungskraft und Bühnenpersönlichkeit – man wird sehen, wie sich hier Besetzungsalternativen in zukünftigen Aufführungen einfügen werden.

Außerdem soll man mit Selbstkritik nicht dort sparen, wo man im Premierenfieber etwas zu weit gegriffen hat: Meine Anmerkung betreffend „Fehlbesetzungen“ war sicher überzogen.

Dem Faktum, dass die als solche von mir gelisteten Sänger bei der Premiere wenig reüssiert haben, soll damit aber nicht widersprochen werden. Sowohl John Dickie (Steuermann) als auch Torsten Kerl (Erik) zeigten sich diesmal deutlich verbessert. Kerl brachte die Partie ohne größeren Schnitzer über die Runden und sang nicht mehr so auf „Druck“ wie in der Premiere. Dickie gelangen die Höhen eindeutig besser und weniger gepresst. Fink war als Daland eine noch akzeptable Zweitbesetzung. Das zahlreich versammelte Publikum ließ viel Applaus und Bravo hören, eilte dann aber doch relativ rasch von dannen.

[180]

DIE ZAUBERFLÖTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksooper

4.1.2004

Dirigent: Marc Piollet

Besetzung: Sarastro - Cornelius Hauptmann; Tamino - Matthias Klink; Die Königin der Nacht - Milagros Poblador; Pamina, ihre Tochter - Birgid Steinberger; Erste, zweite dritte Dame der Königin - Donna Ellen, Adrineh Simonian, Andrea Bönig; Papageno - Klaus Kuttler; Papagena - Renée Schüttengruber; Monostatos - Wolfgang Gratschmaier; Erster Priester/2. Geharnischter - Pavel Kudinov; Zweiter Priester/1. Geharnischter - Eugene Amesmann; Sprecher - Wicus Slabbert

Je größer die Weisheit, desto geringer der Spaß?!

Opernstart ins neue Jahr mit der „Zauberflöte“! Es kann schließlich nicht schaden, wenn man sich zu Jahresbeginn den hehren Weisheits(an)sprüchen dieses Werkes stellt: Vielleicht bleibt ein Krümelchen höheren Menschentums an einem hängen, das zumindest für den Jänner ausreicht?

Eine Portion Selbstironie kann nicht schaden, wenn man der eigenwilligen Regie von Robert Carsen folgt, die das Werk aus einem elementbezogenen, alchemistisch-freimaurerischen Denken entwickelt und die Wiener Volkstheater-Tradition auf Sparflamme kocht. Vor allem am Beginn muss man kühlen Kopf bewahren, wenn Carsen einem einreden möchte, dass Tamino (der „beunterwäscht“ in einem Bett-

chen liegt) die ganze Sache mit der Schlange nur geträumt habe – mit einer Schlange, die einen an die Plüsch- oder Plastiktierkonfektion eines schwedischen Möbelhauses erinnert. Hat man diesen Schock einmal überwunden und die sich gänschenmäßig gebenden drei Damen (hier Nonnen mit weißen Flügelhauben) akzeptiert, ist man für die höheren Weihen dieser Inszenierung gerüstet. Auch die kahle, altrindige Eiche, die dem Auftrittslied des Vogelfängers das vogelleere und blattlose Ambiente eines abgestorbenen Waldes vorgaukelt, ist eine Prüfung, die das Publikum bewältigen muss.

Nach und nach erkennt man dann hoffentlich, dass Carsen das „Ritual“ an sich durchaus beherrscht, dass er die Zauberflöte als ein „Werk der Prüfungen“ begreift, dass es ihm darum geht, aus den Gegensätzlichkeiten des „Wasser, Erde, Feuer, Luft“ gleichsam Gold zu machen. Ein „Gold“, das für ihn der Wertschätzung nach kein Metall ist, sondern eine menschliche Verbrüderungsgeste, wie er sie am Schluss entwickelt – gleich dem vor Jahren in der katholischen Messe eingeführten Handschlag der Gläubigen zum „Friede sei mit dir“: die Kostüme fallen, und Ensemble und Chor stehen in Alltagskleidern dem Publikum gegenüber, versöhnt mit diesem und auch mit Monostatos. Die Prüfungen haben sich nur als rituelles Spiel erwiesen, das keine physischen oder psychischen Beschädigungen zurückgelassen hat.

Auch wenn ich den Schluss als aufgesetzt empfunden habe, Carsen hat meinen Zuspruch schon allein durch die Darstellung der Prüfungsszene verdient – der dürre Eichenbaum, aus dem plötzlich Flammen schlagen, aus dem Regen fällt. Hier gelingt ihm mit einfachen, archetypischen Bildern, unterstützt von einer deutlich ausgeformten Farbsymbolik (die leuchtend roten, langen Umhänge der beiden Geharnischten als Kontrast), eine glaubhafte Bühnenumsetzung dieser schwierigen Szene, die in der Staatsoperninszenierung – das soll ausdrücklich betont werden – nur mitleidiges Lächeln erntet. (Bühnenbild an der Volksooper und Kostüme: Patrick Kinmonth).

Carsen kokettiert mit der intellektuellen Welt des Sarastro, die volkstheaterhafte Welt des Papageno liegt im fern. Vom Glockenspiel ist nur ein symbolträchtiges, dürres Baumästlein geblieben. Es bedarf aller Phantasie der Zuschauer, um darin ein zauberkräftiges Musikin-

strument zu erkennen. Hier punktet wieder die Staatsoperninszenierung, die die Zauberflöte auch als naives, der Posse zugeneigtes Märchen begreift. (Für Kinder scheint mir die Staatsopern-Inszenierung aus diesem Grunde weit besser geeignet!) Es liegt auf der Hand, dass vor allem Tamino in einer solchen Werkauffassung mehr Profil gewinnt, während Papageno, um das spielerische Klimbim ziemlich entschlackt (das beginnt schon beim Kostüm) viel mehr auf sich selbst gestellt ist. (Ob Tamino aber wirklich alles nur geträumt hat, diese Antwort bleibt Carsen letztlich doch schuldig.)

Die musikalische Umsetzung wirkte von Beginn an ein wenig verschwommen, unakzentuiert, mehr darauf bedacht, den Abend in animiertem Tempo abzuarbeiten. Bereits in der Ouvertüre ging ein Thema zu geläufig ins andere über, blieb die musikalische Linie in einem zweidimensionalen zeitlichen Kontinuum gefangen, aus dem ihr nicht gestattet wurde, plastisch hervorzutreten. Das bekamen auch die Sänger zu spüren. Papagenos Auftrittslied wurde geradezu verschenkt, und auch im weiteren hatte man oft genug das Gefühl, hier gehe es nicht um das Singen der Arie an sich, sondern um das Fertigwerden mit selbiger. Dadurch lief alles Gefahr, in einer Gleichförmigkeit des Ausdrucks unterzugehen, der sich auch die Mitwirkenden schwer erwehren konnten. Das Besondere am Werk ging verloren und was übrig blieb, war eine stete lineare Bewegung nach vorne. Dergleichen scheint zwar grundsätzlich nützlich, um eine aufkeimende Langeweile im Keim zu ersticken, aber es bedarf auch der Momente des Innehaltens, um musikalischen Phrasen und textlichen Pointen Entfaltungsraum zu lassen: ein etwas trockener, pragmatischer Realismus, der hier waltete und den man an einem 4. Jänner, noch von Festtagsstimmung durchpulst, schon gar nicht goutiert.

Das durchwegs meist junge Ensemble bot eine angemessene Leistung: Um nicht nur einer Volksopern-Zauberflöte ein Fixpunkt sein zu können, bräuchte Klaus Kuttler als Papageno noch ein paar Deka mehr von jener boshaften Durchtriebenheit, die die Bühnenschöpfungen des posseheischenden Wiener Volkstheaters unterschwellig (oder gar nicht so unterschwellig) mit sich führen. Kuttler verfügte über einen angenehmen, nicht zu breiten, hell timbrierten Bariton, der mir in Spiel und Gesang die Figur als zu liebenswert und naiv charakterisierte.

(Aber vielleicht bin ich dem Papageno nur deshalb ein wenig Gram, weil er sich sein tägliches Brot als „Vogel(!)-Fänger“ erwirtschaftet? Meine post-bürgerliche, mit tierschützerischem Bewusstsein geimpfte Dekadenz mag sich daran stoßen. Wobei man hinzufügen kann, dass die Vögel im Käfig auch Papagenos begrenzte Weltsicht – gutes Essen sowie Wein & Weibchen – symbolisieren.)

Auch Matthias Klink (Tamino) ist in seiner sängerischen Ausbildung ein „Produkt“ der 1990er-Jahre. Er besitzt einen leichten, eleganten, lyrischen Tenor, mehr kühl als warm (um die Elementarlehre der „Zauberflöte“ anzuwenden). Dadurch wird eine leichte Zurückhaltung verstärkt, die man im Rahmen dieser Inszenierung gut als Zeichen von Taminos wachsender „Weisheit“ werten konnte. Ein Tamino mit „Contenance“ – sowohl von der Stimme als auch von der Bühnenerscheinung. Zwar ging ihm vor der Pause nicht alles mit der erwünschten Leichtigkeit von der Kehle, aber das wird der Tagesverfassung zuzurechnen sein.

Cornelius Hauptmann als Sarastro überzeugte mich weniger. Die angenehme Tiefe wurde von einer etwas brüchigen Höhe kontrastiert, wodurch sich der gesangliche Vortrag insgesamt als zu disparat erwies. Milagros Poblador kam in der Volksoper als Königin der Nacht gut zur Geltung (ihren Auftritt als Sternflammende Königin in der Staatsoper habe ich als weniger geglückt empfunden). Die Höhen sind an sich kein Problem, auch wenn sie manchmal schon etwas scharf und nicht mehr so klar und wohlgesetzt klingen (möglicherweise wieder eine Frage der Tagesform), die Koloraturketten wurden zu dicht und unakzentuiert geflochten – was vor allem in der ersten Arie störend auffiel. Mit Interesse folgte ich dem Monostatos von Wolfgang Gratschmaier – ebenfalls ein mehr intellektuell geführter Tenor, der die charakterlichen Schärfen der Partie schon vom Timbre aus betrachtet weniger unterstützt. Er passt in diese Inszenierung, die dem Monostatos mehr zugesteht, als einen possenhaften „Mohren“ – wobei Carsen statt einem Schwarzen einen „weißhäutigen“ Priester in schwarzer Soutane auftreten lässt. (Ob man das für schlüssig hält, ist auch so eine Frage.) Birgid Steinberger als Pamina ist arrivierte, die Feinheiten der Partie, das Verklärende, kam an diesem Abend weniger zum Tragen – aber dafür zeigte ja, wie oben angemerkt, Marc Piollet im Orchester-

graben kaum Interesse. Die drei Damen rundeten das Bild ab, die drei Knaben wirkten von der klanglichen Abstimmung nicht optimal. Die Vorstellung an der Volksoper war ausverkauft – auch der Stehplatz. Daran gibt es nichts zu rütteln, und der Applaus war kräftig, ehe man durch das kalte, frisch verschneite Wien nach Hause eilte. Es handelte sich übrigens um die 60. Vorstellung dieser Produktion aus dem Jahre 1999. (Tja, und vielleicht lässt sich nachfolgende Anmerkung auf dem Besetzungszettel für die nächsten Aufführungen noch den datumsgemäßen Gegebenheiten anpassen: „Profitieren vom Zyklus-Angebot der Volksoper Wien! Einige sind noch bis 19. Dezember 2003 buchbar...“)

[181]

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

11.1.2004

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Hans Sachs - Wolfgang Brendel; Sixtus Beckmesser - Hans-Joachim Ketelsen; Veit Pagner - Kurt Rydl; Fritz Kothner - Wolfgang Bankl; Kunz Vogelsang - John Dickie; Konrad Nachtigall - Boaz Daniel; Balthasar Zorn - Cosim Ifrim; Ulrich Eißlinger - Benedikt Kobel; Augustin Moser - Peter Jelosits; Hermann Ortel - In-Sung Sim; Hans Schwarz - Goran Simić; Hans Foltz - Janusz Monarcha; Walther von Stolzing - Jeffrey Dowd; David - Herwig Pecoraro; Eva - Anja Harteros; Magdalena - Cornelia Salje; Nachtwächter - Walter Fink

Von Glühwürmchen und Dachlawinen

Glühwürmchen hatte man an diesem Sonntag keine zu gewärtigen, nur Dachlawinen. Und weil Dachlawinen weniger poetischen Reiz ausstrahlen als Glühwürmchen, deshalb hat Wagner seine Meistersinger auch im Frühsommer und nicht im Spätwinter angesiedelt. Aber egal, der Sachs von Wolfgang Brendel hat solche vertrackte „Apologetik“ nicht notwendig, er verlässt sich auf die zureichende Charakterisierungskunst Wagners und schafft einen Sachs, der „in persona“ die Opernbühne erklimmt, um zwischen Midlife-Crisis und höherem künstlerischem Selbst auf die integrale moralische Zielgerade seines Tun und Handelns

einzuschwenken. Der Sachs Brendels besitzt intellektuelles Raffinement und verhaltene Leidenschaft, und er vermag es, über Stadt- und Weltchroniken ebenso glaubhaft zu brüten, wie den Beckmesser vorsätzlich und boshaft in die „Preislied“-Falle zu locken. Sein Sachs ist eine psychologische Meisterleistung bis ins kleinste Detail. Mag sein, dass einem die Vielschichtigkeit des Charakters, wie ihn Brendel vorstellt, schon wieder „zu viel“ ist, aber die Plastizität, die er der Bühnenfigur verschafft, kommt den komplizierten Beziehungs- und Lebensverhältnissen „wirklicher“ Menschen schon sehr nahe. Sie verdeutlicht einem Sachsens ganzen grüblerischen Zwiespalt und Liebes-Wahn – und der dritte Aufzug, die Schusterstube, wenn sich seine Tragik so recht entfaltet, war denn auch eine Art von psychologischem Laboratorium, wo Brendel seine unterschiedlichen Gefühle eindringlich zur Darstellung bringen konnte.

Brendel überlässt sich dabei aber kaum dem augenblicklichen Affekt, die Ratio eines gewieften Sängers wacht darüber, die Ökonomie des stimmlichen Einsatzes ebenso steuernd wie die nächste Handbewegung. Seine Darstellung schöpft sich weniger aus einer sich unmittelbar mitteilenden Spontanität, denn aus einer ausgetüftelten Symbiose von Schauspiel und Gesang, von körperlicher Gestik und sprachlichem Ausdruck. Jedes Wort hat hier Gewicht, jede Bewegung Sinn – vorgetragen und gespielt in einem „natürlichen“ Fluss, der jede „opernhafte“ Allüre hinter sich lässt. Brendel, der die Aufführung am Drei-Königs-Tag noch krankheitshalber abgesagt hatte, befand sich auch stimmlich in prächtiger Form, einschließlich Schlussansprache.

Als Stolzing präsentierte sich Jeffrey Dowd erstmals dem Wiener Publikum. Er war für Peter Seiffert eingesprungen, der, aus welchen Gründen auch immer, alle drei Vorstellungen abgesagt hatte. Dowd – ohne ihn ungerechter Weise mit dem fulminanten Johan Botha messen zu wollen, der die erste Vorstellung gesungen hat und am Donnerstag wieder singen wird (so nichts dazwischen kommt) – zeigte sich als technisch gefestigter, aber noch zu eindimensionaler Sänger. Sein Tenor verfügt über Durchhaltevermögen und eine etwas tiefer liegende heldische Basis, die nicht zu verachten ist. Die Stimme selbst klingt etwas beengt und „monochrom“ und entbehrt leider

der Strahlkraft in der schon schwerer erreichten Höhe. Die Staatsoper ist noch zu groß für sie. Dowd singt aber – bis auf die Höhen – durchaus unforciert und von einer sicheren Grundlage aus. Ich denke mir, dass er in kleineren Häusern ganz guten Effekt macht, und er hat die Partie in Summe auch ohne größere Probleme und ohne Überforderung bewältigt. Dass er insgesamt ein wenig hölzern wirkte, wird man leicht mit der besonderen Situation seines Debüts erklären können.

Den Beckmesser von Hans-Joachim Ketelsen habe ich nicht sehr goutiert – auch wenn man ihm grundsätzlich wenig „ankreiden“ kann. Vielleicht hat mich auch die Ernsthaftigkeit irritiert, mit der er das beamtete, flache Dasein eines Stadtschreibers herausgekehrt hat, der sich zwar in der Meistergesangs-Bürokratie auskennt wie kein zweiter, dem aber sein brautwerberisches Melos im Faszikelstaub erstickt. Ketelsen war auch nicht so darauf aus, dem Wortwitz dieser Bühnenfigur nachzujagen, und hätte auch mehr die karikaturhaften Seiten Beckmessers pflegen können.

Die Eva der Anja Harteros hat jenen sinnlich mädchenhaften Klang, den man sich beim „Evchen“ wünscht, die Grenzen zeigten sich dann aber deutlich im dritten Aufzug, wo die Stimme die Mädchenhaftigkeit schon ein wenig zum Dramatischen hin abstreifen müsste. Aber so fundamentiert scheint mir die Stimme noch nicht zu sein. Harteros konnte im dritten Aufzug die gefühlsmäßige Spannung sehr gut verdeutlichen und wie sie sich schmerzvoll dem Sachs an den Hals warf, wirkte sehr spontan – vielleicht war es das auch – und brachte die emotionale Krise auf den Höhepunkt.

Wer bleibt noch übrig? Die gelungene Magdalena von Cornelia Salje, der manchmal im Klang schon zu charakterscharfe David von Herwig Pecoraro, der stattliche Pogner von Kurt Rydl, der mächtige Nachtwächter von Walter Fink? Jedenfalls das Orchester unter Peter Schneider, dem der dritte Aufzug, vor allem die Schusterstube, sehr gut gelang, wo sich das Orchester und Bühne plötzlich zu einem flüssigen Spiel zusammenfanden, das auch die Streicher mit jenem romantisch weichen, warmen und vollen Klang umschmeichelten, nach dem man süchtig werden kann. Davor setzte Schneider viel zu oft auf Lautstärke – und forcierte damit eine nicht immer ausgewogene Klangbalance.

Der Applaus, vor allem für Brendel, war sehr stark. Der drohende montägliche Arbeitstag trieb das Publikum gegen halb Elf aber schnell aus dem Haus – mitten in einen eher untypischen, heftigen Jännerregen hinein.

[182]

OEDIPE

(George Enescu)

Staatsoper

17.1.2004

Wiederaufnahme

Dirigent: Michael Boder

Besetzung: Oedipe - Esa Ruuttunen; Tirésias - Alexandru Moisiuc; Créon - Peter Weber; Hirte - Michael Roider; Hohepriester - Goran Simić; Phorbas - Marcus Pelz; Wächter - Walter Fink; Thésée - Adrian Eröd; Laios - John Dickie; Jocaste - Margareta Hintermeier; Sphinx - Marjana Lipovšek; Antigone - Antigone Papoulkas; Mérope - Mihaela Ungureanu

Oedipe, der Anachronist

Der rumänische Komponist George Enescu macht es den Zuhörern nicht leicht. Sein schwermütiger Spätromantizismus, gespeist aus der französischen Musiktradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, hat zumindest hier in Wien noch keine Wurzeln geschlagen.

Man muss sich vor Augen halten, dass dieses bereits 1936 in Paris uraufgeführte Werk erst 1993, also vor gerade Mal elf Jahren, seine österreichische Erstaufführung erlebt hat – realisiert vom Wiener Operntheater im Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe. Man konnte dem Werk damals in einer musikalisch sehr intensiven Aufführung begegnen, die aber, verglichen mit der Staatsopernproduktion, kammermusikalische Ausmaße hatte. 1997 öffneten sich für Enescu die Tore des Hauses am Ring. Direktor Holender legte damit ein Bekenntnis zu seinen rumänischen Wurzeln ab, und hievte den „Oedipe“ auf die Staatsopernbühne.

Michael Gielen dirigierte am 29. Mai 1997 die Premiere – zu kühl und analytisch, wie mir heute scheint, ohne die emotional-lyrische Psychologie mit der Enescu den Mythos aus seiner Archaik ins 20. Jahrhundert transponiert hat, klarzumachen. Das gelang Michael Boder am Pult der Wiederaufnahme weit besser. Enescu entpuppte sich dabei als einzelgängeri-

scher, durch den Impressionismus und Wagner gebrochener Fortschreiber französischen Opernschaffens, dessen Werk von einer verhaltenen, tiefgründigen Spannung lebt, die nicht plakativ im Monumentalen wirkt, sondern durch die nagende Vivisektion eines einzelnen Subjekts: nämlich des Oedipe.

Trotz des spätromantischen, fast anachronistischen Orchesterapparates bemüht Enescu keine „dumpfe Archaik“, sondern setzt seinen Oedipe unters Licht eines schwermütigen Klangbildes, das die Wucht des Mythos in einem hinterfragenswerten Ringen mit dem Schicksal auflöst. (Die Werkbezeichnung als „Tragédie lyrique“ macht die Grundhaltung deutlich.) Enescu verzichtete auf den „billigen Effekt“ und damit wahrscheinlich auf eine publikumswirksame Rezeption des Werkes. Hinzu gesellt sich die knappe Ausformulierung der gesamten Ödipus-Geschichte an einem gar nicht so langen Opernabend – von der Geburt bis zum Tod. Die Schicksalsschläge reihen sich mit einer Unerbittlichkeit aneinander, die einem Angst macht. Und erst am Schluss löst sich diese Gequältheit der Kreatur in einer Art von übernatürlicher Hoffnung auf, in einem leise verhaltenden Schluss, den Boder mit Akribie ausklingen ließ, und der vom klatschfreudigen Publikum in seiner verinnerlichten Wirkung offenhörlich nicht verstanden wurde. Kurzum: Dieser Oedipe ist kein Werk für den Opernalltag.

Es ist sicher eine Herausforderung, die vielen, eher kleinen Rollen (Ausnahme: Oedipe), treffend zu besetzen und zu einem abgerundeten Gesamtbild zu formen – aber das ist im Wesentlichen gelungen. Die Aufführung kennt gesanglich keinen Schwachpunkt, aber sie kennt auch nicht wirklich einen Höhepunkt. (Man mag die Sphinx der Marjana Lipovšek davon ausnehmen, aber die hat nur sehr wenig zu singen). In der Erinnerung scheint mir Monte Pederson, der den Oedipe bei der Premiere gesungen hat, die idealere Besetzung gewesen zu sein als Esa Ruuttunen. Dessen Oedipe wurde nicht zwangsläufig zum Mittelpunkt, zur Nabe des Schicksalsrades, hob sich im Charisma zu wenig vom übrigen Ensemble ab. Die tragende Säule der Aufführung war das Orchester unter Michael Boder.

Die Inszenierung stammt von Götz Friedrich – im Rahmen einer Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin. Sie ist ein wenig statuarisch und hätte in der Personenführung die Expres-

sivität des vom Schicksal gebeutelten Oedipe stärker herausstreichen können. In der Szene mit der Sphinx blicken kleinere und größere Katzenaugen aus düsterem Hintergrund auf ihn herab. Die Wegkreuzung zeigt ihren Zeitbezug durch rot-weiße Baustellen-Plastikbänder, die als Absperrung dienen. Laios fährt mit einem Auto, zumindest Scheinwerfer hat man dem Ding eingebaut, seinem Tod entgegen. Das Pestbild im dritten Aufzug findet zurück zur sprichwörtlichen „Weiße“ griechischer Städte und Mauern, an der Wand die Anzahl der Toten mit Strichen vermerkt. Dergleichen gibt sich dann schon ziemlich konventionell, die Bühne auf der Bühne und der Laufsteg nach hinten, aber praktikabel ist es allemal. Das Schlussbild zeichnet eine verklärende Weichheit (Bühnenbild und Kostüme: Gottfried Pilz, Isabel Ines Glathar). Die Inszenierung geht „auf Nummer sicher“, könnte man sagen, und wird der Drastik des Stoffes nur bedingt gerecht.

Die Anwesenheit des rumänischen Staatspräsidenten, der Seite an Seite mit dem Staatsoperndirektor durch den Gustav-Mahler-Saal defilierte, gab der Aufführung ihren besonderen Reiz. In Wien kann die Oper wirklich noch im Dienste der Politik und der Repräsentation stehen, und zwar ganz selbstverständlich und von ein paar Fernsehkameras ungerührt, die zwischen aufgestellten Skulpturen rumänischer Künstler nach dem Politiker und dem Operndirektor spähen. Ich schätze, jeder zweite Besucher des Gustav-Mahler-Saales ist zu diesem Zeitpunkt ein Staatspolizist oder ein Geheimdienstmann gewesen. Ich habe jedenfalls, nachdem mich der archaische, illyrische Touch so mancher Künstlerbronze überrascht hat, schnell den Rückzug angetreten. Die Aufführung war Erfolg beschieden, kein Zweifel.

[183]

LA FAVORITE

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

24.1.2004

Dirigent: Vjekoslav Šutej

Besetzung: Léonor - Luciana D'Intinio; Fernand - Ramón Vargas; Alphonse, König von Kastilien - Manuel Lanza; Balthazar - Dan Paul Dumitrescu; Don Gaspar - Cosim Ifrim; Inès - Genia Kühmeier

Kompromisse ...

Das emotionale Raffinement, das entsteht, wenn ein italienischer Komponist eine „französische Oper“ schreibt, scheint uns heutzutage fremd geworden. Einzig Ramón Vargas vermittelte etwas von jener Nuancierungsfähigkeit, derer man da zu bedürfte. Vargas ist ein Stilist, ein Sänger weicher Töne, die er ins Piano hinüberträgt, dass es nur so ein Freude ist. Die Vielfalt der zarteren Herzensregungen ist bestens bei ihm aufgehoben. Er lässt sie an- und abschwellen zum allgemeinem Genuss. Aber für einen wirkungskräftigen Verteidiger der „Ehre“, wie er von Fernand im dritten Akt verlangt wird, fehlt ihm doch die „Power“. Der erste Kompromiss.

Mit „Power“ war hinwiederum die Léonor von Luciana D'Intino reichlich ausgestattet. Der Kontrast zwischen den beiden war deutlich spürbar – aber heißt es nicht, dass sich Gegensätze anziehen? D'Intino setzte auf eine volumenträchtige Stimme, ein „altbasierter“ Mezzo, dessen untere und mittlere Lagen durchaus eindrucksvoll klingen. Die Höhe wirkte dann ein wenig aufgesetzt, und kam nur im kraftvollen Ansingen gut, dann aber wirkungskräftig. Diese „Bandbreite“ zeigte sich nicht an allen Nahtstellen homogen verschmolzen, vor allem, wenn es ruhiger hergehen soll. D'Intino hat Carmen, Amneris, Eboli im Repertoire und scheint mir dort besser aufgehoben. Der zweite Kompromiss. Die künstlich wirkende Gebärdensprache von D'Intino störte mich vor allem am Beginn, löste sich dann aber allmählich. Die Arie im dritten Akt endet mit einem richtig Verdi'schen Gefühlsausbruch, dort war D'Intino in ihrem Element, der vierte Akt fand durchaus zu berührenden Tönen. Der Feinschliff einer guten Personenregie wäre der Glaubwürdigkeit sicher nicht abträglich gewesen.

Der König von Manuel Lanza war mehr der Verschnitt eines „Verdi'schen Bösewichtes“, denn eines in Liebeshändeln verstrickten Königs. Vor allem er sollte bei Vargas in die Schule gehen, um mehr der Geschmeidigkeit des stimmlichen Ausdrucks zu huldigen. So aber kam vieles zu hart und fast schon veristisch über die Rampe. Sicher, das gab dem König eine – wenn auch grobe – Kontur, und das Dreiecksverhältnis wurde durch eindeutige Eckpunkte markiert. Trotzdem hätte die königliche Galanterie um Léonor mit schmachten-derem Wohlklang werben können, auch wenn

sie nur seine Mätresse ist. Wenn man meint, solche Werke – noch dazu in einer französischen „Ur-Fassung“ – spielen zu müssen, was natürlich seinen Reiz hat, wird man im Repertoire um die aufgezählten Kompromisse nicht herumkommen. Deshalb darf es einen auch nicht stören, wenn die Tenorarie am Schluss des ersten Aktes / zweites Bild ganz einfach ausfällt und Fernand von seiner Angebeteten ziemlich abrupt zurückgelassen wird: mit der Bitte ihren Brief zu lesen. Dass man dann nicht erfährt, was in dem Brief steht, fällt dem vierten Kompromiss zum Opfer.

Was das Orchester unter Vjekoslav Šutej angeht: ein einziger, fünfter Kompromiss. Šutej sorgte für einen guten musikalischen Fluss (der allerdings durch ein etwas unebenes Bachbett rauschte), und wer erwartet hat, dass diese Art von Musik in Wien mit Hingebung auch im Repertoire gepflegt wird, ist schon längere Zeit im Irrtum. Šutej hatte die Lautstärke im Griff, was für Ramón Vargas nur nützlich war. Jedenfalls beherrschte ein aus dreihundert Aufführungen im Jahr gespeister Utilitarismus den Orchestergraben, an dem anscheinend nicht zu rütteln ist. Das Publikum kann froh sein, wenn sich die Sängerinnen und Sänger gut in Szene setzen und der Dirigent „das Auto auf der Straße hält“. Dergleichen macht in Summe einen ganz großen Kompromiss, aber für ein angeregtes „Opern-Schunkeln“ an einem Samstagabend reicht es allemal...?! Cosim Ifrim als Don Gaspar, Offizier des Königs, war vor allem „markant“; Abt Balthasar, in Szene gesetzt von Dan Paul Dumitrescu, hätte bei angenehmen Gesang mehr patriarchalische Autorität gut vertragen können. Die Ines der Genia Kühmeier bewährte sich wieder im ersten Akt, in dem sie diesem frischen Mädchenchor eine fundierte solistische Umrahmung gab. Sowohl Vargas, als auch D'Intino, Lanza und Šutej gaben an diesem Abend ihr „Favorite“-Debüt – und Blumenwürfe für Vargas, D'Intino, Lanza beim Schlussvorhang zeigten, dass die Anstrengungen des Debüts gewürdigt wurden. Der Applaus war kräftig (wenn auch nicht lange, obwohl es noch nicht zehn Uhr geschlagen hatte). Was die Inszenierung betrifft, so ist der Ohnmachtsanfall der Königin zu Beginn des zweiten Aktes längst gestrichen worden – und inzwischen wurde auch die Königin entfernt. Sie hatte nichts zu singen, also geht sie auch niemandem ab. Ein begrüßenswerter, sechster Kompromiss ...

[184]

COSI FAN TUTTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

29.1.2004

Dirigent: Bertrand de Billy

Besetzung: Fiordiligi - Soile Isokoski; Dorabella - Elīna Garanča; Guglielmo - Hanno Müller-Brachmann; Ferrando - Rainer Trost; Despina - Simina Ivan; Don Alfonso - Alfred Šramek

A fresco ...

Schade, dass man Mozart nicht mehr interviewen kann. Man hätte sich mit ihm zum Frühstück in einem Café verabredet und bei einer heißen Schokolade die vielleicht etwas verfängliche Einstiegsfrage gestellt: „Sind Sie mit der gestrigen Staatsopern-Cosi zufrieden gewesen, Maestro?“

Mozart hätte gelacht, ich wette darauf. Ein halb wissendes, verlegenes, verschmitztes Lachen, das sein Gegenüber ungefähr mit jener Zwi-spältigkeit zurückgelassen hätte, die jede „Cosi“-Aufführung in einem selbst erzeugt. Wenn die Liebesschwüre am Pragmatismus menschlichen Triblebens zerbrechen, bleiben nur zerspragelte Herzen zurück, die auf lange Frist wohl auch die Vernunft nicht mehr kitten kann. Aber wir werden ohnehin nie erfahren, was Mozart geantwortet hätte.

Ist die „Cosi“ eine traurige Oper? An der Oberfläche knistert sie erotisch, tief drinnen spürt sie eine Verzweiflung, die dann und wann mal herausbricht, wie ein unterirdisches Vulkanfeuer. Von allen Opern Mozarts braucht die „Cosi“ aber wohl am deutlichsten eine enge Tuchfühlung zwischen Ensemble, Orchester und Publikum. Die Staatsoper kann das nicht leisten, das ist einmal mehr mein Eindruck gewesen. Zwar kann der Operngucker so ein Nähe-Surrogat erzeugen, aber es braucht diese Musik auch eine tragende, wärmende Akustik des Raumes, um einen als Zuhörer ganz ins mozartische Universum hineinzuziehen.

Bertrand de Billy nährte mit dem Orchester eine mit „Leichtigkeit“ aufgezümmte klangliche Filigranität und Zurückhaltung, über deren Wertschätzung man wohl im Theater an der Wien hätte ein treffenderes Urteil fällen können. Er zwang das Publikum nicht zum Zuhören, sondern er lud es ein, zuzuhören. Das war

vielleicht die falsche Strategie an diesem werktäglichen Donnerstag. Der Zwischenapplaus war jeweils kurz, der Schlussapplaus, obwohl von Bravo-Rufen durchsetzt, von der „Dezibelstärke“ eher flau. Dabei konnte man der Aufführung keine Nachlässigkeiten vorwerfen, eher im Gegenteil.

Aber vielleicht verließ sich de Billy zu sehr auf den Wohlklang der Streicher, auf schön modellierte Phrasen, die in vornehmer Verinnerlichung schwelgten, und vermied zu sehr die Ecken und Kanten, die aus der „experimentellen Disposition“ der „Cosi“ notwendig entstehen müssten. Die quirlige und nicht ohne Süffisanz musizierte Ouvertüre hatte noch ein bisschen etwas von einem Kaffeetratsch an sich, wie ein schon an den Anfang gestelltes Resümee der Despina, über das man sich ein wenig lustig machen kann. (Ich habe die Ouvertüre jetzt noch im Ohr, sie schnurrt in ihm dahin wie ein entzückendes kleines Perpetuum mobile.) Und da und dort wucherten auch noch durchs Mozarts Witz gebrochene barocke Strukturen auf, interessante Assoziationen weißer Wolkenberge in blassem Freskoblau, die sich aber rasch wieder in einer rosa getönten Rokoko-Melancholie auflösten. Im Theater an der Wien, da hätte diese Architektur mehr an Substanz gewonnen, für die Staatsoper war sie mir zu leicht gebaut – aber ich beginne mich zu wiederholen.

Es war das Ensemble, das die Reflexionsarbeit leisten musste. Es war Debütant Hanno Müller-Brachmann (Guglielmo), der nach der Pause mit einem verhaltenen, aber doch deutlich spürbaren Zynismus die „rationale Problematik“ der Handlung deutlich machte. Müller-Brachmann sang nahe am Wort, und seine Stimme war nicht typisch die eines Liebhabers. Er zeigte sich mehr als Exeget und weniger als Verführer. Ihm fehlte eine „naive“ Sensibilität, in die er sich beim Liebeswerben hätte zurückziehen können. Aber er gewann im Laufe des Abends stark an Persönlichkeit und resümierte in einer sehr interessanten Erstbegegnung mit der Staatsopernbühne.

Für mich am eindrucksvollsten reüssierte Soile Isokoski, vielleicht auch deshalb, weil sie gegenüber der mehr als reizvollen Elīna Garanča, die ihre jugendliche Blüte in Aussehen und Stimme prachtvoll zur Schau stellte, keinen leichten Stand hatte. Letztlich fokussierte mit gefühlvollem, fast schwermütigem Vortrag

aber in ihr das große Dilemma, das diese vier jungen Menschen erfasst hat. Die etwas leichtlebigeren Dorabella hat es einfacher. Sie war bei Garanča in besten Händen: jugendliche Koketterie, ein voller, runder, dunkelüberhauchter Mezzo, der in Erotik den raffiniert dekolletierten Kostümen um nichts nachstand. Rainer Trost war an sich gut bei Stimme, aber sein Tenor scheint immer mehr zu versprechen, als er letztlich halten kann. Er versagt sich die Entfaltung jener schmeichlerischen Töne, die sich dem feinfühligsten Klang der Violinen doch so gerne anschmiegen würden. Man hat bei ihm nicht das Gefühl, dass er das Singen „sich selbst überlassen könnte“, und mir kommt es dann immer vor, als würde ich etwas vermissen – und das trübt den Hörgenuss. Die Despina von Simina Ivan (ein geworfener Blumenstrauß!), für Stefania Bonfadelli eingesungen, erreichte erwartungsgemäß nicht deren spitzzüngiges Intrigantentum, löste die Aufgabenstellung aber akzeptabel. Bei Alfred Šramek ist Don Alfonso wie gewohnt gut aufgehoben. Eine gelungene Aufführung? Eigentlich schon.

[185]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.2.2004, 8.2.2004

Dirigent: Jun Märkl

Besetzung: Siegmund - Christian Franz; Hundig - Matti Salminen; Wotan - Jan-Hendrik Rootering; Sieglinde - Nina Stemme; Brünnhilde - Luana DeVol; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Donna Ellen; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Aarona Bogdan; Waltraute - Mihaela Ungureanu; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Antigone Papoulkas; Schwertleite - Cornelia Salje

Von der Senta zur Sieglinde

Starke Pluspunkte für das Wälsungenpaar, Abzüge für Wotan und den Dirigenten. Das ist mein Ranking nach der sonntäglichen Staatsoper-„Walküre“.

Nina Stemme gab ihr Debüt als Sieglinde. Das Debüt gelang. Die frischgebackene Staatsoper-Senta ist eine bemerkenswerte Sieglinde. An ihr Timbre, das alles ein wenig dunkler

einfärbt, muss man sich erst ein bisschen gewöhnen. Selbst im jubelnden Frohlocken des ersten Aufzugs bleibt eine gewisse Niedergedrücktheit spürbar, wird der Verzückung entsagt. Ihre Sieglinde trägt von Anfang an ihr Leiden in sich und sie wird es auch unter Siegmunds Umarmungen nicht los. Ihre ganze, breitaufströmende Liebe schenkt sie dafür ihrem Kind, dem „hehrsten Wunder“, das satt und raumfüllend, fast einer Apotheose gleich, mit mütterlich aufblühendem Stolz den zukünftigen Helden besingt. So bleibt sie in eindrucksvoller Erinnerung, ehe sie sich ostwärts in den Wald wendet, um Wotans Rache zu entgegenen.

Der Siegmund von Christian Franz realisiert eine gefühlvolle Liebeserklärung ebenso wie kräftige, langgehaltene, métallisé-umspielte Wälserrufe. Stimmliche Flexibilität und heldische Basis halten sich bei ihm nach wie vor nuancenreich die Waage. Zusammen mit dem Hundung von Matti Salminen war sängerisch am ersten Aufzug nichts zu bekritteln. Es könnte aber nicht schaden, wenn eine kräftige Regiehand die Körpersprache des agierenden „Dreiecksverhältnisses“ ein wenig durchknetete. Die „Walküren“-Brünnhilde der Luana DeVol ließ diesmal wieder mehr Vibrato hören, im „Siegfried“ und in der „Götterdämmerung“ gefällt sie mir nach wie vor besser.

Weniger gut kam der Wotan von Jan Henrik Rootering ins Spiel. Ich hatte ihn stattdessen in Erinnerung, aber was gibt es täuschenderes als Erinnerungen? Vor allem im zweiten Aufzug entwickelte er zu wenig Prägnanz sowohl beim Ausloten seiner Beziehung zu Fricka als auch in der Erzählung. (Die Fricka der Marjana Lipovšek zankte ihn gehörig aus, nach allen Regeln der Kunst – und Wotan magerte es hier nicht nur an „Mutterwitz“, um diese Phrase Mimes einmal auf den Göttervater selbst anzuwenden.) Rootering fehlte leider das, was Franz so wortgetreu, so facetthereich ausformuliert, ein Gefühl für den Erzählzusammenhang. Es genügt nicht, einmal das Wort „Alberich“ wirklich gut getroffen und grimmig in der Wotanserzählung mit Überraschungseffekt (!) zu betonen – aber über solche Effekte den spannungsgeladenen, kontinuierlichen Vortrag zu vernachlässigen.

Mit dieser Konturlosigkeit im epischen Aufbau ging er Hand in Hand mit dem Orchester unter Jun Märkl, der sich nach meinem Eindruck um die beredte Motivsprache Wagners zu wenig

bemühte. Und teilweise verlor er sich in einer zelebrierten Langatmigkeit, was besonders auf den ersten und zweiten Aufzug drückte. Auch das Klangbild war – für meine Vorstellungen – zu unausgewogen, die Violinen zu wenig betont und herausgehoben, was der Mehrschichtigkeit des Streicherklangs ihre nach oben hin abrundende Fülle nahm. Erst wo die Dramatik der Szene an sich schon für den springenden Funken sorgt, war auch Märkl wieder mit im Boot. Ein einsames „Buh“ wollte am Schluss offenbar Festspielniveau einfordern, aber das Publikum ließ sich nicht aus der Ruhe bringen: beklatschte vor allem Stimme stark, aber auch alle anderen reichlich.

Die zweite Walküren-Aufführung in derselben Besetzung am 8. Februar brachte insgesamt wenig neue Erkenntnisse. Im zweiten Aufzug erzitterte nicht nur Wotan unter Frickas Gegeißen, sondern auch das Gestühle. Es brach ein und Rooterling wurde schmerzhaft abgeworfen. Die Reste der göttlichen Sitzgelegenheit drohten dann eine dreiviertel Stunde lang wie ein „Memento mori“ von der Bühne. Rooterling blieb zuerst knieend, dem Publikum abgewandt, auf Bodenhaftung, ehe Fricka ihm aufhalf. Sein Hinken, dass später deutlich feststellbar war, hat er sich hoffentlich nicht bei diesem fatalen Sturz zugezogen.

Christian Franz stolperte mehrmals über eine Schlafdecke, die ihm Sieglinde fürsorglich ausgebreitet hatte, stürzte aber nicht. Er verschluckte vor den Wälsungenrufen eine halbe Verszeile und sorgte für einen bangen Moment. Sein dezentes Husten lässt darauf schließen, dass er gesundheitlich etwas angeschlagen war. Stimme hatte gleich zu Beginn mit blechernem Wasserkübel und Becher für neuartige Nebengeräusche gesorgt – aber nur ganz kurz, ehe sie händisch den im Kübel versenkten Becher ruhig stellte.

Tja, und Frickas pelzbesetzter Umhang scheint definitiv verschwunden zu sein. (Erfolgreiches Lobbying der Tierschützer?) Im Besetzungszettel der Premiere wird noch ausdrücklich einem Wiener Pelzhaus dafür gedankt, ihn zur Verfügung gestellt zu haben. Auch später war das auf den Zetteln angemerkt. Jetzt nicht mehr. Er kann erst in den letzten Jahren außer Dienst gestellt worden sein. Ob er echt gewesen ist? Das wäre zumindest eine Frage, der die Detektiv-Kinder eines Enid-Blyton-Jugendbuches nachgehen könnten: „Das Rätsel um den ver-

schwundenen Opern-Pelz“, „Fünf Freunde und der geheimnisvolle Requisitenmeister“, „Geheimnis in der Opern-Garderobe“, „Gut gesungen, schwarze Sieben!“, „Die Oper der Abenteuer“ – womit auch dieses Thema hingebungsvoll und erschöpfend abgehandelt worden wäre ...

[186]

LE NOZZE DI FIGARO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksoper

4.2.2004

Aufführung in deutscher Sprache

Dirigentin: Julia Jones

Besetzung: Graf Almaviva - Wolfgang Koch; Gräfin - Melba Ramos; Susanna - Birgid Steinberger; Cherubino - Annely Peebo; Figaro - Franz Hawlata; Marcellina - Andrea Bönig; Doktor Bartolo - Pavel Kudinov; Basilio - Karl-Michael Ebner; Don Curzio - Christian Drescher; Antonio, Gärtner - Markus Raab; Barbarina - Renée Schüttengruber

„Volks-Oper“

Mozart wird momentan viel gespielt in Wien – aber kann man überhaupt „zu viel“ Mozart spielen? In der Volksoper warb der „Figaro“ in deutscher Fassung um die Gunst des Publikums und gewann sie überzeugend.

Die Aufführung hatte etwas von einer gefühlvollen Akkuratess an sich, die Mozart sehr gut tut. Junge Stimmen geführt von der Dirigentin Julia Jones haben das Werk von allen repräsentativen und rezeptionsgeschichtlichen Schwerfälligkeiten entrümpelt und die deutschen Fassung half der Spontanität der Publikumsreaktionen auf die Sprünge. Jones ließ kreativen Spielraum für anmutiges oder forscheres Musizieren, je nach Bedarf, ohne Durchhänger, drei Stunden lang. Derart geführt wurde die laut Programmzettel 102. Aufführung dieses Erbstücks der Direktion Wächter (Premiere 3.12.1989) zu einem weiteren kräftigen Lebenszeichen des Hauses am Währingergürtel. Viel Engagement und überzeugende gesangliche und schauspielerische Leistungen gab es beim gesamten Ensemble: stürmisch-amourös Annely Peebo als Cherubino; gewieft-geschäftig die Susanna von Birgit Steinberger; von sensibler und verletzbarer Innigkeit, die Gräfin

der Melba Ramos. Einen Figaro von fast schon Nestroyschem Intellekt gab Franz Hawlata. Wolfgang Koch war nicht nur gesanglich ein sehr präsenter Graf, sondern auch ein hintertriebener und hintertreibender Charakter, belebt vom nur mehr matt strahlenden Adel des Ancien régime. Für das geschlossene Gesamtbild unentbehrlich war aber auch die erfrischende Gegenwart von Andrea Bönig (Marcellina), Pavel Kudinov (Bartolo), Karl-Michael Ebner (Basilio), Christian Drescher (Don Curzio) – nicht zu vergessen die köstlich-naive Barbarina der Reneé Schüttengruber und der Antonio von Markus Raab.

Am besten ich lasse das so stehen, damit man auch wieder einmal das Gefühl hat, wie leicht Mozart von der Kehle gehen kann – und derart entkrampft und in deutscher Sprache gegeben, entpuppt sich der „Figaro“ als flüssig spielbare, witzig-anzügliche Komödie, als „Volks-Oper“ im besten Sinne des Wortes.

Die Inszenierung von Marco Arturo Marinelli (Kostüme: Dagmar Niefind) beschwört das Genre vieler „Figaro“-Inszenierungen, die sich an die Gags halten, die da Ponte aufgelegt hat – und die sich vom Bühnenbild her im Tapetenmuster unterscheiden, das das Zimmer der Gräfin trägt. Der Volksoptern-„Figaro“ ist eine ausgesprochen hübsche Varietät davon. Am Schluss gegen halb Elf gab es dankbaren, aber nicht sehr langen Applaus, einige Bravorufe, und ein Publikum, dass durch stürmisch-laue Nacht zufrieden den Heimweg antrat.

[187]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

6.2.2004

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Don Giovanni - Michael Volle; Komtur - Mikhail Kazakov; Donna Anna - Anna Netrebko; Don Ottavio - Rainer Trost; Donna Elvira - Soile Isokoski; Leporello - Ildebrando d'Arcangelo; Zerlina - Sophie Koch; Masetto - In-Sung Sim

Zuviel Kostüm für Donna Anna

Von einem „Netrebko-Hype“, wie er aus München berichtet wurde, ist Wien noch ein Stück entfernt. Hysterie-Level war keiner auszumachen.

Aber in dieser Inszenierung ist Donna Anna ja mehr Kostüm als Mensch. Wie soll sie sich da richtig freispielen? So flogen ihr erst nach dem „Non mi dir“ die Herzen der Zuschauer zu.

Dieser Staatsoper-„Don Giovanni“ hat einfach zu viele „Wider“ und zu wenige „Für“. Da konnte nicht mal Netrebko dagegen an. Es beginnt bei dieser Inszenierung, die im wesentlichen den Sängern oftmaligen Wechsel des Outfits vorschreibt, und es endet beim Dirigenten, für den die Feinmechanik der emotionalen Regungen, die Mozart in Töne gesetzt hat, weiter im Verborgenen bleibt.

Netrebko löste sich zwar hin und wieder aus dieser flauen Konventionalität und zeigte dann dem Don Ottavio schnippisch die kalte Schulter: doch die „clevere Coolness“ ihrer Donna Anna mag vielleicht modern erscheinen, aber sie tauschte mir Mozarts Tiefenschärfe gegen einen Hochglanzprospekt ein. Der naiv-brave Don Ottavio von Rainer Trost hat seine Donna Anna leider nicht aus der emotionalen Reserve gelockt (bei dieser Partie merkt man deutlich, wo seine Grenzen liegen). Und so bleibt als Fazit, dass die von den Medien geschürten Erwartungen (mit Interviews, die sich inhaltlich bald gleichen wie ein Ei dem anderen) ohnehin kaum einzulösen sind – und dass auch das „Drumherum“ passen muss. Insofern hat Anna Netrebko blendend gesungen, wobei dieses „blendend“ durchaus doppelsinnig verstanden werden kann.

Michael Volle präsentierte sich als gut akzentuierter Don Giovanni, manchmal fast schon burlesk, dem der herzenbrechende Charmeur aber weniger gut anstand. Begeisterung hat er in mir nicht geweckt, aber Zufriedenheit. Doch Kompromisse muss man bei dieser Rolle sowieso eingehen. Ildebrando d'Arcangelo sang einen souveränen, buffonesken Leporello, im Sinne einer Commedia dell'arte-Schablone. Das brachte Linie hinein und sorgte für einen angenehmen-leichten spielerischen Fluss. Michael Volle ist darauf eingestiegen und es ergaben sich ein paar angeregte, spielerische Momente. Soile Isokoski (Elvira) hatte ihren großen Auftritt im zweiten Akt. Diese großflächigen Mozart'schen Arien liegen ihr ungemein, im ersten Akt hätte sie „forscher“ sein können. Sophie Koch traf die Zerlina gut in Gesang und Ausdruck. Der Masetto von In-Sung Sim und der Komtur von Mikhail Kazakov erfüllten ihren Zweck.

Das Orchester hatte sich leider kein Fünkchen mehr von de Billys luftgleichtem, luzidem „Cosi“-Klang bewahrt. Bei Ozawa trägt Mozart keinen Maßanzug, sondern Konfektionsware, alles von der gleichen Farbe, ein wenig düster, ein wenig dumpf. Das „Andante“ und das „Molto allegro“ der Ouvertüre, es ist ihm alles eins. Schon die ersten beiden Akkorde, dieses bedrohliche Auftrumpfen, verhuschen wie ein Schatten, ohne Raum sich entfalten zu können. Das Charakteristikum dieses „punktierten Rhythmus“, dem gleich darauf die Streicher folgen müssen, wie Don Giovanni seinem Schicksal, widerstrebend und doch unausweichlich, verliert sich ebenso, wie die majestätische Architektur des darüber schwebenden, abwärtssteigenden Bläserklanges. Wenig später die auf- und absteigenden Läufe der Violinen, die sich wie Wogen aufschwingen, um dann wieder piano zusammenzubrechen, es wird eingeebnet, wie so vieles andere auch. Die Einleitung zur ersten Szene, Leporellos zorniges Herumstapfen in der Nacht, das die Violinen so deutlich unterstreichen, es findet nicht statt. Zugutehalten muss man Ozawa, dass er diesmal die Bögen besser spannte, die Rezitative enger anschluss und der „Don Giovanni“ nicht mehr so in einzelnen Nummern zerbröckelte wie bei der Wiederaufnahme im Juni letzten Jahres.

Der Applaus war stark nachher, aber blieb im Rahmen. Starkult – für wen auch immer – war daraus keiner abzulesen.

[188]

TERRIBLE MOUTH

(Nigel Osborne)

Semperdepot

14.2.2004

Österreichische Erstaufführung am 12.2.2004

Dirigent: Huw Rhys James; **Regie:** Kerstin Pohler; **Bühne/Kostüm:** Dietlind Konold; **Licht-design:** Lukas Kaltenbäck; **Orchester:** Ensemble Musikwerkstatt Wien

Besetzung: The Man without Conscience - Steven Gallop; The Duchess of Alba - Ingrid Habermann; Goya / The Voice of Goya - Hector Guedes; Captain - René Rumpold; Nurse - Rita Nikodim; Surgeon - Gottfried Falkenstein; Servant - Alfred Werner; Hooded Figure - Magdalena Anna Hofmann; Chorus of the Maimed: Nina

Plangg, Sylvia Kummer, Katharina Strasser, Georg Karl Golser, Eduard Martens, Josch Russo

Monty Python meeting Goya

„Terrible mouth“ ist ein typisches Opernprodukt der „neuen britischen Schule“ (uraufgeführt 1992): von der Länge auf den dramaturgischen Impact genau abgestimmt, vermischt mit absurd-makabrem Humor, der an den entscheidenden Stellen in eine blutige Ernsthaftigkeit überwechselt, große Emotionen und ein kunstphilosophischer, intellektueller Background.

Diesmal konnte das Semperdepot jedenfalls seine Vorzüge ausspielen – und zwar genau deshalb, weil man nicht den vorgelagerten Rundbau nutzte, sondern die langgestreckte Säulenhalle mit der relativ niedrigen Decke. Düster oder scharfkegelig ausgeleuchtet ergab das für die Zuseher eine spannende Atmosphäre, die durch das ungewöhnliche und geschickt ausgenützte Ambiente noch verstärkt wurde. (Die Halle ist akustisch weit besser als diese ovale, vierstöckige Galerie.) Außerdem passte der Ort zum Stück: die Beziehung zur Malerei – „Terrible mouth“ bringt Goya auf die Bühne – die Säulen als Symbol für ein adeliges Anwesen, die Weite als Wiese für ein Feldlazarett.

Das Stück spielt auf einem Landsitz in Spanien. Der Maler Goya und seine angebetete Herzogin von Alba sind dort zu Besuch. Der „Man without Conscience“, (M.w.C.) der Adelige, dem das Anwesen gehört, vertreibt sich die Zeit vor allem mit Frauen. Er ergänzt Goya und Alba zu einer Dreiecksbeziehung. Zufällig passiert zur selben Zeit die französische Revolution. Ein Feldlazarett „mietet“ sich im Schlosspark ein, samt Amputationen und ausflippenden Krankenschwestern. Dadurch bekommt das erotische Spiel zwischen Goya, Herzogin und diesem M.w.C. einen ziemlich brutalen Touch. Das Militär treibt sein Unwesen, die Herzogin wird von einem Captain vergewaltigt, Goya verarbeitet das Grauen zu neuen Bildern. Wenn am Schluss der M.w.C. danach verlangt, „gemalt“ zu werden, dann holt Goya der konventionelle Alltag wieder ein – oder doch nicht?

Am Werk fasziniert, dass es einen sehr großen Bogen durch die Untiefen menschlicher Existenz zu spannen vermag und diesen Anspruch auch selbstbewusst und mit viel pragmatischem Bühnengespieler vertritt. Dazu kommt ein absurd-skuriller Touch, der Parallelen zum

Werk von Peter Maxwell Davies aufzeigt. Die Konzeption hat mich auch an Harrison Birtwistle erinnert, an seine „Mrs. Kong“, wo ebenfalls ein Motiv der Bildenden Kunst zum Ausgangspunkt für eine Oper wird: bei Birtwistle ist es Vermeer, hier ein Selbstportrait Goyas. Die Länge – ein Einakter von rund 75 bis 80 Minuten – ist ideal getroffen. Das kleine Kammerorchester (sechs Celli als „emotionaler“ Kern) wird vom Chor der Verstümmelten ergänzt, der stöhnt und flüstert und gurgelt und pfeift und schmatzt und wehklagt in schauderregender Art. Die Gesangslinien der drei Hauptfiguren sind dagegen fast melodios angelegt. Sie müssen auch eine starke Sinnlichkeit einbringen, damit der Kontrast zu den Kriegsgreueln stärker hervortritt und sich jener „Inspirations-Dynamo“ anwirft, aus dem Goya seine künstlerischen Impulse schöpft: Goya, der noch von einer „The Voice of Goya“ begleitet wird – in dieser Inszenierung von derselben Person gespielt. Dieser Punkt, dass es sich hier um zwei „Bewusstseinsebenen“ (?) Goyas handelt, wurde für mich erst gegen Ende deutlicher erfahrbar. Die „Bewusstseinsspaltung“ des Titelhelden hätte die Regie besser herausarbeiten können.

Die Darsteller, erprobte Streiter der freien Opernszene, legten sich mächtig ins Zeug und trugen alle ihr wesentliches Scherflein zum positiven Gesamteindruck bei. Die Besucheranzahl, ich schätze mal grob fünfzig Personen, war allerdings sehr familiär. Dabei hätte man zumindest für die doppelte Zahl Sitzgelegenheiten bereit gehalten. Die Besucher saßen zwar an einer Wandseite, gegenüber vom kleinen Orchester, wurden hin und wieder aber von Sängern „infiltriert“. Man konnte sich also nicht unbedingt genussvoll zurücklehnen – auch deshalb, weil man nicht wusste, von welcher Seite der nächste Auftritt erfolgen würde. Durch die Länge der Halle und wegen der Säulen sah man von jedem Platz das Geschehen ziemlich unterschiedlich. Manches spielte sich auf dem Boden vor den beiden Sitzblöcken ab, anderes auf einer langgestreckten, leicht nach hinten ansteigenden in den Raum gestellten Bühne.

Diese Zusammenfassung ist eher lapidar. Der kunstphilosophische Ansatz des Werkes würde einen längeren Diskurs erfordern, die Würdigung des musikalischen Elements ein zweites, ein drittes Anhören.

[189]

L'ELISIR D'AMORE

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

21.2.2004

Dirigent: Frédéric Chaslin

Besetzung: Adina - Simina Ivan; Nemorino - Antonino Siragusa; Belcore - Marcus Nieminen; Dulcamara - Alfred Šramek; Gianetta - Teodora Gheorghiu; Trompeter - Konrad Monsberger; Diener - Michael Burggasser

Kein starkes „Aphrodisiakum“

Das wäre ein Service: Jeder Besucher einer Liebestrank-Aufführung darf vor Beginn ein Stifterl Rotwein auf Hauskosten leeren und Dulcamaras „Aphrodisiakum“ hätte dann in jedem Fall für einen beschwingten Abend gesorgt. Die Vorstellung begann allerdings mit dem Wunsch nach einer Hausapotheke: Antonino Siragusa hatte sich wegen einer „beginnenden Verkühlung“ ansagen lassen.

Trotzdem sang Siragusa makellos mit heller, klarer Stimme – allerdings im wohlkalkulierten Schongang. Siragusa verfügt über eine sehr gute Technik und er verbindet die Register naht- und mühelos. Er versteht sich auf Piano-Phrasierungen und jene Elemente eines künstlerisch eindrucksvollen Ziergesanges, die viel zu oft verschliffen und eingeebnet werden. Insofern drängt sich ein Vergleich mit Juan Diego Floréz auf, dessen Stimme mir aber weicher und anschmiegsamer in Erinnerung ist. Am Schluss ließ Siragusa auch sein dramatisches Potential kurz aufblitzen, als er sich mit einem klangschönen, über das Ensemble gesetzten Spitzenton empfahl. Möglicherweise hatte ihn die freundliche Aufnahme seines sehr einfühlsam gesungenen, bis ins Detail austarierten „Una furtiva lagrima“ (es gab eine ganze Reihe an Bravo-Rufen) dazu verlockt, im Finale doch noch ein bisschen etwas zu riskieren.

Das restliche Ensemble rekrutierte sich im Wesentlichen aus Hauskräften. Simina Ivan hat mit der Adina eine Partie gefunden, die ihr entgegen kommt. Dabei hatte sie auch die exponierteren Stellen noch im Griff. Markus Nieminen steht der Belcore weniger gut. Das ist, wie mir scheint, eine Frage des Typus: ein Belcore muss wohl weicher und runder wirken, im Spiel wie im Gesang. Was die Staatsoper

ohne Alfred Šramek täte, der auch dem Dulcamara an einem x-beliebigen Repertoireabend jenen Schwung verleiht, den es einfach braucht, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Frédéric Chaslin am Pult hat sich jedenfalls nicht unbedingt als Triebfeder des Geschehens empfohlen.

Die Inszenierung stammt aus dem Jahr 1973. Sie wurde damals für das Theater an der Wien entworfen und stellt sehr detailgetreu einen südländischen Gutshof des frühen 19. Jahrhunderts auf die Bühne (Ausstattung: Jürgen Rose). Einstens belebt von Otto Schenk erfreut sie sich nach wie vor einer naiven Vitalität, die man nicht missen möchte. Würste werden verzehrt und Wein wird getrunken, eine sonnige Fröhlichkeit strömt einem von der Bühne entgegen, die die Handlung – nicht ohne Koketterie und melancholische Momente – zu einem „Happyend“ führt. Dem Publikum hat es gut gefallen.

[190]

I PURITANI

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

28.2.2004

Wiederaufnahme

Dirigent: Stefan Soltész

Besetzung: Lord Gualterio Valton - Goran Simić ; Sir Giorgio - Alastair Miles; Elvira - Stefania Bonfadelli; Lord Arturo Talbo - Joseph Calleja; Sir Riccardo Forth - Manuel Lanza; Sir Bruno Robertson - Benedikt Kobel; Enrichetta di Francia - Caitlin Hulcup

Gelungener Abend

Wieder eine Wiederaufnahme. Dieser Inflation an noblen gelben Plakaten in den Schaukästen der Staatsoper begegnet man inzwischen mit einer vorsichtigen Zurückhaltung. Dazu kam noch die krankheitsbedingte Absage von Edita Gruberová. Aber nicht immer tritt ein, was man befürchtet. Zum Glück.

Bellini kann wirklich spannend sein. Diese Erfahrung macht man an der Staatsoper nicht immer. Diesmal war jedenfalls eine gestalterische Hand zu erkennen, das Orchester war besser austariert und die Spannung hielt. Insofern hat Stefan Soltész diese Wiederaufnahme genutzt, um die „Puritaner“ ein wenig auf Vordermann zu bringen. So manche musikalische

Wendung durfte sich behaupten, so manches Motiv gestalterisch in den Vordergrund drängen. Aber sehr sensibel ging er dabei nicht vor. Er entwickelte keine fragile Romantik, sondern eine fast schon verdienstvolle, schicksalsgeprägte Dramatik.

Für das romantische Element musste Stefania Bonfadelli sorgen. Bei ihr kommen Jugendlichkeit im Ausdruck und sängerisches Vermögen zu einem idealen Schnittpunkt. Die Stimme ist in der Mittellage etwas breiter geworden, die Höhe kam klar und selbstbewusst. Bonfadelli steuerte auch so manche De- und Crescendi und lang gehaltene Spitzentöne bei – und wenn ich mich an ihre erste, noch von schüchterner Mädchenhaftigkeit geprägte Elvira erinnere, die sie 1997 in Wien gesungen hat, so war diesmal in der gesanglichen Ausgestaltung auch der nötige Schuss „Primadonna“ dabei. Das Publikum hat diese gediegene Leistung mit viel Applaus – auch auf offener Szene – gewürdigt.

Ihr zur Seite empfahl sich Joseph Calleja erneut dem Wiener Publikum mit einer bemerkenswerten Leistung. Zwar hatte man das Gefühl, dass er selbst von so manch raffiniert anzusetzender Bellini'schen Höhe ein wenig überrascht worden ist – aber ansonsten hat er sicher agiert – mit viel dramatischem Einsatz. Calleja verfügt über eine wohl entwickelte, durchgeformte Stimme, die man in dieser Form bei keinem 26-jährigen vermuten würde. Die sängerische Reife, die er an den Tag legt, ist erstaunlich. Sein Drang ins „Spinto-Fach“ war sehr deutlich herauszuhören. „Eine ganz große Hoffnung“ würde man als Sportreporter schreiben – und das zweimal unterstreichen und mit Rufzeichen versehen. Weil auch das übrige Ensemble passte (Manuel Lanza ist mir nach wie vor zu grobschlächtig vom Stil, aber er hat einiges an Dramatik beige-steuert), blieb starker Applaus am Schluss nicht aus.

[191]

DIE VÖGEL

(Walter Braunfels)

Volksooper

7.3.2004

Dirigent: Alfred Eschwé; **Inszenierung:** Claes Fellbom; **Bühnenbild:** Werner Hutterli; **Kostüme:** Ingrid Erb; **Choreographie:** Chiang Ching

Besetzung: Hoffegut - Thomas Piffka; Ratefreund - Lars Woldt; Nachtigall - Edith Lienbacher; Wiedehopf - Klaus Kuttler; Zaunschlüpfen - Heidi Wolf; Prometheus/Stimme des Zeus - Wicus Slabbert; Adler - Yuri Batukov; Rabe - Markus Raab; Drossel - Maren Engelhardt

Nachtigall und Wiedehopf

„Die Vögel“ haben wieder von der Volksoper Besitz ergriffen. Die durchaus erfolgreiche Produktion des ersten Mentha-Jahres wurde unter größtenteils neuer Besetzung wieder aufgenommen – die zweite Vorstellung der neuen Aufführungsserie wird hier rezensiert. Walter Braunfels hat seine „Vögel“ nach der antiken Vorlage des Aristophanes in großen Teilen noch vor dem ersten Weltkrieg komponiert. Die Uraufführung erfolgte allerdings erst 1920. Dass man in ihm schon nach wenigen Takten den Zeitgenossen von Richard Strauss erkennt, wog damals sicher viel leichter als heute. Wer einmal mit dem gängigen deutschen Repertoire sozialisiert worden ist – und das sieht für jene Epoche des frühen 20. Jahrhunderts eben Richard Strauss an erster Stelle – der wird sich schwer damit tun, in Braunfels Schaffen die deutlichen Merkmale jener künstlerischen Identität auszumachen, die es offenbar braucht, um aus heutiger Sicht auch wahrgenommen und akzeptiert zu werden. Insofern teilt Braunfels das Schicksal vieler anderer Komponisten, die es nicht geschafft haben, ihren Stil so weit zu profilieren, dass sie selbst zum Synonym einer Epoche geworden wären. Die Rezeptionsgeschichte ist – in der historischen Perspektive betrachtet – in diesem Punkt meistens ziemlich unbestechlich und grausam.

Sie ist in diesem Falle doppelt grausam, weil Braunfels – eben noch erfolgreicher Komponist – wegen seiner kritischen Haltung zum Nationalsozialismus jeglicher öffentlichen Wirksamkeit beraubt worden ist. So kann ein Komponist, der schon 1920 nicht als „Avantgardist“ bezeichnet werden konnte, heute unter den von den Nationalsozialisten gebrandmarkten „Entarteten Künstlern“ kursieren, und trotzdem schon in den 1950er-Jahren einem kollektiven Vergessen anheimgefallen sein, weil er in seinem künstlerischen Wollen als viel zu „konservativ“ eingeschätzt wur-

de. Deshalb fand er auch nach 1945 keine Lobby und keinen Anschluss mehr. (Interessant ist in diesem Zusammenhang der Grund für die Brandmarkung durch den NS-Staat. Braunfels Sohn berichtet, sein Vater habe sich dem Auftrag verwehrt, für das Regime als Hymnen-Komponist tätig zu werden – und dabei ziemlich deutlich seine Meinung gesagt.)

„Die Vögel“ spiegeln in gewisser Weise die musikalische Entwicklung der Jahre 1909 bis 1919 wider, sie spannen den Bogen – ausgehend vom „Übervater“ Richard Wagner – von der „Elektra“ bis zur „Frau ohne Schatten“, obwohl sie in wesentlichen Teilen anscheinend schon bis zum Beginn des I. Weltkrieges beziehungsweise dem Einrücken Braunfels (1915) fertiggestellt waren. Es liegt hier offenbar eine zeitliche Parallelität zwischen Strauss und Braunfels vor, die frappiert, und die man sich einmal genau vergegenwärtigen müsste, um zu erkennen, wie eigenständig Braunfels hinwiederum mit vorhandenen musikalischen Strömungen umgegangen ist. Heutigen Ohren sind diese, sich innerhalb weniger Jahre abspielenden „Gleichzeitigkeiten“ aber schwer zu vermitteln – und so hört man vieles in den „Vögeln“, von dem man meint, Richard Strauss als sehr direkte Quelle angeben zu können. Das beginnt nicht nur bei der Partie der „Nachtigall“, die stellenweise wie eine in die Vogelwelt versetzte „Zerbinetta“ flötet, sondern lässt sich auch beim Klangbild und bei der kompositorischen Behandlung der einzelnen Instrumentengruppen über weite Strecken nachvollziehen. Manches wird von Braunfels auch als bewusst gesetztes, gerade diese Komponisten-Zeitgenossenschaft ironisierendes Zitat eingeflochten worden sein. Doch diese Subtilitäten sind noch schwerer zu erfassen.

Ein Punkt verdient noch Beachtung: Braunfels hat die boshafte Story des Aristophanes „metaphysiert“, vor allem in der Darstellung der tragischen Liebe zwischen Mensch und Nachtigall, eine romantische Metapher über die Unerfüllbarkeit der menschlichen Sehnsucht nach Geborgenheit und Glück. Ein Liebesduett, das den ersten Teil des zweiten Aktes prägt, tönt in inniger Melancholie und zählt zu den beeindruckendsten, gehaltvollsten Stellen des Werkes. Umrahmt wird diese fast schon „tristanhaft“ zu nennende Minia-

tur von der Fabel der großmannsüchtigen Vögel, die durch die Menschen aufgestachelt eine Stadt erbauen, um beiden, Menschen und Göttern, den „Vogel“ zu zeigen. Zeus lässt das nicht zu und pustet mit Gewittersturm die Vogelstadt um. Braunfels hat dazu eine Musik komponiert, wie ein übersteigertes, überdimensionales „Götterdämmerungsfinale“. Die Nachtigall aber hat das erste und das letzte „Wort“.

Aufführungen der „Vögel“ sind selten. Neuinszenierungen in den letzten Jahren gab es in Köln 1998, im Herbst 1999 in der Volksoper, im Jänner 2004 in Genf. Die Volksoper brachte es seither auf immerhin 18 Aufführungen, zu denen sich bis Anfang April noch weitere gesellen werden. Über den Status einer „Rarität“ werden die „Vögel“ wohl trotzdem nicht hinauskommen, wobei der jeweilige Erfolg auch stark von der Inszenierung abhängen wird. Die bühngemäße Umsetzung in der Volksoper war die schlechteste nicht, aber ein phantasievollerer und spielerischer Umgang mit Bühnenmaschinerie und Kostümen hätte auch nicht schaden können. Bei der musikalischen Wiedergabe müsste man wahrscheinlich die Unterschiede zu Braunfels Zeitgenossen stärker betonen, und jene Bereiche in den Vordergrund stellen, die nicht so sehr das Klangarrangement eines Richard Strauss zur Entfaltung bringen. Wahrscheinlich gäbe es hier im Detail noch einiges zu entdecken.

Nachdem ich die Premiere 1999 nicht gesehen habe, kann ich keine Vergleiche anstellen. Die Wiederaufnahme in der Volksoper hinterließ musikalisch jedenfalls einen guten Eindruck. Allen voran wird man Edith Lienbacher in Erinnerung behalten, die der Nachtigall ihre Koloraturen lieh (mit perfektem vogelhaften Spiel) – und damit reüssierte. Sie war eines der wenigen „Überbleibsel“ von der Premiere und ein wichtiger Erfolgsgarant. Ihr menschlicher Liebhaber, der Hoffegut (Thomas Piffka) machte in Summe ebenfalls eine gute Figur, aber die Partie ist stellenweise ein bisschen exponiert und kann Anklänge an Bacchus und Kaiser nicht ganz verleugnen. Sehr gelungen fand ich den Wiedehopf, dargestellt von Klaus Kuttler, auch im mimischen Ausdruck des „Vogelhaften“; ebenso überzeugend Heidi Wolf als „Zaunschlüpfer“. Dazu kam noch der ein-

drucksvolle „Prometheus“ von Wicus Slabbert. Mit dem „Ratefreund“ stellte sich Lars Woldt dem Volksopernpublikum vor. Der zweite „Mensch“ auf der Bühne machte ein überzeugendes Debüt und legte in die Partie auch die notwendige Autorität – schließlich bringt er die Vögel „vom rechten Weg“ ab. Das Orchester leistete sich hin und wieder Unsicherheiten (u. a. Hörner), verstand sich aber durchaus auf klangvolleres, differenzierteres Musizieren. Ein Verdienst, das man wohl auch Alfred Eschwé zugutehalten muss, der insgesamt für eine flüssige Umsetzung sorgte. Ohne Chor geht in dieser Oper wenig, und der Volksopernchor konnte sich hier von seiner besten Seite zeigen.

Die Inszenierung verlässt sich nur teilweise auf Braunfels „naive“ Vogel-Sängerei und bringt die mythischen antiken Bezüge mit ins Spiel: die blutige Story von der Verwandlung der Prokne und Philomene in Vögel aus Ovids „Metamorphosen“. Auch die Pantomime, die den Einzug der Vögel in ihre neue Stadt mit einer Taubenhochzeit feiern soll, wird von der Regie in die Richtung einer mythischen Blutschuld umgedeutet. Die Darstellung eines Kindsmordes samt „lukullischer“ Zubereitung desselben, um das Kind aus Rache König Tereus vorzusetzen, illustriert immerhin, dass das Regieteam über die mythologischen Querbezüge Bescheid wusste. Bei der Zerstörung der Vogelstadt, die durch eine Richtung Schnürboden strebende Balkenkonstruktion dargestellt wird, gibt es dafür echtes Feuer auf der Bühne, und zwar drei wahre Flammenstöße, dass einem als Zuseher angst und bange wird. Das Feuer darf dann auch eine ganze Zeitlang an Balken hochlecken und in der Volksoper verteilt sich dabei ein leichter Brandgeruch. Was die Pyromanie betrifft, könnte diese Inszenierung jeden Brünnhildenstein effektiv in Flammen setzen. Die Kostüme, einfach und doch gut dazu geeignet, die Vorstellung von Vögeln zu wecken, sorgten für die eigentliche Belebung der auf zwei Ebenen angeordneten, kargen Szene.

Publikumsrenner war diese Sonntagnachmittagsvorstellung keine. Aber der Applaus war lange, und die Bravorufe einzelner Fans dokumentierten die Zufriedenheit des Publikums mit einer gelungenen Aufführung ohne wirkliche Schwachpunkte.

[192]

ELEKTRA

(Richard Strauss)

Staatsoper

20.3.2004

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Klytämnestra - Hanna Schwarz; Elektra - Deborah Polaski; Chrysothemis - Ricarda Merbeth; Aegisth - Kurt Schreibmayer; Orest - Falk Struckmann; Pfleger des Orest - Goran Simić ; Vertraute - Zsuzsanna Szabo; Schleppenträgerin - Nadia Krasteva; Junger Diener - Arnold Bezuyen; Alter Diener - Johannes Wiedecke; Aufseherin - Margareta Hintermaier; Mägde - Daniela Denschlag, Caitlin Hulp, Antigone Papoukas, Simina Ivan, Arona Bogdan

Elektra rächt sich wieder

Jenes gewisse „Elektra“-Feeling wollte sich an diesem Abend bei mir nur zeitweise einstellen und dafür lassen sich ein paar gute Gründe angeben. Diesem subjektiven Befund steht jedoch der heftige Schlussapplaus des Publikums entgegen.

Zuerst muss man noch ein paar Tatsachen festhalten: An Samstagabenden sind sogar „Elektra“-Aufführungen ausverkauft. Donald Runnicles ist inzwischen schon sehr beliebt in Wien, Deborah Polaski (Elektra) ist es sowieso, und auch Falk Struckmann (Orest) verfügt über eine nicht zu unterschätzende Fangemeinde. „Elektra“ stand schon länger nicht mehr auf dem Spielplan. Letzte Saison hat es überhaupt keine Aufführung gegeben. Publikum (und Orchester) waren des Werkes also schon ein wenig entwöhnt.

Eine fulminante „Elektra“-Aufführung erzeugt eine physische Wucht, die sich eindreierte Stunden durch eine blutige Familiengeschichte wühlt. Es ist ein Werk hohen Kraftaufwandes für die Mitwirkenden und das Publikum müsste dem Dargebotenen total ausgeliefert sein, wenn die mythischen Mahlzähne einen vom Solarplexus ausgehend durchzukauen beginnen. Ein besonderer Reiz liegt auch darin, dass die Strauss'sche Melodie in gewisser Weise als Anker für den psychoanalytischen Touch gelten darf, den Hofmannsthal dem Werk verpasst hat. Erst durch sie wird jene fleischige, blut- und lebensdurchpulste, beseelte Masse

erzeugt, die von den markanten Steigerungen und Ausbrüchen des Orchesters brutal durchstoßen wird. Dieser Gegensatz und dieses Aufeinanderbezogenheit sind wichtig, es ist das Verhältnis vom lebenden Opfertier und Opfermenschen zum Bronzebeil schwingenden Priester – der im Rahmen der Oper zum Glück von einem Dirigenten ersetzt wird. Es bedarf dieser üppigen Lebendigkeit im Ausdruck, einer menschlichen Begründung, die dann vom Mythos aufgehackt wird, und dem Opfer ins Genick fährt. Ohne solches Fleisch kann ein derartiges Opfer nicht funktionieren.

Wenn sich nun Runnicles allein auf das Opferbeil verlässt, das auch Strauss oft genug schwingt, dann fehlt ihm doch das Fleisch dazu, dass er damit schneiden könnte. So wird man als Zuhörer von den kurzen Zwischenspielen aufgeschreckt und wirklich in Bann geschlagen, um dann festzustellen, dass es sich um eine leere Geste handelt, die kein Ziel findet, auf das sie sich richtet. Das ist ein Fehler im dramatischen Kalkül, eine fehlende Feinabstimmung, zwischen den das Werk so wohligh-menschlich ausfütternden Melodiebögen und den orchestralen Donnerschlägen. Die knallig-klangleiche Sprödigkeit, die gut zu einem schwärzlich-grünspanigen archaischen Bronzebeil passt, wird der Darstellung der Menschen, um die es letztlich geht, weniger gut anstehen. Strauss hat nun eine ganze Menge an Räucherwerk und aufschreienden Verzweiflungstränen dazwischen gestreut, um die Annahme des Opfers durch das Publikum zu befördern. So wie vieles an tiefender Metapher, von Hofmannsthal vorge-textet, vor allem den Sängerinnen über die Lippen kommen muss. Es ist ein Antagonismus spürbar, aus dem sich die Spannung erzeugt, getrieben von einer mythischen, rhythmisierenden Begleitung. Wenn diese „Elektra“-Maschine nicht richtig anspringt, dann verblassen die im Kern doch arios angelegten Szenen, dann hängt sich die Aufführung nur an den wuchtigen, imposanten Zwischenspielen auf wie an einem metallenen Gitterrost. Und genau das ist an diesem Abend passiert.

So kam es denn, dass Elektras Auftrittsmonolog flach wirkte, dass Klytemnästras „mottenzerfressene Verzweiflung“ im Orchester (und leider auch auf der Bühne) nicht minder flach und ohne analytische Wirkungskraft an einem vorüber zog. Denn der Priester darf dem Opfer nicht nur drohen, sondern er muss es auch mit

entsprechender Fürsorglichkeit reinigen und „vorbereiten“. Er muss es in seiner Würde instandsetzen, um es dann „würdevoll“ umbringen zu können. Dazu kommt natürlich, dass Deborah Polaski im Kern doch zu wenig hochdramatisch ist, um ihr Anliegen dermaßen auf den Punkt zu bringen, dass es im Sinne von mehreren „Triff noch einmal!“ in barbarischer Nervenzerfetztheit durch den Raum schnitte. Sie kann auch nicht mehr geben, als sie hat, auch wenn sie „alles“ gibt, und man kann ihr wirklich nicht nachsagen, dass sie es nicht verstünde, diese Partie eindrucksvoll und mit kluger Ressourceneinteilung zu gestalten. Runnicles schien insgesamt dem melodiosen Ausschwingen zu wenig Raum zu lassen. Die Szene mit den fünf Mägden diene überhaupt zum allgemeinen Aufwärmen und der richtigen Tempofindung, leider auch noch Elektras Monolog. Aber ich denke, dass die Folgeaufführungen homogener sein werden. Ricarda Merbeth hat mich sehr positiv überrascht, ich befürchtete, die Chrysothemis wäre für ihre Stimme noch grenzwertiger gelegen. Die Klytemnästra von Hanna Schwarz schöpfte das mögliche Ausdruckspotential zu wenig aus, außerdem zeigte ihre Stimme einiges an Abnützungsspuren. Falk Struckmann kann man als Orest kaum überhören, was ja in einer Elektra schon mal grundsätzlich positiv zu bewerten ist, aber nicht schon notwendig ein gutes Licht auf seine Kantabilität wirft. Der heftige Applaus hat mich schlussendlich doch überrascht, zumal es beim Orchester sicher noch einiges an Steigerungspotential gibt, bei den Sängerinnen und Sängern wohl kaum, die bewegten sich fast alle an der Grenze dessen, was ihre Stimmbänder noch goutierbar zu leisten vermochten.

[193]

BILLY BUDD

(Benjamin Britten)

Staatsoper

21.3.2004

Dirigent: Donald Runnicles

Besetzung: Kapitän Vere - Michael Roider; Billy Budd - Russell Braun; John Claggart - Kurt Rydl; Mr. Redburn - Peter Weber; Mr. Flint - Boaz Daniel; Leutnant Ratcliffe - In Sung Sim; Red Whiskers - Arnold Bezuyen; Donald - Marcus

Pelz; Dansker - Alfred Šramek; Der Neuling - Benedikt Kobel; Squeak - Cosmin Ifrim; Bootsmann - Janusz Monarcha; 1. Maat - Eijiro Kai; 2. Maat - Johannes Wiedecke; Ausguck - Peter Jelosits; Freund des Neulings - Hans Peter Kammerer; Arthur Jones - Mario Steller; Kabinenjunge - Leopold Strobl

Immer noch auf Kurs

Drei Jahre nach der Premiere gibt „Billy Budd“ derzeit im Repertoire wieder ein kräftiges Lebenszeichen von sich: eine gelungene Aufführung, gesanglich und musikalisch in sicherem Fahrwasser und darstellerisch nach wie vor überzeugend.

Natürlich merkt man der Produktion an, dass sie ein wenig an Stringenz und Bühnenwirksamkeit verloren hat. Die Bläser haben nicht mehr so ganz den Sinn für militärische Exaktheit, und das Personal der „Indomitable“ hat einiges an Umbesetzungen verkraften müssen. Trotzdem ist der Gesamteindruck nach wie vor stark – von Donald Runnicles vor allem auf die dramatische Schiene gebracht. Es gab keine Leerläufe an diesem Abend, der Handlungsfortgang war gut geknüpft, nach der Pause dann auch mit dem nötigen Sentiment und elegischen Streichertränen.

Kapitän Vere (Michael Roider) hatte seine Mannschaft fest im Griff, ein wenig neurotisch und Plutarch lesend, und durchwegs mit soliden stimmlichen Mitteln. Roider passt der Vere wie eine maßgeschneiderte Uniform – eingespannt zwischen der verlockenden Ferne angelesenen altgriechischen Heroentums und der Sicherheit versprechenden Subordination eines bürokratischen Militärapparates. Man zweifelte keine Sekunde an seiner Darstellung. Als Gegenspieler Claggart gab Kurt Rydl mit dieser Aufführungsserie sein Rollendebüt. Ihm gelang ein ernsthaftes Porträt dieses „Bösewichtes“. Im Gegensatz zu der scharfkantig-überhöhten, fast pathetische Bösartigkeit, mit der Eric Halfvarson in der Premiere überzeugt hatte, setzte Rydl auf ein menschlicheres Maß. Ist es perfider Sadismus aus Langeweile, der Claggart treibt – oder gar ein Gefühl existentieller Verzweiflung?

Bleibt noch Billy Budd persönlich, gesungen von Russell Braun. Er ist keine überhöhende Lichtgestalt wie Bo Skovhus in der Premierenbesetzung und im Vergleich mit der menschlich sehr berührenden Gestaltung eines Simon

Keenlyside fehlt ihm ein wenig die Reife in Darstellung und Gesang. Aber auch er hinterließ insgesamt einen sehr glaubwürdigen, eindringlichen Eindruck.

Wesentlichen Anteil am Gelingen der Aufführung hatten weiters der Chor und all die vielen kleineren Chargen (Alfred Šrameks Dansker muss hier noch besonders herausgestrichen werden!), ohne deren Teamwork so ein Schlachtschiff dem sicheren Untergang entgegenfährt. Die Inszenierung funktioniert auch im Repertoire vorzüglich, und das ist ja der eigentliche Prüfstein. Das Publikum folgte dem Abend konzentriert, dankte mit viel, aber aufgrund des schwach besuchten Stehplatzes nicht so durchschlagskräftigem Applaus.

[194]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

8.4.2004

Premiere

Dirigent: Donald Runnicles; **Inszenierung:** Christine Mielitz; **Ausstattung:** Stefan Mayer; **Choreinstudierung:** Ernst Dunshirn

Besetzung: Amfortas - Thomas Quasthoff; Titurel - Walter Fink; Gurnemanz - Robert Holl; Parsifal - Johan Botha; Klingsor - Wolfgang Bankl; Kundry- Angela Denoke; 1. Knappe - Cornelia Salje; 2. Knappe - Daniela Denschlag; 3. Knappe - Arnold Bezuyen; 4. Knappe - Peter Jelosits; 1. Gralsritter - Cosim Ifrim; 2. Gralsritter - Johannes Wiedecke; 1. Blumenmädchen 1. Gruppe - Genia Kühmeier; 2. Blumenmädchen 1. Gruppe - Bori Keszei; 3. Blumenmädchen 1. Gruppe - Antigone Papoukas; 1. Blumenmädchen 2. Gruppe - Ildiko Raimondi; 2. Blumenmädchen 2. Gruppe - Renate Pitscheider; 3. Blumenmädchen 2. Gruppe - Nadia Krasteva; Stimme von oben - Daniela Denschlag

Psychotisch ...

Dass diese Neuproduktion des Wagner'schen „Parsifal“ einige Fragen aufwerfen wird, war zu erwarten gewesen. Aber dass sich Regisseurin Christine Mielitz durch den abgeschmacktesten Inszenierungs-Notausgang retten würde, den man inzwischen für die Opernbühne wählen kann, überraschte doch: Ihr „Parsifal“ spielt ganz offensichtlich auf der Psychiatrie.

In der Staatsopern-Publikumszeitschrift „Prolog“ vom März 2004 hat Chefdramaturg Peter Blaha die Leser in sorgsam gewählten Worten darauf hingewiesen, dass zu jeder Geschichte auch „ihre verborgenen Schichten bzw. Subtexte“, gehören, die eine „gute Inszenierung sichtbar machen wird, ohne dabei die eigentliche Handlung ad absurdum zu führen“. Das lässt jetzt natürlich einigen Definitionsspielraum zu. Wo fängt das „Ad absurdum“ an?

So wie ich die Geschichte verstehe, die Mielitz dem werten Publikum hier aufgetischt hat, gibt es weder Gralsburg noch Aue. Das ganze spielt in einer Irrenanstalt. Kundry (oder gar Herzeleide?) macht eine psychische Krankheit durch, womöglich nach Verlust ihres Kindes. Am Schluss „entschreitet“ sie anscheinend geheilt der Bühne und Parsifal schüttelt den Gralsrittern die Hände. Der Rest ist Illusion, eine blutige Mischung aus perverser Männerbündelei und sinnentleertem Erlösungswahn von religiösen Zwangspantasten geknechteter Menschen. So wie in dieser Aufführung Titurel im dritten Aufzug völlig unmotiviert aus seinem Holzsarg gekippt wird, kippt Mielitz den religiösen Background des „Parsifal“ auf die Müllhalde ihres skeptischen Aufklärertums.

Diese Analogie kommt nicht von ungefähr: Denn auch auf der Bühne erweist sich am Schluss der Gral als ein Haufen Tonscherben, den man aus einer großen goldenen Blechdose auf den Boden schüttet – und derart konsequent wird jede Auseinandersetzung mit einem möglichen spirituellen Gehalt dieses Werkes vermieden. Die Vorgänge auf der Bühne werden buchstäblich „sinnlos“, und der gesungene Text wird zum hilflos gestammelten Surrogat einer schweren Bewusstseinsstörung.

Wird das Wagner gerecht? So eine Frage stellen sich heute nur Toren, die in Anbetracht moderner Opernregie sich so naiv geben wie Parsifal auf die Fragen des Gurnemanz im ersten Aufzug. Und weil sich niemand gerne als Trottel hinstellen lässt, wurde am Schluss lautstark gegen diesen Mielitz'schen „Subtext“ protestiert. Mielitz weigert sich, wie man im Programmheft nachlesen kann, die Botschaft des „Parsifal“ als „weihevoller Entschuldigungsmisszuverstehen“ – und sitzt dabei selbst einem „Missverständnis“ auf, das jetzt bedauerlicherweise zwanzig oder dreißig Jahre die Staatsopernbühne „zieren“ wird.

Wagner hat sich im „Parsifal“ eben genau mit diesen von Mielitz zur krankhaften Perversion erklärten religiösen Gefühlen der Menschen auseinandergesetzt – und er hat sie als vorhandene, sinnstiftende Dimension ernst genommen. Mielitz tut das nicht. Wagners Zweifel sind die Zweifel des Menschen im Angesicht dieser unbeschreibbaren Transzendenz, aber zugleich spielt das angenommene Vorhandensein dieser Transzendenz eine große Rolle. Weil hier die Worte versagen, bedient sich Wagner starker religiöser Bilder, bedient sich auf musikalischer Ebene einer für seine Verhältnisse ganz neuen musikalischen Sprache. Wagner beschwört im Parsifal nicht nur zweitausend Jahre Christentum, als in unsere abendländische Welt eingewurzelten Ausdruck religiösen Selbstverständnisses, er schlägt auch Querbezüge zu anderen Weltreligionen. Wenn diese Inszenierung den Zuschauern suggerieren möchte, dass Wagner im „Parsifal“ zur Dechiffrierung des Begriffes Religion selbst angesetzt habe, dann ist das eine mutwillige Verdrehung der Tatsachen, ein erfundener Subtext und kein bei Wagner gelesener. Mielitz – und das sollte man nicht vergessen – erklärt damit auch all jene für pathologisch, die – diesem Sinne nach – torenhaft aus dieser als krankhaftes Dünkel empfundenen Religion Sinn, Ziel und Kraft ihres Lebens schöpfen. Sie werden zu Bewohnern einer desolaten Irrenanstalt, bringen anscheinend Kinder als Menschenopfer dar (ein im ersten Aufzug gesetztes blindes Motiv dieser Aufführung) und der Karfreitagszauber wird zum kitschigen Morgenrot einer alpenländischen Bildpostkarte. Helfen kann denen wohl nur mehr eine Spritze – wie sie Kundry zu Beginn des zweiten Aufzugs von zwei Ärztinnen appliziert wird, damit sie Klingsor zur Verfügung stehe. Dieser „Parsifal“ erscheint als ein „Parsifal“ der Entlarvung, ein Bühnenspiel ohne „Weihe“ und „Fest“.

Leider hat sich Donald Runnicles am Pult zum musikalischen Assistenzinsatz für diese Inszenierung gerüstet. Er hat die würdevolle Partitur Wagners entschlackt, versachlicht und blankgeputzt. Er hat daraus eine kunstfertige, fragile Transparenz gedreht und jedes mystifizierende Stäubchen weggepustet. So herrschte über weite Strecken die kammermusikalische Skepsis einer an sich selbst verzweifelnden Moderne, die mit Wagners künstleri-

schem Selbstverständnis und üppig verzehrendem Melos kaum mehr etwas gemeinsam hatte. Mir persönlich lag diese musikalische Abmagerungskur Wagner'scher Klangträume und -räume schwer im Magen, aber man kann nicht bestreiten, dass sie von Runnicles sehr subtil und in Symbiose mit der Bühne durchgeführt worden ist.

Die bisherigen Einwände haben sich im Wesentlichen auf die Interpretation des „Parsifal“ bezogen, nicht auf die künstlerisch-handwerkliche Umsetzung. Denn bis auf die scheußlichen und teilweise hilflos arrangiert wirkenden Bühnenbilder und Kostüme (im zweiten Aufzug gezählte neun rote Ledersofas, oftmalige Hebung und Senkung von Bühnenteilen etc.) wird man an Personenregie und Massenchoreographie wenig auszusetzen haben. Mielitz scheint es gelungen zu sein, alle Beteiligten auf ihre Sicht der Dinge einzuschwören. Sie hat sogar Johan Botha aus seiner schauspielerischen Reserve locken können. Mielitz hat die fünf Opernstunden geprägt und geformt. Ihre diesbezüglichen Fähigkeiten sind im Vergleich zu vielen anderen Regietreibenden enorm.

Teilweise ist die Inszenierung stark auf die emotionale Wirkung von Thomas Quasthoff (Amfortas) ausgelegt. Hier könnte man sich die Frage stellen, wo die künstlerische Freiheit beginnt und wo die Ausbeutung anfängt. Diese Frage ist heikel. Abgesehen davon schaffte er es kongenial, in die Rolle des Amfortas zu schlüpfen. Hier stellten sich Augenblicke jener, fast religiös zu nennenden Verbindung von Leiden und Mitleiden ein, wie es Wagner als Symbiose von Ausführenden und Publikum vorgeschwebt sein mag. Kommt hier über die Hintertüre nicht das herein, was Mielitz mit ihrer Inszenierung als krankhaft markiert?

Auch Angela Denoke muss als tragende Persönlichkeit dieser Inszenierung gelten. Natürlich ist dieser Kundry alles „Heroische“ fremd, sie hat im zweiten Aufzug eine fitgespritzte, psychisch kranke Hure zu mimieren. Jedenfalls sang sie im geforderten Tonfall dieser auch vom Orchester gepflegten Transparenz mit heller, klarer und leidensbereiter Stimme und zwang einen zum Zuhören und zur Anteilnahme. Dass es in dieser Szene um ein metaphysisches Ringen geht, blieb selbstverständlich ausgespart. Johan Bothas Parsifal wird in den Folgeaufführungen im Detail sicher noch gewinnen, bot aber insgesamt eine überzeugenden-

de Leistung. Sehr guten Eindruck machte Wolfgang Bankl als Klingsor. Er musste einmal Bauch zeigen, wahrscheinlich damit man sein aufgemaltes Kreuz sieht. (Botha darf mit blutbeschmierten Armen und Beinen herumlaufen, ausziehen muss er sich nicht. Der „Blutverlust“, den er im dritten Aufzug – von Mielitz „zur Ader gelassen“ – produziert, ist eminent.) Robert Holl blieb, trotz guter gesanglicher Leistung, nicht sehr ausdrucksstark. Walter Fink steuerte einen profunden Titurel bei: viel Jubel nachher für die Ausführenden, viele Buhs für Mielitz.

Nachtrag 10.4.04: Nach einer ersten Rundschau durch die Pressestimmen scheint mir noch eine weitere Verdeutlichung angebracht: Während des Vorspiels zum ersten Aufzug sieht man kurz eine Frau hinter dem durchscheinenden Bühnenvorhang, gekleidet wie Kundry, mit einem Kind, das sie schützend an sich drückt. Ich schließe daraus, dass hier Herzeleide gemeint sein könnte, die, nach Verlust des Kindes, als Kundry eine psychische Krise durchmacht. (Kundry trägt im ersten Aufzug im Zuge der Gralsszene ein totes Kind über die Bühne!) Im zweiten Aufzug gibt es die Spritze sowie ein deutliches auf eine psychische Beeinträchtigung zielendes Bewegungsrepertoire. Im dritten Aufzug trägt Kundry kurzgeschorene Haare und ein Kostüm, dass einer Zwangsjacke sehr ähnlich sieht. Dazu kommen hier eine Langsamkeit der Bewegungen, die man auf sedativen Medikamenteneinfluss zurückführen könnte. Der Waschraum vom ersten Aufzug liegt offenbar in dem Gebäude, von dem man im dritten Aufzug an der rechten Bühnenseite die Außenwände sieht und in das auch Parsifal, Gurnemanz und Kundry gehen, um vom Anstaltshof in die „Gralzburg“ zu gelangen. Mielitz hat vor rund zwei Wochen in einem Radiointerview auf Ö1, das ich leider nur teilweise gehört habe, betreffend Parsifal auch von den Problemen der Mütter gesprochen, ihre Kinder ziehen zu lassen. Herzeleide umhege Parsifal und enthalte ihn der Welt, damit sie ihn nicht verliere. Außerdem herrschen auch unterschiedliche Meinungen über des Grales Beschaffenheit: Ist er in der Blechbüchse noch unzerstört oder enthält diese nur seine Scherben, ist er aus Ton gefertigt oder aus Metall?

Nachtrag 13.4.04: Wie mir dankenswerter Weise mitgeteilt wurde, ist der Gral in der zweiten

Aufführung *nicht* zerbrochen. Das heißt, er ist in der großen „Keks-Dose“ noch ganz. Er soll erst zerbrechen, wenn er aus der Dose auf den Boden fällt.

[195]

JERUSALEM

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

16.4.2004

Musikalische Neueinstudierung

Dirigent: Reynald Giovaninetti

Besetzung: Gaston - Keith Ikaia-Purdy; Graf - Eijiro Kai; Roger - Ferruccio Furlanetto; Hélène-Eliane Coelho; Isaure - Simina Ivan; Adhémar - Alexandru Moisiuc; Raymond - Arnold Bezuyen; Emir - Wolfgang Bankl; Offizier des Emirs - Cosim Ifrim; Herold - Marcus Pelz; Soldat - Johannes Gisser

Wiederbelebungsversuch

Die Wiener Staatsoper hat die französische Fassung von Verdis „Lombarden“ 1995 exhumiert, jetzt folgte ein neuerlicher Wiederbelebungsversuch.

Dem Ruf der Pariser Oper konnte sich auch Verdi – trotz enormen Zeitdrucks – nicht verschließen. Diesem Umstand verdankt die Nachwelt Verdis „Jerusalem“. Das Werk erblickte 1847 das „Licht der Opernwelt“. Der Meister hat sich dazu seiner 1843 uraufgeführten „Lombarden“ bedient und sie zu einer französischen Oper mutiert. Die Handlung wurde frankophil, die Instrumentation den höheren Fertigkeiten des Pariser Opernorchesters angepasst und Teile wurden neu komponiert. Ob das schon eine „ganz neue Oper“ ausmacht, das kann ich nicht beurteilen, darüber streitet die Forschung. Die Wiener Staatsoper war jedenfalls dieser Meinung und präsentierte 1995 die französische Originalfassung von „Jerusalem“ als österreichische Erstaufführung.

Die Premiere fand am 10.12.1995 statt. Eliane Coelho sang die Hélène, José Carreras den Gaston, Samuel Ramey den Roger. Zubin Mehta stand am Pult. Mein lapidarer Eindruck damals: „Verdi für Verdiforscher“. Ich habe dann noch eine Aufführung im Juni 1996 gesehen, mit derselben Besetzung – vorzüglich um nostalgischen Gefühlen in Sachen Carreras nachzuhängen. (Bei der Premiere hatte er sich

als indisponiert ansagen lassen.) Ansonsten ist mir wenig von diesen beiden Aufführungen in Erinnerung geblieben.

Insofern erlebte ich „Jerusalem“ jetzt noch einmal „neu“, ohne dadurch aber zu einer grundsätzlichen Revision meiner Einschätzung dieses Werkes gelangt zu sein. „Jerusalem“ ist im selben Jahr uraufgeführt worden wie „Macbeth“ (1847) und manche Stellen klingen wie „gedragdropt“. Mit dem „Macbeth“ kann es „Jerusalem“ aber bei weitem nicht aufnehmen, auch nicht mit so manch anderer frühen Verdi-Oper. Vor diesem Hintergrund ist eine szenische Umsetzung von „Jerusalem“ purer Luxus. Immerhin hat man sich dazu entschlossen, die Oper noch einmal auf die Bühne zu bringen – musikalisch ein wenig aufpoliert. (Im Spielplan der nächsten Saison scheint „Jerusalem“ schon wieder nicht mehr auf.)

Dieser wenig Renommee versprechenden, aber nichtsdestotrotz schwierigen Aufgabe, stellten sich Eliane Coelho (Hélène), Keith Ikaia-Purdy (Gaston), Ferruccio Furlanetto (Roger) sowie eine ganze Reihe an Ensemblemitgliedern der Staatsoper. Dirigent Reynald Giovanetti brachte stellenweise die typisch rhythmische Akzentuierung des jungen Verdi gut zur Geltung auch so manche Besonderheit in der Instrumentierung. Eine durchgehend „zündende“ Aufführung ergab sich deshalb aber noch lange nicht (was in Anbetracht des Werkes auch schwierig erscheint).

Eliane Coelho sang einen packenden dritten und vierten Akt, ihre Stärken liegen in der Attacke, im „emotionalen Forte“ – und da gibt es jede Menge davon. Kritisch bis sehr kritisch sind die lyrischeren Passagen und nicht immer kommen die Töne sauber. Keith Ikaia-Purdy gelingt der Gaston über weite Strecken ansprechend. Aber seine Stimme klingt zu „monochrom“ und in der Höhe zu gepresst, sie entfaltet kein Bouquet und trägt sich wie ein Arbeitsanzug. Aber dafür ist er ein Sänger mit Durchhaltevermögen. Tages- oder besser Abendsieger wurde Ferruccio Furlanetto in beeindruckender Manier, der die kompletteste und gesanglich durchgeformteste Leistung bot. Eine wichtige Rolle spielen die Chöre, bei denen aber die Ohrenschmankerl fehlen. Irgendwie mangelt es dem ganzen Werk an „Individualität“.

„Jerusalem“ spielt zur Zeit des ersten Kreuzzugs. Zuerst gibt es in Frankreich noch eine

Familienfehde, die die zwei Liebenden körperlich, aber nicht seelisch entzweit. Dann trifft sich alles, inklusive der umworbenen Dame, im Orient. Am Schluss geht die Story gut aus: Tenor und Sopran kriegen sich, während man im Hintergrund die in der Schlacht erschlagenen Osmanen wegräumt.

Die Inszenierung von Robert Carsen ist konventionell; Kreuzritter im Plastikharnisch, die sich auch in Kreuzform aufstellen, mit Fackeln in der Hand; einige von der Perspektive her interessante, stimmungsvolle Bühnenbilder (Michael Levine) – etwa das Lager des Kreuzritterheeres mit drei flammenzügelnden Feuerstellen. Im ersten Bild stehen viele, viele kleine Kirchenmodelle auf dem Boden, von denen die Kreuzritter dann eines sogar nach Jerusalem mitnehmen – wie Häuschen einer „großspurigen“ Spielzeugeisenbahn: eigentlich eine hübsche Idee. Das Publikumsinteresse hielt sich auf dem Stehplatz in sehr engen Grenzen. Es gab Blumenwürfe für die drei Hauptbeteiligten und viel Applaus.

[196]

DIMITRIJ

(Antonín Dvořák)

Konzerthaus

23.4.2004

Konzertante Aufführung

Dirigent: Richard Hickox; **Orchester:** RSO Wien; **Chor:** Slowakischer Philharmonischer Chor

Besetzung: Dimitrij - Janez Lotrič; Marfa - Dagmar Pecková; Marina - Elena Prokina; Xenie - Krassimira Stoyanova; Basmanov - Peter Mikuláš; Sujskij - Dalibor Jenis; Patriarch - Manfred Hemm; Neborsky - Ales Jenis; Bucinsky - Dimtrij Solowjow

Eine Rarität im Gedenkjahr

Alle Freunde des slawischen Opern-Repertoires konnten sich im Konzerthaus an Dvořáks „Dimitrij“ laben. In einer konzertanten Aufführung wurde damit zugleich an den 100. Todestag Dvořáks erinnert, der am 1. Mai 1904 in Prag verstorben ist. Die Oper besitzt zwar nicht die Urwüchsigkeit von Mussorgskis „Boris Godunow“, behandelt stoffmäßig aber ebenfalls die blutige Zeitspanne russischer Innenpolitik nach dem Tode Iwan des Schrecklichen. „Dimitri-

trij“ nimmt den Handlungsfaden dort auf, wo Mussorgski endet und erzählt das tragische Schicksal des „falschen Dimitrij“ und seiner polnischen Geliebten Marina.

„Dimitrij“ hat eine unübersichtliche Rezeptionsgeschichte. Uraufgeführt wurde das Werk 1882 in Prag. Nach der Uraufführung haben sowohl Dvoráks Verleger Fritz Simrock als auch Musikkritiker Eduard Hanslick zu weitreichenden Änderungen geraten. Hanslick bekrittelte beispielsweise den Mord an Xenia, und Dvorák hat diesen Änderungswünschen wirklich entsprochen. Er ließ Xenia am Leben und steckte sie ins Kloster. Der Erfolg späterer Fassungen blieb aber hinter dem der Uraufführungsversion zurück und noch zu Dvoráks Lebzeiten begann man, Mischversionen aufzuführen. Seit einigen Jahren gibt es eine neuen kritische Ausgabe der Erstaufführungsfassung – und diese lag der Aufführung im Konzerthaus zugrunde.

Das Werk ist voller dramatischer Momente, sucht die Zuspitzung in schon fast veristischem Sinne, arbeitet stellenweise monumental mit Chören, huldigt dem Genre der „Grand opéra“ und nimmt Anleihen bei der klassischen italienischen Oper. Dazu kommt in der Instrumentation manchmal ein Schuss Wagner, und was zu Beginn des vierten Aktes ziemlich überrascht: eine ganz in Bruckner-Manier gestaltete Orchestereinleitung, malerisches Streicherrausen in das die Holzbläser so charakteristisch einfallen. Wichtig sind noch folkloristisch-tänzerische Anklänge russischer und polnischer Provenienz. Die Entwicklung der Charaktere ist nicht sehr ausgeformt, nur im dritten Aufzug, in einer langen Szene zwischen Marina und Dimitrij, gewinnt die mehr schablonenhafte Typologie der Figuren an Eigenleben, und man sieht plötzlich im historischen Gemälde auch den einen oder anderen psychologischen Faltenwurf.

Genau betrachtet scheint mir der große Aufwand an Mitteln den erzielten Effekt nicht wirklich zu rechtfertigen – wahrscheinlich auch ein Umstand, warum „Dimitrij“ der große Durchbruch schon zu Lebzeiten Dvoráks nicht gelungen ist. Die Konkurrenz von Mussorgski darf man wegen der Ähnlichkeit des Sujets auch nicht unterschätzen: Vor die Wahl gestellt, große slawische Oper zu spielen, wird man sich als Operndirektor wohl gleich für „Boris Godunow“ entscheiden. Und damit wird „Dimitrij“ (zumindest außerhalb von Tschechien) wohl weiterhin das Schicksal einer „Jubilä-

ums-Oper“ vorbehalten bleiben – so wie diesmal.

Leicht zu singen (und zu besetzen) ist „Dimitrij“ auch nicht gerade. Man braucht zwei sehr gute Sopranstimmen und einen noch besseren Tenor: Denn was sich die Soprane an „Arbeit“ aufteilen, muss der Tenor ganz allein zu Wege bringen. Er hat viel zu singen, und ihm wird Kondition, Durchsetzungsvermögen und Hörsicherheit abverlangt. Aber „Dimitrij“ ist nicht nur Zar, sondern auch verliebt, deshalb sollte er zu allem Überfluss noch über anschniegssame Phrasierungskunst verfügen. Für Janez Lotrič – der kurzfristig eingesprungen war – ist die von Dvorák geforderte, zur selbstbewussten Attacke fähige Dauerpräsenz kein Problem. Lotrič kann einen ganzen Abend lang „unter Strom stehen“, und er hat die Partie eindrucksvoll durchgezogen. (Bis auf einen Fauxpas vor der Pause, der den Zuhörern sekundenlang den Angstschweiß auf die Stirne trieb. In diesem Moment hatte offenbar seine Energieversorgung kurz ausgesetzt ...)

Seine Mit- und Gegenspielerinnen Marina (Eleonora Prokina) sowie Xenia (Krassimira Stoyanova) blieben dem Zaren nichts schuldig. Während man die Qualitäten von Stoyanova vom Staatsopernrepertoire her sehr zu schätzen weiß, begegnet man dem warmen, schon ins dramatische hinüberspielenden Sopran von Elena Prokina in Wien viel seltener: eine schöne Stimme mit Ausdruckskraft und Intensität, was den dritten Aufzug – die Auseinandersetzung zwischen Marina und „Zar“ Lotrič – zum musikalischen Höhepunkt des Abends machte. Auch die übrige Besetzung hinterließ einen positiven Eindruck, wobei Qualitätsabstufungen nicht zu leugnen sind. Auf der Haben-Seite sicher Dalibor Jeniš und Ales Jeniš; mit etwas abfallender Tendenz der Mezzo von Dagmar Pecková (Marfa) oder auch der Patriarch von Manfred Hemm. Richard Hickox am Pult dirigierte zügig und filterte vor allem im zweiten Teil des Abends die Spannungsbögen sehr gut heraus. Er malte die Partitur im Stile eines großformatigen Historizismus, makartmäßig, Ringstraßenepoche, was in Anbetracht der Entstehungszeit des „Dimitrij“ durchaus schlüssig erscheint. Langer und starker Applaus nachher – und ein wehmütiges Seufzen, wenn man daran denkt, dass die Pflege des slawischen Opern-Repertoires in Wien seit Jahren im Argen liegt.

[197]

MADAMA BUTTERFLY

(Giacomo Puccini)

Volksoper

24.4.2004

Premiere

Dirigent: Marc Piollet; **Regie:** Stefan Herheim;

Ausstattung: Kathrin Brose **Besetzung:** Cio-Cio-San - Hui He; Suzuki - Yanyu Guo; Pinkerton - Viktor Afanasenko; Kate - Anna Peshes; Sharpless - Morten Frank Larsen; Goro - Wolfgang Gratschmaier; Yamadori - Ernst-Dieter Suttthemer; Bonze - In-Sung Sim; Yakusidé - Markus Raab; Kaiserlicher Kommissar - Einar Gudmundsson; Registrar - Daniel Strasser; Mutter - Sabine Kogler; Cousine - Nora Drimba; Tante - Marie Luise Hübl; Kind - Simon Jung; Giacomo Puccini - Ernst-Dieter Suttthemer

„Maestro Puccini, wie beurteilen Sie diese Neuproduktion ihrer Butterfly?“

„Also, ehrlich gesagt, ich bin mir selbst bald ziemlich auf die Nerven gegangen.“

Manchmal ist weniger mehr ...

Musikalisch ist diese „Butterfly“-Neuinszenierung an der Volksoper sicher eine positive Überraschung. Das Haus am Währinger Gürtel hat dabei auf die Urfassung von 1904 zurückgegriffen, die vieles schärfer akzentuiert und dem Tenor eine Arie erspart. Über die Inszenierung lässt sich – wie erwartet – streiten.

Dass ein Komponist über seine Operschöpfungen und -geschöpfe eifersüchtig wacht, dass sie in ihm zu einer traumhaften Realität heranwachsen, dass sich in ihnen biographische Enttäuschungen niederschlagen, unausgelebte Beziehungskisten, das kann man sich schon vorstellen – auch ohne dass man es zweieinhalb Stunden lang „vorgestellt“ bekommt. Und Puccini hatte eine gewisse melodramatische Ader, die die weiblichen Hauptfiguren seiner Opern erdulden mussten: lauter tote Schönheiten. Sie fallen seiner musikalischen Leidenschaft zum Opfer wie durch den Wind abgebeutelte Rosenblüten.

Aber bei aller todessehnsüchtiger Vertrautheit des Komponisten: Puccini hat seinen Bühnenschöpfungen jeweils einen sehr passenden Tod verpasst, einen Tod, der ihren Charakter noch einmal deutlich und wahr für das Publikum

herausstellt. Was wäre das, wenn Tosca ihren Häschern in die Hände fiele, wenn Mimì Selbstmord beginge, wenn Butterfly sich nicht umbrächte, sondern gar umgebracht würde? Ein Fauxpas! Nein, Tosca muss den Sprung in die Tiefe wagen und in dem Augenblick des Absprungs ihr ganzes Selbst entäußern, um den Komponisten und sein Publikum zu erlösen. Das ist der wahre Abgang einer Operndiva, ihr Tod ist wie der hohe Ton am Schluss einer Arie. Der Applaus ist ihr sicher. Die sanftere Mimì, diese kränkliche Geschöpf – gibt es ein angemesseneres Ende für sie, als diese, sie wie eine unglückliche Liebe verzehrende Krankheit? Könnte sie sich umbringen? Hätte sie diesen Willen und die Kraft dazu? Nie und nimmer! Muss das erschöpfende Leben Manon Lescaut nicht völlig erschöpft haben? Ihre Seele ist so ausgedörrt wie die Wüste, in der sie sterben wird. Muss Butterfly nicht Selbstmord begehen? Ist dieser Selbstmord nicht genau der Punkt, der Cio-Cio-Sans unbezwingbare Liebe und zugleich ihre kulturelle Identität herausstellt – dass nämlich nur sie sich in dieser Oper „echt“ bleibt und unentfremdet, in dem sie die einzige „Freiheit“ wählt, die ihr noch bleibt? Kann es eine stärkere Betonung des Kontrastes und der moralischen Wertigkeit geben zwischen dem teilweise läppischen Pinkerton und seinem japanischen Puppenmädchen? Wohl kaum. Es gibt kaum schlüssigere Bühnentode als jene dieser zarten Puccini'schen Geschöpfe.

In der Volksoper ist das jetzt ganz anders. Butterfly verzichtet auf ihren Selbstmord. Sie lässt sich töten. Auch von Puccini. Der Komponist stapft von Anfang an auf der Bühne umher, er geht bei den Pinkertons ein und aus. Er drängt sich in das Eigenleben seiner Bühnenfiguren, zieht die Aufmerksamkeit auf sich, mimt den Überraschten, den Bedrohten, den Kulissenschieber und Requisiteur. Viele Szenen leiden unter diesem wenig erbaulichen Regieeinfall, der eine psychologische Ausdeutung der Butterfly-Pinkerton-Geschichte nicht zulässt, der alles ins schablonenhafte drängt, der aus Figuren Marionetten ihres Kompositors macht. Aber erst am Schluss ufer diese Idee wirklich aus, deklariert sie Puccini zum Mörder an seiner Bühnenfigur, erdolcht sie Butterfly im Stile eines Ritualmordopfers. Cio-Cio-San fordert die umstehenden „Zuschauer“ auf, sie zu töten. Und nach vollbrachter Tat wird auf der Bühne applaudiert.

Das ist eine seltsame Metaphorik, die dabei zum Vorschein kommt. Denn bis zum Schluss wäre man bereit gewesen, mit dieser Inszenierung zu leben. Die Idee des Schauspiels im Schauspiel ist nicht neu. Aber warum soll „Butterfly“ nicht auf amerikanischem Boden spielen, vielleicht im Rahmen einer Japan-Ausstellung. In einem Saal ist ein hübscher, schlichter japanischer Pavillon aufgebaut, und dort wird ein Theaterstück aufgeführt. Man nimmt auch hin, dass die Besucher dieser Ausstellung teilweise mitspielen (was schon weniger schlüssig erscheint), sich japanische Masken vorhaltend. Man hätte auch den umherschweifenden Puccini verkraftet und seine eigenartigen Begegnungen mit Tosca, Bohème und Manon Lescaut, die nämlich auch mitspielen dürfen und die musikalischen Zwischenspiele „beleben“. Man hätte akzeptiert, dass sich während der drei Jahre, die „Schmetterling“ auf Pinkerton wartet, die Inszenierungszeit von der Jahrhundertwende in eine zeitlose US-Gegenwart weiterbewegt. Regisseur Stefan Herheim gelingen durchaus ein paar ganz gute, Spannungsgeladene Szenen. Aber mit dem Schluss, der schockartig über das Publikum hereinbricht, zerschmettert er seine Inszenierung wie ein zorniges Kind, dass sein Spielzeug kaputtmacht. Deshalb halte ich mich lieber an die musikalische Seite dieser Produktion, die ist erfreulicher. Hui He setzte mit ihrer Butterfly Maßstäbe und erfüllte die Volksoper mit ihrem von emotionaler Spannkraft durchwirkten Sopran. Sie hat viel dramatisches Potential, mit dem sie sich mühelos über das Orchester hinwegsetzt (und Piollet ging durchaus mit Lautstärke zur Sache). Tiefe und Höhe sind kein Problem. Hui He kann dank ihrer stimmlichen Mittel eine Entschlossenheit demonstrieren, die sich fern von jeglicher verkitschter Rührung zur Quintessenz einer selbstbewussten und ehrenvollen Annahme ihres Schicksals durchringt. Und welche Intensität hätte diese Sängerin in ihrem Bühnentod noch freimachen können, wenn sie alleine und ganz sich selbst ergeben – und keinen Regiemätzchen verantwortlich – die Sache hätte zu Ende bringen können? Aber diese Frage lässt sich leider nicht beantworten. Auffallend waren das große Engagement und die gute Ensembleleistung aller Beteiligten am Währinger Gürtel. Vor allem nach der Pause sorgten sie für teilweise aufwühlendes Musiktheater. Marc Piollet hatte als Dirigent auch

seinen guten Anteil daran, dass die akzentuierte Dramatik dieser an der Volksoper gespielten Erstfassung der „Butterfly“ deutlich zum Tragen kam. Was man weniger heraushören konnte, war die feinnervige Instrumentation und Puccinis Spiel mit Klangfarben. Und mehr Sentiment hätte ich nicht als Nachteil empfunden. Die sängerischen Leistungen betreffend hat nur der Pinkerton von Viktor Afanasenko kaum die Erwartungen erfüllt. Er sang die meiste Zeit mit Hochdruck, ging in den Ensembles trotzdem unter und ließ viel an kultivierter Gesangstechnik zu wünschen übrig.

Die Publikumsreaktionen waren bei Hui He enthusiastisch, für die Regie gab es einige Buhrufe, die aber deutlich in der Minderheit blieben. Fazit: Manchmal ist weniger mehr.

[198]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksoper

3.5.2004

Dirigentin: Julia Jones

Besetzung: Don Giovanni - Morten Frank Larsen; Komtur - Janusz Monarcha; Donna Anna - Donna Ellen; Don Ottavio - Johannes Chum; Donna Elvira - Elisabeth Kulman; Leporello - Florian Boesch; Zerlina - Adrineh Simonian; Masetto - Josef Wagner

Höllenfahrt in der Vorstadt

An der Volksoper wurde Mozarts „Don Giovanni“ wieder in den Spielplan aufgenommen – in deutscher Fassung und in einer praktikablen Inszenierung von Marco Arturo Marelli aus dem Jahre 1988. Ich fand den Abend zwar nicht so gut gelungen wie den „Figaro“ im Februar, war aber vom unpräzisen, „natürlichen“ Mozartsound, der aus dem Orchestergraben kam, wieder sehr angetan.

Marelli inszenierte „Don Giovanni“ als „Theater auf dem Theater“. (Bühnenbild: Marelli, Kostüme: Dagmar Niefind.) Das ist nicht nur deshalb augenscheinlich, weil immer wieder rote Bühnenvorhänge als Raumteiler verwendet werden. Dem verlotterten Commedia dell'arte-Kostüm Leporellos nach zu schließen, verdingt sich hier vielleicht eine italienische Schauspielertruppe. „Don Giovanni“ wird dadurch zum „Spiel im Spiel“ und die Geschichte des ultima-

tiven Frauenverführers kommt ohne aufdringliche Umdeutungen aus. Letztlich verschlingt der Bühnenboden die meterlange Festmahltafel in Don Juans Etablissement und der böse Kerl rutscht auf der blankpolierten, schräg in den Krater ragenden Tischplatte in den Höllenschlund. Bei dieser Szene verschlug es sogar den anwesenden Schulklassen für kurze Zeit das Geflüster beziehungsweise das SMS-Gepöbel. (Nur der Abgang des Komturs erscheint ein wenig platt, der marschiert einfach nach rechts ab, als wäre nichts geschehen.)

Marelli hat sich an die Opera buffa gehalten, und wer aus dieser Inszenierung eine „Don Giovanni“-Metaphysik destillieren wollte, wird es schwer haben. Sentiment, Pathos, der grundlegende tragische Konflikt werden nur zu Beginn und am Ende szenisch forciert, demgemäß sind auch Donna Anna und Don Ottavio ziemlich blässlich, die Figuren insgesamt mehr als Typ, denn als Charakter gezeichnet. Don Giovanni, der zuerst in rotem Kostüm auftritt, scheint ganz von Liebesfeuer entbrannt, um auf einer ziemlich leergeräumten „Pawlat-schen“ mit allen Mitwirkenden sein frivoles Spiel zu treiben. Die Grundhaltung der Inszenierung ist naiv. Für die komplexe und zerrissene Psyche einer Donna Anna ist kein Platz, für eine hinterhältigere Gefährlichkeit des Don Giovanni offenbar auch nicht.

Mozart ist in den Händen von Julia Jones sehr gut aufgehoben. Die beiden pflegen eine Art von freundschaftlichem Einverständnis, bei dem der eine dem anderen das öfteren auch mal schelmisch zublinzelt – und so kommt man als Zuhörer nicht ins Grübeln. Es geht meist flott dahin, und bei aller Akkuratess bleibt die spielerische Note unüberhörbar. Dabei kommen auch Feinheiten nicht zu kurz, wie zum Beispiel das begleitende schelmische Lachen der Bläser, mit dem Mozart im ersten Teil der Register-Arie Leporello orchesterseitig charakterisiert, oder die Barockizismen, mit denen sich Mozart über Donna Elvira lustig macht. Jones scheint mir in der Art, wie sie Mozart spielen lässt, dem Barock überhaupt näher zu stehen, als dem darauf folgenden 19. Jahrhundert. Dadurch wird die deklamatorische Raffinesse in Mozarts Musik sicher besser zur Geltung gebracht. Die dynamischen Unterschiede werden teils stark forciert, so etwa in der Ouvertüre, wo es mir schon zu heftig und paukenlastig hineinschnitt. Das Resultat ist

insgesamt ein sehr lebendiger und geradliniger, an der Dramatik des Bühnengeschehens orientierter Mozart, dem immer noch genug Luft für den emotionalen Effekt bleibt, wenn es darauf ankommt.

Morten Frank Larsen kam bei seinem Don Juan-Debüt an der Volksoper sozusagen in den Genuss eines Heimspiels. Optisch ist er für diese Rolle sowieso gut geeignet. Die Inszenierung tendiert manchmal ein bisschen in die Richtung, aus Don Juan ein Pin-up für opernbegeisterte Mozartenthusiastinnen zu machen – eine Anforderung, der man sich als Mann mit Larsens Aussehen ruhigen Gewissens stellen kann. Gesanglich war Larsen sehr solide, mich hätte mehr Zynismus und Brutalität im Ausdruck nicht gestört. Markanter wurde sein Don Giovanni erst gegen Ende. Die Herausforderung durch den mehr gemütlichen als dämonischen Komtur von Janusz Monarcha ließ Larsen doch noch zulegen – das ergab spannendes Musiktheater.

Die Donna Anna von Donna Ellen litt unter problematischen Höhen und eindeutig unter der Regie, die wenig mit ihr anzufangen wusste – die interpretatorische Tiefe hielt sich hier in noch engeren Grenzen. Johannes Chum, Debütant an der Volksoper, sang den Don Ottavio meinem Empfinden nach zu feinnervig und asketisch. Sein Timbre ist eher kühl und klar, verströmt wenig Wärme. Deshalb hatte es Don Ottavio noch einmal so schwer, sein Image als „blasser Liebhaber“ loszuwerden.

Der Leporello von Florian Boesch war von allen Beteiligten am stärksten „Charakter“. Boesch legte die Figur nicht als „Schatten“ oder „Alter ego“ Don Juans an – und das brachte einiges an Lebendigkeit auf die Bühne. Das Kleiderwechselspiel und die peinliche Entlarvung vor den Augen der versammelten Rächergemeinde im zweiten Teil ließ mit dieser „Leporello-Kreatur“ sogar Mitleid aufkommen. Auch gesanglich war Boesch mit kräftigen Tönen daran gelegen, vor seinem „Herrn“ Gesicht und Individualität zu wahren. Für Donna Elvira (Elisabeth Kulman) gilt ebenfalls die Einschränkung, dass sie im Ausdruck mehr an der Oberfläche ihres von Leidenschaften aufgewühlten Herzens haften blieb. Eine sinnfällige Idee war es, ihr weißes Kleid am Saume mit rötlicher, nach oben hin aufzüngelnder Farbe zu versehen – wie angebrandelt von Don Giovanni's Leidenschaft. Adrineh Simonian war eine innig-brave

Zerlina, und Masetto (Josef Wagner) setzte auch schauspielerisch gute Akzente. Ein Vergleich mit den letzten Staatsopern-„Don Giovannis“ wäre verlockend, ich werde der Versuchung aber widerstehen. Die Inszenierung an der Volksoper ist jedenfalls lebendiger als die an ihren Kostümen erstickende Staatsopern-Version. Außerdem steht in der Staatsoper „Don Giovanni“ erst wieder im Jänner 2005 auf dem Spielplan. Jedenfalls merkt man an solchen Abenden, dass die Staatsoper oft genug auch nur „mit Wasser kocht“, und dass an einem kleineren Haus die intimere Nähe zu Mozarts Musik ein großes Plus darstellt. Dann sticht die Karte einer vermeintlich höheren künstlerischen Qualität gar nicht so leicht, weil die spontane Unmittelbarkeit in einem großen Haus viel leichter verloren geht. Dem Publikum hat es gefallen – und, wenn ich es so recht überlege – auch mir.

[199]

IL RETABLO DE MAESE PEDRO / RENARD / PIERROT LUNAIRE

(Manuel de Falla / Igor Strawinsky / Arnold Schönberg)

Theater an der Wien

13.5.2004

Gastspiel Festival d'Aix-en-Provence im Rahmen der Wiener Festwochen

Dirigent: Pierre Boulez; **Regie:** Klaus Michael Grüber; **Bühnenbild/Kostüme:** Titina Maselli; **Bühnenbild** „Pierrot lunaire“: Gilles Aillaud; **Orchester:** Ensemble Intercontemporain

Besetzung: (El Retablo de Maese Pedro) El Trujaman - Beatrice Petitot-Kircher; Maese Pedro - Dmitri Voropaev; Don Quijote - Ronan Nedelec

(Renard) Tenor I - Andrei Ilyushnikov; Tenor II - Dmitri Voropaev; Bass I - Ronan Nedelec; Bass II - Pavel Schmulevich

(Pierrot lunaire) Anja Silja

Stimmungsvolles Tryptichon

Drei Einakter zu einem stimmungsvollen Abend verschmolzen – aber man darf ein wenig darüber rätseln, was das gemeinsame Motto gewesen sein könnte: Die Schlusszeile des „Pierrot lunaire“ vom „alten Duft aus Märchenzeit“? Mit fast schon schmerzender Klarheit ging das Ensemble Intercontemporain unter

der Stabführung von Pierre Boulez zur Sache. Das waren Töne wie aus Glas. Da war kein Staubkörnchen mit dabei. Blank geputzt erstrahlte alles in abstraktem Gefunkel. Es ist nicht daran zu zweifeln, dass man hier im buchstäblichen Sinne „jede Note“ gehört hat. Das schaffte einen Eindruck von starker Modellhaftigkeit, das hat sein Für und auch sein Wider. Man könnte schon mutmaßen, dass die Ernsthaftigkeit mit der Boulez an diesem Abend wirkte, einer kreativen Interaktion zwischen Orchester, Bühne und Publikum hindernd gegenüberstand. Vieles klang wie mit dem Zollstab ausgemessen.

Trotzdem würde ich diese Begegnung nicht missen wollen, sie hatte etwas Artistisches an sich, ein Trapezakt höchster Perfektion. Wann kann man diesen musikalischen „Fremdheiten“ eines Arnold Schönberg in solch monderhellen, silbrigkühlem Schimmer begegnen, so dass sie einem im Ohre nachhängen, längst verklungen, wie der Mondfleck auf Pierrots Rock? Getragen und verfochten wurde „Pierrot lunaire“ von Anja Silja, die sich als starke Bühnenpersönlichkeit mit gestalterischer Individualität auf diese Verse einließ – schwebend zwischen Gesang und Deklamation. Diese Verse: In ihren gefühlstriefenden Metaphern hauchte sich eine Epoche aus. Silja gab ihnen mehr, als man ihnen aus heutiger Sicht zugestehen möchte, nämlich Ernsthaftigkeit. Sie haben etwas vom überspannten Fin de siècle der Wildeschen und Strauss'schen Salome an sich. Aber diese Verse haben nur wegen Schönberg überlebt. Musiziert wurde bei „Pierrot lunaire“ auf der Bühne, geleitet von Boulez, manchmal von Silja umschwärmt.

Die Don Quijoterie von Manuel de Falla ist aus anderem Holz geschnitzt: ein schlanker, kammermusikalischer Neoklassizismus, mit einer gewissen Folkloristik und interessanten Klangfärbungen durch die Einbeziehung eines Cembalos. Diese halbe Stunde, an deren Ende Don Quijote die bösen maurischen Ritter eines Puppenspiels besiegt, sind reizvoll, und von einer anderen „Märchenhaftigkeit“ als „Pierrot lunaire“. Vielleicht stößt man hier auf das Gemeinsame der Stücke, Puppenspiel, die Tiermasken von „Renard“, und – der „alte Duft aus Märchenzeit“. Für den Verbundstoff zwischen den Stücken sorgten solistische Klarinettenkompositionen von Strawinsky und Boulez. Die Übergänge wurden flott durchgezogen, Zwi-

schenapplaus war nicht erwünscht. Das restliche Ensemble war ausgewogen, aber nicht herausragend.

Die Regie von Klaus Michael Grüber hielt sich im Bühnenbild von Titina Maselli bei de Falla ganz an die Wirkungskraft des Puppenspiels, gab sich märchenhaft und ein wenig düster in einem durch historische Kostümakzente in die „Märchenzeit“ versetzten Spanien. Das „Regietheater“ blieb hier draußen vor der Tür, die Bühne atmete das südländische Flair eines kühl-schattigen Abends. „Renard“, diese komponierte Fabel über Hahn und Fuchs, wurde von Pantomimen mit Tiermasken dargestellt, deren Augen auf der dunklen Bühne wie kleine Scheinwerfer leuchteten. „Renard“ hatte viel Schwung und Stil, die „Burleske zum Singen und Schauspielen“ wurde jeder Derbheit ledig dargeboten. „Pierrot lunaire“ (Bühnenbild Gilles Aillaud) zeigte sich kühler, in hohem, irgendwie klassizistischem Raum, mit einem Fenster unter dem Dach, mit dem großen Gitter zwischen Zuschauer und Bühne – und dem Affen auf der Säule, einem lebendigen, der schon im ersten Stück an der Leine seines Trainers dem Puppenspiel gelauscht hatte. Silja schminkte sich während sie sang, kostümierte sich, verwandelte sich mit dem Fortschreiten der Handlung in „Pierrot lunaire“: wie in eine Erinnerung, wie in die letzten Reste eines „alten Duftes aus Märchenzeit“, der schon lange nicht mehr getragenen Kostümen entsteigt ... Die Gesamtdauer der Aufführung betrug rund eineinhalb Stunden und brachte den Ausführenden viel Applaus.

[200]

TRISTAN UND ISOLDE

(Richard Wagner)

Staatsoper

16.5.2004

Dirigent: Christian Thielemann

Besetzung: Isolde - Deborah Voigt; Tristan - Thomas Moser; Brangäne - Mihoko Fujimura; Marke - Robert Holl; Kurwenal - Peter Weber; Melot - Adrian Eröd; Ein Hirt - Michael Roider; Stimme des Steuermanns - John Dickie; Steuermann - In-Sung Sim

Von der Selbstauslöschung durch die Musik

Christian Thielemann ist wieder in Wien, um

seinen „Tristan“ zu dirigieren. Es wurde eine aufwühlende Vorstellung. Ein zwischen Verzückung und Leere taumelnder zweiter Aufzug war der Kristallisationspunkt des Abends.

Auch Beziehungen müssen reifen. Und dieser „Tristan“ ist in diesem einen Jahr seit der Premiere ohne Zweifel herangereift. Thielemanns egomanisches Styling gestaltet sich anschmiegsamer, Dirigent und Orchester atmen gemeinsamer, die interpretative Künstlichkeit ist verschwunden, die Symbiose lebt. Und wenn das Staatsopernorchester einmal wirklich sein musikalisches Schatzkästlein aufsperrt, dann träufelt die Musik in die offenen Zuhörerohren wie Honig schlaraffenländisch in den Mund, dann firnt der kernige Streicherklang auf wie Maischnee in alpinen Rinnen.

Es war vor allem der zweite Aufzug in seiner symphonischen Verdichtung, der den Abend zur Besonderheit machte, zum Erinnerungstück für alle Opern- und „Tristan“-Enthusiasten. In diesem zweiten Aufzug wogte die Liebesnacht ihrem tragischen Ende entgegen, glitt über im Mondlicht flimmernde spiegelglatte Seen, über funkelnde Streicherfontänen, die aufsprangen da und dort, wie silberperlendes Quellwasser, umrahmt vom Brangänes Warnrufen – ehe die gewaltige Leere von Markes Schmerz über die von emotionaler Trunkenheit gebrochenen Augen sank. Das toste und flüsterte als ginge es ums Leben, nicht um das irdische, sondern um das „ewige“.

Thielemann lebte die Ekstase und das Staatsopernorchester webte ihr ein wunderschönes, sehnsüchtig schimmerndes Kleid. Deborah Voigt und Thomas Moser minnten sich innig. Alle waren auf einander eingespielt. Und Thielemann, der findet im zweiten Aufzug die romantische Breite, den wärmenden, zu Herzen gehenden Ton, und er vermag dergleichen ins Extreme zu steigern. Schon wie alles hineintaumelt in diese Liebesnacht, angetrieben von einem sinnlichverzehrenden Feuer. Thielemann lässt Orchestereinsätze spielen wie Stromstöße, er lässt die Musik aufzischen, er beschwört ein naturhaftes Raunen, dass pianissimo bis in die hintersten Logenwinkel kriecht. Von diesem zweiten Aufzug in Bann geschlagen fällt die Beurteilung des ersten und des dritten Aufzugs nüchterner aus, was aber auch den Gegebenheiten dieser Aufführung entspricht.

Deborah Voigt hatte die ersten beiden Vorstellungen dieser Reprise abgesagt, in der dritten kehrte sie als Isolde auf die Staatsopernbühne zurück. Sie schien mir diesmal nicht so gut disponiert. Das Flackern ihrer Stimme war stärker und trübte auch den Liebestod, ließ die höchste Lust nicht so eben und verhauchend himmelanschweben wie erhofft. Diesen Abend war ich wieder stärker der Meinung, dass sich Voigt die Isolde zu teuer erkaufte. Dabei ist man als Zuhörer in der Zwickmühle. Denn zweifelsohne kommt sie mit sicherer Höhe über das Orchester und ihre Stimme ist von einer natürlichen Noblesse, die einer Königstochter sehr gut ansteht. Thomas Moser findet schon zu fast metallischen Höhen, präsentierte sich an diesem Abend in sehr guter Verfassung. Im dritten Aufzug wurde er wieder ein wenig Opfer von Thielemann, der hier das Orchester in der Lautstärke nicht so zügelte wie beispielsweise Welser-Möst bei seinem „Einspringer-Tristan“ im September. Moser bringt in den „Tristan“ viel von seiner lyrischen Gesangskultur ein. „Brüllen“ ist ihm fremd. Zwar ist er kein Heldentenor par excellence, aber er siegt an gelungenen Abenden dank seiner klugen Ressourceneinteilung und seinem Vermögen, dem, was er singt, auch einen Sinn zu geben.

Robert Holls Marke klang befreiter und teilnehmender als in früheren Vorstellungen. Aber er wird in dieser Produktion immer ein lächerlichen Hahnrei bleiben, ein Opfer der trostlosen Inszenierung. Mihoko Fujimura singt die Brangäne richtig „wagnerisch“, manchmal schlägt allerdings gar nicht so edles Metall durch. Die übrige Besetzung war standfest und den Aufgaben gewachsen.

Thielemann wurde vor jedem Aufzug stürmisch bejubelt, kurz, aber heftig. Auch der Schlussapplaus nahm teilweise heftige Ausmaße an, obwohl der Stehplatz gar nicht so voll war, wie man es sich hätte erwarten dürfen.

[201]

BERENICE

(Johannes Maria Staud)

Ronacher

23.5.2004

Österreichische Erstaufführung; Koproduktion der Wiener Festwochen mit Münchner Biennale, Staatstheater am Gärtnerplatz München und Berliner Festspiele

Dirigent: Stefan Asbury; **Regie:** Claus Guth; **Bühne und Kostüme:** Christian Schmidt; **Orchester:** Klangforum Wien

Besetzung: Schauspieler/Egaeus 1 - Matthias Bundschuh; Bassbariton/Egaeus 2 - Otto Katzameier; Sopran/Berenice - Dorothee Mields; Mezzosopran/Der Vamp - Anne-Carolyn Schlüter; Schauspieler/Edgar A. Poe - Klaus Haderer; Hoher Sopran/Hausmädchen - Eva Resch; Alt/Die tote Mutter - Regine Mahn; Tenor/Ein Diener - Markus Zapp; Schauspieler/Hausarzt - Winfried Hübner; Mezzosopran - Monika Lichtenegger; Sopran - Christina Landshamer; Hoher Bariton - Manuel Warwitz; Bariton - Manfred Bittner; Bass - Marcus Schmidl

Pathologie oder Parodie?

Zahnlos – das ist „Berenice“ am Schluss. Egeus hat seiner Cousine die Beißerchen aus dem Mund herausgebrochen. Dabei ist sie nur scheinot gewesen. Eine Novelle von Edgar Allan Poe diente als Ausgangspunkt für die Oper „Berenice“ – eine Novelle, deren Pathologie in der Poes Prosa wahrscheinlich besser aufgehoben ist.

Uraufgeführt vor wenigen Tagen in München, jetzt bei den Wiener Festwochen: Das erste abendfüllende Musiktheaterwerk von Johannes Maria Staud (Jahrgang 1974) ging im Ronacher über die Bühne. Staud wird im Programmheft mit folgendem Statement zitiert: „Das Resultat soll nun keine Oper sein, auch kein Schauspiel, sondern irgendetwas dazwischen in der Vielfalt der Schattierungen und Bedeutungsräume“. Genau diese Uneindeutigkeit scheint der wunde Punkt zu sein. Eineinhalb Stunden wird auf den Schluss hingearbeitet, der das einzige wirklich dramatische Moment des Abends verspricht. Hält die Spannung solange an? Lässt sie sich über eineinhalb Stunden sukzessive steigern? Wie entwickelt sich die „Pathologie“ der Figuren und der Musik? Wie wird der Zahnraub szenisch umgesetzt? Aber auf dem langen Weg zu diesem Schluss merkt man schnell: In dieser Oper wird viel zu viel erzählt und viel zu wenig gehandelt. Dauernd erklärt Egeus seine Befindlichkeiten. Sogar im Finale. Es gibt keinen Zahnraub. Es gibt nur den stockenden Bericht des Egeus. Poe als Vorlesegeschichte. Daran kann auch eine Videoeinspielung nichts ändern, die kurz ein paar gezogene Zähne zeigt, ein Gruselbild für Zahnarztphobisten.

Wäre es nicht besser gewesen, Berenice und Egaeus aufeinander loszulassen? Der beste Moment des Abends ist genau jener, wo das passiert. Eine Rückblende in die Zeit der späten Kindheit. Anscheinend verführt sie ihn. In dieser Szene kommt plötzlich Koketterie auf, es wird gespielt und nicht nur herumgestanden. Die Aufteilung des Egaeus in zwei Personen (Schauspieler und Sänger) – die das „gespaltene Ich“ darstellen sollen – ist ein weiteres Verzögerungsmoment. Die statische Interaktion zwischen den beiden „Ichs“ geht auf Kosten der Dramatik. Und der Regie ist auch nichts eingefallen, um die Beziehungen zwischen den einzelnen Protagonisten zu pushen.

Edgar Allan Poe kommt selbst in Spiel, muss sich mit einem prostituierenden Vamp(ir) herumschlagen und gegen Ende Ader lassen und sterben. Er sitzt im Auto und belauert seine literarischen Schöpfungen. Poetisch strahlt das Abblendlicht von der Bühne. Diese zweite Handlungsebene soll offenbar das Geschehen brechen, ein wenig mit dem Horrorgenre ulken; eine Glosse des Zeitgeists. Und als Zuschauer weiß man bald nicht mehr, was jetzt wirklich gespielt wird: Pathologie oder Parodie? Geschichte einer abartigen geistigen Verwirrung oder Revueeinlage für einen Denztologiekongress?

Leider wechselt auch die Musik zwischen den Stilen – und der Wechsel zwischen Poe-Revue und eindrucksvollen, schlagwerklastigen Klanggewittern erhellet einem keine musikalische Notwendigkeit. Dadurch wirkt die Tonsprache abgegriffen, sogar die Glissandi, die den Vamp(ir) charakterisieren, stehen in ihrer Unverbindlichkeit den glamourhaften Auftritten Berenices um nichts nach (die sich wie eine singende Filmdiva gibt). Ich denke, man hätte sich für eine Richtung entscheiden müssen – die Horrorstory oder den Jux. Staud hätte für beides die richtige Musik gefunden – verunglückt ist nur diese Vermischung, die kein Ziel zu haben scheint.

Wie bringt man eine Novelle auf die Opernbühne? Die Vorgänger von Staud und Librettisten Durs Grünbein haben ihre Vorlagen dramatisiert. Bei „Berenice“ sind die selbstreflexiven Passagen viel zu lange. Diese indirekte Perspektive bremst die Handlung aus. Durs Grünbein versteht sich auf Lyrik – aber die Stellung des lyrischen Ichs ist auf dem Theater eine extrem schwierige. Eigentlich hat es dort

nichts verloren. Und wenn, dann schreien die komplexen, zwanghaften Gedankengänge des Egaeus nach einer anderen Visualisierung, da genügt es nicht, sich minutenlang mit der Videokamera selbst abzulichten.

Die Bühne war in zwei Ebenen geteilt. Unten die Einfahrt mit dem Auto (Kennzeichen „E.A.-POE“), rechts der Hauseingang, oben die Wohnung. Die Wohnungsfenster mit Jalousien ausgerüstet, die aufgeklappt den Blick auf die Innenräume freigaben: Bibliothek rechts, Wohnzimmer, Kaminzimmer links. In geschlossenem Zustand dienten die Jalousien als Projektionsfläche für Videoeinspielungen: depressives, schattenrissiges Baumgezweige oder Berenice in der Wiese.

Der Applaus war wohlwollend, natürlich gab es Bravos für Staud und auch für das Orchester und für einige der Sänger/Schauspieler. Einzelne Buh-Rufe gegen die Regie glaube ich herausgehört zu haben. Das dünne Programmheft enthielt weder Libretto noch einen Szenenüberblick (und man hat trotzdem 3,20 Euro dafür verlangt). Der (für mich grundsätzlich fragwürdige) Einsatz von Mikrofonen hat den gesungenen Text auch nicht verständlicher gemacht.

[202]

PELLÉAS ET MÉLISANDE

(Claude Debussy)

Theater an der Wien

27.5.2004

Gastspiel der Staatsoper Hannover bei den Wiener Festwochen

Dirigent: Shao-Chia Lü; **Inszenierung:** Jossi Wierler & Sergio Morabito; **Ausstattung:** Kazuko Watanabe; **Orchester:** Staatsorchester Hannover
Besetzung: Arkel - Xiaoliang Li; Geneviève - Danielle Grima; Golaud - Oliver Zwarg; Pelléas - Peter Bording; Yniold - Sunhae Im; Mélisande - Alla Kravchuk; Ein Arzt - Daniel Henriks; Eine Bettlerin - Jutta Schröder

„Wie geht's Euch?“

„Wir halten durch!“

(Pausengespräch im Foyer während „Pelléas et Mélisande“)

Dehydrierter Debussy

Das Musiktheaterprogramm der heurigen

Wiener Festwochen ist – dieses Resümee erlaube ich mir mal – das glanzloseste seit vielen Jahren. Das Gastspiel der Staatsoper Hannover mit „Pelléas und Mélisande“ passte ausgezeichnet in diesen Rahmen: auf der Bühne lauter neurotisierte Typen und aus dem Orchestergraben ein ausgedörrter Sound, der vorgibt, von Debussy komponiert worden zu sein.

Der Gesamteindruck der Aufführung lässt sich am besten mit dem Begriff der „Dehydration“ umschreiben: Alles Sinnliche, Farbenfrohe, Naturhafte, Symbolische wurde bei dieser Produktion aus Musik und Szene herausgezogen. Zurück blieb ein Granulat, bei dem einem nach drei Stunden die Zunge am Gaumen klebt. Glücklicherweise die vielen, die schon zur Pause das Theater an der Wien verlassen haben, um sich in einem der umliegenden Lokale zu laben. Denn man muss sich eine solche selbstquälerische Reduktion von Debussys klangfarbenreicher Partitur ebenso wenig antun, wie die Alltags-Befindlichkeiten der als Mélisande, Golaud, Pelléas etc. im Stile dutzendwariger „aus dem Leben gegriffener“ TV-Serien über die Bühne stapfender Protagonisten.

Natürlich gibt es hier weder Wald noch Brunnen noch Meer, sondern einen modern-kühlen, weißwandigen Spital(?)korridor mit jeweils rechts und links anschließendem Zimmer. Das Einheitsbühnenbild bewahrt sich durch die übergroßen Türen und die Tiefenperspektive (ein sich in den Hintergrund verjüngender Gang) eine gewisse Abstraktion – ansonsten ist ein ausgeprägter Realismus angesagt, der sich in seinem Geschichtenerzählen an den Qualitätsansprüchen des Fernseh-Hauptabendprogramms orientiert. (Inklusive angedeutetem „Product Placement“ für Mineralwasser, an dem dauernd genippt wird.)

Mélisande ist eine Asylantin, Bettlerin, Putzfrau oder ähnliches, Golaud gabelt sie auf und heiratet sie. Mélisande wird in eine durchaus situierte Familie aufgenommen, deren hyperaktives Kind, Yniold, mit Wutausbrüchen sein existentielles Unbehagen kund tut. Insofern passt es natürlich, wenn man auf etwaigen Kindesmissbrauch verweist (4. Szene, 3. Aufzug; wenn Golaud – laut Libretto – das Kind hebt, um es aus dem Fenster nach Pelléas und Mélisande Ausschau halten zu lassen). An

Yniold wird außerdem diese plakative Psychologisierung gut greifbar, die in den Frage-Antwort-Spielchen einschlägiger TV-Magazine ihre Entsprechung hat – und zu der wohl auch Golauds aufdringliches Kniezittern passt. Konsequenterweise erschießt Golaud Pelléas. Banal auch der Schluss, der Brutkasten mit dem blinkenden grünen Licht, das mütterlichen Instinkten folgende Handkrabbeln von Geneviève am Kastenglas, der lächerliche Weinausbruch von Golaud. Als besonderen Gag „beglückt“ Mélisande im Liebesduett des vierten Aufzugs Pelléas mit einer Ohrfeige etc. Die fernsehgemäße, triviale Überzeichnung dieser Inszenierung, die in der raffinierten Musik Debussys keine Entsprechung hat, entlarvte sich an diesen Stellen gleichsam von selbst.

Als Zuschauer verfolgte man das Geschehen mit zunehmender Langeweile: Musik und Szene liefen aus obgenannten Gründen nebeneinander her, sie hatten sich absolut nichts zu sagen. Und in den wenigen dramatischen Momenten heizte das Orchester auf, mit grellen, spröden Klängen. Die musikalische Umsetzung erweckte überhaupt den Eindruck einer schalen, schwarz-weiß gemalten Kulisse, statt in Form eines musikalischen Regenbogens dreidimensional in den Himmel zu wachsen. Von Debussys vielschichtigen Klangfarben war da nichts zu vernehmen. Aber auch die einzelnen Instrumentengruppen waren viel zu wenig von einander abgesetzt, die Bläser viel zu wenig herausmodelliert, von einer emotionalen Gespanntheit war überhaupt nichts zu spüren. Dürftig und flach im Ausdruck, oftmals zu grell und knöchern, folgte die musikalische Umsetzung dem Geschehen.

Das Ensemble agierte als geschlossenes Team, ohne individuelle Besonderheiten: ein Kollektiv bei der Arbeit, gemäß der Inszenierung. Alle Partien waren mit eher nüchternen, achtbaren Stimmen besetzt, man sang geradlinig, schnörkellos, sachlich. Mehr war wohl auch nicht gefragt. Die Zuschauerreaktionen waren zurückhaltend und kurz. Es gab keine Buhs nachher, einiges an Bravorufen für Sänger und Dirigenten. Gemessen an den üblicherweise erreichten Applausstärken und -längen kann man für Wiener Verhältnisse von einer geradezu kühlen Aufnahme sprechen.

[203]

L'ITALIANA IN ALGERI

(Gioachino Rossini)

Staatsoper

31.5.2004

Dirigent: Frédéric Chaslin

Besetzung: Mustafá - Ferruccio Furlanetto; Elvira - Simina Ivan; Zulma - Stella Grigorian; Haly - Marcus Pelz; Lindoro - Juan Diego Flórez; Isabella - Agnes Baltsa; Taddeo - Alfred Šramek

Opernspaß

In der Staatsoper lädt die „Italienerin in Algier“ wieder zu einem amüsant-genüsslichen Opernabend – noch dazu in ausgezeichnete Besetzung. Das macht Spaß.

Die Oper handelt von der schönen Isabella, die samt Lindoro, ihrem Geliebten, und weiteren italienischen Sklaven den Fängen des Bey von Algier trickreich entflieht – in dem Isabella den Bey mit ihren Verführungskünsten zum Trottel macht. Das hält nicht nur die Lachmuskeln in Schwung, sondern Rossini hat dazu eine zündende Musik komponiert, die in atemberaubenden, mitreißenden Ensembles gipfelt.

Vor allem Ferruccio Furlanetto (Bey Mustafa), Agnes Baltsa (Isabella), Juan Diego Flórez (Lindoro) und Alfred Šramek (Taddeo) lassen nichts anbrennen. Furlanetto gestaltet köstlich die Entwicklung vom „Matscho“ zum gegängelten Liebhaber, dem am Schluss der fiktive Titel eines „Pappataci“ verliehen wird. Agnes Baltsa spielt mit Charme, Witz und Durchsetzungsvermögen – der Bey muss ihr zwangsläufig verfallen. Flórez ist ein edler und junger Liebhaber, bei dem sich Hinterlist und Naivität immer wieder in ganz überraschender und grotesker Art und Weise begegnen. Alfred Šrameks onkelhaftes Understatement – dabei möchte er doch so gerne der Geliebte Isabellas sein – ergänzt ideal dieses amüsante Kleeblatt italienischer Opernkomödiantik. Aber auch die Nebenrollen sollen in ihrer lustspielgemäßen Wirkungskraft gewürdigt werden: Marcus Pelz, der als Korsarenkapitän und „Hüter des Pfahls“ um das Vergnügen gebracht wird, Taddeo auf selbigen zu speißen, Simina Ivan als verstoßene Beygattin Elvira, und Stella Grigorian als Vertraute Elviras.

Diese gelungene Mischung der Charaktere findet in einer Produktion aus dem Jahr 1987

einen wichtigen Verbündeten. Die osmanisierende Ausstattung und die Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle bieten das passende Ambiente. Mit teilweise grotesken Masken (die dickbauchigen Haremsdamen und -wärter) und skurrilen Einfällen (etwa die Kanone und der Schiffsuntergang in der 4. Szene/1. Aufzug oder die riesige Spaghetti-Schüssel am Schluss) illustriert sie ausgezeichnet den Grundcharakter des Werkes, das einen fast surrealen Touch hat. Es ist dieser auf einem kindlichen Gemüt basierende Hang zur absurden Übertreibung, dem man in dieser Inszenierung begegnen kann und der mit der Handlung und Rossinis Musik ausgezeichnet harmoniert.

Musikalisch sorgte Frédéric Chaslin für gutes Gelingen und animiertes Tempo, ohne im Orchester den Ehrgeiz für außergewöhnlichen künstlerischen Anspruch geweckt zu haben. Gesanglich erstrahlte mit Flórez die volle Pracht Rossini'scher Gesangeskunst wieder in ihrem reinsten Glanze; herrlich buffonesk Furlanetto; abgeklärter und den Schatz ihrer reichen Opernerfahrung konsequent und konzentriert auspackend: Agnes Baltsa. Simina Ivan hat zwei, drei heikle Stellen, wo man die Stimme etwas zügeln könnte. Alfred Šramek war verlässlich wie immer. Sehr viel Applaus.

[204]

WANDA

(Antonín Dvořák)

Musikverein

1.6.2004

Konzertante Aufführung

Dirigent: Gerd Albrecht; **Orchester, Chor:** Chor und Orchester des Tschechischen Nationaltheaters

Besetzung: Wanda - Olga Romanko; Bozena - Jolana Fogasová; Slavoj - Valentin Prolat; Hohepriester - Oleg Korotkov; Lumir - Roman Janál; Homena - Yvona Skvárová; Roderich - Ivan Kusnjer

Historienmalerei

Einmal aufgeführt (1876) und nahezu vergessen: Das Schicksal von Dvořáks früherer Oper „Wanda“ rief „Opern-Archeologen“ Gerd Albrecht auf den Plan. Er stand auch am Pult dieser konzertanten Aufführung im Musikverein – die von den Kräften des Tschechischen

Nationaltheaters realisiert wurde. Die Oper erzählt die tragische Geschichte der Polenkönigin Wanda, die in einem Gelübde ihr Leben für einen Schlachtensieg gegen die Deutschen gibt – und prompt gewinnen die Polen die Schlacht. Unerbittlich muss Wanda durch einen Sprung in die Weichsel aus dem Leben scheiden. Zurück bleibt Slavoj, ihr Geliebter und nunmehr neuer König, der sich in den Akten zuvor mit dem deutschen Roderich um die Gunst Wandas duelliert hat. Wanda muss sich – als Königin – zwischen den eigenen Gefühlen, Wünschen, Hoffnungen und den Ansprüchen ihres Volkes entscheiden, was letztlich zu ihrem Opfertod führt. Das historische Kostüm dieser Oper ist wenig aufregend, gewinnt aber durch die starke Einbeziehung des polnischen Volkes in den großen Chorszenen, die auch immer wieder Anklänge an die slawische Volksmusik verarbeiten.

Das Libretto wurde den Besuchern der Aufführung leider verheimlicht, auf Anraten von Gerd Albrecht, wie im Programmheft zu lesen ist. Die Begründung „anstelle einer Übersetzung des kompletten Librettos eine gestraffte Inhaltsangabe des Textes abzudrucken, die den Verlauf der Handlung klar ersichtlich macht“ scheint nicht sehr zwingend. Wie wenn das eine das andere ausschliesse. (Man könnte sich am Konzerthaus ein Beispiel nehmen, wo regelmäßig beides möglich ist.)

Der musikalische Gesamteindruck ist nicht nur in den Chorszenen interessant. Dort, wo slawisches Kolorit tänzerisch oder poetisch durchschimmert, gewinnt das Werk stark an Persönlichkeit. Ansonsten ist die Oper musikalischen Vorbildern verhaftet, etwa der großen französischen Oper, auch Wagner. Ein Hauptproblem ist sicher die mangelnde Charakterisierung der Figuren. Vieles bleibt flach und schematisch wie hingemalt: ein historisches Tableau, das die individuellen Konflikte zu wenig in den Vordergrund rückt, um dadurch beim Publikum Anteilnahme zu erzwingen.

Fulminant ist der Schluss des ersten Akts mit der Krönung Wandas. Es fällt auf, dass Dvorák überhaupt sehr stark die Aktschlüsse betont, pompös und lautstark. Interessant – und „Tannhäuser“-Assoziationen erweckend – die Stelle im zweiten Akt, wenn Roderich nur mit Harfenbegleitung die Reichtümer seiner deutschen Lande besingt. Wanda selbst scheint von den Instrumenten das Cello zugeordnet (etwa

im vierten Akt mit schön gespielter Solo als Begleitung von Wandas traurigem Gesang), aber wirklich greifen kann man das Dilemma, in dem sie sich befindet, nicht. Für den schwächsten Teil halte ich den dritten Akt, der mitten in einer wilden Landschaft spielen soll und eine schwarzmagische Hexe auf die Bühne bringt. Von der musikalischen Charakterisierung ist das kaum nachvollziehbar. Trotzdem hat die Aufführung bei mir keine Langeweile hinterlassen, und es könnte durchaus sinnvoll sein, das Werk im Rahmen einer gediegenen Pflege des slawischen Repertoires hin und wieder aufzuführen – wie unlängst in Prag. Die konzertante Aufführung im Musikverein beruhte auf dieser Produktion des Tschechischen Nationaltheaters.

Musikalisch überzeugten Chor und Orchester, letzteres mit durchaus angenehmem, weichem Tonfall. Die Sänger haben mich nicht restlos begeistern können. Olga Romanko hat bei der Titelpartie für meinen Geschmack das Dramatische zu stark in den Vordergrund gestellt, zu sehr auf Druck gesungen. Ihre Stimme ist eher härter, eignet sich nur bedingt zum lyrischen Aufblühen. Sie war mir zu sehr Pflichtgefühl und zu wenig Sehnsucht. Auch wenn Dvorák die Psychologie nicht so recht herausbringt, es dürfte gerade auf die Schnittmenge zwischen diesen beiden genannten Bereichen ankommen: Wanda müsste sich zwischen Sehnsucht und Pflichtgefühl aufreiben.

Valentin Prolat als Slavoj ließ zeitweise einen durchschlagskräftigen Tenor vernehmen, gut beim Attackieren, aber sonst eher farblos und mit engem, schmelzlosem Timbre. Wenig überzeugt hat mich Jolana Figasová, die phasenweise zu starkem, etwas grellschattiertem Vibrato neigte; angenehm und interessant der Bariton von Roman Janál (Lumir), gerade passend für einen Barden (leider hatte er nur sehr wenig zu singen). Ohne auffällige Irritationen: Oleg Korotkov als Hohepriester und Ivan Kusnjer (Roderich). Die Hexe der Yvona Skavarova, die mit einem grünen Stoffumhang auf dem Podium einen richtig „magischen“ Farbflecken abgab, hatte ebenfalls nur einen kurzen, gelungenen Auftritt. Gerd Albrecht betonte bei gut ausgewogenem Orchester und Chor mehr das dramatische, was bei konzertanten Aufführungen sicher ein probates Mittel ist, um die fehlende Bühnenatmosphäre zu ergänzen. Das Publikum im nicht ausverkauften Saal

(zum Beispiel waren die Balkonlogen in der zweiten und dritten Reihe ziemlich ausgedünnt besetzt) applaudierte relativ lange und ziemlich dankbar.

[205]

DIE ABREISE / THE BEAR

(Eugen d'Albert / William Walton)

Konzerthaus

9.6.2004

Konzertante Aufführung

Dirigentin: Simone Young; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien

Besetzung: (Die Abreise) Luise - Ruxandra Donose; Gilfen - Bo Skovhus; Trott - Jorma Silvasti (The Bear) Popova - Ruxandra Donose; Smirnov - Philip David Zawisza; Lukat - Sten Byriel

Vom Abreisen und vom Einspringen

Diese konzertante Aufführung von d'Alberts „Die Abreise“ und Waltons „The Bear“ wird man so schnell nicht vergessen: Anmarsch unter heftigem Gewitterregen und eine wörtlich genommene „Abreise“ von Bo Skovhus in der Pause. Skovhus hatte infolge einer schweren Erkältung das Handtuch werfen müssen. Trotzdem fand „The Bear“ statt. Der Einspringer saß im Publikum.

Das Konzerthausmanagement wird in den letzten Tagen ziemlich geschwitzt haben. Bo Skovhus hatte bereits am Vortag – wie man verlauten ließ – schwer angeschlagen eine Absage überlegt, sich dann aber zu einem tapferen Versuch entschlossen. Er kämpfte sich wacker durch die „Abreise“, aber dann war endgültig Schluss.

D'Alberts „Die Abreise“ ist eine im Konversationsstön gehaltene, einaktige Komödie, die vieles von Richard Strauss vorwegnimmt, aber leider nur in einer Art von Vorstufe. Die Musik ist luftig und zielt auf jenes lyrisches Sentiment, das Strauss ab dem „Rosenkavalier“ mehr und mehr verfeinert hat. D'Albert entdeckte auch schon die Koketterie des Walzers, als Ausdruck einer gehobeneren, bürgerlichen Erotik, die sublim umschreibt, worüber sich nicht zu sprechen ziemt. Die Dreiecksbeziehung dieses Einakters – der damit endet, dass Mann und Frau wieder zueinanderfinden und der (Haus-)Freund abreist – bleibt letztlich genauso unverbindlich wie die Musik, die sich

stellenweise fast operettenhaft aus der Verantwortung zieht. Dazu kommt, dass Richard Strauss das Genre der „Konversationsoper“ derart dominiert hat, dass man ihren eigentlichen Beginn, die Innovation d'Alberts, wohl nur mehr aus dieser historischen Perspektive würdigen kann.

Allerdings, es ist auch keine sehr gute Aufführung gewesen. Ruxandra Donose (Luise) charakterisierte „Die Abreise“ mit starkem Stimmflattern quer durch alle Lagen und mühsam gehaltenen, uneben klingenden Höhen. Auf diese Weise entwickelte sich keine laszive Mischung aus Operette und „Strauss'schem Melos“. Jorma Silvasti, der ziemlich höhenlos agierte, schwamm mit der Partie des Trott ein wenig im interpretativen Nirwana zwischen Charakterfach und Liebhaber. Mir war Silvasti schon zu dramatisch besetzt, der Charakter kam stellenweise noch durch. Es war mir letztlich auch zu schwerfällig dirigiert, zu wenig luzid. Denn die Musik d'Alberts ist zu diesem seichten Libretto irgendwie kongenial getroffen. Aber wie bringt man das heraus? Skovhus (Gilfen) hätte es möglicherweise gekonnt, seine Stimme verfügt über dieses wohltimbrierte „Parfum“, um solche Werke „duftig“ zu machen... (Eine hübsche Pointe lieferte noch das begleitende Gewitter. „Fünfter Auftritt: Luise (allein) ... der Wahn entflieht, das Glück zerrann / Am Himmel murmeln die Gewitter...“ Der Einsatz des Donnerrollens hätte genau an dieser Stelle nicht passender sein können. Drohend murmelte es von draußen in den Saal.)

Die Pause dauerte eine dreiviertel Stunde. Skovhus war nach Hause gegangen, aber im Publikum saß mit Philip David Zawisza der Retter des Abends. Zawisza hat „The Bear“ voriges Jahr an der Wiener Kammeroper gesungen – allerdings in deutscher Fassung. Er nutzte die verlängerte Pausenzeit, um sich in die englische Fassung einzulesen und sprang dann ins kalte Wasser. Zawisza (Smirnov) ging nicht unter, ganz im Gegenteil. Es gelang ihm sogar, Akzente zu setzen, und er hat sich den starken Schlussapplaus mehr als verdient. Ein Husarenstück, wie man so sagt, ein wirklich gelungenes. Ruxandra Donose (Popova) fühlte sich beim „Bären“ wohler. Das Stück kam ihrer Stimme stilistisch viel mehr entgegen. Nichts auszusetzen gab es am angenehm klingenden, hellen Bass von Sten Byriel (Luka).

Der „Bär“ ist eine Oper (Werkbezeichnung: „Extravaganza in einem Akt“) nach dem gleichnamigen Tschechow-Stück. Sie steht in bester britischer Tradition. Die Musik besitzt einen mehr intellektuellen Humor, den man nicht immer sehr deutlich heraushört. Das Werk wurde 1968 uraufgeführt und könnte – in gewisser Weise und um die historische Relation zu bestimmen – auch von Britten sein. Aber „The Bear“ ist feinnerviger gebaut, ohne sich allerdings die eine oder andere Derbheit zu versagen. So war am Schluss das Publikum doch zufrieden – „The Bear“ war insgesamt eindeutig besser gelungen – und spendete reichhaltigen Beifall.

[206]

DER RATTENFÄNGER

(Friedrich Cerha)

Museumsquartier Halle E

10.6.2004

Staatstheater Darmstadt in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen; revidierte Fassung

Dirigent: Stefan Blunier; **Inszenierung:** Friedrich Meyer-Oertel; **Bühnenbild:** Harmut Schörghofer; **Kostüme:** Ulrike Rulle; **Orchester:** Orchester des Staatstheaters Darmstadt

Besetzung: Der Rattenfänger - John Pierce; Der Stadtregent - Thomas J. Mayer; Divana, Frau des Stadtregenten - Jennifer Barrette Arnold; Maria, ihre Tochter - Diana Tomsche-Beikircher; Martin, ihr Sohn - Marian Olszewski; Elken, Kammerfrau Divanas - Elisabeth Hornung; Johannes, ihr gelähmter Sohn - Andreas Wagner; Stina, ein blindes Mädchen - Melanie Nawroth; Der Stiftsprobst - Friedemann Kunder; Der Dekan - Horst Schäfer; Der Stadtrichter - Hubert Bischof; Der Roggenherzog - Thomas Fleischmann; Hauptmann/Wirt/Feldwebel - Michael Witte; Der Hostienbäcker - Wojciech Halicki; Der Kleine Henker - Hans Christoph Begemann; Rikke, seine Tochter - Morenike Fadayomi; sowie Landsknechte, Kinder u.v.a.

Große Oper

„Der Rattenfänger“ wurde 1987 beim Steirischen Herbst uraufgeführt, übersiedelte dann für drei Vorstellungen an die Wiener Staatsoper – und verschwand. Erst dieses Frühjahr hat das Staatstheater Darmstadt in Kooperation mit den Wiener Festwochen die deutsche

Erstaufführung möglich gemacht. Wenn sich die Wiener Festwochen 2004 ein Verdienst in Sachen Musiktheater erworben haben, dann ist es diese Koproduktion gewesen. Dabei kann man nicht sagen, dass es Cerha dem Publikum leicht macht. „Der Rattenfänger“ (nach dem gleichnamigen Theaterstück von Carl Zuckmayer) bietet drei Stunden Musiktheater, mit vielen Szenenwechseln, einem großen Figurenkatalog und mehreren verwobenen Handlungsfäden.

Interessant ist, dass Cerha bei seinen Opern-Libretti jeweils auf Autoren zurückgegriffen hat, die um klare Bühnenaussagen nicht verlegen sind, deren moralisierende und lebensweisheitliche „Interjektionen“ man manchmal – in unserem globalisierten Zeitalter – schon als naiv empfinden könnte. Cerha geht hier wirklich von einer Bühnenpragmatik aus, die einem klassischen Opernverständnis sehr nahe liegt. Das fällt auch bei der Behandlung der Sprache auf, bei der Wichtigkeit des Wortes. Viele, fast rezitative Stellen betonen das Stück an sich, sollen klarstellen, dass man der Handlung folgen kann. Cerha war bereits 1987 anlässlich der Uraufführung zu folgendem Schluss gekommen (zitiert nach dem Programmheft des Staatstheater Darmstadt): „Angesichts unleugbarer Tendenzen zu massiven und vielfältigen Formen von Sprachverarmung erscheint es mir nicht irrelevant, Menschen heute mit einer auf diese Weise gestalteten und auf diesem Anspruch bestehenden Sprachwelt zu konfrontieren.“ Er schwamm mit dem „Rattenfänger“ schon 1987 bewusst gegen den Strom, er riskierte Standpunkt und Aussage.

Die Handlung geht natürlich von der sattem bekannten Geschichte des „Rattenfängers von Hameln“ aus. Zuckmayer hat das politisiert: der böse Stadtregent, der mit steigenden Getreidepreisen spekuliert und deshalb verbietet, Ratten zu töten etc. Am Schluss gehen die Kinder freiwillig mit, sie drängen den Rattenfänger geradezu – sie werden von ihm also nicht entführt. Zuckmayer hat in dem Stück ein mittelalterliches Gesellschaftssystem nachgezeichnet: die Macht der Kirche, die unterschiedlichen Bevölkerungsstrukturen zwischen Oberer und Unterer Stadt, der ganze Zauberei- und Hexerei-Plot und anderes mehr. Cerha nimmt auch kompositorisch darauf Bezug. Für die Realisation auf der Bühne war eine behutsame Regie gefragt, die diese stückimmanente Soziologie

erhält und nicht auf dem Altar einer ahistorischen, nivellierenden Modernisierung opfert. Friedrich Meyer-Oertel hat sich in seiner Inszenierung ganz gut auf das Werk eingestellt. Das 20. Jahrhundert war zwar gegenwärtig (in manchen Szenen für meinen Geschmack immer noch zu deutlich), suggerierte insgesamt aber doch eine beklemmende Zeitlosigkeit, eine ahnbare Transparenz verschiedener historischer Ebenen. Wichtig war ihm eindeutig, das lange Werk stringent umzusetzen, das ganze Netzwerk an Handlungsfäden und Szenen zusammenzuhalten – und ihm trotzdem den Raum zu lassen, den es braucht. Wesentlichen Anteil daran hatte auch die Drehbühne, die raschen, perfekten Schauplatzwechsel ermöglichte. Das Bühnenbild (Hartmut Schörghofer) schien teilweise aus Beton, etwa das Kanalsystem statt mittelalterlicher Stadtmauern, zeichnete aber mit einem kühnen Schwung den großen Raum des Stadtregenten, im Hintergrund Hochhäuser angedeutet. Belebt von den gut geführten Darstellern erfüllte es seinen Zweck – und ein paar ebenso gut geschneiderte Kostüme (Ulrike Rulle), von denen vor allem Divana als Frau des Stadtregenten profitierte, belebten zusätzlich.

Der Rattenfänger ist als Figur dem Baal verwandt, singt manchmal ähnliche „Couplets“. Ihn umfängt die Einsamkeit Baals, aber er ist kein asoziales Wesen. Man könnte von ihm einen Bogen zum „Riesen“ spannen: nach dem Baal wieder ein Außenseiter. „Der Rattenfänger“ gibt unter diesen „Außenseiter-Opern“ einen gut fundierten, anspruchsvollen Mittelteil ab. Bei ihm ist der Anarchismus des „Baal“ schon gebrochen, er kann sich sozial einbringen, während er sich beim „Riesen“ auf eine rein körperliche Erscheinungsform zurückzieht – mit nicht ganz so bühnenwirksamen Konsequenzen. Die Anlage des „Riesen“ erscheint gegenüber dem „Rattenfänger“ als geradezu eindimensional. Der „Rattenfänger“ ist Cerhas „große Oper“ – und der „Riese vom Steinfeld“ ist im Vergleich die „Volksoper“.

Auch musikalisch scheint mir der „Rattenfänger“ das komplexeste dieser Werke zu sein. Cerhas Vorbilder kann man dabei nicht überhören, aber es gelingt eine Verdichtung, die sich mit dem gut gebauten Libretto ausgezeichnet verträgt. Der Bogen spannt sich vom solistischen Instrumentengebrauch über kammermusikalische Instrumentierung bis zu mas-

sivem Orchestereinsatz, dazu kommen weniger gebräuchliche „Opern“-Instrumente wie Tenorsaxophon (dem Rattenfänger zugeordnet) oder die Orgel. Die Szenenübergänge sind wieder durch sich symphonisch auswachsende Zwischenspiele gekennzeichnet. Bemerkenswert und hautnah das Pfeifen der Ratten, flankiert von Papiergeraschel, ein klagendes, ein enervierendes Pfeifen, eine musikalische Vision, die das Gewusel kleiner grauer Nagerkörper so recht nachvollzieht: schaurig, eklig, listig.

Die musikalische Umsetzung ging ebenso konzentriert und engagiert über die Bühne wie alles andere auch. Die Sänger hielten sich auf solidem Niveau. John Pierce gab dem Rattenfänger eine einheitliche, sympathische Kontur, auch wenn er stimmlich gegen Ende nicht mehr das zu halten vermochte, was man sich gewünscht hätte. Jennifer Barrette Arnold hat den schwierigen Charakter der Divana überzeugend dargestellt. Der Stadtregent (Thomas J. Mayer) nahm sich dagegen blasser aus, hätte bösser sein können. Für Rikke, die Tochter des kleinen Henkers, gespielt und gesungen von Morenike Fadayomi, hat man als Zuseher auch nicht mit Anteilnahme gezeigt. Allerdings, die stimmliche Anspannung war bei vielen Mitwirkenden nicht zu überhören. Das manchmal etwas lautstarke Orchester agierte sachlich korrekt und war gut darauf eingestellt, das Bühnengeschehen zu stützen. Die Zwischenspiele kamen sehr kompakt, utilitaristisch, und man konnte die Dramatik ganz gut greifen.

Die Halle E im Museumsquartier war sehr gut besucht, nach der Pause waren ein paar Plätze frei geblieben. Der starke Applaus galt dem Ensemble und dem Komponisten, der auf die Bühne gekommen war. Der Beifall hielt nicht allzu lange an – es war schon 23 Uhr. Aber man möchte dem Werk gerne wieder begegnen.

[207]

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(Richard Wagner)

Staatsoper

12.6.2004

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Daland - Matti Salminen; Senta - Nina Stemme; Erik - Torsten Kerl; Mary - Margareta Hintermeier, Steuermann - John Dickie; Der Holländer - Franz Grundheber

Runde Sache

Die erste Reprises-Serie des neuen Staatsoper-„Holländers“ hat musikalisch noch einmal zugelegt. Jetzt hat die Besetzung endlich auch einen Daland, der die Rolle stimmlich umsetzen kann.

Bei Matti Salminen ist der Daland kein böser Kapitalist mehr, sondern Seemann und Vater und – natürlich – auch Kaufmann. Der überzogene Zynismus, den Regisseurin Christine Mielitz dieser Figur verpasst hatte, ist verflogen – zum Glück. An Salminen konnte man auch leicht ermesen, dass die Premierenbesetzung mit Franz Hawlata keine sehr glückliche und eine zu leichtgewichtige gewesen war: Salminen hat nicht nur das stimmliche Schrot und Korn für einen Seemann (er schaut auch so aus). Und Seemann, das ist Daland doch vor allem – auch wenn er gierig nach dem Gold des Holländers blinzelt. Jetzt muss man nur noch diesen lächerlichen Fuchspelzkragen, der Dalands Outfit zierte, irgendwo im Depot verschwinden lassen (am besten in die Financial Times wickeln, die ja auch sinnloser Weise auf der Bühne herumliegt) und die Sache würde sich durchaus gut anlassen – bis auf den Schluss.

Die Illumination Sentas, diesem Mielitz'schen Schlussrätsel, muss man sich Aufführung für Aufführung stellen. Auch beim dritten Mal konnte ich mich nicht damit anfreunden. Das Herumgetue mit dem Benzinkanister nimmt der Szene jegliche Spontanität. Senta muss schauen, wo der Kanister ist, sich übergießen, Zünder suchen, das Feuer brennt wieder nicht ordentlich an, Senta ist längst weg, da hat erst das ganze Rechteck Feuer gefangen etc. Und plötzlich ist die Oper aus und man wurde von der Hauptsache abgelenkt – um den Schluss betrogen. Der szenische Handlungsablauf steht diametral dieser auf den Punkt gebrachten Schlussapothese Wagners entgegen. Derart bekommt die Szene plötzlich einen Knoten, der die Wucht der Dramatik aufhält, und sie beinahe ins Lächerliche verkehrt. Aber was nützt es? Mielitz hat gewiss ein „Copyright“ auf Sentas Feuertod.

Die restliche Besetzung war bekannt: Die Senta von Nina Stemme bot darstellerisch und gesanglich wieder eine exzellente Leistung, höfensicher und kraftvoll. Torsten Kerl schlug sich achtbar, aber wirklich in den Griff bekommt er den Erik nicht. Und über Franz

Grundhebers Holländer lasse ich sowieso nichts kommen. Seiji Ozawa und das Orchester setzten wieder auf ein lautes, mehr trockenere Spiel, aber der musikalische Fluss war diesmal weit besser getroffen; gut akzentuiert die rhythmisch betonten Stellen, etwa der Chor im dritten Aufzug, in dem Ozawa souverän die Spannung gesteigert und bis zum Schluss durchgezogen hat. Fazit: Insgesamt die beste der drei Holländer-Aufführungen, die ich in der neuen Inszenierung gesehen habe. Auch das Publikum war vom durchgehend hohen Niveau des Abends recht angetan.

[208]

DAPHNE

(Richard Strauss)

Staatsoper

13.6.2004

Premiere

Dirigent: Semyon Bychkov; **Regie:** Nicolas Joel;

Bühne, Kostüme, Licht: Pet Halmen

Besetzung: Peneios - Walter Fink; Gaea - Marjana Lipovšek; Daphne - Ricarda Merbeth; Leukippos - Michael Schade; Apollo - Johan Botha; Erster Schäfer - Markus Nieminen; Zweiter Schäfer - Benedikt Kobel; Dritter Schäfer - Jens Musger; Vierter Schäfer - Johannes Wiedecke; Erste Magd - Genia Kühmeier; Zweite Magd - Aarona Bogdan

Apollo Daphnem amat

Dass es musikalisch eine feine Sache wird, hatte man irgendwie erwartet. Dass die Szene auch mit Geschmack das Werk erzählt, hatte man kaum zu wünschen gehofft. Ein großer, bedeutender Premierenerfolg. Das Strauss'sche Spätwerk hat es an sich, Feinschmeckern vorbehalten zu sein. Selbige leckten sich nach dem gestrigen Abend die von Strauss'schem Streicheröl erglänzenden Lippen und zogen, die Herzkammern von Bothas Prachtstimme und von Merbeths zarter, mädchenhafter Daphne erfüllt, bukolisch gesättigt von dannen. Ich auch.

Strauss nahm mit der „Daphne“ Ovids „Metamorphosen“ und andere Quellen wieder auf – in Zeiten, wo man die Antike gerne als Fluchtpunkt vor zwingenden äußeren Umständen gesetzt hat, und das nicht nur in Deutschland. Mir persönlich ist diese Antiken-Rezeption der

1930er-, 1940er- und frühen 1950er-Jahre immer verstaubt vorgekommen – auch wenn gerade Richard Strauss diesen Staub aufleuchten lässt wie kleine, im Sonnenlicht funkelnde Goldpartikel. (Uraufgeführt wurde die „Daphne“ 1938 in Dresden.) Aber es hat sicher poetische Qualitäten, wenn sich ein schönes Mädchen in einen Baum verwandelt. In Schulzeiten, vom Lateinlehrer prüfungsgierig diesbezüglich befragt, mag man allerdings schneller zum Opfer solch fragiler, sich einem entziehender Schönheit werden, als im gesetzten Alter, wo einen schon der Zorn überkommen mag, ob solcher Zurückweisung (und ob der eigenen Unzulänglichkeit?!). Der pubertäre Jüngling wird die Liebe immer anders empfinden, als der reife Mann.

Bei Strauss trifft sich natürlich beides, in Leukippos, Daphnes Jugendgespielen, und Apollo, dem beziehungsgeprüften, entflammten und zürnenden Gott. Ausbaden muss die Geschichte das Objekt solch männlicher Begehrlichkeiten: die Frau. Das mag sich auch das Regieteam (Nicolas Joel und Pet Halmen) gedacht haben, das im Vorfeld (auch mich) mit ein paar psychoanalytisch begründeten Aussagen verschreckt hat: „Daphne habe Probleme mit dem Sex“ oder so ähnlich, was sich mir gleich auf das Gemüt schlug. Nun, mag sein, dass sie das hat. Als Lorbeerbäumchen sowieso. Doch hat die Inszenierung bewiesen, was auch die Strauss'sche Musik im Übermaß besitzt: Geschmack. Und so nehme ich solche Erklärungen gerne entgegen, wenn sie mir nicht bühengemäß dermaßen aufs Auge gedrückt werden, dass ich nicht mehr weiß, was hier gespielt wird. Daphne verwandelt sich laut Joel/Halmen am Schluss zwar in eine ionische Säule, aber so viel Abstraktionsvermögen lasse ich in diesem Fall gerne gelten.

Der Neoklassizismus des Bühnenbildes, die Villa eines vermögenden Herrn, der verklärend-melancholische Hauch des *Fin de siècle* schlägt sich weder mit dem Stoff noch mit der Musik. Das Inszenierungsteam hat dabei an die Münchner Villa Stuck gedacht, erfährt man im Programmheft. Daphne ruht zu Beginn im Vordergrund auf einem Sofa, angeschwiegen von ihrem Mann. Im Hintergrund ist eine große, noch von einem Vorhang verschlossene Bühne aufgebaut. Daphne beginnt zu träumen, der Vorhang öffnet sich, das Spiel beginnt. Das hat zwar nichts mit Richard Strauss

zu tun, hat aber vor allem den Vorteil, dass sich die Regie den originalen Auftrieb von bukolischem Landvolk erspart (Schäfer am Fuße des Olymp!) – und dem Publikum vielleicht das Überschreiten jener Grenze, wo Klassizismus zum Kitsch verkommt.

Antikisierende Ornamentik, eine gewisse pastellöse Farbgebung, auch die Kostüme, schaffen jedenfalls keine optischen Irritationen. Dem Bühnenbild könnte man höchstens Vorwerfen, dass es zu wenig naturnah ist. Die Muscheln, die anfangs mal vorüberziehen, sind in ihrer kühlen, abstrakten Symbolik kein Ersatz für das Grün der Bäume, das Daphne des öfteren besingt. Die Verlorenheit Daphnes – die auch in der Personenregie gut zum Ausdruck kommt – wird dadurch aber verstärkt – und so wie sich Strauss in die Antike zurücksehnte, die verloren ist, sehnt sich Daphne nach einer Natur, die es gar nicht mehr zu geben scheint. Die Verwandlung in die Säule mag das noch einmal schmerzhaft herausstreichen. Ich weiß nicht, ob die wenigen, an einer Hand abzuzählenden Buh-Rufer am Schluss sich durch diese Naturferne haben irritieren lassen. Was dadurch allerdings sehr gut betont wird, ist zugleich die ganze Künstlichkeit, die dieser Oper auch innewohnt. Die Sehnsucht nach Natur und dem bukolischen Ideal einer auf Grund schmaler Überlieferung wiederbelebten Antike ist in starkem Maße auch eine philologische Rekonstruktion, ein Bildungsbürger-Traum. Ihn zu träumen, diesen Luxus, muss man sich erst einmal leisten können.

Und die Strauss'sche Musik ist natürlich unvergleichlich luxuriös. Sie schwingt wie sonnenbestrahltes Blattwerk, schüttelt silbernes und goldenes Laub über alles und jedes, flirrt in Lichtreflexen und huschenden Schattenflecken, allerdings ohne sich darin aufzulösen. Der Schmelz der Streicher, die Fragilität von zartergrünen Blattranken wächst, ja perlt, aus einem nicht allzu umfangreichen, aber biegsamen und festen Stamm, der wie ein ewiges, den Menschen zugedachtes Fatum die arme Daphne durchbohrt. Er kommt in der Partie des Apollo am besten zum Ausdruck, die Strauss wahrhaft göttlich und herrschaftlich angelegt hat. „Aber wer vermag das zu singen?“, denkt man sich, und hört dabei Johan Botha zu, und kommt aus dem Staunen nicht heraus. Es mag ungerecht erscheinen, wenn man das göttliche Opfer, Daphne, erst an der

zweiter Stelle nennt, aber was Botha in dieser Partie leistet, mühelos und immer raumfüllend, die siegreiche Lichtmacht Apolls besingend, mit sonneerstrahlender Höhe oder in langen Phrasen um Daphnes Liebe buhlend, entzieht sich ganz einfach normalen Maßstäben.

Ricarda Merbeth ist eine ausgezeichnete Daphne. So viel vorweg. Sie gibt der Partie eine berückende Zartheit, sie trägt das hellere Grün frischknospender Blätter – um bei diesem Vergleich zu bleiben. Man könnte sich mehr Dramatik wünschen, noch mehr Virtuosität, eine mehr tragendere, ausgreifendere Stimme, würde darüber aber jene jugendliche Betroffenheit verlieren, die Daphnes „Opferrolle“ jeglichen Heroentums entkleidet – und sie dadurch so glaubhaft macht. Wie steht es nicht in der Regieanweisung zu Daphnes erstem Auftritt? „Daphne kommt von links. Sehr jung, fast kindlich.“

Michael Schade, der zweite Tenor, den Strauss in dieser Oper ins Feld schickt, war weniger präsent, schien den richtigen stilistischen Zugang nicht wirklich gefunden zu haben. Ist seine Stimme doch zu lyrisch, zu wenig aufführend unter der Liebe zu Daphne und zu wenig fordernd zugleich? Vielleicht hat hier auch die Regie den Jüngling ein bisschen zu ironisch genommen und nicht so stark an ihn geglaubt wie an Daphne und den selbstherrlichen Apoll. Aber Schade war der weniger überzeugende Eckpunkt dieses Dreiecksverhältnisses. Die restliche Besetzung kommt nur phasenweise zum Singen, Walter Fink hatte als Peneios mit den Strauss'schen Anforderungen schon mehr zu kämpfen, Marjana Lipovšek war eine sehr bestimmte und wohlakzentuierte Gaea, fast mit zu viel Realismus in der Stimme.

Dirigent Seymon Bychkov folgte willig dem von Strauss ausgelegten Klangteppich, den eingewebten Gold- und Silberfäden, brachte ab dem Auftritt Apolls auch immer mehr Spannung hinein. Besonders die Streicherakzentuierung war auffallend, das fast solistische Herausheben mit exquisitem, aber nicht schmalzigem Klang. Er ließ es nicht zu dick auftragen, wahrte letztlich doch eine hauchdünne, kühle Transparenz, sehr gut auf die Inszenierung abgestimmt. So blieb die klassizistische Distanz gewahrt und die Contenance ging nicht verloren. (Die aufflirrenden Klangketten der Violinen kamen nicht immer so sauber, kristallen durchwachsen wie man es sich vorstellt, da

wird sicher noch etwas Feintuning ansetzen.) Woran man sich allenfalls noch hätte stoßen können? Am dunkel gehaltenen Kostüm des Apollo? Der Lichtgott in „schwarz“? Aufgefallen ist es mir, gestört hat es mich nicht. Von guter Wirkung war jene große, überdimensionale, weiße Maske, die mehrmals erscheint, die auch die Dionysosfeier im Hintergrund begleitet. Die kurze Balletteinlage war ebenfalls ohne Peinlichkeiten choreographiert. Am Schluss, den bin ich noch schuldig, taucht der Mann vom Anfang wieder auf (es ist Apoll). Der Vorhang ist geschlossen, die Szenerie ist die des Beginns – nur seine Frau ist fort. So schließt sich der von der Regie hinzugefügte und dezent umgesetzte Inszenierungsrahmen.

Die erste Überraschung war schon der ausverkaufte Stehplatz. Die zweite Überraschung, dass es kaum ein Flüstern gab während der Vorstellung, kaum ein Kommen und Gehen, wodurch sich in letzter Zeit vor allem touristische Aktivitäten in der Staatsoper auszeichneten. Sollte hier gar die „Daphne“, zum letzten Mal 1972 auf dem Spielplan, ihren Durchbruch geschafft haben? Die Folgevorstellungen im Repertoire, schon nächsten September, werden zeigen, ob da etwas dran ist. Ich glaube es nicht. Das Premieren-Publikum reagierte jedenfalls frenetisch. Bei Botha sowieso. Wenige Buhs trübten den Beifall für das Regieteam, das sich insgesamt sehr breiter Zustimmung erfreuen konnte. Fazit: Ein voller Erfolg.

[209]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

19.6.2004

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Juliette - Andrea Rost; Stéphano - Elīna Garanča; Gertrude - Mihaela Ungureanu; Roméo - Marcelo Álvarez; Tybalt - Michael Röder; Benvolio - Martin Müller; Mercutio - Markus Nieminen; Paris - Peter Köves; Grégorio - Eijiro Kai; Capulet - Wolfgang Bankl; Frère Laurent - Dan Paul Dumitrescu; Le Duc - Janusz Monarcha

Neuer Roméo

Interessant ist diese „Roméo et Juliette“-Serie vor allem wegen des Rollendebüts von Marce-

lo Álvarez. Álvarez überzeugte als Romeo gesanglich, darstellerisch setzte er kaum Akzente.

Álvarez besitzt eine jugendliche, gut geführte Stimme, eine angenehme, sich etwas verbreiternde Mittellage, die auch für gefühlvolle Lyriken elastisch genug ist, und eine Höhe, die ohne störenden Nachdruck anspringt. Das Timbre ist hell, leicht melancholisch eingefärbt, für Partien dieser Art durchaus passend. Am Schluss des zweiten Aktes hatte er kurz Probleme das verhaltene, ausklingende Piano sauber durchzuziehen, aber das war insgesamt nur ein kleiner Ausrutscher: Nach Shicoff, Sabbatini und Giordani hat er sich als der bis jetzt stimmlich überzeugendste Romeo dem Wiener Publikum präsentiert – und trotzdem hat er mich nicht mitgerissen.

Álvarez schien sich die Partie „zu gut“ eingeteilt zu haben, sparte da und dort, um sich auf die Gusto-Stückerln zu konzentrieren. So ein ökonomisch angelegter Romeo versagt sich aber selbst die letzte Überzeugungskraft. Dazu kommt, dass er schauspielerisch die Herzen nicht gerade im Sturm eroberte. Vor Julia schien er stellenweise mehr davonzulaufen, als ihre Nähe zu suchen. Seltsam, denn man meint, die beiden müssten sich anziehen wie zwei große Magnetstücke.

Andrea Rost entlockte ihrem Romeo zum Glück ein paar Liebesbezeugungen und setzte sich gesanglich wie darstellerisch gut in Szene. Stefania Bonfadelli ist als Julia im Ausdruck anschmiegsamer, kindlich-naiver; Rost ist mehr die „Opernsängerin“ mit einem etwas härteren Timbre. Elina Garanča ist mir für den Stefano schon zu „ausgewachsen“, Dan Paul Dumtrescu sang einen stimmigen Frère Laurent. Marcello Viotti erwies sich nicht gerade als antreibendes Feuer hinter dieser Liebesgeschichte. Er vermied – bei grundsätzlich schön spielendem Orchester – den Kitsch und die vollblütige Süffigkeit dieser Partitur. Das war mir zu schlank gespielt, zu wenig Sentiment. Was auffiel, dass Rost am Beginn im Kleid und nicht in Jeans „hereinschneit“ und auch dieses Mikrophon weggelassen hat, das Julia als „Discogirl“ präsentiert – und so sieht alles gleich viel überzeugender aus. Insgesamt hat die auf das „Halbstarken-Milieu“ einer (italienischen?) Kleinstadt anspielende Inszenierung ihre besten Momente, wo das sehr überzeugende Lichtdesign von Patrick Woodroffe ins Spiel

kommt und wo die zum Teil störenden Regieideen von Jürgen Flimm in den Hintergrund treten. Viele Bravos und ein Blumenstrauß für Álvarez waren das Resümee einer musikalisch ganz guten, phasenweise aber etwas langatmigen Aufführung.

[210]

GOYA

(Gian Carlo Menotti)

Theater an der Wien

19.7.2004

Österreichische Erstaufführung im Rahmen des Klangbogen Wien

Dirigent: Emmanuel Villaume; **Inszenierung:** Kasper Bech Holten; **Ausstattung:** Steffen Aarving; **Licht:** Jesper Kongshaug; **Choreographie:** Nikolaus Adler; **Orchester:** RSO Wien; **Chor:** Festival-Chor Klangbogen Wien; **Choreinstudierung:** Matthias Köhler

Besetzung: Goya - Plácido Domingo; Duchess of Alba - Michelle Breedt; Maria Luisa, Queen of Spain - Iride Martinez; Charles IV. King of Spain - Andreas Conrad; Don Manuel Godoy - Maurizio Muraro; Martin Zapater - Christian Gerhaher; A Singer / Leocadia - Nadia Krasteva; A Maid - Petra Simkova; Innkeeper / Major Domo - Sergio Raonic Lukovic

Sängerfest

Die österreichische Erstaufführung von Gian Carlo Menottis „Goya“ brachte Festtagsstimmung ins Theater an der Wien. Maßgeschneidert für Stimme und Bühnenerscheinung von Plácido Domingo provozierte sie rund 25 Minuten langen Schlussapplaus, rhythmisches Klatschen und eine „Autogrammschlange“ vor der Loge des 93-jährigen Komponisten.

Irgendwie ist mir das Ganze vorgekommen wie eine Geburtstagsfeier. Der Jubilar tritt in einer für ihn entworfenen Dekoration auf, kein Miss-ton stört das Arrangement. Auch Regie und Ausstattung halten sich sorgsam und gekonnt ans tradierte Opern-Protokoll. Dann werden die Kerzen auf der Festtagstorte angezündet und alles taucht für knappe zwei Stunden reiner Spieldauer ins magische Licht längst verflossener Opernzeiten. „Goya“ ist reines Mittel zum Zweck. Die Oper, die das Leben des berühmten spanischen Malers als Stoff hat, ist – so Menotti im Originalton – „unverschämt me-

lodisch“. Und der Komponist fügt, wie im Programmheft nachzulesen ist, augenzwinkernd hinzu: „Es ist offensichtlich, dass es sich hier um eine Oper handelt, die von einem Tenor beauftragt wurde und die für einen Tenor geschrieben wurde.“

Mit seismographischem Gespür hat Menotti Domingo die Partie auf den Leib und in die Kehle komponiert – und sie nach der Uraufführung 1986 in Washington für die jetzige österreichische Erstaufführung noch einmal adaptiert. In der Oper geht es um tragische Liebe und leidendes Künstlertum samt eindringlicher, von der Regie gut aufgelöster Sterbeszene. Domingo darf durchwegs auf seine breite, wohligh den Raum füllende Mittel-lage setzen, die in Momenten der Emphase heldisch überstrahlt – und gerade auch im Theater an der Wien von großer Eindringlichkeit und Wirkung ist. Wie mit einer Wünschelrute versehen hat Menotti die Quellen jener außerordentlichen Stimme erschlossen und ihren idealen Tonumfang ausgemessen – und als Zuhörer ist man über beides erstaunt: diese eben beschriebene Kunst des Komponisten und jene Kunst des Sängers, sich über Jahrzehnte hindurch die Stimme in ihrem Kernbereich in solch sonorer Frische und Ausdruckskraft zu erhalten.

Zu diesen beiden Künsten gesellte sich die Kunst der Selbstbeschränkung beim Inszenierungsteam, das in einem historisierenden Rahmen mit einfachen, aber wirkungsvollen Mitteln und kluger Personenführung natürlich auch Domingo in den Mittelpunkt stellte – ohne auf die zwei wichtigsten weiteren Protagonisten zu vergessen: die Herzogin von Alba und die spanische Königin. Die Exaltismen dieser beiden etwas hysterisch angefärbelten Figuren bilden zum sich verinnerlichenden Lebensschicksal Goyas einen guten und effektvollen Kontrast. Sie schaffen jene nur durch Todesfälle auflösbare Psychologie von Dreiecksverhältnissen, die zu den bestimmenden Konstanten des „klassischen Opernrepertoires“ gehören. Und Menotti, als genialer Trigonometrist, nützt alle Tricks, um letztlich Domingo als Grundlinie und Basis dieser geometrischen Familienaufstellung zu beweisen.

Als Zuschauer lässt man sich das sehr gerne gefallen. Die Oper schreitet zügig voran und bietet einige packende, für die Sänger – und das Publikum – dankbare Szenen (beispiels-

weise die Szenen zwischen Goya und Alba, Goyas Gehörsturz, der Schluss). Und Domingo vermag den Handlungsspielraum, den ihm der Komponist zuweist, mit seiner Persönlichkeit mehr als auszufüllen. Mit Michelle Breedt steht in dieser Produktion Domingo eine vorzügliche Herzogin von Alba zur Seite, die durch ihren angenehmen, hellen Mezzo und ein offenes, gewinnendes Spiel, den Hofmaler phantasievoll mit schwärmender Erotik umgarnt. Hier muss man auch der Ausstattung Lob zollen, die mit fließenden Gewändern im Stil der Handlungszeit, die erotische Komponente zugleich lockend verhüllte und verlockend herausstrich – und damit viel Geschmack bewies. Dermaßen noch zusätzlich unterstützt konnte die Herzogin zu einer starken Bühnenpersönlichkeit avancieren und die – nüchtern betrachtet – insgesamt doch ziemlich klischeehafte Dramaturgie des Stücks mit zusätzlicher Spannung erfüllen.

Der dritten Spitze des Dreiecks, der spanischen Königin, hat Menotti weniger Aufmerksamkeit und Raum zugedacht, ihr aber eine lange „Auftrittsarie“ geschenkt. Das ist ein witziges Stück Musik, fast die Karikatur einer Königin, die sie gegenüber der Herzogin beim Publikum gleich „ins richtige Licht“ setzt. Für sie verlässt Menotti, um des Akzentens Willen, auch manchmal seine melodiose Basis. Iride Martinez ist diesem perfiden Charakter – sie ist der Herzogin von Alba nicht nur ihre prunkvolle Garderobe neidig, sondern lässt sie auch vergiften – eine gute Anwältin und sie kann sich auch stimmlich in dieser gesanglich pointiert geführten Partie bewähren.

Das restliche Bühnenpersonal ist mehr Staffage, aber auch hier sparte Menotti da und dort nicht mit kurzen melodisch-ariosen Stellen, die von allen Mitwirkenden zur Zufriedenheit genutzt werden: sei es jetzt vom prächtigen Bariton Christian Gerhahers, vom etwas buffonesken Bass Maurizio Muraros oder von Andreas Conrad als König. Das Radio-Symphonieorchester Wien unter Manuel Villaume betonte die puccini-veristischen Züge der Partitur (die von solchen wirklich übertoll ist), und passte sich in der Dynamik gut an Sänger und Raumgröße an.

So kam dann einer jener raren, beglückenden Abende zustande, die, in dem sie stattgefunden haben, auch schon als „historisch“ bezeichnet werden können: ein aus seiner Loge

im ersten Range rechts nach Vorstellungsende dankend Sängerteam und Publikum beglückwünschender Menotti (Jahrgang 1911!), als höchst lebendiger Bewahrer eines längst verschwundenen Opernstils, und ein Tenor, der (!) Tenor, Plácido Domingo, der nach langer, intensiver Sängerkarriere, hier noch einmal ganz „er selbst“ und seinem Publikum nahe sein durfte.

[211]

MACBETH

(Giuseppe Verdi)

Schloss Neuwaldegg

20.7.2004

Premiere; Freilichtaufführung der opernwerkstatt wien, Macbeth in der Urfassung von 1847

Dirigent: Tiziano Duca; **Inszenierung:** Paolo Trevisi; **Bühnenbild:** Poppi Ranchetti; **Orchester:** Orchester der opernwerkstatt wien; **Chor:** Chor Plovdiv und Theater Gruppe DIALOG; **Choreinstudierung:** Kalin Marinov

Besetzung: Macbeth - Mauro Augustini; Lady Macbeth - Kathleen McCalla; Banco - Bonaldo Giaiotti; Macduff, schottischer Edler - Juremir Vieira; Malcom, sein Sohn - Wilfried Feichtinger; Kammerfrau - Tamami Sato; Arzt - Eberhard Kummer; Erscheinungen: Eberhard Kummer, Beata Hecht, Isabel Duca

„A drum! a drum!

Macbeth doth come.“

William Shakespeare, Macbeth, 1. Akt, 3. Szene

Macbeth im Wienerwald

Freilichtaufführungen haben einen großen Vor- beziehungsweise einen großen Nachteil: Es kommt immer auf das Wetter an. Wer hätte noch vor einer Woche der Premiere dieser „Macbeth“-Produktion einen so prachtvollen, milden Sommerabend prophezeit? Jedenfalls war die Premiere eine gelungene – auch kräftig vom stimmungsvollen Ambiente des Aufführungsortes unterstützt.

Das schwüle Gedünst, dass am frühen Abend noch über dem westlichen Wienerwald gelagert hatte, löste sich auf, es kamen sogar die Sterne durch. Und das ferne Wetterleuchten gegen halb zwölf Uhr nachts flackerte gerade rechtzeitig zur Schlacht beim Wald von Birnam. Natur ist nicht nur wegen des in „die Schlacht

marschierenden Waldes“ ein wichtiges „Macbeth“-Ingredienz. Auch die Hexen, umwabert von Heide-Nebeln, verstehen sich auf Wetterzauber und lieben das Gewitter. Die Bühne hat man so platziert, dass das Schloß mit seiner spätbarocken Fassung im Rücken der Zuschauer zu liegen kommt. Deren Blicke richten sich waldwärts, in der Bühnenmitte von einem hohen Ahorn bestimmt; rechts und links davon befinden sich dunkelgraue, burgmauernähnliche Aufbauten als Begrenzung. Einige dieser Mauerelemente können modulartig je nach Szene verschoben werden. Am Beginn ist die Bühne ganz offen, die Hexen lagern schon in Gruppen zum Empfang von Macbeth bereit. Bühnennebel speit empor. Macbeth und Banco tauchen plötzlich hinter entferntem Strauchwerk auf und marschieren über das Wiesengras durch lockeren Baumbestand auf die Bühne. Das macht einen sehr romantischen, verheißungsvollen Beginn.

Aber in der Folge hat man, wie mir scheint, dieses Natur-Ambiente zu sehr als Dekoration und zu wenig als Spielraum verstanden. Wie großartig der räumliche Effekt sein kann, erfährt man erst wieder am Schluss, wenn sich der Schlachtenlärm aus waldigem Nachtdunkel in Form versprengter Bläsergruppen und Waffengeklirr mit dem Orchesterklang zu einem mitreißenden akustischen Erlebnis verschmilzt. (Immer bezogen auf meinen relativ weit vorne und mittig gelegenen Tribünenplatz.) Die Parkkulisse beginnt plötzlich lebendig zu werden und jene geheimnisvolle Naturmagie auszuströmen, von der viel in Verdis „Macbeth“-Musik verborgen liegt. Ansonsten ist über die Inszenierung vor allem anzumerken, dass sie die Handlung im 11. Jahrhundert belässt und nicht immer mit Kreativität und Raumgefühl die Charaktere zeichnet und die Ensembles arrangiert.

Die Lady der Kathleen McCalla musste leider einer Verkühlung Tribut zollen und sich vor Beginn ansagen lassen. Gezügelte Power und kluger Ressourceneinsatz hemmten die künstlerische Entfaltung, aber man spürte die innere Glut, die an diesem Abend leider nur phasenweise auflodern konnte. Mit Mauro Augustini stand ein erfahrener Verdi-Bariton auf der Bühne, der für einen hörenswerten Macbeth sorgte. Gustostückerl des Abends war aber sicher der Banco von Bonaldo Giaiotti. Der einstens gefeierte Bass ließ einen die alte

Schule italienischen Operngesanges genießen, wortdeutlich und stilistisch ausgearbeitet, wenn auch – seinem fortgeschrittenen Alter entsprechend – das Verdi'sche Feuer schon abgeklärter flammte. Mit dem etwas strengen Timbre von Juremir Vieira als Macduff konnte ich mich weniger anfreunden, aber er gab die Partie kämpferisch und voller Energie – was dem vierten Akt insgesamt sehr gut bekam.

Das Orchester war von Tiziano Duca gut eingestellt und präpariert. Wichtig scheint mir, dass die großen Konturen deutlich herausgearbeitet waren, was bei einer Aufführung im Freien dem Höreindruck nur förderlich sein kann. (An Details kann man natürlich immer feilen.) Für den Gastchor aus Plovdiv gibt es Punkteabzüge, da waren zwei, drei Hexen darunter, die mehr Blech als Gold in der Kehle hatten. Insgesamt hätte ich mir mehr Expressivität und Leidenschaft gewünscht, so richtig aufwühlend wurde es selten. Das hatte teilweise auch mit der simplifizierenden Inszenierung zu tun.

Ein interessanter Aspekt dieses „Macbeth“ ist die gespielte Fassung. Während man fast immer nur Verdis Macbeth-Überarbeitung von 1865 zu hören bekommt, konnte man hier die Urfassung von 1847 kennenlernen. Sie unterscheidet sich nur an wenigen Stellen deutlich von der Zweitfassung. Am auffälligsten ist der andere Schluss: In der Urfassung stirbt Macbeth auf der Bühne und hat das letzte Wort. Der Jubel für den neuen König bleibt aus. Mag sein, dass sich dadurch für den Zuschauer eine veränderte Perspektive ergibt, dass man in der Urfassung eher geneigt ist, das Schicksal von Macbeth „tragischer“ zu nehmen. Jedenfalls ist die Akzentuierung eine härtere. So entspricht auch der Eingangschor zum vierten Akt besser dem tragischen Los der Flüchtlinge. Auch hier hat Verdi 1865 eine neues, „prächtigeres“ Chorstück eingefügt. (Man darf nicht vergessen, dass diese „Macbeth“-Neubearbeitung für Paris entstanden ist.) Ansonsten steht Macbeth in der Urfassung mehr im Mittelpunkt, die Lady hat weniger zu singen. Wenn ich mich entscheiden müsste, ich würde trotzdem bei der Fassung von 1865 bleiben. Sie ist schlussendlich die „effektvollere“. Das zahlreich erschienene Publikum – man hatte zwischen Orchester und Tribüne noch zusätzliche Sitzgelegenheiten aufstellen müssen – quittierte die Aufführung mit viel Applaus und ging sichtlich zufrieden nach Hause.

Abschließend noch ein paar Anmerkungen zu Spielort und Anreise: Spielort ist das Schloss Neuwaldegg, umgeben von einem sehenswerten (wenn auch im 19. Jhdt. teilweise veränderten) Barockpark. Die Anreise mit dem Auto ist nicht zu empfehlen. In unmittelbarer Nähe des Eingangs in der Waldegghofgasse gibt es so gut wie keine Parkplätze. Von der Straßenbahnhendstelle 43 benötigt man zu Fuß nur fünf bis 10 Minuten. Die Aufführung beginnt zwar erst um 20.30h, endet aber rechtzeitig, um den letzten 43er, der kurz nach dreiviertel Zwölf bis zum Schottentor fährt, noch zu erreichen – spätere Züge werden nur mehr kurzgeführt und landen irgendwo in einer Hernalser Remise. Kritisch könnte es sein, den einen oder anderen Anschluss zu erwischen (insofern wäre 20.00 Uhr wohl die bessere Beginnzeit gewesen). Die Mitnahme eines Sitzpösterchens könnte – je nach persönlicher Empfindlichkeit – von Vorteil sein.

(Anmerkung 23.7.04: Wie man mir dankenswerter Weise mitgeteilt hat, besteht das Orchester zu 90% aus Amateurmusikern und nur zu 10% aus Profis.)

[212]

IL RE PASTORE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

9.8.2004

Konzertante Aufführung, Klangbogen Wien

Dirigent: Martin Haselböck **Orchester:** Wiener Akademie

Besetzung: Alessandro - Kurt Streit; Aminta - Sabina Cvilak; Elisa - Isabel Monar; Tamiri - Katerina Beranova; Agenore - Markus Schäfer

Das Mozartjahr naht mit Riesenschritten. Der Klangbogen Wien begann schon heuer damit, das Publikum auf die früheren Mozart-Opern einzustimmen. Mit „Il re pastore“ stand eine idyllische „Serenata in zwei Akten“ aus dem Jahr 1775 auf dem Programm einer konzertanten Aufführung.

Dieses „Il re pastore“ – nach einem Text von Pietro Metastasio – ist nicht gerade ein „Reißer“, wenn man das so direkt sagen darf. Die Mozart-Exegese hat diesem Werk sehr unterschiedliche Beurteilungen widerfahren lassen.

Das Sujet wirkt aus heutiger Sicht ziemlich antiquiert, aber die Zeitverbundenheit der Komposition macht es mir auch nicht leicht, den jungen Genius in ihr zu entdecken. Hier besteht noch vieles im Fortspinnen barocker Konvention, die nur stellenweise der packende oder sentimentale Zugriff von Mozarts Meisterschaft durchbricht. Als Zuhörer ahnt man natürlich, dass der Kitsch ein ständiger Mitbewohner dieser Rokoko-Idylle ist, das flaumige, in sentimentales Rosa gefärbte Abendgewölk einer zu Ende gehenden Epoche. Mozart hat diese Töne zwar mit Meisterschaft angeschlagen, aber er selbst tritt nur schemenhaft zu Tage, selten so greifbar wie in der Arie der Aminta im zweiten Akt („L'amero, saró costan-te“). Diese Arie schwebt wie ein betörender jung-mozartischer Andante-Satz an einem vorüber, mit einem zarten Violinsolo aufmunitioniert.

Die Frage ist nun, wie man mit diesem schillernden Idyll umgehen soll. Man kann in eine Perle hineinbeißen oder sie in kunstvoller Fassung erstrahlen lassen oder beides versuchen. Martin Haselböck schien mir mehr den Biss zu bevorzugen, was sich auch in der Auswahl der Sänger zeigte. Jedenfalls nahm die Verzweiflung der Elisa (Isabel Monar) im 2. Akt für mich schon fast elettrahafte Züge an und gemahnte stark an den „Idomeneo“ – der Alessandro von Kurt Streit sowieso. Das erinnerte einen zwar an seine vorzügliche Gestaltung dieser Partie im letzten Jahr beim Klangbogen, war mir aber doch schon zu kraftvoll geprägt, auch von der leichten Tendenz, den natürlichen, perlenden Fluss der Koloraturen zu verhärten. Doch dem kann man entgegenhalten, dass ein heroischer Tonfall dem Alessandro, jenem welterobernden mazedonischen König, schon angemessen ist. Wie auch immer man hier entscheidet, seine Stimme war unbestritten die durchgebildetste und technisch bestgeführte am Podium. Ihm nahe kam nur der Aminta der Sabina Cvilak, doch auch sie watete mir zu wenig im naiv strömenden Bach dieses musikalisch entwickelten Schäferspiels. Jedenfalls spendete sie in der oben angesprochenen Arie genug Rührung und Anmut, so dass man diese (unterstützt von der stimmungsvollen Umsetzung durch das Orchester) mit tiefer Empfindung auskosten konnte. Die restlichen Mitwirkenden folgten mit gar nicht so großen, doch merkbaren Abstufungen.

Das Theater an der Wien war gut besucht, aber nicht ausverkauft, und nach der Pause sind ein paar weitere Plätze leer geblieben. Nach rund zweieinhalb Stunden gab es verdienten Applaus für alle Mitwirkenden. (Das Orchester war auf Parkettniveau gehoben worden, und die Wiener Akademie saß nicht im Graben, sondern im „Cercle“. Die Sänger agierten von der Bühnenrampe.)

[213]

DALIBOR

(Bedrich Smetana)

Theater an der Wien

10.8.2004

Klangbogen Wien

Dirigent: Kirill Petrenko, **Orchester:** RSO Wien; **Chor:** Festival-Chor Klangbogen Wien; **Inszenierung:** Torsten Fischer; **Bühne:** Herbert Schäfer; **Licht:** Hartmut Litzinger

Besetzung: Dalibor - Jan Vacík; Milada - Eva Urbanová; Jitka - Mary Mills; Vladislav - Scott Hendricks; Beneš - Peter Mikulas; Budivoj - Markus Butter; Vitek - Valentin Prolat; Richter - Georg Golser, Simon Park, Dimtrij Solowjow; Zdenek - Max Böhme

Fragwürdiger Held

Ein kräftiges Lebenszeichen des slawischen Repertoires bietet zur Zeit Smetanas „Dalibor“ im Theater an der Wien – eine Koproduktion des Wiener Klangbogens mit dem Saarländischen Staatstheater. Der nachfolgende Bericht gilt der zweiten Aufführung.

Dalibor legt sich mit Gesetz und König an, ist naiv und heißblütig zugleich. Er hat den Tod des Geigers Zdenek in Selbstjustiz gerächt und den hinterhältigen Burggrafen von Ploschkowitz getötet. Dalibor wird zu lebenslanger Kerkerhaft verurteilt. Milada, zuerst Anklägerin im Prozess, wird von Liebe überwältigt, schleicht sich als Bursche verkleidet zu Dalibor in den Kerker, um ihn zu retten. Doch letztlich misslingt der Befreiungsplan, am Schluss sind beide tot.

Anders als im „Fidelio“ – die Parallelen sind unübersehbar – gehen die Gegensätze quer durch die handelnden Personen. Am deutlichsten wird das in der Figur der Milada, die zuerst Dalibor wegen des Todes ihres Bruders anklagt, sich dann in ihn verliebt und auf die Sei-

te der Aufständischen schlägt. Aber auch Dalibor ist nicht frei von Schuld. Wer unreflektiert einem abstrakten Freiheits-Ethos huldigt, vergisst rasch das Leid, dass er damit auch über andere Menschen bringen kann. Am greifbarsten wird diese Problematik im dritten Aufzug, in dem die Staatsräson siegt, mit der auch der König seine Gewissensbisse beruhigt. So wird der Aufstand niedergeschlagen, Dalibor folgt Milada in den Tod. Ganz anders im „Fidelio“, der viel deutlicher das Schwarz und Weiß von Gut und Böse malt. Der Glaube an die „Freiheit“ – bei Beethoven umjubelte Idee – wird bei Smetana auf den Boden der politischen Realität zurückgeholt. Interessant, wie sich diese beiden Werke in diesem Punkt sinnvoll ergänzen.

Am schwächsten scheint mir „Dalibor“ dort, wo er dem „Fidelio“ am nächsten steht – in der Kerkerzene des zweiten Aktes. Milada hat sich beim Gefängniswärter eingeschmeichelt und nützt dessen Wohlwollen, um sich Dalibor zu nähern. (Die Ähnlichkeit zu Beethovens Operneinzling geht bis in musikalische Details – so darf auch Milada eine große, jubelnde Arie singen, der Gefängniswärter hat viel Roccohaftes an sich u.a.m.) Ganz anders dann der dritte Aufzug: Die Handlung nimmt einen anderen Verlauf als erwartet, das Fluchtkomplott wird aufgedeckt, die Folgen für alle Beteiligten sind fatal.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die Angriffe, denen sich Smetana nach der Uraufführung des „Dalibor“ (1868) ausgesetzt sah, sogar verstehen. „Dalibor“ ist keine Nationaloper im Sinne einer politischen Manifestation. Vor dem Hintergrund des 1867 beschlossenen Ausgleichs zwischen Österreich und Ungarn musste die pessimistische Kernaussage national gesinnten tschechischen Kreisen sogar als ziemlich restaurativ erscheinen. Dalibor ist als Heros zu fragwürdig, der Aufruf zum Aufstand endet im Desaster. In gewisser Weise ist hier Smetana auch von der Tagespolitik überholt worden, denn die Arbeiten zu dieser Oper haben schon 1865 begonnen, vor den für die Tschechen so wenig befriedigenden politischen Neuordnungen.

Aber wie nimmt sich „Dalibor“ heute auf der Bühne aus? Die Oper bietet im Grunde, was das Zuhörerherz begehrt, und es verwundert, dass man ihr hierzulande so selten begegnet. Freilich, Smetanas Sentiment scheint manchmal ein wenig problematisch und die Komposi-

tion ist nicht ohne Bruchstellen. Oft schwanken die Stimmungen ziemlich rasch. Die gefühlstriefende Naivität, mit der der Revolutionär Dalibor seiner Geige und seinem toten Freund huldigt, mag man im Widerspruch zu der interessanten Behandlung des Freiheitsthemas sehen. Es braucht deshalb einen musikalischen Leiter, der sich mit beidem arrangieren kann, mit den aufwühlenden Chorszenen und jenen schwelgerischen Streichermelodien, die einen wirklich zu Tränen rühren könnten. Kirill Petrenko hatte hier keine Vorbehalte, verknüpfte slawische Schwermut mit glutvollem Aufbegehren und verschmolz die *Dé-jà-vu*-Momente (denn manches von Wagner und Beethoven hat sich schon in die Komposition eingeschlichen) zu einer individuellen, gut durchgekneten, auch im rhythmischen kraftvollen Partitur. Dazu hat er aus dem präzise aufspielenden RSO Wien einen etwas dunklen, handfesten Klang hervorgeholt, der glaubhaft den Charakter des Werkes (und der Inszenierung) traf. Auch die Chöre waren gut getrimmt, sangen mit effektivem Feuer. Das passte und machte sofort Lust auf mehr.

Die Sänger boten Unterschiedliches. Der Dalibor von Jan Vacík (ursprünglich war Miro Dvorsky vorgesehen gewesen) konnte mit etwas grell angeschnittenen Höhen einigen Effekt machen, hatte aber in den gefühlvolleren Passagen viel Mühe. Dort trug die schmelzlose Stimme wenig, wurde fahl und im Piano ganz und gar eigentümlich, wohl auch auf Grund technischer Insuffizienz. Die Möglichkeiten eines Liebhabers und eines Helden wurden gesanglich und darstellerisch nur marginal genutzt. Dass seine Stimme erst unter einigem Druck anspringt, dieses Merkmal teilte sie mit der Milada von Eva Urbanová; Bei Urbanová; konnte man das noch einer forcierten sängerischen Expressivität zu Gute halten (deren häufiger Einsatz mir in Anbetracht des erzeugten Vibratos und einer im Hintergrund lauernden Schärfe schon verdächtig erschien). Besondere Feinfühligkeit dürfte auch ihre Sache nicht sein.

Ebenfalls mit einer Tendenz, sich im Ausdruck zu überfordern, agierte die Jitka von Mary Mills. Solche Einsatzkraft reißt das Publikum natürlich mit, geht aber leicht auf Kosten einer präzisen Stimmführung. Richtig solide und bemerkenswert ging es hingegen bei den weiteren männlichen Ensemblemitgliedern zu, sei

es bei dem in seinem Schicksal ergreifenden Kerkermeister, den Peter Mikulas gestaltete, dem Budivoj des Markus Butter, dem im Gewissenskonflikt gespaltenen König Vladislav von Scott Hendricks, dem nur kurz auf der Bühne präsenten Vitek von Valentin Prolat – denen teilweise auch mehr Applaus spendiert wurde, als den beiden Hauptdarstellern. Am meisten Applaus und Bravos gab es sowieso für Petrenko.

Die Inszenierung von Torsten Fischer zeigte mehr die dunklen Seiten des Werkes, den Zylinderhüten und Uniformen nach in einem stark militarisierten Staat des 19. Jahrhunderts angesiedelt. Als Bühnenbild kontrastierte ein verschneiter Gefängnishof ein düsteres, von einer Wendeltreppe beherrschtes Verlies: ein eisiges, trostloses „Schwarz-Weiß“, durch das manchmal poetisch Schneeflocken trieben. Im Vordergrund mahnte die ganze Zeit über ein kleines, schlichtes Grab das Endziel aller menschlichen Bestrebungen ein. Der nachdenklich stimmende Inszenierungsrahmen hielt das Ganze gut zusammen, ohne sich in negativer oder positiver Weise besonders zu empfehlen. Eine gewisse Statik rechne ich diesmal gar nicht zu den Nachteilen. Sie wurde von Petrenko am Pult mehr als ausgefüllt. Der Abend dauerte bis kurz nach 23 Uhr: eine Uhrzeit, die das Publikum rasch aus dem Haus scheuchte. Zuvor hat es aber noch sehr kräftig applaudiert.

[214]

GOD'S LIAR

(John Casken)

Semperdepot

16.8.2004

Neue Oper Wien in Kooperation mit Klangbogen Wien (Österreichische Erstaufführung 2.8.2004)

Dirigent: Walter Kobéra; **Inszenierung:** Stephan Bruckmeier; **Bühne:** Klaus Baumeister; **Kostüme:** Dorothea Wimmer; **Lichtdesign:** Norbert Chmel; **Orchester:** Amadeus Ensemble Wien

Besetzung: Stepan Kasatsky - Steffen Rössler; Stephen - Hristofor Yonov; The Women - Rebecca Nelson; Ensemble - Veronika Groiß, Eva Maria Riedl, Rafael Alvarez, Noriyuki Sawabu, Günther Strahlegger, John Cummins

Kann denn Liebe Sünde sein?

Der Mönch Sergius schneidet sich einen Finger ab, um den Verführungskünsten einer Witwe zu widerstehen. Doch später wird er einer 16-jährigen erliegen. Stephen liest die Tagebücher des Mönchs und dreht einen Film darüber. Die 2001 uraufgeführte Oper von John Casken erlebte beim Klangbogen Wien ihre Österreich-Premiere.

In diesem Werk geben sich Vergangenheit und Gegenwart ein seltsames Rendezvous. Den einen Handlungsstrang bildet die Kurzgeschichte „Vater Sergius“ von Leo Tolstoi aus den 1890er-Jahren, den anderen haben Casken und Librettistin Emma Warner hinzugefügt. Bei dem einen handelt es sich um das Schicksal des russischen Offiziers Stepan Kasatsky, der nach der Eröffnung seiner Braut, Mätresse des Zaren gewesen zu sein, ins Kloster geht; bei dem anderen handelt es sich um Stephen, der sich in den Tagebüchern dieses eifrigen „Offizier“-Mönchs verliert und dessen Lebensweg in einem Filmprojekt verarbeitet. Das Ergebnis ist ein Dialog zwischen zwei Jahrhunderten über die mögliche Selbst- und Gottfindung des Menschen. Ein Dialog, der sehr pragmatisch in der „guten Tat“ einer Frau endet, die dem verlumpten und seelisch zerrüttenden Mönch hilfreich zur Seite steht. Eine Geste des Erbarmens, die der in Sünde gefallene, verzweifelte Mönch vielleicht als Versöhnung nicht nur mit den Menschen (und Frauen) im allgemeinen, sondern auch mit Gott (und sich selbst?) begreift. Nun hat man nicht viele Belege dafür, dass Casken und Warner es mit dieser Thematik auf eine Parodie abgesehen haben. Sie meinen es wirklich ernst. Emma Warner wird im Programmheft mit dem Satz zitiert: „Zwischen Nietzsches ‘Gott ist tot’ und Steiners ‘Gott ist noch nicht’ irrt der moderne Mensch durch die Welt, auf der Suche nach den Absoluten, die diese in letzter Zeit verlassen haben: Wahrheit, Gott, Ich. Das Erkennen einer ähnlichen Suche zieht unsere moderne Figur Stephen zu Vater Sergius, zu jener Figur, die Tolstoi über hundert Jahre zuvor schuf.“

Trotzdem – oder gerade deshalb? – kann man eine gewisse Simplizität „God's Liar“ nicht absprechen – im Text, aber auch im musikalischen Ausdruck einer ziemlich zeitlosen, um einen gefestigten Streicherkern herumkomponierten, nicht unsüffigen Moderne. Doch zumindest für diese Produktion ist das Konzept

aufgegangen: In schwindelnder Höhe, auf zwei Quadratmeter als Säulenheiliger der Verführung zu widerstehen, bringt neben artistischer Spannung auch gleichnishaft die Gedankenakrobatik dieses ganzen Opernentwurfes sehr gut zur Geltung. Vater Sergius kniet in vier Meter Höhe, die Witwe steigt ihm über die Leiter nach. Mit surrealer Sinnlichkeit und schwebenden Streicherklängen gepaart, nackter Mönchsbrust und schwarzem Kleid, kam die Verlockung auch über das Publikum. In dieser Szene, die mit dem Fingerverlust endet, erlebte der Abend seinen packenden, von der Regie geschickt ausgenützten Höhepunkt.

Der Rest war ein langer Ausklang, der soziale Abstieg des Mönchs, die Verzweigung von Stephen, dem sein ursprüngliches Filmprojekt abhanden kommt, bis die Handlung in der menschlichen Schlussgeste dieser namenlosen Frau Ruhe findet. Formal interessant ist die Wiederholung der Verführungsszene unter Stephens Regie, im Zuge seines Filmprojektes. Der Schauspieler des Mönchs besitzt aber nicht so viel Willenskraft wie Tolstois Vorlage und lässt sich mit der Schauspielerin auf zu enge Tuchföhlung ein. Stephen, der sein Projekt mittels Agentin in Hollywood untergebracht hat, beendet die Dreharbeiten. Das liest sich fast wie ein Kommentar Nachgeborener auf die so schwer einzulösenden (und kaum mehr verständlichen) Erlösungsansprüche eines früheren Zeitalters – und zugleich handelt es das Thema der Verführung auch an der heutigen Konsum- und Glamourwelt ab. Konsequenter kehrt Stephen Hollywood den Rücken und sucht seine ganz persönliche Fassung für diesen Film.

Für die Sänger bietet „God's Liar“ dank- und sangbare Rollen. Die Sopranpartie – „The Women“ – verkörpert alle wichtigen Frauenrollen durch dieselbe Sängerin. Auch von Stepan Katsatsky, Offizier und Mönch, wird eine große Gestaltungsfähigkeit verlangt. Etwas weniger deutlich konturiert ist der Stephen angelegt. Alle drei Mitwirkenden machten ihre Sache überzeugend. Am rundesten war wohl die Leistung von Steffen Rössler (Vater Sergius), dessen kräftiger Bassbariton sich auch am besten mit der nachhallenden Akustik vertrug. Rebecca Nelsen zeigte sich darstellerisch und gesanglich sehr wandlungsfähig, etwas blasser wirkte der Tenor von Hristofor Yonov. Um die drei Hauptpersonen hat Casken noch ein Ensemble von sechs Personen gruppiert, die je

nach Bedarf weiteres Personal abstellen. Walter Kobéra sorgte für die gewohnt gute musikalische Umsetzung der Neuen Oper Wien.

Das Bühnenbild bot eine vor allem die Höhesuchende, helle Holzkonstruktion, die Buchstaben „I“, „C“, „H“ als Säulen beziehungsweise das „C“ als eine Art von längerer, rundgezogener Sitzbank nachgebaut. Der Regie gelang eine belebte Darstellung der Handlung, in der geschilderten Verführungsszene mit großer Überzeugungskraft. Nach rund eineinhalb Stunden Spieldauer (ohne Pause) wurde die Aufführung (die vierte dieser Serie) vom Publikum eifrig beklatscht. Die schlechte Akustik des Semperdepots kam diesmal wieder voll zum Tragen – vor allem das Orchester litt darunter.

SAISON 2004/2005

[215]

FALSTAFF

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

2.9.2004

Dirigent: Fabio Luisi

Besetzung: Sir John Falstaff - Ambrogio Maestri; Ford - Carlos Álvarez; Fenton - Saimir Pirgu; Bardolfo - Herwig Pecoraro; Doktor Cajus - Michael Roider; Pistola - Alfred Šramek; Mrs. Alice Ford - Krassimira Stoyanowa; Nannetta, Ihre Tochter - Tatiana Lisnic; Mrs. Quickly - Jane Henschel; Mrs. Meg Page - Elīna Garanča

Saisonstart

Die Eröffnungsvorstellung der neuen Staatsopernsaison ist auch schon wieder vorbei. Sie war ein guter Appetitanreger, obwohl das Werk mehr den Liebhaber entzückt, als dass es mit prunkvollen Eröffnungsfanfare den Opernidealen großer Besuchermassen entspräche. Die Aufführung war bis auf zwei Rollen (Falstaff, Fenton) mit der Premierenbesetzung ident, auch Fabio Luisi stand am Pult.

Den Falstaff von Ambrogio Maestri sollte man nicht im selben Atemzug mit Bryn Terfel nennen, dessen subtiler Gesangsstil und imposante Rollenzeichnung in anderen Kategorien spielt. Der Falstaff von Maestri ist weniger vielschichtig im Ausdruck, nichts desto trotz von selbstsicherer Gewichtigkeit. Er überspannt weder den Charakter noch seine Stimme und fordert von der ersten Minute Sympathie ein. Er hält gut die Balance zwischen Verdis „philosophischem Lächeln“ und dem Versuch, die Figur ins „wirkliche Leben“ zu „transzendieren“. Das Publikum hat Maestri schnell akzeptiert und auch mit viel Applaus bedacht.

Nicht nur ein neuer Falstaff weckte die Neugierde, auch Saimir Pirgu als Fenton. Der Erwartungsdruck ist hoch, das Talent groß. Möge er in Zukunft die Versprechungen einlösen, die medialer Überschwang ihm schon jetzt in die Kehle legt. Er hat ein angenehmes Timbre, und zusammen mit seiner bühnenwirksamen Jugendfrische versah er den Fenton mit dem Charme einer ersten, innigen Verliebtheit. Derart konnten sich Darstellung und Gesang gut zu einer Einheit verbinden.

Die Vorzüge der restlichen Besetzung hatte man schon bei der Premiere genießen dürfen. Vor allem die vier Damen sind einem inzwischen ans Herz gewachsen, ein richtiges Kleeblatt, jede ein wenig anders in der Nuance, und zusammen eine ideale, immer wohlabgestimmte Mischung unterschiedlichen Temperaments: die quirlig-romantische Nanetta der Tatiana Lisnic, die kühlere, anstandsbedachte Meg der Elīna Garanča, die Alice der Krassimira Stoyanowa, die Ehemann und Falstaff gekonnt an der Nase herumführt und den Spaß an dieser Sache mit der nötigen Lebensweisheit verknüpft, und die „abgrundtiefe“ Quickly der Jane Henschel, deren komisches Mienenspiel allein schon die ganze Aufführung wert ist. Im direkten Vergleich merkt man dann, dass es bei den Herren nicht ganz so homogen zugeht, aber das stört nicht weiter. Carlos Álvarez gab wieder eine Studie seines köstlichen Ford – manchmal fast an der Grenze zur Karikatur.

Sie alle sorgten dafür, dass die erste Aufführung der neuen Saison witzig-routiniert über die Bühne ging – und davon sei Fabio Luisi am Pult nicht ausgenommen. Der Orchesterklang kann noch ein paar Weichspüler vertragen, war etwas grell, härter im Ansatz; Musiker und Instrumente müssen sich auch erst wieder eingewöhnen. Dass man grundsätzlich ein wenig feiner zu Werke gehen könnte, sei nicht verschwiegen: Was Terfel an Nuancen aus dem Falstaff herausgekitzelt hat, so weit war Luisi beim Orchester schon in der Premiere nicht gegangen.

Die Inszenierung hat ihre Bewährungsprobe auch mit einem neuen Falstaff bestanden. Das Kanalrohr in Falstaffs Etablissement ist anscheinend doch eher ein Fass, das lehrte mich diesmal eine andere Bühnenperspektive. Skeptisch stimmte mich im letzten Bild wieder die Ku-Klux-Clan-Kostümierung. Denn lustig ist das ebenso wenig wie es von Regisseur Marelli in irgendeiner Weise mit zeitkritischem Touch versehen worden ist. Aber vielleicht trägt man das in Windsor? Das Publikum war hörbar zufrieden, doch es wird in den nächsten Monaten sicher noch höhere Applauslevel erklimmen.

PS: Ein erster Rundgang im Haus förderte keine epochemachenden Änderungen zu Tage. Die diesjährige Verhüllung des Eisernen Vorhangs zeigt eine S/W-Fotografie: eine Theatertruppe spielt ein klassisches Stück, irgendwo in England nach dem ersten Weltkrieg. Das Bild

strahlt eine gewisse Unzeitgemäßheit aus, die ganz gut zum Rahmen passt, in dem es hängt.

[216]

RIGOLETTO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

11.9.2004

Dirigent: Kirill Petrenko

Besetzung: Herzog - José Bros; Rigoletto - Anthony Michaels-Moore; Gilda - Andrea Rost; Sparafucile - Goran Simić; Maddalena - Daniela Denschlag; Giovanna - Waltraud Winsauer; Monterone - Sorin Coliban; Marullo - Eijiro Kai; Borsa - Cosim Ifrim; Graf Ceprano - Marcus Pelz; Gräfin Ceprano - Sabina Cvilak; Page - Bori Keszei

Zu hohe Erwartungen?

Die Staatsoper hat in der Saison 2003/04 eine „Rigoletto“-Pause eingelegt, jetzt ist das Werk wieder in den Spielplan zurückgekehrt. Aber die zweite Aufführung dieser geplanten fünf Vorstellungen konnte mich nur punktuell überzeugen.

Die Erwartungen sind bei einem „Rigoletto“ immer hoch. Alleine die Darstellungskunst, die hinter der Maske eines boshaften, buckligen Hofnarren einen liebenden Vater offenbart, muss sich immer erneut beweisen – genauso wie die „beweglichen Frauenherzen“ Abend für Abend so besungen werden wollen, dass man anstelle des „Gassenhauers“ die manische Seele des von Liebesabenteuer zu Liebesabenteuer schweifenden Herzogs erkennt.

Wenn ich mir diese Maßstäbe zugrunde lege, dann wird mich die zweite Aufführung der laufenden „Rigoletto“-Serie an der Staatsoper nur bedingt zufriedengestellt haben. Der Herzog von José Bros hatte zu wenig von dieser ihn antreibenden Virilität, was zu aller erst im Timbre der Stimme zum Ausdruck kommen müsste. Seinem sehr schlanken, nicht allzu stimmkräftigen, wenn auch gut geführten und schön phrasierenden Tenor, hell und ganz leicht nasal gefärbt, fehlte die breitere Basis, von der aus sich der Herzog seine Bahn zu allen Frauenherzen brechen könnte. Seine Stimme vermittelte mehr die Liebes-Naivität eines Nemorino, als die erfahrene, vorwärtsdrängende Leidenschaft des „Rigoletto“-Herzogs. Bei ihm hat sich also

schon die Illusion gebrochen. Trotzdem konnte man sich an einem Gesangsstil erfreuen, der von filigranerer Natur, die Partie des Herzogs musikalisch transparent zur Geltung brachte. Er schloss das „La donna è mobile“ mit einem dünnen, auf fokussiertem Kern ruhenden Spitzenton. Auffallend waren auch seine Bemühungen um dynamische Akzente, die mit Feinfühligkeit angebracht wurden.

Die Frage nach dem „idealen“ Rigoletto beginnt schon bei der Motorik: Wie bewegt sich dieser Mensch über die Bühne? Das exzessive Schwingen einer „Narrenkeule“ vermittelt wenig von der körperlichen Verkrüppelung und ihren seelischen Auswirkungen. Anthony Michaels-Moore sang wenig akzentuiert, risikolos. Alles klang sich ziemlich ähnlich, etwas trocken und geradlinig, nicht geeignet, um eine Bühnenfigur vom Kaliber eines „Rigoletto“ in ihren emotionalen Schattierungen plastisch zu beleben. Andrea Rost war schon in der ersten Vorstellung als Gilda für Stefania Bonfadelli eingespungen. Rost ist für mich aus dieser Partie bereits herausgewachsen. Die Stimme ist schwerer geworden und neigt zu stärkerem Oszillieren, was ich vor allem im „Caro nome“ als störend empfand. Die Schlusskadenz und auch der zweite und dritte Akt gefielen mir besser.

Der Sparafucile von Goran Simić putzte sein Messer im dritten Akt mit Akribie, und er hat die paar tiefen Noten, die ihn als Bösewicht ausweisen. Die Maddalena der Daniele Denschlag hinterließ einen etwas eigenwilligen Eindruck, vielleicht auch nur deshalb, weil sie den Tenor an Körpergröße überragte? Kirill Petrenko visierte die musikalischen Höhepunkte gut an und sorgte für eine angenehme Differenzierung des Orchesterspiels. Das Publikum schien ziemlich zufrieden, allerdings ohne wirklich in Begeisterungstürme auszubrechen.

[217]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksooper

12.9.2004

Dirigent: Rani Calderon

Besetzung: Don Giovanni - Morten Frank Larsen; Komtur - Ain Anger; Donna Anna - Kristiane Kaiser; Don Ottavio - Johannes Chum; Donna Elvira - Heidi Brunner; Leporello - Michael

Schelomianski; Zerlina - Birgid Steinberger;
Masetto - Josef Wagner

Don Giovanni oder Don Juan?

Die Volksoper spielt „Don Giovanni“ bekanntermaßen in deutscher Sprache, diesmal war auch bisserl Italienisch dabei. „Don Juan“ zeigte sich von seiner polyglotten Seite, parlierte mit dem Komtur in „Originalsprache“, während er dem Leporello in Deutsch seine Befehle erteilte. Eigentlich keine schlechte Mischung.

Die Situation war für heutige Opernverhältnisse kurios. Ain Anger, sehr kurzfristig für den Komtur anstelle von Sorin Coliban eingesprungen, beherrscht die Partie nur in Italienisch und sang sie auch so. Morten Frank Larsen ließ sich diese Chance nicht entgehen, ihm ebenso zu antworten. Das machte sogar einen hübschen Effekt – schließlich müssen sich Komtur und Don Juan ihre Sache wirklich „unter sich“ ausmachen. Vor allem im Finale wird dadurch eine gute Abgrenzung vom jammernden Leporello erreicht. Gleichzeitig musste man natürlich feststellen, dass es wirklich etwas *Anderes* ist, den „Don Giovanni“ als „Don Juan“ zu hören. Die Aussprache ist härter, weniger gaumen- und kehlengerecht, fast automatisch ist die Aufführung weniger „Oper“ und mehr „Singspiel“ – eine Sichtweise, die die Inszenierung aber auch befördert.

Morten Frank Larsen kreiert in dieser Rolle einen aristokratischen Schönling, der Frauen nachstellt wie einem guten Schlückchen Wein. Er ist ein junger Hedonist, aber einer mit Geschmack. Dieser Don Juan weiß, dass er „schön“ ist, und die Wirkung, die er beim anderen Geschlecht erregt, muss er sich nicht durch plumpe Tricks erkaufen. Normalerweise. Hin und wieder gibt es auch ein Missverständnis. Kann es sein, dass sich Don Juan in seiner Wirkung überschätzt? Aber dem Don Juan Larsens scheint immer genug Spielraum zu bleiben, um den Genüssen zu frönen, denen er frönen *will*, und nicht, denen er frönen *muss*. Der Unterschied ist fein, aber wichtig, soll das Ganze nicht als Tragödie oder als Studie pervertierten Sexualverhaltens ablaufen, sondern als ein Lustspiel. Diese zwanglosere Haltung, die es einem jungen Sängerteam leichter macht, sich im breiten Traditionsstrom der „Don Juan“- bzw. „Don Giovanni“-Interpretationsgeschichte zu bewegen, ist für die Volksoper eine sehr gute Lösung. Wenn ich bei Larsens Don Juan-Debüt diesen Mai noch gemeint habe, dass er die Partie et-

was schärfer, „brutaler“ zeichnen könnte, dann würde ich das nach dieser Aufführung nicht mehr so sehen. Er bewegt sich ziemlich souverän im vorgegebenen Inszenierungsrahmen, vermittelt Spontanität und eine Selbstsicherheit, die jedem „Don Juan“ oder „Don Giovanni“ zu eigen sein sollte. Und das ergibt dann auch gesanglich eine sehr runde Sache.

Don Juans Diener trat diesmal als Faktotum auf. Michael Schelomianski konnte dabei einige Lacher gewinnen, denn das hatte schon Hand, Fuß und Stimme, ging aber auf Kosten einer stärkeren Profilierung des Leporello (und letztlich auch des Sängers Schelomianski). Der Don Ottavio von Johannes Chum litt ein wenig unter seinem etwas hölzernen, mehr „kirchenkonzertmäßigen“ Vortrag. Aber die deutsche Übersetzung lässt auch weniger an „musikalischer Eleganz“ zu. Josef Wagner lieferte wieder die gute Studie eines leicht tölpelhaften Masetto.

Bei den Damen wird man zuerst die Donna Elvira von Heidi Brunner erwähnen müssen, eine Elvira, die nicht nur in zorniger Eifersucht herumläuft, sondern vermitteln kann, dass sie Don Juan wirklich liebt. Das löst das Problem, warum sie im zweiten Akt dem Leporello alias Don Juan so leicht auf den Leim geht, und warum sie später zumindest noch Mitleid fühlt. Brunner schenkte dieser Aufführung viel Intensität und eine tadellose gesangliche Leistung. Kristiane Kaisers Debüt als Donna Anna fiel nicht so eindeutig aus, hatte eine gewisse angespannte Grundhaltung, die sie im ersten Akt ganz gut zur Vermittlung von Donna Annas schmerzvoll aufgeregter Psyche einsetzen konnte. Vielleicht hat sie im zweiten Teil zu sehr auf Druck gesungen, anstelle sich, ruhiger werdend, Mozarts melodischen Bögen zu überlassen. Die Zerlina der Birgid Steinberger zeigte jene Raffinesse, die nur bedingt das „Lämmchen“ zulässt, das jede Strafe zu erdulden gewillt ist. Das hat viel für sich.

Das Orchester unter Debütanten Rani Calderon erschreckte einen gleich zu Beginn mit zwei hart donnernden, zu markanten Paukenschlägen. Auch später waren die Pauken sehr präsent. Weil es aber dazu einen frischen Streicherklang gab, war ich darüber nicht so „böse“. Calderon ließ zügig spielen, punktuell ging das schon auf Kosten der musikalischen Konsistenz. Die „Höhlenfahrtsmusik“ war mir zu laut und zu wenig auf die Sänger bedacht. Trotzdem, im Durchschnitt betrachtet, ist das Debüt gelungen. Das

Haus war an diesem frühen Sonntagabend wirklich nicht ausverkauft, was schade ist. Trotzdem fanden sich nachher einige Bravorufe zum Applaus für das Ensemble.

[218]

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.10.2004

Dirigent: Ulf Schirmer

Besetzung: Daland - Walter Fink; Senta - Nina Stemme; Erik - Stuart Skelton; Mary - Daniela Denschlag; Steuermann - Cosim Ifrim; Der Holländer - Falk Struckmann

Aus gutem Schiffsholz gebaut

Kernig ist er schon, der Holländer-Struckmann, „kantabel“ weniger. Ob er sich Sentas Treue erzwingen möchte? Aber Senta-Stemme lässt sich gerne mitreißen. Sie folgt ihm mit jubelnder Treue in den Tod. Struckmann und Stemme, sie haben diese Aufführung geprägt.

Falk Struckmanns Holländer ist einer, der das „Wagner'sche Forte“ braucht. Hat er es, dann geht die Stimme auf, strebt wohltonend nach oben, festgebaut und elastisch. Muss er den sehnsuchtsvollen geben, den erlösungs-schmachtenden, merkt man schnell eine gewisse Ungelenkigkeit, so wie wenn das mächtige Holländerschiff durch seichtere Küstengewässer zu steuern hat. Zum Glück bewahrt Struckmann immer die Übersicht, was Back- und was Steuerbord betrifft, und auch wenn er da und dort mal eine Silbe verschluckt, um flüssig im Kielwasser zu bleiben – man wird ihm das nicht übel anrechnen. Struckmann ist ein herrischer Holländer und hat Publikum, Senta und Daland stets im Griff.

Nina Stemme hat wieder jede Nervenfaser zum Vibrieren gebracht. Bei ihr wirkt nichts aufgesetzt oder erzwungen, natürlich entwickelt sich die Stimme von einem breiten, wehmütig schattierten Grund zu soliden, kräftigen Spitzentönen, die etwas heller färben und der Senta einen sehnsuchtsvollen, irgendwie gespaltenen Charakter verleihen. Dabei vermittelt sie große Intensität, auch im Spiel. Körperliche Gestik und Stimme verschmelzen zu einer exzellenten Rollengestaltung. Der Daland von Walter Fink fiel gegenüber Stemme und

Struckmann deutlich hörbar ab. Der Steuermann von Cosim Ifrim kam etwas angespannt über die Rampe. Ob sich die Mary der Daniela Denschlag auch „in echt“ bei so einer aufgeregten Mädchenschar durchsetzen könnte? Sie schien mir selbst noch mehr Mädchen als Amme. Der Erik von Stuart Skelton klang weniger forciert als der Erik von Torsten Kerl, bei einem ähnlichen Timbre. Des „Hochlands Blume“ musste aber auch er sich schwer erringen, hier lyrischere Töne suchend. (Sowohl Mary als auch Erik gaben ihr Rollendebüt.) Das Orchester unter Ulf Schirmer klang frischer, aufgehellte, das Werk in der Stimmungsskala breiter auffächernd, als das düstere Ozawasche, aufs Ende hingetrimmte Schicksalsdrama. Manchmal wurde es ein wenig (zu) laut.

Die Inszenierung geht langsam ihrer choreographischen Exaktheit bei den Chorstellen verlustig. Auch bei mancher Kulissenbewegung haperte es am richtigen Timing. Der Schluss, ja, der Schluss. Hat man sich jetzt doch dazu entschieden, die Illumination dieser rechteckigen Versenkung ganz aufzugeben?! Denn diesmal fing nichts Feuer, sondern vor der Versenkung fauchte plötzlich Bühnennebel hoch, um Sentas Feuertod schamvoll in Rauch zu hüllen. Die Massenbumserei im dritten Akt wirkte auch nicht mehr so feuchtfröhlich wie bei der Premiere. (Die könnte man eigentlich ganz weglassen...)

Der Stehplatz war nicht ausverkauft. Manche Besucher waren nachher überrascht, dass es *keine* Pause gegeben hat. Diesen an und für sich sehr begrüßenswerten Umstand sollte man vielleicht noch deutlicher kommunizieren. Der Applaus für Holländer und Senta war ziemlich prächtig: insgesamt ein schöner Leistungsbe-
weis der Staatsoper, die doch gleichzeitig auch in Japan weilt, um dort gastzuspielen.

[219]

RADAMISTO

(Georg Friedrich Händel)

Musikverein

14.10.2004

Konzertante Aufführung in Kostümen

Dirigent: Martin Haselböck; **Orchester:** Wiener Akademie

Besetzung: Radamisto - Carlos Mena; Zenobia - Marina R. Cusi; Tiridate - Florian Boesch; Tigra-

ne - Melba Ramos; Polissena - Céline Ricci; Fraarte - Linda Perillo; Farasmane - Curtis Streetman

Sinnlicher Händel

Eine „Wiener Akademie“ mit Händel'scher Opernpracht: Martin Haselböck ließ den „Radamisto“ im Wiener Musikverein erklingen. Die Aufführung war „halbszenisch“, orientalistisch stilisierte Kostüme und angedeutete Handlungselemente vermieden auf belebende Art und Weise die Starre rein konzertanter Aufführungen: ein genussvoller Abend. Martin Haselböck hat diesen „Radamisto“ schon vor zwei Jahren bei den Salzburger Pfingstfestspielen aufgeführt, einige Sänger von damals haben auch den Weg nach Wien gefunden. Die Salzburger Produktion war von Hans Gratzner inszeniert worden, die Kostüme hatte Andrea Uhmman beigeleitet. Diese Kostüme boten in ihrer mehr silhouettenhaften Anlehnung an antipersische Vorbilder den Besuchern einen augenfälligen Bezugspunkt – Radamisto, seine Gemahlin Zenobia, Radamistos Vater trugen Kardinalsrot, Polissena kam in strahlendem Weiß, ihr Gemahl Tiridate, Radamistos Gegenspieler, in herrschaftlichem Gold und Schwarz. Die ebenso stilisierten Bewegungen, ihre tragende Gestik, der schreitende Gang, spiegelten gut den hohen künstlerischen, aber auch den hohen moralischen Anspruch dieses Werkes wider. Es ist schön, wenn man merkt, dass der „Alltag“ hier vor der Tür bleiben darf, dass sich das schwarze Abendkleid in eine phantasievolle weiße Kostümgebärde wandelt, die angemessen zu den feinen Pianotönen passt, die von den Lippen Polissenas flehen. Dafür war das Podium des „Goldenen Saales“ ein würdiger Rahmen.

Die Sänger agierten hinter dem Orchester, fanden dort genug Platz zum statischen Spiel, zum Auf- und Abgehen. Das Tragen von langen Stäben, Herrschaftssymbolen gleich, das seltsame Auffalten von Kostümen, die dadurch fast zu Kulissen werden konnten, bereicherte die Darstellung wichtiger Handlungsmomente. Gesanglich erwachsen aus der Sängerplatzierung keine Probleme, weil die Orchesterbesetzung klein war und der Saal auch jene angenehme Größe besitzt, die Sänger im Normalfall nicht zu übermäßigen Kraftanstrengungen nötigt. Martin Haselböck ließ schwungvoll musizieren, schuf aber auch immer wieder Ruheinseln für sinnliches Ausspannen in diesen Wechselbädern barocker Emotionalität. Sein

Händel war keiner eines verbissenen „Originalklanges“, sondern mit einer feinen Glanzpolitur versehen; besonders schön auch die Solopassagen einzelner Instrumentalisten. Stellvertretend sei das Cello genannt, das Händel hin und wieder betörend zu „Musik“ kommen lässt. Und wenn Händel dann Hörner und Trompeten – jeweils im Paar – ins Orchester holt, dann weitet sich gleich nochmals der Horizont – und Tigranes erstrahlt im Glanz seiner ganzen Herrscherwürde.

Das Sänger-Ensemble war sehr homogen, blieb immer im „grünen Bereich“. Trotzdem muss man den Radamisto von Carlos Mena hervorheben, ein Countertenor mit ausschwingender, tragender Altstimme, und klaren, deutlich gesungenen Koloraturen. Ihm war Florian Bösch als Tiridate ein markanter Widerpart, als Eroberer von Ländern und Frauenherzen, aber letztlich doch einsichtiger und kluger Herrscher. Überzeugend in der Selbstbehauptung ihrer Gefühle, Marina R. Cusi als Zenobia. Anmutig und zu leiseren Tönen fähig, die Polissena der Céline Ricci. Melba Ramos als Tigrane, Curtis Streetman als Farasmane, Linda Perillo als Fraarte rundeten den positiven Gesamteindruck ab.

Die Aufführung folgte der zweiten Fassung des Radamisto (HWV 12b), in der Radamisto mit Countertenor und nicht mit Mezzosopran besetzt ist, und Tiridate als Bariton/Bass, jedenfalls nicht als Tenor. Die zweite Fassung unterscheidet sich in vielen Punkten, besitzt außerdem ein wunderschönes Quartett im dritten Akt. (Eine konzertante Aufführung auf Basis der ersten Fassung gab es voriges Jahr im Konzerthaus zu hören.) Die oberen Ränge des Musikvereins waren nicht so gut besetzt, wie man es sich hätte erwarten können. Der Applaus war trotzdem stark und dankbar.

[220]

IRRELOHE

(Franz Schrecker)

Volksooper

16.10.2004

Premiere

Dirigent: Dietfried Bernet; **Inszenierung:** Olivier Tambosi; **Bühnenbild & Kostüm:** Frank Philipp Schloßmann

Besetzung: Graf Heinrich - John Uhlenhopp;

Der Förster - Markus Raab; Eva - Heidi Brunner; Die alte Lola - Anne Gjevang; Peter - Wolfgang Koch; Christobald - Kurt Schreibmayer; Der Pfarrer - Lars Woldt; Der Müller - Sorin Coliban; Fünkchen - Karl-Michael Ebner; Strahlbusch - Einar Gudmundsson; Ratzekahl - Josef Wagner; Anselmus - Rudolf Wasserlof; Ein Lakai - Christan Drescher

Achtungserfolg

Beim Aufspüren ungehobener Operschätze hat die Wiener Volksoper in der Vergangenheit schon öfters einen guten Fund getan. Diesmal kam eine selten gespielte Oper von Franz Schreker – „Irrelohe“ – zur Aufführung.

„Irrelohe“, das ist die Geschichte der sexuellen Exzesse der Grafen von Schloss Irrelohe, die Schreker in das schwüle Dampfbad aufgewühlter Orchesterklänge taucht. Die Handlung erzählt eine Dreiecksgeschichte zwischen Peter, Heinrich und Eva und kulminiert im Brand des Schlosses. Peter ist der Sohn von Heinrichs Vater, der Lola, Peters Mutter, auf einer Hochzeitsgesellschaft vergewaltigt hat. Christobald, damals Lolas Geliebter und Zeuge der Vergewaltigung, hat drei Musikanten gedungen, die am Jahrestag des Geschehens in der Ortschaft Brände legen – das geht 30 Jahre so und am Schluss ist das Schloss an der Reihe. Das „Irre“ – eben diese sexuellen Verfehlungen des Grafengeschlechtes – sühnt sich in der „Lohe“ seines Unterganges. Der letzte Grafenspross, Heinrich, bringt zwar noch Nebenbuhler Peter um, aber kann letztlich mit der Geliebten und Angetrauten Eva duettierend und von bedrohlichem Flammenschein umwabert von dannen ziehen. Was bei dieser Handlung auffällt, ist das Primat eines vom Sexualtrieb beherrschten Fatums, dem die Personen des Stückes unterliegen. Die Sexualität des Menschen erweist sich in seiner Individualisierung als dämonische, zerstörerische Kraft. Ist nicht das Liebesglück von Eva und Heinrich buchstäblich „über Leichen gegangen“? Mag sein, dass sich Schreker nach dem ersten Weltkrieg, dem Ende der alten Ordnung, dem Aufdämmern neuer sozialer Gefüge und nach reichlicher Lektüre von Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“, diese schreckliche, lohende Triebkraft so recht in ihrer elementaren Gewalt vor das innere Auge stellte. Und dann lässt er seinen ganzen, breitwandigen Orchesterapparat auf dieses Thema los, nachdem er sich dazu noch einen

sehr expressionistisch gefärbten und verkürzenden Text geschrieben hat.

Lässt man obgenanntes an seinem inneren Auge vorbeiziehen, wird man rasch erkennen, dass eine Aufführung dieses Werkes eine besondere Herausforderung darstellt: Es braucht ein exquisites Orchester, denn Schrekers Anforderungen sind hoch, und man kann ihnen nur gerecht werden, wenn man sich auf seine ausufernde Instrumentierung einlässt, auf sein fast modern zu nennendes Spiel mit Klangfarben, auf seine streicherüppigen melodischen Phrasen, die Bläser – wie Querschüsse des Schicksals – immer wieder drohend umlagern. Es braucht dazu exquisite Sänger, mit Kraft, mit einer formidablen Bühnenpräsenz. Gerade das Thema dieses Werkes ist doch eines, dass von den „Trieben“ in ihrer vollen Entäußerung handelt. Es braucht eine Inszenierung, die den Spagat zwischen Triebkern und seinen emotionalen Umrahmungen schafft, die im Zusammenklang mit Schrekers sinnlicher Musik jene Betörung entwickelt, mit der sich Sexualität auch heute noch in das sentimentale Kleid „ewiger Liebe und Treue“ kleidet, um in Wirklichkeit dem Darwinismus zu frönen. Nicht umsonst bemüht das Libretto wohl ganz bewusst Versatzstücke der Romantik: das Schloss und das Grafengeschlecht, über die eine Art von „Familienfluch“ regiert. Schreker scheut einen blanken Realismus, obwohl die Handlung selbst ganz ohne „Gespenster“ auskommt. Und die Musik, die er dazu schreibt, ist ein Gemälde, das viel von einem „Kostümschinken“ an sich hat und das „nackte Triebleben“ mit romantisch-verzehrendem Surrogat auffüllt. Daraus ergibt sich eine Diskrepanz, von der ich mir nicht sicher bin, ob sie dem Werk zum Nutzen gereicht.

Doch nun zur Volksoperproduktion und meinen – man ahnt es schon – Einwänden: Es war seltsam, aber ich habe mich den ganzen Abend gefragt, wo Schreker dieses dämonisch Drohende in der Partitur versteckt haben könnte. Denn, wenn er das Orchester plakativ losschlagen lässt, dann dient das dem aktuellen dramatischen Effekt, aber nicht dem sukzessiven Aufbauen von Spannungen. Von den ersten Takten an müsste diese Lohe glühen und durchschimmern, sich nach und nach bis zum irren Brand durch die Noten fressen – den Triebswulst der Streicher als ölige Nahrung für den Verbrennungsvorgang suchend. Nun

könnte man die Schuld auf Schreker schieben, dass vor allem im ersten Akt von dieser sinnlichen Grundspannung nur in der Fünf-Minuten-Szene zwischen Eva und Peter viel, ansonsten aber sehr wenig zu spüren war – oder es lag am Dirigenten Dietfried Bernet, der dem Orchester und den Sängern mehr Feuer hätte machen müssen. Schreker neigt dazu, die Dinge nicht so recht auf den Punkt zu bringen, oder sie stark zu überzeichnen. Ein Dirigat, dass sich auf die Höhepunkte verlässt und nicht das Orchester als „Blasebalg“ benutzt, um die „Lohe“ beständig anzufachen, wird die vorhandenen Längen mehr bloßlegen als kaschieren. Das Endergebnis war dann im dritten Akt minutenlanges „fff“, das in dieser grellen Form kaum im Sinne des Komponisten gewesen sein kann – und so groß ist die Volksoper nun auch wieder nicht. (Aber wie man mir per E-Mail einige Wochen nach der Premiere mitgeteilt hat, wäre das durchaus im Sinne Schrekers und der Partitur gewesen.)

Doch es war wohl von der ersten Minute des Vorspiels an – während man auf der Bühne der „alten Lola“ beim Essen gekochter und schön blankgelb geschälter Erdäpfel zuschauen durfte – der Abend schon verloren. Statt einem opulenten Mahl, zu dem ein vollgestopfter Orchestergraben und ein gruseliger Erotikthriller eingeladen hatten, wurde man wenig gesättigt wieder nach Hause geschickt. Schließlich hatten auch die Sänger Probleme damit, die großen, raumgreifenden Bissen zu schlucken, die Schreker für sie auskomponiert hat. Vom Sängerteam hat im wesentlichen nur Wolfgang Koch als Peter einen souveränen Eindruck hinterlassen – gefolgt von Heidi Brunner, der die Eva schon einiges an Reserven abverlangt hat. Viel abverlangt hat die kraftraubende Tenorrolle John Uhlenhopp. Kurt Schreibley stieß beim Christobald an Grenzen, die man ob der Kürze der Partie nicht so sehr in die Waagschale legte, auch Anne Gjevang musste der „alten Lola“ mit überspannter Stimme Tribut zollen. Das restliche Ensemble verteilte sich auf kleinere Rollen, mit durchaus schlüssigem, aber für den Gesamteindruck nicht so relevanten Ergebnis.

Man könnte nun meinen, man habe sich an der Volksoper zu viel zugemutet – aber ich glaube, eine gute, konsistente Inszenierung hätte vieles wettmachen können und den starken Ensemblegeist, der zu spüren war, für mehr als

einen Achtungserfolg genützt. Aber die Inszenierung präsentierte eine seltsame Mischung aus Bühnenrealismus (mit phasenweise durchaus guter und schlüssiger Personenführung) und symbolisierenden Deutungsversuchen, die sich gehörig in die Quere kamen. Es begann, ja, es begann wirklich mit den Erdäpfeln. Gleich bei den ersten Vorspieltakten serviert Peter seiner Mutter, der „alten Lola“, einen Teller dieser Ackerfrüchte, denen Lola wenig Begeisterung entgegenbringt. Das schäbige Ambiente dieser Wohnung, die zugleich einen ersten Blick auf das Einheitsbühnenbild gewährt, wird man leider den ganzen Abend nicht mehr los. (Außen die Spielfläche umrahmende Kaffeehaustische verorten – so Regisseur Olivier Tambosi im Programmheft – das Geschehen in einem Wiener Kaffeehaus!!!) Die Handlung spielt, stellt man fest, wohl in der Entstehungszeit des Werkes. Dass Schreker die Story noch im 18. Jahrhundert angesiedelt hat, soll vermerkt, aber nicht als Argument gegen die Inszenierung verwendet werden. Das historische Kostüm ist in diesem Fall wohl vernachlässigbar.

Das Problem ist viel mehr das krampfhaftes Suchen und Aufdecken von Querbezügen – und die Regie huldigt schon in der ersten Szene des zweiten Aktes einem Symbolismus, der den klaren Handlungsstrang zu einem ersten, wirren Knoten bindet. Während sich Pfarrer, Förster und Müller zu einem Dorfpalaver treffen, tauchen unvermuteter Weise drei splitternaakte Grazien auf, die Kornähren herbeitragen, begleitet von einem großen Kruzifix. Die Mädchen sinken vor dem Kreuze übereinander und bilden eine Art von kunsthistorischem Tableau. Ein Symbol des Eros, eines zu Grabe getragenen Jugendstils, eine Assoziation, die vielleicht an Klimt gemahnt? Ich weiß es nicht. Danach tauchen die drei Musikanten auf, die eben die Mühle abgefackelt haben, als Clowns verkleidet. Und was sich, im Sinne des im ersten Akt noch angestrebten Realismus, ganz leicht als sonntäglicher Wirtshausumtrunk mit Musikbegleitung schlüssig hätte erzählen lassen, mutiert zu einem seltsamen Vexierspiel, bei dem der Handlungsfaden völlig verloren geht. Minutenlang rätselt man als Zuschauer über das Geschehen.

Aber Tambosi setzt noch eines drauf. Heinrich, der Graf, wird in einem großen Käfig vom Schnürboden herabgelassen, schmachtend zwischen Bücherstapeln. Tambosi transponiert

hier die innere Befindlichkeit des Grafen nach außen und offenbar möchte er auch Weininger verlinken. (In besagtem Interview im Programmheft betont Tambosi die Weininger-Rezeption Schrekers – Peter hat im dritten Akt einen „Parsifal“-Klavierauszug unter dem Kopfpolster, ob das auch dazugehört?). Für die Bühnenwirksame Darstellung der fatalen Triebbeziehung von Peter und Eva ist damit aber nichts gewonnen – im Gegenteil. Das Umarmen von Gitterstäben oder ein gespreizt-beiniges ergebnisvolles Hinwerfen von Eva allein erzeugt noch nicht jene Bühnenwirksame Mischung, die einen als Zuseher wirklich an dieses Werk „glauben“ ließe. Befremdet betrachtet man den Bücherkäfig, der sich in einem Kaffeehaus eingenistet hat – von Gästen umstanden und bestaunt.

Im dritten Akt entpuppen sich die Musikantenclowns als SA-Schlägertrupp, der ein wenig gewalttätig wird und eifrig mit Benzinkanistern hantiert. Plötzlich scheint es, als ob die politischen Verhältnisse (!) für den Untergang von Schloss Irrelohe verantwortlich wären und für den Mord des Grafen an seinem Nebenbuhler Peter. Eine Pointe, die zwar den Bezug zur Entstehungszeit assoziiert, aber dem Stück und der Motivation der handelnden Figuren endgültig den Zahn zieht. „Irrelohe“ kann, bei dieser üppigen Pheromon-Ausschüttung in der Musik, schwer als politische Parabel durchgehen. Um den Dämon jener subkutanen Macht nagender Triebhaftigkeit betrogen, der in alle Hauptpersonen des Stückes seine Krallen schlägt und sie zum Handeln zwingt, bleibt in diesem dritten Akt von „Irrelohe“ wenig bis überhaupt nichts übrig. Die Premiere war nicht ausverkauft. Der Applaus war – ein, zwei kaum auffallende Buhrufe ausgenommen – zustimmend.

[221]

DON CARLOS, frz. Fassung

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

18.10.2004

Premiere; fünftaktige französische Fassung von 1867, inkl. bereits für die Uraufführung gestrichener Teile

Dirigent: Bertrand de Billy; **Inszenierung:** Peter Konwitschny; **Ausstattung:** Johannes Leiacker

Besetzung: Philippe II - Alastair Miles; Don

Carlos - Ramón Vargas; Marquis von Posa - Bo Skovhus; Der Großinquisitor - Simon Yang; Ein Mönch (Kaiser Karl V) - Dan Paul Dumitrescu; Elisabeth de Valois - Iano Tamar; Eboli - Nadja Michael; Tebaldo - Cornelia Salje; Herold - Cosim Ifrim; Le Comte de Lerme - Benedikt Kobel; Stimme vom Himmel - Inna Los; Coryphée - Johannes Gisser

Verdi-Event

Eine Autodafé als Quotenbringer – Peter Konwitschny als Quotenbringer? Schon im Eingangsfoyer stand ein Spalier gutbeanzugter Herrschaften, das mit Eintrittskarten lockte. Der Stehplatz war gerade zu dreiviertel voll. Der Direktor persönlich beriet sich beim rechten Stiegenaufgang mit einem Polizeioffizier und einem jener Männer im dunklen Anzug (und mit „Knopf im Ohr“), die man nur an ihrem Pokerface erkennt. Die Stimmung war offensichtlich etwas angespannt. Doch zuerst passierte gar nichts. Schnell hatte man registriert, dass diesmal französisch statt italienisch gesungen wird – und dass man den ersten Akt sonst nicht zu sehen bekommt: Winterlandschaft in Frankreich, Carlos und Elisabeth im Glück, dann im Unglück, jedenfalls im historischen Kostüm und alles war in Ordnung.

Mit Beginn des zweiten Aktes, der im Kloster San Yuste spielt, hat sich eine weiße Wand mit vielen kleinen Türen (so klein, dass man als Erwachsener den Kopf einziehen muss) auf die Bühne gesenkt, die sie links, rechts und hinten abschließt. Es gibt kaum Requisiten, kahle, weiße Einöde verbreitet sich. Doch da kommt Karl V., getarnt als Gärtnermönch, die Krone in der Kuttentasche versteckt. Die zieht er einmal verschmitzt aus der Tasche, damit jeder weiß, wer er ist. Er pflanzt zusammen mit Carlos ein armlanges Bäumchen ein, dass dann bis zum Schluss, einsam im Vordergrund, seine Plastik- oder Seidenblätter recken wird. Auch da war noch alles Ordnung – manchmal wurde sogar ein wenig gelacht. Posa tritt auf, ein wenig slapstickhaft, Augengläser auf der Nase, intellektuell, vielleicht Journalist? Man rätselt ein wenig darüber. Freundschaftsduett!!! Posa krabbelt mit Carlos über den Bühnenboden. Man rätselt wieder ein wenig. Aber eigentlich ist alles in Ordnung.

Zweites Bild, Hofdamen. Eboli, dann Königin. Immer noch ist alles in Ordnung. Dann die Unterredung mit Carlos. Man hat höchstens

ein wenig Sorge, dass sich die Mitwirkenden bei den niedrigen Türen die Stirn anschlagen. Begegnung Elisabeth mit Carlos. Grimmig kommt der König herbei, traurige Elisabeth. Mutige Aussprache zwischen König und Posa. Wer therapiert hier wen? Man beginnt zu ahnen, dass es Konwitschny um die sehr menschlichen Seiten dieser Bühnenfiguren geht. Man beginnt zu ahnen, dass diese französische Fassung eine andere Dramaturgie entwickelt und erfordert. Trotzdem stellt sich bei mir eine gewisse Langeweile ein – und der Skandal lässt immer noch auf sich warten.

Dritter Akt. Maskenball. Elisabeth tauscht Maske mit Eboli. Es passt alles ganz gut, das Bühnenbild, in blauschattig nächtliche Farben gesenkt, entwickelt sogar ein wenig Reiz. Alles ist in Ordnung – doch, STOP! Jetzt kommt das ominöse Ballett: ganz oben, über der Bühne, flammt eine projizierte Schrift auf: „EBOLIS TRAUM“. Und die HÖLLE ist los. Nein, nicht auf der Bühne: im Zuschauerraum. Buhkaskaden stürzen nieder, sofort mischt sich Bravo hinein. Währenddessen hüpfte die Ballettmusik dahin und Eboli und Carlos, Philipp und Elisabeth spielen im Stummfilmklamauk das kleine Glück des Durchschnittsmenschen vor, mit Ganslbraten, Sekt und Plattenspieler. Lachen (auch meines) mischt sich mit den Ablehnungschören und Bravorufen, und während man selbst an eine Revue der Marx Brothers denkt („A Night at the Opera“) ist man über den Hexenkessel betroffen und überrascht, der hier losgeht. Ein Herr schimpft sich fast einen Herzinfarkt herbei, es gibt Zwischenrufe. Das Haus tost. Die Ballettmusik kann man abschreiben. Der Pizzaservice bekommt Sonderapplaus. (Das inszenierte Ballett war eindeutig vom Handlungsfluss getrennt und – der Vergleich mit dem Stummfilm legt es nahe – als eine Art „Einspielung“ gedacht. Für mich hat es keinen Bruch mit der eigentlichen Handlung gegeben, auch ein Ballett hätte die Handlung unterbrochen, wenn auch weniger scharf abgegrenzt. Ebolis Traum war von der Anpassung der pantomimischen Bewegungen an die Musik exzellent umgesetzt.)

Eboli wacht auf, und es geht weiter. Von ein paar halblauten Zwischenrufen noch gestört, nimmt die Handlung ihren Faden wieder auf. Konwitschny entblättert nach und nach die Figuren, schält ihre geheimen Wünsche heraus. Er wird das bis zum Schluss durchhalten, in gesteigerter Dynamik. Die Sänger folgen ihm

willig. (Vor allem die Damen hatten an Bühnenpräsenz die Nase vorn.) Trotzdem kann ich nach wie vor mit diesem Posa nichts anfangen, er entschlüpft mir zwischen den Fingern, wenig scheint er sich nach der Situation zu drehen und zu wenden. Dabei schien er mir immer als eine Säule der Ehrenhaftigkeit in diesem Spiel um Macht und Hofintrige.

Pause. Doch HALT, das ist keine richtige Pause. Jetzt kommt diese ominöse Autodafé. Sie wird als TV-Event inszeniert, der auch billige Agitprop-Effekte nicht verschmäht. Sie spielt im Zuschauerraum, sie spielt auf der Bühne. Großleinwände. Die KETZERVERBRENNUNG! DAS ist der QUOTENBRINGER! Die Hauptstiege dient als Auftrittsort. Laufsteg für das spanische Königspaar. Das Publikum drängt sich. Eine dümmliche TV-Ansagerin: „Bei uns gibt es keine zweite Reihe, wir übertragen aus der Wiener Staatsoper, 2100 Menschen haben sich versammelt. Ich stehe hier im Schwindfoyer, das als einziger Teil des Hauses im zweiten Weltkrieg nicht zerstört worden ist. In zehn Minuten wird das spanische Königspaar...“ Neugieriges Publikumschauen. Und dann die Ketzer. Sie werden nicht „verbrannt“, sondern nur durch das Foyer auf die Bühne gestoßen, um dann hinter einer der vielen Türen zu verschwinden. Und anstelle brennender Menschen stößt die High-Society mit Sektgläsern an. Flandrische Parteigänger werfen von der Galerie Flugzettel. Und von Verdis Musik bekommt man nur mehr unzusammenhängende Klangfetzen mit. Sie geht im Publikumsprotest unter – oder in der Zustimmung – oder in einem latenten Hintergrundrauschen. Denn das Licht bleibt an. (Diese Umsetzung der Ketzerverbrennung geht eindeutig auf Kosten von Verdis Musik. Man versucht hier ein wenig, den Teufel mit dem Beelzebuben auszutreiben. Die Kritik an der Event-Kultur hat zur Folge, dass man das Medium der Kritik, die Oper, selbst zum Event macht. Das kann nur in Ausnahmefällen funktionieren. Vielleicht ist das ein solcher?!)

Wieder Pause – und schon geht es weiter – das heißt, eigentlich war dann die Luft für mich wirklich draußen. Im vierten Akt kommt es wesentlich auf die Sänger an – und weil der Philipp von Alastair Miles so gar nicht zur großen Bühnen- und Sängerpersönlichkeit avancierte, und weil der Carlos mit Ramón Vargas für meinen Geschmack zu leicht besetzt war, weil Bo Skovhus mir den Posa immer noch nicht

verdeutlichen konnte (oder Konwitschny?), und weil es auch Elisabeth dieser letzten gesanglichen Gestaltungskraft und den feinsilbrigen Pianohöhen ermangelte, in die sich für mich Elisabeths Seele verflüchtigt (möglicherweise kam ich auch hier mit der Inszenierung oder der französischen Fassung in Konflikt?), weil der Großinquisitor gar nicht so furchteinflößend war (eher ein seniler, machtgieriger Alter) und weil zu guter Letzt auch der Eboli jenes Maß an Feinschliff abging, das gerade das französische Fach doch zu allererst für sich beanspruchen sollte, wurde mir der Abend dann doch zu lang. Und de Billy dirigierte immer noch nicht packender, wenn auch kammermusikalisch fein und schön gestimmt. Es gab nach den Arien auffallend wenig Applaus, das Publikum schien auch schon ein wenig müde geworden. Lag es an der französischen Fassung, an der Länge? Der Abend hatte schon um 17:00 Uhr begonnen, an einem Montag wohlgemerkt!

Erst beim Schlussapplaus waren wieder alle munter – eifriges Pro und Kontra. Die vielen Buhrufe für das Sängerteam und den Dirigenten waren vom künstlerischen Standpunkt nicht nachvollziehbar, die für die Regie hatte man zwar erwarten können, waren in ihrer Gehässigkeit aber schwer zu überbieten. In Summe hielt Konwitschny durchaus die Balance zwischen einer nachvollziehbaren Umsetzung des „Opern-Stoffes“ und den beiden „Aufregern“. Mir persönlich hat diese Produktion weitaus besser gefallen als seine Grazer „Aida“.

Und was ist das Fazit? Die italienische Fassung bleibt im Spielplan. Das wird viele trösten. Und ob sich fünf Stunden „Don Carlos“ im Repertoire halten – als „Event“ und „Quotenbringer“ – das wird die Zukunft zeigen.

[222]

DON CARLOS, frz. Fassung

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

22.10.2004

Fünfstufige französische Fassung von 1867, inkl. bereits für die Uraufführung gestrichener Teile

Dirigent: Bertrand de Billy

Besetzung: Philippe II - Alastair Miles; Don Carlos- Ramón Vargas; Marquis von Posa - Bo Skovhus; Der Großinquisitor - Simon Yang; Ein Mönch (Kaiser Karl V) - Dan Paul Dumitrescu;

Elisabeth de Valois - Iano Tamar; Eboli - Nadja Michael; Tebaldo - Cornelia Salje; Herold - Cosim Ifrim; Le Comte de Lerme - Benedikt Kobel; Stimme vom Himmel - Inna Los; Coryphée - Ion Tibrea

„Don Carlos“ - Zweiter Durchgang

Die zweite „Don Carlos“-Aufführung fand in geradezu entspannter Atmosphäre statt. Die paar Buhrufe nach „Ebolis Traum“, der Autodafé und deutlich stärker beim Schlussapplaus waren kein Vergleich zur Premiere. Und Gelassenheit tut auch gut, wenn man dieser Produktion ein wenig „auf den Zahn fühlen“ will.

Dass man dabei feststellt, dass sich „Ebolis Traum“ erfrischend auch ein zweites Mal träumen lässt, hat mich nicht wirklich überrascht. Diese Art von Ballettmusik kann man gut und gerne mit einem Schuss Ironie würzen und öfter spielen. Zum Genuss dieser Piece „Opern-Surrealismus“ braucht es allerdings Humor. Es ist aber kein Humor auf Kosten anderer, der hier entwickelt wird. Ertappt sich doch jeder hin und wieder beim Traum vom eigenen Lebensglück, und eine verbrannte Gans im Ofen ist noch eines von den geringeren Übeln, die bei der Umsetzung solcher Träume einen Strich durch die Rechnung machen können. Glücklicherweise ist, wer über sich selbst zu lachen versteht.

Während in „Ebolis Traum“ aufopfernder Sekt auf der Bühne verspritzt wird, müssen die Gläser der Autodafé-Gesellschaft mit den schalen, übrig gebliebenen Resten von der Premiere gefüllt worden sein. Und ich schätze, spätestens beim dritten Mal geht einem das „Blabla“ der TV-Ansagerin und das ganze Drumherum nur mehr auf die Nerven. Das Publikum war diesmal disziplinierter, ein zorniger Zwischenruf von der Galerie ging sang und klanglos unter, nach Fallen des Vorhangs gab es noch ein paar wenig durchschlagskräftige Buhrufe. Ich bin dieses Mal im Saal geblieben, um festzustellen, dass die Autodafé musikalisch gar nicht so glänzend wirkt. Orchester und Chor sind laut und wenig differenziert. Schon zu Beginn vermittelt die Musik nichts von jenem eleganten, federnden Rhythmus, mit dem Verdi diese Szene zu einem zentralen Kulminationspunkt des Konfliktes zwischen Carlos und Philipp aufpeitscht. Alles bleibt hier knallige Propaganda und die Dramatik von Verdis Musik und der Einsatz der Sänger verpufft an der Oberfläche wie, ja wie ein TV-Event eben. Wirklich problematisch ist aber die Länge dieser

von zwei Pausen umrahmten Autodafé. Denn sobald man weiß, was passieren wird, hat man die Neugierde, auf die jeder „Event“ zählt, verloren. Schon bei der zweiten Aufführung kam es mir als Zeitverschwendung vor, dass für die Autodafé und die Pausen eine gute Stunde veranschlagt werden muss. Die „politische Botschaft“ kennt man schon, musikalisch ist aufgrund der Umstände offenbar nicht mehr drinnen, und man beginnt nach Alternativen zu suchen. Wie wäre es, für diese Stunde ein „Don Carlos“-Souper in einer der umliegenden Lokalitäten einzuplanen? Ein „Eboli-Gansl à la Escorial“? Jedenfalls zeigte sich schon bei der zweiten Aufführung, wie rasch ein „Event“ die Spannung verliert.

Doch zurück zum musikalischen Teil. Auch wenn die Aufführung diesmal insgesamt flüssiger geriet, die Darbietung konnte sich kaum über das Niveau eines guten Repertoireabends aufschwingen. Ramón Vargas muss seiner für den Don Carlos an der Staatsoper zu kleinen Stimme immer wieder Tribut zollen und angestrengte Töne trüben seinen um Stil bemühten Ausdruck. Nadja Michael hat beim Volumen keine Probleme, sie hat eher zu viel davon. Sie muss stark daran halten, ihre Stimme zu zügeln. Das weitausschwingende, störende Vibrato, zu dem die Stimme neigt, hat sie inzwischen gut im Griff. Das maurische Lied im zweiten Akt ist ganzer Ausdruck dieser Selbstdisziplin, womit sie auch die schwierigen Passagen meistert. Die Höhe hat eine expressiv färbende Grellheit, die immer Gefahr läuft, stärker durchzuschlagen. Bei der bühlenwirksam und psychologisch nuanciert vorgetragenen Arie im vierten Akt bringt das jedoch dramatische Pluspunkte, auch wenn es nicht das Schönheitsideal aus stilistischer Perspektive trifft.

Dagegen verblasst für mich die Elisabeth von Iona Tamar deutlich. Es fällt mir schwerer, ihre angeschärften Höhen, die nicht immer sauber klingen, auch als expressives Ausdrucksmittel durchgehen zu lassen. Immer noch nicht klar komme ich mit dem Posa von Bo Skovhus, aber der Mönch von Dan Paul Dumitresco ist sicher auf der Habenseite dieser Produktion zu verbuchen. Was Alastair Miles betrifft, ihm muss man zugute halten, dass er nur Zweitbesetzung gewesen ist. Auf der Oktobervorschau der Staatsoper prangte noch das Bild von René Pape als Philippe. Die Darstellung des großen tragischen Konfliktes ist Miles Sache nicht, die Arie im vierten Akt wird stimmlich und gestalterisch zum

Grenzgang. Vom Typus trifft er aber wahrscheinlich ganz gut, was Konwitschny beim Philippe vorgeschwebt sein könnte: ein von der Sehnsucht nach Liebe ausgezehrter Mann, bei dem sich diese Sehnsucht unter dem Druck der ihm eigenen Macht in Grausamkeit verwandelt. Wenn mir eine Szene von diesem „Don Carlos“ in Erinnerung bleiben wird (außer dem „Ballett“), dann ist es die Arie Ebolis im vierten Akt, und die Art, wie sie sich für ihre Schuld bestraft. Da gehen Musik und dramatischer Ausdruck symbiotisch zusammen. Und wenn Eboli sich entschließt Carlos zu helfen, dieser Umschlag, der hier stattfindet, diese ungestüme Bewegung nach vorne, das haben Michael bzw. die Personenführung sehr gut deutlich gemacht.

Bertrand de Billys Dirigat bleibt irgendwo an der Oberfläche hängen. Er dirigiert, wenn man das so umschreiben kann, das politische Drama und nicht das emotionale. Er pflegt einen zwar glänzenden, aber irgendwie spröden Klang und versagt sich jenes Sentiment, das den starken Liebesgefühlen, die dieses Werk auch durchziehen, angemessen wäre. Insofern setzt sich im Orchestergraben fort, was Konwitschny mit seiner Opern-Philosophie vorgibt: dass er Oper als „moralische Anstalt“ begreift, mit Botschaften „die uns verändern müssten“. (Siehe: Publikumszeitschrift der Wiener Staatsoper, pro:log 10/04).

Was noch zur Regie erwähnt werden sollte: Karl V. entzieht Don Carlos und Elisabeth den Fängen der Inquisition – ein schöner, hoffnungsvoller Schlussgedanke. Eboli wird von der Inquisition nach Erscheinen des Großinquisitors während des Volksaufbruchs getötet – da ist man wieder auf der plakativen Seite dieser janusköpfigen Inszenierung. Hin und wieder sind die Sänger dazu angehalten, befremdlich zu lachen. Das wird sich mit der Zeit hoffentlich abschleifen. Dramaturgisch sinnvoll und von einiger Wirkungskraft scheint nur Posas-Lachen in der großen Szene Posa – Philipp, wo es einen Stimmungsumschwung einleitet. Ansonsten ist es mir schon zu pathologisch.

Am Schluss gab es zuerst ein paar Buhs und dann Bravo und viel Jubel für die Sänger; ein, zwei Buhs für de Billy beim Solovorhang, der ansonsten auch mit Bravorufen bedacht wurde. Der Stehplatz war zumindest halbleer; nach dem Autodafé gab es vereinzelt leere Sitzplätze. Auffallend kurzen Applaus gab es nach der Arie des Philipp im 4. Akt und nach Posas Tod.

[223]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

26.10.2004

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Siegmund - Christian Franz; Hunding - Matti Salminen; Wotan - Jukka Rasilainen; Sieglinde - Susan Anthony; Brünnhilde - Linda Watson; Fricka - Marjana Lipovšek; Helmwig - Irmgard Vilsmaier; Gerhilde - Ildiko Raimondi; Ortlinde - Simina Ivan; Waltraute - Daniela Denschlag; Siegrune - Janina Baechle; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Antigone Papoulikas; Schwertleite - Nadja Krasteva

Walküre am Nationalfeiertag

Die Durchschnittsperformance dieser Aufführung war mittelmäßig. Vor allem der zweite Aufzug verwässerte den ganzen Abend. Denn zu einigermaßen detaillierter Motivarbeit konnte man sich im Orchestergraben nicht aufrufen. Das Orchester schien überhaupt in einem etwas trägen Arbeitseinsatz begriffen und Peter Schneider am Pult beschränkte sich auf die großen Konturen, die er teilweise zu grobschlächtig hervorhob. Das führte insgesamt zu einer mehr schleppenden als dramatisch-ergreifenden Umsetzung der Wotans Erzählung und der Todesverkündigung. Auch die Besetzung kam nicht auf „Feiertagstouren“. Die meisten Minuspunkte hat sich aus meiner Sicht Marjana Lipovšek als Fricka eingehandelt, ihre scharf akzentuierte Streitlust ließ diesmal viel an sängerischer Linie vermissen.

Als Wotan war Jukka Rasilainen kurzfristig für den erkrankten Alan Titus eingesprungen. Rasilainen gab der Wotanserzählung für meinen Geschmack zu wenig Struktur – bei an und für sich klarer, aber eigenwilliger Diktion. Besser wurde es, wenn er sein heldisches Stimmmaterial mit noblem Gestus herausstrich, ganz wie es sich für einen Göttervater gehört. Gegen Ende kam er ein wenig ins Schlingern, das Schluss-„Nie“ blieb ungesungen oder zumindest von mir ungehört.

Mit Linda Watson und Susan Anthony standen zwei blondlockige Sängerinnen wie aus einem Hollywood-Film auf der Bühne, mit eher schlankem, unschattiertem Timbre. Anthony hat ihre Stärken bei den mehr rhetorischen

Passagen mit einer ins Dramatische hinüberspielenden Lyrik. Sie besitzt durchaus die Fähigkeit zur Emphase, aber für die Jubeltöne des ersten Aufzugs und die Gestaltung des „archaischen Gefühlstaumels“, den Wagner hier als Wälsungenpaar auf das Publikum loslässt, ist ihre Stimmbasis letztlich doch zu filigran. Ein wenig künstlich wirkte ihr Spiel, mit einer Gestik, die an US-Liebesfilme der 1950er-Jahre erinnerte. Womit nicht gesagt sein soll, dass das ohne Reiz wäre.

Ähnlich lagerte sich die Sache bei Linda Watson. Sie ist keine hochdramatische Brünnhilde, und oft genug schleicht sich ein störendes, flackern-des Nebengeräusch ein, das die Grenzen dieses Soprans deutlich markiert. Dafür hat sie sich eine Flexibilität bewahrt, die vor den Walkürenrufen gleich zu Beginn des zweiten Aufzugs nicht zurückzuschrecken braucht – eine Brünnhilde wohl eher für kleinere Häuser. Der Hunding von Matti Salminen war eindrucksvoll wie immer. Er rührt interessanter Weise den Speck wirklich nie an, bricht sich nur vom Brot etwas ab und kaut das Stück bedächtig (oder tut so, als ob er es kauen würde), während im Siegmund sein Leid klagt. Dafür hat er dann den Tisch wieder sehr effektiv in den Bühnenhintergrund befördert. Da kracht das Holz. Christian Franz bot einen verlässlichen Siegmund. Sogar der Stehplatz war fast ausverkauft. Es gab verhältnismäßig viel Applaus, vor allem bei Rasilainen, Salminen, Franz auch Watson.

[224]

LA FINTA GIARDINIERA

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Kammeroper

28.10.2004

Dirigent: Joji Hattori; **Inszenierung:** Elaine Tyler-Hall; **Ausstattung:** James Wright; **Licht:** Harry Michlits; **Orchester:** Orchester der Wiener Kammeroper

Besetzung: Podestà - Peter Lurié; Sandrina/Violante - Anne-Laure Kénol; Belfiore - José Aparicio; Arminda - Beata Marti; Ramiro - Eva Maria Riedl; Serpetta - Claudia Guarin; Nardo - Noé Colin

Liebliche Gärtnerin

„La finta giardiniera“ könnte eine „Vorstudie“ zu „Figaro“ und „Cosi“ sein: Liebesverwirrung

mit (scheinbarem?) Happy End. Für Mozart-Fans ist die Produktion dieses Jugendwerks an der Kammeroper ein „Muss“, zumal die Umsetzung als durchaus gelungen bezeichnet werden kann.

Mozart war noch keine zwanzig Jahre alt, als er dieses Stück 1775 zur Karnevalssaison für das Münchner Hoftheater komponierte. Trotzdem schaffte er es schon, musikalisch ein Labyrinth amouröser Seelenzustände zu beschwören, aus dem die handelnden Personen gerade noch unbeschadet herausfinden. Ich bin mir, was diese „Unbeschadetheit“ betrifft, zwar nicht so sicher, aber zumindest denkt man, im Karneval müsste es so sein. Die Vorgeschichte ist dramatisch. Belfiore wurde gegenüber seiner Geliebten Violante in einem Eifersuchtsanfall so tötlich, dass er glaubt, sie ermordet (!) zu haben. Er flieht. Violante sucht ihn und gibt sich unter dem Namen Sandrina als Gärtnerin aus. Als zufällig Belfiore auftaucht und die Identitäten aufgedeckt werden, schwankt Violante zwischen Liebe oder Rache. Vor allem im zweiten Akt, wenn sie in eine verlassene Gegend flüchtet, wird die Seelenpein von Mozart richtig gehend ausgewalzt und auch alle anderen Beteiligten werden durch ein kleines Purgatorium Mozart'scher Liebeszweifel gejagt. Erst am Schluss ist alles wieder „in Butter“.

In der Kammeroper hat man für dieses Werk ein hübsches stilisiertes Gartenambiente gebaut, rechts und links an der Seite sogar mit zwei kleinen vorspringenden „Teichen“. Drehbare Hecken und ein gemaltes Denkmal geben genug Anreiz, um sich als Zuschauer einen lieblichen Barockpark vorstellen zu können, in dem ein großes Heckenlabyrinth zur lustvollen Ergötzung lauert (ein Heckenlabyrinth, wie es schon zu Beginn der Bühnenvorhang zeigt). Die Kostüme und einige Requisiten (eine italienische Zeitung, ein Brautjournal, ein Grammophon u. a.) versuchen allerdings, die Handlung in die 1920er-Jahre zu hieven – ein Zeitbezug, der der Sache weder nützt noch schadet. Regisseurin Elaine Tyler-Hall hat sich sonst tieferer Interpretationsversuche enthalten und sich darauf konzentriert, die schauspielerischen Fähigkeiten des Sängersenmbles zu befördern, was immer wieder zu schwungvollen Szenen führt.

Joji Hattori animiert das Orchester zu zügigem, immer sich am Gesang orientierendem Spiel. Nahezu drei Stunden lang (abzüglich einer

Pause von rund 15 Minuten) schnurrte Mozarts Musik dahin, witzig oder mit der notwendigen Poesie versehen, wie es gerade gebraucht wird. Betreffend Besetzung hinterließ für mich die Sandrina/Violante von Anne-Laure Kénol den überzeugendsten Gesamteindruck, die auch technisch anspruchsvollere Passagen sauber und mit warmem Wohlklang zu Gehör brachte. Der Belfiore von José Aparicio stand ihr wenig nach. Eva-Maria Riedl als Ramiro hatte sich wegen einer Indisposition entschuldigen lassen. Noé Colin hat sein Buffo-Talent bereits an der Volksoper gezeigt und fand in Claudia Guarin, Serpette, die passende weibliche Ergänzung. Bleiben noch Peter Lurié (Podestà) und Beata Marti (Arminda), die den positiven Eindruck abrundeten. Insgesamt ergab das eine respektable Aufführung.

Das Publikum in der gut besuchten, aber nicht ganz ausverkauften Kammeroper, spendete reichlich Beifall. (Premiere war am 7. Oktober.)

[225]

FIDELIO

(Ludwig van Beethoven)

Staatsoper

30.10.2004

Musikalische Neueinstudierung

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Don Fernando - Peter Weber; Don Pizarro - Falk Struckmann; Florestan - Johan Botha; Leonor - Waltraud Meier; Rocco - Kurt Rydl; Marzelline - Genia Kühmeier; Jaquino - Cosim Ifrim; 1. Gefangener - Alexander Pinderak; 2. Gefangener - Friedrich Springer

Fidelio am Samstagabend

Mit diesem „Fidelio“ wäre ich ganz zufrieden gewesen, hätte man ihm nicht das Etikett einer „Musikalischen Neueinstudierung“ angeheftet. Aber so muss ich mich fragen, was das „Besondere“ an dieser Vorstellung gewesen ist – und da fällt mir wenig dazu ein.

Meine Einwände beginnen schon bei der Leonore der Waltraud Meier, die wie immer vorzüglich geschau spielt, aber von den technischen Anforderungen dieser Partie mehr beansprucht schien als in anderen Rollen. Falk Struckmann gab den Pizarro sehr böse, fast ein wenig psychopathisch. Das war mir zu dick aufgetragen. Johan Botha ließ seinen ersten Stoß-

seufzer, dieses „Gott“, an- und abschwellen, dass es eine Freude war – und doch wieder nicht. Ist das noch dieser musikdramatische Verzweiflungsschrei Florestans? Sängerbische Brillanz muss nicht immer das Optimum an seelischem Ausdruck ergeben – den hat Botha im Befreiungsjubeln für mich besser getroffen, als im Kerker-Delirium. Bei der emotionalen Intensität punktete wieder Waltraud Meier, wo Botha sängerische Bestmarken anpeilte.

Emotionale Intensität fand sich zudem bei den übrigen Mitwirkenden, was dem Abend eine gute Abrundung verschaffte: bei Genia Kühmeier als tadelloser Marzelline, bei Cosim Ifrim als ebensolchem Jaquino und bei Kurt Rydls „geerdetem“ Rocco. Der Minister von Peter Weber war mir – für die wichtige dramaturgische Funktion, die ihm zukommt – zu blass.

Das Orchester unter Seiji Ozawa war hörbar bemüht, das Werk mit dem nötigen musikalischen Glanz auszustaffieren, aber viele Details hätte ich mir intensiver gewünscht – zudem mit mehr Gespür für den weiten Bogen, den diese Oper spannt: vom Lustspielcharakter des Liebeszankes am Beginn bis zum strahlenden humanitären Manifest des Schlusses. Die Inszenierung und das Bühnenbild (Otto Schenk und Günther Schneider-Siemssen) sind über 30 Jahre alt, mustergültig und folgen Beethovens in nahezu jeden Beistrich des Librettos.

[226]

SIEGFRIED

(Richard Wagner)

Staatsoper

1.11.2004

Dirigent: Peter Schneider

Besetzung: Siegfried - John Treleaven; Wanderer - Jukka Rasilainen; Brunnhilde - Linda Watson; Mime - Herwig Pecoraro; Alberich - Georg Tichy; Erda - Daniela Denschlag; Fafner - Johannes Wiedecke; Waldvogel - Ileana Tonca

Fünf Rollendebüts

Ein Staatsopern-Siegfried mit fünf (!) Rollendebütanten – Siegfried, Mime, Wanderer, Fafner, Waldvogel. Und der Mime von Herwig Pecoraro bot für mich eindeutig die beste Leistung des Abends. Sein Mime ist vielschichtig im Ausdruck, witzig, verzweifelt, verschlagen, listig, und er singt obendrein ohne Fehl und Tadel. Im ers-

ten Aufzug hat man Mime besser gehört als Siegfried, eine interessante, aber nicht unbedingt wünschenswerte Konstellation. Was mir besonders gefällt, dass Pecoraro die Partie stimmlich ausfüllt, nie den Anschein erweckt, als ob er sich plagen müsste, und dabei auch der Bedeutung des Gesungenen mit Nuancierungsfreude auf den Fersen bleibt.

Mit dem Siegfried musste man ein wenig hadern. John Treleavens Stimme ging nicht richtig raumfüllend auf. Dabei hat er die Partie im Griff, er singt, er gestaltet, er macht sich auch schauspielerisch um eine vielschichtige Charakterisierung dieses Naturburschen bemüht, (der ja eigentlich auch mehr sein sollte, als ein naiver Kraftlackel). Treleaven kann vermitteln, wie Siegfried darunter leidet, als Mensch allein unter Zwergen, Bären und Wölfen leben zu müssen – dass er Sehnsucht hat nach menschlicher Nähe und Gefühlserfahrung. Aber Siegfried muss auch Power haben, und davon hatte Treleavens Gesang leider zu wenig. Linda Watsons Brunnhilde kam über ein in der Attacke gefährdetes Mittelmaß nicht hinaus, der Wanderer von Jukka Rasilainen setzte immer wieder starke Akzente, der Alberich von Georg Tichy geiferte wie man es erwartet mit Wanderer und Bruder. Gelungen ist auch das Debüt von Fafner (Johannes Wiedecke), etwas weniger konnte ich dem Waldvögelein von Ileana Tonca abgewinnen. Daniela Denschlag erweckte die Erda zu warnendem Gesang. Das Orchester zeigte sich gegenüber der „Walküre“ stark verbessert, spielte beherzter, immer wieder mit fülligem Wagner-Sound. Das Publikum spendete viel Applaus im gut besuchten Haus.

[227]

DAS SONNENHAUS

(Einojuhani Rautavaara)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe

8.11.2004

Musikwerkstatt Wien in Kooperation mit dem Konservatorium Wien

Dirigent: Huw Rhys James; **Regie:** Peter Pawlik; **Bühne:** Bernhard Hammer; **Kostüm:** Susanne Özpınar; **Lichtdesign:** Harald Michlits; **Orchester:** Symphonieorchester des Konservatoriums Wien

Besetzung: Noora - Ingrid Habermann; Riina - Foula Dimitriadis; Eleanor/Die junge Noora - Maren Engelhardt; Irene/Die junge Riina -

Magdalena Hofmann; John/Hermesson - Andreas Jankowitsch; Victoria von Sonnig/Viktooria Vilunen - Eva Steinsky; Victor von Sonnig/Vikke - Roman Payer; Gregor/Rekku - Gottfried Falkenstein; Maximilian - Harald Georg Wurmsdobler; Allesandro Riccioni/Santeri Risonen - Sebastian Huppmann

Finnische Allerseelen

Man nehme ein Caritas-Möbelzentrallager und bringe es aus der horizontalen in die Vertikallage. Ob das ein Bühnenbild ergibt? Es ergibt! Aber ob das wirklich ein passendes Ambiente für Einjuhani Rautavaaras Oper „Das Sonnenhaus“ (Uraufführung 1991 in Finnland) gewesen ist, wage ich doch zu bezweifeln.

Die Aufschichtung des imposanten Möbelberges muss ein gewagtes Ingenieurs-Kunststück gewesen sein. Er lagert mächtig im linken vorderen Saaleck, verdeckt fast bis zur Hälfte die funktionslos im Hintergrund vor sich hindarrende Guckkastenbühne. Rechts, gleich beim Publikumseingang, hat man schräg das Orchester platziert. Der Kasten-, Tisch-, Kredenz-Berg reicht bis zu den Beleuchtungsapparaturen hinauf und erfordert von den Mitwirkenden die Trittsicherheit von Hochgebirgs-Gemsen. Dass sich unter solchen Umständen ein mehr statisches und kein besonders körperbetontes Spiel entwickelt, verwundert nicht.

Aber der Eindruck dieses Möbelgebirges ist irgendwie imposant. Denn als Zuschauer räkelst man talgebunden in ausgedienten Feuilletons, sperrig oder bequem, oder auf Ledersofas, ganz wie man sich setzen möchte. Die Besucher versinken in den abgewetzten Sitzgelegenheiten – zum Zuhören, Kuscheln, Schlafen etc. Man zieht sich die Schuhe aus, streckt das Bein auf dem freien Sofaplatz neben sich, genießt eine entspannte Atmosphäre.

Währenddessen beginnt nach kurzem Vorspiel die Oper, die Bühne bevölkert sich mit den Zwillingsschwestern Noora und Riina von Sonnig, die in einem verwahrlosten Haus leben, Erinnerungen nachhängen, am Schluss sich mit ihren längst verstorbenen Angehörigen zu einem ins Jenseits hinübergleitenden Totentanz treffen. Es ist eine „Allerseelen“-Oper, manchmal zwar etwas grotesk (aber das ist eine Facette, die der Tod so an sich haben kann), meist aber von einem streicherunterfütterten Sentiment gespeist, das dem Wissen um die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens huldigt: ein bisserl Kitsch,

ein Träne im Augenwinkel, eine Grabesrose im Knopfloch. Leider verstand man den Text nicht allzu gut – trotz deutscher Bearbeitung des finnischen Librettos – aber es wird von „weißen Tauben“ duettiert und die alten Damen haben Mädchenträume von längst verflossenen Liebschaften. Gegenwart und Vergangenheit verdrehen sich zu einem Handlungsfaden, der sich rasch abspult und nach eineinhalb Stunden in einem Leben und Tod versöhnenden Schlusstableau endet.

Angeblich löst die Beleuchtung einer nahen Tankstelle, die ins Haus strahlt, tagträumerische Phasen der Schwestern aus, in denen sie die Selbstmorde von Vater und Bruder noch einmal erleben, Alpträume und Liebeshoffnungen. Dass sie dann Vergangenheit und Realität verwechseln, wen überrascht es: der Postbote sieht wie der Vater aus, der erwartete Liebhaber entpuppt sich als Rechtsanwalt, der das Haus kaufen möchte. Dieser mögliche Verlust des Hauses nimmt ihnen den Lebenswillen, das Finale hebt an. (Der Handlung liegt eine wahre Begebenheit zugrunde – das einzelgängerische, rückwärtsgewandte Leben von Zwillingsschwestern, die mit ihren Eltern im Zuge der russischen Revolution nach Finnland geflohen waren. Der Komponist war 1987 durch eine Zeitungsnotiz auf diese Geschichte gestoßen, die über den Erfrierungstod einer der inzwischen 85 Jahre alten Schwestern berichtet hatte.)

Rautavaara (Jahrgang 1928) hat viel Augenmerk auf Stimmungen gelegt, er fördert das Mitgefühl, er schürt Betroffenheit. Aber es geht um keine Anklage von Lebensumständen, der Tod erscheint versöhnlich, meditativ, ein romantischer Abgesang auf das Leben im Allgemeinen, ohne schicksalswütigem Aufbegehren. Man muss wohl älter sein, um diese feine Melancholie schätzen. Nennt er sich selbst doch einen „Romantiker“: „Ein Romantiker hat keine Koordinaten; er ist gleichzeitig gestern und morgen – aber nicht heute.“ (Programmheft zur Produktion).

Die Musik, die Rautavaara komponiert hat, stützt diese „Romantik“ sehr stark, verschrecken möchte er niemanden. Er hat Berg, Strauss, Korngold gleichsam sublimiert, ist mit seiner „Spätromantik“ nicht sehr weit von Briten entfernt. Auch wenn er einmal moderne Tanzrhythmik einbaut, meistens schweben und flächen die Streicher so dahin, ein wenig luzid, eine mystisch umwölkte Zeitlosigkeit

vortäuschend. Heißt es im Text nicht (ich zitiere wieder nach dem Programmheft): „Die Zeit ist jetzt, hier, jetzt und immer.“ Die Singstimmen sind sehr am Gesang orientiert, meiden Extreme, böten die Möglichkeit Stimmen aufblühen zu lassen in melancholischen Farben.

Interessant, dass das Bühnenbild und auch die Inszenierung meinten, sich mit deutlichem Realismus behelfen zu müssen. Und wenn die Szenen zwischen Realität und Vision wechselten, wurde das Publikum in ein von farbigen Scheinwerfern gespeistes Lichtbad genommen, dass man derart geblendet nur mehr das Programm schützend vor die Augen halten konnte. Fürchtete man doch die Trivialität, den Kitsch? Zwar ergaben sich ganz überraschende Auftrittsmöglichkeiten durch Kastentüren und von unüberwindbar scheinenden Tischgraten, aber irgendwie hat man für meinen Begriff an der im Kern verinnerlichenden Stimmung des Werks vorbei inszeniert.

Das Ensemble und das Orchester unter Huw Rhys James sorgten dafür, dass das Kennenlernen dieser Oper (österreichische Erstaufführung am 4. November) auf einer fundierten und guten musikalischen Basis erfolgen konnte. Die Akustik schien mir für die Sänger nicht immer ideal, vor allem bei Tönen aus den höheren Regionen dieses Kastengebirges, wodurch die Textverständlichkeit womöglich erschwert wurde. Aber ich könnte mir gut vorstellen, dass mit einem exzellenten Ensemble das Werk wirklich aufblüht, dass dann längst vergangene Opernzeiten noch einmal lebendig werden, dass der „Schnee vom vergangenen Jahr“ noch einmal in wehmütigen Sentenzen durch unsere Opernhäuser weht – wie eine liebevolle, von sanfter Ironie umschmeichelte Erinnerung.

[228]

LA JUIVE

(Jacques Fromental Halévy)

Staatsoper

13.11.2004

Dirigent: Michael Halász

Besetzung: Kardinal Brogny - Alastair Miles; Leopold - Jianyi Zhang; Prinzessin Eudoxie - Bori Keszei; Eléazar - Neil Shicoff; Rachel - Hasmik Papian; Ruggiero - Eijiro Kai; Albert - In-Sung Sim; 1. Bürger - Johannes Gisser; 2. Bürger - Hacik Bayvertian; Offizier - Martin Müller

Packendes Finish

Neil Shicoff ist der Dreh- und Angelpunkt dieser Staatsopern-„La juive“ – daran hat sich nichts geändert. Er reißt das Publikum mit in einen Strudel der emotionalen Verausgabung, gestaltet im vierten und fünften Akt ein sehr intensives, unter die Haut gehendes Musikdrama.

Bis es soweit ist, muss man allerdings ein wenig Geduld aufbringen. Der Kardinal von Alastair Miles konnte sich noch am ehesten neben Shicoff profilieren und im vierten und fünften Akt viel zu einer spannungsgeladenen Aufführung beitragen. Gesanglich ist er bei den dramatischen Akzenten auch besser aufgehoben, als beim Verströmen balsamisch sich selbst glorifizierender Kardinalswürde. Hasmik Papian als Rachel hielt sich insgesamt wacker, zu ungeschliffen im Forte.

Bereits problematisch – und diese Partie ist bekanntermaßen wirklich tückisch – der Leopold von Jianyi Zhang. Ihm blieb wohl nichts Anderes übrig, als sich durch den Abend zu stemmen. Nach einer gewissen Gewöhnungsphase – im ersten Aufzug vermochte er nicht zu brillieren – siegte bei ihm jene Routine, die man als Zuhörer gerade noch zu akzeptieren gewillt ist. Bori Keszei bewältigte die Prinzessin Eudoxie mit Anstrengung und punktuell exzessivem Atemschöpfen. Ihre eher kleine Stimme ist hier nicht gerade ein Vorteil. Das Orchester unter Michael Halász schleppte nicht, das war sicher von großem Vorteil – aber im Grunde war das alles sowieso nur Staffage für Shicoffs großem Auftritt im vierten Akt.

Ab diesem Zeitpunkt rollt dann alles dem Ende entgegen, mitreißend und wie ein böser Fiebertraum – angefeuert von Shicoffs musikadramatischer Ekstase. Wer könnte nachvollziehen, was da wirklich passiert, welches geheime Fluidum sich plötzlich zwischen Darsteller und Publikum ausspannt? Und wenn er diese berühmte Arie geendet hat, bricht der Applaus los – und er selbst verharrt in der andächtigen Betrachtung, lässt sich nicht auf den Beifall ein. Er bewahrt damit zugleich die Spannung, aber auch eine gewisse Demut gegenüber dem menschlichen Schicksal dieses jüdischen Goldschmieds, den sein einziger Gott wirklich in eine fatale Lage gebracht hat. Dem Abraham schickte Gott einen Widder, auf dass er nicht seinen Sohn Isaak opfere, aber was tut er mit Eléazar? Der Schlussapplaus war stark, Shicoff wurde mehrmals zum Einzelvorhang herausgeklatscht, aber auch die

anderen Mitwirkenden konnten sich über mangelnden Zuspruch nicht beklagen.

[229]

STIFFELIO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

19.11.2004

Dirigent: Marco Armiliato

Besetzung: Stiffelio - José Cura; Lina - Hui He; Stankar - Renato Bruson; Raffaele - Cosim Ifrim; Jorg - Johannes Wiedecke; Federico - Peter Jelosits; Dorotea - Asa Elmgren

Nagende Eifersucht

„Stiffelio“ hatte an der Staatsoper 1996 Premiere. Die Produktion war vom Royal Opera House Covent Garden übernommen worden. Jetzt wurde sie aus dem Repertoire verabschiedet.

„Stiffelio“ liegt – ähnlich wie „Luisa Miller“ – an der Nahtstelle zwischen dem funkensprühenden Frühwerk Verdis und seinen „Opernhits“. Ein halbes Jahr vor „Rigoletto“ uraufgeführt (1850) vereinigt das Werk klassische Belcanto-Formen mit damals durchaus neuen Versuchen, den Gesetzmäßigkeiten der „Nummernoper“ zu entkommen. Am besten zeigt sich das an Stiffelio selbst, der keine einzige klassische „Arie“ singen darf und in der durchgestalteten Anlage der Partie fast schon veristische Tendenzen vorwegnimmt. Diese Mischung führt immer wieder zu reizvollen Ergebnissen. Problematischer ist die Handlung, die das Thema „Untreue“ an einem Pastorenehepaar durchspielt und außerdem einen an militärischen Ehrbegriffen geschulten „Vater“ hinzugesellt. Dadurch wirkt manches überzeichnet, im Realismus der psychologischen Ausgestaltung weniger zwingend als in der keine vier Jahre später uraufgeführten „Traviata“.

Die Staatsoper hatte die drei Hauptpartien prominent besetzt, dem restlichen Ensemble wird man guten Willen nicht absprechen können (obwohl der auch nicht immer etwas hilft). Das Orchester konnte sich hingegen kaum zu einer solchen Willensbezeugung aufraffen. Aber das ist bei dieser Art von Werken ein altbekanntes Übel. Marco Armiliato sachwaltete am Pult den äußeren Umständen gemäß und durchaus mit Gespür für den dramatischen Fortgang der Handlung. Bühnenbild und Kostüme dieser

Produktion sind an historischem Realismus kaum zu überbieten (ein besonders Schmankerl, der ausgestopfte Fuchs an der Wand). Eine personenbezogene Regie, die die Abgründe im bi-gotten Ambiente besser vermitteln könnte, hat dieser Inszenierung von Anfang an gefehlt. (Die Premierenbesetzung der Wiener Erstaufführung am 26.10.1996: José Carreras, Mara Zampieri, Renato Bruson, dirigiert hat Fabio Luisi.)

José Cura gab den „Stiffelio“. Er kam mir wie jemand vor, der ohne Rücksicht auf Verluste querfeldein marschiert. Manchmal ist ein schöner Ausblick dabei, aber oft hat man das Gefühl, Cura marschiert mitten durchs Gestrüpp. Und genauso klingt, was er singt. Stilistisch ist nicht viel zu machen, Piano kennt Cura kaum, meistens agiert er in Rage. Seine füllige, ange-dunkelte, breite Mittellage kommt mangels Technik nur punktuell zum Tragen. Oft genug erscheinen an ihrer Stelle Rudimente, die Cura dann mit viel Einsatz, Kraft und leichter nasaler Einfärbung zusammenhält. Auch schauspiele-risch ist ihm zum Pastor in Beziehungskrise kaum etwas eingefallen.

Seine Bühnengemahlin, Hui He als Lina, hat schon im Frühjahr als Butterfly an der Volksoper überzeugt. An der Staatsoper zeigte sich jetzt, dass sie eine große Stimme hat, raumfüllend, etwas metallisch. Sie hat mit der Partie keine Probleme, auch wenn ihr vielleicht ein wenig Wärme im Timbre abgeht (was Linda in ihren depressiven Momenten noch feinfühlicher gezeichnet hätte). Sie traf auch das schauspiele-rische Element besser, als ihr ausrastender und schicksalshadernder Gemahl. Renato Bruson als Oberst Stankar musste viel Routine bemühen. Starker Ausdruckswille und gesangliche Möglichkeiten gingen des öfteren nicht mehr zusammen. Für den Jorg von Johannes Wiedecke gilt, was ich weiter oben vom „guten Willen“ geschrieben habe. Übermäßige Stimmung kam bei mir nicht auf. Bruson erhielt meiner Einschätzung nach am meisten Beifall, auch viele Bravos. Cura deutlich weniger.

[230]

7 OPERELLEN: HERZLOSZEITLOS / SCHOCK – EIN HUNDERENNEN / SCHUTT / STRETTA / DAS GESTOHLENE HERZ / DIE VERTAUSCHTEN KÖPFE / SCHLAF DER GERECHTEN

(Peter Planyavsky / Akos Banlaky / Gilbert Handler / Wolfram Wagner / Jury Everhartz / Christof Dienz / Kurt Schwertsik)

Jugendstiltheater Baumgartner Höhe 20.11.2004

Eine Koproduktion von sirene Operntheater,
Tiroler Landestheater und Jugendstiltheater

Dirigent: Dorian Keilhack; **Inszenierung:** Kristine Tornquist; **Bühne:** Walter Vogelweider; **Kostüm:** Julia Libiseller; **Orchester:** Tiroler Ensemble für neue Musik

Besetzung: Renate Frankhauser; Shauna Elkin; Dan Chamandy; Michael Wagner; Klaus Rohrmoser

Kurz gewürzt

sirene Operntheater hat eine „Versuchsanordnung“ für sieben Kurzopern (=„Operellen“) entwickelt und in Kooperation mit dem Tiroler Landestheater bühnenreif umgesetzt. Fünf vorgegebene Figuren (Johann und Johanna, Zwerg, Dieb sowie Voltaire) beleben sieben rund 15 bis 20 Minuten lange Stücke. Zum Komponieren und Texten hatte man sowohl junge als auch arrivierte Textdichter und Komponisten eingeladen. Nach der Uraufführung am Tiroler Landestheater übersiedelte die Produktion für drei Aufführungen ins Wiener Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe. Bei dem insgesamt erfrischenden Gesamteindruck dieser Produktion wäre es schade, sollten diese drei Aufführungen die letzten gewesen sein. Denn in so mancher Kürze lag auch einiges an Würze.

Diesmal gab es zur Abwechslung wieder eine ganz klassische Guckkastenbühnensituation. Das kleine Kammerorchester war links im Saaleck platziert. Ein großes dreh- und begehbare Würfelhaus setzte den markanten Bezugspunkt auf der Bühne. Die Mitwirkenden konnten dort hinein- und hinaus- und herumgehen. Sie konnten innen hinaufklettern und wie von einem kleinen Turm ins Auditorium mit der nur bis etwa zur Saalmitte gebauten Zuschauertribüne spähen. Dazu kamen Requisiten je nach Bedarf. Den Zwerg erkannte man an rotem Gewand und Zipfelmütze, Voltaire an einer etwas verstaubten Perücke, der Dieb kam zum Beispiel in Schwarz und Johanna war unterschiedlich gekleidet.

Den Beginn im Einheitsbühnenbild machte „HerzLosZeitLos“ von Walter Titz und Peter Planyavsky (Musik) – über das Verlieren und Finden von „Herzen“ mit ein bisschen Sprachwitz garniert. Dieser hellsichtige Aphorismus

über „HerzLosigkeiten“ wurde besonders durch den Komponisten gefördert, der jedem Wort seine Klarheit und Deutlichkeit beließ, sehr akkurat – man konnte als Zuschauer fast durchgehend dem Text folgen. Eine Rarität, auch an diesem Abend.

Denn schon beim zweiten Stück, „Schock – ein Hunderennen“, war es damit vorbei (Text: Hosea Ratschiller & Lukas Tagwerker, Musik: Akos Banlaky.) Im Programmheft zitiert Banlaky Josef Weinheber „O Singen ohne Sinn“. Nun, vielleicht sollte es darauf hinauslaufen. Der Unterschied zur wortbezogenen Musik von Planyavsky konnte nicht größer sein, denn hier verstand man nur Bruchstücke. War es Schock, der aus einer Schachtel herausklettert wie ein Hampelmann, der dann verschwindet, gesucht wird? Das Programmheft knauserte mit dem Text. Das Zitat von Voltaire: „Oh funkeln des Geplänkel junger Leute“ hilft vielleicht weiter: ich war einfach schon zu alt dafür!

Die dritte Operelle: „Schutt“ (Hermes Phettberg/Gilbert Handler) war mehr Karfreitagskantate als Oper und erging sich in Betrachtungen über das Los des Menschen (des Menschen Hermes Phettberg nämlich). Besungen wird das Leid des Einsamen in seiner verdreckten Wohnung – im Waschbecken ist Erbrochenes, es ist eingetrocknet und verschimmelt u. a. m. – in Konfrontation mit dem Gleichnis von den „Talenten“ (Evangelium nach Matthäus 25, 14-30). Die überaus passende Musik wälzte sich wie eine träge Gebetsmühle leise im Hintergrund dahin, während sich die vier Mitwirkenden zum Chor- und Sologesang an der Rampe versammelten (sie saßen jeweils auf einem mit Sitzbrett gerandeten „Klosett-Kübel“). Der fünfte kletterte im Würfel hoch und spielte den Evangelien verlesenden Prediger. Phettberg war selbst anwesend, saß in der ersten Reihe: Wenn man sein Erscheinungsbild mit dem verglich, was sich auf der Bühne und im Orchester abspielte, dann wusste man diese Mischung aus ironischer Selbstpersiflage und depressiver Wahrhaftigkeit umso mehr zu schätzen.

Friedericke Mayröcker steuerte die Erinnerungen und Sehnsüchte von Johanna bei, die vom Jenseits aus ihrem geliebten Johann beim Dichten zuschaut. („Stretta“) Johanna und Johann kommen sich im Laufe der Handlung immer näher – und Wolfram Wagner hat einen innigen, aber zugleich auch pointierten Schluss komponiert. Aber für meinen Begriff war Johanna zu

redselig. (Was mich lehrte, dass sogar Viertelstunden ihre Längen haben können.) Aber nachdem sich Johanna im Jenseits langweilt, warum sollte sich dann nicht auch das Publikum im Diesseits (ein bisschen) langweilen? Nach „Operelle“ No. 4 gab es eine Pause.

Nach der Pause ging mit es Wolfgang Bauer und Jury Everhartz weiter: „Das gestohlene Herz“. Johann und Johanna wollen als Liebespaar Selbstmord begehen und sich vom Kopf der Sphinx in die Wüste zu Tode stürzen. Später taucht dann noch Napoleon als Herz-Dieb auf etc. Ein „Dramolett“, dass ein Schuss Skurrilität rahmt wie eine Ansichtskarte plus fünf Grußworte. Jury Everhartz versuchte, diese Skurrilität musikalisch mit barocken Stilelementen auszudrücken, lässt Johann und Johanna „Da capo“-mäßig ihr Leid duettieren. Das hat a) sicher seinen Reiz, verzögert b) aber die Wirkung der knappen Formulierungen Bauerschen Sprachwitzes. Dafür hätte man auch eine Kurz-Kurz-Oper riskieren können, Länge: atemlose, absurde fünf Minuten. (Und unbedingt mit einem Bild der Sphinx auf der Bühne! – Ich denke, man muss solche Texte wirklich als „bare Münze“ nehmen. Es ist wenig Symbolisches dran, aber viel von einer subtilen Aufsässigkeit, die sich durch die Wahl absurder Genres gleich vorsichtshalber selbst verharmlost. Denn eigentlich ist man ganz froh, da zu sein – und nicht auf der Sphinx.)

Das vorletzte Stück des Abends „Die vertauschten Köpfe“ (Radek Knapp/Christof Dienz) folgte Bauers Spuren ins Absurde, und spielte die Idee durch, wie das wohl wäre, könnte man Köpfe tauschen. Auch hier sei kurz Voltaire zitiert: „Die Köpfe sind wie Geld. Sie liegen auf die Straße. Man braucht sie nur aufzuheben.“ Eine hübsche Idee, die witziger gewesen wäre, hätte man mehr vom Text verstanden

Die letzte „Operelle“, Johann und Johanna bei der „Produktion“ eines Erben: dreimal müssen sie es versuchen. Kurt Schwertsik hob das amüsante, auch formal gut gebaute Libretto pragmatisch ins Opernhafte. Womit der „Schlaf der Gerechten“ keine Probleme hatte, es unter die Top Drei meiner „Operellen“-Wertung zu bringen: „Schlaf der Gerechten“, „HerzLosZeit-Los“ und „Schutt“ teilten sich den ersten Platz. Die mitwirkenden Sängerinnen und Sänger hinterließen einen sehr guten Eindruck, ebenso das Tiroler Ensemble für neue Musik unter der Leitung von Dorian Keilhack.

[231]

EUROPA RICONOSCIUTA

(Antonio Salieri)

Konzerthaus

2.12.2004

Konzertante Aufführung im Neuen Saal

Dirigent: Tiziano Duca; **Orchester:** Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus; **Chor:** Wiener Motettenchor

Besetzung: Europa - Ana Durlovski; Semele - Anna Kowalko; Asterio - Magdalena Meziner; Isseo - Maren Engelhardt; Egisto - Roman Payer

Salieri in der Streichholzschachtel

Antonio Salieri hätte es verdient, nicht immer in einem Atemzug mit Mozart genannt zu werden. Dessen wurde man sich anlässlich der konzertanten Aufführung von „Europa riconosciuta“ wieder deutlich bewusst.

1778 in Mailand zur Eröffnung der „Scala“ uraufgeführt, bewegt sich das Werk musikalisch auf der Höhe der Zeit. Und bei allen stilistischen Überschneidungen zwischen Mozart und Salieri, es ist nicht so, dass man auch sagen könnte, Mozart habe „im Stile Salieris“ komponiert? Mozarts große Opernwürfe stehen 1778 noch aus – und man müsste sich eher fragen, was Mozart von Salieri profitiert hat. Auffällig ist beispielsweise die Anlage der großen, bravourösen Arien im zweiten Akt, die unkonventionelle Ouvertüre (ein ganz grandioses Stück Musik: Seesturm, untergehende Schiffe etc.), der reichliche Bläsereinsatz usw. Viel ist von einer neuen, das Barock endgültig überwindenden Form zu spüren, die den unmittelbaren emotionalen Ausdruck an Stelle eines Affektrepertoires in Noten bannt, die im Einsatz der Instrumente neue Wege geht, in den Streichern immer wieder ungewohnte Klangfarben weckt, in der Arie der Semele knapp vor Schluss mit einer konzertierenden Oboe schon auf die italienisch-romantische Oper des frühen 19. Jahrhundert verweist. Das alles wäre natürlich ohne Gluck nicht möglich gewesen, reicht aber in der Wirkung schon über Gluck hinaus.

Die Aufführung – obwohl das Orchester der Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus von ambitionierten Amateurmusikern getragen wird – konnte einiges von dem oben genannten vermitteln, und Tiziano Duca am Pult

war wieder mit viel Gespür und einer überzeugend zwischen Effekt und Gefühl balancierenden Umsetzung bei der Sache. Die jungen Sänger bewältigten die teilweise hohen technischen Anforderungen ihrer Partien überraschend gut. Leider machten zwei Indispositionen und – meiner Meinung nach – vor allem auch der Veranstaltungsort, die Aufgabe für die Ausführenden nicht leichter. Manfred Equiluz hatte kurzfristig absagen müssen, Roman Payer war ein akzeptabler Einspringer. Auch den Asterio (Magdalena Meziner) hatte eine Erkältung heimgesucht, sie konnte ihren Part aber ohne größere Unbefindlichkeiten umsetzen. Ana Durlowski, Sopran, hat in der Titelpartie die überzeugendste Leistung des Abends geboten, mit technisch gut angetragenen Koloraturen und Höhen. Ihr Timbre ist ein gefestigteres „slawisches“, kein südländisch „versonnenes“. Vom Komponisten auch stark gefordert, aber nur punktuell in der Höhe überfordert, die Semele der Anna Kowalko. Das Orchester schlug sich wacker.

Was den Veranstaltungsort betrifft, der war leider ziemlich ungeeignet. Der Neue Saal des Konzerthauses mit seiner niedrigen Decke und trockenen, „sachlichen“ Akustik spielt bei zeitgenössischer Moderne und kleinen Ensembles eine sehr gute Rolle, aber für „klassische Musik“, Opernchor plus Orchester und Solisten, ist er einfach zu klein. Der Ton bleibt auf halbem Wege „stecken“, eingesperrt wie in einer Streichholzschachtel. Das kühle moderne Ambiente der Ausstattung, die Betonträger, die sich unter der Decke einbiegen, passen nicht zu dieser Musik. Dem Haydn-Opernzyklus des Ensembles hatte man noch im Mozart-Saal lauschen können. Allerdings war dort einiges an Plätzen leer geblieben und so dürften vor allem ökonomische Gründe (Saalmiete?) für diese Übersiedlung maßgeblich gewesen sein. Schade. Das Publikum war mit der Aufführung zufrieden und spendete viel Applaus und Bravorufe im vollbesetzten Saal.

[232]

DIE TOTE STADT

(Erich Wolfgang Korngold)

Staatsoper

12.12.2004

Premiere; Koproduktion mit den Salzburger Festspielen

Dirigent: Donald Runnicles; **Inszenierung:** Willy Decker; **Bühnenbild, Kostüme:** Wolfgang Gussmann; **Choreinstudierung:** Ernst Dunschirn

Besetzung: Paul - Steven Gould; Marietta - Angela Denoke; Frank - Bo Skovhus; Brigitta - Daniela Denschlag; Juliette - Simina Ivan; Lucienne - Stella Grigorian; Gaston - Lukas Gaudernak; Victorin - Cosim Ifrim; Graf Albert - Michael Roider

Korngold-Renaissance?!

Diesen Erfolg hat man (fast) vorausgesehen: „Die tote Stadt“, eine Koproduktion mit den Salzburger Festspielen, hat schon diesen Sommer in der Mozartstadt ihre Feuertaufe erlebt und bestanden. Zwar war auf dem Weg nach Wien ein neuer Tenor in Pauls Kostüm geschlüpft, aber auch das wurde zu keinem Stolperstein.

Die Handlung hat viel von einem Psycho-Krimi an sich. Da pflegt ein Mann (Paul) das Blondhaar seiner verstorbenen Gemahlin (Marie) wie eine Reliquie und lebt nur in der Erinnerung an verflossene Tage. Aber als ihm eine Frau (Marietta) über den Weg läuft, die seiner toten Angebeteten zum Verwechseln ähnlich sieht, gerät er völlig aus dem Häuschen. Wahn und Realität vermischen sich zu einer Mordgeschichte – an deren Ende, seltsam genug, eine langsame, positive Bewegung in die Zukunft steht. Pauls Wachbewusstsein siegt, die Ermordete (Marietta) ist gar nicht tot, es war alles nur ein Alptraum, genährt aus der düsteren Melancholie entschwundenen Liebesglücks. Bei den cineastischen Qualitäten dieses Stoffs (und der Musik) wundert es nicht, dass Korngold später zum Filmkomponisten avancierte – notgedrungen und aus Leidenschaft im amerikanischen Exil.

Die geschickt designte Partitur wechselt zwischen „Elektra“-Anklängen und operettenhafter Melodik, schlägt wuchtig auf die Ohren oder greift tränenselig ans Herz. Vom Libretto darf man nicht viel erwarten: „Glück, das mir verblieb, rück zu mir, mein treues Lieb.“ Ein Melodram eben, seufzerheischend, am Höhepunkt einen erstickten Aufschrei provozierend: „Mein Gott, er bringt sie um!!!“. Doch am Schluss wird eine sublimale Mischung aus Depression und Optimismus gebraut, die damals (Uraufführung 1920) die Menschen angesichts der modernsten Knochen auf den weitläufigen

Schlachtfeldern des ersten Weltkriegs wirklich so empfunden haben könnten: die lebenslustige, Vergessenheit suchende Marietta, der nicht vergessen könnende Paul. Gibt es einen tragfähigen Konsens, der in die Zukunft führt? Als Opernliebhaber ist man es gewöhnt, im Trüben längst vergangener Epochen zu fischen, und die „Tote Stadt“ ist ein hübsch schillerndes Werk. Szenisch wohl aufbereitet und musikalisch gut gewürzt ist es wirklich zu genießen (nicht alle Tage, aber hin und wieder, je nach Gusto). Dabei fiel auf, dass Stephen Gould als Paul darstellerisch wohl nicht die Intensität eines Torsten Kerl erreicht, sich gesanglich aber weniger als Schwerarbeiter entlarvt. Dabei ist die Partie kraftraubend und liegt relativ hoch. Zwar könnte man viel mehr Schmalz in die Pfanne geben, damit das so richtig herzwärmend aufbrutzelt, aber das hat Donald Runnicles mit dem Orchester auch verabsäumt. Ich hatte fast den Eindruck, man hat das Ganze zu ernst genommen. Aber nachdem es heutzutage zur aussterbenden Zunft gehört, „Operette“ zu singen, wie sollte man dann noch – was schwerer ist – ein Gefühl für diese stilistischen Nuancen entwickeln, die der Zuhörerschaft die eine oder andere Träne genussvoll aus den Augenwinkeln pressen könnten.

Schließlich kann sich auch nicht jede Sängerin und jeder Sänger mit solch exhibitionistischem Drang in eine Rolle werfen wie Angela Denoke. Das ist eine Naturbegabung. Wenn ich es mit der Radioübertragung vergleiche, die im Sommer von der Salzburger Premiere ausgestrahlt wurde, dann hat sie gesanglich sicher gewonnen, klangen die Höhen nicht mehr so eindeutig problematisch und erzwungen, war vieles besser ausbalanciert. (Wobei man anmerken muss, dass sich das im Radio auch anders abmischt.) Doch ihr intensives Spiel macht sie überhaupt zu einer Sängerin, die erst auf der Bühne ihre wahre Überzeugungskraft entfaltet. Dabei bleibt die Stimme immer eher zarter, flexibel in ihren Verführungskünsten, trotzdem fähig eine große Bandbreite vom lyrischen bis hin zum dramatischen Ausdruck zu umspannen.

Aber sie ist keine Primadonna im klassischen Sinne. Wer des optischen Bildes entbehrt, könnte vielleicht zum Schluss kommen, Denokes Stimme wäre in Summe zu „leicht“ für diese Partie, zu wenig tragfähig in den ausladen-

den Korngoldschen Gefühlsausbrüchen – der „Augen- und Ohrenschein“ am Tatort dieser psychodelischen Geschichte belehrte einen jedoch rasch eines Besseren und erfreute mit überzeugendem Musiktheater. (Auch von der Marietta fordert Korngold eine physische Höchstleistung, und Denoke bleibt neben dem Singen noch Atem genug für extensives Spiel.) Ohne überdurchschnittliche Sänger für Marietta und Paul braucht man das Werk gar nicht auf die Bühne zu stellen. Doch die restliche Besetzung führt eher ein Schattendasein. Natürlich kommt Frank eine wichtige Funktion zu, die Bo Skovhus auch ausgefüllt hat, aber mit seiner Bühnenpräsenz steht und fällt nicht der Abend. Noch mehr gilt das für Brigitta (Daniela Denschlag) und die gesamte Theatertruppe Mariettas, die alle zum Erfolg beitrugen.

Donald Runnicles hat man in Salzburg vorgeworfen, er lasse zu laut spielen. Dieser Vorwurf war kaum nachvollziehbar, erstens ist die Staatsoper groß genug, um einiges zu verkraften, zweitens war es immer noch ein klanglich ausbalanciertes „laut“ und kein blech- und/oder schlagwerklastiges „Gedresche“. Die musikalische Umsetzung war in jedem Fall pragmatisch, bühnennah und auch von ansprechender klanglicher Qualität. Eine andere Sache ist die mit den Klangfarben. Es wäre spannend, hier einmal wirklich die Farbpalette auszupacken. Insofern schillerte es mir doch zu wenig.

Die Inszenierung war leider eine für das Parkett. Vom starken (unerwarteten) Publikumsansturm in mehr seitliche Regionen des Zuschauerraumes abgedrängt, konnte ich die Verdopplung des Bühnenbildes und der Protagonisten – ein wesentliches Element von Willy Deckers-Regie – nur sehr eingeschränkt wahrnehmen. Die Personenführung war intensiv, vor allem was Marietta betraf – Paul hätte noch zwei Gänge zulegen können. Pauls Zimmer hat sich über die ganze Bühnenbreite erstreckt, war aber nicht sehr tief. Im Hintergrund rotierten mal gemächlich die Häuser von Brügge als schwarze Würfel, einer der stärksten Effekte des ganzen Abends, weil sich in ihm durch einen einfachen Wechsel der Perspektive die surreale Traumsituation kongenial widerspiegelt: statt Paul, der durch die Straßen eilt, bewegen sich die Häuser! Von der Prozession im dritten Bild habe ich kaum etwas mitbekommen, die war zu weit hinten platziert. Decker lässt am Schluss Paul das

Zimmer verlassen, er folgt seinem Freund Frank. Insofern bleibt der Schluss offen, zeigt aber doch zumindest eine Veränderung. Paul hat sich (vorläufig?) vom Fetisch Maria befreit. Die Glatze, die Denoke eineinhalb Bilder mit sich herumträgt, ist ein wenig desillusionierend.

Das Haus war voll, der Applaus ohne Widerspruch und heftig für alle Beteiligten; besonders stark für Denoke. Besuchern der Folgevorstellungen sei unbedingt empfohlen, Plätze an der Seite zu meiden.

[233]

GESUALDO

(Alfred Schnittke)

Staatsoper

22.12.2004

Wiederaufnahme

Dirigent: Jun Märkl; **Inszenierung:** Cesare Lievi; **Ausstattung:** Davide Pizzigoni

Besetzung: Don Carlo Gesualdo - Peter Weber; Donna Maria - Nadia Krasteva; Don Fabrizio - John Dickie; Donna Madalena - Ricarda Merbeth; Kardinal - Janusz Monarcha; Don Giulio - Adrian Eröd; Donna Sveva - Margareta Hintermeier; Marchesa von Vico - Asa Elmgren; Vizekönig - Heinz Zednik; Graf von Rujo - Johannes Wiedecke; Marias Kammermädchen - Ildiko Raimondi; Frau des Gärtners - Waltraud Winsauer; Carlos Kammerdiener - Cosim Ifrim; Ascanio, Jäger - Hans Peter Kammerer; Francesco, Jäger - Marcus Pelz; 5 Madrigalisten - Renate Gutsch, Robert Werner, Zsolt Temes, Johann Reinprecht, Wataru Santo

Gesualdo ist kein Vorbild für das Lösen von Ehekrisen

Die Oper schildert in oftmals sehr knapp gehaltenen Szenen Glück und Unglück der Ehe des italienischen Madrigal-Komponisten Don Carlo Gesualdo mit Maria d'Avalos: Gesualdo erfährt von Marias Verhältnis mit Don Fabrizio Caraffa und bringt beide um. Die Spieldauer (ohne Pause) beträgt keine eindreiviertel Stunden. Die Uraufführung ist am 26. Mai 1995 in der Wiener Staatsoper über die Bühne gegangen, ohne die Anwesenheit des Komponisten. Schnittke war damals gesundheitlich schon angeschlagen, er starb 1998 – über Jahre immer wieder von Schlaganfällen heimgesucht.

Ich selbst hatte schon nach der Uraufführung Vorbehalte gegenüber diesem Werk, die auch diese Wiederaufnahme nicht aus dem Weg geräumt hat. Vor allem der Teil vor der Pause vermittelt mit seinen teilweise sehr flüchtigen, kurzen Szenen keine allzu große Spannung. Dazu kommt ein Libretto, das seine Wurzeln mehr im 19. als im 20. Jahrhundert hat. Wenn sich zum Beispiel Maria und ihr Geliebter in der siebten Szene leicht bekleidet im Sündenpfehl des Ehebettes seichter Liebes- und Todesphrasologie hingeben (während der gehörnte Ehemann schon das Messer wetzt). Gesualdo macht damit Schluss, aber es ist wirklich nicht die feine Art, wie er sich das schwermütig romantisierende Liebespaar vom Hals schafft. Jedenfalls darf dann auch das Orchester aufwachen: Schnittke holt endlich zum großen Finale aus und bis zum Ende läuft dann wirklich alles wie am Schnürchen ab – endlich findet die dramatische Zuspitzung des Werkes zum richtigen Timing.

Schon bei der Uraufführung hatte ich das Gefühl, Schnittke habe es an der nötigen Kraft ermangelt, um diesen Stoff mit seiner historischen Größe und Grausamkeit musikalisch entsprechend umzusetzen. Es scheint, als habe sich der Komponist den ganzen Atem für die Schlusszenen aufsparen müssen. Und erst Gesualdos letzte Missetat, das „Zu-Tode-Schaukeln“ seines (oder des Nebenbuhlers) Kind, reißt dann wirklich den klanglichen Kosmos auf und forciert die von anderen Werken des Komponisten erinnerte musikalische Energie. Bis dahin begegnet man einer aus „Versatzstücken der Moderne“ gebauten Partitur, die sich – so mein Eindruck – am Geschehen auf der Bühne mehr oder weniger vorbeiswindelt.

Davon ausnehmen möchte ich die „Gesualdo“ rahmenden, in großer erhabener Schönheit zwischen Renaissance und Gegenwart schwebenden Madrigalgesänge, die zum Prolog und am Schluss dem Werk eine edle Fassung geben. Durch sie wird die Geschichte zur Erinnerung eines kollektiven Stadtgedächtnisses von Neapel, zu einer wehmütigen Betrachtung menschlichen Schicksals – ein poetischer Einfall, der aber auch zeigt, dass diese gehobene Sprache des Librettos wohl für einen Prolog, aber weniger für das „gesprochene Wort“ taugt. Was im Prolog passt, wirkt in seiner Ausdrucksweise dann gestelzt und unglaublich. Das Bühnenbild sorgte jedenfalls für Bewegung. Wän-

de verschieben sich oft genug. Es gibt wenig Requisiten oder Mobiliar und alles ist ein wenig kühl und glatt. Gut zum Madrigal-Rahmen passt die Idee, die lange bühnendeckende, überdimensionale Schleppe eines weißen Hochzeitskleides am Beginn einzuziehen, am Schluss wieder auszubreiten – quasi ein symbolischer Bühnenvorhang in die Ebene transponiert. Die schnellen Szenenwechsel wurden – bis auf zwei gewollte oder ungewollte (?) Pausen beim Umbau, wo auch die Musik störender Weise zum Stillstand kam – ganz gut gelöst. Die Personenregie hat sich keine Goldmedaille verdient, sie ist aber züchtiger geworden: Die gemeuchelte Maria muss nicht mehr mit nacktem Busen kopfüber an der Bettkante liegen. Die Darsteller der drei Hauptpartien – Peter Weber, Nadia Krasteva und John Dickie – konnten einen großen persönlichen Erfolg verbuchen. Für Peter Weber wäre der Gesualdo eine Paraderolle, würde das Werk öfter auf dem Spielplan stehen. (Aber es ist zu erwarten, dass es nach diesen vier Vorstellungen nicht mehr wieder aufgenommen wird.) Nadia Krasteva hatte die Partie der Maria ebenfalls sehr gut Griff. (Die Maria wurde in der Uraufführung von Graciela Araya verkörpert, dirigiert hat Mstislav Rostropovich. Weber und der ebenfalls reüssierende Dickie stammen noch aus der Besetzung der Uraufführung.) Die vielen kleinen Nebenrollen waren fast alle gut besetzt. Jun Märkl tat wohl sein Bestes, trotzdem blieb die Wiedergabe eher farb- und spannungslos – doch das ist nach meiner Meinung dem Stück insgesamt anzulasten. Die elfte Aufführung von „Gesualdo“ war nicht ausverkauft, der Applaus war zur Pause müde, zum Schlussvorhang rafften sich ein paar Bravo-Rufer auf. Blumen gab es für Weber und Krasteva, wenn mich die Erinnerung nicht trügt. Nachtrag: Die Zeitungskritiken sehen das Werk kritisch, die Besetzung wird hingegen einhellig gelobt.

[234]

II BARBIERE DI SIVIGLIA

(Gioachino Rossini)

Staatsoper

8.1.2005

Dirigent: Stefan Soltész

Besetzung: Graf Almaviva - Otokar Klein; Bar-

tolo - Alfred Šramek; Rosina - Elīna Garanča; Figaro - Adrian Eröd; Babilio - Feruccio Furlanetto; Fiorello - Marcus Pelz; Ambrogio - Oleg Savran; Marcellina (Berta) - Ulrike Steinsky; Ein Offizier - Erich Wessner

189 Jahre alt und kein bisschen verstaubt

Qicklebendig präsentierte sich Rossinis 189 Jahre alter Opern-Hit an diesem Samstag in der Staatsoper. Junge, aufstrebende Stimmen mixten sich mit erfahrenen Bühnenkomödianten zu einem amüsanten Opernabend.

Das Debüt von Elīna Garanča als Rosina und von Adrian Eröd als Figaro liegt noch gar nicht so lange zurück – und trotzdem sind beide schon zu neuen Publikumsliebblingen in diesen Rollen avanciert. Sie besitzen wohl-timbrierte, jugendliche, technisch ausgefeilte Stimmen – und sie besitzen beide ein überzeugendes Darstellungsvermögen, um die teils skurrile Logik des „Barbier“ in Publikumlacher umzumünzen. So kommt weder die musikalische Seite noch die schauspielerische zu kurz.

Der Figaro von Adrian Eröd ist einer, der wirklich die Fäden zieht, der es sich leisten kann, auch gegenüber dem Grafen Überlegenheit an den Tag zu legen. Sein Figaro ist listig und wirkt trotzdem seriös und geradlinig, was gut zu seinem Stimmcharakter passt. (Eröd ist an diesem Abend für den ursprünglich angesetzten Leo Nucci eingesprungen.) Die Rosina von Elīna Garanča blüht wie ihr sanft gerundeter und doch so kräftiger Mezzo. Sie macht ihrem blumigen Name alle Ehre, sie kokettiert mit dem Lindoro-Grafen vom Balkon herab – oder sie lässt die Mundwinkel hängen, wenn ihr Vormund es gar zu böse mit ihr meint. Ihr glaubt man den mädchenhaften Schwung, der sich in ihrem Gesang auch schon zur Dame wandelt, und dem Grafen derart nicht nur unschuldsvolles, naives Liebesglück, sondern auch eine standesgemäße Gräfin verspricht. Diese Rosina ist verliebt und (!) selbstbewusst. Wenn beide nun mit dem köstlichen Bartolo von Alfred Šramek ihre Spässchen treiben und sich noch Ferruccio Furlanetto hinzugesellt, der den Don Babilio als prachtvolle und stimmungsgewichtige Karikatur gestaltet, dann wird sogar der Graf in die Spiellaune mit hineingezogen. Otokar Klein (für Michael Schade eingesprungen) hat eine sehr lyrische (und für die Staatsoper etwas zu kleine) Stimme, die er gut zu führen weiß. Leider färbte sie sich in der Höhe nasal ein, richtig

zum Schwingen kam sie dann nicht mehr. Mag sein, dass er ein wenig verkühlt war, zumindest beschreibt das den Effekt am besten. Spielerisch hat er sich nach einem etwas unsicher wirkenden Beginn schnell ins Ensemble eingefügt. Das Debüt von Ulrike Steinsky als Marcelline fiel zum allgemeinen Wohlgefallen aus. Das Orchester hätte feinfühleriger und witziger spielen können, was das betrifft, war der Abend keine Glanzleistung. Das Haus war voll, der Applaus prächtig, und das Publikum zog gut gelaunt von dannen.

[235]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

12.1.2005

Musikalische Neueinstudierung

Dirigent: Simon Rattle

Besetzung: Amfortas - Thomas Quasthoff; Titur el - Walter Fink; Gurnemanz - Stephan Milling; Parsifal - Thomas Moser; Klingsor - Wolfgang Bankl; Kundry- Waltraud Meier; 1. Knappe - Cornelia Salje; 2. Knappe - Daniela Denschlag; 3. Knappe - John Dickie; 4. Knappe - Peter Jelosits; 1. Gralsritter - Benedikt Kobel; 2. Gralsritter - Johannes Wiedecke; 1. Blumenmädchen 1. Gruppe - Inna Los; 2. Blumenmädchen 1. Gruppe - Bori Keszei; 3. Blumenmädchen 1. Gruppe - Stella Grigorian; 1. Blumenmädchen 2. Gruppe - Ildiko Raimondi; 2. Blumenmädchen 2. Gruppe - Asa Elmgren; 3. Blumenmädchen 2. Gruppe - Nadia Krasteva; Stimme von oben - Daniela Denschlag

Vom „reinen Toren“ zum „reinen Klang“

Dass einem Werk kein Jahr nach der Premiere schon eine „Musikalische Neueinstudierung“ zu Teil wird, muss einen ganz besonderen Grund haben: Sir Simon Rattle ist für drei „Parsifal“-Vorstellungen nach Wien gekommen, um an der Staatsoper den Taktstock zu schwingen. Rattle hat den „Parsifal“ entschlackt und ihm einen luxuriösen, bezaubernden Glamour verpasst. Die schwergewichtigen, aus existentieller Bedrohung gespeisten Emotionen des Werks haben sich in zarte, sehr gepflegte Phrasen des Mitleids gewandelt, die immer wieder aufblühen dürfen, um uns Sterblichen die eine oder andere Träne zu entlocken. Ratt-

les Art an die Sache heranzugehen hat etwas von schlanken, weißmarmornen Fin de siècle-Engeln an sich, die an Gräbern in weinender Pose und in demutsvoller Schönheit verharren – und deren Anblick die Trauergemeinde rührt. Das Kalkül eines in melancholische Schatten getauchten „Ästhetizismus“ hat viel Verführerisches an sich. Rattle macht sich auf die Suche nach einem Leid, das nicht weh tut, spendet Trost und Segen durch eine unpräzise und manchmal sehr innige Klangpredigt, deren letztes Ziel so etwas wie eine „abgeklärte Verklärung“ ist. In einer Internet-Rezension von Shirley Aporp auf andante.com habe ich bezogen auf Rattles Londoner „Parsifal“-Produktion aus dem Jahr 2001 den bezeichnenden Satz gefunden: „In Rattle's hands, Wagner will never be a dangerous force.“ Ein wahrhaft hübsches Aperçu. Insofern war schon der Beginn sehr charakteristisch, das Vorspiel zum ersten Aufzug, in dem Rattle Bläsergruppe und Streicher gegeneinander setzte und die impressionistische Auflösung der Form in pointillistische Klangfarben betrieb. Danach ließ er konsequent der Bühne und den Sängern den Vortritt – und der anfänglich eingeschlagene Weg brachte dem Zuhörer immer wieder musikalische Fundstücke ans Ohr, Pretiosen einer fast schon enerzierenden Schöngestigkeit, die sich aneinander fädelten wie Perlen auf einer Kette – Resultat eines über weite Strecken die Sänger begleitenden musikalischen Symbolismus, der immer ein wenig Gefahr läuft, schon die Darstellung für das Ganze zu halten. (Was mir vor allem im ersten Aufzug eine gewisse Langatmigkeit bescherte – wobei die reine Spielzeit unter 1 Stunde 50 Minuten lag.) Dabei war alles wunderbar arrangiert, mit einer schlanken, weichgefassten Grundierung, mit einer goldgetönten musikalischen Samtborte, die sich melancholisch um jeden Notenhals rankte – ohne ihn zu ersticken. Das wurde auch vom Orchester weitestgehend kongenial umgesetzt. (Einige Unsauberkeiten rechne ich der Tagesverfassung an.) Selten aber wurde, für meinen Begriff, von Rattle die Außenseite nach Innen gekehrt, unter der vom Symbol scheinbar geradegekrümmten Oberfläche das Drama erhellt – wie etwa bei den kurzen schmerzvollen Monologen des Amfortas (Thomas Quasthoff). Dort brach dieses filigran-prospekthafte der Musik ein wenig ein, und Sänger und Orchester fanden sich zu einem Duett menschlichen Kla-

gens, das ganz kurz und intensiv in Verzweiflung umschlug. Aber auch hier – und dieser Eindruck war bei mir vorherrschend – geschah es in einer mehr stilisierenden Form, ohne existentielle Gewalttätigkeit, mehr in der Art eines hilflosen in sich selbst Zusammenbrechens wie ein fast zärtlich zu nennendes Verwelken und Verblühen.

Typisch gestaltete sich auch der Karfreitagszauber, ohne mystische Verzückung, kein gieriges Aufranken der Vegetation, keine umschlingende Bedrohung pflanzlicher Blumenmädchen-Phantasien, die sich dann zum Hymnus auf Gottes Erlösungswerk läutern. Bei Rattle spielte der Karfreitagszauber zwischen rundgeschnittenen Maßhecken und das „Wunder“ wurde seiner Ursprünglichkeit entledigt zum kalkulierten Risiko eines oftmals geprobten musikalischer Vorgangs. Dergleichen bietet Sicherheit in technischer wie in emotionaler Hinsicht. Trotzdem hat Rattle mit sehr viel Feinfühligkeit und vielleicht sogar überraschend (wie manche Besucher im Nachhinein meinten) das Selbstdarstellerische hinter sich gelassen. Das spürte man sogar in den Verwandlungsmusiken oder in den Chören, die für mich mehr auf Vergeistigung drängten, als auf eine dramatische Überwältigung des Publikums.

Profitiert haben von Rattles Werkzeuggang die Sänger. Durch die zurückhaltende Orchesterbegleitung konnten sie sich mehr auf ihre Eloquenz, denn auf sängerische Kraftakte besinnen. So wurde auch Stephen Milling (Gurnemanz) nicht zum Forcieren, seiner schönen, diktionsfähigen Mittellage verleitet. Nach, wie mir scheint, etwas nervösem Beginn, hatte sich der Debütant dann bis zum dritten Aufzug gut konsolidiert und auch zu einer ruhigen Würde gefunden, die dem Gurnemanz bestens ansteht. Thomas Moser wird als Sänger immer ein „lyrisches Ich“ haben, und ihm hilft ein zurückgenommenes Orchester auf jeden Fall. Im Vergleich mit der Premierenbesetzung Johan Botha (der natürlich über mehr stimmliche Kapazität verfügt) schien mir Mosers Parsifal in der gesanglichen Ausgestaltung der Rolle reifer.

Ein Punkt, der auch auf die Kundry der Waltraud Meier zutrifft (im Vergleich mit Angela Denoke bei der Premiere). Meier vermag in archetypischen Tiefenschichten zu bohren wie wenige Sänger. Alleine wie sie die Erzählung der Verfluchung im zweiten Aufzug aufbaut,

wie sie dieses Lachen ausstößt, das an den Grundfesten menschlicher Existenz rüttelt. Sie hat sich deshalb auch konsequenter Weise von der Regie nicht zum Pin-up umfunktionieren lassen (und ihr Körper wurde in keine entblößenden Dessous gesteckt wie es der Premierenkundry ergangen war). Dass mich diesmal vor allem der zweite Aufzug fesselte, hatte viel mit Meier und Moser zu tun; außerdem war Wolfgang Bankl wieder ein eindrucksvoller Klingsor mit starker Bühnenpräsenz.

Die Inszenierung gibt nach wie vor Rätsel auf – die psychodramatische Alltagsbewältigung, die Zerstörung des Grals und seines notwendigen, menschenverachtenden (?) Dogmas, die Fliegerbrillen der Gralsritter am Schluss, das Kindesopfer (?) im ersten Aufzug. Einiges – der Kottus zwischen Kundry und Parsifal im zweiten Aufzug – erschien schon in abgemilderter Form. Wenn man in der Staatsoperndirektion gemeint hat, diesen „Parsifal“ auch an einem ganz gewöhnlichen Arbeits-Mittwoch voll zu bekommen (Beginn 17.00 Uhr), dann ist diese Rechnung aufgegangen. Ein wenig seltsam darf man diese Programmpolitik trotzdem finden. Aber auch ich habe es rechtzeitig aus dem Büro in die Vorstellung geschafft. Der Jubel war groß nachher – natürlich.

[236]

DON GIOVANNI

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

15.1.2005

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Don Giovanni - Mariusz Kwiecień; Komtur - Dan Paul Dumitrescu; Donna Anna - Edita Gruberová; Don Ottavio - Rainer Trost; Donna Elvira - Martina Serafin; Leporello - Kwangchul Youn; Zerlina - Angelika Kirchschlager; Masetto - In-Sung Sim

Ist das die richtige Don Giovanni-Chemie?

Welche Chemie braucht es für eine explosive, mitreißende „Don Giovanni“-Aufführung? Die laufende Serie an der Staatsoper scheint zumindest das (Stamm-)Publikum zu teilen: bei der zweiten Aufführung verließen einige das Haus schon in der Pause (!), andere zeigten sich am Schluss durchaus zufrieden. Die Wahrheit liegt wahrscheinlich – ganz wie es

diese Redewendung vorgibt – „in der Mitte“. Auch ich kann Seiji Ozawas Mozart-Interpretation nicht mit Adverbien wie „witzig“, „leichtfüßig“, „pointiert“ oder „besonders einfühlsam“ schmücken. Er erzeugt vielmehr ein „Schwerefeld“, dass die Leichtfüßigkeit Mozart'scher Notengebilde in die Breite drückt, zerdehnt und mit ihrer Gravitation festhält, anstatt sie „loszulassen“. Trotzdem schien mir dieser Abend doch flüssiger und mit mehr Gespür für Details musiziert als frühere.

Eine Problemzone bildeten auch die Rezitative, die wenig Eigendynamik entwickelten, einfach so nebenher schwammen und es ganz dem Talent der Sänger überließen, „etwas daraus zu machen“. Bei wechselnden (Gast-)Besetzungen und der allgemeinen Zeitknappheit im Repertoirebetrieb ist es a) sicher nicht einfach, hier mit ordnender Hand so etwas wie „Ensemblegeist“ zu evozieren, dank dessen ein „Don Giovanni“ sich zu aufperlendem, erfrischendem Musik-Theater wandelt – aber b) darf man nicht vergessen, dass Seiji Ozawa der Musikdirektor des Hauses ist.

Zur Chemie gehören neben dem Musikalischen Leiter – der sozusagen die Einzelteile in einen Erlenmeyerkolben gießt – auch viele Zutaten, die je nach Beschaffenheit und Anteil ihr gehöriges Stück zum Gelingen einer Aufführung beitragen. Dann mag sich als Resultat eine prickelnde „Mozart-Lösung“ ergeben oder der eine oder andere Teil fällt aus und trübt das Gesamtbild der Komposition mit unharmonischen Schwebeteilchen. Und das war in etwa der Effekt, der sich an diesem Abend einstellte. (Wobei Ozawa den Kolben insgesamt mehr abgekühlt als erhitzt hat.)

Ein Diskussionspunkt war zum Beispiel die Donna Elvira der Martina Serafin. In der ersten Aufführung ist sie bei Teilen des Publikums ganz schlecht angekommen, dabei kann sie (so mein Eindruck in der zweiten Aufführung) die Impulsivität der Donna Elvira gut vermitteln sowohl gesanglich als auch darstellerisch. Allerdings – und da sind wir jetzt bei den Schwebeteilchen – sie hat die Partie wirklich ziemlich uneinheitlich im Griff. Und während die Arie im zweiten Akt, jenes „Mi tradi quell'alma ingrata“, mich in keiner Note an der Integrität ihrer Stimme zweifeln ließ, hat sie das Maskenterzett im ersten Aufzug doch empfindlich „getrübt“. Insofern scheint es angebracht, eine kräftige und zu einer gewis-

sen Ungezügeltheit neigende Stimme, die außerdem einen starken Charakter hat (so etwas polarisiert immer), entsprechend auszuheilen.

Am „idealen“ Don Giovanni scheiden sich sowieso die Geister. Der „Don Giovanni“ von Mariusz Kwiecień – (Hausdebüt wie Serafin in der Aufführung am 13. Jänner) – hat insgesamt verhaltene bis wohlwollende Zustimmung erfahren. Sein nobler Bariton besitzt Verführungspotential, kann zum Beispiel gegenüber Zerlina mit weichem Klang aufwarten und hat technisch keine Probleme. Sie besitzt ein gutes Fundament. Sie besitzt aber vielleicht das zu wenig, was er gleich am Beginn – wenn er lässig seinen blutigen Degen am Leichnam des gemordeten Komturs abwischt – vorgibt zu sein: Es mangelte an der brutalen Mutwilligkeit mit der er seine Individualität auf Kosten aller anderen lebt (und die ihn für seine Mitmenschen dämonisiert). Aber vielleicht verlor sich einige Detailarbeit ungewürdigt im großen Staatsopernraum. Vom Aussehen macht er eine sehr gute Figur.

Wenn Edita Gruberová nach Jahren in Wien wieder die Donna Anna singt, dann ist das ein Höhepunkt der Saison. Und bei der großen Arie im zweiten Akt, „Non mi dir...“, stellte sich jenes „Edita Gruberová-Feeling“ ein, in dem sich Dutzende, über viele Jahre gestreute Opernabende zu einem raum- und zeitlosen intensiven „Jetzt“ verschmelzen. Dass sie die Donna Anna mit der ganzen Meisterschaft ihres Belcanto-Gesanges ausgestaltet, liegt auf der Hand. Sie spielt dabei ihre betörenden Stärken aus, scheinbar ansatzlos anschwellende Piani und dieses Koloraturenwerk, bei dem keine Note verloren ist. Vor allem im zweiten Akt merkt man, dass ihre Donna Anna während der Geschehnisse eine wichtige Lebenserfahrung gemacht hat – und diese Quintessenz kommt im „Non mi dir...“ zu tragender Geltung. Ich habe es zumindest so empfunden, als ob sie ihre Rolle auf diesen Kulminationspunkt hin ausgerichtet hätte – der Beginn, der heißblütige Alptraum dieser Schreckensnacht, das Schwurduett mit Don Ottavio, die sich entwicklungsmäßig auf einer Vorstufe bewegen, sind für mich nicht so intensiv greifbar gewesen.

Vom Spiel frisch wie immer, die als Zerlina eingesprungene Angelika Kirchschrager, aber sie dürfte dieser Partie schon entwachsen sein. Es

gab immer wieder Momente, wo sie „auf die Bremse“ gestiegen ist, um auch stimmlich ein zartbeseeltes Landmädchen zu bleiben. Der Masetto von In-Sung Sim erfüllte seine vorgeschriebene Rolle, ohne sich besonders hervorzutun. Als Komtur war Dan Paul Dumistrescu kurzfristig an Stelle von Stefan Kocán eingesprungen (rosa Zettel), für ihn gilt nämliches. Rainer Trost konnte vor allem in den beiden Arien einiges an Stimmkultur vorführen. Bleibt noch der Leporello von Kwangchul Youn. Er hätte, seinem dunkleren Stimmcharakter nach, diese Rolle ruhig etwas fieser anlegen können. Im Detail hat Youn, bei einer gesanglich sehr soliden Leistung, einiges an Gestaltungsmöglichkeiten liegen lassen. Eigentlich ist er ziemlich harmlos gewesen. Man kann das „Maddamina, il catalogo usf.“ viel süffisanter und boshafter bringen. Mir war dieser Leporello ein „zu guter Kerl“.

Gespielt wurde im wiedererstandenen Ambiente von Zeffirelli, das Bühnenbild mit südländischem Flair, viel bernsteinfarbenem Licht und jenen großen beweglichen Jalousien, die das Licht streuen und dadurch immer wieder hübschen Beleuchtungseffekt ergeben. Des Komturen-Standbild ist riesig, er selbst kommt am Schluss aus der hinteren Bühnenmitte nach vorne marschiert, aus dem wallenden Bühnennebel. Dort hinten darf es dann auch Glühen, dort ist die Hölle; aber alles nur angedeutet, vor allem auf Lichteffekten beruhend. Die Produktion ist weitaus gefälliger als die zwischenzeitlich vom Theater an der Wien übernommene „Grottenbahn“-Inszenierung.

Der Applaus im vollgefüllten Haus war stark, konzentrierte sich aber deutlich auf Edita Gruberová. Sie erhielt fünf geworfene Blumensträuße. Viel Beifall gab es auch für Don Giovanni und Leporello. Ich habe keine Buhrufe gehört (am 13. Jänner, so wurde kolportiert, hätte es einige für Ozawa und Serafin gegeben).

[237]

COSI FAN TUTTE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Staatsoper

18.1.2005

Dirigentin: Julia Jones

Besetzung: Fiordiligi - Soile Isokoski; Dorabella

- Angelika Kirchschrager; Guglielmo - Adrian Eröd; Ferrando - Michael Schade; Despina - Helen Donath; Don Alfonso - Alfred Šramek

Wiener Mozart-Tage – der zweite Streich

Die „Wiener Mozart-Tage“ an der Staatsoper sind mit „Cosi fan tutte“ in die nächste Runde gegangen. Der Abend brachte drei Rollendebüts (Julia Jones am Pult; Adrian Eröd, Guglielmo; Helen Donath, Despina) und viel Bewährtes.

Bei „Cosi fan tutte“ komme ich immer ein wenig ins Grübeln. Die Vernunft, die am Schluss besungen wird, steht auf tönernen Füßen. Sie schwankt bedrohlich unter der vorangegangenen Einwirkung perfider männlicher Verbrüderungs- und Verschwörungsphantasien, angeleitet von einem unverbesserlichen „Philosophen“. Leidtragende sind die beiden Frauen mit den blumigen Namen: Dorabella und Fiordiligi. Ob am Schluss alle diese Lektion gelernt haben – auch wir Zuschauer?

Julia Jones jedenfalls scheint zu denken, dass sich Mozart beim Komponieren auch etwas gedacht hat. Das macht das Zuhören interessant. Jones schreckt vor ungewohnten Akzentsetzungen nicht zurück. Sie versucht die Sache beim Schopf zu packen. Ein Beispiel: Wenn Dorabella nach Abreise der beiden Geliebten in schmerzvoll-überdrehtem Barock die Eumeniden beschwört, dann höre ich bei Jones, wie Mozart diese Gefühle ironisch dechiffriert, wie er das Orchester gleichsam sagen lässt: „Hallo, spiel dich nicht so auf, du wirst schon bald merken, wie tödlich deine Liebe wirklich ist.“ Aber Mozart kommentiert seine Bühnenfiguren nicht nur, er verschafft ihnen genauso Momente gefühlvoller Verinnerlichung – und Jones erweist sich als sehr anpassungsfähig.

Die Besetzung ließ kaum Wünsche offen. Helen Donath hat seit 15 Jahren nicht mehr an der Staatsoper gesungen. Ihre Stimme zeigte sich nach wie vor in beeindruckender Verfassung, inzwischen etwas dunkler gefärbt. Das komödiantische Moment wurde perfekt präsentiert, und die Erfahrung eines langen Sänginnenlebens kulminierte in der äußerst pointiert vorgetragenen und gespielten Notarszene kurz vor dem Schluss.

Adrian Eröd und Michael Schade vermitteln eine verbrüderungssüchtige Soldatengesellschaft und fanden die Sache solange lustig, solange sie nicht auf ihre jeweilige Herzensdame eifersüchtig sein mussten. Eröds Gu-

glielmo hielt sich vielleicht ein bisschen zu stark im Hintergrund. Michael Schade goutierte vor allem die „Un'aura amorosa“, und legte es darauf an, Fiordigli mit wohlgesetzten, schmachtenden Seufzern zu gewinnen. Angeleitet zu diesem „Liebesspiel“ hat die beiden Herren in bewährter Weise Alfred Šramek.

Die beiden Damen, Angelika Kirchschrager und Soile Isokoski, bilden (so wie Schade und Šramek) Eckpfeiler eines eingespielten „Cosi“-Ensembles. Das registriert man mit Behagen. Angelika Kirchschrager hat es wieder vortrefflich verstanden, in den Charakter der lebhaften Dorabella zu schlüpfen, und Soile Isokoski gewann im zweiten Akt das Publikum erneut mit ihrem verinnerlichenden Mozartgesang. Der Zwischenapplaus war nicht sehr ausgeprägt, der Schlussapplaus war stark, ohne sich richtig zu verausgaben.

[238]

GENOVEVA

(Robert Schumann)

Valksoper

23.1.2005

Konzertante Aufführung

Dirigent: Marc Piollet

Besetzung: Hidulfus, Bischof von Trier - Sebastian Holecek; Siegfried, Pfalzgraf - Morten Frank Larsen; Genoveva, seine Gattin - Annette Dasch; Golo - Deon van der Walt; Margaretha, Golas Amme - Simone Schröder; Drago, Haus-hofmeister - Josef Wagner; Balthasar - Markus Raab; Caspar - Einar Gudmundsson

Blasser Operntraum vom frühen Mittelalter

Die Valksoper ist mutig. Robert Schumanns „Genoveva“ wurde gleich dreimal auf den Spielplan gesetzt. Zwar in konzertanter Form – aber immerhin. 140 bis 150 Mitwirkende füllten die über den Orchestergraben verlängerte Bühne. Die verkauften Sitzplätze standen leider in keinem adäquaten Verhältnis dazu. Schumanns einzige Oper zählt nicht zu den Hits, davon kündeten viel zu viele leere Plätze. Der frühe Beginn (18.00 Uhr) hatte auch nicht mehr Besucher angelockt. Das Publikum wurde während der Aufführung nicht richtig „warm“. Der Schlussapplaus fiel kurz und bündig aus. Aber letztlich muss das wohl aufs Konto eines Werks gebucht werden, dass mit sei-

ner undramatischen Symphonik dem grellen Libretto so ziemlich jeden Zahn zieht – auch wenn das Volksopernensemble redlich für eine Rehabilitierung des Werkes stritt.

Ich selbst hätte vor fünf Jahren, als die Leipziger Oper mit „Genoveva“ bei den Wiener Festwochen zu Gast war, nicht darauf gewettet, der fränkischen Ritterfrouwe in Wien so schnell wieder zu begegnen. So kann man sich täuschen. Das damalige Rendezvous hatte in mir zwiespältige Gefühle geweckt, das gestrige auch. Zwar versuchte das Volksopernorchester unter Marc Piollet opernhafte Dramatik aus der Partitur zu zaubern (manchmal, etwa bei den Chorstellen, ist das auch gelungen), aber ich war wieder überrascht, wie undramatisch diese Musik eigentlich ist. Dabei bietet das Libretto eine wüste Liebesintrige, und die arme Genoveva wird vom verschmähten Golo in eine so üble Sache hineingeritten, dass sogar ihr Gemahl Siegfried guten Gewissens befielt, sie zu ermorden.

Warum man trotzdem in die Valksoper gehen sollte zu einem „Genovena“-Date? Weil auch immer wieder sehr schöne Musik zu hören ist. Die Ouvertüre ist ein Meisterstück für sich. Außerdem bietet die Valksoper junge Gesangs-kräfte auf, denen man gerne zuhört. Um mit den Damen zu Beginnen: Annette Dasch (Genoveva) war schon im konzertanten Outfit, im weißen, dekolletierten Kleid, eine Augenweide – und mit Morten Frank Larsen als Pfalzgraf Siegfried ergab das ein Bilderbuchpaar für das versöhnliche Schlusstableau. Dasch war ergeben, eine „ritter-frouwliche“ Rundung in der Stimme, mit verhaltenem, duldendem Klagen: ganz so, wie es einer Genoveva geziemt. Simone Schröder brachte etwas Ortrudhaftes in die zwielichtige Persönlichkeit der Margaretha mit ein (Schwarzmagierin!), was eine dem Lohengrin ähnliche Typologie der „Genoveva“ positiv unterstrich. Sebastian Holecek war ein Autorität heischender Bischof von Trier. Ein wenig Bedenken kamen mir manchmal bei Deon van der Walt (Golo), wenn es in die Höhe ging. Sein etwas karger Tenor passte aber gut zu dieser Rolle. Morten Frank Larsen sang einen gepflegten Pfalzgrafen. Drago (Josef Wagner) entsprach ohne Einschränkung der Anforderung, Opfer einer Intrige zu werden. Ein großes Minus gibt es für den spärlichen Programm-Folder (Preis 1,30 Euro). Andere Veranstalter erfreuen bei konzertanten Opernabenden das Publikum mit gedie-

genen Informationen *und* einem abgedruckten Libretto! Weitere Vorstellungen gibt es am 29. Jänner und am 3. Februar jeweils um 19.00 Uhr.

[239]

FARNACE

(Antonio Vivaldi)

Konzerthaus

30.1.2005

Konzertante Aufführung

Dirigent: Jordi Savall; Le Concert des Nations; Chorus sine nomine

Besetzung: Farnace - Furio Zanasi; Tamiri - Sara Mingardo; Berenice - Adriana Fernández; Pompeo - Sonia Prina; Gilade - Elisabetta Scano; Selinda - Gloria Banditelli; Aquilio - Florian Boesch

Antikes Mobiliar

Der Opernkomponist Antonio Vivaldi steht erst seit einigen Jahren wieder im Mittelpunkt des Interesses. Im Konzerthaus wurde jetzt sein „Farnace“ in einer erprobten Produktion unter Jordi Savall konzertant gegeben.

Jordi Savall hat 2001 den „Farnace“ in Madrid auf die Bühne gestellt, die Besetzung war teilweise mit der jetzigen Wiener Aufführung ident. Die Handlung der Oper schöpft erwartungsgemäß aus dem Fundus antiker Historie: Pompeius in den Endzügen des Mithridatischen Kriegs; der unterlegene König Pharnakes samt Gemahlin und Sohn in Lebensgefahr; die rachsüchtige Berenike, die Tochter und Schwiegersohn mit ihrem Hass verfolgt; eine Liebesgeschichte zwischen Aquilius, einem römischen Gefolgsmann des Pompeius, und Pharnakes Schwester Selinda etc. Der Plot wirkt ein wenig zerfahren und der Handlungsknoten wendet sich im dritten Aufzug ziemlich überraschend zum Guten. „Farnace“ ist eine Oper von kunstfertiger musikalischer Ausgestaltung, ohne allerdings die musikdramatischen Höhenflüge Händels zu erreichen. Es kommt alles ein wenig sparsamer daher. Barocker Pomp, so wie bei dem von Trompeten, Pauken und Chor unterstützten Auftritt der Römer im ersten Akt, ist rar. Die Arien fand ich (bis auf wenige Ausnahmen) zu schematisch, zu wenig raffiniert. Jordi Savall sorgte für zügiges Tempo, dominierte mir aber mit dem Orchester das Geschehen zu stark.

Die Aufführung bot eine exzellente Ensembleleistung, setzte nicht auf einzelne, primadonnenhafte Glanzlichter. Das Orchester hatte einen warmen, präsenten Klang. Die Timbres der Frauenstimmen waren mir zu wenig charakteristisch, um dem Zuhörer die verkörperten Rollen deutlich vorzustellen – der Pompeius von Sonia Prina hatte noch Konturen, ebenso die Tamiri der Sara Mingardo. Die Berenice von Adriana Fernández hätte hingegen eine richtige Furie sein müssen (so wie ihr grellrotes Kleid), Gloria Banditelli hätte die Selinda noch koketter anlegen können, der Gilade von Elisabetta Scano war mir für eine Hosenrolle zu mädchenhaft, wenn auch sehr hübsch im Vortrag. Furio Zanasi, Pharnakes, sorgte mit der Klage über seinen vermeintlich toten Sohn für berührende Augenblicke und für einen der wenigen Momente, wo die dargestellte Person wirklich greifbar wurde. Florian Boesch gab den Aquilio tadellos, hatte aber nicht viel zu singen. Die vielen Auftritte und Abgänge der Solisten waren wohl als Versuch zu werten, den konzertanten Vortrag zu beleben.

Die Aufführung war nach einer Pause um ca. 22.30 zu Ende und nicht – wie im Programmheft vermerkt – erst um 23 Uhr (und nach zwei Pausen). Das Publikum spendete reichlichen Schlussapplaus. Spontanen Applaus nach den Arien gab es nur zwei oder drei Mal. Savall hatte es meist sehr eilig, kaum war die Arie gesungen, ging es schon wieder mit dem Rezitativ weiter.

[240]

NORMA

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

5.2.2005

Konzertante Aufführung

Dirigent: Marcello Viotti

Besetzung: Pollione - Salvatore Licitra; Orovoso - Dan Paul Dumitrescu; Norma - Edita Gruberová; Adalgisa - Nadia Krasteva; Clotilde - Inna Los; Flavio - Marian Talaba

Norma am Hochseil

Der gegenwärtige Reigen konzertanter Opernaufführungen fand an der Staatsoper mit Bellinis „Norma“ seinen krönenden Abschluss. Edita Gruberová schwang sich auf kunstvollen Koloraturgirlanden durch das Trapez italieni-

scher Opernherrlichkeit: eine gallische Priesterin zwischen technischer Akrobatik und ziseliertem Emotionalität.

Eigentlich möchte ich jetzt keine Vergleiche anstellen, obwohl sich das schwer wird vermeiden lassen. Die CDs mit der „Norma“ von Maria Callas sind gehegte audiophile Kostbarkeiten. Die Callas war eine „Tragödin“ der Opernbühne; Edita Gruberová ist eine „Königin“ des artifiziellen Sopranengesangs. Gehüllt in ein weißes, prachtvolles Kleid mit weißem, pelzbesetztem Umhang bestand sie das Schicksal dieser keltischen Priesterin. Schon beim ersten Auftritt wurde sie mit Beifall empfangen wie eine Königin – und am Schluss gab es Ovationen. Außerdem lehrte der konzertante Rahmen: Regisseure sind keine unbedingte Voraussetzung für einen gelungenen Opernabend.

Die Frage, die ich mir stellte, lautete: Ob es Edita Gruberová gelingt, sich über den ihr eigenen Manierismus direkt ins Zuhörerherz zu singen, die Tragödie gleichsam vom anderen Ende aufzuzäumen? Ob es ihr gelingt, die Resultate ihrer technischen Kunstfertigkeit mit emotionalen Markern zu besetzen, die sich beispielsweise als zarte, abwärtsperlende Koloratur-Miniaturen in das Mitgefühl für eine Priesterin verwandeln, die aus enttäuschter Liebe ihre Kinder töten möchte und letztlich sich selbst dem Tod übergibt? Dabei musste notwendig das Bild „Normas“ ein anderes sein – und es formte sich aus einer unschuldigen, „vestalischen“ Mädchenhaftigkeit (trotz der geleisteten und empfangenen Liebeschwüre). Edita Gruberová vermittelt keine tragische Schwermut, ihre „Norma“ ringt anders mit dem Schicksal.

Ihrer „Norma“ fehlt diese natürliche Disposition zur Heroine; sie ist verletzbarer, wird auch bei schwierigen Entscheidungen nicht von einem tiefergründigen Pathos getragen. Maria Callas hat die „Norma“ in einem Interview einmal mit einer Löwin verglichen, das ist die Norma „Made by Gruberová“ nicht. Wenn man durch die kunstvolle Verpackung primadonnenhafter Facetten stößt, bleibt ein sehr menschliches Schicksal zurück. Eine Priesterin, der ein römischer Prokonsul zwei Kinder macht und der für sie die große Liebe ist. Man sieht ja am Beispiel Adalgisas, wie so etwas läuft. Und dann kommt die Enttäuschung, mit Gewissensbissen, und mit der, aus einer hysterisch zugespitzten Extremsi-

tuation geborenen Rache. Die großen Gefühle erhabener Tragik lösen sich im Einzelschicksal auf. Das ist nicht minder „faszinierend“. Außerdem muss berücksichtigt werden: Gruberová sang, nach eigenen Worten, die höher notierte Originalversion der Partie. Schon deshalb musste sich der Rollencharakter verändern.

Salvatore Licitra sang einen in der Mittellage kraftvollen, etwas einförmigen, gegen Schluss durchaus mitreißenden Pollione. Sein Manko: eine eher unflexible Stimme mit enger, wenig begeisternder Höhe.

Die Überraschung des Abends bot wahrscheinlich Nadia Krasteva als Adalgisa, die – bis auf einige exponierte Stellen – beeindruckend von ihrem leicht dunklen, etwas erdig angehauchten Mezzo Gebrauch machte. Der Oroveso von Dan Paul Dumitrescu erfüllte seinen Zweck, ohne sich besonders in den Vordergrund zu singen.

Marcello Viotti zeigte mit dem Orchester, wie nah für ihn Bellini schon am jungen Verdi liegt. In Anbetracht der neuen Konzertdekoration hätte er vielleicht etwas sensibler mit der Lautstärke umgehen können. Es handelt sich um eine, gleich hinter dem Chor die Bühne abschließende, gewellte Konstruktion. Der Orchestergraben war abgedeckt worden, die Sänger standen nahezu auf selber Höhe vor dem Orchester, praktisch schon im Zuschauerraum postiert. Leider bekommt man in der Staatsoper Bellini oder Donizetti selten in solcher Orchesterqualität serviert, wie an diesem Abend. Der Beifall war – vor allem was Edita Gruberová betraf – berauschend. Wobei man nicht vergessen sollte: Ein Vierteljahrhundert lang war an der Staatsoper „Norma“ nicht mehr zu hören gewesen! Und noch eine kleiner Schönheitsfehler: Das Programmheft ist für 3,50 Euro Verkaufspreis ziemlich dünn geraten.

[241]

CARMEN

(Georges Bizet)

Volksooper

7.2.2005

Dirigent: Claude Schnitzler

Besetzung: Zuniga - Josef Wagner; Don José - Harrie van der Plas; Moralés - Einar Gud-

mundsson; Escamillo - Sebastian Holecek; Carmen - Stella Grigorian; Frasquita - Jennifer O'Loughlin; Mercédès - Maren Engelhardt; Micaëla - Melba Ramos; Dancaïre - Franz Waechter; Remendado - Karl-Michael Ebner; Lillas Pastia - Christian Drescher

Keine Eisblumen für Carmen

Bei klirrenden Außentemperaturen verlockten mich südspanische Regionen: „Carmen“ an der Volksoper. Die Aufführung war eine „Reise“ an den Währinger Gürtel wert. Aber prachtvolle Folklore gibt es an der Volksoper nicht. Diese „Carmen“ hat die Industrialisierung schon hinter sich. Die Arbeiterinnen tragen schwarze, schmucklose Kleider – für Rüschchen etc. ist kein Platz. Der erste Akt vermittelt kleinstädtische Tristesse: eine schräge Wand mit zwei alten Stierkampfplakaten und ordinärer Graffiti. Sie bezeichnet das Ambiente im Umfeld der Tabakfabrik ziemlich eindeutig. Die Inszenierung ist zehn Jahre alt – es war ihre 82. Aufführung.

Immerhin stehen jede Menge Sessel umher, auf denen das Wachpersonal vor sich hindöst oder anzügliche Bemerkungen macht, wenn Micaëla auftaucht. (Regisseur Guy Joosten mag Sessel, das hab ich inzwischen kapiert.) Außerdem wird auf Deutsch gesungen. Ein wenig Flexibilität ist also gefragt. Die cineastische Aufmachung der Staatsoper-Carmen ist eine andere Welt.

Aber wo bleibt Carmen? Da ist sie schon. Auch sie trägt ein Arbeiterinnengewand, aber es ist um eine Spur raffinierter gestaltet. Die Männer verfallen gleich in Anbetung. Der arme Don José nicht, er ist so gut wie nicht vorhanden (den ganzen ersten Akt lang). Findet Carmen die richtige Balance zwischen aufdringlicher Koketterie und spielerischem Geschlechterkampf? Carmen hat ein starkes Selbstbewusstsein. Sie zieht hier eine kleine, nicht wirklich begeisternde Tabakarbeiterinnen-Zigarettenpausenshow ab, die ihr (und ihrem Schmugglerclan) wahrscheinlich Vergünstigungen von Seiten der Soldaten einbringt. Das Beste hebt sie sich für den Aktabschluss auf, wenn sie Zuniga mit dem Knie – bevor sie abschwirrt – ins Gemächt rempelt. Das hat Hand und Fuß, wenn er sich krümmt. Das passt zur Szenerie. Mir beginnt diese Inszenierung zu gefallen. Vielleicht sollte ich noch einmal betonen: an der Volksoper wird „Carmen“ sehr realistisch angegangen. Nicht nur das Bühnenbild. Kein Schnickschnack. Natürlich hängt das auch von der Besetzung ab, aber Stel-

la Grigorian ist nur am Beginn ein wenig in die „Carmen-Pose“ verfallen. Ab dem zweiten Akt dominiert eine selbstbewusste Natürlichkeit fern gepflegter Klischees. Carmen ist eine junge, moderne Frau in einem nach wie vor patriarchalisch dominierten Land. Aber, vielleicht ändern sich die Zeiten, noch darf man hoffen. (Sogar Fernsehen gibt es schon. In der Spelunke im zweiten Akt läuft eine Fußballübertragung. Leider war mein Sichtwinkel zu schlecht, ich konnte die spielenden Mannschaften nicht identifizieren.) Nein, diese Carmen ist keine komplizierte Männerphantasie. Ist Carmen verliebt, dann meint sie es ehrlich und nicht nur dann. Outrierende Vamphaftigkeit ist ihr fremd.

Grigorian gewinnt bei ihrem Carmen-Debüt an der Volksoper schnell die ihr zukommende Aufmerksamkeit, ihr angenehmer, raumfüllender Mezzo formt die Rolle auch gesanglich zu einer klaren Aussage. Ganz ohne Übertreibung, sehr sympathisch. Sie muss dabei ihre Stimme nicht überfordern, besitzt genug Reserven. Und natürlich möchte sie dem ausrastenden Don José am Schluss noch einmal klar machen, was sie will. Aber er hat etwas dagegen. Das geht wirklich unter die Haut. Wie viele Frauen werden pro Jahr von eifersüchtigen Männern umgebracht? An diesem Abend war Carmen auf der Seite dieser namenlosen – eine Märtyrerin des Alltags, die sich bis zuletzt dagegen wehrt, eine Märtyrerin zu sein. Keine Opferrolle, nein, fast eine Art von Missverständnis. Das bisschen Anspruch an „Glück“, das frau & man(n) an das Leben hat, das möchte frau & man(n) doch nicht so gerne aufgeben?! Schade, dass Carmen und Don José unter „Glück“ ganz etwas Anderes verstehen.

Aber wie sieht das von seiner Seite aus? Don José, zumindest wie ihn Harrie van der Plas anlegt, ist ein Mensch mit Grundsätzen. Nicht umsonst ist er Soldat. Einmal eine Geliebte, immer diese Geliebte. Er ist kein Charmeur. Er wirkt blass, fast hölzern, solange er nur der Liebhaber ist. Seine etwas gepresste, nicht sehr glanzvolle Mittellage verstärkt diesen Eindruck. Er leidet von Anfang an. Und diese Beziehung zu Carmen bringt ihm wirklich kein Glück. Doch dann, wenn ihn die Eifersucht packt, aufwallend, wirkt er plötzlich befreit, tritt er aus seinem eigenen Schatten. Die Stimme gewinnt im dramatischen Affekt sofort an Charakter, setzt Akzente, mit guter Höhe vorgetragen. Kein Wunder, dass er mir von Akt zu Akt besser gefällt.

Der dritte im Bunde, Sebastian Holecek, verlässt sich auf seinen kraftvollen, angenehm gerundeten Bassbariton. Bei ihm ist der Escamillo in besten Händen. Allerdings, er darf sich erst im letzten Akt in seine Matadorsrobe werfen, bis dahin muss er mit blaugrünem Sakko und roter Krawatte umherlaufen, eher unattraktiv verpackt. Diesem Escamillo ist der Ruhm nicht zu Kopf gestiegen. Er ist leutselig. Er ist selbstbewusst, wie Carmen. Kein Wunder, dass die beiden sich sympathisch finden.

Melba Ramos nahm die Micaëla schüchtern innig, mit feinfühligem, bei der Arie im dritten Akt manchmal etwas gefordertem Sopran. Aber ich ließ mich auch von allen anderen Mitwirkenden leicht überzeugen – und vom Orchester, das Claude Schnitzler grell und flott auf Effekt getrimmt hatte. Schnitzler ließ nichts anbrennen – ta-ramtata-taramtata – dass es nur so knallt. Aber den Sängern ließ er trotzdem noch Raum zum Singen. Er erzählte Carmen wie ein opernhafte Musical, wie ein Beziehungs-drama beim Hintereingang der Tabakfabrik, wie die Schlagzeile eines Boulevardblatts.

Das Publikum geizte mit Zwischenapplaus, hob sich seine freudige Zustimmung bis zum Schluss auf. Ein gezielter Blumenwurf, weit über den Orchestergraben, war die auffälligste Beifallsbezeugung für Grigorijs gelungenen Carmen-Einstand. Die Volksoper war sehr gut besucht. Viel junges Publikum!

[242]

MARTHA

(Friedrich von Flotow)

Volksoper

12.2.2005

Dirigent: Elisabeth Attl

Besetzung: Lady Harriet - Alexandra Reinprecht; Nancy - Andrea Bönig; Lord Tristan - Einar Gudmundsson; Plumkett - Anton Schäringer; Lyonel - Ismael Jordi; Der Richter - Lars Woldt; Erste Magd - Katharina Ikonomu; Zweite Magd - Katja Metodieva; Dritte Magd - Nora Drimba; Erster Diener - Stefan Tanzer; Zweiter Diener - Jaroslaw Jadczyk; Dritter Diener - Daniel Strasser

Rosenduft und Pneumokokken

Samstagabend wurde an der Volksoper wieder die „Letzte Rose“ gepflückt. Nachdem mir die

Premiere im Herbst 2003 entgangen war, kam ich erst jetzt in den Genuss von Alexandra Reinprechts „Martha“.

Manchmal passen die Dinge wirklich zusammen: Aussehen, Tonfall, die Beweglichkeit der Stimme, in der sich so ein Tropfen Schwerkraft drin bricht wie glänzender Tau auf Rosenrot im Morgenlicht. Das geht ins Gemüt, aber wohldosiert. Koloraturen werden zu zartem Blattwerk, dass jene Rose lebendig umrankt, die aus dem Spaß einer gelangweilten Lady der „großen Liebe“ zuwächst. Alexandra Reinprecht entwickelt die „Martha“ mit Balance, ein koketter Augenaufschlag, ein gerührter Augenniederschlag, ein gefühlsvolles Aufblühen von Liebesregungen – aber weder zu gravitativ noch zu burlesk. Tändelndes Spiel und schmerzender Ernst, von jedem etwas, aber nicht zu viel. Liebevoll zum Licht gewendet, scheint diese Rose im Park eines schmucken Landschlösses zu gedeihen, in einem von südlicher Sonne erwärmten Garteneck vor weißgetünchten Wänden. Die luftige Leichtigkeit erfrischenden Morgenwindes regt die Zweige. Irgendwo in der Nähe schillert ein kleiner See zwischen frischbegrüntem Ästen. Lyonel kommt des Wegs. Könnte er an dieser Rose vorbeigehen?!

Das Publikum (wenn es nicht gerade hustet, das ist zu dieser Jahreszeit sehr beliebt) lässt sich gerne von dieser Geschichte gefangen nehmen – Flotow hat außerdem dafür gesorgt, dass es der Seufzer nicht zu viele werden. Man huldigt einer zartbesaiteten Liebe und gönnt sich Zwischendurch einen Schluck reinigenden englischen Biers. Das bringt die Gefühlswelt wieder in Ordnung. Um Alexandra Reinprecht gruppierte sich ein spiel- und singfreudiges Ensemble. Andrea Bönig kann bei der Nancy ihr Talent zur Komik immer wieder herausstreichen, selbiges gilt für Einar Gudmundsson als Lord Tristan. Anton Schäringer bringt den Plumkett als hermdsärmeligen Pächter charakteristisch zur Geltung. Ein bisschen zu viel schmachtete mir Ismael Jordi als Lyonel. Er singt sehr lyrisch, aber die Stimme blüht mir dabei zu wenig auf. Außerdem könnte dieser landwirtschaftserfahrene Jüngling auch ein bisschen rescher zur Sache gehen.

Elisabeth Attl sorgte für animiertes Musizieren, mit kräftiger Hand bei den Volksszenen, mit Gefühl, wenns drauf ankommt. Das Publikum fiel vor allem durch Husten auf, Räuspern, wei-

tere pneumatische Effekte. Während der Ouvertüre dachte ich schon, das wird eine richtige Grippeepidemie. Immerhin fanden sich am Schluss noch ein paar gesunde, stimmkräftige Bravorufer, aber der Applaus währte trotzdem nur (zu) kurz.

[243]

WERTHER

(Jules Massenet)

Staatsoper

19.2.2005

Premiere

Dirigent: Philippe Jordan; **Inszenierung:** Andrei Serban; **Bühne:** Peter Pabst; **Kostüme:** Peter Pabst und Petra Reinhardt

Besetzung: Werther - Marcelo Álvarez; Charlotte - Elina Garanča; Albert - Adrian Eröd; Sophie - Ileana Tonca; Le Bailli - Alfred Šramek; Johann - Marcus Pelz; Schmidt - Peter Jelosits; Kätchen - Gabriella Bessenyei; Brühlmann - Clemens Unterreiner

Brot oder Schwedenbomben?

Wenn Werther Charlotte in Goethes Roman zum ersten Mal begegnet, verteilt sie Brot an ihre jungen Geschwister. An der Staatsoper wird dieses Brot in Form von üppigen Schwedenbomben gereicht. Was nach einem vernachlässigbaren Regieeinfall aussieht, offenbart die Problematik dieser Inszenierung. Die Utopie einfachen Lebensglücks weicht egoistischer, gefühlskalter Trieberfüllung.

Werther verliebt sich in Charlotte „auf den ersten Blick“. Aber er verliebt sich nicht eigentlich in sie. Charlotte ist ihm vom diesem ersten Moment an das Ideal seiner Lebensutopie. Wie schildert Goethe diese Begegnung? „In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßbroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, (...).“ Massenet hat diese „Brotscene“ nahezu identisch übernommen. Diese erste Begegnung ist prägend.

Werther, der eben noch die Natur besungen hat, der sich von der Stadt aufs Land begeben hat,

um seine „Hütte“ zu suchen, ist empfänglich für solche Ideale. Es ist eine Mischung aus Idylle, harmonischer Sittlichkeit und mütterlicher Hingabe, die ihm in Lotte begegnet. Charlotte spendet Brot und Lebenskraft. In ihrer Einfachheit widerspiegelt sich Rousseau'sches Gedankengut von der Rückkehr zu einer ursprünglichen „natürlichen“ Gesellschaftsordnung. Werther findet hier alles, was er sucht. Wie heißt es nicht bei Goethe in einem Brief vom 21. Juni? „So sehnt sich der unruhige Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder, in den Geschäften zu ihrer Erhaltung die Wonne, die er in der weiten Welt vergebens sucht.“ Auch Massenet ist die natürliche Einfachheit Charlottes wichtig. Er betont sie gegenüber Goethe sogar noch, wo Lotte immerhin einge-steht, Vergnügen am Tanze zu haben. Bei Massenet führt Sophie Charlotte mit folgenden Worten ein: „Sie näht am Kleide / Noch für den Ball / Sie bliebe gern zurück“. Freilich, das darf sie nicht, weil, wie Schmidt sagt „viele Tänzer auf sie zählen“.

Bei Andrei Serban, der für diese Produktion an der Staatsoper als Regisseur verantwortlich zeichnet, ist diese Idealisierung Charlottes von Anfang an korruptiert. Sie sitzt gleich zu Beginn im Hintergrund auf der Bühne und schminkt sich. Sie hat ein weißes Kleid an, ist im 1950er-Jahre Stil eher glamourhaft herausgeputzt. Sie scheint mit dem Kopf schon mehr beim Ball zu sein, als bei ihrem engen Familienkreis. Sie verteilt kein Brot, sondern die Kinder bekommen Schwedenbomben: einen süßen Happen, der ihr Ego befriedigt und keinen Hunger stillt. Mit den Gefühlen geht das genauso. Das Ideal, dem Werther auf den Leim geht, ist von Anfang an eine leere Versprechung, wie ein aus Werbung und Konsumzwang genährtes Wahnbild. (Dieser Schluss liegt insofern nahe, weil Serban die Handlung aus dem Jahr 1772 in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verlegt hat.) So wird nun jeder gleichsam selbst zur schwimmenden Insel, die zur Glückssuche verdammt durch das Leben treibt.

Laut Serban (wie im Programmheft nachzulesen ist) hat Charlotte auch den Schwur am Totenbett ihrer Mutter nur erfunden. Es sei nichts Anderes als eine „Ausrede“, so Serban, dass sie dieser unter Eid versprochen habe, Albert zu heiraten. Um Werther loszuwerden, ist Lotte

sogar diese Lüge recht! Auf diese Weise betreibt Serban die Aushöhlung von Charlottes beispielgebendem Charakter. Auch die Beziehung zwischen Charlotte und Werther ist in den ersten beiden Akten ausgesprochen unterkühlt. Im dritten Akt nagt plötzlich Liebe in Lottes Brust, sie nimmt sich Werthers Briefe zu Herzen. Aber Serban nützt diese Szene sowie Sophies Erscheinen, um Charlotte weiter in die psychische Enge zu treiben: Sie nippt „aus Kummer“ am Cognac und zündet sich eine Zigarette an. Dass Charlotte den Ausweg in Suchtmitteln sucht, wirft ein bezeichnendes Licht auf diesen Charakter, so wie Serban ihn sieht. Mit der Aufgabe ihrer Passivität, dem Kuss, den sie Werther gibt, bevor sie davonstürzt, unterstreicht er ihre persönliche Inkongruenz doppelt und dreifach. Hier gibt es nicht einmal mehr eine Heroik der Pflichterfüllung. Serban destabilisiert Charlottes Persönlichkeit, er treibt sie so weit, dass sie im letzten Akt den waidwundgeschossenen Werther in gieriger und unnatürlicher Vereinnahmung bedrängt. Die Verinnerlichung dieser Liebe zu suchen, ihr metaphysisches Ziel – eine „Tristansche-Vereinigung“ – fällt einem letzten Ausleben banaler menschlicher Triebstrukturen zum Opfer. Aber diese Todesszene ist – die Inszenierung in ihrer Gesamtheit betrachtet – nur konsequent. Das „Brot der Liebe“ ist zur „Schwedenbombe“ geworden. Menschen sind wie Süßstoff, ein austauschbares Surrogat gegenseitiger Lusterfüllung. Werthers Tod wird zur Trotzreaktion eines kindlichen Gemüts, dem das Leben eine Tafel Schokolade verwehrt hat.

Ich habe vorhin von diesen einsamen Menscheninseln gesprochen, die beziehungslos dahintreiben. Serban zeigt das, in dem er am Schluss beispielsweise Albert und Sophie auf die Bühne bringt. Statt den beiden Liebenden, Charlotte und Werther, ihre Intimität zu lassen, werden sie belauscht. Albert erscheint wie ein blasser Vampir, der seine Gefühlskälte an Charlottes und Werthers blutverschmierten Umarmungen aufwärmt. Albert ist ohnehin von Akt zu Akt unsympathischer geworden, ein Mann ohne viel Leben, mehr eine Puppe – und rachedurstig noch dazu.

Werther kann diesem Umfeld nichts entgegenstellen. Serban hat ihn auch nicht gerade mit ausgefeilten Lebensäußerungen durchpulst. Werther ist von Anbeginn dem Tode verfallen, mit seiner schwülstigen, kindischen Schwär-

merie, die sich vor allem in Versuchen äußert, Charlotte gegenüber zudringlich zu werden. Nicht nur hier hat die Personenregie versagt. Kein Wunder, dass Teile des Publikums dieser Aufführung ziemlich kühl bis ablehnend begegneten. Andrei Serban musste am Schluss neben Bravorufen eine ganze Menge an Missfallensbezeugungen entgegennehmen.

Dirigent Philippe Jordan teilte das Schicksal des Regisseurs, unterschiedliche Meinungen hervorzurufen. Um einige deutliche Buhrufe kam auch er nicht herum. Jordan vollzog im Orchestergraben, was Serban auf der Bühne vorgegeben hatte. Er forcierte eine kühle Analytik, Sentimentalitäten wurden gemieden: nur ja kein pastellöses Weichzeichnen, keine verführerischen Emotionen oder Klangfarben. Und wenn es gar nicht anders geht mit den Streichern, dann dezent bitte, zurückgenommen, nur keine Tränen! Jordan lud zu keinem Gefühlsbad, er lud zur kalten Dusche. Massenet wurde von hinten aufgezaumt, immer wieder mit ruppigem Effekt. Die Höhepunkte ließ Jordan ziemlich abrupt losknallen, um danach weiter den musikalischen Fluß mehr zu zerhacken als in Gang zu bringen. Eisstoß um Eisstoß. Die genreartigen Szenen (Amtmann, Schmidt, Johann...) gingen unter, dienten sowohl musikalisch als auch der Regie als Längen produzierende Lückenbüsser.

Das Bühnenbild verströmte die kleinbürgerliche Idylle eines städtischen Naherholungsgebietes mit angrenzendem Freibad. Es hatte eine einschläfernde Wirkung – und gerne wäre man in den ersten beiden Akten in angenehme Nachmittagsruhe verfallen, ausgestreckt unter dem mächtigen Baum, dessen meterdicken, bühnenbeherrschenden Stamm eine Aussichtsplattform umspannte. Durch den Baum konnte man den Gang der Jahreszeiten gut nachvollziehen: grüne Blätter, braunes Laub, Schnee. Der Baum blieb allerdings immer präsent: auch im dritten und vierten Akt. Es wurde davor Charlottes Zimmer aufgebaut (mit stilechter S/W-Fernseher-Radio-Möbelgarnitur), und am Schluss lag Werther in seiner Stube auf seinem Bett im Schnee (Koffer und Schreibmaschine daneben) und Albert versteckte sich hinter dem Stamm. Am Beginn sangen die Kinder (mindestens ein Dutzend) ihre Weihnachtslieder in Badeanzügen – wenig originelle Harmlosigkeiten moderner Opernregie.

Für mich haben die Sänger durch diese Inszenierung mehr verloren als gewonnen. Wenn

sich Charlotte nicht als gefühlvolles Wesen zeigen darf, was bleibt dann übrig? Ein kalter Backfisch? Mag sein, dass Elīna Garančas Stimme für die Partie noch ein wenig zu leicht ist. In Schwung kam sie jedenfalls erst so richtig ab dem dritten Akt. Auch im Ausdruck gibt es sicher noch Potential, wenn sich das seltsame Regiekonzept einmal abgeschliffen hat. Marcelo Álvarez war sehr gut bei Stimme und einsatzfreudig. Ob er ein „idealer Werther“ ist, darüber kann man streiten. Im dritten Akt war er nahezu großartig, da ist auch das Publikum aufgewacht. Es war alles sehr gut studiert und höhensicher. An emotionalen Schattierungen brachte er hingegen wenig über die Rampe. Adrian Eröd erfüllte die ihm zugedachte Rolle mit Beflissenheit, ebenso Ileana Tonca als Sophie. Der Albert musste wohl so blass sein, die Sophie hätte noch spritziger, soubrettenhafter agieren können. Das restliche Ensemble verschwand schon fast hinter der Wahrnehmbarkeitsschwelle einer von bürgerlicher Langeweile und Biergartendunst geschwängerten Parklandschaft – angesiedelt zwischen Freibad, Würstlverkäufer und Kapelle, behütet von einem trägen, schattenspendenden Riesenbaum. Garanča und Álvarez räumten nachher viele Bravorufe ab, die Meinungen zum Regisseur waren sehr geteilt. Aber begonnen hatte die Vorstellung mit einer Gedenkminute für den vor wenigen Tagen verstorbenen Marcello Viotti ...

[244]

AIDA

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

27.2.2005

Dirigent: Pier Giorgio Morandi

Besetzung: König von Ägypten - Goran Simić ; Amneris - Ildikó Komlosi; Aida - Hui He; Radames - Franco Farina; Ramphis - Raymond Aceito; Amonasro - Ambrogio Maestri; Ein Bote - Benedikt Kobel; Eine Priesterin - Inna Los

Aida am Sonntagnachmittag

Zwei Akte brauchte diese sonntagnachmittägliche „Aida“-Vorstellung um in Schwung zu kommen – erst nach der Pause wurde es eine respektable Aufführung.

Die „Aida“-Produktion der Wiener Staatsoper ist ziemlich genau 21 Jahre alt – man merkt es.

Sie hat einen Hang zum Kitsch (so ähnlich wie die „Turandot“, die auch ein Erbstück der Ära Maazel ist), aber amerikanisch cool, ein bisschen nach Plastik riechend. Die „Turandot“ gefällt mir optisch besser als diese „Aida“ voller monumentaler ägyptischer Versatzstücke. Groß hängt der Mond über dem Nil. Immerhin werden die Balletteinlagen noch getanzt und es gibt ein paar Szenenwechsel. Auch daran merkt man, dass es eine ältere Inszenierung sein muss. Die Premiere am 30. April 1984 ist ein Event ersten Ranges gewesen: Luciano Pavarotti hat diese Dekorationen mit seinem Charisma eingeweiht.

„Celeste Aida, forma divina ...“ Franco Farina gab sein Debüt als Radames. Er gab es erst in der zweiten Aufführung dieser Serie, die erste hat er abgesagt. Leider muss Radames gleich zu Beginn sein Glanzstück abliefern. Farina nutzte es nicht zum effektvollen Einstand, agierte vorsichtig, etwas angestrengt, vermied alle Extravaganzen und erwies sich nicht gerade als höhenbegieriger „Gipfelstürmer“. Im weiteren Verlauf gewann Farina an Sicherheit, und überzeugte vor allem in den dramatischeren Passagen. Ein langweiliges Vibrato, dass immer wieder auftauchte, war etwas störend. Er tendierte überhaupt zum Forcieren, was mir weniger behagte.

Vom Gesangstil ähnelte er der Amneris von Ildikó Komlosi. Auch hier haben Lyrismen wenig Chance, eigentlich noch weniger, weil Komlosi zu einer unfokussierten Tongebung neigt und leicht ein starkes Vibrato durchschlägt. Aber Komlosi gewann nach der Pause stark durch ihren emotionalen Ausdruck und trieb die Handlung spannend und effektiv weiter. Die richtige Balance zwischen dem Anspruch einer „großen Oper“ und dem „Dolcissimo“ berückender Liebe hielt am besten Hui He als Aida. Hui He war schon in der ersten Vorstellung dieser Serie für Daniela Dessi eingesprungen. Sie vermag auch feinere Phrasen zu modellieren, scheut nicht den Übergang ins Piano und entwickelte so ein sehr plastisches und facettenreiches Porträt der feldherrnverliebten Sklavin. Was ihrem Timbre ein wenig abgeht ist südländisches Flair und ein Schuss Sentimentalität, aber die erreichte emotionale Feinfühligkeit war glaubwürdig und gesanglich überzeugend umgesetzt – insgesamt eine imposante Leistung.

Ihr Vater Amonasro, Ambrogio Maestri, war mir zu wenig „kernig“. Er hat mir als Falstaff

vom Typus besser gefallen. Das restliche Ensemble tat seine Pflicht, manche etwas besser (Raymond Aceto als Ramphis), manche nicht so überzeugend (Goran Simić als König). Das gilt auch für Pier Giorgio Morandi (kurzfristig für Marcello Viotti eingesprungen), der das Orchester nicht gerade besonders inspiriert handhabte und immer wieder einem beharrlichen Trägheitsmoment huldigte. Auch er trafs nach der Pause besser, wo zumindest keine Balletteinlage mehr „störte“ (selbige waren ziemlich lieblos abgehandelt worden). Am Schluss bauten die Violinen Aida und Radames doch noch ein filigranes Totenbett. Der Applaus fiel für Staatsoperngebrauch eher kurz aus, es gab natürlich einige Bravorufe, unter anderem für Hui He.

[245]

ROMÉO ET JULIETTE

(Charles Gounod)

Staatsoper

4.3.2005

Dirigent: Claude Schnitzler

Besetzung: Juliette - Juanita Lascarro; Stéphano - Stella Grigorian; Gertrude - Janina Baechle; Roméo - Rolando Villazón; Tybalt - Marian Talaba; Benvolio - Meng-Chieh Ho; Mercutio - Morten Frank Larsen; Paris - Markus Nieminen; Grégorio - Marcus Pelz; Capulet - Alfred Šramek; Frère Laurent - Walter Fink; Le Duc - Ain Anger

Naive Jugendfrische

Die Geschichte von „Romeo und Julia“ erzählt sich mit naiver Jugendfrische wohl am besten. Dann gibt es keine falsche Sentimentalität. Die Lerche und die Liebe flattern in steter Zweisamkeit, die eine mit den Flügeln, die andere mit pulsierenden Herzkappen. Und solange der Sternenhimmel und die Stimmbänder nicht zu flattern beginnen, gehen wir alle gerührt nach Hause.

Der Zufall hat wirklich ein sehr „ansehnliches“ und dem Liebesglück sehr zusprechendes junges Paar auf der Staatsopernbühne zusammengeführt. Juanita Lascarro (eingesprungen für Stefania Bonfadelli) und Rolando Villazón passten optisch sehr gut zueinander. Ihr Zusammenspiel war harmonisch, an Liebkosungen reich. Man hätte sie nicht besser aussu-

chen können für ein gemeinsames Hochzeitsfoto. Das Hauptaugenmerk richtete sich natürlich auf den Romeo von Rolando Villazón. Er spielte die Partie mit viel Unbekümmertheit, träumte sich romantisch weg mit seiner „großen Liebe“. Dieser Roméo sah die Welt mit den Augen eines fünfzehn- oder sechzehnjährigen. Eine hintergründige Psychologisierung war ihm fremd. Juanita Lascarro folgte ihm gerne, mitten hinein ins unhinterfragte Opernglück. Das allgemeine Entzücken war perfekt.

Vergleicht man Villazón mit seinen Vorgängern in dieser Wiener Inszenierung, dann schneidet er für mich am besten ab. Sein Timbre allein ist voller Emotion, weich, aber nicht zu weich, es ist gefühlvoll, fast ein wenig wehmütig. Die Stimme kann sich aber auch zu einer überraschenden Breite öffnen, sei es im Ungestüm der Liebe oder Schmerzes. Die Höhe dürfte problematischer sein, kann sich von der Gravitation der emotionsgesättigten Mittellage nicht wirklich freispielen. An der Staatsoper ist der Roméo wohl schon eine Grenzpartie für ihn. In einem Pausengespräch fiel die Bemerkung, dass Marcelo Álvarez (der als Roméo letzte Saison zu hören war) zwar die „simplere“, aber dafür die robustere Stimme habe. In dieser Beobachtung steckt womöglich ein Körnchen Wahrheit. Die schönsten Augenblicke an diesem Abend hatte Villazón für meinen Geschmack am Ende des zweiten Aktes – „Va! Repose en paix! Sommeille!“ – getragen vom sanften Auf- und Abwellen der Musik; Momente zarter, anschmiegsam geatmeter Liebeslyrik. Juanita Lascarro konnte mich weniger überzeugen. Ihre Stimme trug zwar im Lyrischen ganz gut und „julia-gerecht“, aber die Grenze zur Überforderung war niedrig. Deshalb klangen nicht nur Spitzentöne schon sehr „gestresst“.

Stella Grigorian hätte bei ihrem Auftritt als fahrradfahrender Stéphano fast ein Bühnenrequisit gerammt, das gerade weggeschoben wurde. Entweder war sie zu früh dran oder die Bühnenarbeiter zu spät. Ihrer gelungenen Darbietung tat das keinen Abbruch. Das restliche Ensemble bot gemischte Leistungen. Der Tybalt von Marian Talaba war mehr grobschlächtig, Morten Frank Larsen fügte sich als Mercutio gut zur unbekümmerten Art von Rolando Villazón. Walter Fink war ein etwas dröhnender Priester. Das Orchester unter Claude Schnitzler war vor allem plakativ unterwegs, was dem Werk eher

genützt hat. Langatmigkeiten hat er weitgehend vermieden. Ein feinfühligere Umgang mit der Lautstärke hätte weder „Julia“ noch „Roméo“ geschadet. Der Roméo wurde gefeiert, die Julia wurde auch sehr beklatscht. (Es handelte sich um die 2. Aufführung dieser „Roméo et Juliette“-Serie.)

[246]

LA CLEMENZA DI TITO

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Volksoper

8.3.2005

Dirigent: Marc Piollet

Besetzung: Titus - Kobie van Rensburg; Vitellia - Melba Ramos; Servilia - Birgid Steinberger; Sextus - Antigone Papoulikas; Annius - Daniela Sindram; Publius - Josef Wagner

Zu viel Aufklärung?

Die Volksoper hat rechtzeitig zum herannahenden Jubeljahr Mozarts „Titus“ wieder in den Spielplan aufgenommen. Das Plädoyer für eine „aufgeklärte Selbsterkenntnis“ des Menschen ist heute genauso aktuell wie vor zweihundert Jahren, auch wenn sich die politischen Rahmenbedingungen geändert haben. Vielleicht liegt es an dieser offensichtlichen „volksbildnerischen Grundhaltung“, dass „Titus“ nach wie vor in der Gunst des Opernpublikums zurücksteht. Auch als biederer Bürger eines demokratischen Landes wird man dem Kaiser Titus gegenüber den Verdacht nicht los, dass er – nach politischem Kalkül – ziemlich naiv handelt.

Das Ideal weiß nichts von der Verbissenheit der Menschen, ihren zwanghaften Macht- und Liebestrieben und stellt eine Verbesserungsmöglichkeit in Aussicht, die schon fast einem Wunder gleichkommt. Don Juan holt der Teufel. Vitellia ist jedes Mittel recht, um gegen Titus vorzugehen, aber am Schluss kommt die Selbsterkenntnis über sie. Der erhobene Zeigefinger der Moral, den da Ponte und Schikaneder andernorts zwischen amüsanten, doppelbödigen „Fingerpuppen“ versteckt haben, droht hier ziemlich nackt und unbarmherzig ins Auditorium. Die Fachwelt mag darüber streiten, ob sich in den langen (Accompagnato)-Rezitativen nicht doch mehr abspielt als kompositorische Eile. Sind nicht sie die eigentlichen

Träger der psychologischen Entwicklung? Im Programmheft der Volksoper gibt es einen Aufsatz von Derek Weber, der diesbezüglich den Begriff von einer „dramatischen Zuspitzung des Wortes“ prägt. Eine Aussage, die zum Beispiel Richard Wagner wohl nie hätte gelten lassen. Er notierte betreffend Mozart und „Titus“ in „Oper und Drama“ (1852): „Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. (...) O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum »Titus« eine Musik wie die des »Don Juan«, zu »Cosi fan tutte« eine wie die des »Figaro« zu erfinden: wie schmäht hätte dies die Musik entehren müssen!“ Die Aufführung an der Volksoper war jedenfalls auf einem Niveau, das besondere „Milde“ der Zuschauer nicht in Anspruch nehmen musste. Marc Piollet sorgte für einen geradlinigen, schnörkellosen Mozart, was der mehr abgeklärten musikalischen Grundhaltung des Werkes nicht im Wege stand. Trotzdem wurden Details in der Instrumentierung nicht übergangen. Kobie van Rensburg gab sein Volksoperndebüt und zeichnete die Hauptfigur mit einer markanten, mehr ins Charakterfach spielenden Stimme. Sein Titus ist kein Schöngeist, der Herrscher steht im Mittelpunkt, der vernunftgeleitete Herrscher. Er nützte im zweiten Aufzug die Rezitative geschickt, um sich als Persönlichkeit zu profilieren und stellte auch in den Arien seinen Mann.

Die Stärken der Vitellia von Melba Ramos (Rollendebüt) liegen im zweiten Akt, wo es nicht mehr auf Rache, Eifersucht und Power ankommt. Dort belohnte sie das Publikum mit einer lyrischen, sehr stimmig vorgetragenen „Selbstbesinnung“. Beeindruckend war das Rollendebüt von Antigone Papoulikas als Sextus: Sie bot eine gelungene Studie dieses zwischen Liebe und Freundschaft hin- und hergerissenen Charakters, ihr schlanker Mezzo ist getragen von einem angenehmen, warmen Timbre. Auch Daniela Sindram (Annius) fügte sich gut ins positive Gesamtbild, ebenso Josef Wagner (Publius). Nicht den allerbesten Tag dürfte Birgid Steinberger (Servilia) erwischt haben.

Das Bühnenbild assoziiert eine Monumental-Architektur zwischen Reichskanzlei und römischem Pantheon. Zwei weißgraue Plastiklautsprecher an den tragenden Säulen der Bühnenmitte verweisen offenbar ins 20. Jahrhundert. Auch die Kostüme des Wachpersonals und des Volkes haben einen deutschen 1930er-Jahre Einschlag, der sehr befremdlich wirkt. Zeitloser sind die Hauptpersonen gekleidet. Die Personenregie wirkte eher statisch. Aber ich habe die Premiere im Februar 1997 versäumt, kann also keine Vergleiche anstellen. (Es war überhaupt erst die 14. Aufführung dieser Produktion). Die Inszenierung stammt von Nicolas Brieger, Bühnenbild Raimund Bauer, Kostüme Jorge Jara. Der Brand von Rom lodert mit einer kniehohen Flammenwand auf, das ist effektiv gelöst. Gesungen wird – für die Volksoper überraschender Weise – in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln.

Das Publikum (bei viel freien Plätzen) klatschte länger als an der Volksoper üblich und ließ sich auch zu Bravorufen hinreißen. Die Besucherzahlen wird diese Produktion trotzdem nicht in die Höhe treiben. Aber hier gilt es der „Ehre“. Sollten in Wien nicht alle „großen“ Mozart-Opern im Repertoire gepflegt und aufgeführt werden?

[247]

PETER GRIMES

(Benjamin Britten)

Staatsoper

11.3.2005

Wiederaufnahme

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: Peter Grimes - Gabriel Sadé; Ellen Orford - Melanie Diener; Balstrode - Alan Opie; Auntie - Daniela Denschlag; Erste Nichte - Simina Ivan; Zweite Nichte - Stelle Grigorian; Bob Boles - Herwig Pecoraro; Swallow - In-Sung Sim; Mrs. Sedley - Janina Baechle; Reverend Adams - Peter Jelosits; Keene - Hans-Peter Kammerer; Hobson - Janusz Monarcha; John - Andreas Labner; Dr. Crabbe - Wilfried Bazata

Erfolg mit Britten

Natürlich fällt es auf, wenn die vorderen Logenreihen ungewohnte Leere keck zur Schau

stellen. Die Wiederaufnahme von „Peter Grimes“ hat keinen Publikumsrun ausgelöst. Das ist schade, erstens weil es sich bei „Peter Grimes“ um packendes Musiktheater handelt, zweitens, weil die Aufführung nicht minder packend gewesen ist.

Simone Young kehrte ans Pult der Wiener Staatsoper zurück. Sie verlieh der Aufführung hohe dramatische Dichte, agierte mit Balance als Vermittlerin zwischen den eingeforderten Emotionen eines Grimes, einer Ellen und der spröderen antagonistischen Stadtgemeinde. Young hatte den Orchesterklang etwas versachlicht, aber sie ließ mit plastischer Gestaltungskraft spielen. Die Spannung hielt vom ersten bis zum letzten Takt, zog sich auch durch die Zwischenspiele, Brittens musikalische Meeresbeschwörung: das lebenspendende Meer, das todbringende Meer, das Meer als Chiffre für die Abgründe der menschlichen Seele.

Kraftvoll der Peter Grimes von Gabriel Sadé: Sein Grimes war ein einfacher Mann – er ließ ihm keinen psychologisch ausgetüftelten Charakter. Grimes wurde als Arbeitstier dargestellt, als Außenseiter, als roher Kerl. In Ellen könnte er seine „bessere Hälfte“ finden, darum sehnt er sich nach ihr. Aber über seinen Schatten springen kann er trotzdem nicht. So wie Sadé den Grimes spielt, singt er ihn auch. Und so wie er ihn singt, passt es vorzüglich zu seiner energiegeladenen Stimme.

Nicht nur bei Simone Young und Gabriel Sadé war dieser Abend bestens aufgehoben, auch bei Melanie Diener. Ihre hilfsbereite Ellen Orford brachte menschliche Wärme in dieses raue Küstenland, einen Schimmer von Hoffnung, der bald in Hilflosigkeit umschlägt. Auch Alan Opie als Balstrode konnte noch dieses Mitgefühl ansprechen, während die vielen Mitglieder der Stadtgemeinde mehr als Gegensatz erschienen, zur Lynchjustiz bereit, als – inszenierungsbedingt – Karikaturen bürgerlicher Klischees. Hier bot die Staatsoper bis in die kleineren Nebenrollen durchgehend gutes Niveau.

Die Inszenierung stammt aus dem Februar 1996 (Erstaufführung an der Wiener Staatsoper. Regie: Christine Mielitz, Bühnenbild und Kostüme: Gottfried Pilz.) Das Bühnenbild, mit seiner spitz im Hintergrund zulaufenden „Straße“ als Basis, mit den seitlich die Bühne begrenzenden Neonröhren (Türkis und Grün),

hat einen postmodernen Zug, hilft aber nicht wirklich dabei, die Handlung zu verdeutlichen. Vorne hängt bühnenmittig ein weißes Rund als Zwitter von Bahnhofsuhr und Mond. Grimes muss immer wieder mal ein rotes Seil ziehen, mal steht ein rotes Ruderboot im Hintergrund, dann würfelt sich die „Straße“ zu Klippen auf etc. Ein Ziel der Inszenierung und des Bühnenbildes scheint es gewesen zu sein, das Werk „in Bewegung“ zu halten. Von der „Bühnencho-reographie“, der Personenführung und der Beleuchtung her gesehen funktioniert das ausgezeichnet.

Streiten kann man darüber, ob das Verhältnis von Peter Grimes zur Stadtgemeinde ausreichend verdeutlicht wird, wenn selbige am Beginn des dritten Aktes fast überkandidelt in nervöser, erotischer Überdrehung agiert. Die Entlarvung dieses „scheinheiligen Bürgertums“ geht auf Kosten eines gar nicht so eindeutig zu ortenden Gegensatzes, der das Werk mehr diffus durchzieht und ihm eine eigentümliche Mehrdeutigkeit verleiht. Britten manövriert sich und sein Publikum in eine subtile Grauzone, in der die wirklich wichtigen Fragen nur ganz kurz aufblitzen – um ohne Antwort zu bleiben. Es ist nämlich nicht so, dass nur die Bewohner dieses Fischerstädtchens „böse“ wären. Peter Grimes hat auch seine Schattenseiten, Stoff für Gerüchte kann er schon abgeben. Diesbezüglich weiß Ellen offenbar mehr darüber, als sie ausspricht. Zumindest dürfte Grimes ein ziemlich brutaler Kerl sein (nicht nur für heutige Maßstäbe, eigentlich spielt die Story in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts). Ihn zum „Opfer der Verhältnisse“ zu stilisieren, greift etwas kurz. Das Publikum war hörbar von der Aufführung angetan; zwar nicht „vollzählig“ vertreten, aber stimmkräftig, wurden Young, Diener und Sadé bejubelt (auch der Lautstärke nach in etwa in dieser Reihenfolge).

[248]

I PURITANI

(Vincenzo Bellini)

Staatsoper

22.3.2005

Dirigent: Frederic Chaslin

Besetzung: Lord Gualterio Valton - Janusz Monarcha; Sir Giorgio - Alastair Miles; Elvira - Elena Moşuc; Lord Arturo Talbo - Juan Diego

Floréz; Sir Riccardo Forth - Riccardo Frontali; Sir Bruno Roberton - Benedikt Kobel; Enrichetta di Francia - Antigone Papoukas

„Zu feinfühlig?“

Bellinis „Puritaner“, zweite Aufführung der laufenden Serie: ein volles Haus, ein interessanter Abend, das Publikum weniger begeisterungswillig als üblich.

Juan Diego Floréz sang den Arturo. Er sang ihn mit Geschmeidigkeit und Rossini'scher Eloquenz. Er verströmte jenes warme, feinfühliges Timbre, mit dem er leichtfüßig die Tonleitern durchklettert. Bei ihm gibts kein „Warten auf das hohe C“. Es ist immer ein Vergnügen ihm zuzuhören. Allerdings, so wirklich passt diese Rolle nicht zu ihm: Seine Stimme ist mir für den Arturo zu lyrisch, die Staatsoper zu groß. Aber zum Glück ließ er sich nicht zu übermäßigem Forcieren verleiten, sondern blieb seinem Stil treu. Er hätte sonst womöglich viel mehr verloren als gewonnen.

Elena Moşuc war für mich eine positive Überraschung: Sie verfügt auch in der Höhe über ein tragendes, sauberes Piano und sie macht von diesem Vorzug reichlich Gebrauch. Ihre Stimme hat mit der Raumgröße der Staatsoper keine Probleme. Ihre Technik ist sehr gut, erlaubt ihr auch eine entsprechende Ausgestaltung der Rolle mit dynamischen Effekten, Trillern etc. Sie hat die Partie ganz einfach im Griff, ohne Überforderung, was heutzutage an sich schon eine beachtliche Qualität darstellt. Etwas heikel sind die Spitzentöne, die sich im Forte unangenehm schärfen.

Robust und „unverwüstlich“ war der Riccardo von Roberto Frontali. Der Charakter dieses „Burschen“ wurde dadurch passend gekennzeichnet und mit dramatischer Würze versehen (an der es zum Beispiel Floréz ermangelt hat). Man könnte den Riccardo aber auch differenzierter singen. Allerdings wird von Bellini selbst immer wieder ein martialischer Tonfall angeschlagen (dem auch Frederic Chaslin mit dem Orchester willig folgte). Für Alastair Miles zählt der Giorgio zu seinen besten Partien – und beide, Miles und Frontali, beeindruckten mit dem Duett im dritten Akt, das sie effektiv „mit Höhe“ abschlossen. Janusz Monarcha, Antigone Papoukas und Benedikt Kobel fügten sich gut ins Gesamtbild ein.

Das Orchester ließ sich zu spannendem Spiel animieren, schien dem Abend aber insgesamt

nicht höchste Priorität zuzumessen. Die Hörer hatten einen guten Tag. Der Schlussapplaus war für meinen Geschmack zu knausrig, aber es war schon halb Elf, das Publikum hatte es eilig nach Hause zu kommen.

[249]

DIE WÄLT DER ZWISCHENFÄLLE

(Haflidi Hallgrímsson)

Museumsquartier Halle E

30.3.2005

Österreichische Erstaufführung; eine Koproduktion von NetZZeit und Theater Lübeck

Dirigent: Frank Maximilian Hube; **Inszenierung:** Michael Scheidl; **Bühne & Kostüme:** Nora Scheidl; **Orchester:** Ensemble die reihe

Besetzung: Der eine Tenor/Erzähler - Clemens C. Löschmann; Der andere Tenor - Mark Hamman; Der eine Bariton - Tom Sol; Der andere Bariton - Marco Stella; Der eine Bass - Christian Tschelebiev; Der andere Bass - Andreas Kruppa; Der Sopran - Chantal Mathias; Der Mezzosopran - Veronika Waldner

Absurde Flaschenpost

Das Musiktheaterwerk „Die Wäلت der Zwischenfälle“ des isländischen Komponisten Haflidi Hallgrímsson erlebte nach der Uraufführung am 11. Februar in Lübeck jetzt in der Halle E des Museumsquartiers seine österreichische Erstaufführung. Hallgrímsson hat Texte des russischen Schriftstellers Daniil Charms vertont – unter dem Druck des Stalinismus ins Absurde deformierte aphorismenhafte Kurztexte.

Charms Texte wachsen wie pittoreske Pflänzchen aus den Kolchosenbeeten gleichgeschalteter sowjetischer Kulturproduktion, sie suchen nach ihrer eigenen Wahrheit, sie nehmen sich das Recht heraus, nach dem „Ich“ zu fragen in einer fremdbestimmten Welt. Allerdings, das Substrat, dem sie entwachsen sind, ist ein sehr spezifisches, ist das Russland der zwanziger und dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Trotzdem, es bleibt einiges davon übrig, wenn man ihnen in einer „Oper“ des 21. Jahrhunderts begegnet – unter Verhältnissen, die den „Produktionsbedingungen“ eines Charms ausgefressen ins Gesicht lachen. Charms ist Anfang 1942 an Unterernährung in einer Leningrader Gefängnispsychiatrie gestorben.

Haflidi Hallgrímsson hat sich mit dieser Text-

auswahl keine leichte Aufgabe gestellt. 15 Kürzesttexte von Charms hat er zum Inhalt seiner „Wäلت der Zwischenfälle“ gemacht: von absurder Sowjetalltagskomik bis zur Frage nach der „Beschaffenheit des Ichs“ und der „Beschaffenheit der Welt“. Hallgrímsson hat die Texte durch einen Erzähler miteinander verbunden, der durch die Episoden führt. Trotzdem hatte ich in der ersten dreiviertel Stunde nicht das Gefühl, das die Rechnung aufgeht. Die Vertonung schien mir der Prägnanz dieser Wortkarikaturen eher hinderlich. Was sich einem beim Lesen in Sekundenschnelle eröffnet, wächst sich plötzlich zu Minuten aus – wie ein Witz, den man künstlich verlängert. Dabei hat Hallgrímsson mit Bedacht instrumentiert, das Orchester vor allem begleitend eingesetzt, eine rezitativische Komponente gepflegt. Die Worte sind ihm wichtig. Aber auch die kurzen Zwischenspiele, die die Szenen verknüpfen, finden erst in der Mitte des rund eineinhalb Stunden langen Werkes zu Prägnanz und Eindringlichkeit. Es bedurfte so einer Art von „Schostakowitsch-Stakkato“ um mich aufzurütteln – bald gefolgt von einem rap-artigen Dialog. Dann begann sich die Spannung langsam aufzuschaukeln, von Hallgrímsson durch akzentuierte Rhythmik (Perkussion!) geschickt geschürt. Letztlich kippte das Werk ins „Philosophische“, erlöste sich das absurde Lebenstrauma Charms in der lapidaren Feststellung: „Doch ich bin die Welt“. Jetzt war Intensität zu spüren, ein Sinnsuchen, das auch an das Publikum mehr Anforderungen stellte, als die emotionale Zurkenntnisnahme irgendeiner opernhaften Effekthascherei. „Doch die Welt ist nicht ich. Obwohl gleichzeitig ich Welt bin.“

Man kann das für eine „billigere Art“ von Philosophie halten, vielleicht für eine, die man eher im Plastiksackerl vom Supermarkt mit sich heimträgt. Jedenfalls hat gerade sie Hallgrímsson herausgehoben – und der ganze Abend fängt sich in dieser vorletzten Szene wie eine Kugel in einem Trichter (ehe der Erzähler inszenatorisch in eine Abfalltonne gepackt wird). Die Einfachheit der Fragestellung fängt einen auch als Zuhörer. Der Text wurde zum Mitlesen dankenswerter Weise über der Bühne projiziert, das hat hier Sinn ergeben wie selten. Den Text gab es auch im etwas eigenwillig geklammerten Programmheft nachzulesen – perfekt!

Hallgrímsson sind Text und Charms Philosophie des Absurden wichtiger als Komponisteneitelkeit. Der stark rezitative Unterbau des

ganzen Stücks kommt wohl aus diesem Bemühen, die Textvorlage möglichst in den Vordergrund zu stellen. Nur in den Zwischenspielen gönnt er sich und dem kleinen Orchester Extravaganzen. Dann wirbelt die kleine Trommel nervös, am Klavier sitzt ein Jazzfan, einschmelnde Melodien von der Klarinette – es gibt durchaus bezaubernde solistische Verführungen. Sein musikalischer Stil ist flüssig, besitzt stellenweise eine süffige Orientierung an Jazzmotiven und der „klassischen“ Moderne des 20. Jahrhunderts. Er war Schüler von Sir Peter Maxwell Davies, er pflegt einen „britischen“ Stil. Ein satirischer Unterton ist ihm nicht fremd, aber in diesem Fall haben die Bühnenfiguren die Sympathie des Komponisten auf ihrer Seite. Gegen Schluss werden die Streicher dichter, das kleine Ensemble sucht die richtige Stimmung für die philosophische Schwärmerei. Und plötzlich fällt es Hallgrímsson und Charms ganz leicht, auch mich zu überzeugen.

Worum geht es in diesen kurzen Szenen? Ein Liebespaar wird von der Polizei überrascht und abgeführt. Ein Mann stellt fest, wie viel sein „Glauben“ wiegt (annähernd acht Pfund). Jemand sieht mit Augengläsern etwas Anderes als ohne. Ein Mann wehrt sich dagegen, unter engen Wohnverhältnissen seinen Schlafplatz am Gang aufzugeben – wo alle über ihn stolpern. Menschen fragen sich, ob auf die Zahl Sieben, die Acht folgt – oder umgekehrt? Letztlich mündet dieser schnappschussartige Bilderreigen in der schon behandelten philosophische Fragestellung, der sich die Figur des Erzählers unvermittelt gegenüberstellt.

Aber wie bringt man dergleichen auf die Bühne? Es gibt die Möglichkeit, die absurde Bilderwelt zu illustrieren und nachzubauen – mit viel Bewegung und pantomimischem Slapstick, vielleicht im Stil eine Zeichentrickfilms? Man könnte sich an die Verwurzelung im kommunistisch-stalinistischen Alltagssubstrat halten, um zugleich die Gemeinsamkeit der Textvorlage zu betonen. Das Inszenierungsteam (Michael Scheidl / Nora Scheidl) verwirklichte die zweite Möglichkeit. Der Abend beginnt in einer U-Bahn Station mit allerhand Passanten – bald geht er auf einer Straße weiter, im Hintergrund ansteigend, zwei Laternen, wo der Rest spielt. Versatzstücke sowjetischen Alltags wie Plakate oder ein mit kyrillischen Buchstaben beschrifteter Container verorten die Aufführung in der Zeit.

Ob man dieser „Wält“ wirklich mit solch „historischem Realismus“ begegnen sollte, möchte ich mal in Frage stellen. Ich fand es ein bisschen zu viel an „Bühnennormalität“ für Charms bunte „Kopfstücke“. Aber wahrscheinlich ist es der „sicherere“ Weg gewesen, als sich auf absurdes Theater einzulassen. Die Leistung des Ensembles war gediegen, im Spiel wie im Gesang. Der Erzähler (Clemens C. Löschmann) reüssierte mit prägnanter Diktion, so wie es sich für einen Erzähler gehört. Das Ensemble die Reihe unter der Leitung von Frank Maximilian Hube sorgte für eine eindringliche Umsetzung mit hohen solistischen Qualitäten. Der Applaus war freundlich bewegt, aber nicht sehr stürmisch, kaum Bravorufe. Aber ein halbleeres Auditorium macht nicht soviel Lärm wie ein volles.

PS: Das „ä“ in „Wält“ wurde aus einem russischen Wortspiel Charms entwickelt – und vermittelt im Deutschen nur noch, dass an der Sache etwas schrÄg ist.

[250]

L'ELISIR D'AMORE

(Gaetano Donizetti)

Staatsoper

3.4.2005

Dirigent: Alfred Eschwé

Besetzung: Adina - Anna Netrebko; Nemorino - Rolando Villazón; Belcore - Leo Nucci; Dulcamara - Ildebrando d' Arcangelo; Gianetta - Inna Los; Trompeter - Konrad Monsberger; Diener - Michael Burggasser

Naives Opernglück

Dass solche Abende naiven Opernglücks überhaupt noch erlaubt sind?! Anna Netrebko und Rolando Villazón erspielten und ersangen sich in dieser „Bilderbuch“-Inszenierung nach Otto Schenk die Herzen des Wiener Publikums.

Hier ist die Opernwelt noch in Ordnung. Lebensfreude und ein bisschen Liebesschmerz. Eine Kulisse wie aus dem Prospekt eines Reiseveranstalters: dieser idyllische Dorfplatz. Bella Italia! Den Wagen des Dulcamara darf sogar wieder ein Esel auf die Bühne ziehen, wie anno dazumal. Man hat ihn „exhumiert“. Schließlich ist auch das Fernsehen da. Man hat wirklich schon fast vergessen, wie lustvoll und unbekümmert Oper sein kann. Lehnen wir uns

also zurück, genießen wir die Musik, gönnen wir uns das Vergessen von Gott und der Welt, und schauen wir Rolando Villazón beim Jonglieren mit Äpfeln zu.

Ja, unbedingt auch zuschauen. Villazón ist ein hervorragender Schauspieler, ein Komödiant. Bei der Darstellung des einfältigen, verliebten Nemorino sitzt jede Handbewegung, jede mimische Pointe. Die Wesensänderung durch „übertriebenen Alkoholgenuss“ wird nicht nur körperlich sehr überzeugend, sondern auch stimmlich dargestellt. Vielleicht sind nicht alle mit dem dunkleren Timbre Villazóns als Nemorino ganz glücklich gewesen. Es ist mehr gesättigt, runder, reifer. Beim Highlight jedes „Liebestrankes“, dem „Una furtiva lagrima“, ließ er sich vom Publikum sehr schnell zu einer Wiederholung „überreden“ – und natürlich machte auch dieses „da capo“ den Abend zu etwas Besonderem. Mir hat die zweite Version besser gefallen. Villazón hat die Stimme noch mehr zurückgenommen, hat sich gefühlvoll mit langem Atmen in den Schluss phrasiert. Da breitete sich plötzlich atemlose Spannung aus, im bis auf den letzten Platz gefüllten Haus. Trotzdem möchte ich seinen Erfolg als Nemorino nicht an diesem Ohrwurm festmachen, es war der Gesamteindruck, der überzeugte.

Die mädchenhafte Adina von Anna Netrebko ist ihm auf ihre Weise ebenbürtig. Mit tänzerischem Schwung, ein wenig trotzig oder sehnuchtsvoll verliebt, findet sie sich mit Villazón zur stürmischen Happy-End-Umarmung auf der Bühne ein. Alles kommt süffig und leicht mit satt-wohligem, aber nicht übersättigtem Sopran, der sinnensfroh aufsprüht oder sich sehnuchtsvoll färbt, wenn Adina die Liebe „überfraut“. Diese Abmischung zwischen Lachen und Seufzen ist sublim, erheischt vom Publikum viel Bewunderung und Dankbarkeit. Und sie sieht natürlich auch blendend aus, das ist gewiss kein Nachteil. Beide, Netrebko und Villazón, sind publikumswirksame Vertreter einer jungen Sängergeneration, die mit Spontanität, Lebens- und Sangesfreude den südlichsonnigen Rahmen dieser Inszenierung perfekt ausfüllt.

Für nicht ganz geglückt hielt ich die Besetzung des Belcore mit Leo Nucci: zu seriös für einen Sergeanten, der sich wohl im entferntesten Feldlager noch eine Dame findet, die ihn tröstet. Bei Ildebrando d' Arcangelo lag der Fall ähnlich: sein Quacksalber wirkte mir zu „studiert“, zu wenig ausgefuchst, zu wenig schlei-

mig-liebenswertes Naturell. Inna Los sang hübsch. Das Orchester unter Alfred Eschwe widmete sich Donizetti mit mehr Liebe und Detailfreude als üblich.

Der Applaus war stürmisch und dauerte rund eine Viertelstunde. Für Netrebko gab es einen Blumenstrauß.

[251]

WOZZECK

(Alban Berg)

Staatsoper

10.4.2005

Dirigent: Seiji Ozawa

Besetzung: Wozzeck - Franz Hawlata; Tambourmajor - Wolfgang Schmidt; Andres - Benedikt Kobel; Hauptmann - Michael Roider; Doktor - Walter Fink; Narr - Peter Jelosits; Marie - Deborah Polaski; Margret - Janina Baechle; 1. Handwerksbursch - Johann Wiedecke; 2. Handwerksbursch - Hans Peter Kammerer; Knabe - Tobias Ofner; Soldat - Franz Gruber; Wirt - Wolfram Igor Derntl

Zu wenig expressiv?

Wozzeck ist ein expressives Stück Musiktheater. Ruhelos und getrieben arbeitet die menschliche Kreatur ihr Schicksal ab – bis zum blutigen Ende. Das Werk steht jetzt wieder auf dem Spielplan der Staatsoper: der Expressionismus hält sich dabei in Grenzen.

Irgendwie war mir das ein zu gemütlicher Abend im Verhältnis zu dem, was er hätte sein können. Der Hauptmann meint ja von Wozzeck, er laufe wie ein „offenes Rasiermesser“ herum. Da müsste man sich also auch als Zuschauer dran schneiden können?! Wozzecks Wahn & Sinn bricht nicht erst am Schluss auf, wenn er Marie „eine rote Schnur“ um den Hals legt. Es geht mehr um das Sichtbarmachen einer starken Grundspannung, die von Innen und Außen an diesem armen Menschen zerrt. Diese Spannung müsste man von der ersten Szene an spüren, sehen und hören. Das „Langsam, Wozzeck, langsam!“ des Hauptmanns, die ersten Worte, die auf der Bühne fallen, sagen schon sehr viel aus über Wozzecks Befindlichkeit.

Dieser Wozzeck war mir zu wenig expressiv und gefährdet. Wozzeck steckt von Beginn an im Teichsumpf, zuerst symbolisch, dann „in echt“ mit letalem Ausgang. Für mich war Franz

Hawlata erst gegen Ende sehr einprägsam, dieses lauernde Abschiednehmen von Marie, zwischen Mordekel und Berührungssehnsucht, mit plötzlich brachial aufbrausender Stimme. Aber das ist vielleicht leichter auszudrücken als diese latente, verhetzte Verzweiflung.

Die Marie der Deborah Polaski punktete mit emotionaler Wärme, vor allem in der ersten Szene des dritten Aktes, bibelblättern. Sie ist nicht unbedingt der Typ, der mit greller Schminke den Tambourmajor zum Stelldichein herausfordert. Allerdings wies ihre Brünnhildenstimme den männlichen Gockelstolz eines soldatischen Prachtexemplars kraftvoll in die Schranken – kurz zumindest. Das Fleisch ist schwach. Diesen Tambourmajor hat Wolfgang Schmidt gut gezeichnet. Ein ziemlich widerlicher Kraftlackel. Hier wurde die expressionistische „Überformung“ der Figuren gut getroffen, die sich auch in der Musik wiederfindet. Der Andres lag bei Benedikt Kobel in guten Händen.

Der Hauptmann von Michael Roeder bringt die Pointen noch nicht so auf die Reihe, Walter Fink (Doktor) traf sie besser. Es hätte sich noch viel aus den Partien herausholen lassen. Es gehört ein eigener Stil dazu, der an der Staatsoper vielleicht über die Jahre wieder verloren gegangen ist? Ich beäuge den guten alten Theodor W. Adorno meist eher skeptisch, aber wenn er in Sachen „Wozzeck“ die „plangemäße Ausbildung eines prinzipiell neuen Opernstils“ in Erwägung zieht (anlässlich einer Aufführung der Frankfurter Oper im Jahr 1931), dann würde ich eine Mischung aus Gesang und Deklamation darunter verstehen, keine klassische „Opernsemantik“, sondern eine moderne „musikdramatische Rhetorik“.

Seiji Ozawa hat bei dieser musikalischen Neueinstudierung Bergs Herkommen aus der romantischen Tradition nicht missen mögen und war auch um Ecken und Kanten bemüht. Manchmal etwas spröde im Klangbild, fehlte aber auch hier die Pointe und zugleich die Verinnerlichung des Geschehens. Die Schlüsselzene, das Wirtshaus im zweiten Akt, wenn der Chor verzerrt und wie vom Wind herbeigetragen durch Wozzecks Ohren weht, wäre so eine Herausforderung. Ich denke mir dieses Bild immer aus der Sicht Wozzecks begriffen. Der Auftritt des einprägsamen Narren (Peter Jelosits) bezeichnet für alle – und für ihn selbst – den Kulminationspunkt. Wozzeck überschreitet den Rubikon.

Was mich zu einem kleinen Rückblick verleitet: Die derzeitige Inszenierung (Adolf Dresen: Regie, Herbert Kapplmüller: Bühnenbild & Kostüme) hat fast zwanzig Jahre auf dem Buckel. Sie war allerdings schon bei der Premiere ein schwacher Abklatsch jener legendären, aus dem Jahr 1955 stammende „Wozzeck“-Inszenierung von Oscar Fritz Schuh (Bühnenbild & Kostüme Caspar Neher). Diese Produktion war in den 1980er-Jahren noch einmal aufgenommen worden mit Walter Berry in der Titelrolle und Heinrich Hollreiser am Pult – beides zum damaligen Zeitpunkt sehr „Wozzeck“-erfahrene Künstler. Aber was ist trügerischer als die Erinnerung!?

Sehr erfreulich ist, dass „Wozzeck“ anscheinend kein Publikum mehr aus dem Haus scheucht und dass die Sitzplätze weitaus besser bestückt waren als bei der „Peter Grimes“-Wiederaufnahme – sogar der Stehplatz. Der Applaus war stark, wenn auch bei den Bravos etwas dünner als gewohnt. Insofern war es sicher ein Erfolg. (Der Bericht behandelt die zweite Aufführung der laufenden Serie.)

[252]

DIE WALKÜRE

(Richard Wagner)

Staatsoper

17.4.2005

Dirigentin: Simone Young

Besetzung: Siegmund - Christian Franz; Hunding - Matti Salminen; Wotan - Falk Struckmann; Sieglinde - Susan Anthony; Brünnhilde - Lisa Gasteen; Fricka - Petra Lang; Helmwig - Irmgard Vilsmaier; Gerhilde - Ricarda Merbeth; Ortlinde - Salina Cvilak; Waltraute - Janina Baechle; Siegrune - Stella Grigorian; Roßweiße - Waltraud Winsauer; Grimgerde - Antigone Papoulkas; Schwertleite - Daniela Denschlag

Energetischer Wotan

Die Staatsoper steht mitten im zweiten „Ring“-Zyklus dieser Saison. Die „Walküre“ brachte sehr gute sängerische Leistungen: Am energiegeladenen Wotan von Falk Struckmann führte kein Weg vorbei. Nicht von Anfang an, aber Schritt für Schritt, mutierte diese „Walküre“ zu einer – für das Repertoire – sehr gelungenen Aufführung. Wesentlichen Anteil daran hatte Falk Struckmanns kerniger und wir-

kungsmächtiger Wotan. Ob Verzweiflungswut im zweiten Aufzug inklusive Speer-auf-den-Boden-knallen oder ob Hunding-zu-Fricka-schicken: Struckmann verbreitet zwar nicht die noble Grandezza altehrwürdigen Götteradels, aber es tut wohl, wenn die sängerische Ökonomie einmal nicht den ganzen Abend bestimmt. Gerade an den erwähnten Beispielen wird deutlich, wie man expressive Akzente setzen kann (und wie sehr man sie oft vermisst), gleichsam als Salz in der Suppe der langen, eloquenten Wagner'schen (Selbst-)Gespräche, die bei Struckmann ebenfalls trefend aufgehoben waren. Dabei hat Struckmann auch am Schluss noch genug Power, um Loge brachial-herrschaftlich herbeizurufen. Er scheut nicht das sängerische Risiko, er bezwingt einen als Zuhörer. Ihm war heftiger Applaus sicher.

Ganz anders der Siegmund von Christian Franz: ein Heldentenor mit Belcanto-Qualitäten, von den kräftigen Wälserrufen bis zur ausdifferenzierten Liebeslyrik des Wonnemondes. Seine Stimme trägt hier wie dort. Nuancenreich folgt Franz dem Wort-Sinn, mit klarer Diktion – fast schon altmodisch zu nennende Tugenden, durch die sich Wagners Dichtung als „Drama“ dem Zuhörer jedes Mal in immer wieder neuen Facetten und Schattierungen erschließt.

Lisa Gasteen als Brünnhilde hatte an dem fesselnden dritten Aufzug viel Anteil. Sie konnte Struckmanns herrischem Wotan durchaus „Kontra“ geben, um mit kräftigem, selbstbewusstem Gesang das Vaterherz zu rühren. Ihr Timbre hält eine gute Balance zwischen warmer, mitfühlender Emotionalität und einer heldischen Klarheit, die den Spitzentönen leider fehlt. Dass sich Brünnhilde mit ihrem Speer in jugendlicher Unbekümmertheit die Nägel „manikürt“ – als „Hojo-toho“-Abschluss – schaut etwas seltsam aus, obwohl es ihr einen mädchenhaften Zug verleiht, der ganz passend ist. Denn zu diesem Zeitpunkt ist Brünnhildens Welt noch in Ordnung als Wotans Liebkind und Heldenerkieserin.

Susan Anthony gefiel mir gesanglich als Siegelinde besser als im Oktober, eine gelungene Darbietung, die mir allerdings mit ihrem amerikanischen Touch und einer gewissen Posenhaftigkeit stilistisch nicht so recht behagte. Grimmig wie gewohnt in Erscheinung und Gesang: Matti Salminen als „Parade-Hunding“. Petra Lang war eine integre Fricka. Sie scheint noch einen letzten Rest von Sympathie für

Wotan zu empfinden, beginnt mit ernsthaftem Bitten. Es gibt noch keinen totalen Ehekrieg. Aber eine letzte berührungsheischende Geste bleibt im Ansatz stecken. Wotan ist mit seinen Gedanken schon ganz woanders.

Das Orchester ließ sich vor allem im dritten Aufzug von Simone Young zu großflächigem, romantischem Gewoge anstacheln, als Zuhörer konnte man sich ganz auf den Wellenkamm schmeißen, um mitzusegeln. Hingegen gerieten mir weite Strecken des ersten Aufzugs zu langatmig. Filigrane Motivarbeit ist im Repertoire ohnehin Luxus, da zählt mehr der summarische Gesamteindruck und der passte. Alle Beteiligten wurden mit sehr viel Applaus verabschiedet.

[253]

OEDIPE

(George Enescu)

Staatsoper

19.4.2005

Dirigent: Michael Boder

Besetzung: Oedipe - Esa Ruuttunen; Tirésias - Alexandru Moisiuc; Créon - Peter Weber; Hirte - Peter Jelosits; Hohepriester - Goran Simić; Phorbas - Marcus Pelz; Wächter - Walter Fink; Thésée - Markus Nieminen; Laios - John Dickie; Jocaste - Marjana Lipovšek; Sphinx - Marjana Lipovšek; Antigone - Antigone Papoulkas; Mérope - Janina Baechle

Spielplanbereicherung

Enescus „Oedipe“ steht wieder am Staatsopernspielplan – für drei Aufführungen. Das Werk bereichert die Alltagskost des Abonnements, wird aber nur mit lauer Anteilnahme zur Kenntnis genommen.

Am Grundcharakter der Aufführung hat sich seit der Wiederaufnahme im letzten Jahr kaum etwas verändert. Michael Boder als musikalischer Leiter ist – neben einem diesmal stärker die Fäden ziehenden Oedipe – der eigentliche Motor des Geschehens. Esa Ruuttunen in der Titelpartie hat für mich im Vergleich zur vorigen Saison viel an Profil gewonnen. Die Sphinx von Marjana Lipovšek (die auch gleich die Jocaste übernommen hat) lacht sich mit einem schwerblütigem Manierismus in den Tod. Das restliche Ensemble schafft insgesamt eine durchaus homogene, der Sache dienende Aufführung.

Der Besucherandrang hielt sich in engeren Grenzen, doch das Abonnement sorgte für eine gediegene Grundaustattung. Am Schluss gab es nur vereinzelte Bravorufe und der Beifall brach rasch in sich zusammen. Zu rasch.

[254]

ZAIDE

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Musikverein

2.5.2005

Konzertante Aufführung

Dirigent: Martin Haselböck; **Orchester:** Wiener Akademie

Besetzung: Soliman - Rainer Trost; Zaide - Melba Ramos; Gomatz - Andreas Karasiak; Al-lazim - Adrian Eröd

Mozart zu Ehren

Rund ums Mozartjahr wird man in Wien der „Zaide“ noch öfter begegnen können – den Beginn machte eine konzertante Aufführung der Wiener Akademie unter Martin Haselböck im großen Musikvereinssaal. Sie bot eine gute Gelegenheit, das Fragment in einer „historischen“ Rekonstruktion kennenzulernen, ohne irritierende Modernismen.

Mozarts „Zaide“ ist Fragment geblieben. Mit einer „ausgeborgten“ Ouvertüre (in diesem Fall die Symphonie in G-Dur, KV 318) sowie ergänzenden Rezitativen im zweiten Akt und einem ergänzten Schluss, kam man auf rund zwei Stunden Aufführungsdauer netto. Die Ergänzung des Fragments durch Brian Michaels war in einer historisch stark ans Original angenäherten Form erfolgt und die Handlung löste sich in allgemeinem Wohlgefallen auf.

Konzertante Aufführungen sind oft eine zweischneidige Sache. Ein „Singspiel“, das nur gesungen wird, entbehrt seiner zweiten, vielleicht sogar „besseren“ Hälfte. Hinzu gesellt sich die künstliche Atmosphäre eines Konzertsaals, der dem Publikum eine rahmende Förmlichkeit bei der „Apperzeption“ der künstlerischen Darbietung suggeriert. „Zaide“ hat das formale Problem, nach einem kurzen Chor mit einem „melologischen“ Rezitativ fortzufahren, das dem Werk gleich zu Beginn jeglichen Wind aus den Segeln nimmt. Sklave Gomatz beklagt sein Schicksal minutenlang, ehe ihn endlich sanfter Schlummer ereilt (und das Publikum gerade

noch rechtzeitig davor bewahrt, in selbigen zu verfallen). Es wird spannend sein, wie die kommenden „Zaide“-Aufführungen diese Hürde nehmen. Das (auch für damalige Verhältnisse) sehr durchschnittliche Libretto hat einen Zug ins Lächerliche, der eine glaubwürdige Umsetzung erschwert.

Der Singspielcharakter hätte in diesem Fall vielleicht die Möglichkeit eröffnet, „lustbetonter“ ans Werk zu gehen, aber diesbezüglich hat mich eigentlich nur Adrian Eröd überzeugt – der zugegebenermaßen mit der Arie Nr. 10 „Wer hungrig bei der Tafel sitzt und schmachtend Speis' und Trank nicht nützt“ – aus dem „Singspielvollen“ schöpfen konnte. Das Liebespaar Gomez (Andreas Karasiak) und Zaide (Melba Ramos) hatte es mit dem Liebesschmachten & -verzweifeln schwerer. Andreas Karasiak blieb – bei schönem, deutlichem Vortrag – zu statisch, Melba Ramos hat Zaide mit ihrem gefühlvollen Sopran auch nur bedingt „zum Leben“ erweckt. So umgab – den Soliman von Rainer Trost nicht ausgenommen – die ganze Aufführung das Flair eines zu wenig spannend aufbereiteten, „opernhistorischen“ Vortrags: Mozart zu Ehren. Mal sehen, was in Sachen „Zaide“, die Zukunft bringt – unter anderem ist auch eine Produktion der Wiener Festwochen 2006 im Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe geplant. Möglich, dass man erst dann den Stellenwert dieser Aufführung so richtig einschätzen können.

[255]

MATHIS DER MALER

(Paul Hindemith)

Konzerthaus

12.5.2005

Konzertante Aufführung

Dirigent: Bertrand de Billy; **Orchester:** Radio Symphonieorchester Wien; **Chor:** Slowakischer Philharmonischer Chor

Besetzung: Mathis - Falk Struckmann; Kardinal Albrecht - John Horton Murray; Pommersfelden - Jan-Hendrik Rootering; Capito - Robert Wörle; Riedinger - Bjarni Thor Kristinsson; Schwalb - Jeffrey Dowd; Truchseß - Janusz Monarcha; Sylvester/Pfeifer - Dietmar Kerschbaum; Ursula - Heidi Brunner; Regina - Maria Bengtsson; Gräfin Helfenstein - Stella Grigorian

(K)ein Künstlerdrama

Der konzertante Opernzyklus im Wiener Konzerthaus sorgt regelmäßig für repräsentative Aufführungen selten gespielter Werke: Diesmal war Hindemiths Künstler- und Historienoper „Mathis der Maler“ an der Reihe.

Als eifriger Opernbesucher hatte man an diesem Donnerstag die „Qual der Wahl“: „Rosenkavalier“-Neueinstudierung an der Staatsoper, im Theater an der Wien die Festwochen-Premiere von „Lucio Silla“, im Konzerthaus „Mathis der Maler“. Schön, dass in Wien immer noch so ein reichhaltiges Musiktheater-Angebot möglich ist – und illustre Besetzungen lockten da – wie dort. Doch die Singularität der „Mathis“-Aufführung gab für mich den Ausschlag.

„Mathis der Maler“ ist in Wien seit Jahrzehnten nicht mehr zu hören gewesen. Nach meinem Wissensstand bezogen sich die Erinnerungen, die ältere Semester in den Pausenfoyers austauschten, auf eine Produktion unter der musikalischen Leitung von Karl Böhm, Ende der 1950er-Jahre. Auch sonst halten sich die Aufführungszahlen in Grenzen. Letztes Jahr gab es eine Neuproduktion des Werkes in Osnabrück, für diesen Herbst ist eine an der Hamburgischen Staatsoper geplant. In Hamburg wird Falk Struckmann die Titelpartie singen, er sang sie auch an diesem Abend im Konzerthaus. Hamburger Opernfans dürfen sich schon jetzt auf eine kraftvoll-kernige, stets präsente Rollengestaltung freuen.

Dergleichen ist, in Anbetracht der Sänger- und Orchester-Ressourcen, die dieses Werk verschlingt, gar nicht so selbstverständlich. Denn Hindemith zielt mit dieser Oper im wahrsten Sinn des Wortes auf das „Große“ und „Ganze“. Die Handlung spielt in den letzten Lebensjahren von Matthias Grünewald, dem 1528 verstorbenen Maler. Hindemith stellt ihn dem Publikum als Schöpfer des Isenheimer Altars vor – und zeichnet seine letzten Lebensjahre nach. Mathis steht zwischen zwei Frauen und zwischen der katholischen und lutherischen Fraktion. Dazu gesellt sich die Eruption des großen Bauernkriegs von 1525/26, die alles umwälzt und umpflügt, was in ihre Reichweite kommt. Musikalisch verschmilzt Hindemith mittelalterliche und „neutönerische“ Anklänge zu ebenso eruptiven, manchmal fast schon diabolisch anmutenden Schlachtmusiken beziehungsweise zu einem herben Mystizismus, bei dem auch die

existentielle Not jener kriegerischen Zeiten durchschimmert.

Mathis der Maler, steht als Individuum dem „Rad der Geschichte“ nahezu wortwörtlich gegenüber, versucht im Zeitgewühl Gerechtigkeit und Humanität zu wahren, hilft bedrängten Bauern und Adeligen ebenso uneigennützig wie er letztlich in seinem Schaffen aufgeht. Dieses Schaffen wird als göttlicher Auftrag gedeutet, als jener Moment, wo es dem einzelnen Menschen gelingt, die Hand in die Speichen dieses beständig sich drehenden Schicksalsrades zu legen: vielleicht um es ein paar Sekunden lang anzuhalten – wie ein universelles Atemholen in der geläuterten Verzückung einer göttlichen Vision.

Hindemith folgt mit diesem Werk den Spuren von Berlioz („Benvenuto Cellini“), von Wagner („Meistersinger“), von Pfitzner („Palestrina“). Dabei gelingt ihm zwar nicht eine so dichte und lebendige Darstellung des historischen Stoffes wie Pfitzner im zweiten „Palestrina“-Aufzug, doch tritt der historische Hintergrund durchaus plastisch hervor. Wagner und Pfitzner sind allerdings um einiges ökonomischer im Umgang mit den Mitteln. Bei Hindemith besteht mit Fortschreiten des Abends (die reine Spielzeit des Stücks liegt bei rund drei Stunden, eher noch etwas darüber) die Gefahr einer Erschlaffung beim Zuhörer, hervorgerufen durch eine beständig angelegte Überspannung. Es gibt in dieser Oper einen Zug zum monumentalen Historismus, der der Entstehungszeit des Werkes insgesamt nicht fremd war. Trotzdem fand die Uraufführung von „Mathis der Maler“ 1938 in Zürich und nicht in Deutschland statt. Hindemith war im nationalsozialistischen Staat zunehmend unter politischen Druck geraten.

Vor allem sind hochkarätige Sing-Schauspieler gefordert – und es ist nicht einfach, dieses Werk zu besetzen. Das bewiesen auch die Umbesetzungen im Vorfeld dieser konzertanten Aufführung: Johan Botha hatte sich schon vor längerer Zeit vom „Mathis“ verabschiedet; die Zweitbesetzung Glenn Winslade, den man in Wien noch als markigen „Rienzi“ im Ohr hat, ging den Veranstaltern in Folge einer Erkrankung ebenfalls verlustig. Es sprang relativ kurzfristig John Horton Murray ein und übernahm die wichtige Partie von Albrecht, Erzbischof von Mainz. Von ihm durfte man nicht erwarten, was man von Botha, und dann schon et-

was weniger exponiert, von Winslade hätte erwarten dürfen. Doch seine Darbietung festigte sich im Laufe des Abends. Regina Schörg konnte ihrer Namensvetterin im „Mathis“ nicht ihre Stimme leihen – es sprang Maria Bengtsson ein – und die Partie der Gräfin Helfenstein wurde von Stella Grigorian übernommen (anstelle von Simone Schröder).

Die Damen, ebenso wie die Herren, werden von Hindemith eifrig forciert, er fordert ihnen teilweise extreme Leistungen ab. Stimmen und Orchester liegen in beständigem Ringen mit der von Religionshass und Krieg aufgewühlten Welt – in der sich die Menschen trotzdem als Individuen erweisen sollen. Hier müssen alle über ihre Grenzen gehen, auch die Zuhörerschaft. Dabei hat sich das Ensemble insgesamt bravourös geschlagen – begonnen mit den Damen Brunner, Bengtsson und Grigorian. Den Bauernführer Hans Schwalb sang Jeffry Dowd. Er sorgte – zusammen mit Struckmann – gleich im ersten Bild für eine packende Szene. Seine Wagner-Erfahrung hat Dowd in dieser Partie sicher nicht geschadet. Zwei große Pluspunkte des Abends waren zwei weitere Tenöre: Robert Wörle als Capito und Dietmar Kerschbaum als Sylvester – beide mit Tendenzen ins Charakterfach.

Die Bässe fielen da ein bisschen ab, wobei allein schon aufgrund der Rolle Jan-Hendrik Rootering (Pommersfelden) und Janusz Monarcha (Truchsess) weniger „ins Spiel“ kamen als Bjarni Thor Kristinsson (Riedinger). Falk Struckmann war natürlich (neben Bertrand de Billy) die tragende Säule des Abends. Ihm gelang im Konzerthaus nach dem imposanten „Tiefeland“ vor zwei Jahren erneut eine maßstäbesetzende Interpretation. Bertrand de Billy förderte den Abend mit einem sachlichen, schnörkellosen, immer am Fortgang der Handlung orientierten Musizieren. Er heizte das Geschehen an, brachte den Abend auf den „dramatischen Punkt“. Bestens eingestellt waren das RSO Wien und der Slowakische Philharmonische Chor.

Falk Struckmann durfte sich nachher an heftigem Beifall laben. Zwar hätte in einem wirklich vollen Konzerthaus das Publikum noch heftiger applaudiert (in der zweiten Pause hatte doch eine gewisse Abwanderung stattgefunden), aber für knapp 23 Uhr war das immer noch ganz ordentlich.

[256]

LUCIO SILLA

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Theater an der Wien

14.5.2005

Wiener Festwochen

Dirigent: Nikolaus Harnoncourt; **Inszenierung:** Claus Guth; **Bühnenbild & Kostüme:** Christian Schmidt; **Licht:** Manfred Voss; **Orchester:** Concentus Musicus Wien; **Chor:** Arnold Schönberg Chor

Besetzung: Lucio Silla - Kurt Streit; Giunia - Patricia Petibon; Cecilio - Bernarda Fink; Cinna - Annette Dasch; Celia - Martina Janková; Aufidio - Cornel Frey

Vom Wahnsinn der Diktatur

Grimmig blickt den Besuchern des Theaters an der Wien Lucius Cornelius Sulla Felix vom Umschlag des Programmheftes entgegen. Ein willensstarker Mann, vorgeschobene Backenknochen, die Augen, aus denen Entschlusskraft lodert, von dichten Brauen umschattet – ein Mann der Verantwortung oder ein Mann des Wahnsinns?

Sullas Abdankung am Höhepunkt seiner Macht, ein Diktator, der in Pension geht, das ist eine der seltsamsten Geschichten, die die antike Historie überliefert hat. Was sie verursacht haben mag, quält Studenten im Alte Geschichte-Seminar. Jedenfalls scheint sie, aus dem Blickwinkel eines republikanisch gesinnten Römers betrachtet, nicht ganz absurd. Allerdings, wenige Jahrzehnte später, im Rom der ersten Kaiser, mochte man darüber schon die Stirn gerunzelt haben. Für die Apologeten der Aufklärung im 18. Jahrhundert muss dieses historisch verbrieft Geschehen jedoch ein äußerst ansprechendes Beispiel gewesen sein, konnte man damit doch jeden Herrscher in die Pflicht nehmen. Sulla hat sich von seinem Amt nicht korrumpieren lassen. Das, was getan werden musste, wurde notwendigerweise getan, nicht aus Machtallüren oder zur fürstlichen Unterhaltung. Auch den Herrscher regiere also die Tugend der Gerechtigkeit – und – als Gnadengeschenk göttlicher Salbung – das Erbarmen.

Lucio Silla nennt diese Tugenden selbst am Schluss von Mozarts gleichnamiger Oper, die der 16-jährige Komponist für Mailand verfasst hat: „Gerechtigkeit“ und „Erbarmen“. Silla feiert

seinen größten Triumph, den „Sieg über das eigene Herz“. Diese Selbsterkenntnis wird im Laufe eines langen Opernabends schwer errungen. Silla ist von Zweifeln geplagt, seine Liebe zu Giunia bringt ihn an den Rand der Raserei. Groß ist die Verlockung, mit Gewalt zu nehmen, was sich widersetzt. Es gibt „schlechte“ und „gute“ Ratgeber, die sich um den Diktator scharen. Groß ist die Gefahr, die falschen Entscheidungen zu treffen. Doch der Mensch hat die Fähigkeit, sich zu bessern: „Tugend ist machbar!“ Silla fühlt seine Verantwortlichkeit als Herrscher, er entscheidet sich letztlich für den „guten Rat“ – und sorgt dafür, dass Cecilio und Giunia ein Paar werden. Es sind gerade die besonderen Herrscherqualitäten Sillas, die den Ausschlag geben und die Wendung zum Positiven herbeiführen.

Folgt man der Inszenierung von Claus Guth, dann deutet sich das Mienenspiel von Lucius Cornelius Sulla Felix' Marmorbüste anders. Eine indifferente Gefühlswelt waltet in ihm, unausgeglichen und fahrig. Vielleicht hat Guth an Lucio Silla typische Bordeline-Symptome entdeckt? Dass den römischen Diktator eine massive psychische Beeinträchtigung quält, ist für das Publikum schwer zu übersehen. Wenn er mit seinen Emotionen gar nicht mehr aus noch ein kann, beginnt er sich in die Arme zu schneiden. Er sucht seine Identität im Schmerz, hält die Faust in Glutnester – aber nicht aus Standhaftigkeit, sondern aus Verzweiflung. Niemand ist vor Sillas Wankelmüt sicher: Er verurteilt zum Tode, er begnadigt, er streut sich sühnend Asche über das Haupt, er kommt, als alle die frohe Rettung und nahe Hochzeit feiern, als Schlusspunkt wieder zu Türe herein – und Licht aus! Hat Silla jetzt abgedankt? Wird das Ende revidiert? Sillas „Sieg über das eigene Herz“ wird zu einer stark angezweifelte Metaphorik aus längst vergangenen Zeiten, und es liegt bei der Zuhörerschaft sich einen Reim darauf zu machen.

Es ist schon klar, dass hier eine Sicht der Dinge waltet, die für das Jahr 1772 in Mailand unvorstellbar scheint – und es ist auch überlegenswert, dass man es hier mit einem Werk zu tun haben könnte, das über die reine Repräsentationsform der Opera seria hinausgeht, das Mozart in neue Tiefenschichten des Individuums vorstößt und die schematische Gefühlsrhetorik einer Operngattung im „Ich-Aufbruch“ des herannahenden „Sturm und Drang“-Zeital-

ters neu zu deuten vermag. Jene maßgebende Züricher-Produktion aus dem Jahre 1981 von Jean-Pierre Ponnelle (ebenfalls unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt) – die in Folge sowohl im Theater an der Wien im Rahmen eines Festwochengastspiels als auch 1991 an der Staatsoper gezeigt wurde – hatte auf diese „Diskrepanz“ noch ganz anders reagiert. Ponnelle hatte sich für ein Dekor im Stil des 18. Jahrhunderts entschieden, für eine Art von „höfischem Theater“, auf dem die großen „antiken“ Konflikte zwischen „Tod“ und „Leben“ abgehandelt werden. Als Bühnenhintergrund dienten alte Stiche, in denen – zusammen mit den Kostümen – die Handlung mehr als „historisches Tableau“ dargeboten wurde. Ponnelle dazu im Originalton: „Es sind wohlgezogene Puppen am Mailänder Hof, denen eine Dosis 'Sturm und Drang' durch die Adern fließt.“ Nun, da hat sich Guth schon viel tiefer auf die Psychologie verlegt – und damit (ohne den Begriff der „Werktreue“ hier anwenden zu wollen), zwar weniger nach dem Mailänder Hofe im Jahr 1772 geschickt, als vielmehr nach einem spannenden, neuen Kapitel der „Lucio Silla“-Rezeption.

Lucio Silla hat eine Spiellänge von rund vier Stunden – im Theater an der Wien, einiger Striche wegen, sind es etwa dreieinhalb. Die relativ kurze Pause war für diese dreieinhalb Stunden zu knapp bemessen, aber ansonsten war die Aufführung in jeder Hinsicht beispielgebend. Hoch liegt die Latte für alle nachfolgenden Produktionen, die das Label „Mozartjahr 2006“ tragen werden. Guth hat eine formulierungsfreudige Bühnensprache entwickelt, von Nikolaus Harnoncourt kongenial musikalisch geführt. In einem etwas modernisierten, aber zeitlos kargen und heruntergewirtschafteten Bühnen-Rom träumt Lucio Silla im Schatten monumentaler Architektur. Die Menschen leiden unter der Diktatur, die beständige Bedrohung und der ununterdrückbare Wunsch nach Selbstbestimmung verleiten sie zu einer intensiven emotionalen Verausgabung. Einmal wandert sogar der Entseuchungsdienst durch die Straßen.

Von der ersten Sekunde an beherrscht eine starke Spannung die Szene. Keine Bewegung, keine Note wird dem Zufall überlassen, hinter jeder Phrase spürt man eine sinngebende Kraft. Musik wird dabei zu einer Art von Sprache in höherem Sinn, sie lässt jeglichen „repräsentativen Charakter“ hinter sich. Das zeigt sich besonders deutlich am Umgang mit den

Koloraturen, also mit jenem Zierrat, den man meist nur als filigranes, auf den Effekt berechnetes Beiwerk mehr in artistischem Sinne zur Kenntnis nimmt. An diesem Abend erfährt man, dass Koloraturen „lachen“ und „weinen“ können, dass sie fähig sind, als erstickende Schmerzensschreie dem Publikum unter die Haut zu fahren. Alle Musik ist hier eingebunden in die Handlung auf der Bühne. Guth hat den Schematismus der Arien sorgfältig in Personenregie aufgelöst. Die Wiederholungen werden plötzlich Teile eines Monologs, der die Befindlichkeit der jeweiligen Figur nicht nur statisch festhält, etwa im Sinne eines eingeschobenen Konzertstückes, sondern jeden für sich als Erkenntnisprozess begreift, der die Handlung wieder ein Stück weiterbringt. Zugleich zeichnet die Musik ein subtiles Psychogramm, belebt sich die Spannung durch das feine Verändern von Nuancen immer wieder aufs Neue. Statik war ein Fremdwort an diesem Abend.

Viel zu selten gehen musikalischer und darstellerischer Ausdruck mit solcher Intensität Hand in Hand. Das gilt für alle Ausführenden, inklusive dem Arnold Schönberg Chor und natürlich dem Concentus Musicus, mit fesselndem, akribischem und akzentuiertem Vortrag. Auf der Bühne standen im Mittelpunkt der „Lucio Silla“ von Kurt Streit, mit exemplarischem künstlerischem „Exhibitionismus“ und untadeligem Gesang, sowie die Giunia von Patricia Petibon, mit expressivem Gesang und beredtem Augenspiel. Dabei hatte Streit wohl die darstellerisch schwierigere Aufgabe zu bewältigen: das Wippschaukelspiel des Borderliners, die drastische Bühnenaktion, die schnell als regiebedingte Mutwilligkeit ausgelegt werden könnte. Streit ist auch im gesanglichen Ausdruck exquisit, seine Stil passt ideal in dieses Inszenierungsumfeld, eine intelligente Charakterstudie, technisch einwandfrei umgesetzt – und schwindelfrei noch dazu: die beklemmende Wirkung seines Balanceaktes auf den Gefühlshaushalt der Zuschauer, wenn er sich im ersten Bühnenstock aus dem Bullaugenfenster lehnt und schwankend die Nachwehen eines Trinkgelages austariert. Patricia Petibon verfolgt die „Dramatisierung des Ziergesanges“ mit kühnem Einsatz. Ihre Bühnenerscheinung ist insgesamt charismatisch, perfekt die genau abgestimmte Gestik und Mimik, das verzweiflungsvolle Spiel der Blicke. Ihr Gesang wird zum Seismographen, zeigt all die seelischen Erschütterungen an, von denen Giunias Herz erbebt.

Trotzdem (oder gerade deshalb) würde ich sie nicht als explizite Gesangsartistin bezeichnen, in dieser Hinsicht hat mich Martina Jankova (Celia) mit den klareren Koloraturen mehr überzeugt. Guth hat eine ihrer Arien zu einem fast tänzerischen Solo genützt: Celia in Erwartung von Liebeserfüllung, ein weißer Schleier, Blütenblätter, eine schwerelose, ganz „unbarocke“ Opernchoreographie, getragen von der luftigen Leichtigkeit erhofften Glücks. Grandiose Bühnenmomente. Annette Dasch vermännlichte die Hosenrolle des Cinna mit Autorität und trotzdem mit viel Feingefühl. Die Partie des Cinna ist wichtig für das Gleichgewicht der Charaktere, zwischen Silla und seiner Schwester, zwischen Giunia und Cecilio. Auch hier überraschte wieder die Ausgewogenheit der Inszenierung, in der sich die künstlerischen Gewichte exakt die Waage hielten. Bernarda Fink warf ihre Liebe, ihre Verzweiflung und ihren Silla-Hass ins Rennen. Auch hier verschmolzen Gesang und Ausdruck zu fesseln-der Einheit. Cornel Frey (Aufidio) war ein souveräner Tribun.

Fazit: Was man schon von der Premiere am 12. Mai gehört und in den Zeitungen gelesen hatte, bestätigte sich bis ins Detail: Diese Aufführung ist grandios. Deshalb gab es, trotz später Stunde (beinahe 23 Uhr), Bravo-Chöre und oftmaliges Herausklatschen des Ensembles.

[257]

JULIE

(Philippe Boesmans)

Ronacher

23.5.2005

Österreichische Erstaufführung; Produktion: Du Munt / La Monnaie, Brüssel; Koproduktion Wiener Festwochen, Festival d'Aix-en-Provence

Dirigent: Kazushi Ono; **Inszenierung:** Luc Bondy; **Bühne:** Richard Peduzzi; **Kostüme:** Rudy Sabounghi; **Orchester:** Kammerorchester De Munt / La Monnaie

Besetzung: Jean - Garry Magee; Julie - Malena Ernman; Kristin - Kerstin Averno

Kammerstück

Philippe Boesmans hat sich Strindbergs „Fröken Julie“ angenommen – und die Brüsseler Uraufführungsproduktion hat bei den Wiener Festwochen Station gemacht.

Boesmans ist in Wien kein unbekannter. 1997 war der „Reigen“ zu „Gast“, vor drei Jahren das „Wintermärchen.“ Jetzt also Strindberg. Was heute an Strindberg wohl immer noch fasziniert, ist die Verknüpfung von sexueller und sozialer Gewalt. Aber der soziale Kontext steht dabei auf immer schwächeren Füßen, das sexual-pathologische gewinnt an Gewicht. Die soziale Begründung für den Selbstmord Jules – Grafentochter vernascht Kammerdiener – entbehrt in den westlichen Industriegesellschaften längst einer (schein-)moralischen Feudalhierarchie. Ähnliche Geschichten kann man in den Klatschblättern nachlesen. Deshalb bringt sich niemand mehr um. Die emotionale Wirkung des Einakters müsste sich aus der psychischen Dynamik der Figuren entwickeln – möglicherweise aus Jules Vaterproblematik – und gerade in diesem Punkt bleibt das Gehörte und Gesehene ziemlich blass. Weder Boesmans noch Bondy liefern Jean, Julie und Kristin wirklich dem Rasiermesser aus, mit dem Julie ihr Leben beenden wird. Im Gegenteil, der Abend hatte die Soigniertheit eines Salons besserer Herrschaften, die eine Oper zur Freizeitunterhaltung aufführen. Er hatte fast „restaurativen“ Charakter. Die Leidenschaften wühlen in „Julie“ leise und mit einer feinstimmigen Melancholie. Beide sind bei dem kleinen Orchester, das Boesmans vorgesehen hat, sehr gut aufgehoben. Das Brutale wird in einzelne Seelenregungen zerfasert, und verliert dadurch viel von seiner elementaren Wucht. Die Musik hat viele poetische Momente, vorzüglich in den Streichern. Ich hatte fast den Eindruck, dass die Komposition das Schicksal der Personen beklagt, anstatt die Gefühle der Bühnenfiguren aus der Reserve zu locken. Boesmans befließigt sich dabei einer kompositorischen Ökonomie, die für die Üppigkeit von Strindbergs radikalem Entwurf nichts mehr übrig hat. Die Vision des Geschlechterkampfes, des sozialen Ringens, verliert die unmittelbare Wucht des Exempels. Sie wird unter dem Fokus einer sensiblen „Historiographie“ zeitgenössischen Aufklärertums betrachtet, bestimmt von der Sehnsucht nach einem „besseren“ 19. Jahrhundert, in dem Strindberg noch Strindberg sein konnte – voll sozialpolitischer Utopien, voll innerer Widersprüche, beständig auf dem Weg nach seinem „Damaskus“. Deshalb erscheint Boesmans „Julie“ wie die „Erinnerung“ an ein Stück von Strindberg, so wie man sich alte Fotos anschaut. Nur ist das mit dem

Fotoanschauen so eine Sache: Es wird einem leicht langweilig dabei. Das Gähnen meines Sitznachbarn mag es bezeugen, wir hätten wohl beide lieber das „Original“ gesehen.

Luc Bondy ist auf der Bühne dem versonnenen Elan von Boesmans Musik gefolgt. Dezentos Theater, nur ein nackter Rücken. Das Ambiente, bis auf die grelleren Farben mancher Möbelstücke (Design eines schwedischen Möbelhauses?), dem 19. Jahrhundert angelehnt. Keine Modernismus-Eskapaden! Die Ausführenden brachten durchaus Wortdeutlichkeit ein und waren stimmlich präsent, mit gutem Timing. Kazushi Ono und das Kammerorchester De Munt / La Monnaie folgten Boesmans Vorgabe von einer abgesofteten Moderne, die auch ihre Vorgänger nicht verleugnet. Aber das hat man bei Boesmans immer. Ein Hund und ein Kanarienvogel spielten auch mit.

Ausverkauft war das Ronacher nicht, aber ganz gut gefüllt. Und bei der versammelten Festwochen-Society konnte wenig schief gehen. Schließlich hatte Festwochenintendant Luc Bondy als Co-Librettist (zusammen mit Marie-Louise Bischofberger) quasi die Patenschaft für den Abend übernommen. So haben die paar Bravorufe am Schluss nicht überrascht, und das mehrmalige Herauskatschen der Beteiligten.

Wenn ich die drei genannten Boesmans Opern Revue passieren lasse, dann hatte der „Reigen“ einen gewissen Witz, der sich aber in Folge der Schnitzler'schen Orgasmusinflation rasch verlor; das „Wintermärchen“ war rückblickend ein teils mehr, teils weniger gelungener Versuch, „Große Oper“ zu machen; „Julie“ ist ein „Kammerstück“, bei dem Musik und Bühne nicht so recht zusammengehen. Doch in allen drei genannten Fällen gilt: Auch zeitgenössische Werke müssten regelmäßig zur Diskussion gestellt werden. Das wahre künstlerische Potential offenbart sich erst mit der Zeit.

[258]

DIE VERKAUFTE BRAUT

(Bedrich Smetana)

Volksooper

21.5.2005

Dirigent: Marc Piollet; **Inszenierung:** Uwe Eric Laufenberg; **Bühne:** Christoph Schubiger; **Kostüme:** Jessica Karge

Besetzung: Kruschina - Einar Gudmundsson;

Ludmilla - Donna Ellen; Marie - Kristiane Kaiser; Micha - Markus Raab; Hata - Sulie Girardi; Wenzel - Karl-Michael Ebner; Hans - Michael König; Kezal - Bjarni Thor Kristinsson; Zirkusdirektor - Heinz Zednik; Esmeralda - Jennifer O'Loughlin; „Indianer“ - Stefan Cerny

Realsatire oder Komische Oper?

An der Volksoper lässt man die „Verkaufte Braut“ durchgehend (!) in einem Turnsaal spielen. Ein Basketballkorb grüßt von der Bühnenmitte ins Publikum. Gepunktet wurde mit dieser Inszenierung trotzdem nicht. Dieses Bühnenbild zieht dem Werk den Zahn. Die Handlung wird zu einem billig dekorierten Stück Folklore, so wie die Halle mit ein paar Flaggenbändchen und Plakaten behübscht ist. Natürlich gibt es den Gag mit der videounterstützten Partnervermittlung, es gibt diese Plastikpuppe, die betrachtet und herumgeschubst wird, es gibt eine kurze Zirkusshow, sogar mit drei lebenden Artisten-Ziegen. Aber als Zuseher ernährt man sich einen Abend lang in bescheidener Genügsamkeit von solchen „Einfällen“ – und sehnt sich danach, dass diese Halle endlich ihre Tore öffnen möge, dass, wenn Marie in Trauer ihr Leid beklagt, sich der Himmel zeige mit ein paar blinkenden Sternlein dran.

Wahrscheinlich soll die Turnhalle gerade solch dörflichen Kitsch vermeiden wie zum Beispiel ein Wagenrad aus Holz mit aufgeflochtenen Maiskolben? Ob sich das Publikum dergleichen erwartet, sei dahingestellt, aber in Turnsälen riecht es meist etwas muffig. Von „Böhmens Hain und Fluren“ ist dort wenig zu spüren. Was in der Musik mit tänzerischer Poesie naive, anmutige Ländlichkeit ausstrahlt, steht hier beständig im Kampf mit dieser Hallenödnis. In diesem Zusammenhang erweist sich das Bühnenbild als Themaverfehlung ersten Ranges – auch wenn man dem Regieteam zugesteht, dass es ein wenig „realsatirisch“ sein wollte, bezogen auf den Kommunismus und die Post-Wende-Zeit.

Dass die Sache nicht völlig die Moldau hinunterschwimmt, hat zwei gute Gründe: a) Marc Piollet manövriert mit viel Gefühl für die schwungvollen Passagen des Werkes die Auf-führung durch das „Böhmische Land“. Er rettet dadurch einen Teil von dem, was man auf der Bühne vermisst: jene Gegenwart von Landschaft, Luft und freiem Raum, in dem sich diese komische, aber auch bauernschlaue Liebes-

geschichte entfaltet, als – gewiss auch kitschige und idealisierende – Liebeserklärung Smetanas an seine Heimat. Und b) das Ensemble (inkl. Chor und Ballett) spielt mit Einsatz und typengerecht: Es kommt phasenweise sogar Stimmung auf.

Im Mittelpunkt steht natürlich Kristiane Kaiser als „Verkaufte Braut“. Sie ist – in diesem Fall – keine Bauerntochter, sondern origineller Weise Kind des Hallenwarts. Sie vermittelt überzeugend den Zwiespalt zwischen ihren eigenen Ansprüchen und denen ihrer Eltern und des Heiratsvermittlers, und landet, nachdem Hans trickreich nachgeholfen hat, doch beim richtigen Gemahl. Dieser Hans (Michael König) ist ein wenig grobschlächtig, nichtsdestotrotz listig genug, um seine Marie zu kriegen. Karl-Michael Ebner hat als Wenzel vor allem zu stottern und schüchtern zu sein, was ihm sehr gut gelingt. Bjarni Thor Kristinsson ist als Heiratsvermittler nicht zu übersehen und -hören, das muss er bei so einem Verkaufsjob auch sein. Die Eltern von Marie zeigen mehr Profil als jene von Wenzel. Heinz Zednik gibt als Zirkusdirektor ein Beispiel seiner komödiantischen Kunst. Das Publikum stöhnte zuerst hörbar auf, als es nach ein paar Ouvertüretakten den Turnsaal erspähte. Am Schluss applaudierte es einigermaßen freundlich, aber eher kurz. (Der Bericht bezieht sich auf die 6. Vorstellung der Neuinszenierung, Premiere war am 30. April 2005. Gesungen wird in deutscher Sprache.)

[259]

MANON LESCAUT

(Giacomo Puccini)

Staatsoper

4.6.2005

Premiere

Dirigent: Seiji Ozawa; **Regie:** Robert Carsen;

Ausstattung: Antony McDonald

Besetzung: Manon Lescaut - Barbara Have-man; Lescaut - Boaz Daniel; Des Grieux - Neil Shicoff; Geronte - Wolfgang Bankl; Edmondo - Saimir Pirgu; Der Wirt - Marcus Pelz; Ein Sergeant - Johannes Wiedecke; Vier Madrigalisten - Jung-Won Han-Gallaun, Denisa Danielová, Jozefina Monarcha, Arina Holecek

Opern-Tod in der Shopping-Wüste

An der Staatsoper hat man Puccinis „Manon Lescaut“ zielbewusst in den „Sand gesetzt“ – im

übertragenen Sinne der Bedeutung. Regisseur Robert Carsen hat das Werk in die Gegenwart verlegt und versucht, ein „moralisches Lehrstück“ zu inszenieren. Vor den Auslagenscheiben einer Einkaufspassage verkommt die fatale Liebesbeziehung zwischen Manon und Des Grieux zu einem langatmigen Opernabend. Natürlich ist „Manon Lescaut“ dramaturgisch noch nicht so durchkonzipiert wie spätere Puccini-Opern. Die Romanvorlage des Abbé Prévost wurde für das Libretto stark verkürzt, die psychologische Entwicklung der Figuren ist nicht durchgängig nachvollziehbar, die Handlungssprünge sind teilweise enorm. Vieles, was die fatale Liebesbeziehung zwischen Manon und Des Grieux betrifft, passiert zwischen den Akten. Auch musikalisch überzeugt das Werk vor allem dann, wenn Manon und Des Grieux auf der Bühne stehen. Trotzdem muss man schon einiges in Bewegung setzen, um diese Oper „in die Wüste zu schicken“.

Robert Carsen hat eine Kritik der gegenwärtigen „Luxus- und Seitenblicke-Gesellschaft“ auf die Bühne gestellt. Manon fällt dieser zum Opfer – am deutlichsten in der Deportationsszene des dritten Aktes, wenn sie als handschellentragende Laufstegschöne mit vielen weiteren gestylten Leidensgenossinnen an einer amüsierten, gutbedressten Menschenmenge vorüber defiliert. In dieser Szene, wenn die Handschellen fast zu einem Modeaccessoire werden, offenbart sich die Crux der ganzen Inszenierung: Sie wirkt wie das coole Hochglanzcover eines Modeprospekts, sie vermeidet jegliche historische Tiefe. Fazit: Als Zuschauer fällt es einem schwer, für Schaufensterpuppen Sympathien zu empfinden.

Aber mit Des Grieux weiß Carsen noch weniger anzufangen. Was ist das für ein Mensch, dieser verhinderte Priester, der in einer Mischung aus Sendungsbewusstsein und sexueller Hörigkeit Manon nachsteigt und seinen gesellschaftlichen Status für sie aufs Spiel setzt? Was reizt Des Grieux an dieser Frau? Welche vulkanischen Leidenschaften lodern in dieser Beziehung so verheerend und mordbrennend, dass am Schluss Manon sogar in einer amerikanischen Wüste (laut Libretto) verdursten (!) muss? Diese Fragen scheinen Carsen nicht interessiert zu haben. Möglich, dass mit einer anderen Akzentsetzung die Schlussmetapher – der „Wüstentod im Shoppingcenter“ – eine tiefere, innigere Bedeutung

hätte gewinnen können. Aber wenn Manon sogar im Angesicht des Todes noch nach einem Halsband giert und sich mit Geschmeide behängt, dann wird der oben beschriebene „Puppeneffekt“ nur klischeehaft prolongiert. Der zweite große Minuspunkt dieser Aufführung ist der Dirigent. Seiji Ozawa hat bis auf ein paar starke Momente (meist die Aktschlüsse) ziemlich monoton und behübschend dahin dirigiert: Musik als Ware, als Shopping-Dekoration, die Liebesgeschichte reduziert auf die hohle, schön klingende Phrase. Durchgehend gute Leistungen bot das Sängersenemble – mit einer Option auf weitere Leistungssteigerung. Neil Shicoff (Des Grieux) wirkte vor der Pause verkrampft, sang zu sehr auf Druck. Später gewann er seine Sicherheit einigermaßen zurück, hat mich aber vor allem im Spiel weniger beeindruckt als sonst. Barbara Haveman brachte ihre Vorzüge nicht immer auf den Punkt. Ihr Timbre wäre den „Verlockungen der Manon“ nicht abgeneigt, aber die Stimme war wohl ein wenig zu angespannt, um dieses mehr Weiche, Runde wirklich herauszuholen. Boaz Daniel als Lescaut, Wolfgang Bankl (Geronte) ebenso wie Saimar Pirgu (Edmondo), gaben den beiden Hauptdarstellern bewährte Rückendeckung.

Es gäbe noch ein paar Anmerkungen zu machen, etwa die fragwürdige Rolle Gerontes im dritten Akt, aber ich möchte in Anbetracht dieser Inszenierung nicht „ausschweifend“ werden. Die Publikumsreaktionen zeigten jedenfalls starke Zustimmung für die Sänger, verhaltener für Ozawa, starke Ablehnung für das Regieteam.

[260]

DON CARLO

(Giuseppe Verdi)

Staatsoper

10.6.2005

Dirigent: Philippe Jordan

Besetzung: Philipp II - Paata Burchuladze; Don Carlo - Johan Botha; Marquis von Posa - Georg Tichy; Der Großinquisitor - Stefan Kocán; Ein Mönch (Kaiser Karl V) - Ain Anger; Elisabeth de Valois - Miriam Gauci; Eboli - Marianne Cornetti; Tebaldo - Stella Grigorian; Herold/Graf - Markus Nieminen; Stimme vom Himmel - Inna Los

Opern-Wettstreit?

An der Wiener Staatsoper wird im Juni Verdis „Don Carlo(s)“ in zwei unterschiedlichen Fassungen gegeben: Auf dem Programm steht die fünftaktige französische Version, die sich mit der gängigen vieraktigen italienischen Fassung matcht. So kann das Publikum ganz für sich allein seinen Favoriten küren. Voreilige Schlüsse sollte man bei diesem Vergleich allerdings nicht ziehen – die „Startbedingungen“ sind zu verschieden. Während die französische Fassung in einer neuen Produktion vorliegt, mit einem eingespielten Sängerteam, muss sich die italienische Fassung im Repertoire bewähren, sozusagen aus dem Stand. Allzu ausgetüftelte musikalische Genüsse wurden einem deshalb am ersten von vier italienisch gesungenen „Don Carlo“-Abenden auch nicht serviert.

Der italienische „Don Carlo“ wird in einer Inszenierung von Pier Luigi Pizzi gespielt, die auf „klassische Oper“ setzt. Das Bühnenbild ist spartanisch, aber zumindest einigermaßen „spanisch“. Die Kostüme verweisen auf die originale historische Epoche. Sonderlich inspiriert wirkt sie nicht, mehr wie eine bebilderte konzertante Aufführung. Bei den vielen wechselnden Besetzungen im Laufe der Jahre ist die Personenregie nur mehr rudimentär vorhanden, sie muss wesentlich durch das schauspielerische Geschick der Ausführenden ergänzt werden. Von einer besonderen Ausformung der Charaktere kann nicht die Rede sein. Dass diese Inszenierung bei der Autodafé kein langatmiges Event-Spektakel entfacht, ist allerdings ein riesengroßer Pluspunkt. Die musikalisch so greifbare Demut der flandrischen Abgesandten ist weit von einem politischen Aktionismus moderner Prägung entfernt, und das eigentlich schaurige an dieser Geschichte, die sakral legitimierte Ketzerverbrennung, vor der sogar der König sein Haupt beugt, geht in der Inszenierung der französischen Version völlig unter. Wie schon angedeutet, der musikalische Eindruck war nicht überwältigend. Philippe Jordan muss sich seinen Wiener „Don Carlo“ wohl erst zurechtbiegen – aber er hat ja noch drei Abende Zeit dazu. Stimmung kam nur phasenweise auf, es gab Unsicherheiten im Orchester, dem Klangbild fehlte der letzte Schliff. Das schwerfällig-verkrampfte Ausklingen des Freundschaftsmotivs charakterisierte schon am Beginn, was ich über weite Strecken als störend empfinden sollte.

Auf der Bühne gab es jede Menge Debütanten, zum Beispiel Johan Botha als Don Carlo. Bothas phänomenale Stimme kommt im italienischen Fach nicht immer so gut zur Geltung wie im deutschen. Sein „Carlo“ ist – könnte es anders sein? – von mehr geradliniger und kraftstrotzender Statur. „Hier bin ich, hier sing ich“, scheint er zu denken, und bei seinen stimmlichen Reserven, die auch am Ende eines langen Opernabends noch lange nicht ausgeschöpft sind, ist das wirklich ein passendes Credo. In den letzten Jahren wurde der Carlo meist als brüchige Existenz gedeutet, eine Rollenzeichnung, die man Botha schwer abkaufen könnte. Insofern hat er sich bis zum Schluss als schön phrasierender, schnörkelloser Liebhaber behauptet, ohne psychopathologischen Knick.

Etwas ähnlich, was das Volumen der Stimme betrifft, ist Paata Burchuladze einzuordnen. Er gab an diesem Abend sein Hausdebüt als Philippe. Burchuladze besitzt ein Stimmvolumen, das seine Töne auch in großen Häusern in die hintersten Logenwinkel trägt. Seine Stimme hat etwas Ungeschlachtetes, Grobstoffliches, dass sich für Herrscher und Bösewichter gleichermaßen eignet. Bei ihm sprechen mehr – so auch beim Philipp – die Schattenseiten der Bühnenfiguren an, das Sentiment der Zuschauer wird bei solchen Eigenschaften weniger heftig herausgefordert. Bezeichnend war, dass er sich mit dem impulsiven und durchschlagskräftigen Großinquisitor von Stefan Kocán ein stimmliches Duell lieferte, bei dem sich die Grenzen zwischen den beiden Bühnenfiguren verwischten. Ein Machtspiel, in dem die Waffen ziemlich offen geführt wurden. Diese Szene zählte sicher zu den besten des Abends. Miriam Gauci bot wie immer eine nobel leidende Elisabeth, bei der die Emotionen nur dann und wann hervorberechen, zum Entsetzen des spanischen Hofprotokolls. Ihre Stimme klang, will mir scheinen, diesmal unruhiger als sonst. Marianne Cornettis Eboli ging mit Nachdruck an die Sache heran, hier wäre weniger vielleicht manchmal mehr gewesen. In Sachen Darstellung hätte eine gute Personenregie bei ihr einiges an „Wertschöpfung“ erzielt. Georg Tichy ist als Posa an der Staatsoper keine Erstbesetzung, auch wenn er die Partie durchsteht und darstellerische Akzente setzt. Das Publikum spendete erfreuten Applaus, es gab Bravorufe für fast alle Beteiligten, einen geworfenen Blumenstrauß für Gauci.

[261]

HERCULES

(Georg Friedrich Händel)

Theater an der Wien

13.6.2005

Eine Produktion der Wiener Festwochen, des Festival d'Aix-en-Provence und der Opéra National de Paris

Dirigent: William Christie; **Inszenierung:** Luc Bondy; **Bühne:** Richard Peduzzi; **Kostüme:** Rudy Sabounghi; **Licht:** Dominique Bruguière; **Orchester & Chor:** Les Arts Florissants
Besetzung: Hercules - William Shimell; Dejanira - Ann Hallenberg; Hyllus - Toby Spence; Iole - Ingela Bohlin; Lichas - Malena Ernman; Priester - Simon Kirkbride

Antiker Kraftlackel

Händel hat Herkules, dem antiken Kraftlackel, ein „musical drama“ gewidmet, in dem er diesem Heroenschicksal jede Menge an berührender Musik und tugendhaften Ermahnungen abgewinnt. Das Werk steht jetzt mit drei Aufführungen auf dem Programm der Wiener Festwochen.

Die in den letzten Jahren bewährte Achse Aix-en-Provence-Wiener Festwochen hat mit dem „Hercules“ erneut qualitativ hochwertiges Musiktheater nach Wien gebracht. Auch diese Produktion hat in Südfrankreich mediterrane Sinnlichkeit getankt – und William Christie mit dem Orchester Les Arts Florissants schöpft „kantable Sinnlichkeit“ aus der Partitur. „Hercules“ bietet jede Menge Möglichkeiten dazu. Händel reißt musikalische Räume auf, die bis in die Frühromantik reichen – und der junge Mozart ist sowieso nur mehr ein paar Jahre Musikgeschichte entfernt. („Hercules“ wurde konzertant 1745 uraufgeführt.)

Eigentlich ist das Werk ein Oratorium. Aber so genau kann man das nicht sagen. Händel hatte sich zwar zu diesem Zeitpunkt bereits vom Opernschaffen zurückgezogen, aber das Oratorium beruht klassischer Weise auf biblischen Sujets. Die in den letzten Jahren erfolgreich betriebene bühengerechte Aufmachung des „Hercules“ zeigt, dass er zurecht „Oper“ genannt werden darf. Manches Oratorienhafte mag man ihm aber ansehen – zum Beispiel die dramaturgische Funktion des Chores, als „Volk“ und als „moralisches Gewissen“.

Der Abend begann verheißungsvoll: Zuerst verhüllte ein blauer, windbewegter Vorhang die Bühne. In seinem bauchigen Bauschen konnten sich die Phantasien der Zuschauer hervorragend einnisten – während William Christie die Einleitungsmusik erklingen ließ. Dann trat Lichas, Malena Ernman, hinzu, lenkte das Augenmerk auf die um Herkules trauernde Dejanira (Ann Hallenberg). Bald lüftete sich der Vorhang ganz und der sandbedeckte, karge, von hohen Mauern umgebene Innenhof einer Königsburg erschien: in der Mitte große Bruchstücke einer Bronzestatue; Herkules zerstückelt. Eine Blechtonne im Hintergrund. Der windgewellte Vorhang hatte etwas mehr versprochen.

Der erste Akt brauchte Zeit, um sich zu entfalten. Es dauerte, genau gesagt, bis zu Herkules Heimkehr, Iole (Ingela Bohlin) als Kriegsbeute im Schlepptau. Bis dahin konnte man schon erahnen, dass die Besetzung nur zum Teil das erhoffte Niveau erreichen würde, und dass sich Luc Bondy ein wenig damit geplatzt hatte, den Chor richtig ins Spiel zu bringen. Beide Vermutungen sollten sich im Laufe des Abends bestätigen. Der Chor, statisch angelegt, hat der Tugendrede des Librettos und dem Anspruch des antiken Stoffes zu wenig an Autorität verliehen. Bei den Mitwirkenden erwiesen sich Ann Hallenberg und Ingela Bohlin als die tragenden Bühnenpersönlichkeiten. Hercules (William Shimell) spielte erst in der Sterbeszene seine Qualitäten aus. Toby Spence blieb als Hyllus, Hercules Sohn, eher blass, und Malena Ernman (Lichas) blieb hinter den erstgenannten Damen zurück.

Was die von mir angesprochene Sinnlichkeit betrifft, so kam sie sehr stark im zweiten Akt zum Ausdruck, im gerade Mal knielangen Unterkleid und den schönranken Beinen von Ingela Bohlin, die, verbunden mit ihrem klaren, schlanken Sopran, ein Flair auf die Bühne zauberten, das den Mythos wie selbstverständlich ins „Jetzt“ transferierte. (Dazu hätte es gar nicht dieser Modezeitschrift bedurft und dieses strohhalmbewehrten Glases mit rotfarbenem Inhalt.) Luc Bondy deutet an, dass Dejaniras Eifersucht nicht grundlos gewesen ist. Das passt zu der Absicht der Inszenierung, die Halbgötterstory auf die Erde herunterzuholen und die schicksalshafte Wucht des antiken Stoffes psychologisch dezent aufzuschlüsseln. Bohlin hatte schon bei ihrem

Auftritt im ersten Akt, mit gefühlvollem Ausdruck, innig um ihren von Herkules erschlagenen Vater geklagt. Händel stößt in dieser Szene musikalisch in Räume vor, die – von William Christie mit viel Feingefühl enthüllt – den Zuhörer minutenlang in Bann schlagen.

Ann Hallenberg, als Dejanira nach und nach von Eifersucht zermartert, war ihr eine ebenbürtige Gegenspielerin, noch dazu mit der schwieriger umzusetzenden Rolle betraut. Sie war die „Primadonna“ des Abends, aber ganz ohne Allüren, schlicht in dem von Bondy geschneiderten Regiekonzept. Trotzdem verfehlte sie ihre Wirkung nicht, am Schluss dem Wahnsinn verfallend. Händel hat diesen dritten Akt zum Teil sehr expressiv angelegt, fast als Gegensatz zu den vorherigen zwei Akten. Hercules windet sich im tödlichen Gewand am Boden, das von Dejanira als Liebesbeweis gedacht, doch nur eine verräterische Falle des von Herkules einst besieigten Nessus gewesen ist. Am Schluss wird Hercules als Statue – die zusammengesetzten Bronzeteile vom Beginn – auf die Bühne gezogen. Iole und Hyllus werden ein Paar. Der Abend dauerte inklusive einer Pause rund dreieinhalb Stunden und endete mit Ovationen.

(Nachtrag 15. Juni 2005: Es gab vereinzelte Buhrufe für die Regie. Von meinem Platz war das nicht so deutlich auszumachen, aber die Besprechung auf der Homepage des Online-Merker bestätigt diesen Eindruck.)

[262]

FALSTAFF OSSIA LE TRE BURLE

(Antonio Salieri)

Konzerthaus

19.6.2005

Konzertante Aufführung im Neuen Saal

Dirigent: Tiziano Duca; **Orchester:** Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus; **Chor:** Wiener Motettenchor

Besetzung: Falstaff - Andrea Martin; Mistress Ford - Milena Georgieva; Mistress Slender - Anna Clare Hauf; Master Ford - Nathan Payas; Master Slender - Igor Durlovski; Bardolf - John Sweeney; Betty - Ana Durlovski

Vergnüglicher Falstaff

Die Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus lud am Sonntagabend zu einer konzertanten Aufführung von Salieris „Falstaff“. Das

1799 in Wien uraufgeführte „Dramma giocoso in zwei Akten“ entpuppte sich als vergnügliche Vertonung des Shakespearestoffes. Von Salieris „Falstaff“ gab es seit Mitte der 1990er-Jahre weltweit einige Bühnenproduktionen, es gibt eine DVD und zumindest zwei CD-Gesamtaufnahmen. In Österreich fand vor einigen Jahren in Innsbruck eine konzertante Aufführung statt. Die Oper ist gut gemacht, unterhält und bietet den Sängerinnen und Sängern komödiantisches Potential.

Natürlich ist man immer dazu verleitet, Opern aus jener Epoche an den Schöpfungen Mozarts zu messen. Salieri braucht den Vergleich nicht zu scheuen, seine kompositorische Meisterschaft steht außer Zweifel. Der „Falstaff“ mag in der musikalischen Anlage manchmal an den „Figaro“ erinnern, aber Salieri hat genügend Individualität und Witz eingebaut, und amüsiert mit einer erfrischenden, die handelnden Personen humorvoll nachzeichnenden Instrumentation.

Die Aufführung unter der Leitung von Tiziano Duca war inspiriert und kurzweilig. Vom Orchester, das sich weitgehend aus Amateuren zusammensetzt, übertrug sich die Freude am Musizieren auf die Sänger und das Publikum. So tut sich neben den verkommerzialisierten Wegen gängigen Musiktheaters eine Nische auf, in der man es sich als Zuhörer bequem einrichten kann – sofern man nur über einen kleinen Funken Opern-Enthusiasmus verfügt.

Die Sänger waren gut für die jeweiligen Rollen ausgewählt. In der Partie des Falstaff war Andrea Martin geschlüpft, der als bühnenerfahrener Sänger in der Titelrolle das nötige „Augenzwinkern“ nicht vermissen ließ. Er hat den „Falstaff“ auch konzertant zu regem „Bühnenleben“ erweckt. Die umworbene Misstress Ford wurde von Milena Georgieva gegeben, ein junger Sopran, sehr passend für dieses Fach, in dem sich stimmliche Anmut und Koketterie mit einer eben solchen äußeren Erscheinung paaren. Ihr Gemahl, Master Ford, ist bei Salieri vor allem eifersüchtig, was Nathan Payas mit südländischem Temperament deutlich zur Geltung brachte. Die Slenders, Master & Mistress, bilden auch stimmlich ein „Gegenwicht“ zu den Fords – in diesem Fall der hörenswerte mazedonische Bass von Igor Durlovski oder Anna Clare Hauf als Mistress Fords Verbündete. Abgerundet wurde das Ensemble durch John Sweeney als Bardolf und Ana Durlovski, Betty.

Das Publikum war von der Aufführung sehr angetan, viele Bavorufe, viel Enthusiasmus, wie auch bei den Ausführenden. Dem Programmheft war begrüßenswerter Weise das Libretto in italienischer und deutscher Sprache beigegeben. Einziger Wermutstropfen war wieder der Veranstaltungsort. Schade, dass alle drei Salieri-Konzerte (das nächste am 30.11.2005) im Neuen Saal des Konzerthauses stattfinden – aber darüber habe ich schon bei der Besprechung von „Europa riconosciuta“ im Dezember ausführlich genug geklagt.

[263]

PARSIFAL

(Richard Wagner)

Staatsoper

23.6.2005

Dirigent: Christian Thielemann

Besetzung: Amfortas - Falk Struckmann; Titurel - Ain Anger; Gurnemanz - Franz-Josef Selig; Parsifal - Plácido Domingo; Klingsor - Wolfgang Bankl; Kundry - Waltraud Meier; 1. Knappe - Daniela Denschlag; 2. Knappe - Janina Baechle; 3. Knappe - John Dickie; 4. Knappe - Peter Jelosits; 1. Gralsritter - Benedikt Kobel; 2. Gralsritter - In-Sung Sim; 1. Blumenmädchen 1. Gruppe - Inna Los; 2. Blumenmädchen 1. Gruppe - Bori Keszei ; 3. Blumenmädchen 1. Gruppe - Antigone Papoulkas1. Blumenmädchen 2. Gruppe - Simina Ivan; 2. Blumenmädchen 2. Gruppe - Ildikó Raimondi; 3. Blumenmädchen 2. Gruppe - Nadia Krasteva; Stimme von oben - Janina Baechle

Reichhaltige Wagner-Kost

Zum Saisonende wird an der Staatsoper reichhaltige „Wagner-Kost“ geboten: Die erste von drei „Parsifal“-Aufführungen wurde zum umjubelten Zusammentreffen großer Künstlerpersönlichkeiten.

Am Pult gab Christian Thielemann sein Wiener „Parsifal“-Debüt. Ihm geht Wagner mit einer Selbstverständlichkeit von der Hand, die man bei vielen anderen Dirigenten vermisst. Thielemann steuert die Handlung im natürlichen Fluss der Musik, er versteht es, Spannungen aufzubauen, und dann wieder Kraft zu tanken für die nächste „Stromschnelle“. Und vor allem vermag er die Geschichte zu erzählen, all die Einzelteile zu einem sinnvollen Ganzen zu fügen. Doch das alleine scheint mir

nicht das eigentliche Geheimnis seiner derzeit ziemlich singulären Art der Wagner-Interpretation: Thielemann hat noch einen Draht zu diesem Urgründigeren in Wagner, diesem bedrohlich Überwältigenden, dieser mythologisch verbrämten Gefühlswelt, die heutzutage einen eher schlechten Leumund hat.

Wagners Beschwörung archetypischer Vorgänge setzt die Seelen der Zuhörerschaft unter eine starke emotionale Spannung, die sich in der Schlussenthüllung des Grals anhand der ausklingenden Streicher ganz langsam und wie von selbst befreiend ausatmen kann. Aber zuvor muss das Spiel der Gewalten schon eindringlich vonstatten gehen – und mit Genugtuung registrierten viel Anwesende, dass bei den Verwandlungsmusiken endlich wieder ein Vibrieren durch den Raum schwang, wodurch die ehrfurchtheischende Übernatürlichkeit der Gralswelt so recht beschrieben wurde – wie das alttestamentliche Erscheinen des biblischen Gottes in einer Gewitterwolke.

Trotzdem schien Thielemann selbst ein wenig zu schwanken, welcher Art der Darstellung er den Vorzug geben sollte: den analytisch-apollinischen oder den emotional-dionysischen Kräften. Im Vergleich zur Premiere unter Donald Runnicles wurde mir jedenfalls bewusst, wie sehr selbiger nur die Oberfläche ausgebreitet hatte – und dass die Inszenierung von Christine Mielitz diesen „dunklen Seiten“ Wagners zutiefst misstraut. Sir Simon Rattle beschrieb detailreich und subtil das ornamentale Muster eines Messgewandes, Thielemann hat über weite Strecken die Messe selbst gelesen. Die Besetzung hatte ebenfalls das Zeug zu einem markanten Wagner-Abend: Wenn Falk Struckmann im Zentrum des „Leidens“ steht, dann müssen sich zwangsläufig andere Assoziationen einstellen als bei Thomas Quasthoff. Dessen Amfortas ist filigraner, er wird aufgrund seiner besonderen Körperlichkeit zum Symbol des Leidens selbst – während bei Struckmann der Körper sich noch wehrt, sich aufbäumt, die Stimme seine Not hinausstreit in markdurchdringender Wucht und Pein. Quasthoffs Symbolkraft als Bühnenerscheinung ist so stark, dass man in dieser Rolle jeden „gewöhnlichen“ Menschen als „Mangel“ empfindet – zumindest eine Zeitlang. Ich brauchte einige Minuten, um Struckmann in seiner „gewöhnlichen“ Erscheinung als Amfortas zu akzeptieren. Außerdem ist die Inszenie-

rung auf Quasthoff maßgeschneidert, sie rechnet optisch mit ihm – und nicht nur die für Struckmann viel zu kurze Tragbahre legte davon ein Zeugnis ab.

Neben Falk Struckmann war Waltraud Meier Garant für ein expressives „Parsifal“-Erlebnis. Ihr ausdrucksvolles Spiel, ihr intensiver Gesang, machten sogar die muffigen Männerphantasien, die Mielitz im zweiten Aufzug inszeniert hat, erträglich. An diesem Abend übertraf sich Meier selbst – und die überlange Generalpause, mit der Thielemann ihr „lachte“ quittierte, sorgte für sekundenlange Erschütterung und Bewunderung für ihre Darstellung der Kundry.

Für Plácido Domingo ist die deutsche Sprache keine Wohltat. Von diesem Manko abgesehen hat er eine eindringliche Leistung geboten, mit ins heldische spielender Stimme, stets präsent, wenn es darauf ankommt, auch in der Darstellung. Eine große Leistung am Abend einer langen Sängerkarriere. Franz Josef Selig konnte das Niveau dieser drei Bühnenpersönlichkeiten nicht erreichen – wobei vor allem Ausdrucksdefizite ins Spiel kamen, die den Gurnemanz als Charakter zu blass erscheinen ließen. Wolfgang Bankl war als Klingsor wie immer „am Ort“ und der Titul von Ain Anger erfüllte „sein Amt“. Die Blumenmädchen machten ihre Sache gut.

Das Herauskollern eines Tongefäßes aus einer Blechbüchse und ihr Zerschlagen am Boden – die Mielitzsche Enthüllung des Grals als Schimäre – fand an diesem Abend nicht statt. Eine überraschende Pointe. Es hätte auch nicht zum Gesamteindruck dieser Aufführung gepasst. Der Jubel nachher war sehr stark und einhellig. Thielemann wurde schon jeweils zum Aufzugsbeginn reichlich beklatscht. Wer solche Wagner-Kost nicht verschmäht: Der Gral wird noch zweimal enthüllt, am Sonntag und zum Saisonschluss am 30. Juni.

[264]

FIDELIO

(Ludwig van Beethoven)

Theater an der Wien

9.8.2005

Eine Produktion des Klangbogen Wien

Dirigent: Bertrand de Billy; **Inszenierung:** G.H. Seebach; **Bühne:** Hartmut Schörghofer; **Kostüme:** Klaus Bruns; **Licht:** Kurt Schöny;

Orchester: RSO Wien; Chor: Arnold Schönberg Chor; **Choreinstudierung:** Erwin Ortner/Ottokar Prochazka

Besetzung: Don Fernando - Ralf Lukas; Don Pizarro - Gerd Grochowski; Florestan - Kurt Streit; Leonore - Camilla Nylund; Rocco - Peter Rose; Marzelline - Brigitte Geller; Jaquino - Dietmar Kerschbaum; 1. Gefangener - Thomas Ebenstein; 2. Gefangener - Markus Raab

200 Jahre Fidelio

„Same station“, aber nicht „same time“: 200 Jahre nach der Uraufführung steht Ludwig van Beethovens erste „Fidelio“-Fassung wieder auf dem Spielplan des Theaters an der Wien. Der „große Wurf“ ist dem Wiener Klangbogen Festival mit dieser Produktion aber nicht gelungen.

Interessant ist es allemal, einen Blick in Beethovens „Opernwerkstatt“ zu werfen. Die Erstfassung des „Fidelio“ ist dreiaktig – und behandelt die Verhältnisse im Hause Rocco weniger cursorisch als die Letztversion. Dadurch gewinnen Marzelline, Rocco, Jaquino an Profil. Allerdings harmoniert die Singspielhandlung nur bedingt mit den hehren Ansprüchen des Beethoven'schen Humanitätsideals. Man kann das auch daran ersehen, was in der heute gängigen Fassung aus dem Jahre 1814 davon übrig geblieben ist: Der utopisch anmutende Anspruch der befreienden Gattenliebe hat sich über die einfachen Wünsche nach häuslichem Glück deutlich hinweggesetzt. 1805 währte das Singspiel immerhin einen Akt lang, Pizarro erschien erst im zweiten.

Opernhistorisch betrachtet ist in diesem „Ur-Fidelio“ sowohl die Entwicklung der deutschen Spieloper als auch die des Musikdramas in Wagner'schem Sinne angelegt. Der „homogene Opernkosmos“, den Mozart durch seine Musik noch zusammengehalten hat, ist so disparat geworden, wie die schroffe, schicksalshafte Leonore II, die als Ouvertüre der Urfassung des „Fidelio“ vorangeht – und das muss auch heute noch Auswirkungen auf jede Aufführung haben. Wie heldisch sollen / dürfen / können Fidelio und Florestan an die Partien herangehen? Wieviel „Singspiel“ gesteht man einer Aufführung zu? Die szenische Auflösung ist ohnehin problematisch, wird durch die von Marzelline, Jaquino und Rocco vermehrt zur Schau gestellte Häuslichkeit nicht gerade erleichtert. Der forsche Einstieg mit der Leonore II macht

es für den folgenden Singspiel-Akt doppelt so schwer. Das biedere Duett zwischen Marzelline und Jaquino, das in der Erstfassung als Nr. 2 nach Marzellines Arie („O, wär ich schon mit dir vereint“) folgt, ist meilenweit vom anspruchsvollen Gestus der Ouvertüre entfernt. Und auch Fidelio sieht sich vor die Herausforderung gestellt, in beiden Welten bestehen zu müssen: eineinhalb Akte als Liebesobjekt Marzellines und eineinhalb Akte als liebende, durchsetzungskräftige Gattenbefreierin. Im zweiten Akt gibt es zum Beispiel ein Duett zwischen Marzelline und Fidelio („Um in der Ehe froh zu leben“, Nr. 10) – ein hübsches Stück Musik in der Mozartnachfolge, erfrischend natürlich im Wechselspiel zwischen solistischem Violin- und Celloeinsatz, das später ebenfalls Beethovens Fidelio-Revision zum Opfer gefallen ist.

Für diese Aufführung hat man ein Ensemble verpflichtet, das eher einem mehr Mozart zugewandten Stilempfinden nacheiferte – was der fortschrittlichen Musikdramatik der Kerkerzenen und des Schlussbildes weniger zu Gute kam. Vor allem Florestan wurde, so mein Eindruck, damit kein guter Dienst erwiesen. Mozartspezialist Kurt Streit, eben noch gefeierter Lucio Silla, entledigte sich der Aufgabe mit viel Geschick, der auflodernde Beethoven'sche Impetus blieb ihm jedoch versagt. Dazu kam die wenig hilfreiche Regie, die Florestan ein Bad in knöcheltiefem Wasser verordnet hatte: ein zisternennahes Kerkerloch für tenorale Wasserspiele. Außerdem erwies sich die Musik – von Bertrand de Billy am Pult geschürt – als stürmische Bannerträgerin von Beethovens Aufklärungspropaganda und weckte bei den Zuhörern heldische Ansprüche, die leider weder Florestan noch Leonore (Camilla Nylund) einzulösen im Stande waren. Nylunds Fidelio gelang zwar der stilistische Spagat zwischen Koloratur und Musikdrama, wirklich sieghaft und strahlend wurde es im dritten Akt dann aber doch nicht.

Die Singspielqualitäten des Werkes wurden wenig genützt. Das Orchester spielte mehr zügellos als pointiert, dynamisch wenig abgestuft, und übte sich den ersten Akt lang im oberflächlichen Dahineilen. Format gewann die Aufführung für mich erst ab Mitte des zweiten Aktes, jedenfalls ab der großen Arie der Leonore. Jetzt schälten sich langsam aber sicher die Konturen eines packenden Musikdramas her-

aus, das de Billy mit viel theatralischem Spürsinn schließlich in ein mitreißendes Finale steuerte. Schade war es trotzdem um Beethovens musikalische Charakterzeichnungen, die auch für Marzelline und Rocco, ja selbst für Jaquino, einiges bereithalten – wobei ich nicht nur an Roccas goldlüsterne Arie denke, die beim Kerkermeister eine gewisse Raffgierigkeit enthüllt. Denn so harmlos sind diese Singspielfiguren nicht, wie man meinen könnte. Beethoven gesteht ihnen durchwegs moralische Qualitäten zu (etwa, wenn Rocco Pizarros „Geld-gegen-Mord-Angebot“ ablehnt).

Insgesamt erfüllte die Besetzung die Anforderungen eines anspruchsvollen Sommerfestivals, auch im Vergleich mit den letzten Jahren. Für das 200-Jahr-Jubiläum der „Fidelio“-Uraufführung hätte ich mir jedoch mehr gewünscht: einen weicheren, volleren Singspielton bei der Marzelline von Brigitte Geller; eine dämonischere Boshaftigkeit beim gut geifernden Pizarro (Gerd Grochowski), einen verschmitzteren und hintergründigeren Rocco (Peter Rose). Dietmar Kerschbaum gab gesanglich einen hübschen, von der Regie ein wenig als Faktotum gezeichneten Jaquino; Ralf Lukas war ein würdiger Minister. Aber der Weg zur prägnanten Bühnenpersönlichkeit ist weit – und die Regie hat sichtlich wenig Hilfestellung geleistet. Jubiläumsreif war der Arnold Schönberg Chor. Ein paar Anmerkungen zur Inszenierung müssen sein. Regisseur G.H. Seebach war der positive Schluss des „Fidelio“ ein Riesendorn im Auge: Beide Gatten kriegen sich wieder, was ist das nur für ein schrecklich naives Happy-end. Seebach nimmt das Publikum bei der Hand und erklärt ihm, dass das nur eine Utopie sei, Beethovens Hoffnung auf eine bessere Welt. Man brauche nur nach da und dort zu schauen, zum Beispiel in den Irak, um zu sehen, was es mit solchen Hoffnungen auf sich habe. Und deshalb lässt er den befreiten Florestan von dem plötzlich zurückkehrenden Pizarro kidnappen: schwarze spitzhäutige Maske über den Kopf und ab mit ihm – Leonore bleibt allein zurück. Das Publikum belohnte diese Aufklärungsarbeit auch in der zweiten Aufführung mit deutlichen Buhrufen, die Bravos kamen erst mit dem Erscheinen des Ensembles zum Schlussapplaus.

Eventuell hätte man diese Schlusspointe stillschweigend zur Kenntnis genommen, wäre Seebach im Laufe des Abends nicht immer

wieder ins Fettnäpfchen einer Bildersprache getreten, die als theatrales Abziehbild realer Vorgänge und in den Medien breitgetretener Fotos nur mehr lächerlich wirken konnte. Sobald das Theater reale Dinge nachstellt, sitzt es zwangsläufig auf dem kürzeren Ast. Wenn Seebach auf der Bühne Folterfotos von irakischen Gefangenen unter US-„Obhut“ zitiert, dann tritt er in Wettbewerb mit einer Wirklichkeit, die viel grausamer ist, als es eine Aufführung von Beethovens „Fidelio“ jemals sein könnte – und, nicht zu vergessen, das Publikum weiß sehr genau zwischen Theater und Wirklichkeit zu unterscheiden. Jedes „authentische Foto“ hat mehr Gänsehautpotential als ein armer gefolterter Statist, dem im Halbdunkeln scheinbar ein Ohr abgeschnitten wird. Solcher „Realismus“ wirkt schnell unkreativ und provinziell. Auch bei Florestans gefluteter Kerkerzelle, wenn es den armen Gefangenen spastisch vor Kälte schüttelt, wurde mir die Diskrepanz des Dargestellten zum wohltemperierten Theatersaal schnell zu groß. Das Theater ist kein Kino, sondern ein symbolischer Raum, der nach eigenen Gesetzen funktioniert – die Oper in ihrer ganzen Künstlichkeit der Darstellungsform (gesungene (!) Sprache) sowieso.

Das teils mit modernen Ingredienzen versehene Bühnenbild ergab zusammen mit den historischen Kostümen ein nicht störendes, aber auch nicht begeisterndes Stilgemisch. Den ersten Akt beherrschte Roccas Familienidylle (unter einem Aquarium hat er seine Schätze versteckt, ein hübscher Zug ins Spießbürgerliche) – und dass sich im zweiten Akt ein Gefängnisraum mit blutbeschmierten Wänden öffnet, kann man nicht als Themaverfehlung werten. Die meterhohe Spindwand, angefüllt mit den Kleidern der Häftlinge, war zwar nicht schön anzuschauen, aber nicht unpassend.

Die Aufführung dauerte, inklusive einer Pause, drei Stunden. Bis auf die Buhrufe gleich am Schluss, gab es viel Applaus für alle Beteiligten. (Die Premiere fand am 5. August statt. Weitere Termine: 11., 16., 18. August.)

ANHANG

I. „Rienzi“ und „Le Prophète“: Aufreger der Staatsopernsaison 1997/98

In der Staatsopern-Saison 1997/98 wurden folgende Werke neuinszeniert: „Rienzi“, „Linda di Chamonix“, „Le Prophète“ sowie „I vespri siciliani“ – alles Opern, die seit Jahrzehnten nicht mehr im Haus am Ring gespielt worden waren. Der Erfolg dieser ambitionierten Bemühung um Raritäten blieb allerdings überschaubar: Die Produktion von „Le Prophète“ erlebte nicht einmal das neue Jahrtausend, verschwand schon 1999 nach nur 15 Vorstellungen in der Versenkung. „Linda di Chamonix“ (24 Vorstellungen) stand wie der „Rienzi“ (22 Vorstellungen) im Jahr 2001 zum letzten Mal auf den Spielplan, nur Verdis „Sizilianische Vesper“ hat sich bis 2012 im Repertoire gehalten und wurde 2024 nach zwölf Jahren für vier Vorstellungen wieder in den Spielplan aufgenommen. Insgesamt wurden von dieser Produktion 45 Vorstellungen gezeigt.

Während der Mut der Direktion insofern nicht belohnt wurde, war es ihr aber gelungen, zumindest mit dem „Rienzi“ und „Le Prophète“ große mediale Aufmerksamkeit zu erregen: beim „Propheten“ wegen des Regisseurs Hans Neuenfels, beim „Rienzi“ wegen des Werkes an sich – hat die Geschichte vom römischen Volkstribun doch auch die wertschätzende Aufmerksamkeit eines gewissen Adolf Hitler erregt.

Die heiß umfahdete Staatsopern-Premiere des „Rienzi“ ging am 13. Dezember 1997 über die Bühne. Gegen die Inszenierung von David Pountney regte sich lautstarker Protest, der sich schon nach dem zweiten Akt mit wütenden Buhrufen unter den Applaus mischte. Dazu gesellte sich ein stimmlich angeschlagener Titelheld, was der Stimmung im Haus ebenfalls abträglich war. Auch in den Folgevorstellungen gab es immer wieder Missfallensbezeugungen. Vor allem der „Diavortrag“, mit dem Pountney die Pantomime von der Geschichte der Lucretia im zweiten Akt ersetzt hat, sorgte für Aufregung und teils grimmige Gesichter in der Pause.

Ein Rückblick

Der „Rienzi“ war seit 1934 im Haus am Ring nicht mehr gespielt worden. Für die Zeit nach

1945 sind in Wien nur zwei konzertante Aufführungen belegt: eine am 14. Juni 1960 im Musikverein (Josef Krips, Wiener Symphoniker, Rienzi: Set Svanholm) und eine am 23. Mai 1980 im Konzerthaus (Kurt Wöb, ORF-Symphonieorchester, Rienzi: Gerd Brenneis), eine für März 1982 geplante konzertante Aufführung in der Wiener Staatsoper war abgesagt worden.

Die Wiener Erstaufführung hat am 30. Mai 1871 unter der engagierten Leitung des Wagner-Verehrers und damaligen Operndirektors Johann Herbeck stattgefunden. Sie wurde in den Zeitungen gelobt, die prächtige Ausstattung und der Stil – den damals sehr erfolgreichen Opern Meyerbeers nicht fremd – machten Effekt genug. Die Diskrepanz des „Rienzi“ zum damaligen „Jetztzustand“ des kompositorischen Schaffens Wagners blieb den Rezensenten aber nicht verborgen und wurde in einigen zeitgenössischen Besprechungen thematisiert: War doch erst ein Jahr zuvor die Erstaufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ an der Wiener Hofoper über die Bühne gegangen.

Den vielgerühmten und vielgeschmähten Eduard Hanslick hat die Aufführung zu einer noch heute lesenswerten Werkanalyse veranlasst, die als Aufführungsbesprechung am 1. Juni 1871 in der „Neuen Freien Presse“ erschienen ist: „Die Musik ist, gelinde gesagt, so mittelmäßig und banal, daß heutzutage wol kaum eine Direction die Partitur annähme, würde sie von einem unbekannten Componisten eingeschickt. Der Name Wagner bildet den Schwimmgürtel, auf dem sich Rienzi derzeit noch über dem Wasser flott erhält. Der Name Wagner, wolverstanden – denn von dem Manne selbst, dem leibhaftigen Richard Wagner, ist blutwenig zu entdecken.“ Doch auch, dass Richard Wagner selbst über diese Wiener Produktion nicht begeistert gewesen sein soll, tat ihrem Erfolg keinen Abbruch: Der „Rienzi“ konnte sich bis 1934 am Spielplan behaupten. Insgesamt wurden laut Online-Archiv der Wiener Staatsoper bis dahin 99 Vorstellungen gespielt.

Hollywood statt Parteitag?

Der neue Staatsopern-„Rienzi“ machte natürlich schon im Vorfeld einigen „Wind“. Die Monatszeitschrift „Bühne“ (12/1997) sorgte für eine aufmerksamkeitsheischende Vorbericht-

erstattung und setzte provokativ aufs Cover: „David Pountney: Rienzi als Nürnberg-Parteitagsrallye“. Aber das hat es dann so auch wieder nicht gespielt.

Die Aufgabe, den „Rienzi“ in Wien zum Leben zu erwecken, war dem britischen Regisseur David Pountney zugefallen. Pountney hatte zu diesem Zeitpunkt bereits große Erfolge für die Bregenzer Festspiele errungen, an die er sich später noch viel enger binden sollte. Er hatte am Bodensee 1989 den „Fliegenden Holländer“, 1993 „Nabucco“ und 1995 „Fidelio“ inszeniert. Von 1982 bis 1993 war er Chefregisseur der English National Opera gewesen. Mag sein, dass Staatsoperndirektor Ioan Holender Pountney auch deshalb für den „Rienzi“ geholt hat, weil er annahm, dieser würde seine Erfahrungen im Arrangement von festivalaffinen Chormassen einbringen – sozusagen als „Spezialist für Monumentalität“. David Pountney zählt aus heutiger Sicht im deutschen Sprachraum zu den Opernregisseuren, die ihre Arbeiten nicht primär unter den Zweck einer „Aussage“ stellen. Lapidar hat er diese Sichtweise in einem Interview mit „The European“ (23. Dezember 2010) formuliert: „Man geht nicht in die Oper, um eine Antwort zu bekommen.“ Allerdings scheint es nicht abwegig, wenn man Pountney unterstellt, dass er bei seinen Arbeiten „Ideologie“ durch „Ironie“ ersetzt – und diese wird vom Publikum des öfteren gar nicht goutiert. Wenn Pountney in selbigem Interview ebenso lapidar und deutlich seine Erfahrungen mit dem Wiener Publikum anspricht – dann sind das Erfahrungen, die in diesem „Rienzi“ vom Jahr 1997 ihren Ausgangspunkt haben dürften. Pountney: „Die Schweizer betrachten sich nicht als Besitzer einer besonderen Kultur, wie das etwa die Wiener tun. Wenn Sie als Intendant nicht das tun, was die Wiener erwarten, ist das, als wenn Sie zu ihnen nach Hause gingen und auf ihren Kamin pinkelten.“ [1] Pountney fand für Wagners hypertrophe „Rienzi“-Musik und Dramaturgie eine lockere, den Größenwahn des Genies kontrastierende Bildsprache, Einzelmenschen und Kollektiv in abhängigem Gegensatz betrachtend, das politische Element in eine parodistische Totalitarismuskritik verwandelnd. Dieser parodistische Zug ist typisch für Pountney – und er sollte ihm letztlich bei seiner „Macht des Schicksals“-Inszenierung (Wiener Staatsoper 2008) zum Verhängnis werden. Für den „Rien-

zi“ war die Sachlage freilich weniger delikat, lagen doch die letzten Aufführungen in Wien viel zu lange zurück, um einen direkten Vergleich zu provozieren.

David Pountneys Inszenierung könnte unter dem Schlagwort stehen: „Kunst und Kitsch“ – wie der Titel eines Essays von Manfred Wagner im Programmheft zur Aufführung lautet. Manfred Wagner betont hier gleich im ersten Absatz die geschwisterliche Beziehung der beiden, allerdings ohne dass ihm eine deutliche Abgrenzung gelingt. Er vergleicht den „Rienzi“ mit einer „Großproduktion Hollywoodscher Manier“ – und es wäre nur stimmig gewesen, wenn Besucher die Hauptfigur in Pountneys Deutung mit einem jener unbesiegbaren Filmhelden assoziiert hätten, die dieser Traumfabrik entsprungen sind.

Pountney hat in einem Beitrag für den im Jahre 2003 bei Cambridge University Press erschienenen Band „The Cambridge companion to grand opera“ von David Charlton darauf hingewiesen, dass die Werke der „Großen Oper“ vor allem von den „Spezialeffekten“ leben, wie Hollywood Blockbuster – und er lässt aus künstlerischer Perspektive für diese Stilrichtung nur Rossinis „Wilhelm Tell“ und Verdis „Don Carlo“ gelten. Den „Rienzi“ bezeichnet er als ein Werk voller „overhelming energy – an awesome synergy between the vaunting ambition of its protagonist and its composer“. (S. 134). Pountney kam offenbar zum Schluss, man dürfe das Werk nicht zu ernst nehmen, um es nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Außerdem wollte er vor Demagogie warnen und der Manipulation durch die Politik – einer zukünftigen (!) Politik.

Das Ziel dieser Manipulation war ein gleichförmig, durch Marie-Jeanne Lecca bedresstes Proletariat, das sich in den von Renato Zanella choreographierten Massenszenen hervortat. Diesen Massen wurde vom Bühnenbildner Robert Israel eine freie Fläche vor einer begehbaren Galerie spendiert, auf der sie sich mit teils kitschig ausgestattetem Ambiente zeigen durften. Rienzis Welt und Wille wurde abseits der Massenszenen durch eine überlebensgroße Fotografie des Faustkämpfers Damoxenos von Antonio Canova symbolisiert, unter dem Rienzi auf einem Sofa sowie Irene und Adriano Aufstellung nahmen. Die Haltung des Damoxenos, die linke zum Kampf bandagierte Hand auf die Brust gelegt, die rechte

abgewinkelt in Vorwärtsbewegung begriffen, schien Rienzis Wünsche und Sehnsüchte zu spiegeln und in der überzogenen Geste dieser 200 Jahre alten Neo-Renaissance-Plastik zu entlarven. Zugleich, so könnte man schließen, wurde durch diese Figur – siehe Bewegungsregie des Chores – die Faust als uniforme Geste des „Rienzi“-Kollektivs in dieser Inszenierung historisch begründet.

Wichtig scheint, dass Pountney den einzelnen Figuren – Rieni, Adriano, Irene – ihre tragische Würde belassen hat und ihnen auch den Raum gewährte, diese darzustellen. Adrianos Arie „Gerechter Gott“ im dritten Akt spielte zum Beispiel auf der leeren Bühne vor der erwähnten Galerie und ließ der mit angedeuteter Toga „geschürzten“ Sängerin genug Raum, sich trübseligen Lebensaussichten hinzugeben. Gut kam zudem die sich immer mehr verselbstständigende Machtausübung Rienzis zum Ausdruck, was den Weg vom Volkstribunen zum „Alleinherrscher“ aufzeigte.

Anders ging die Regie in den Chor- und Ballettszenen vor, in denen das Kollektiv als Bannerträger einer kitschigen Propaganda fungierte, mit T-Shirts gekleidet, die ein großes „R“ in Frakturschrift zeigten. Man mag vielleicht in dieser Emblematik einen Hinweis auf die jüngere deutsche Zeitgeschichte erspähen können, obwohl Pountney seinen „Rienzi“, wie schon angedeutet, keineswegs mit historisch eindeutigen Bildern verorten wollte. Das choreographische Repertoire der Massen mit der ironisierenden Gestik geballter Fäuste hat jedenfalls den lautstarken Widerstand einiger Besucher erregt. Aus dem Messerattentat im 2. Akt machte Pountney einen Bombenanschlag. Rieni und Irene schwebten auf einer Art Sofa wie mit einer Gondel über dem Volke in der Luft. Durch die Explosion wurde dieser Sitzbehelf in zwei Teile gerissen. Im Volke fielen viele wie tot zu Boden. Die beiden Sofahälften senkten sich langsam herab und Bruder und Schwester hatten endlich wieder festen Boden unter den Füßen. Bei einer Reprise am 22. Jänner 2000 fasste der Gondelteil Feuer, auf dem der Rieni der Vorstellung, Glenn Winslade, saß. Nach einer Unterbrechung von etwa zehn Minuten wurde die Vorstellung fortgesetzt.

Doch zurück zu Pountneys „Ironie“. Eine dieser Schlüsselszenen war der Auftritt der Abgesandten des deutschen Kaisers, die Rieni mit einem goldenen Riesenbrezel als Gastge-

schenk überraschten – um es dann zornig wieder mitzunehmen. Pountney dechiffrierte hier das politische Ritual an sich, zog es ins Lächerliche, entlarvte seinen nationalistischen und narzistischen Stolz. Die Pantomime im 2. Akt, in der die Geschichte der tugendhaften Römerin Lucrezia erzählt wird, wurde für einen mythenentlarvenden „Dia-Vortrag“ genützt, mit kitschigen Fotografien, sozusagen großes Kino im „Kleinformat“ damals noch gerahmter projektionsfähiger Bilder. (Die Digitalfotografie war in jenen Jahren bekanntlich noch nicht massentauglich und – wie Pountney in seinem bereits erwähnten Aufsatz anmerkte – der ursprünglich geplante Stummfilm wäre zu teuer gekommen.) Das Publikum war mit diesem „pantomimischen Diavortrag“ bei der Premiere nicht ganz einverstanden und begleitete ihn mit Gelächter, Klatschen und Zwischenrufen.

Noch einmal soll auf Pountneys Beitrag zum „The Cambridge companion to grand opera“ zurückgekommen werden. Dort begründet der Regisseur auch wenig schmeichelhaft sein Bekenntnis zum „Rieni“-Ballett im 2. Akt: „If you can embrace kitsch, you can embrace the ballet.“ (S. 139). Und deshalb ist das Ballett für ihn ein wesentlicher Bestandteil des Unterhaltungswerts einer Grand opéra. Beredt war das Schlussbild, eine goldene Rüstung auf einem Podest, von leichtem Nebel umwallt, die einfach zusammenklappt: Das Denkmal ist kaputt, der Traum ausgeträumt.

Pountneys Wiener „Rieni“ gilt heute noch als einer der wenigen gelungenen Wiederbelebungsversuche des Werkes nach 1945. Bei dieser Beurteilung mag mitspielen, dass das Inszenierungsteam diesen ausufernden „Schinken“ insgesamt so geschickt gekürzt und szenisch „verklammert“ hat, dass er sogar einige Jahre (und bei wechselnder Besetzung) im Repertoire überleben konnte. Die wesentlichen Stilmerkmale der Grand opéra waren in ihrer dramatischen Funktion nicht angetastet worden, die Dramaturgie funktionierte, wenn auch verfremdet und gekürzt. Die Aufführung dauerte dreieinhalb Stunden inklusive Pause.

[1] <https://www.theeuropean.de/david-pountney/3514-inszenierung-an-der-oper> [14.9.2023]

Rieni mit Stimmproblemen

Die Titelpartie wurde in der Premierenserie von Siegfried Jerusalem gegeben. Jerusalem –

wie er später in einem Interview mit der „Opernwelt“ (Ausgabe Mai 2004) erläuterte – war damals nach einem krankheitsbedingt schwer durchkämpften und mit Medikamenten fitgehaltenen Bayreuth-Sommer stimmlich noch angeschlagen und rekonvaleszent. „Drei Monate musste ich alles absagen, bin von Arzt zu Arzt gerannt. Jeder schaute mir in den Hals und stellte fest, dass die Stimmbänder in Ordnung waren. Singen konnte ich aber trotzdem nicht. Die Medizin hatte zu Muskelschwund geführt, und ich musste die Stimme wieder ganz vorsichtig aufbauen.“

Der „Rienzi“ war laut Jerusalem sein erstes Engagement nach dieser Krise. Aber der Tenor behielt sein Missgeschick für sich – und musste prompt Buhrufe einstecken. Nach dem „Gebet“ wurde der aufkeimende Applaus niedergeschmetzt und Zubin Mehta, der eben für diesen Applaus eine Pause eingelegt hatte, dirigierte schnell weiter. Nicht nur im „Gebet“ klang Jerusalems Stimme schonungsbedürftig, unausgewogen und manchmal sogar heiser.

Siegfried Jerusalem war seit seinem Staatsopern-Debüt im Jahre 1979 als Parsifal eine Stütze des Wagner-Repertoires gewesen. Der Sänger hat den ersten Holender-„Ring“ von 1992 bis zuletzt im Repertoire „begleitet“, und er schaffte es, dank seiner sängerischen Intelligenz, jenseits des 60. Geburtstages in diesen Heldenpartien fit zu bleiben. Sein Durchhaltevermögen wurde fast schon sprichwörtlich – ihm zuzuhören war aber nicht immer ein Genuss. Wahrscheinlich war sein Loge das eigentliche Kunststück seiner späten Wiener Jahre.

Mit dem Australier Glenn Winslade sollte dem Staatsopernpublikum ab 1998 noch ein weiterer Rienzi präsentiert werden. Winslade debütierte (!) mit der Partie im Haus am Ring. Mit guter Stimmökonomie und robustem Tenor gelangen ihm überzeugende Aufführungen. Die lyrischeren Passagen im „Gebet“ zeigten allerdings die Grenzen seiner Stimme auf. Winslade war an der Staatsoper dann noch im Herbst 2003 als Kaiser in der „Frau ohne Schatten“ zu hören.

Violeta Urmana, damals Mezzo (und später Sopran und dann „beides“) als Adriano, und Nancy Gustafson als Irene erhielten für ihre Leistungen in der Premierenserie viel positives Feedback. Urmana sang energiegeladen und ausgewogen, mit jugendlichem Heroismus und in ihrer großen Szene im 3. Akt auch mit lyri-

scher Kompetenz. Anat Efraty, die im Februar 2000 an der Staatsoper die „Lulu“ in einer Neuproduktion verkörperte, gab in der Premiere den Friedensboten. Torsten Kerl war als Baroncelli zu hören. Weiters setzte man auf bewährte Kräfte des Hauses. Der präsente Staatsopernchor war mit dem philharmonischen Chor Bratislava verstärkt worden.

Die Premiere wurde von Zubin Mehta geleitet, der mit aufblühend-geschmackvollem Wagner-Klang die dramatischen Konturen ebenso zur Geltung brachte wie die lyrischen Momente. Bei allem Schönklang verfiel Mehta nicht in politische „Rhetorik“ – „anno dazumal“ hat man den „Rienzi“ massenwirksamer und pompöser zu dirigieren gewusst wie alte Aufnahmen verraten. Mehta pflegte stilistisch eine etwas kräftigere, charakteristische, leicht abgetönte Farbenpalette, psychologisierend-dünnere Wagnerklang war nie sein Metier. Betreffend Mehta notierte beispielsweise Stephan Speicher in der „Berliner Zeitung“ vom 15. Dezember 1997: „Zubin Mehta dirigierte das Staatsopernorchester sehr zügig, sehr straff, die Italianità der Oper trat stark hervor. Das Indezente, Laute, Überredende der Partitur wurde damit geschickt aufgefangen. Wo die Musik zarter wird, die Figuren auf sich selbst zurückverwiesen, wird ein eigener, fast inniger Ton getroffen, vor allem dank der ausgezeichneten Celli.“

In den Reprisen mussten Peter Schrottner (zwei Mal) und vor allem Ernst Dunshirn ans Pult, der für die Premiere die Choreinstudierung vorgenommen hat. Das war eine pragmatische Lösung, konnte aber den „Rienzi“ nicht davor bewahren, von Aufführungsserie zu Aufführungsserie an Glanz zu verlieren. Ernst Dunshirn hatte als neuer Chordirektor an der Staatsoper mit der „Rienzi“-Premiere seinen „Einstand“ gefeiert. Er war zuvor 23 Jahre dem Linzer Opernchor vorgestanden und hatte im Rahmen dieser Tätigkeit unter anderem auch eine Produktion des „Rienzi“ betreut. Das war gewiss kein Nachteil. Trotzdem beschlich einen als Zuseher mit dem Fortschreiten des „Rienzi“ im Repertoire das Gefühl einer zunehmenden Auszehrung der Kräfte. Der enorme Aufwand schien zuletzt das Ergebnis nicht mehr zu lohnen. Im März 2001 gingen die beiden letzten Vorstellungen über die Staatsopernbühne.

Die „Rienzi“-Ouvertüre erklang später noch einmal im Haus: am 26. Juni 2010 als Einlei-

tung zur Abschiedsgala für den scheidenden Operndirektor Ioan Holender, dirigiert von Zubin Mehta. Die Chancen, dem „Rienzi“ in absehbarer Zeit wieder auf der Staatsopernbühne begegnen, sind wahrscheinlich minimal.

Die drei Affen

Mit der Wiederbelebung von „Le Prophète“, Meyerbeers 1849 uraufgeführte „Täufer-Oper“ auf ein Libretto von Eugène Scribe, hatte die Staatsoper überhaupt kein Glück. Zwischen dem 21. Mai 1998 (Premiere) und dem 13. November 1999 wurden nur 15 Aufführungen gespielt.

Meyerbeers Zeitgenosse, der Musikschriftsteller und Komponist Ferdinand Gleich, schätzt in seinem „Wegweiser für Opernfreunde“ (Leipzig 1857, S.118.) den „Propheten“ weniger hoch ein als die vorangegangenen Opern Meyerbeers „Robert der Teufel“ und die „Hugenotten“: „Im Ganzen jedoch hat der Componist die bereits abnehmende Produktionskraft durch übertriebenes Raffinement ersetzen wollen. Die Motive fließen ihm nicht mehr so natürlich und ungezwungen wie früher, sie sind deshalb im ‚Prophet‘ mehr das Resultat der Combination, als der Erfindung.“

Jedenfalls waren die drei genannten Opern Meyerbeers an der Wiener Hofoper Eckpfeiler des Repertoires (nach dem Ersten Weltkrieg mit deutlich abnehmender Tendenz). Alle drei wurden am neuen Haus zwischen 1869/70 bis in die 1930er-Jahre jeweils rund 250mal gespielt. Der „Prophet“ war schon 1850 zum ersten Mal in Wien erkungen. Am 12. Dezember 1869 übersiedelte er im Rahmen einer Neuproduktion in das Haus am Ring. Sogar an der Volksoper wurde der „Prophet“ 17mal zwischen 1911 und 1923 gespielt. („Volksopernzeitung“, 15. Februar/März 2011).

Die Uraufführung 1849 war auch wegen der Szene ein Erfolg – und ein mit neuer elektrischer Beleuchtung veranstalteter Sonnenaufgang neben einem Eisschuhballet und der perspektivischen Ansicht des Doms zu Münster das „Um und Auf“. Die Wiener Staatsoper konnte oder wollte dergleichen ihrem Publikum nicht bieten. Direktor Holender engagierte Hans Neuenfels als Regisseur – und mit Neuenfels hielt ein Proponent des sogenannten „deutschen Regietheaters“ Einzug in die Wiener Staatsoper. Was von Seiten des Direktors viel-

leicht als kalkulierte Provokation gedacht war, half dem Werk allerdings nicht weiter.

Der Regisseur wurde in der Theaterzeitschrift „Bühne“ (5/1998) dem Wiener Publikum als „Prophet der Aufklärung“ präsentiert (so zumindest der Titel der Premierenvorschau von „Le Prophète“ plus Interview mit dem Regisseur), wobei Neuenfels dann aber in einem Nebensatz das Wiener Opernpublikum eher zu einer „abenteuerlichen Reise“ einlud und meinte, Meyerbeers „Prophet“ wäre „ein Werk der Aufklärung“. „Die Zeit“ (23/1998) titelte in ihrer Besprechung der Premiere dann gleich „Der falsche Prophet“ – und man sieht daran, wie gut sich der Titel dieser Oper für Schlagzeilen eignet.

Neuenfels hat in besagtem „Bühne“-Interview auf die genaue Psychologie hingewiesen, mit der die Figur der Fidès gezeichnet werde, auf eine fast inzestöse ödipale Beziehung zwischen Mutter und Sohn, aber genauso die filmische Bandbreite der Oper angesprochen: „Sie quillt vor Leben über.“ Das Endprodukt auf der Staatsopernbühne quoll auch über und spannte den Bogen von reschen, gut gebauten Bauern, die mit altertümlichen Sensen im Getreidefeld stehen, bis zum Selbstmord Berthas vor einem Farbfernsehapparat in einer schäbigen Kleinbürgerwohnung. Das war eine Logik, die sich einem nicht auf den ersten Blick erschloss – vielleicht auch nicht auf den zweiten oder den dritten?!

Sogar Direktor Holender zeigte sich im Nachhinein mit dem Ergebnis nicht recht zufrieden. In seinen Erinnerungen „Ich bin noch nicht fertig“ (Wien 2010, S. 184f), merkt er an, die „unverständlich-überfrachtete Inszenierung“ habe dem Werk den „Rest“ gegeben. Die Geschichte von der geplanten Sodomieszene mit einem Schwein erzählt Holender natürlich auch. Neuenfels habe damit verdeutlichen wollen, „dass für einen Bauern das Vieh wertvoller sei als die eigene Frau“. Der Direktor verhinderte aber diese Szene und Neuenfels fühlte sich in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt.

Neuenfels sorgte für viel Bewegung auf der Bühne, die teilweise von Figuren bevölkert wurde, die besser in ein Punk-Musical gepasst hätten. Drei Affen, die hurtig umherwuselten und im Finale noch eine Polsterschlacht veranstalteten, halfen eifrig bei der Entsinnfremdung der Handlung. Dazu kamen Umstellungen von Nummern sowie Striche. Vor allem

der vierte Akt wurde dadurch dramaturgisch entwertet, so wurde beispielsweise der Krönungsmarsch gleich an den Beginn des Aktes gesetzt. Zu guter Letzt drückte Plácido Domingo die Stange einer Zündmaschine – und so hatte es den Anschein, als würde nach dreieinhalb Stunden mit dem Schloss zu Münster gleich die ganze Wiener Staatsoper gesprengt. Das Bühnenbild (Bühnenbild und Kostüme: Reinhard von Thannen) war einfach gebaut, bestand im Wesentlichen aus einer bühnenmittigen Tribüne mit zwei Aufgängen links und rechts, die dem statisch geführten und seltsam kostümierten Chor diente. Für Bewegung sorgten eine Fülle an stummen Rollen wie die schon erwähnten drei Affen, die offenbar das „nichts sehen, nichts hören, nichts sagen“ symbolisieren sollten – parallel zu den drei Wiedertäufern. Doch der Effekt dieser „wunderbaren Personalvermehrung“ blieb zweifelhaft. „Rührt und reinigt es uns, wenn das stumme Double des Titelhelden Jean de Leyde sich den goldenen Schuß verpaßt und seinem Alter ego gar gräßlich zuckend vor die Füße kullert?“ fragte etwa „Die Zeit“ in ihrer schon genannten Premierenbesprechung. Die Buhrufe zum Schlussvorhang waren dadurch praktisch „vorprogrammiert“.

Die szenische Verwirrung wurde aber durch eine Besetzung abgefedert, bei der nichts schief gehen konnte. Plácido Domingo als Jean de Leyde würde in jedem Fall für einen musikalischen Erfolg gesorgt haben (ein paar Passagen wurden für ihn tiefer transponiert). Agnes Baltza war als Fidès ebenfalls ein Erfolgsgarant und mit Viktoria Loukianetz als Berthe stellte sich eine Sängerin mit beweglichem Sopran dem Publikum vor, die sich dieser schwierigen Partie gewachsen zeigte. Marcello Viotti am Pult gelang es allerdings nicht so recht, dieser Oper das pralle Leben einzuhauchen, von dem das Werk – wie es Neuenfels diagnostiziert hatte – „überquillt“.

Aber warum ist die Wiederbelebung des „Propheten“ gescheitert, während zum Beispiel ein gutes Jahr später die von „La Juive“ gelang? Lag es nur an der Regie? Möglicherweise fehlte ein Kristallisationspunkt wie ihn Neil Shicoff bei „La Juive“ gebildet hat, ein Künstler, mit bedingungslosem Glauben an das Werk, der es zur „Chefsache“ macht und es protegiert. Für Plácido Domingo war es doch nur eine von seinen Dutzenden Rollen gewesen. Die Staats-

oper hat sich danach bis heute an keinen Meyerbeer mehr gewagt.

II. „La Juive“ – Die wichtigste Premiere der Direktion Holender

„La Juive“ in Wien: Ein kurzer Rückblick

„La Juive“ – eines der Paradebeispiele für die „große französische Oper“ des 19. Jahrhunderts – hat sich des Religionssujets, des Märtyrertums aus Glaubensgründen, nicht nur der effektvollen Emotionalität wegen angenommen. Ähnlich wie Meyerbeers „Hugenotten“ problematisierte das Libretto zeitgemäß nach der Julirevolution von 1830 in Frankreich den Gegensatz religiöser Minderheiten zu einer katholischen (und französisch gemeinten) Staatskirche. Dieser Anspruch wurde durch die fatale Handlung, die antisemitische Christen auf einen fanatischen jüdischen Goldschmied loslässt, zwar mehr überdeckt als befördert – aber der Erfolg war enorm.

„Eine große ernste Oper, die zu dem Besten gehört, was die Neuzeit in diesem Genre geleistet hat.“ So urteilte zum Beispiel Ferdinand Gleich in seinem „Wegweiser für Opernfreunde“ (Leipzig 1857, S.123ff) noch zu Lebzeiten Halévy's – und weiter: „Auch in dieser Oper zeigt sich eine freiere und sich dem eigentlichen Musikdrama nähernde Formgestaltung.“ Er lobt die Charakteristik der Hauptpersonen, vor allem auch des Éléazar, weil diese Figur nicht „idealisiert“ werde. Die Oper hinterlasse, so Gleich „einen tief erschütternden, ja grauenhaften Eindruck, der durch die schöne charakteristische Musik auf das Höchste gesteigert wird“.

Kritischere Töne schlug 1840 ein Bericht in der „Allgemeinen Theaterzeitung“ (26.10.1840) an, der anlässlich einer Aufführung des Werkes im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore wie folgt referierte: „Effect heißt jetzt die große Lösung der modernen Componisten. Neues, Niedagewesenes muß erfunden werden, und kein Sujet ist ihnen bizarr, keines gräßlich und empörend genug, wenn es nur dazu dient, die Schaulust der übersättigten Menge neu anzuregen, ihr Ohr durch Lärm und Spectakel aller Art zu betäuben, und nur für jene edleren, stilleren Empfindungen, denen der Meister sonst die Macht seiner Töne lieh, keinen Raum übrig zu lassen. Wenn man sich in das Gedächtnis zurückruft, was alles seit den letzten Jahren auf dem in ganz Europa tonangebenden Theater der Pariser großen Oper zur Aufführung gebracht wurde, (und uns ist davon nur das We-

nigere, und auch dieses Wenigere in einer das ästhetische Gefühl nicht so verletzenden, krasen Form vorgeführt worden), so bleibt dem Componisten, der jetzt noch sein Glück gegen die gefeierten Meister des Tages dort versuchen wollte, wahrhaftig nichts anderes mehr übrig, als sich nur gleich den Untergang der Welt und das jüngste Gericht als Opern-Textbuch schreiben lassen, denn alle anderen Stoffe sind ja ohnedies längst ausgebeutet (...)“.

Die Oper wurde wegen der Zensur gekürzt gespielt, die Namen der Personen und die Orte der Handlung wurden verändert. Der Zensur kam dabei auch die Aufgabe zu – und das kann man zwischen obigen Zeilen gut herauslesen – das „ästhetische Gefühl“ der Untertanen vor allzu großen „Schockerlebnissen“ zu bewahren. Die Wiener Erstaufführung hat am 3. März 1836 im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnerthore rund ein Jahr nach der Uraufführung stattgefunden. In „Der Wanderer“ vom 5. März 1836 findet sich eine eher wohlwollende Besprechung des Werkes, wobei dieses Wohlwollen gleich einmal daran festgemacht wurde, dass man in dieser Oper „teutsche Tiefe“ finde. Zudem habe Halévy „den modern-romantischen Typus mit dem Anklang orientalischer Weiche, mit der Fülle südlicher Melancholie zu einen gewußt (...)“. Der Rezensent war sich auch sicher, dass sich die Oper „(...) vermöge ihrer edlern Natur (...)“, länger auf dem Spielplan halten werde – eine richtige Einschätzung.

1836 weilte Franz Grillparzer in Paris und hat Eindrücke von einer „La Juive“-Vorstellung am 20. April in seinem Reisetagebuch notiert: „Die Musik größtenteils blinder Lärm, bis auf einige choralmäßige Chöre, die wirklich schön sind. (...) Das Ganze ohne Interesse. Aber welche äußere Ausstattung: die Dekorationen Wirklichkeiten, oder nein: Bilder. (...) Hier malt man das Licht. (...) Hier zum ersten Mal in meinem Leben habe ich ein theatralisches Arrangement gesehen. (...) Das Haus gedrängt voll, der Beifall groß. Die Leute meinten, es wäre die Oper, was ihnen gefiel.“

Als das Werk am 12. November 1870 in der neuen Hofoper gegeben wurde – unter der Regie des „Gerade-noch-Direktors“ Franz Dingelstedt – merkte die „Wiener Zeitung“ (14.11.1870) an, dass man das Ballett im dritten Akt streichen möge: „Wir schließen uns übrigens dem vielfach geäußerten Wunsche

an, daß das durch nichts brillierende, lange und langweilige und die Handlung nur lähmende Ballet im dritten Act denn doch einmal bei Seite gelassen werde!“ Man war also bereits damals in Wien den Balletteinlagen der französischen Oper gegenüber nicht nur wohlwollend eingestellt. Gelobt wurde der Schluss des ersten Aktes, mit mehreren stattlichen weißen Rössern!

Folgt man dem Onlinearchiv der Wiener Staatsoper, dann wurde das Werk im neuen Haus bis zum 5. Oktober 1933 207mal gegeben und stand fast jede Saison zumindest einmal auf dem Spielplan. Nur um die Jahrhundertwende gab es eine „Spielpause“ von einigen Jahren. Wirft man einen Blick auf die Besetzungszettel, dann fällt auf, dass zwei Sänger in ziemlich genau der Hälfte der Vorstellungen die Partie des Éléazar verkörpert haben: Leonhard Labatt von 1870 bis 1883 51-mal und Leo Slezak von 1903 bis 1932 52-mal.

An der Volksoper kam „Die Jüdin“ zwischen 1910 und 1932 108mal zur Aufführung („Volksopernzeitung“, Februar/März 2011). Bemerkenswert ist ein Gastspiel von Leo Slezak am 11. Oktober 1912 im Haus am Währinger Gürtel als Éléazar. Der Sänger war bis Ende der Saison 1911/12 Mitglied der Hofoper gewesen und hatte sich dann als international reisender Tenorist selbstständig gemacht. „Nach zweimaliger Verschiebung hat gestern das große Ereignis stattgefunden, Leo Slezak ist zum ersten Mal in der Volksoper aufgetreten. Eine große Auffahrt vor dem Theater, ein bis auf den letzten Platz gefülltes Haus und ein vornehmes Publikum waren die Folge der Sensation.“ („Deutsches Volksblatt“, 12.10.1912) Es wird auch vermerkt, dass der Sänger noch unter einer Verkühlung gelitten und sich deshalb in den ersten Akten geschont habe. Das „Wiener Montagsjournal“ (14.10.1912) merkte an, Slezak habe mit einer Indisposition gekämpft. Der Erfolg des Abends war trotzdem groß: „Man weiß offen gestanden nicht, woran man sich hier mehr ergötzen soll, ob an dem Stahlton der Stimme, dem vollendeten Piano, dem Klangreiz, der Wärme des dramatischen Ausdrucks oder an der Deklamation, die wie ein akademischer Vortrag anspricht, alles Momente, die durchwegs zündend auf das Publikum wirken.“ So der Bericht. (Der pathetische „Stahlton“ lässt sich in einer Aufnahme von „Rachel, quand du Seigneur“ aus dem Jahr

1913 nachvollziehen. Eine Aufnahme von 1928 zeigt mehr emotionale Anteilnahme bei nachgedunkeltem Timbre.) In der „Wiener Zeitung“ (12.10.1912) wird u. a. folgendes vermerkt: „Slezaks edler Tenor verlang einen edlen Rahmen und vor allem die edle Akustik der Hofoper. In der Volksoper klingt alles etwas derber und härter, wohl auch kräftiger, aber immer doch weniger vornehm und kultiviert.“ Interessant ist folgende Passage zum sich verändernden Publikumsgeschmack: „In den ausgedehnten fünf Akten der ‚Jüdin‘ sind die musikalischen ‚Rosinen‘ äußerst sparsam verteilt, sie wollen unter viel Antiquiertem mit Sorgfalt gesucht werden; und für die übrigen Gesten der ‚Großen Oper‘ haben wir heute wenig, sehr wenig mehr übrig.“ (An der Hofoper hat Slezak laut dem Online-Archiv der Wiener Staatsoper in der Rolle im 13. Oktober 1903 debütiert).

Am 5. Oktober 1933 ging in der Staatsoper die letzte Aufführung des Werkes vor dem Zweiten Weltkrieg über die Bühne mit Franz Völker in der Titelpartie – natürlich in deutscher Sprache wie damals üblich. Seine sängerische Leistung wurde allseits gelobt. Die „Neue Freie Presse“ vom 7. Oktober 1933 notierte etwa, Völker sei „mit dieser Partie in die Reihe der großen Tenoristen eingetreten“ und er habe sich diese „altberühmte Tenorpartie ganz zu eigen gemacht“. Die Rezension merkt außerdem an, dass das Werk bald hundert Jahre alt werde, aber nach wie vor zu fesseln und zu ergreifen vermöge. Leider hatte Franz Völker nach diesem gelungenen Abend keine Chance mehr, die Partie in Wien zu verkörpern. Bis 1938 wurde die Oper nicht mehr gespielt und nach dem Anschluss wurde das Werk – wie die Opern anderer jüdischer Komponisten – aus rassistischen Gründen nicht mehr gegeben. Bis zum Jahr 1981 sollte „La Juive“ nicht mehr im Haus am Ring erklingen.

Die Haltung, die man nach dem Zweiten Weltkrieg zu dem Werk einnahm, dokumentiert der weit verbreitete „Knaurs Opernführer“ aus der Feder von Gerhart von Westerman, Droemersch Verlagsanstalt 1952: Halévy ist auf Seite 161 ein einziger Absatz gewidmet, in dem bemerkt wird, dass ihm mit dem Éléazar eine „interessante und dankbare Figur gelungen“ sei. Aber: „Scribe leistete sich hier als Textdichter ein Höchstmaß an Unwahrscheinlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten, die noch von vielen

Generationen hingenommen wurden, als die ganze Gattung der Großen Oper längst durch das Musikdrama überholt worden war.“ Inhaltsangabe zu „La Juive“ findet sich keine.

„La Juive“ an der Wiener Staatsoper

Am 23. und 26. Jänner 1981 wurde „La Juive“ an der Wiener Staatsoper in einer konzertanten Aufführung gegeben – mit José Carreras in der Titelpartie. Ilona Tokody sang die Rachel, Cesari Siepi den Kardinal Brogni, Chris Merritt den Léopold, Sona Ghazarian die Eudoxie. Für die Aufführung war von Marcel Prawy extra eine Bilddokumentation zusammengestellt worden, die in der Art eines Diavortrages die Aufführung begleitete und einigen Widerspruch im Publikum erregte. Gespielt wurde natürlich eine gekürzte Fassung.

Am 23. Oktober 1999 wurde „La Juive“ zum 200. Geburtstag des Komponisten und nach über 60 Jahren wieder szenisch an der Wiener Staatsoper gespielt. Es wurde in französischer Sprache gesungen – und zum ersten Mal dirigierte mit Simone Young eine Frau eine Staatsopernpremiere. Den Éléazar sang Neil Shicoff, die Rachel gab Soile Isokoski. Alastair Miles steuerte den Kardinal Brogni bei, Zoran Todorovich den Reichsfürsten Léopold und Regina Schörg die Prinzessin Eudoxie. Schon am 21. Oktober war Staatsoperndirektor Ioan Holender in der französischen Botschaft mit dem Orden „Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres“ ausgezeichnet worden wie man in der Publikumszeitschrift der Wiener Staatsoper nachlesen konnte („Opernjournal“, November 1999).

Die Vorbereitungsarbeit für diese Produktion profitierte von der Musikwissenschaft, die inzwischen eine vollständige Orchesterpartitur erarbeitet hatte. Simone Young beschreibt im Programmheft zur Aufführung ihre Forschungsarbeit am Material der Wiener Hofoper aus der Zeit Gustav Mahlers und die Problematik, eine für den Repertoirebetrieb taugliche Fassung zu erstellen – ohne Ballett.

Regisseur Günter Krämer gelang mit „La Juive“ wahrscheinlich seine beste Arbeit für das Haus am Ring. In einem Interview im Programmheft zur Aufführung erläuterte der Regisseur sein Grundkonzept: „Eugène Scribe und Fromental Halévy machten die Pogromstimmung zum Thema – in einer Zeit, in der die Welt in Bezug auf die Minderheiten offiziell sehr zivilisiert war.

Sie zeigten Vorgänge, die eigentlich für immer überwunden sein sollten, deren Wiederkehr aber offensichtlich nicht auszuschließen war.“

Krämer vermied es, allzu deutlich zu aktualisieren und entwarf einen historischen Mix, der den Kostümen nach in etwa die Zeitspanne vom Biedermeier bis zum Austrofaschismus umspannte. Auch wenn das Werk heute wahrscheinlich nicht mehr ohne die Erfahrung der Shoah rezipiert werden kann, hat Krämer hier nur angedeutete Querverweise gesetzt. Er nahm Anleihen am restaurativen Staat eines Metternichs und spielte ein wenig mit Habsburger-Assoziationen, um die Entstehungszeit des Werkes einzufangen, gleichzeitig versuchte er, einen zeitnaheren Bezug zum Aufführungsort herzustellen.

Dabei agierte das Inszenierungsteam nicht immer ganz glücklich: etwa bei den Kostümen des Konstanzer Volkes im ersten Akt, das mit Gamsbärten und Lederhosen einem eher tölpelhaft anmutenden „alpinen Faschismus“ der 1930er-Jahre huldigte. Problematisch war hier auch die Bühnenaufteilung, die das Geschehen stark an die Rampe rückte. Ab dem zweiten Akt wurde die Bühne zweigeteilt in eine helle obere und in eine dunkle untere Spielfläche: die düstere Goldschmiedewerkstatt zu ebener Erde, eher nach rechts gerückt, darüber auf schiefer Ebene und etwas nach hinten versetzt die von einem Riesenluster erstrahlte Lebenswelt der Prinzessin Eudoxie. Die Gegenwart der Kaiserlich-Mächtigen wurde derart plakativ aktuell gehalten. Das Krämer'sche Grundkonzept tat niemanden weh (auch wenn das Regieteam am Schluss einiges an Buhrufen abbekam) – vor allem behinderte es Neil Shicoff nicht, seine Seele für diese Rolle aufzuopfern: und damit war der Produktion schon der Erfolg gesichert. Dass Krämer keine historische Übereinstimmung der Bühnenwirklichkeit mit der Zeit des Konzils von Konstanz anstrebte, das den historischen Rahmen für die Handlung vorgibt, soll nur erläuternd erwähnt werden, wie er sich auch bei der Zeichnung jüdischer Rituale oder der Bekleidung des Klerus „Freiheiten“ nahm.

Neil Shicoff als Éléazar

Viel wichtiger und erfolgversprechender war, dass es Neil Shicoff gelang, den jüdischen Goldschmied zu einem modernen Charakter

zu formen und seinen Fanatismus ebenso wie seine Ängste zu entlarven. Éléazar wurde derart zu einem gespaltenen Charakter, furchteinflößend und zugleich bemitleidenswert in seinem unsicheren Dasein – ein Geschöpf des Existentialismus und kein selbstgewisser alttestamentarischer Patriarch verflossener Jahrhunderte. Shicoff fand als Sohn eines New Yorker Kantors einen ganz speziellen, man möchte fast schreiben „veristischen“ Zugang zu diesem Werk.

In Shicoff reinkarnierte „La Juive“, deren Impetus schon immer stark an den Sänger des Éléazar geknüpft war, und verwandelte sich zu einem schmerzvollen Abgesang auf das 20. Jahrhundert und seine Grausamkeiten. Die Lobpreisungen, die danach in den Zeitungen zu lesen waren, resultierten zum Teil aus diesem Überraschungseffekt, der zugleich großes Erstaunen darüber ausdrückte, dass diese Oper sogar noch an der Schwelle zum 21. Jahrhundert „funktioniert“.

Shicoff entwickelte sich in Folge zu einem unermüdlichen Fürsprecher in Sachen „La Juive“ und unabhängig von seiner sängerischen Entwicklung in den nachfolgenden Jahren bewahrte sich sein Éléazar eine ganz besondere Würde, einen ganz besonderen Zorn und eine ganz besondere menschlich zu nennende Verzweiflung.

Über seine Rollenauffassung ist viel geschrieben worden und Shicoff hat sich selbst gerne dazu geäußert. Weniger gut meinende Kritiker waren schnell mit Vergleichen aus der Interpretationsgeschichte zur Hand – wobei ihnen vor allem Enrico Caruso eingefallen ist. Es wären aber seit Beginn der Tonaufzeichnung auch andere Namen zu nennen, vom bereits erwähnten Leo Slezak bis zu Richard Tucker oder José Carreras. Nicht vergessen werden darf der Stilist Georges Thill, der vielleicht letzten Bannerträger der klassisch-lyrischen französischen Schule. Apropos Caruso: Der „olympische Gott“ aller Tenöre hat den Éléazar bekanntlich nie in Wien gesungen – er war hierzulande überhaupt wenig zu Gast, sang an der Hofoper im Laufe von nicht einmal zehn Jahren nur eine Handvoll an Partien. Der erste Weltkrieg beendete seine kurzen Gastauftritte in Wien. Er hat hier am 6. Oktober 1906 als Rigoletto-Herzog debütiert – und Neil Shicoff hat auch als Herzog, am 5. Mai 1979, im Haus am Ring debütiert.

Solche gesangshistorischen Anmerkungen greifen aber nur bedingt. Es lag auf der Hand, dass man von Shicoff keinen „restaurativen“ Gesangsstil erwarten durfte. Shicoff stellte alle musikalischen Mittel in den Dienst des Ausdrucks und es ging ihm um die Authentizität des Charakters, nicht des Stils. Man spürte das schon im zweiten Akt, bei der Darstellung des Pessachmahles, wo die Zuschauer zur still teilnehmenden Gemeinde an einer religiösen Handlung werden, bis Éléazar schließlich über die Anmaßung des Christen Léopold, Rachel zu begehren, außer sich gerät. Ob man die Sänger des Léopold seitens der Abendspielleitung immer vorgewarnt hat, mit welcher Unerbittlichkeit sich der messerbewehrte Shicoff auf sie stürzen würde?

Shicoff entdeckte in dieser Rolle eine archetypische Botschaft voll Schuld und Sühne, die der beklagenswerten Herrlichkeit eines von Gott auserwählten Volkes im Spannungsfeld historischer Gegebenheiten nachspürt. Für diesen Éléazar gibt es keinen Ausweg, sein Glauben und sein Leben fordern ihn bis zur letzten Konsequenz – und Shicoff schien in jeder Aufführung einen psychischen Ausnahmezustand zu erleben unter dem das Opernhafte der Handlung verschwand. Das „Rachel, quand du Seigneur“ nahm er mit langsamem Tempo, gab ihm den Anstrich eines Selbstgesprächs, in dem sich die Gedanken nach und nach entwickeln, bis sie kurz in einem wiegenden, sehnsuchtsvollen Rhythmus schwingen, einer väterlichen Gebärde, die gleichsam die Tochter, die doch nicht seine ist, in den Armen wiegt. Die Stimme klingt dabei angespannt, aber nicht überspannt. Es ist die Stimme eines reifen Mannes, ein wenig schon vom Herbst des Lebens angewittert, und mancher hohe Ton färbt sich in ein Klagen um, das Verzweiflung meint. „Shicoff, stimmlich angestrengt, sucht den Ausdruck in der Äußerlichkeit naturalistischer Affekte.“ Das liest man dazu in Jürgen Kestings Standardwerk „Die großen Sänger“ (Band IV, 2008, S. 2122) – wobei nicht klar ist, ob Jürgen Kesting hier nach Tonträgern urteilt (wie meist) oder ob er Shicoff als Éléazar auf der Bühne erlebt hat. Denn das macht den ganz großen Unterschied. Und das Publikum in den vielen „La Juive“-Vorstellungen reagierte anders – viel spontaner. Auf einer online zugängigen, archivierten „Geocities“-Seite fand sich der Artikel „Unexpected Gold?

The case for *La Juive* in Vienna“ von Claire Butler. Sie schildert ihre Eindrücke von Vorstellungen der Premierenreihe am 4. und 8. November 1999. Über Neil Shicoff und seine Wirkung der bekannten Arie im 4. Akt auf das Publikum notierte sie: „Shicoff's voice has acquired the weight of a father, but again, vocally this was not the majestic patriarch. Rather, this was the voice of a deeply conflicted human being, as his timbre has always suggested. (...) His ‚Rachel, quand du Seigneur‘ was taken without the strenuousness of Caruso, but with death-defying slowness and accents of heartbreak that would haunt me for days. On both nights, the following ovation of several minutes was not merely the eruption of a pleased audience. It was a necessary release for us from the almost unbearable tension he had created. But tension immediately peaked again with the cabaletta capped by an electrifying final line (again, often incomprehensibly cut) of ‚Israel la réclame!‘ that left us stunned as the house lights rose before the final scene.“ [1]

Im Jahr 2003 wurde während einer Aufführungsserie eine DVD mitgeschnitten über die sich das englische „Gramophone“-Magazin betreffend Shicoff wie folgt äußerte: „His singing wins the audience, with an ovation after ‚Rachel, quand du Seigneur‘, though it hasn't the tonal beauty of Richard Tucker or the concentrated line-drawing of Giovanni Martinelli. (...) Eléazar's cabaletta, ‚Dieu m'éclaire‘ and the Ballet are omitted.“ [2]

Shicoff wurde in den 35 „La Juive“-Aufführungen von 1999 bis 2015 als Eléazar nur in fünf Vorstellungen durch andere Tenöre vertreten: vier Mal durch den 2019 verstorbenen Francisco Casanova, einmal durch John Uhlenhopp. Am 29. Juni 2010 wurde „La Juive“ als vorletzte Operaufführung der Direktion Holender gegeben. Auch daran kann ermessen werden, welche Sonderstellung dieser Oper im Rahmen dieser langen Direktionszeit zukam. Es war ein passendes Finale, weil Holender hatte Neil Shicoff die Partie vorgeschlagen und der Tenor war daran sofort interessiert gewesen. (Staatsopern Jahrbuch, 2005, S. 226)

[1] <https://web.archive.org/web/20091027133731/http://www.geocities.com/Vienna/8917/Juive.html> [4.10.2023]

[2] John Steane: *Can you really stage a spectacu-*

lar opera with just the bare necessities?

<https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=halévy-la-juive> [14.1.2025]

„Besetzungslisten“ bis 2010

Die Figur der Rachel fand in Soile Isokoski in der Premiere eine innige Fürsprecherin. Ihr leicht dunkles, wärmeres Timbre vermittelte die Leiderfahrung, näherte sich der existenziellen Grenze, die ihr tenoraler Bühnenvater zwischen narzistischem Gotteswahn und totaler Selbstverleugnung abschnitt. Krassimira Stoyanova, die bald die Partie der Rachel übernahm, ließ einen helleren, leichtgängigeren Sopran hören, der stärker die weibliche Tugend herausstrich und stilistisch sehr sicher agierte. Sie ist auch auf besagter DVD Shicoffs Partnerin. Laut der bereits zitierten „Gramophone“-Besprechung ist Krassimira Stoyanova „(...) a Rachel of real quality, radiant and powerful of voice, gifted with a dignified presence, and carrying as much dramatic conviction as this particularly tiresome production allows.“

Neben Isokoski und Stoyanova kam nur noch Hasmik Papian in einer Serie im November 2004 zum Einsatz, die in dieser Partie nicht ganz so souverän wirkte wie die „Stammbesetzung“.

Alastair Miles und Ensemblemitglied Walter Fink „teilten“ sich die Partie des Kardinals Brogni über zehn Aufführungsjahre hinweg. 2010 sang Alexandru Moisiuc, ebenfalls ein Ensemblemitglied der Staatsoper, dreimal den Kardinal. Miles lieh schon in der Premiere dem Brogni seinen festen, aber nicht gerade balsamischen Bass: eine Stimme, die mehr die Konflikte offenlegte, als sie hinter würdevollem Brimborium zu verbergen.

Die übrigen Besetzungen wechselten und mit ihnen der Eindruck. Die Partie des Léopold hat schon im ersten Akt ihre Tücken. Seine „Serenade“ ist mit mehreren heiklen Spitzentönen gespickt. Auch wenn in dieser Produktion eine gekürzte und dadurch etwas „entschärfte“ Fassung gesungen wurde, die Serenade gestaltete sich praktisch in jeder Aufführung zum kurzen tenoralen Parforce-Ritt mit zweifelhaftem Ausgang. Die Sänger des Léopold fanden gewöhnlich erst im zweiten Akt zu ihrer Form. Zoran Todorovich ging es in der Premiere nicht anders. Weitere Rollenvertreter waren: Jeffrey Francis, Jianya Zhang, Ferdinand von Bothmer und Ho-yoon Chung.

Regina Schörg sang die Eudoxie in der Premiere – es war die erste große Rolle dieser vielversprechenden, damals knapp über 30 Jahre alten Sängerin an der Wiener Staatsoper, der leider nicht mehr viele folgen sollten. Schörg hatte 1992 ihre Karriere am Linzer Landestheater begonnen und sang seit 1996 an der Volksoper vor allem Operette. Der Weg zur Oper war der gelernten Speditionskauffrau nicht vorgezeichnet gewesen, machte „Umwege“ über das Kabarett und über Show-Moderationen. Sie sang in den späten 1990er-Jahren außerdem viel Mozart und das lyrische italienische Fach, dank ihrer koloraturfähigen Stimme beispielsweise auch „Lucia“. 2003 stand sie als leidenschaftlich-hysterische Elettra in einer „Idomeneo“-Produktion des Wiener Klangbogen-Festivals noch auf der Bühne des Theaters an der Wien, in der Wiener Staatsoper war sie zuletzt im Jänner 2005 zu hören. Sie gab damals ihr Debüt als „Figaro“-Gräfin, sang aber nur die ersten zwei von vier Vorstellungen. Ricarda Merbeth sprang für die beiden restlichen Aufführungen ein. Die Partie der Eudoxie wurde meist aus dem Ensemble besetzt. Folgende Sängerinnen kamen als Eudoxie zum Einsatz: Simina Ivan, Bori Keszei, Jane Archibald und zweimal Theodora Gheorghiu im Juni 2010. Nach Simone Young übernahm der 2009 verstorbene Vekoslav Šutej die Produktion, später folgten noch Michael Halász und Frédéric Chaslin am Pult.

Kritik und Rezeption

Nach der erfolgreichen Premiere eroberte sich das Werk nicht nur die Bühne der Wiener Staatsoper zurück, sondern die Staatsoperproduktion ging auch auf Reisen, unter anderem nach Israel und an die Metropolitan Opera. Andere Häuser zogen mit Eigenproduktionen nach, und es scheint, als habe der Stoff in der Gegenwart wieder Wurzeln schlagen können. Diese Erfolgsgeschichte ist aber eng mit dem persönlichen Engagement von Neil Shicoff verknüpft, der den Éléazar zu seiner „Lebensrolle“ gemacht hat, als Plädoyer gegen Fanatismus und Intoleranz. Am 15. Mai 2003 wurde Kammersänger Neil Shicoff nach einer Vorstellung von „La Juive“ zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Die Zeitungen ergingen sich nach der Premiere in Lobpreisungen auf Neil Shicoff, dessen schauspielerische und sängerische Qualitäten

herausgestrichen wurden. So notierte Manuel Brug am 26. Oktober 1999 in der „Welt“: „In der Caruso-Rolle des Éléazar ist er Verbitterung, schneidende Ablehnung, ein wütender Ahasver, gehetzt von den Furien des Antisemitismus. Dann, in der berühmten Arie ‚Rachél, quand du Seigneur‘, scheint nur noch Verzweiflung auf, ein gebrochener, alter Jude, der nicht weiß, ob er seine Christentochter retten oder mit in den Tod reißen soll. Wie Shicoff das spielt, lebt, singt – das ist einer der raren Momente, der heute noch große Oper sein kann.“

Die Frage nach einer politischeren Akzentuierung stellte beispielsweise Jürg Stenzl im „Feuilleton“ der „Berliner Zeitung“ (26.10.1999). Und Derek Weber meinte in den „Salzburger Nachrichten“ (25.10.1999) zum Regie-Konzept: „Das durch die Kostüme verstärkte Konzept ist gewiss nachvollziehbar, aber ein bisschen sehr plakativ. Dass sich dahinter ausgefeilte, bewegende Momente der Personenregie befinden, macht es doppelt schwer, die Inszenierung als nicht besonders gelungen und in den Massenszenen einfallslos zu bezeichnen.“

Die Aufführung wurde aber auch als Wiederentdeckung eines Werkes gefeiert, das bis in die 1930er-Jahre zum festen Bestandteil des Opernrepertoires gehört hatte und dessen Lebensfähigkeit auf der gegenwärtigen Bühne jetzt bewiesen worden war. Auch die Publikumsreaktionen bei den Folgevorstellungen der Premierenserie waren durchwegs positiv.

Beim vorläufigen Abschied von der Produktion im Juni 2010 wurde sie in ihrer historische Dimension durchaus erfasst und sie als wichtiger Eckstein der künstlerischen Bilanz der Direktion Holender gewürdigt. Neil Shicoff war auch nach zehn Jahren immer noch ein überzeugender Goldschmied, auch wenn seine „schwerer“ gewordene Stimme den Sänger teilweise schon stark zum Forcieren zwang. Sein direkter Draht zum Publikum war ungebrochen. Wilhelm Guschlbauer, der viele Jahre lang für die Opernzeitschrift „Der neue Merker“ aus Paris berichtet hat, notierte in der Juliausgabe 2010 zu der „La Juive“-Vorstellung an der Staatsoper vom 21. Juni desselben Jahres: „Obwohl er ja nicht mehr der Jüngste ist, bringt er Überzeugungskraft und Inbrunst auf, die bewundernswert ist. Seine Stimme hat zwar an Glanz und lyrischer Schmiegsamkeit eingebüßt, doch die Ausdrucksfähigkeit ist

völlig überzeugend, zumal er eine hervorragende Diktion besitzt, denn man versteht sogar großteils den französischen Text.“

Die Wiederentdeckung von „La Juive“ passte in das historische Konzept einer Direktion, die beschlossen hatte, die Zeitspanne des Nationalsozialismus in Österreich und seinen Einfluss auf die Wiener Staatsoper im speziellen zu problematisieren. (Ein Thema, das freilich bereits der Vorgänger von Ioan Holender, Claus Helmut Drese, im Gedenkjahr 1988 aufgegriffen hatte.) Ließ der Direktor doch kein Jubiläum ungenutzt, um breite Schneisen in ein dunkles Kapitel österreichischer Kulturgeschichte zu schlagen und so manche ehemalige Bühnen- oder Pultgröße rückte durch diese Aufdeckungsarbeit in ein anderes, kritischeres Licht. Zieht man dieses in Betracht, dann passt die Wiederentdeckung von „La Juive“ als gelungene Reanimation eines längst auf der „Abraumhalde“ der Operngeschichte vermuteten Werkes durchaus ins Programm. Und es war, rückblickend betrachtet, eines der größten künstlerischen Verdienste der Ära Holender überhaupt, diesen Schritt gewagt zu haben.

Einige Wochen nach der Regierungsbildung der ÖVP-FPÖ-Koalition am 4. Februar 2000 erwähnte der Staatsoperndirektor gegenüber der Wochenzeitung „News“, dass er anonyme Drohbriefe antisemitischen Inhalts erhalten habe, und er ortete insgesamt eine xenophobe Stimmung im Lande. Betreffend „La Juive“ meinte er: „Unsere Inszenierung der ‚Jüdin‘, in der der jüdische Tenor Neil Shicoff auf der Bühne ein Seder-Fest feiert, geht an die Met und nach San Francisco.“ Dass er damals auch sein Direktionsende mit dem Jahr 2005 angegeben hat – nun, diese Pointe soll nicht verschwiegen werden: „Ich gehe sicher 2005 aus dem Amt, weil ich dann Siebzig bin und nicht weiß, wie lang ich leben werde.“ [1]

[1] http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20000405_OTS0166/antisemitische-beschimpfungen-und-drohungen-gegen-holender-der-operndirektor-im-news-interview-ueber-zivil-courage-presse-attacken-guertler-und-mentha-vorausmeldung-news-1400-v-6400 [4.10.2023]

Ein Abschied mit Hindernissen

Nach fünf Jahren wurde „La Juive“ 2015 noch einmal für vier Aufführungen reaktiviert – es galt das Lebenswerk von Neil Shicoff zu ehren,

der in der Saison 2014/15 seinen Abschied von der Staatsopernbühne nahm. Aber Shicoff musste die ersten beiden Vorstellungen krankheitsbedingt absagen. Das führte dazu, dass der erste „La Juive“-Abend überhaupt ausfiel und durch einen „Liebestrank“ ersetzt wurde. In der zweiten Vorstellung sprang John Uhlenhopp als Éléazar ein. Vor der dritten Vorstellung am 3. März 2015 wurde Neil Shicoff angesagt – und in der vierten am 7. März gab es dann doch noch eine Art von „Happy End“. Der Sänger wurde an diesem Samstagabend mit Auftrittsapplaus empfangen – und nach angestrengtem Beginn fand seine Stimme im Laufe der Vorstellung zu guter Form. Rund um Éléazar herrschte Opernalltag – teils durch Absagen, teils durch Erkrankungen bedingt. Soile Isokoski, die Rahel der Premiere, hatte die Partie schon vor Monaten zurückgelegt. Mit Olga Bezsmertna fand man im Ensemble einen ansprechenden Ersatz. Bezsmertnas leicht dunkel gefärbte Mittellage passte gut zur Gefühlswelt Rahels, die markanten, etwas harten Spitzentöne weniger. Dan Paul Dumitrescu sang einen sicheren, im Timbre für die unerbittliche, selbstherrliche Macht der Kirche vielleicht zu milde gestimmten Kardinal Brogni.

Jason Bridges hatte sich dem Léopold zu widmen. Der Sänger schlug sich tapfer, manövrierte seinen schmalen, wenig durchsetzungsstarken und sehr hell timbrierten Tenor mit einigem Geschick durch die tückische, und ihm wohl noch um eine Nummer zu große Partie. Hila Fahima sang als Einspringerin die Prinzessin Eudoxie, mit hübscher, wendiger, allerdings noch sehr leichter Stimme. (In der ersten der drei Vorstellungen sang Aida Garifullina die Eudoxie.)

Wenn der Abend trotzdem deutlich machte, dass „La Juive“ eine mitreißende Oper sein kann (wobei die Staatsoper eine diesmal sogar um die Ouvertüre (!) gekürzte Fassung spielte), lag das neben Shicoff auch an Frédéric Chaslin, der mit dem Orchester für eine zügige Gangart sorgte, die zwar nicht unbedingt das Raffinement der französischen Oper betonte, aber die Spannung „am Köcheln“ hielt. Der stimmlich präsente Staatsopernchor sorgte vor allem im ersten Akt für das fähnenschwingende Ambiente, dieses weniger gelungenen Teils von Krämers Regiearbeit. Der starke Schlussapplaus währte 20 Minuten lang – und Neil Shicoff kam zu mehreren Solovorhängen auf die

Bühne. Ihm wurden zwei Blumensträuße geworfen.

Bei Neil Shicoffs Gala zu seinem Staatsopern-Abschied am 3. Mai 2015 stand der vierte Akt des Werkes noch einmal auf dem Programm. In einem Interview mit der Tageszeitung „Die Presse“ (2.5.2015) blickte der Sänger auf „La Juive“ und die Premiere im Jahr 1999 zurück und meinte, diese „(...) Premiere war vielleicht der Höhepunkt von allem was ich erreicht habe – nicht weil sie perfekt gewesen wäre, sondern wegen der Tiefe der Erfahrung, auch im Austausch mit dem Wiener Publikum.“

Eine für Anfang September 2022 geplante Wiederaufnahme von „La Juive“ scheiterte keine zwei Wochen vor dem Saisonstart, weil der Aufführung krankheitsbedingt mit Sonya Yoncheva und Roberto Alagna die Ausführenden der beiden Hauptpartien abhanden gekommen waren. Statt dessen spielte man „La bohème“ mit Anna Netrebko.

III. Fußnoten zu einem „Sündenfall“: „Die Frau ohne Schatten“-Premiere an der Wiener Staatsoper im Jahr 1999

„Mit der musikalisch und vokal höchststrangig besetzten Frau ohne Schatten hat die Wiener Staatsoper gleichzeitig einen neuen Weg der optischen Aufbereitung der Symbolwelt dieses für Wien so wichtigen Werkes beschritten.“

Staatsoperndirektor Ioan Holender (Die Wiener Staatsoper: Jahrbuch 2000, Hrsg. von den Freunden der Wr. Staatsoper. S. 7)

Wenn ich „La Juive“ als die wichtigste Premiere der fast zwanzig Jahre umfassenden Ära Holender bezeichnet habe, dann war die „Frau ohne Schatten“ womöglich die zweitwichtigste. Nicht so sehr wegen des Werkes an sich – auch wenn die Wiener Staatsoper als Uraufführungsort gegenüber dieser Oper eine besondere Verpflichtung hat – sondern wegen der Reaktionen auf die Inszenierung von Robert Carsen.

Natürlich haben sich große Teile des Publikums schon die Jahre zuvor über das sogenannte „Regietheater“ geärgert und ereifert, aber in diesem Fall wurde das Märchen selbst entlarvt und analytisch in die Moderne überführt. Das Märchen der „Frau ohne Schatten“ wurde von Robert Carsen psychoanalytisch gedeutet. Der Geisterbote als Dr. Sigmund Freud ist fast zum Synonym für diese Produktion geworden, die an die Geschichte der Psychotherapie im Wien der Jahrhundertwende anknüpfend, die Kaiserin einer „Therapie“ unterworfen hat – so wie der „echte“ Dr. Freud seine Hysteriepatientinnen.

Die Vorgängerproduktion hat es zwischen 1977 bis 1992 laut Online-Archiv der Wiener Staatsoper auf 40 Vorstellungen gebracht; die Regie von Helge Thoma in den Bühnenbildern von Günther Schneider-Siemssen hat, versehen mit leicht orientalischem Flair, weder an die Märchenzeit noch an das Märchenland der „Südöstlichen Inseln“ des Librettos gerührt. Dass ihre Ablöse von einem Teil des Publikums nicht goutiert werden würde, war absehbar gewesen. Üblicherweise ist mit den Buhs für das Regieteam beim Schlussvorhang aber die Sache „gegessen“. Nicht so in diesem Fall.

Schon die Rezensenten der österreichischen Tageszeitungen zeigten sich in ihren Premierenkritiken Carsens Regiekonzept gegenüber

ziemlich skeptisch. Befeuert wurde die ablehnende Haltung, als Wilhelm Sinkovicz, Musikkritiker der Tageszeitung „Die Presse“, am Silvestertag des Jahres 1999 im Feuilleton zu einem „Rundumschlag“ gegen das sogenannte „Regietheater“ ansetzte. Daran schloss sich eine mehrmonatige „Kampagne“ an, die vor allem in Leserbriefen, aber auch im Austausch zwischen Publikum und Staatsoperndirektor geführt wurde. Doch der Reihe nach.

Die Premiere fand am Samstag statt, die Premierenkritiken der heimischen Tageszeitungen sind durchwegs Montag, den 13. Dezember 1999, erschienen. Dabei kam es zu seltenen „Koalitionen“. Der linksliberale „Standard“ blies in das selbe Horn wie die bürgerliche „Presse“ oder die am Boulevard orientierte „Kronen Zeitung“. Dass gerade die katholische Wochenzeitung „Die Furchen“ die Inszenierung belobigen sollte, überrascht im „Konzert der Ablehnung“. Die Sicht des deutschen Feuilletons auf die Wiener Theater- und Opernverhältnisse ist wieder ein ganz eigenes Thema, immerhin ist sogar die eher konservative „Welt“ mit der Produktion einverstanden gewesen.

Um noch ein wenig im Detail zu verharren: Peter Vujica, selbst Komponist und Literat, als Grazer mit vielen Berührungspunkten zum avantgardistischen Steirischen Herbst behaftet, titelte im „Standard“: „Szenische Attacke auf die Frau ohne Schatten an der Wiener Staatsoper. Viel Lärm auf der Diät-Station (...)“ In der Tageszeitung „Die Presse“ notierte Wilhelm Sinkovicz: „Manche Regisseure sind dem Geheimnis der Kunst gegenüber mindestens so hilflos wie die Jünger Sigmund Freuds gegenüber der Seele des Menschen.“ Franz Endler, ehemaliger Kulturressortleiter der „Presse“, später für den „Kurier“ tätig, meinte in selbigem: „Mit Professor Freud geht es auch nicht“. Er empfahl den Lesern, bei der Aufführung die Augen fest geschlossen zu halten. „Mit seiner Staatsopernregie der Frau ohne Schatten erlitt Robert Carsen eine Bruchlandung, die diese Art mutwillig durchgeboxter Ideen bloßstellt.“, meinte in der Kronen Zeitung, Karlheinz Roschitz. „Diese Inszenierung kennt überhaupt kein Geheimnis. Sie ist sozusagen eineindeutig. Und damit nach nur wenigen Minuten schon durchschaubar.“, schrieb Karl Harb in den „Salzburger Nachrichten“. Auch in der die Premiere nachbetrachtenden Österreichischen Musikzeitschrift

(Band 55/1. Wien 2000) ist keine Jubelhymne über diese Neuinszenierung erschienen: „(...) es greift zu kurz, wenn man meinen wollte, Carsen habe lediglich das Märchenhafte des Stückes eliminiert: Er hat es, bewusst oder unbewusst, radikal missverstanden.“ Immerhin wird vom Rezensenten Gerhard Kramer die „hohe Virtuosität“ gelobt, mit der Carsen seine Geschichte erzählt hat.

Besonders interessant ist, dass gerade Michael Krassnitzer in der katholischen Wochenzeitschrift „Die Furche“ (Nr. 50/16.12.1999) die Premiere als „reinigenden Psychotrip“ empfunden und von einem „genialen Regietheater-Wurf“ gesprochen hat.

Wie angemerkt nahm sich am 31. Dezember 1999 Wilhelm Sinkovicz in der „Presse“ noch einmal des Themas an und prangerte unter der Überschrift: „Schluß mit dem Unfug: Vom langsamen Sterben der Oper“ die „Holzhammernmethoden“ der modernen Regie an. Sinkovicz bekannte sich in dem Artikel zu einem „Opernmuseum“, um darin durch „glaubwürdige“ Aufführungen des Kernrepertoires die Werke in alter Frische am Leben zu erhalten. Es folgten: zustimmenden Leserbriefe, eine bissige Replik des Staatsoperndirektors und eine erneute Klarstellung von Sinkovicz, in der sich unter anderem der Satz findet: „Die Stücke, die man vorgibt zur Diskussion zu stellen, vernichtet man.“ („Die Presse“, 11.1.99)

Daraufhin wurde ein Publikumsgespräch mit Staatsoperndirektor Ioan Holender am 15. Jänner 2000 vom Thema „Regie-Theater“ ganz in Beschlag genommen. Holender zeigte sich unerbittlich. Er betonte, die Verantwortung für die szenische Realisation ebenfalls mitzutragen. Er verwahrte sich strikt dagegen, dass Regisseure mutwillig ein Werk „zerstören“. Holender stellte sinngemäß in den Raum, dass der Mensch ein „Gewohnheitstier“ sei, sich deshalb also schwer an Neues gewöhne, dass er sich außerdem nicht mit Zeitungspolemiken beschäftige und dass er mit dem Begriff „Werktreue“ nichts anzufangen wisse.

Holender griff das Thema aber zehn Jahre später in seiner Autobiographie noch einmal auf, bezeichnete in ihr Robert Carsens Regie als „mutig“ und „intelligent“, verwies auf die Tiefenpsychologie Hofmannsthal und zeigte sich von den Publikumsreaktionen fast ein wenig enttäuscht: „Dennoch war die Aufführung durch eine teilweise aggressive Ableh-

nung der Regie gekennzeichnet.“ („Ich bin noch nicht fertig. Erinnerungen“. Wien 2010. S. 205).

Im April 2000 meldete sich der Musikwissenschaftler und Dirigent Kurt Pahlen in der „Presse“ zu Wort, damals bereits über 90 Jahre alt, ein Zeitzeuge der Musik- und Operngeschichte des 20. Jahrhunderts. Pahlens Streitschrift gegen die „überbordenden Regie-Moden“ vom 25. April 2000 schließt dort an, wo Wilhelm Sinkovicz anlässlich der „Frau ohne Schatten“-Inszenierung den Faden aufgenommen hatte. Pahlen formuliert wie folgt über die zeitgenössischen Theatermacher: „Ich klage an: die Regisseure, die um ihres persönlichen Ruhmes, ihrer oft maßlos überhöhten Gagen und ihrer zumeist negativen Lebenseinstellungen willen Werke mißachten, der Lächerlichkeit aussetzen, verfälschen, im tiefsten Grunde unverstanden auf die Bühne bringen.“ Pahlen belegt seine Meinung mit einer ganzen Reihe an Regiebeispielen, die berühmtesten davon aus dem Bayreuther Chéreau-„Ring“ stammend.

Für Pahlen existiert noch der „Idealismus“ von Musik als „heiliger Kunst“, ohne diesen näher zu erläutern: „Ich habe die heutigen Regisseure in Verdacht, ihre Beziehungen zur Musik, der heiligen Kunst (Hofmannsthal), seien nicht die erfreulichsten – wenn sie überhaupt existieren.“ Er spricht davon, dass das Publikum statt „bewundernswerter Meisterwerke nur Fälschungen vorgesetzt erhält“ und von der „straflosen Willkür der Regisseure“. Wobei er aber für das Sichtbarmachen „tiefschürfender Gedankengänge“ Verständnis zeigt.

Nach diesem Beitrag Kurt Pahlens war die Diskussion fürs erste erschöpft. Und inzwischen ist die Wiener „Frau ohne Schatten“-Inszenierung von Robert Carsen auch schon wieder Geschichte. Gespielt wurden – so das Onlinearchiv der Staatsoper – von 1999 bis 2012 immerhin 28 Vorstellungen. Kurt Pahlen selbst ist 96 Jahre alt geworden und 2003 verstorben.

IV. „Patti-Fieber“: Das Gastspiel von Adelina Patti im Carltheater im Jahr 1863 (Teil I)

Die kleine Göttin

Adelina Patti war eine der gefeiertsten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts. Für Gioachino Rossini war sie eine kleine „Dea“, für Hector Berlioz die Inkarnation der rosawangigen Hebe. Als die Sängerin mit ihrem jugendlichen Charme im Spätherbst 1862 Paris verzauberte, hat der Porträtkünstler Franz Xaver Winterhalter die Sängerin gemalt: Adelina Patti in einem weißen Kleid und mit einer weißen Rose oder Kamelie in der Hand. Ihr dunkles, glänzendes Haar und die dunkelbraunen Rehaugen heben sich vom blassen Dekolleté deutlich ab – eine Mischung aus Unschuld und Verlockung vor dem Hintergrund einer Landschaft, die sich bis zu fernen Hügeln erstreckt.

Als sich im Februar 1863 Adelina Patti aufmachte, um nach London und Paris auch Wien zu erobern, reiste dieses Bild mit ihr. Es wurde im Carltheater, dem auserkorenen Ort von Pattis erstem Wien Gastspiel, in einem Salon im ersten Stock als Reklame ausgestellt. Dort konnte es gegen eine Spende von 20 Kreuzern, die Bedürftigen gewidmet war, von „Adoranten“ angehimmelt werden. Und wenn man dieses Gemälde betrachtet, dann ahnt man auch die mädchenhafte Erotik, die die Sängerin in jenen Jahren umgeben hat: eine blutjunge vestalische Priesterin des Gesanges.

Dieses Gemälde hat angeblich Scharen von Neugierigen angelockt. Eine Notiz im „Fremden-Blatt“ fasst einige Reizworte zusammen, die den Betrachtern dieses Gemäldes untergekommen sein werden: „Engelsanlitz“, „Elfengestalt“, „feingeschnittene, leuchtende Gazellenaugen“. [1]

„Der Kamerad“ – laut Eigendefinition ein „militärisch-belletristisches Wochenblatt“ – hat noch genauer hingesehen und die Erotik des ganzen Entwurfes mit kühl-männlichem Blick taxiert. Er schwärmt von einem „(...) duftigen weißen Kleide, dessen Ausschnitt einen wundervoll gewölbten Brustkorb sehen und einen Busen weiß und zart wie eine Kamelienblüte halb durchscheinen lässt“. Allerdings wurde die Ähnlichkeit des Porträts mit der lebenden Patti als nur mäßig beschrieben. Aber liegt die Kunst der großen Porträtmaler nicht gerade darin, der Wirklichkeit ein wenig auf die Sprünge zu helfen? Der vom Porträt berich-

tende „Kamerad“ hat in diesem Fall aber eine Vermutung, warum das Bild den lebendigen Eindruck, den die Patti auf das Wiener Publikum gemacht hat, nur „mäßig“ vermittelt: „(...) weil das Bild nicht singt und weil man sich gewöhnt hat, Patti und Singen als zwei Begriffe zu betrachten, die sich nimmer trennen lassen“. [2]

Patti war, als das Porträt gemalt wurde, neunzehn Jahre alt. Knapp vor ihrem Wiener Debüt hat die im Februar 1843 geborene Sängerin ihren zwanzigsten Geburtstag gefeiert. [3] Aber auf das Publikum wirkte sie jünger, fast kindlich, mit ihrer kleinen Gestalt.

Diese Jugendlichkeit – um nicht zu schreiben „Kindlichkeit“ – wird in vielen Rezensionen angesprochen. Sie wird oft „die kleine Patti“ genannt, groß gewachsen war sie jedenfalls nicht. Ende März 1863 ist in der Londoner „The Musical World“ ein „Korrespondentenbericht“ aus Wien erschienen, in dem der Verfasser vom überwältigenden Erfolg der Sängerin in der Donaustadt erzählt – und der sich überraschend ausführlich mit dem Aussehen der Sängerin befasst. Die Sätze lesen sich schon fast wie eine Liebeserklärung: „It is the charm of the girl, nay, of the child, which produces so refreshing an effect when she appears. It is spring; morning, dew, the first ray of the sun, the perfume of the rose that has blown during the night; which causes the faces of all audience to brighten up. The head of a child upon the symmetrically formed and charming body of a young girl, such is Adelina Patti. A delicately chiselled head, with fine mobile features, and the guileless eyes of a doe – white marble turned into flesh, surrounded by a dark frame of hair, and daintily intersected by black brows, eyes, and lashes, such is Adelina Patti. A mignon head upon a delicate but beautifully robust and healthy body. A head of fourteen upon a bust of eighteen.“

Der Vergleich mit dem Duft einer Rose lässt einen natürlich gleich an das eingangs erwähnte Bild von Winterhalter denken: Patti, eine Blume unter Blumen, vom Künstler offenbar so aufgefasst wie von der Menge, gewissermaßen schon zu einer floralen Marke stilisiert, angepasst an die Erwartungshaltungen und Phantasien des Publikums. Der Berichterstatte in der „Musical World“ betont zudem ihr sicheres Auftreten und ihre kindliche Unbekümmertheit. Sie würde auch so singen, alles

sei so frisch an ihr. Und das Fazit dieser Eloge schwingt sich zu dem Vergleich auf, dass sich ein Vogel in Adelina Pattis Brust eingenistet haben müsste. [4]

Der britische Musikschriftsteller und Gesangslehrer Herman Klein hat in seiner Biographie „The reign of Patti“ ein bemerkenswertes Interview überliefert, dass die Zeitung „Le Figaro“ vor dem Engagement in Wien mit der Sängerin in Paris geführt hat. Patti, wie angemerkt zu diesem Zeitpunkt neunzehn Jahre alt, hat im äußeren Erscheinungsbild den interviewenden Redakteur an ein vierzehnjähriges (!) Mädchen erinnert, das noch mit Puppen spielt und nichts vom Leben weiß. Man erfährt in diesem Gespräch, dass Patti keine Zeitungen liest, dass sie Thackeray und Dickens mag, dass es ihr in London besser gefällt als in Paris, weil es dort ruhiger ist und sie sich in London zu Hause fühlt. Man erfährt, dass sie Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch spricht. Auf die Frage, ob sie in Wien viel singen werde, sagt sie, dass sie über ihre Engagements nicht Bescheid wisse, weil ihr Papa alles arrangiere: „(...) they tell me to sing, and I sing.“ [5] Solche Interviews waren für Europäische Zeitungen damals noch eine Novität – und dass eine in Paris weilende Patti das Pariser Publikum wissen lässt, dass es ihr in London besser gefällt, ist nicht gerade ein Musterbeispiel für besonders gelungene Öffentlichkeitsarbeit.

In der „Wiener Zeitung“ vom 1. März 1863 erschien eine längere biographische Notiz. Sie gibt einen Eindruck davon wie die Sängerin dem Wiener Publikum „medial“ vermittelt worden ist: „Der Name Patti beschäftigt seit sehr kurzer Zeit alle Welt, die sich ums Theater kümmert; man hört und liest von märchenhaften Erfolgen, von Enthusiasmus und Fanatismus, ja Paroxismus, in den die ‚kleine Patti‘ die große Menge versetzt; es ist daher kein Wunder, wenn schon seit Wochen in den betreffenden Kreisen Wiens eine Art Patti-Cultus sich vorbereitet und der persönlichen Begegnung dieses Phänomens mit fieberischer Ungeduld entgegengesehen wird.“ Der Bericht geht dann auf die Herkunft der Patti ein, berichtet ihre Abstammung von italienischen Eltern, die selbst Sänger seien. Er berichtet vom Scheitern der Eltern, in den Vereinigten Staaten mit einer italienischen Operngesellschaft zu reüssieren und vom märchenhaften Aufstieg der Adelina Patti. Die Sängerin habe sich zuerst in den

großen Städten Nordamerikas einen Namen gemacht, ehe es 1861 in London zu ihrem Europadebüt gekommen sei: „(...) seit dieser Zeit erklang ihr Name in Europa in immer mächtigeren Schwingungen, bis er zur großen Glocke des Tages wurde. Sie sang in Berlin, Brüssel, Amsterdam, kehrte wieder nach London zurück und machte dort nach jeder neuen Rolle neues Furore. (...) Endlich sollte sie Paris kennen lernen, wo sie denn am 17. November 1862 zum erste Male auftrat und an 33 Theaterabenden die Pariser in ‚fureur‘ versetzte.“

[1] „Fremden-Blatt“, 5.3.1863: „Das weißgekleidete Mädchen hält eine weiße, vollaufgeblühte Rose in der Hand; – die Rosenknospe spielt mit ihrer älteren Schwester. Das Engelsanlitz blickt so zutraulich den Beschauer an, daß man sich unwillkürlich zu der zarten Elfengestalt hingezogen fühlt, – die feingeschnittenen leuchtenden Gazellenaugen endlich vollenden den zauberhaften Eindruck.“

[2] „Der Kamerad“, 13.3.1863

[3] Zu ihrem genauen Geburtsdatum gibt es verschiedene Angaben, wobei meist der 10. Februar oder der 19. Februar genannt werden. In der „Wiener Zeitung“ vom 1. März 1863 wird in einem biographischen Abriss der 9. April 1843 angegeben. John Frederick Cone nennt in seiner Patti-Biographie „Adelina Patti. Queen of Hearts“ (Portland 1993) den 19. Februar und vermutet in der Diskrepanz einen Schreibfehler. Der Apriltermin beziehe sich laut Cone auf das Taufdatum, das er mit 8. April angibt. (S. 12).

[4] Dr. Julius Wagner: „Adelina Patti“ In: „The Musical World“, 28.3.1863, Band 41, Nr. 13. (S. 196f) „She has not merely the charm but also the courage and pleasing audacity of a child. (...) Patti produces the impression of having a bird nestling in her breast. She sings like a bird and like nothing else; pleasing repose in her body; tune and warbling in her throat. We have heard singers possessed of more boldness and virtuosity than Mdlle. Patti; but this singing child is a charming individuality; with which no other is to be compared. This is her value; this is her especial charme.“

[5] Herman Klein: „The reign of Patti“. New York 1920. (S. 117f)

Pattis Ankunft in Wien

Adelina Patti sollte Ende Februar 1863 von Paris kommend in Wien eintreffen. Die Erwartungen des Wiener Publikums waren durch die Tagespresse schon eifrig geschürt worden.

Adelina Patti kam als Mitglied der Operntruppe von Eugenio Merelli nach Wien. Die Sängerin selbst war bei ihrem Schwager und Gesangslehrer Maurice Strakosch unter Vertrag, der sie an Merelli „verpachtet“ hatte. Es überrascht also nicht wirklich, wenn Patti, wie in besagtem Interview zitiert, über ihre Engagements nicht Bescheid wusste, denn die Sängerin diente sozusagen als wohlbehütetes „Familiensilber“.

Als Auftrittsort war das in der Jägerzeile bzw. Praterstraße gelegene Carltheater vorgesehen. Damaliger Direktor des Hauses war der k. k. Hoftheatermaler Moritz Lehmann, ein genialer Künstler ohne kaufmännisches Talent, dem nicht einmal das erfolgreiche Gastspiel der Patti aus seinen wirtschaftlichen Nöten helfen können. Für dieses Gastspiel wurde ein eigenes Abonnement aufgelegt, das 22 Vorstellungen umfasste. Der Verkauf begann Anfang Februar, die Nachfrage war so groß, dass auf der zweiten Galerie noch zusätzliche Logen eingebaut wurden. Eine Loge im Parterre oder in der ersten Galerie kostete im Abonnement 660 Gulden, also 30 Gulden pro Vorstellung. Für Vorstellungen außerhalb des Abonnements wurden an der Kassa 35 Gulden verrechnet. (Zum Vergleich: Eine Loge im Burgtheater kostete an der Tageskasse laut Abendplakaten dieser Zeit 10 Gulden.) In der preisgünstigsten Sperrsitzkategorie auf der dritten Galerie 2. und 3. Reihe kostete das Abo 33 Gulden. Die günstigsten Karten gab es für die vierte Galerie. Sie kosteten pro Vorstellung 30 Kreuzer. Ein Stehplatz im Parterre kostete 1 Gulden 50 Kreuzer. [1] Die erste Vorstellung – „La sonnambula“ – war für 24. Februar angesetzt.

Adelina Patti ist am 21. Februar in Wien eingetroffen. [2] Eine Heiserkeit zwang sie jedoch, ihr Debüt um ein paar Tage aufzuschieben. Die Sängerin wurde homöopathisch behandelt, wie man in den Erinnerungen von Louisa Lauw nachlesen kann, die sie in dem Band „Vierzehn Jahre mit Adelina Patti“ aufgezeichnet hat. Lauw war noch in Paris als Gesellschafterin der Sängerin in Dienst genommen worden und hat sie die nächsten Jahre hindurch begleitet. Die freundschaftliche Beziehung der beiden wurde in der schweren Ehekrise der Patti mit ihrem Gemahl, dem 1868 geheirateten Marquis de Caux, aufgerieben, weil Lauw laut eigenen Angaben die äußerehlichen Gefühle der Sän-

gerin für den französischen Tenor Ernest Nicolini nicht goutiert hat. Aber von solchen emotionalen Verwirrungen war 1863 natürlich noch keine Rede. Interessanter Weise erwähnt auch Lauw den kindlichen Eindruck, den die Sängerin bei ihrer ersten Begegnung im Jänner 1863 auf sie gemacht hat: „Wenn auch fast im gleichen Alter mit ihr stehend, betrachtete ich sie doch als ein verzogenes Kind, welchem man schmeicheln oder Geschichten erzählen müsse, um es zu trösten.“ [3]

[1] „Der Zwischen-Akt“ mit Angabe der Abo-Preise, 12.2.1863

„Warum verlangt man 1fl. 50kr für jenes kleine Fleckchen Erde, wo ein armer Sterblicher im Parterre oder auf den Galerien seine beiden Füße hinstellen kann.“ „Ost-Deutsche Post“, 15.3.1863; 660 Gulden entsprechen nach heutigem Stand rund 9.850 Euro, 33 Gulden knapp 500 Euro – siehe Historischer Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank: <https://finanzbildung.oenb.at/docroot/waehrungsrechner/#/> [17.1.2025]

[2] „Wiener Zeitung“, 1.3.1863

[3] Louisa Lauw: „Vierzehn Jahre mit Adelina Patti“. Wien 1884. (S. 10ff)

Wien-Debüt mit „La sonnambula“

Pattis Wiener Debüt ging dann um vier Tage später als geplant über die Bühne des Carltheaters und sie feierte einen großen Erfolg. Nach der Premiere der „Sonnambula“ am 28. Februar folgten Reprisen am 2. und 4. März. Als Bühnenpartner der Patti fungierten der im Jahre 1825 geborenen Tenor Antonio Giuglini als Elvino und der Bass Luigi Agnesi als Conte Rodolfo. Giuglini hatte eine steile Karriere hinter sich, war nach Erfolgen in Italien ab den späten 1850er-Jahren zum Liebling des Londoner Publikums avanciert, verstarb aber nur zweieinhalb Jahre nach dem hier beschriebenen Wien-Gastspiel angeblich in geistiger Umnachtung. Luigi Agnesi wurde in den Zeitungsankündigungen mit F. Agnesi abgekürzt, wohl von seinem eigentlichen Namen Louis-Ferdinand-Léopold Agniesz abgeleitet. Der belgische Sänger war Jahrgang 1833 und spätestens ab Mitte der 1860er-Jahre ein in den europäischen Metropolen gefeierter Bassist. In den Nebenrollen kamen Kräfte des Carltheaters zum Einsatz. Als Kapellmeister fungierte Luigio Orsini.

„Nach dem ersten Debut der Patti zu schließen, ist sie eine Primadonna wie kaum eine zweite im singenden Europa.“, ließ die „Wiener Zeitung“ in ihrer „Sonnambula“-Kritik die Leser wissen, um dann gleich wieder die Jugendlichkeit der Sängerin zu betonen: „Ermißt man die Jugend der Dame, die zum Ueberfluß auf der Bühne wie ein dem Pensionat entschlüpftes Mädchen von etwa sechzehn Jahren aussieht und rechnet man hinzu, was sie bei solcher Empfänglichkeit sich noch anzueignen in der Lage: so darf die Oper auf den Namen Patti ihre höchsten Erwartungen bauen. Es ist jedenfalls abzuwarten, wie sie sich in tragischen Opern gibt; die Probe in dieser idyllischen war eine alle Erwartungen übertreffende. Die ältesten Theaterbesucher sagen, daß sie seit der Malibran so was nicht gehört. Die Stimme der Patti ist nicht von kollosaler Intensivität, aber ein höchster Sopran (bis ins dreigestrichne F) von bezaubernder Jugendfrische, Süßigkeit und Anmuth. Ihr Vortrag erquickt; alles geht natürlich, spielend, wie von selbst; es ist nichts Gewaltames, Verzerrtes, Augen und Hals Verdrehendes da, mit Einem: man hört das Mädchen und sieht sie nicht singen, was gar oft sehr peinlich anzuschauen. Zu diesen eminenten Vorzügen von herzerobernder Stimme und der Meisterschaft im Vortrage gesellte sich ein so fein nuanciertes, naturwahres Spiel, wie es bei der kurzen dreijährigen Bekanntschaft mit dem Theater eben nur gedacht werden kann. Der Beifall war deßhalb auch ein innerlichst empfundener, der sich bis zu orkanartigem Lärmen steigerte und sich in Dutzend Hervorrufen Luft machte. Herr Giuglini stand als gewiegter Tenor und prächtiger Sänger dem wunderbaren Mädchen trefflich zur Seite. Meister Rossini hat wohl gewußt, was er schrieb, als er die Patti die kleine ‚Dea‘ nannte.“ [1]

Folgt man Louisa Lauw, dann hat Patti vor ihrem Wiener Debüt zwar nicht am Erfolg gezweifelt, aber doch befürchtet, dass sich noch Spuren ihrer Heiserkeit geltend machen könnten. Schließlich hatte Wien, wie Lauw schreibt „(...) den ganzen Heerbann seiner Kunstkenner, Kunstmächene, Kunstcelebritäten, Enthusiasten, seinen Geburts- und Geldadel in's Carl-Theater entsendet; das Haus war bis an den Giebel gefüllt.“ Angeblich haben dann Patti-Gegner der Lisa gleich bei ihrem ersten Auftritt stürmischen Beifall gespendet, um dem Publicum glauben zu machen, das wäre die Patti.

Auch wenn diese von Lauw erzählte Geschichte anekdotische Züge trägt, wäre diese „Intrige“ gut gewählt gewesen, weil Amina bekanntlich erst nach der Lisa auftritt, die sich gleich mit dem Vortrag einer Kavatine schmücken muss. Lauw führt dann weiter aus: „Kaum wurde aber der Irrthum aufgeklärt, so drang schallendes Gelächter der armen Lisa entgegen. Auch der damalige Director der Hofoper, Herr Salvi, welcher gerne einen Misserfolg der Patti erlebt hätte, weil er dem Impresario Merelli das Engagement der Künstlerin refusirt hatte, war still schmunzelnder Zeuge dieses albernen Complots. Als aber die zarte Amina im Vollglanze ihrer ersten Jugend vor die Rampe schwebte, war das Publicum von dem Zauber ihrer Erscheinung, von dem Glühen ihres Rehauges hingerissen, und es empfing das halbe Kind mit orkanartigen Applausalven. Adelinens Furcht erwies sich als unbegründet, denn ihre Stimme klang glockenrein. Das Wohlwollen des Publicums steigerte sich mit jedem Acte und erreichte den Höhepunkt nach dem Rondo finale. Die Hervorrufe während und am Schlusse der Vorstellung waren unzählbar. Mit ihrem ersten Auftreten war Adelina Patti der Liebling der Wiener geworden, welcher sie auch bis an's Ende ihres Gastspieles verblieb.“ [2]

[1] „Wiener Zeitung“, 1. März 1863

[2] Louisa Lauw: „Vierzehn Jahre mit Adelina Patti“. Wien 1884. (S. 16ff)

Weitere Rezensionen zu „La sonnambula“

Eine der ersten Rezensionen zum Wiener Debüt der Patti erschien am 1. März 1863 im „Fremden-Blatt“. Sie behandelt Sopran und Tenor in durchaus ausgewogenem Maße und vermeidet eine übertriebene Metaphorik. Patti wird den Lesern als „liebliches Kind“ vorgestellt, mit „reizender Erscheinung“, die sich aber im Laufe des Abends zu einer „tragischen Künstlerin“ entwickelt: „Die Palme des Abends gebührt Frä. Patti und Herrn Giuglini, und es gelang ihnen Beiden, das äußerst zahlreich versammelte Publicum, welches das Haus in allen Räumen füllte, zu den lautesten und spontansten Beifallsbezeugungen hinzureißen. Das haben sie wohl Beide mit einander gemein, daß sie mehr noch als das Ohr des Hörers dessen Herz entzücken. Frä. Patti ergreift mit ihrem sympathischen Organ in magischen

Momenten den Hörer ebenso mächtig, als Hr. Giuglini durch die Tiefe der Empfindung, die sich in seinem Gesange ausdrückt, zu bewältigen versteht. Zur Entfaltung virtuosen Gesanges gibt die ‚Nachtwandlerin‘ nicht gerade sehr viel Gelegenheit; aber so viel steht fest, daß Frl. Patti, deren reizende Erscheinung anfänglich den Eindruck eines neckischen Schalkes macht, im Laufe der Vorstellung eine Leidenschaft des Spiels entwickelt, welches berechtigt, sie eine große tragische Künstlerin zu nennen. Wir erinnern hier ganz besonders an die Szene, wo Elvino aus Eifersucht, da der Schein gegen sie spricht, sich von ihr trennt. Herrn Giuglini's Stimme ist äußerst ansprechend, besonders im Piano und mezza voce, und zu singen versteht er in einer Weise, die nichts zu wünschen übrig läßt. Ein Publikum, welches an starkem Schreien und forcirtem Loslegen besonderes Wohlgefallen findet, wird sich vielleicht mit Herrn Giuglini weniger befreunden, der verständige Kunstfreund hingegen desto mehr. Die übrigen Kräfte waren alle vollständig am Platze und griffen tüchtig ins Zeug. (...) Frl. Patti ward bei offener Scene und nach dem Aktschlusse stürmisch gerufen und am Schlusse wollte der Beifall kein Ende nehmen. Die Künstlerin erhielt Kränze und Blumenbouquets von allen Seiten.“

Am 3. März meldeten sich die „Blätter für Theater, Musik und Kunst“ zu Wort, um ihre Einschätzung des neuen Wiener Publikums Lieblings darzulegen. Der Rezensent beginnt, indem er das „Patti-Fieber“ beim Namen nennt, das London und Paris ergriffen habe, und jetzt nach Wien überzuspringen drohe. Der Rezensent nennt die Ursache auch beim Namen, nicht ohne, dass er sich scheut, den Namen einer anderen hochgerühmten Sopranistin ins Spiel zu bringen: „Jenny Lind ist – äußerlich wenigstens – alt geworden, und die Patti ist jung, blutjung.“

Wer die lange, launige Einleitung nicht ohne Amusement gelesen hat, erfuhr dann freilich, dass Frl. Patti so viel Enthusiasmus schon auch rechtfertige: „(...) denn sie besitzt der Eigenschaften in reichem Maße, um nicht nur die Menge zu blenden und entzücken, sondern auch auf den Kenner in vieler Hinsicht einen guten Eindruck zu machen.“ Aber, wie gleich hinzugefügt wird: „Frl. Patti ist weder in Hinsicht auf ihre Mittel noch rücksichtlich der Vollendung künstlerischen Könnens das, was

man eine phänomenale Erscheinung nennen könnte. Sie hat bedeutende Mittel, sie besitzt Kunst, wer wollte das läugnen; daß es aber schönere Stimmen gibt, und daß ihre Kunst derzeit noch manche Lücke wahrnehmen läßt, ist nicht minder wahr.“ Es folgt die Conclusio: „Das Vorzüglichste an ihrer Kunst ist die Natur. (...) Die Unmittelbarkeit, mit der sie sich so ganz gibt, wie sie ist, das Ungesuchte, Ungekünstelte jeder geringsten ihrer Kundgebungen, diese echte Naivität, die man bei ihr bis in den kleinsten Zug verfolgen kann, und die der modernen Kunst ganz abhanden gekommen ist durch Reflexion und Raffinement, gibt den Schlüssel zur Erklärung ihrer Macht, welche die Künstlerin auf ihre Zuhörer ausübt.“ Der Rezensent gesteht der Patti zu, ihren Gesang nicht durch allerhand Unarten auf den Effekt zu berechnen. Sondern sie singe streng im Takte, korrigiere nicht den Komponisten und würde in ihrem Vortrag nur dort Varianten anbringen „(...) wo sie statthaft und durch den Gebrauch gleichsam eingebürgert sind.“ Sie würde das Forte weder übertreiben noch beim Piano in affektiertes Gesäusel verfallen: „Sie singt stets so, wie es der musikalische Sinn und die Situation eben erfordern. Sie kokettirt nicht mit ihrer Kunst und umgibt sie mit keinem Nimbus solcher Alluren, die einem schon auf zehn Schritte Entfernung zurufen: Acht geben, jetzt wird etwas ganz Besonderes producirt.“ Als Nachteile ihrer Gesangeskunst erwähnt der Rezensent, dass Patti der gebundenen Passagen nicht ganz mächtig zu sein scheine: „Alle derartigen Ausführungen tragen mehr oder minder den Charakter des Staccato, die Ligaturen reichen selten über eine Gruppe von mehr als 2-3 Tönen. Der Triller, bloß in der Mittellage vollkommen correct, kommt sowohl bezüglich der Distanz als der Egalität weder in der tiefern noch in der höhern Lage tadellos zum Vorscheine. Die chromatische Scala gelingt besser als die diatonische; aus größeren Intervallen zusammengesetzte Passagen wickeln sich minder fließend ab. Und dennoch wirkt Alles mit einer wohlthuenden Frische, weil es ohne alle Präntion gebracht wird. (...) Die Stimme klingt, wie gesagt, in allen Lage gleich stark, voll und hell; ihr Klang ist rein, jugendfrisch, obgleich nicht sonderlich weich. Schöne Knabenstimmen pflegen manchmal dieses Colorit zu haben.“ Sein Fazit lautet: „Man trägt den befriedigenden Eindruck da-

von, eine lyrische Künstlerin und nicht bloß eine Virtuosin gehört zu haben.“

Den Tenor Antonio Giuglini erwähnt der Rezensent mit Anerkennung: „Er ist ein weicher, echt italienischer tenorino di grazia, dem seine mit großem Geschick ausgeübte Kunst des Phrasierens über die meisten Verlegenheiten hinweghilft, die ihm sein ziemlich erschöpfter Stimmfond bereitet.“ Den Conte Rodolfo sang Luigi Agnesi mit sonorer Stimme, „(...) der nur die etwas nasale Vocalisation einigen Eintrag thut. Sein Vortrag ist leider völlig geistlos. (...) Die Chöre waren tüchtig studirt und sangen, wie alle Uebringen in italienischer Sprache. Das Orchester hielt sich passabel, die mise en scène war gut. Dirigent Orsini zeigte Gewandtheit und brachte durch frische Zeitmaße Leben in die abgestandene Syrupmusik der Bellini'schen ‚Sonnambula‘.“

Das Urteil von Eduard Hanslick

Eduard Hanslick, der sich dann während Patti's rund zweimonatigem Wiener Aufenthalt mit der Sängerin befreundet hat, berichtete über seine Eindrücke von der „Sonnambula“ in der „Presse“ vom 4. März 1863. Seine Anmerkungen versuchen auch eine „psychologische Erklärung“ für Patti's Erfolg: „Das Patti's Fieber mit einigen hundert Pulsschlägen in der Minute ist zum allgemeinen Zustand geworden. Wenn wir auch freimüthig bekennen, kein Freund vom Delirium überhaupt zu sein, so soll uns dies Geständniß doch gegen die lebenswürdig allarmirende Ursache der neuesten Krankheit nicht ungerecht machen. Wenn man Gesang, Spiel und Persönlichkeit der Patti als Totalität auffaßt, muß man gestehen, kaum einer reizenderen Erscheinung auf der Bühne begegnet zu sein. Wir haben größere Gesangskünstlerinnen gehört und blendendere Stimmen; wir erinnern uns geistreicherer Darstellerinnen und schönerer Frauen. Allein der Zauber der Patti besteht darin, uns sofort auf jede Rivalin vergessen zu machen. Was sie gibt, ist so ganz ihr eigen, so harmonisch und lebenswürdig, daß man sich rasch fesseln, ja mit Vergnügen auch ein klein wenig blenden läßt. Wenn das zarte Mädchen kleinen Schrittes auf die Bühne gehüpft kommt, ihr kindliches, von harmloser Fröhlichkeit überquellendes Gesichtchen lächelnd neigt, und dann wieder mit ihren großen, glänzenden Rehaugen so gutmüthig klug ins Publicum schaut – da hat sie auch schon

die Herzen gewonnen. Nun beginnt sie zu singen und zu spielen, und Auge und Ohr sagen gerne Ja zu dem voreiligen Urtheil, das das Herz gesprochen. Zuerst freut man sich der jugendfrischen Stimme, die in dem weiten Umfang vom C bis zum dreigestrichnen F sich ausgeglichen und mühelos bewegt. Dieser helle, echte Sopran klingt namentlich in der Höhe ungemein klar und distinct; die Mittellage hat einen kleinen Anflug von Schärfe, der aber mehr den Eindruck herber Morgenfrische macht, und zu dem Charakter und Stimme zu gehören scheint. Hervorragend durch Schmelz und Weichheit ist die Stimme nicht, auch kann man deren Kraft nur mit Bezug auf den zarten Körper der Sängerin überraschend nennen. Die Ausbildung dieses sympathischen Organs darf man eine hohe nennen, wenn sie gleich in manchen technischen Details eine noch höhere Stufe nicht bloß denken, sondern auch hoffen läßt. Im getragenen Gesang gewinnt die Stimme der Patti den wohlthuenden Ausdruck warmer, schlichter Empfindung. Einer großen Steigerung und hinreißend dramatischen Wirkung scheint dies Organ kaum fähig, wird aber auch weislich nie bis an die Grenzen dessen geführt, was die Künstlerin vollständig bewältigt. Ihre Bravour ist bedeutend, glänzender in Sprüngen und Staccatos als in gebundenen Passagen. Fehlt den Fiorituren der Patti die süße Weichheit und Rundung, der unvergleichliche Mezza-voce-Hauch der Artot, so erfreut sie dafür durch die Kühnheit und zutreffende Sicherheit, mit der sie vocalistische Abenteuer unternimmt und besteht. Der einzige Triller, den wir in der ‚Sonnambula‘ hörten, war rund und bestimmt, unter den Verzierungen nicht jede vom besten Geschmack, wie z.B. die hohen Staccatotöne im Schlußrondo. Kaum geringeren Werth, als auf die positiven Vorzüge ihrer Gesangeskunst, legen wir auf die negativen, d.h. wir preisen die Patti schon darum, weil sie nicht tremoliert, nicht schreit, die Töne nicht hinüberzieht, die Tempi nicht willkürlich schleppt oder überstürzt, und was sonst der italienischen Lieblingssünden mehr sind. (...) Ueber allem, und dies bleibt dem Hörer als unverkürzter Eindruck liegt ein unendlicher Liebreiz. Für uns ruht er zunächst in der frischen und doch stets zarten Natürlichkeit, in dem mühelosen, freudigen, ja geradezu kindlichen Walten der Sängerin. Wieviel von dieser reizenden Natürlichkeit bewußt, wie viel un-

bewusst sei, wollen wir weder, noch brauchen wir es zu untersuchen. (...) Neben Patti gelang es Herrn Giuglini als Elvino einen schönen Erfolg zu erringen. Seine Tenorstimme ist von weichstem, süßestem Klang. Ihr gleichmäßig offener, heller, eigenthümlich clarinetteartiger Laut erinnert an die specielle Klangsönheit, welche den männlichen Sopranisten des vorigen Jahrhunderts nachgerühmt wurde, einer besonderen Vergeistigung sind derlei Stimmen selten zugänglich. Den Vortrag Herrn Giuglini's charakterisiren nicht sowol Kraft und dramatischer Ausdruck, als Süßigkeit und Eleganz. Die Höhe, die bereits einen Theil ihres Schmelzes eingebüßt, hütet sich Giuglini zu forcieren, was ihm nur zum Lobe gereicht. Giuglini scheint bereits ein Liebling des Publikums zu sein. Die Umgebung der beiden berühmten Gäste war in der ‚Sonnambula‘ befriedigend. (...) Ein Urtheil über den Bariton Agnesi, der uns ein recht verwendbares Mitglied scheint, müssen wir vorderhand aufschieben, da er bei der Vorstellung, der wir anwohnten, durch eine arge Heiserkeit auf bloßes Markieren seiner Rolle beschränkt war. Beide Vorstellungen der ‚Sonnambula‘ spielten vor einem überaus zahlreichen und theilnehmenden Publicum. Nach den Actschlüssen nahm die Begeisterung wahrhaft italienische Formen an.“

Resümee der ersten drei „Sonnambula“-Vorstellungen

Am 5. März 1863 zog das „Fremden-Blatt“ nach den ersten drei „Sonnambula“-Vorstellungen ein erstes Resümee. Es überrascht nicht, dass auch hier das „Kind“ im Mittelpunkt steht: „Adeline Patti hat erst dreimal in Wien gesungen und nur in einer einzigen Rolle sich vorgeführt, und schon herrscht im Publikum dieselbe Begeisterung für das ‚Kind‘, über die wir vor nicht langer Zeit, als wir die enthusiastischen Berichte aus Paris und London lasen, ungläubig den Kopf schüttelten. (...) Adeline Patti besitzt – wir schließen uns hier dem treffenden Urtheile eines kunstverständigen Freundes an – gesanglichen Instinkt wie wenige Auserwählte, und ist dabei von einer kindlichen Verwegenheit, die Alles wagt, was ihr einfällt. Und diese kindliche Verwegenheit ist es, die ihr alle Herzen gewinnt. Sie hüpfte über die gefährlichsten Passagen, über Abgründe von Schwierigkeiten mit dem Leichtsinne eines Kindes, das die Tiefe nicht ahnt, die es zu verderben droht. Die Leichtig-

keit, mit der sie scheinbar gesangliche Unmöglichkeiten zu Stande bringt, setzt den Kenner in Erstaunen und verblüfft die Menge. (...) Man muß von der Patti keinen Styl, keine Größe des Vortrags erwarten, man muß sie eben singen hören wollen und sich an ihr ergötzen, wie man sich an den Liedern der Vögel ergötzt. Frä. Patti weiß, daß sie herrlich singen kann und kokettirt allerliebste mit ihrem Glockenspiele; aber es ist das Bewußtsein des Kindes, das Kokettiren eines 14jährigen Mädchens, das seine Herzensfreude daran findet, geputzter zu sein, als seine Freundinnen aus der Pension, und alles dies macht ihre Leistung noch verführerischer.“

Womit wir wieder beim Thema wären. Patti's ganzes Auftreten brachte eine naive Erotik ins Spiel, die offenbar Männerphantasien beflügelt hat. Angeblich sind ihr 1862 von London Hunderte „Gentleman“ nach Paris gefolgt, um sie bei ihrem dortigen Gastspiel bewundern zu können. Mit Heiratsanträgen soll sie überschüttet worden sein. Die sublimen Verquickung von Kunst und Erotik lässt auch eine Rezension in der in Leipziger Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ erkennen, wo es heißt: „Dazu kommt nun noch ein wahrhaft bezauberndes Aeußere, fast kindliche Züge und eine Mimik, ein Spiel, die auch den hartgesottentesten Sünder hinreisen müssen. (...) Wenn Adeline Patti in der sonnambula sich auf ihr Bett legt, so ist das ein so reizend und so unschuldvolles Miniatur-Bild, das es jeder Zuschauer, sei er nun einzeln stehender Jüngling oder ‚zahlreicher Familienvater‘ im Herzen mit nach Hause trägt. Der Jüngling träumt davon noch Tage lang, und der Familienvater hegt in der Stille den verzeihlichen Wunsch, ein solches Kind sein eigen zu nennen, selbst wenn das onus damit verbunden wäre, alle Abende für des Kindes Gesang über 1000 Gulden eine gestempelte Quittung zu schreiben.“

Patti hatte jedenfalls eine Vorliebe, mit der „Sonnambula“ Gastspiele zu eröffnen. Sie hat mit der Amina auch 1861 ihr Europadebüt in London gegeben. Vielleicht war es das Kalkül ihres Impresario Strakosch, der darin einen Vorteil sah, um Patti's Erfolg auch „psychologisch“ abzusichern. Strakosch hat nichts dem Zufall überlassen.

Über die Gesangsfertigkeiten von Adeline Patti notierten die „Signale für die musikalische Welt: „Ganz besonders hoch ist es der Patti anzurechnen, das sie die neueste Gesangs-



Der Fotograf Camille Silvy hat Anfang der 1860er-Jahre zwölf Rollenbilder der jungen Patti aufgenommen, darunter auch die schlafwandelnde Amina.

<https://www.nga.gov/artworks/216327-adelina-patti>
[1.2.2025]

schule, d. h. das Schreien und Loslegen hübsch bei Seite läßt und sich in den Schranken edlen Maaßes hält. Sie wird dadurch im Vollbesitz ihres glücklichen Materials bleiben und lange der Menschheit zur Freude gereichen. Was die Ueberschwänglichkeiten von der colossalen Stimme der Patti anbelangt, so sind dieselben dahin zu berichtigen, das Adelina Patti's Stimme nicht durch Größe und Macht hervorragt, und das sie nicht an die Seite der größten Sopranstimmen unseres Jahrhunderts zu setzen ist. Ihr Stimm-Genre ist vorwiegend lieblich, nicht groß, womit keineswegs gesagt sein soll, daß die Patti eine hübsche, aber kleine Stimme hat. Es soll nur dagegen Verwahrung eingelegt werden, daß man in Adelina's Nähe nur noch von der Malibran sprechen darf. (...) Wenn man etwas so Anmuthiges sieht und hört wie die Patti, so kann man wohl dafür einige lang-

weilige Musik mit in den Kauf nehmen, obwohl die Bellini'schen Canti divini fast schon allzu viel abgeorgelt sind. (...) Der Tenor Giuglini erscheint als ein tüchtig geschulter Sänger mit riesiger Gestalt und ziemlich dünner, aber durchaus angenehmer Stimme. Er fand noch des Beifalls genug neben der Patti, was viel sagen will bei der Leidenschaftlichkeit, mit der sich das Publicum für die Patti erklärt. Das Haus ist alle Abende gedrängt voll und erdröhnt von Beifallssalven, so das Herr Lehmann ein gutes Geschäft machen wird trotz der theuren Regie. Man sagt, es müßten jeden Abend 4000 Gulden eingehen, um die Kosten zu decken. Das übrige Musikinteresse Wiens sinkt im Augenblick auf ziemlich tiefe Temperaturgrade, und das ist ein wahres Glück, nachdem im Carltheater so enorme Quantitäten von Enthusiasmus verbraucht werden.“ [1]

[1] Wiener musikalische Skizzen. In: „Signale für die musikalische Welt“.
21. Jg. Heft 15. 12.3.1863 (S. 227f)

V. Chancenlos im Repertoire: Zu Aufführungen von Opern raritäten von Robert Schumann und Franz Schubert

Hat Eduard Hanslick Schuld?

Robert Schumann und Franz Schubert verbindet nicht nur die alphabetische Nähe der Nachnamen: Beide waren keine erfolgreichen Opernkomponisten. Ihre Bühnenwerke liegen meist unter der Wahrnehmungsschwelle einer breiteren operninteressierten Öffentlichkeit. Zu Jubiläen werden sie hervorgeholt, als „Neuentdeckungen“ gefeiert und promotet, um dann rasch wieder vergessen zu werden.

Als Beispiel dafür sollen einige Aufführungszahlen dienen: Die Opern-Aufführungs-Datenbank operabase.com listet zum Beispiel für die Saisonen von 2017/2018 bis 2019/2020 weltweit keine Aufführung von Schumanns „Genoveva“; in der Saison 2016/17 kam die „Genoveva“ in Mannheim zur Aufführung (fünf Vorstellungen). Schuberts „Fierrabras“ wurde 2018 an der Scala aufgeführt (sieben Vorstellungen) und 2019 in Bern (zehn Vorstellungen). „Alfonso und Estrella“ kam 2019 an der Opéra de Baugé zur Aufführung (drei Vorstellungen). Dazu gesellen sich noch zwei Vorstellungen des Singspiels „Der vierjährige Posten“ an der Ungarischen Staatsoper. [1] Die szenische Produktion des „Fierrabras“ bei den Salzburger Festspielen 2014 soll auch noch erwähnt werden: Alexander Pereira nahm die Oper im „Handgepäck“ mit von Intendanz zu Intendanz. Auch in Wien hielten sich die Aufführungszahlen in sehr überschaubaren Grenzen: In den zwanzig Jahren von 2000 bis 2020 wurde Schumanns „Genoveva“ in einer szenischen und in einer konzertanten Produktion gegeben, die beiden Aufführungen der Schubert-Opern „Fierrabras“ und „Alfonso und Estrella“ erfolgten konzertant. Das Theater an der Wien brachte im Jahr 2013 den Schubert'schen „Lazarus“ szenisch zur Aufführung, ein fragmentarisch überliefertes „Religiöses Drama“.

Die leidvolle Rezeptionsgeschichte dieser Opern beginnt schon im 19. Jahrhundert und wird gerne mit dem Namen Eduard Hanslick verknüpft. Weder Schumanns „Genoveva“ noch Schuberts Opern haben beim „Wiener Papst“ der Musikkritik großen Enthusiasmus ausgelöst. In seinem Aufsatz „Robert Schumann als Operncomponist“ („Die moderne Oper“, 3. Auflage. Wien 1877) geht Hanslick

nicht nur auf Schumann, sondern allgemein auf das damalige deutsche Opernrepertoire und sein mangelndes Durchsetzungsvermögen beim Publikum ein.

Hanslick betont, dass das Schreiben für die Bühne eines spezifischen dramatischen Talents bedürfe – und der Kenntnis der realen Bühne. Deshalb, so Hanslick, könne man „ein genialer Tondichter sein, und doch für die Bühne nicht zu schreiben verstehen“ (S. 262). Hanslick bezieht diesen Satz nicht nur auf Schumann, Schubert und Mendelssohn, sondern auf die Mehrzahl der deutschen Opernkomponisten seiner Zeit. Ihnen allen fehle dieses spezifische dramatische Talent und die Kenntnis der realen Bühne – und beides hätten die französischen und italienischen Komponisten den deutschen oft voraus.

Als deutsche Komponisten mit dramatischem Talent gelten ihm Weber, Meyerbeer und Wagner (Mozart nimmt für ihn eine Sonderstellung ein) – und mit Abstand Marschner und Lortzing. Schubert und Schumann fallen nicht darunter. Wobei er Schumann sogar zugesteht, dass er – sinngemäß formuliert – gar keine „herkömmliche“ Oper habe schreiben wollen. Das Publikum sei jedenfalls nicht schuld daran, dass die Opern so vieler deutscher Komponisten keine Bühnenerfolge erzielen – auch wenn man versuche seitens der Journale ihm die Schuld dafür zu geben. Das Publikum ziehe eben wirksame Bühnenstücke den matten und effektlosen vor.

Die Rechnung, die Hanslick letztlich anstellt, ist schwer zu entkräften: Der Erfolg misst sich immer noch an der Nachfrage. Um diesen empirischen Zugang zu bekräftigen, merkt Hanslick an, dass Richard Wagner an der Wiener Hofoper in der Saison 1873/74 der meistgespielte Komponist gewesen sei. Publikums-wirksame Opern werden also nachgefragt und gespielt, das lässt sich an den Aufführungszahlen nachweisen – egal ob sie deutsche, französische oder italienische Komponisten zum Urheber haben.

An den mageren Aufführungszahlen der „Genoveva“ und den Opern Schuberts vermochten seit dem 19. Jahrhundert auch die ausgefeiltesten Interpretationen und musikwissenschaftlichen Essays nichts zu ändern. Und obwohl sich immer wieder bedeutende Mentoren für sie stark gemacht haben – von Franz Liszt bis Nikolaus Harnoncourt – haben diese Be-

strebungen zu keiner nachhaltigen Etablierung auf den Spielplänen der Opernhäuser geführt. Anzumerkender Weise gilt die von Hanslick bereits erkannte Diskrepanz zwischen „Feuilleton“ beziehungsweise „Mentoren“ und dem „Publikumsgeschmack“ nach wie vor.

Aber um die Frage zu beantworten, die diesem Kapitel vorangestellt worden ist: Dank seiner Bekanntheit und seiner polemischen Gabe diente und dient Hanslick der Musikkritik und -wissenschaft als beliebter Reibebaum [2], wenn es darum geht, die mangelnden Bühnenerfolge von Schumanns „Genoveva“ oder von Schuberts Opern rezeptionsgeschichtlich zu begründen. Doch Hanslick hat nur zusammengefasst, was unter seinen Zeitgenossen gängige Meinung gewesen ist – wie in den folgenden Kapiteln noch gezeigt werden wird.

[1] Daten laut Datenbankabfrage auf www.operabase.com/de [26.5.2020] (Operabase basiert auf den Angaben der Veranstalter und bietet keine recherchierte vollständige Erfassung aller Aufführungen.)

[2] Das „Reiben“ beginnt schon im 19. Jahrhundert, siehe Heinrich Reimann: *Robert Schumanns Leben und Werke*. Leipzig 1887. (S. 140): „Und in der That wird man dem abfälligen Urteile, das ein sonst so begeisterter Schumann-Verehrer wie Hanslick über Genoveva gefällt hat, kaum beipflichten können.“

Schumanns „Genoveva“ – Ein Rückblick

Das Schicksal der Genoveva von Brabant ist Bestandteil sagenhafter Überlieferung. Sie erzählt die Geschichte einer Frau, die zur Zeit Karl Martells ungerechtfertigter Weise des Ehebruchs angeklagt, mit dem Tode bedroht und schließlich rehabilitiert wird. Der Stoff enthält alles, was in der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts „in“ war: deutsches Frühmittelalter, Christentum im Kampf gegen die Heiden, das Mysterium einer schönen, leidenden, untadeligen adeligen Frau. Genoveva wurde zu einer Ikone der Romantik. Ihre Geschichte wurde unter anderem von Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel dramatisiert. Schumann hat sich bei diesen beiden umgesehen und nach einem ihm nicht zusagenden Librettoentwurf von Robert Reinick den Text selbst fertiggestellt.

Heute ist Schumanns „Genoveva“, Oper in vier Akten, vor allem eine Rarität. Hin und wieder

setzt man sie mutig als konzertante Aufführung an, szenische Produktionen sind selten. Das Werk hat schon bei Schumanns Zeitgenossen zwiespältige Gefühle erweckt. „Völliges Erschrecken über die Gemeinheit und Roheit dieses Werkes“ notierte eine echauffierte Cosima Wagner am 10. April 1875 in ihr berühmtes Tagebuch. Richard Wagner berichtet im zweiten Teil seiner Autobiographie generös, wie er Schumann bei dessen Oper helfen wollte – aber Schumann wollte von den vorgeschlagenen Änderungen nichts wissen. [1]

Schon die „Berliner Musikzeitung“ vom 10. Juli 1850 vermeldete zur Uraufführung: „Die Oper mag ein vortreffliches Concertstück sein, aber es fehlt ihr das Lebenselement: die dramatische Wirksamkeit.“ Eine grundsätzlich positive Besprechung in der „Wiener Zeitung“ (6. Juli 1850) drängt auf Kürzungen und vermerkt einen „Mangel an dramatischer Technik“ und – sinngemäß – eine den Gesang überwuchernde Symphonik. Der Bericht der „Neue Zeitschrift für Musik“ (2. Juli 1850) vermerkt das „gespannteste Interesse“ des Publikums, dem es aber an der Begeisterung für das Gebotene ermangelt habe. Und wie hat das Publikum anlässlich der Wiener Erstaufführung am 8. Jänner 1874 reagiert? Die „Wiener Sonn- und Montagszeitung“ (11. Jänner 1874) berichtet von einer „höflichen Ablehnung“. „Die Presse“ (10. Jänner 1874) notierte: „Auf einen zündenden durchgreifenden Erfolg wird 'Genovena' stets verzichten müssen; in ihren Adern pulsiert kein Tropfen vom echten dramatischen Blute.“ [2]

Ehrerbietung gegenüber dem Komponisten, Skepsis gegenüber dem Werk, so könnte man die geäußerten Meinungen grob zusammenfassen – und das ist auch die Position, die Hanslick in seinem bereits zitierten Aufsatz „Robert Schumann als Opencomponist“ einnimmt. Hanslick hat die Argumente, die er gegen „Genoveva“ ins Feld führt, nicht „erfunden“, sie waren längst formuliert worden. Für ihn war das Textbuch schwach, ohne psychologische Motivierung der Handlung, und auch für ihn krankte die Musik „an dem einen unheilbaren Uebel, undramatisch zu sein“ („Die moderne Oper“, 1877, S. 258). Er erwähnt die Publikumsreaktionen bei der Wiener Erstaufführung: Das nach seinen Worten für Schumann „enthusiastisch“ eingenommene Publikum habe die erste Vorstellung mit „pietätvoller Andacht und Aufmerksamkeit“ verfolgt, um

von der zweiten an „in bedenklicher Weise auszubleiben“ (Ebd. S. 256).

Hanslicks Urteil sei um das Urteil eines weiteren Kritikers vermehrt, der mit seinen Aussagen nicht minder polarisieren konnte: Der englische Dramatiker George Bernard Shaw hat am 13. Dezember 1893 eine konzertante Aufführung der „Genoveva“ in London rezensiert. Shaw merkt die Nähe der Musik Schumanns zu Wagner an – und das meint er durchaus positiv. Er findet, man müsse sich bei dieser Oper an ihre symphonischen, beschreibenden und lyrischen Seiten halten, die aber den Kennern von Schumanns Liedern, Klavierstücken und Symphonien nichts Neues bieten würden. Vom Textbuch und von der dramatischen Ausführung hält er wenig. Als Ganzes sei die Oper ein „Versager“, und er bekundet Verständnis dafür zu haben, dass das Publikum sich nicht weiter mit ihr befasse. [3]

Hat sich seither viel verändert? Aufführungen – szenische Produktionen im Besonderen – blieben und bleiben rare Ereignisse: In Deutschland gab es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur vier Inszenierungen. [4] Die vierte, die Leipziger-Produktion aus dem Jahr 1999, die zu den Wiener Festwochen weiterwanderte, markierte die erste szenische Aufführung in der Donaumetropole seit dem Jahre 1874. In den 2000er-Jahren – auch anlässlich des 200-Jahr-Jubiläums von Schumanns Geburt im Jahr 2010 – kam es weltweit zu einigen szenischen Aufführungen, die vor allem dann Interesse erweckten, wenn sich ein bekannter Dirigent und ein bekannter Regisseur vor den verfahrenen „Genoveva“-Karren spannten wie Nikolaus Harnoncourt und Martin Kusej 2008 in Zürich. In der Saison 2007/08 wurden am dortigen Opernhaus acht Vorstellungen gespielt. Es existiert eine DVD von dieser (szenisch die Stereotypen zeitgenössischen Theaters beschwörenden) Produktion. Nikolaus Harnoncourt hat das Werk schon 1996 bei der Styriarte aufgeführt und sich in Interviews immer wieder leidenschaftlich dafür ausgesprochen. Schumanns 200. Geburtstag sorgte an kleineren deutschen Bühnen für Neuinszenierungen: in Cottbus und in Zwickau. Die großen Häuser haben sich an die Sache nicht herangewagt. In Leipzig gab es 2010 auch nur eine konzertante Aufführung.

In Wien rankten sich um die Jahrtausendwende drei Produktionen – zwei konzertante und

eine szenische: 1996 gab es eine konzertante Aufführung im Wiener Konzerthaus mit Vlatka Orsanic als Genoveva, Peter Schreier als Golo und den Wiener Symphonikern unter Heinz Holliger. Die Oper wurde anlässlich des 150-Jahr-Jubiläums der Uraufführung in der Saison 1999/2000 im Rahmen einer Koproduktion der Leipziger Oper mit den Wiener Festwochen szenisch im Theater an der Wien aufgeführt. 2005 folgte eine konzertante Produktion der Wiener Volksoper, die an drei Abenden gespielt wurde. Seither war die „Genoveva“ in Wien nicht mehr zu Gast.

[1] *Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe. Berlin 2004 (DGB 107)*

[2] *Eine der wenigen Ausnahmen in der wenig erfreulichen Aufführungsbilanz der „Genoveva“ dürfte laut Bericht der „Berliner Musikzeitung“ (14. Mai 1874) eine erfolgreiche Aufführungsserie in Wiesbaden im Jahre 1874 gewesen sein. Es wird allerdings betont, dass Kapellmeister Wilhelm Jahn da und dort mit Veränderungen nachgeholfen habe, um die Oper „bühnengerechter“ und „wirkungsvoller“ zu machen.*

[3] *Der Text ist in deutscher Übersetzung auf der Webseite „Schumann Portal“ zu finden, und er ist – mag man mit Shaws Urteil jetzt übereinstimmen oder nicht – jedenfalls amüsant zu lesen.*

<https://www.schumann-portal.de/george-bernard-shaw-zur-englischen-erstauffuehrung-von-robert-schumanns-oper-genoveva-2655.html> [26.5.2020]

[4] *Gerd Nauhaus: „Ein Stück Lebensgeschichte ...“ Schumanns „Genoveva“ revidiert. In: Österreichische Musikzeitschrift. Band 55. Heft 5. Wien 2000. (S. 15ff).*

Theater an der Wien: „Genoveva“ (2000)

In der Saison 1999/2000 machte sich eine Koproduktion der Wiener Festwochen mit der Leipziger Oper daran, Schumanns Oper Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das Titanenwerk der szenischen Wiederauferstehung „Genovevas“ wurde dem Maler, Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer übertragen.

Es wird nicht oft vorkommen, dass ein Regisseur sein Regiekonzept in die Form von 20-zeiliger Lyrik gießt! Im Gegenteil, meist werden die Programmhefte für ausschweifende Kommentare genützt. Ob Freyers Poesie das Inszenierungskonzept verständlicher gemacht hat? Immerhin drängte es Freyer mit seiner „Genoveva“-Inszenierung dorthin, wo sich schon so

manche romantische Seele ihr Wolkennest erbaut hat: im Horizont an der „(...) Augenlinie zwischen Himmel und Erde / ewig unendlich (...)“. Denn die „(...) Liebe ist als Sehnsucht wahr (...)“.

Dass man im Programmheft zur Aufführung (Leipziger Opernblätter, Spielzeit 1999/2000, Heft 1) neben Freyers Lyrik ein paar Absätze aus den „Hymnen an die Nacht“ findet, verdeutlicht die romantische Spurensuche, die hier anhand von Schumanns Oper geleistet werden sollte. Und im – so Freyer – „(...) Dasein Dortsein Alleinsein (...)“ schmeichelt die Auflösungstendenz einer Tristanschen Liebesverwirrung. Die Herausforderung ist allerdings, dass Schumann dergleichen in der Musik versteckt, während das groschenromanhafte Libretto solchen Verklärungstendenzen entgegensteht.

Freyer hat seinen Hang zum Symbol, zur Allegorie, zu einer visuellen Zeichensprache auch bei der „Genoveva“ ausgelebt. Die Handlung wurde in eine von zeitlich-räumlichen Rhythmen geprägte Kunstwelt transformiert und er hat ein mit Farben codiertes Beziehungsgeflecht errichtet – wie heißt es in der erläuternden Lyrik nicht so schön: „(...) meine Seele eine eigene Farbe (...)“. Also hat laut Freyer Genoveva eine weiße Seele, Golo eine blaue, Siegfried eine gelbe. Die jeweilige „Seelenfarbe“ oder „Klangfarbe“ war das bestimmende Merkmal der kastenförmig gebauten, sperrig wirkenden Kostüme, die für sich allein schon sehr statisch wirkten. Um das Ausdrucksspektrum zu erhöhen, konnten die Protagonisten Teile ihrer Kostüme aufklappen – und Flächen in anderer Farbe zeigen – etwa Rot, wenn in Golo die Liebe kocht. (Der Kostümentwurf von Amanda Freyer, des Malers Tochter, könnte von Oskar Schlemmers „Triadischem Ballett“ inspiriert worden sein. [1])

Dieses Bildertheater hatte den Reiz eines Katalogs mit klobigen Design-Mänteln, die wie bunte, übergestülpte Pappkartons aussahen, hinter denen die emotionalen Ansprüche der Figuren verschwanden und zu Farbflecken gerannen – lauter Schautafeln der Gefühle, die man wie Ampeln an- und abknipsen konnte: „Freyers tönende Verkehrsschule“ ulkte Manuel Brug in der „Welt“ vom 19. Oktober 1999 anlässlich der Leipziger Premiere. Angereichert wurde die Optik durch die leicht zackigen Bewegungen dieser Schachtelmännchen. Und Genoveva mit ihrem spitzen weißen Hut hatte mehr Puppenhaftes an sich, als einem leiden-

den Ritterfräulein, das ein Opernpublikum begeistern soll, gut tun konnte. Freyer setzte die Oper da und dort sogar der Gefahr unfreiwilliger Komik aus.

Vor einigen Jahrzehnten hätte man dergleichen vielleicht noch als „Mysterienspiel“ bezeichnet? Eine Verschmelzung unterschiedlicher Künste und Wahrnehmungsformen, die Opernaufführung als sich Abend für Abend erneuernde „Performance“, die mehr durch das „Design“ als durch das „Theater“ glänzt. Am Tag vor der Leipziger Premiere veranstaltete Achim Freyer eine solche Performance beim Schumann-Denkmal in Leipzig und rezitierte aus dem Schumann-Schrifttum. Beim nachfolgenden Pressegespräch soll Freyer gesagt haben, dass ihn die Musik zu „Genoveva“ seit 25 Jahren nicht mehr loslasse. Freyer bezog sich auch auf die Brechtsche Verfremdungs idee, an die ihn Schumanns Flucht in eine vergangene Epoche, um etwas über die Gegenwart auszusagen, stark erinnere. Dass Schumann in der Oper zudem seine aktuelle familiäre Beziehungssituation mitgedacht hat, scheint naheliegend. [2] Die musikalische Ausführung wurde vom Gewandhausorchester unter Gabriele Ferro getragen, das Orchester unterlegte Schubert im Theater an der Wien mit dunkel-leuchtendem Streicherklang. Das Ensemble erfüllte unter den gegebenen inszenatorischen Bedingungen achtbar seine Aufgaben. Deon van der Walt sang in dieser Produktion den Golo. Er hatte ein „Abonnement“ auf diese Partie, hat sie schon unter Harnoncourt verkörpert. Fünf Jahre später sang er den Golo an der Volksoper. Als Genoveva war Anne Schwanewilms zu hören, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends viel als Strauss-Sopran unterwegs – etwas kühl im Timbre und ursprünglich Mezzo. Die übrige Besetzung lautete: Hidulfus: David Wakeham, Siegfried: Tom Erik Lie, Margaretha: Patricia Spence, Drago: Roland Schubert.

Es ist festzuhalten, dass ein Teil des Publikums im nicht ausverkauften Theater an der Wien heftig applaudierte, während der andere Teil mehr befremdet als enthusiastisch in der Pause Abwanderungstendenzen erkennen ließ. Immerhin fanden drei Vorstellungen statt: am 25., 27. und 29. Mai 2000. Die Rehabilitation der „Genoveva“ im Repertoire ist durch die Interpretation Freyers eher erschwert als befördert worden, die Frage nach einer dem

Werk entsprechenden szenischen Lösung blieb virulent.

[1], [2] Georg-Friedrich Kühn: *Achim Freyer färbt Schumanns Genoveva neu ein.*

<https://www.gf-kuehn.de/oper/leipzig/lpz02.html>
[22.6.20]

Volkoper: „Genoveva“ (2005)

Am 23. und 29. Jänner sowie am 3. Februar 2005 lud die Wiener Volkoper zu konzertanten Aufführungen der „Genoveva“. Man hoffte, durch diese Art der Wiedergabe würden die „symphonischen Elemente der Musik“ besonders hervortreten wie im Programmfolder zur Aufführung geschrieben stand – und phasenweise konnte dieser Anspruch sogar erfüllt werden. Das Publikumsinteresse hielt sich aber in Grenzen – sowohl beim Besuch als auch beim Applaus. Die „Genoveva“ gleich an drei Abenden auf den Spielplan zu setzen, bezeugte den Optimismus der Verantwortlichen. Immerhin gelang es dem Volksopeorchester und dem Ensemble unter Marc Piollet hin und wieder opernhafte Dramatik aus der Partitur zu zaubern (etwa bei den Chorstellen). Es gibt dennoch zwei Details, die diesen Aufführungen einen besonderen Stellenwert einräumen: der letzte Wiener Opernauftritt des im November 2005 unter tragischen Umständen aus dem Leben geschiedenen Deon van der Walt sowie den Auftritt der jungen Berliner Sopranistin Annette Dasch.

Deon van der Walt kam im November 2005 auf seinem südafrikanischen Weingut bei einer Familientragödie ums Leben. Der 1958 in Südafrika geborene Sänger hatte sich schon in den 1980er-Jahren als Mozarttenor einen Namen gemacht (etwa als Belmonte bei den Salzburger Festspielen) sowie im Belcanto-Fach. Später trat er auch immer wieder in Raritäten der deutschen Romantik auf wie Schuberts „Fierabras“, „Alfonso und Estrella“ oder Marschners „Hans Heiling“. Deon van der Walt verfügte über einen schlanken, hellen, leicht nasal timbrierten lyrischen Tenor. An der Wiener Staatsoper hat er vor allem Mozartpartien gesungen, 1997 den Des Grieux in Massenets „Manon“. 1995 hat er unter Ralf Weikert bei Arte Nova eine Arien-CD aufgenommen, auf der die Stimme schon eine Spur trockener klingt und manchmal zu grell färbt. Annette Dasch hatte 2005 ihren großen Karrieresprung

noch vor sich, ein Karrieresprung, der sie bald zu den Salzburger Festspielen (2006) und 2010 als Elsa nach Bayreuth führen sollte. An der Volkoper ließ die Sängerin einen gerundetem Sopran hören, mit verhaltenem, duldem Klagen durchlitt sie Genovevas Schicksal. Das weiße, dekolletierte Kleid verstärkte den Eindruck leidender Unschuld. Im Vergleich mit den wenigen anderen Interpretinnen der Genoveva (so viele Einspielungen gibt es nicht) malte Dasch die Partie mit einem Goldglanz aus, der die emotionalen Verwerfungen einblendend umfloss und dem symphonischen Fließen der Schumann'schen Musik anglich.

Daschs Genoveva zeigte eine junge Frau, die das ihr zugewiesene Terrain nicht verlässt, die festgebannt bleibt wie die Figur in einem Gemälde. Im Jahr 1841 hat der deutsche Maler und Zeichner Adrian Ludwig Richter „Genoveva in der Waldeinsamkeit“ gemalt, die Natur so groß, Genoveva so klein, aber das Sonnenlicht bestrahlt den kleinen Ausschnitt, der sie mit Kind und der berühmten Hirschkuh zeigt. Es scheint, als müsse man sich Schumanns Oper aus dieser Perspektive nähern.

Der Sopran von Annette Dasch war von Anfang an mehr dem deutschen Fach zugeneigt, ihre Mozartaufnahmen aus jenen Jahren fallen im Vergleich merklich ab. In Wien ist die Sängerin gar nicht so oft aufgetreten, hat 2012 an der Volkoper die Madame Pompadour als Premierenbesetzung gegeben und 2013 in der szenischen Produktion von Schuberts „Lazarus“ im Theater an der Wien mitgewirkt (doch davon später). An der Wiener Staatsoper debütierte sie erst im Jänner 2018 und viel zu spät als der Partie stimmlich bereits entwachsene Donna Elvira. Von Annette Dasch als „Genoveva“ gibt es den Mitschnitt einer konzertanten Aufführung unter Marc Piollet mit dem Hessischen Staatsochester Wiesbaden, der bei Acousence Classics erschienen ist.

Morten Frank Larsen war ein im Aussehen nicht minder attraktiver Pfalzgraf. Das ergab fürs versöhnliche Schlusstableaux ein Bilderbuchpaar wie es „romantischer“ nicht hätte sein können. Simone Schröder brachte etwas Ortrudhaftes in die zwielichtige Persönlichkeit der Margaretha mit ein, was als passend empfunden wurde. Sebastian Holecek gab einen Autorität verströmenden Bischof von Trier. Die Rolle des unglücklichen Drago wurde von Josef Wagner beigeleitet.

Für die Aufführung am 3. Februar stellte sich die große Herausforderung, wegen Erkrankung Deon van der Walt und Simone Schröder ersetzen zu müssen. Das Kunststück gelang: Thomas Ströckens übernahm sehr kurzfristig die Partie des Golo und Margaret Thompson die der Margaretha. Die Sängerin wurde wie „Der neue Merker“ (3/2005) berichtete sogar von Amerika eingeflogen. Im Vergleich mit der oben behandelten Festwochenproduktion war die konzertante Volksopernaufführung insgesamt betrachtet musikalisch lohnender.

Franz Schubert „Fierrabras“ – ein Rückblick

Eine „heroisch-romantische“ Oper hat Franz Schubert seinen „Fierrabras“ genannt. Sie wurde 1823 fertig gestellt, aber nicht aufgeführt, obwohl Librettist Josef Kupelwieser als Sekretär am Kärntnertheater wirkte. Ein Intendantenwechsel und/oder der Misserfolg der Weber'schen „Euryanthe“ und/oder das schlechte Textbuch und/oder ein veränderter Publikumsgeschmack werden in der Sekundärliteratur als Gründe dafür angeführt.

Das Libretto verdient nun wirklich keine besonders lobenswerte Erwähnung, aber es wäre ungerecht, ihm allein die Schuld zu geben. Die Geschichte huldigt einem hehren Freundschafts- und Friedensideal: Maurensohn Fierrabras entsagt aus Freundschaft der Liebe zur christlichen Königstochter Emma, geht um der Freundschaft willen sogar ins Gefängnis, und am Schluss löst sich alles in Wohlgefallen auf. Der hohe moralische Anspruch orientiert sich am Beethoven'schen „Fidelio“.

„Fierrabras“ würde sich als Steinbruch für jede Menge Chormusik eignen, für Frauen- und Männergesangsvereine, die sich dann „a capella“ als Ritter oder Burgfräulein fühlen dürften. Doch die Behandlung der einzelnen Szenen ist entweder undramatisch oder unglaublich ins Melodramatische übersteigert, wobei aber musikalisch schon Wagner'sche Anklänge spürbar werden. Außerdem ist Beethoven ein „Pate“ für dieses Werk. Doch Fierrabras fügt sich bei einer Spieldauer von rund drei Stunden zu keinem Ganzen. In seiner Grundhaltung, die letztlich zu einer ziemlich „undramatischen Wahrnehmung“ beim Publikum führt, ist „Fierrabras“ Schumanns „Genoveva“ nicht unähnlich.

„Fierrabras“ wurde 1897 in Karlsruhe (musikalisch bearbeitet) uraufgeführt. 1982 gab es in Augsburg eine weitgehend ungekürzte, szeni-

sche Aufführung, die Werner Thomas in seinem Beitrag „Fierrabras – eine Positionsbestimmung“ erwähnt, der 1988 im Programmheft der Wiener Festwochen zur „Fierrabras“-Produktion im Theater an der Wien unter Claudio Abbado und Ruth Berghaus erschienen ist. Über die Augsburger Aufführung resümiert Thomas: „Sie fand weithin Beachtung. Das Interesse aber erlosch wieder, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Kritik, die überwiegend in Hanslicks Spuren blieb.“ Also schon wieder Hanslick?

Eduard Hanslick hat eine konzertante Aufführung von Teilen des Werkes im Wien des Jahres 1858 nicht gerade gelobt und vor allem über das Libretto geklagt. Immerhin kam er zur Auffassung, dass die musikalische Behandlung des Fierrabras „durch und durch echt schubertisch“ sei – was seitens des Autors wohl als positive Anmerkung gedacht war (Eduard Hanslick: „Aus dem Konzertsaal“, Wien 1870, S. 151).

1988 hat eine Produktion der Wiener Festwochen zusammen mit der Opéra National de la Monnaie Brüssel, der Wiener Staatsoper und dem ORF versucht, dem Werk neues Leben einzuhauchen. 1990 wurde diese Produktion in das Haus am Ring übernommen, mehr als insgesamt 13 Aufführungen sind es aber nicht geworden.

Die „Fierrabras“-Premiere am 8. Mai 1988 brachte eine illustre Besetzung auf die Bühne des Theaters an der Wien: König Karl: Robert Holl, Emma: Karita Mattila, Roland: Thomas Hampson, Fierrabras: Josef Protschka, Eginhard: Robert Gambill. Regie führte Ruth Berghaus. Der Arnold Schoenberg Chor war schon damals ein getreuer und kompetenter Protagonist bei Opernaufführungen im Theater an der Wien. Für die Aufführung wurde von Claudio Abbado das Schubert'sche Manuskript, das in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek verwahrt wird, eingesehen und entsprechend berücksichtigt. Es handelte sich bei dieser Produktion um die erste szenische Aufführung auf österreichischem Boden.

Im bereits zitierten Programmheft kritisierte Peter Oswald in seinen Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte („Imaginäre Räume. Fierrabras – eine diskontinuierliche Aufführungsgeschichte“) das „Klischee von der mangelnden Lebensfähigkeit“ des „Fierrabras“ auf der Opernbühne. Hanslick wird dabei eine zentrale

Rolle zugeschrieben. Der Beitrag schließt mit der Aussage: „Produktive Neugier könnte die singulären Qualitäten eines Werkes erschließen, das allzulange von der Rezeption vernachlässigt worden ist.“

An dieser Stelle sei noch einmal auf das erste Kapitel dieses kleinen Ausflugs in die jüngere Rezeptionsgeschichte von Wiener Schumann- und Schubert-Opern-Aufführungen verwiesen: Oswald und viele andere Exegeten schließen von einem diagnostizierten wertvollen künstlerischen Gehalt der Werke auf ihre Bühnentauglichkeit – und das ist ein Trugschluss. Wie hat es Hanslick doch so treffend formuliert: Jemand kann „ein genialer Tondichter sein, und doch für die Bühne nicht zu schreiben verstehen“ (Eduard Hanslick: „Die moderne Oper“. Wien 1877. S. 282).

War diese Produktion 1988 im Theater an der Wien ein Erfolg? Es gibt das Werk betreffend enthusiastische Kritiken und es gibt sehr verhaltene Meinungen, die die altbekannten Mängel aufzählen. [1] Und selbst wenn man dazu tendieren sollte, jenen Recht zu geben, die damals von einer Rehabilitierung des Opernkomponisten Schubert geschwärmt haben, so hat sich doch Jahre später bei der Züricher Produktion 2002 dasselbe Muster wiederholt: Es gibt Lob, aber der Sprung ins Repertoire bleibt dem Werk versagt. Unterschiedlich wurde die Inszenierung von Ruth Berghaus bewertet. Sie verschob das Stück auf eine bildhafte, symbolische Ebene, was nicht dazu beitrug, die verworrene Handlung zu entwirren.

Doch der Stoßseufzer, den Walter Szmolyan in seiner Aufführungs-Besprechung ausgestoßen hat, ist vielleicht der desillusionierendste Befund, der sich im Rückblick ergibt: „Wir leben immer noch im Zeitalter des Regietheaters!“ (Österreichische Musikzeitschrift, Band 43 / Heft 6. Wien 1988). Diese Feststellung kann man auch mehr als dreißig Jahre später in fast jede Premierenkritik einflechten. Der Besprechung entnimmt man außerdem, dass die Produktion 30 Mio. Schilling gekostet habe. (Damals wurde von den Wiener Festwochen noch geklotzt.) Der musikalische Teil wurde recht gut aufgenommen. Aber Claudio Abbado hat die dramatische Trägheit des Werkes auch nicht so recht zu überwinden vermocht.

[1] Eine umfangreiche Sichtung der Kritiken, soweit sie sich auf das Werk selbst beziehen, findet

sich in: Liane Speidel: *Franz Schubert – ein Opernkomponist? Am Beispiel des „Fierrabras“*. Wien 2012.

Wiener Konzerthaus: Fierrabras (2005)

Im neuen Jahrtausend hat sich das Wiener Konzerthaus dem Opernschaffen Franz Schuberts angenommen. 2005 lud man die Züricher Oper mit „Fierrabras“ zu einer konzertanten Aufführung, 2012 gastierte das Mozarteumorchester Salzburg mit „Alfonso und Estrella“. Beide Aufführungen vermochten nicht gänzlich zu befriedigen, „Fierrabras“ hinterließ aber insgesamt einen günstigeren Eindruck. Er ist das „reifere“ Werk von beiden.

Am 27. November 2005 kam es zu einer konzertanten Aufführung von „Fierrabras“ im Rahmen eines Gastspiels der Oper Zürich. Die Aufführung begann schon um 15 Uhr und bot dem Publikum einen etwas langatmigen Sonntagnachmittag. Die Umsetzung litt außerdem unter der absurd anmutenden Idee, die konzertante Aufführung durch einen gewissen „Schubert“ aufmotzen zu müssen. „Schubert“ saß auf dem Podium an einem Tisch, komponierte und tat hin und wieder mehr oder weniger deutlich seine persönlichen Befindlichkeiten kund. Dabei übernahm er als Sprechrolle kurze Sätze des in diesem Sinne angepassten Librettos. Die Dialogeinrichtung stammte von Claus Guth.

Guth hat „Schubert“ aus seiner szenischen Züricher-Produktion des „Fierrabras“ nach Wien mitgenommen. Wahrscheinlich wollte man sich den Aufwand ersparen, Schubert aus der konzertanten Aufführung „wegzuretuschieben“. In Zürich ließ Guth die Handlung szenisch im Schubert'schen Biedermeier spielen. Man schaute „Schwammerl“ beim Komponieren zu und wie er die Figuren arrangiert und Beziehungsdiagramme auf eine große Tafel zeichnet. Es gibt eine DVD von dieser szenisch ziemlich eigenwilligen Produktion.

Was den Abend aus heutiger Sicht besonders interessant machte, war das Auftreten von Jonas Kaufmann als Fierrabras. Kaufmann war damals noch nicht der gehypte Superstar, was aber nicht bedeutet, dass er unter Opernliebhabern nicht schon einen sehr guten Namen gehabt hätte – das beweist nicht nur die Besprechung der Aufführung im „Neuen Merker“ (Heft 12/2005), in der als Bildunterschrift unter Kaufmanns Porträt die Frage gestellt wurde:

„Heldentenor der Zukunft?“. Kaufmann war zu jener Zeit in Zürich engagiert und kaum in Wien zu hören. Im Frühjahr 2005 hat er mit einem Liederabend im Konzerthaus gastiert. Die konzertante Aufführung von „Fierrabras“ war offensichtlich sein erster Wiener Opernauftritt. (Eine geplante Mitwirkung bei einer konzertanten Aufführung von „I masnadieri“ im Jahr 2003 im Konzerthaus hatte der Sänger kurzfristig absagen müssen.) Erst am 12. Juni 2006 hat er als Tamino an der Staatsoper debütiert.

Die Kritiken zur Züricher „Fierrabras“-Premiere am 10. November 2002 streichen Kaufmanns Leistung positiv heraus, erwähnen ihn aber im Kontext der übrigen Protagonisten ganz ohne „Star-Status“. Das gilt auch für die Rezensionen zur konzertanten Aufführung in Wien drei Jahre später. Wie sich an diesem Abend im Konzerthaus zeigte, verfügte seine Stimme über einen deutlich baritonale gefärbten Zwischenfachtenor, nicht mehr wirklich schlank, aber noch einigermaßen beweglich und mit schon etwas gesetzt wirkender Strahlkraft ausgestattet. 2009 ist eine unter Claudio Abbado eingespielte deutsche Arien-CD des Sängers erschienen, auf der sich auch das „Was quälst du mich, o Mißgeschick“ aus dem Fierrabras befindet. Es ist zu hören, dass die Stimme in den lyrischen Passagen wie „In tiefbewegter Brust / Regt sich ein leises Sehnen“ bereits schwerfälliger manövriert – und dass sie noch baritonaler geworden ist. Die Aufführung brachte eine der letzten Begegnungen des Wiener Publikums mit dem ungarischen Bass László Polgár als König Karl. Polgár zählte schon seit Anfang der 1990er-Jahre zum Ensemble des Züricher Opernhauses. 1988 hat er in der Wiener Festwochenaufführung des „Fierrabras“ den Boland gesungen. Polgárs nobler, beweglicher, wenn auch nicht ausgesprochen fülliger Bass, war für solch aristokratische Bühnenpersönlichkeiten immer eine gute Wahl. Der Sänger ist 2010 im Alter von 63 Jahren überraschend verstorben. Michael Volle stellte seinen schönen Bariton in den Dienst Schuberts. Der Sänger war seit 1999 Mitglied der Züricher Oper. 2007 erfolgte sein Bayreuth-Debüt als Beckmesser. Günther Groissböck's jugendlich-kerniger Bass gab dem Boland Profil. Groissböck befand sich 2005 gerade beim Durchstarten seiner Karriere, die ihn einige Jahre später ebenfalls nach Bayreuth bringen sollte – 2011 als „Tannhäuser“-Landgraf.

Der an Rollen reiche Besetzungszettel umfasste weiters: das verdiente Züricher Ensemblemitglied Juliane Banse als stimmliche Stresssymptome zeigende Emma; Christoph Strehl sang mit etwas strengem, leicht ins Charakterfach tendierendem lyrischen Tenor den Eginhard; Twyla Robinson die Florinda. Das Orchester der Oper Zürich spielte unter Franz Welser-Möst, der Schubert etwas glatt und spannungslos präsentierte. Mag sein, dass auch die spezielle Situation im Konzerthaus seitens des Orchesters (zu) konventionelles und (zu) lautes Musizieren gefördert hat

Wiener Konzerthaus: „Alfonso und Estrella“ (2012)

„Alfonso und Estrella“ entstand in den Jahren 1821/22. Die Handlung spielt im frühmittelalterlichen Spanien und erzählt von den zwei verfeindeten Herrschern Mauregato und Froila, deren Kinder Estrella und Alfonso zueinanderfinden (und dabei den Verschwörer Adolfo ausschalten). Die Oper leidet unter dem naivgereimten Textbuch von Franz von Schober – und unter Schuberts zu stereotyper, musikalischer Dramaturgie.

Vor allem der erste Akt, in dem die idyllische Regentschaft von Froila in einem abgeschiedenen Felsental vorgestellt wird, kommt kaum vom Fleck. Die im zweiten Bild gezeigten Nachstellungen Adolfos, der um Estrellas Liebe ringt, gehen nicht ohne unfreiwillige Komik ab. Zum Finale des ersten Aktes („Frauen und Krieger“) kommt etwas mehr Bewegung auf. Im weiteren Fortlauf wird man musikalisch oft an den „Fidelio“ erinnert. Im zweiten Akt gibt Adolfo eine „Rache“-Arie im „Pizarro-Format“ zum Besten („Ja meine Rache will ich kühlen“). Auch beim „Happy End“ am Schluss kommen „Fidelio-Gefühle“ auf, die im Vergleich zu Beethovens Pathos aber eher zahm wirken. Immerhin stimmt sogar der aufrührerische Adolfo in den Schlussjubil ein, mit dem das glückliche Volk dem neuen König Alfonso und seiner Gemahlin Estrella huldigt: „Heil, heil, dem jungen Paare Heil (...) / Heil, heil, dem jungen König Heil“. (Dabei darf man natürlich auch an das Finale der „Zauberflöte“ denken.) Es gibt zudem viele schöne, liedhafte Momente, die aber wenig zur Charakterisierung der Figuren beitragen.

Für die damalige Epoche ist modellhaft wie hier zwei Könige ihre Feindschaft begraben

und ihren beiden Kindern die Herrschaft übertragen. Der böse Adolfo wird domestiziert und alle sind glücklich. Der Chor besingt im Finale auch die „Milde“ des Königs („An des milden Königs Throne / blüht die goldne Gnadensonne“) und man wird nicht fehlgehen, hier einen Abglanz aufklärerischen Gedankengutes vermuten zu dürfen (siehe Mozarts „Titus“). Entscheidend ist wohl, dass die kriegerischen Wirren, die durch den Aufrührer Adolfo entstehen, letztlich gemeinsam von der dynastischen Oberschicht bekämpft und entschärft werden. Der Machtanspruch der Herrscherdynastien wird restauriert – aber dem Aufrührer wird mit „aufgeklärter Milde“ verziehen.

Michael Struck-Schloen hat seinen Beitrag für das Programmheft zur konzertanten Aufführung im Wiener Konzerthaus „Modelloper im Staate Metternichs“ genannt – und hier schließt sich dann der Kreis zu den oben gemachten Ausführungen, in dem er auf die „politische Korrektheit“ der Handlung verweist. Ulrich Schreiber hat die Oper als „verkanntes Hauptwerk der Metternichschen Restauration“ klassifiziert. [1] Zusammenfassend könnte man sagen: Die Jugend domestiziert sich am Vorbild der Alten. Aber wenn man gleich „vernünftig“ handelt, dann braucht es erst gar keine Revolution – so gehen Aufklärung und Biedermeier Hand in Hand.

Den Zeitgenossen war es allerdings nicht möglich, das Werk auf der Bühne zu erleben. Alle diesbezüglichen Bemühungen Franz Schuberts blieben ohne Erfolg. Die damalige Mode schwärmte ohnehin für die Opern Gioachino Rossinis. Erst Franz Liszt hat das Werk der Schublade entrissen und 1854 in Weimar gekürzt zur Uraufführung gebracht. Die „Zeitschrift für Musik“ (Ausgabe vom 1. Juli 1854) berichtete von der Aufführung des Werkes am 25. Juni desselben Jahres. Der Rezensent beanstandete den „äußerst mageren Stoff der Handlung“ und prägte den Terminus der „Liederoper“. Positiv wurde die Instrumentation an einigen Passagen vermerkt. Die Schuld an der minderen Wirksamkeit des Werkes wurde vor allem dem Textbuch zugesprochen. Diese Zeilen sollen vor allem deshalb zur Kenntnis gebracht werden, weil Eduard Hanslick über die Wiener Aufführung 1882 im Wesentlichen zum selben Schluss gekommen ist. Wie schon bei Schumanns „Genoveva“ ähneln sich die Kritikpunkte in den Rezensionen von der Urauffüh-

rung bis heute. Der Eindruck, den diese Werke beim Publikum hinterlassen, hat sich offenbar wenig verändert.

Am 15. April 1882 wurde das Werk an der Wiener Hofoper in einer von Johann Nepomuk Fuchs bearbeiteten Fassung gegeben – in einer nur „an Nebendingen“ geänderten Fassung, wie Eduard Hanslick in seiner Besprechung der Aufführung vermerkt („Neue Freie Presse“, 18. April 1882). Die Aufführung war aber mit Einschüben aus anderen Werken Schuberts „angereichert“ worden, z. B. wurde die Ballettmusik im ersten Akt aus „Rosamunde“ entlehnt. Hanslick kommt übrigens zum Schluss, „daß diese Oper auch rein musikalisch nicht jenes Interesse bietet, welches uns sonst an Schubert’schen Tondichtungen – vocalen und instrumentalen – fesselt und immer neu beglückt“. Hanslick hat der erste Akt am besten gefallen. Er vergleicht Schubert als Opernkomponisten mit Beethoven, Spohr, Cherubini und Weber, und findet: „Schubert’s Opernstyl liegt um eine Welt hinter ihnen.“ Wie Hanslick positiv vermerkt, weise Schuberts Kunst der Instrumentierung über seine Epoche hinaus. Viele Möglichkeiten, das Werk an der Hofoper zu sehen, gab es nicht. Das Online-Spielplanarchiv der Wiener Staatsoper verzeichnet vier Aufführungen bis 1884.

Im Mai 1997 wurde „Alfonso und Estrella“ als Festwochenproduktion im Theater an der Wien unter Nikolaus Harnoncourt aufgeführt. Der 200. Jahrestag von Schuberts Geburt war ein passender Anlass. Die Aufführung gab das Werk in einer gekürzten Fassung wieder und wurde deshalb auch kritisch gesehen. Inszeniert hat Jürgen Flimm, in seiner Bildersprache schwankend zwischen militarisierter Moderne und Biedermeier. Die Aufführung hat keinen „Alfonso und Estrella“-Boom ausgelöst, ist aber auf DVD dokumentiert. Besetzung: Thomas Hampson (Froila), Olaf Bär (Mauregato), Luba Orgonasova (Estrella), Alfred Muff (Adolfo), Endrik Wottrich (Alfonso).

„Alfonso und Estrella“ stand am 4. Mai 2012 in einer konzertanten Aufführung im Konzerthaus auf dem Programm. Das Mozarteumorchester Salzburg unter Ivor Bolton näherte sich Schubert mit etwas nüchternem, trockenem Spiel und fand für das romantische Seelenleben der Figuren wenig Farben. Die Massenszenen gelangen schwungvoller. Bolton vertrat einen sachlichen, „britischen“ Stil. Die Sängerbesetzung war nicht ideal. Veronica

Cangemi (Estrella) bekannt von Barockopern-aufführungen kann dort ihre Vorzüge besser ausspielen – ihr Ausflug in die „Romantik“ wurde außerdem durch unschöne Spitzentöne getrübt. Alfonso lieh Lothar Odinius seinen soliden, etwas hell timbrierten Tenor:.

Markus Werba war ein stimmlich zu jung klingender Froila (im Libretto einmal sogar als „Greis“ bezeichnet), der neben herrschaftlicher Würde sozusagen auch die Weisheit eines „Sarastro“ ausstrahlen müsste. Aber Werba ist mehr Papageno, den er seit 2005, als er kurzfristig für Simon Keenlyside einsprang, u. a. schon öfters bei den Salzburger Festspielen verkörpert hat. Der Kärntner aus Hermagor war von 1998 bis 2000 Mitglied des Volksopernensembles. Er besitzt eine lyrischen, warm timbrierten Bariton, der sich eloquent im Liedgesang unter Beweis stellt.

Stephan Loges sang einen in Summe stimmlich gut disponierten Mauregato, tat sich aber einige Male schwer. Sein Bariton war eine Spur zu leicht, wenn auch liedgeschult und von klarem Klang. Alastair Miles (Adolfo) sorgte mit seinem trockenen Bass für einen passenden Verschwörer. Die Wiener Singakademie gab dem Abend Schubert'sches Chorflair. Der Konzerthausaal war einigermaßen gut besucht – und der Schlussapplaus relativ stark und anhaltend.

[1] Ulrich Schreiber: *„Opernführer für Fortgeschrittene“ 2. Band, 4. Auflage., Kassel 2010. (S. 140)*

Theater an der Wien: „Lazarus“ (2013)

Schubert hat den „Lazarus“ im Jahre 1820 in Angriff genommen. Das Libretto stammt vom Theologen August Hermann Niemeyer, der das religiöse Drama in den 1770er-Jahren für den Magdeburger Komponisten Johann Heinrich Rolle verfasst hat. [1] Der Text besteht aus drei „Handlungen“, die den Tod des Lazarus, seine Grablegung und seine Auferstehung zum Inhalt haben. Die Komposition bricht aber im zweiten Teil plötzlich ab. (Wobei offenbar nach wie vor nicht geklärt ist, ob Schubert die Komposition liegen ließ oder ob das Manuskript unvollständig überliefert wurde.)

„Lazarus“ schildert über weite Strecken verzweiflungsbegotte Seelenbilder und verströmt eine erlösungssüchtige Erbauungsmusik, die bei Aufführungen zu einem zelebrierenden Schönklang verführt – und zur besten Wirk-

samkeit möglicherweise das Ambiente eines sakralen Raumes benötigt. Laut dem Urteil eines der ersten Schubert-Biographen balanciert das Werk „an der gefährlichen Klippe zur Monotonie“ entlang „welche in dem Mangel an bewegter Handlung, in dem fast ununterbrochenen Festhalten einer und derselben Stimmung und dem überwiegenden Recitativgesang gelegen ist“. [2]

Es gibt aber auch Ansätze einer spannungsgeladeneren musikalischen Dramaturgie. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht der Beginn des zweiten Teils, der in den ersten posaunenunterlegten Orchestertakten fortissimo gleich das Memento mori des jüngsten Gerichtes beschwört. Das folgende Rezitativ des verwirrt zwischen den Gräbern umherstreichenden Simon ist so etwas wie ein Schubert'scher „Holländer-Monolog“ in dem sich die ausweglose Todesbedrohtheit der menschlichen Existenz artikuliert: „Tod und Vernichtung um mich her (...). Vertilgt aus Gottes Schöpfung“ usf.

Die Erstaufführung ging am 27. März 1863 in Wien über die Bühne. Das Werk wurde von Eduard Hanslick in der „Presse“ vom 2. April 1863 wohlwollend besprochen – aber es handelt sich beim „Lazarus“ auch um keine Schubert Oper, sondern um ein Oratorium.

Nikolaus Harnoncourt hat das Werk 1997 bei der Styriarte in der Pfarrkirche Stainz aufgeführt (es gibt einen Mitschnitt dieser Aufführung auf CD). Harnoncourt nützt dabei jeden dramatischen Impuls, den ihm die Musik ermöglicht, aber die angesprochene Monotonie droht trotzdem aus vielen Takten. Im September 2003 gab Harnoncourt den „Lazarus“ konzertant im Wiener Musikverein. Eine weitere konzertante Aufführung gab es unter Ingo Metzmacher am 26. Oktober 2014 im Musikverein mit den Wiener Philharmonikern. Das Stück war bereits wenige Tage zuvor in der Basilica di San Paolo fuori le Mura in Rom anlässlich des XIII. Festival Internazionale di Musica e Arte Sacra gegeben worden. Resümierend zeigt es sich, dass weder Harnoncourt noch Metzmacher noch Michael Boder bei der szenischen Aufführung im Theater an der Wien der Schubert'schen Stimmungsmalerei haben entkommen können. Es bedarf für den „Lazarus“ einer sehr starken „kontemplativen Aufmerksamkeit“, um in diese heutzutage sehr „unzeitgemäß“ wirkende religiöse Betrachtung einzutauchen.

Warum hat man am Theater an der Wien den Versuch unternommen, gerade dieses Werk auf die Bühne zu stellen? Folgt man einem Interview mit dem Produktionsteam im Programmheft zur Aufführung, dann hat der Direktor des Hauses persönlich Claus Guth den „Lazarus“ zur szenischen Aufbereitung anempfohlen. Guth hat die Chance wahrgenommen. Die Premiere der szenischen Produktion ging am 11. Dezember 2013 im Theater an der Wien über die Bühne. Die Wiener Symphoniker unter Michael Boder kosteten diese Schubert'sche Bekümmernis mit Schönklang aus, und die Guth'sche Szene verdoppelte die depressiv-verklärte Sinnsuche. Das Resultat war szenisch eine Fortschreibung der „Messiah“-Veroperung am Theater an der Wien aus dem Jahr 2009, die ebenfalls Claus Guth in Szene gesetzt hat. Guth näherte sich mit einer behutsam überzeichneten „Gebärdensprache“ dem naiv-emphatischen Libretto. Dabei hat der Regisseur wieder auf sein bekanntes „Portfolio“ an sinnkriselnden Mittelständlern zurückgegriffen, die zwischen Tabletensucht und gepflegter Depression der Erlösung harren. Guths szenische Ausdrucksmöglichkeiten gleichen sich seit vielen Jahren: Figurenverdopplungen, Pantomimen, der Griff zu Zigarette und Tabletenschachtel, bedeutungsvoll-erhabene Alltagsgesten, geschwenkte Aktenköfferchen, verstreute Rosenblüten et cetera. Die Austauschbarkeit dieses Figurenkatalogs ist groß: Guths Lazarus könnte genauso gut seiner „Tannhäuser“-Inszenierung an der Wiener Staatsoper entsprungen sein oder als Orfeo und Ulisse seine Monteverdi-Produktionen im Theater an der Wien bevölkert haben. Die Figuren verhalten sich immer ähnlich, sind immer ähnlich gekleidet, bewegen sich in ähnlichen, meist in mit einer Treppe ausgestaffierten Bühnenräumen: und man könnte fast zur Auffassung gelangen, dass sie den Regisseur selbst bei seiner Sinnsuche zeigen, die Opernhäuser der Welt durchstreifend. (Guth hat es sogar geschafft, Mozarts da Ponte-Opern ein depressives Mäntelchen umzuhängen – Salzburger Festspiele 2006-2011).

Dass Schuberts Musik schon im zweiten Teil endet und für den dritten schweigt, wenn Lazarus plötzlich wieder unter den Lebenden wandelt, fügt sich umso besser in ein solches Konzept. Guth hat den „Lazarus“ benützt, um „seine“ Geschichte zu erzählen. Er hat den

Abend nach der Pause durch Kompositionen von Charles Ives („The Unanswered Question“ und „The Saints Gaudens in Boston Common“) und die Heranziehung von weiteren Schubert Werken auf insgesamt zweieinhalb Stunden gestreckt. Mit dem „Sanctus“ aus Schuberts Messe Es-Dur D950 wurde musikalisch ein starkes Schlusswort gesprochen.

Die Handlung wurde vom Regieteam im Transitraum eines Flughafens angesiedelt: Lazarus schwenkt ein Röntgenbild, er bricht zwischen den An- und Abreisenden zusammen, Stewardessen eilen durch die Szene, es gibt viele Koffer zu bewundern, einen Schubertlied singenden Putzmann, der vielleicht in einer Casting-show Furore machen würde. Es wird viel und geheimnisvoll mit Flugtickets agiert, die möglicherweise einen Direktflug in den „Himmel“ samt „Erlösung“ garantieren. Und der Weg führt über diese große bühnenbeherrschende Treppe: dem „Gate nach Nirgendwo“ als Abprungbasis für die Seele.

Musikalisch blieb der Abend zwar hinter den Erwartungen zurück, aber der Arnold Schönberg Chor bewies, dass er sich auch „Franz Schubert Chor“ nennen dürfte: Damen und Herren präsentierten sich nach der Pause a capella bei „Dreifach ist der Schritt der Zeit“ und „Grab und Mond“ in bester Form. Florian Bösch hinterließ von den Solisten gesanglich den nachhaltigsten Eindruck. Kurt Streit wirkte als Lazarus stimmlich angestrengt und klanglich karg, die Damen Stephanie Houtzeel (Martha) und Annette Dasch (Maria) waren stimmlich schon etwas zu „reif“, um die naive Schubert'sche Leidensexegese mit ihren lyrischen Seelenmalereien entsprechend aufblühen zu lassen. Ladislav Elgr klang ebenfalls etwas angestrengt. Cigdem Soyarslan verlieh der Jemina frischen, jugendlichen, allerdings etwas lautstarken Elan: das tat in diesem „Depri“-Umfeld richtig gut. Bewundernswert die Körperbeherrschung der Lazarus-Dublette – des Tänzers Paul Lorenger. Dem Schlussjubiläum nach hat es vielen Besuchern gefallen, offensichtlich haben sie sich in dieser mit Schuberts Musik unterlegten Sinnsuche wieder finden können. Missfallensäußerungen gab es keine.

Die Rezensenten äußerten sich zu dem Unterfangen insgesamt eher skeptisch. Zwei markante Beispiele seien herausgegriffen: Der Titel „Tödliche Schubertiade“ („Neue Musik Zeitung“, 13. Dezember 2013) ist nicht ohne Pikanterie

gewählt. Guth wird in dieser Besprechung von Frieder Reininghaus zu guter Letzt dafür kritisiert, dass er zu keiner Religionskritik angesetzt habe. [3] In diesem Punkt muss man Guth aber sogar Recht geben: Die Niemeyersche Vorlage und Schuberts „pietätvolle“ Vertonung hätten dafür einer äußerst mutwilligen Verdrehung ihres Anliegens unterworfen werden müssen. Anders die Rezension im „Tagesspiegel“ (18. Dezember 2013), sie kam sogar zum Schluss, die Produktion habe Schubert als Musikedramatiker rehabilitiert. Sie erwähnt die Aufführung des „Lazarus“ unter Claudio Abbado im Jahr 1988 am selben Ort – und vergisst die Jahre, die seither vergangen sind, ohne dass Schuberts Opern auf den Spielplänen den Durchbruch geschafft hätten. Musikalisch wird vom Rezensenten Ulrich Amling der musikalische Part weniger gelobt, als die Szene. Das Wiener Publikum habe jedoch Guths Bemühungen um den „Lazarus“ nur mit zusammengepressten Lippen goutiert, weil dieser sich nicht widerspruchslos mit Pomp auf den Zentralfriedhof habe bugsieren lassen. Solch klischeebehafteter Seitenhieb wäre eines Claus Peymann würdig gewesen. [4]

[1] Niemeyers „Geistliche Lieder, Oratorien und vermischte Gedichte“ sind in zweiter Ausgabe 1818 in Halle und Berlin erschienen. Google Books macht es möglich, dass man sich gleich einmal in diese Welt einfühlen kann. Der Verfasser war zur Zeit von Schuberts Komposition übrigens noch am Leben, verstarb erst 1828.

[2] Heinrich Kreissle von Hellborn: Franz Schubert. Wien 1865. (S. 183f)

[3] <https://www.nmz.de/online/toedliche-schubertiade-claus-guth-inszeniert-schubert-lazarus-im-theater-an-der-wien> [26.5.2020]

[4] <https://www.tagesspiegel.de/kultur/trost-ist-nur-eine-formel/9232566.html> [26.5.2020]

VI. „Warum in der ‚Aida‘ doch lebende Elefanten vorkommen müssen“ – Eine Glosse (Oktober 2004)

„Nicht alltägliche Opernstatisten kommen aus Bad Tölz und haben so wie der dort ansässige „Bulle“ ebenfalls Bühnenerfahrung: Betty und Miry, zwei musikbegeisterte Elefanten.“

(OTS-Presseaussendung des ORF vom 29. Juli 2004 anlässlich der „Aida“ bei den Opernfestspielen in St. Margarethen)

„Die Namen der zwei mitwirkenden Elefanten in Verdis „Aida“ in Margarethen sind bekannter und in den Medien öfter und prominenter hervorgehoben als jene der mitwirkenden Sänger.“

(Staatsoperndirektor Ioan Holender, Die Presse 6.8.2004)

„Aber müsste man dann nicht auch überladene Inszenierungen, die ein Stück durch ein Großaufgebot an Statisten, Tieren, Feuerwerke und andere Effekte totschiessen, zum Regietheater zählen?“
(Staatsoperndirektor Ioan Holender, pro:log 10/04)

„Das Neue, das in meinem Theater entsteht, ist, daß ich eben nicht diese Schlamperei, dieses falsche Bild, diese falsche Tradition weiterführe, sondern wieder an die Stücke zurückgehe.“
(Peter Konwitschny, pro:log, 10/04)

In letzter Zeit scheint man das hiesige Opernpublikum in zwei Kategorien einzuteilen: je nach dem, ob es einer „Aida“-Aufführung mit lebenden Elefanten zustimmt oder nicht. Sogar in höchsten Staatsopernkreisen beschäftigt man sich seit vielen Wochen mit dieser Frage. Inzwischen scheint deren Beantwortung zum Lackmustest für Opernbesucher avanciert: Nur wer sich bei Erscheinen eines lebenden Elefanten in der „Aida“ mit Grausen wendet, ist ein wahrer Liebhaber dieser Kunst. Denn dann ist er genau das, was Elefantenliebhaber nicht sind: beweglich in der geistigen Auffassung der gezeigten Werke, offen für Neues, kritisch gegenüber der Tradition, herkömmlichen Inszenierungsgewohnheiten abgeneigt und immer bereit, „das Ganze zu sehen“.

Elefantenliebhaber hingegen, das müssen schreckliche Menschen sein, gefangen in falschen Vorstellungen, konservativ (so deutlich spricht man das aber lieber nicht aus), im

schlimmsten Fall gutbürgerlich und – Gott bewahre! – mit einer auf den Elfenbeinschmuggel gegründeten Existenz in der Finanzwirtschaft. Tiefe Abgründe tun sich hier auf, und wer die neue Ausgabe der Staatsopernzeitschrift „pro:log“ zur Hand nimmt, dem werden diese Abgründe und Abwegigkeiten noch deutlicher vor Augen geführt. Seit Generationen haben Opernbesucher völlig falsche Vorstellungen von den Werken, an die sie ihr Herz verschenkt haben. Sie sind gleichsam „überwältigt“ von herkömmlichen, falschen Aufführungstraditionen und von einer umfassenden Theaterschlamperei. Und wenn man sie aus ihrem Irrtum erretten möchte, dann opponieren sie auch noch!

Gibt es eine Lösung für diese Elefanten-Misere? Ja! Ist doch Peter Konwitschny gerade dabei „Don Carlos“ an der Wiener Staatsoper zu inszenieren. Warum? Wahrscheinlich deshalb, weil er in seiner Grazer „Aida“-Produktion, die voriges Jahr auch bei den Wiener Festwochen gezeigt wurde, dem Radames einen kleinen Plüsch-Elefanten in die Hand gedrückt hat! Ein Plüsch-Elefant ist handlich; ein Plüsch-Elefant fordert zum Nachdenken heraus, weil er die diagnostizierten falschen Erwartungshaltungen des Publikums durchbricht; ein Plüsch-Elefant ist sozialkritisch, weil er Radames der Lächerlichkeit preisgibt und seine Feldherrnstatus hinterfragt; ein Plüsch-Elefant ist in allen seinen Begehrlichkeiten lenkbar und ohne Widerspruch.

Sollten es also Konwitschny und ihm geneigte Operndirektoren nicht einmal mit einem anschniegenden und verständigen „Plüsch-Publikum“ versuchen?

VII. Albtraum aller Regisseure: „Der Freischütz“

Carl Maria von Weber berichtet in seinem Tagebuch von unglaublichem Enthusiasmus, mit dem das Berliner Publikum den „Freischütz“ anlässlich der Uraufführung am 18. Juni 1821 aufgenommen habe. [1] Aber hat sich von diesem Enthusiasmus auch nur ein „Gramm“ in das 21. Jahrhundert „gerettet“? Nun ragt aus heutiger Sicht der „Freischütz“ zwar wie eine wohlbekannte Klippe aus dem von Intendanten wenig befahrenen Meer der deutschen Oper zwischen Mozart und Wagner, aber eigentlich würde man um diese Klippe lieber einen Bogen machen.

„Wenn man das Libretto das erste Mal liest, kann es einem schon die Haare aufstellen“, bekannte etwa Anton Maria Aigner, Dramaturg der „Freischütz“-Produktion im Theater an der Wien (2010), in einem Interview, das man im Programmheft zur genannten Aufführung nachlesen kann.

Die Schauerromantik des Stücks erinnert aus heutiger Sicht stark an den unfreiwillig als Gespenst gedeuteten „Kettenhund“, den Ännchen in ihrer Arie besingt, die positive Auflösung der Handlung an heutzutage nur schwer verständlich scheinendes restauratives Fürsten- und Gottvertrauen. Natürlich gibt es einen aufklärerischen Aspekt, der das Hinterfragen von althergebrachten Traditionen betrifft. Es gibt ein psychologisches Element, das dem „Freischütz“ Stichworte wie „Initiationsdrama“ oder „Versagensängste“ zuweist. Aber wie kann man dergleichen auf der Bühne visualisieren, ohne dem im Grunde biederem Charakter der handelnden Figuren Gewalt anzutun? Deshalb besteht der „Freischütz“ heutzutage vor allem in der Musik, die teilweise „archetypischen“ Status erlangt hat – und die sehr viel von Beethoven genommen und an Wagner „durchgereicht“ hat.

Es gehört heutzutage also einiger Mut dazu, das Werk auf den Spielplan zu setzen, das Wunschkonzert des „deutschen Waldes“ anzustimmen, vom Jäger Max und der furchtsamen, vorzeichengeplagten Agathe zu erzählen. Wenn man es tut, dann meist in der Form, dass man die Bäume, die man auf dem Programmcover abdruckt, tunlichst auf der Szene vermeidet. Der „Freischütz“ eignet sich zwar für „hochintellektuelle“ Regiebeiträge und für

polemische Ergüsse, aber vielleicht hat man darüber verlernt, ihn aufzuführen?

Die Diskrepanz zwischen einer „deutschen“, an der Opera comique angelehnten Oper, die im Handlungskern eher gesellschaftlich restaurativ, in der Kritik an abergläubischen Volksbräuchen aber durchaus aufklärerisch gewirkt hat, und einer eher national-romantisch ausgerichteten Wirkungsgeschichte, wird nicht mehr aufzuheben sein.

Schon der Schriftsteller und Komponist Ferdinand Gleich („Wegweiser für Opernfreunde“, Leipzig 1857. S. 170ff) fühlte sich, wie er in seinem, für die damalige Epoche innovativen Opernführer schreibt, „bei den ersten Tönen der Ouverture (...) in den frischen stolzen deutschen Wald versetzt.“ Für Gleich ist Weber der eigentliche Schöpfer des „noch gegenwärtig herrschenden romantischen Operngenres.“ Bei Gleich liest man auch herzerwärmend, dass dieses Werk „so recht eigentlich an das Herz des deutschen Volkes“ greife. Und zur Musik notiert er: „Weber verlieh dem Orchester einen Glanz und eine Wirksamkeit, von denen man früher – wenigstens was die Oper betrifft – keinen Begriff gehabt hatte.“

Doch die historische Bedeutung von Kunstwerken wird im Laufe von Jahrzehnten und Jahrhunderten für das jeweilige Publikum immer schwerer greifbar. Versuche im „Freischütz“ existentielle Grundsituationen menschlichen Handelns in einer von Kriegen bedrohten Welt zu sehen, nehmen dem Stück meist seinen biederem Charme, der ihm sozusagen auf der Rückseite aufgeprägt ist. Die Wolfschlucht ist nicht das Werk. Man wird aber auch dem Regisseur Marco Arturo Marelli, der den „Freischütz“ 2007 an der Volksoper inszeniert hat, nicht widersprechen können, wenn er meinte, dass die Wurzeln des Werkes nicht (!) im Wald lägen.

[1] „Der Freyschütz wurde mit dem unglaublichesten Enthusiasmus aufgenommen.“ Weber Tagebücher Online

<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tageb%C3%BCher/A061688.html> [30.12.24]

Ein kleiner, erkenntnisreicher Rückblick

Am 1. Jänner 1870 wurde „Der Freischütz“ im neuen Hofoperntheater an der Ringstraße in neuen Dekorationen zur Aufführung gebracht. Dazu gibt es eine Kritik von Eduard Hanslick in

der „Neuen Freien Presse“ (6.1.1870), die sehr aufschlussreich ist. Hanslick lässt sich in seiner Besprechung spaltenlang über die Realisierung der Wolfsschluchtszene aus (fast so, als würde er eine heutige „Regietheaterproduktion“ beschreiben und dem Regisseur klarmachen wollen, wie er doch bei seiner bühnengerechten Umsetzung dem Werk untreu geworden sei). Hanslick erkennt einen Paradigmenwechsel beim Umgang mit dieser Kunstgattung, indem sich der Schwerpunkt von der Musik in die Richtung äußerer Faktoren wie der Szene entwickelt. Hanslick schreibt: „Die souveräne Virtuosität, welche das Kunstwerk des Tondichters für ihren persönlichen Glanz ausbeutet und umgestaltet, ist von den Sängern derzeit auf die Decorations-Maler übergegangen. (...) Noch vor dreißig Jahren erweiterten gefeierte Sängerinnen Agathens pathetischen Ausruf: ‚O schöne Nacht!‘ zu einer förmlichen Coloratur-Passage. Die Sänger sind längst im Vortrag treuer und bescheidener geworden, sei es, daß sie an Geschmacksbildung gewonnen oder an Kehlgeläufigkeit verloren haben. Heutzutage figuriren als Repräsentanten der hochmüthig gewordenen Virtuosität die Decorations-Maler mit ihren Gehilfen von der Maschinerie und Beleuchtung. Ihr Studium geht weniger dahin, wie der vom Componisten beabsichtigte Eindruck der Szene zweckmäßig zu unterstützen sei, als vielmehr, wie sie die Aufmerksamkeit von der Musik weg auf ihre eigene decorative Leistung ablenken können. Der virtuose Decorateur stellt sich neben den Dichter und Componisten und legt, wo diese es nicht ahnten, seine optischen Bravour-Cadenzen ein.“

Im Folgenden setzt sich Hanslick ausführlich mit der szenischen Ausgestaltung der Wolfsschlucht auseinander. Die Bühne der neuen Hofoper wird von einem Wasserfall bestimmt, dessen Rauschen, so Hanslick, „die Musik wie den Dialog ungenirt übertönt.“ Noch stärker als das beständige Rauschen hat Hanslick das elektrische Licht gestört, mit dem der Wasserfall in unterschiedlichen Farben beleuchtet worden ist. „Damit nimmt man der Scenerie den Charakter des Schrecklichen, Unheimlichen, um eine glänzend Spielerei zu gewinnen“, moniert Hanslick. Er beschreibt dann die Szene Schritt für Schritt und merkt an, was seiner Meinung nach bezogen auf Musik und Libretto falsch umgesetzt worden ist. Sein Resümee angesichts der von ihm kritisierten, falschen „Ef-

fekthascherei“ lautet: „Unsere guten Opern lasse man ungeschoren; sie sind geschaffen, damit wir uns am Schönen hörend und sehend erbauen, nicht damit uns Hören und Sehen vergeht“.

Noch ein Detail überrascht. Hanslick macht sich auch Gedanken darüber, was Johann Herbeck, der Dirigent des Abends, von der Szene gehalten haben mag: „Ob Herbeck vom musikalischen Standpunkte mit dem Unfuge der neuen Wolfsschlucht einverstanden oder dagegen machtlos sei, wäre interessant zu erfahren.“

Vieles von Hanslicks Analyse ließe sich auf das heutige Wirken und Wüten von Regisseuren und Dramaturgen umlegen, die inzwischen bekanntermaßen sich allgemeine Verfügungsgewalt über die ihnen zur Obhut anvertrauten Werke anmaßen. Für Hanslick ist auch – wie für große Teile des Opernpublikums – nachvollziehbar, dass der Partitur, eine „Absichtserklärung“ für die szenische Umsetzung innewohnt, die sich nicht beliebig interpretieren lässt. Hanslick schreibt in besagter Analyse der Wolfsschluchtszene, dass die gespenstischen Erscheinungen, die das Kugelgießen szenisch begleiten „(...) nicht bloß Gewohnheit und Tradition, sondern die ausgesprochene, in der Tonmalerei verwirklichte Absicht des Componisten für sich haben (...)“.

Hanslicks Anmerkungen sind nicht ganz frei von einem resignativen Zug, wenn er erst nach vielen Worten zum musikalischen Teil des Abends überleitet. Denn es geschähe ganz im Geist des neuen Opernhauses, „(...) wenn wir auf die Musik erst in zweiter Linie zu sprechen kommen.“

Es gab aber auch gegenteilige Meinungen, das zu verheimlichen wäre unfair. Bereits am 4. Jänner hat Ludwig Speidel, neben Hanslick einer der renommiertesten Wiener Musikkritiker seiner Epoche, im „Fremden-Blatt“ das „Wolfsschlucht“-Thema angerissen: „Man kann wol sentimentale Stimmen klagen und fragen hören: ‚Ach, was hätte Karl Maria v. Weber gesagt, wenn er gesehen hätte, wie üppig man seinen ‚Freischütz‘ ausgestattet?‘ Was er gesagt hätte? Wahrscheinlich nichts, aber unwahrscheinlich ist es nicht, daß er sich gefreut hätte.“ Speidel argumentiert dann mit der Aufführungsgeschichte, wie ernstlich sich Weber selbst mit Ausstattung und Szene beschäftigt habe. Es könnte sein, das Hanslicks ausführliche „Replik“ von diesen Zeilen Speidels ange-

regt wurde: war er, Hanslick, doch anderer Meinung, die es zu begründen galt. Speidel hatte auch keine Probleme mit dem Wasserfall, „(...) denn das Geräusch desselben ist ein Stimmungsmittel, wie es kein zweites gibt.“ Auch Speidels Anmerkungen beziehen sich zuerst lange auf die optischen Qualitäten der Inszenierung, ehe er dann in einem längeren Absatz noch auf die musikalische Umsetzung eingeht.

Noch eine Kuriosität sei erwähnt. Bertha Ehnn, die Agathe der Premiere, war unmittelbar vor der Vorstellung „(...) als unpäßlich, um Nachsicht bittend, annonciert“ worden, so Hanslick. Den Grund für diese „Unpäßlichkeit“ wusste „Das Fremden-Blatt“ vom 6. Jänner anzugeben: Demnach habe der Verlust ihres als Haustier gehaltenen Affen die Sängerin am Neujahrstage so bekümmert, dass sie vor der Vorstellung wegen „(...) Erschöpfung um Entschuldigung bitten ließ.“ Als weitere Affenbesitzerinnen nennt die Zeitung übrigens die Burgschauspielerin Charlotte Wolter und Operettenstar Marie Geistinger.

Wiener Aufführungen des „Freischütz“ nach 1945

Im Programmheft zur „Freischütz“-Premiere an der Wiener Staatsoper im Jahr 1995 hat Oswald Panagl in einem Beitrag die Historie der „Freischütz“-Aufführungen in Wien nachgezeichnet. Noch im Uraufführungsjahr wurde die Oper am Kärntnertortheater aufgeführt, 1822 wurde sie im Theater an der Wien gespielt, 1870 wurde sie in das neuerbaute Hofoperntheater übernommen. Von 1870 bis 1989 erlebte das Werk im Haus am Ring 465 Vorstellungen. Nach dem II. Weltkrieg wurde der „Freischütz“ ab 1947 in der Volksoper gespielt und stand dort bis 1958 auf dem Spielplan. Erst 1972 gab es an der Staatsoper eine ganz im traditionellen Stile gehaltene Neuinszenierung unter der Regie von Otto Schenk, Bühnenbild: Günther Schneider-Siemssen, Kostüme: Leo Bei.

Otto Schenk sei der letzte Regisseur gewesen, „(...) der sich in Wien getraut hat, sich nicht über das Stück lustig zu machen (...)“ resümierte Jahrzehnte später einer der profiliertesten österreichischen Musikkritiker, der in seiner Jugend stehplatzgeeichte Wilhelm Sinkovicz („Die Presse“, 19.3.2023). Wer sich an die naturalistische Wolfsschlucht dieser Produktion

erinnert, die dann Anfang der 1980er-Jahre noch zu den Bregenzer Festspielen weitergereicht wurde, wird auch feststellen, dass der gleichen nachher an Wiener Bühnen überhaupt nicht mehr versucht worden ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine kurze Kritik von Rudolf Klein in der Österreichischen Musikzeitschrift (27. Jg., 1.12.1972, S. 436), die das schon damals empfundene „Dilemma“ mit dem „Freischütz“ gut zusammenfasst: „In der Staatsoper hat Otto Schenk Webers ‚Freischütz‘ inszeniert, der dort seit Menschengedenken nicht mehr gegeben worden war und den man eigentlich bei sich von der Liste der heute noch aufführbaren Werke schon gestrichen hatte. Zum allgemeinen Erstaunen gelang dem Regisseur die Rettung der Oper, und sicher zählt dies zu seinen besten Leistungen: denn wer vermöchte sonst noch diese treudeutsche Biederkeit auf die Bühne zu stellen?“ Die nächste Premiere des Werkes an der Staatsoper fand am 19. Oktober 1995 statt. Diese Inszenierung von Alfred Kirchner im Bühnenbild von Erich Wonder vermochte nicht zu überzeugen. Die Bühne war meist in düsteres Licht getaucht und bis zum Hintergrunde offen. Dort sah man einen staatsoperneigenen Feuerlöscher und einen Stromkasten, was von einem großen Teil des Publikums als unpassend empfunden wurde. Die Wolfsschlucht wurde mittels Projektionen bewerkstelligt – und das Wilde Heer zeigte sich in Form von Soldaten mit Suchscheinwerfern. Thomas Moser sang den Max, Monte Pederson den Kaspar und Soile Isokoski die Agathe, Ruth Ziesak das Ännchen. Erich Schleyer spielte den Samiel. Leopold Hager dirigierte. In Folgevorstellungen kamen auch Peter Schneider am Pult sowie Peter Seiffert und Petra Maria Schnitzer als Max und Agathe und Franz Hawlata als Kaspar zum Zug. Weitere Sängerinnen der Agathe waren Inga Nielsen, Melanie Diener, Adrianne Pieczonka. Bereits am 10. April 1999 stand die letzte Vorstellung dieser Produktion auf dem Spielplan – und es sollte fast zwanzig Jahre dauern, bis der „Freischütz“ im Jahr 2018 wieder das Haus am Ring betrat. Insgesamt fällt die starke Abnahme der Aufführungszahlen in den letzten Jahrzehnten auf.

Nach der Jahrtausendwende haben sich auch die Volksoper und das Theater an der Wien an dem Stück „versucht“. Am überzeugendsten gelang es Marco Arturo Marelli an der Volks-

oper im Jahr 2007, das Werk zu neuem Leben zu erwecken. Das Theater an der Wien (2010) bot sogar einen Filmregisseur auf (Stefan Ruizowitzky), aber beim dort betriebenen Stagnation-System hatte die Aufführung von vornherein einen peripheren Status. Und 2023 im Ausweichquartier der Halle E im Museumsquartier (das Theater an der Wien wurde renoviert) geriet der „Freischütz“ dann wirklich zum „Film“. Eine semikonzertante Aufführung im Theater an der Wien im Jahr 2019 hat dem Werk wieder einen Teil seiner „Naivität“ zurückgegeben.

Vielleicht sollte man den „Freischütz“ in den nächsten zwanzig Jahren nur konzertant oder in dezent szenisch ausgedeutetem Umfeld aufführen, um den interpretatorischen Ballast, den man dem Werk umgehängt hat, wieder los zu werden. Ein großer Teil des Publikums findet sich durchaus in dieser Geschichte wieder, ganz ohne Ausdeutung der Sagenhandlung. Es sind die Skrupel der Opernmacher, die dem Publikum – wie bei vielen anderen Werken des Kernrepertoires – den Zugang verstellen.

Volksooper: Neuinszenierung am 17. Februar 2007

Für die erste „Freischütz“-Neuproduktion an einem Wiener Opernhaus im neuen Jahrtausend könnte man den Titel wählen: „Kein Blattschuss, aber nicht daneben“. Die Inszenierung von Marco Arturo Marelli (Kostüme: Dagmar Niefind) hatte es darauf angelegt, die Frage nach „Romantik“ oder „Aufklärung“ nicht eindeutig zu beantworten – schließlich wird beides im Werk angesprochen. Beethoven'sches Humanitätspathos wird von ländlich-romantisierenden Tanzweisen umworben, der Schluss mit dem Auftritt des Eremiten, dem „Sarasastro“ des „deutschen Waldes“, schlägt die Botschaft der Aufklärung an. Das resche Jäger-tum fordert zur Karikatur heraus, zugleich bildet es die Basis für eine bedrohlich schießwütige Männerbündelei, an der Max, der Jägerbursche, beinahe zerbricht. Die Inszenierung schärfte diese Konturen mit manchmal deutlich ironisierender Überzeichnung, ohne den roten Faden des Librettos irgendwo abzuschneiden und neu zu verknoten.

Die Einheitsbühne wurde aus großen „Holzfaserplatten“ gebaut, die sich kippen ließen, drehen, in die Höhe heben. So konnten beispielsweise Hirsch-Silhouetten, die wie Laubsägear-

beiten aussahen, aus dem leicht schräg gestellten Bühnenboden geklappt und aufgestellt werden. Im Hintergrund ruhte so etwas wie ein grüner Waldesschatten. Der Regisseur äußerte sich dazu in einem Interview, das im Programmheft zur Aufführung abgedruckt wurde, wie folgt: „Im Bühnenbild, wo ich auf jeden Naturalismus verzichten wollte, ist der Wald in Form einer geschredderten Spanplatte zu sehen. Doch da gibt es noch den Hintergrund, eine Öffnung, wie ein Fenster zur Seele, und da stehen nur einfache weiße Stämme, welche die Gedanken der verschiedenen Situationen des Stückes wie deren Projektionen aufnehmen.“

Dieser „Wald“ wurde aus 16 Stämmen gebildet, die aus aufblasbaren Schläuchen bestanden, die am unteren Ende von einem Ventilator beschickt wurden. Drei Projektoren bestrahlten die Baumsäulen und sorgten für einen dreidimensionalen Effekt. An der Volksooper war aufgrund der vermehrt von den Regisseuren nachgefragten Multimedia-Effekten in der Saison 2006/07 eine eigene Abteilung „Multimedia“ geschaffen worden. Die ersten Einsätze von modernen Projektionstechniken Ende der 1990er-Jahre wurden noch von der Beleuchtung realisiert. (Siehe „Prospect, Magazin für Bühnen & Veranstaltungstechnik“, Juni 2007.) Dazu kamen einige realistischere Elemente, je nach Bedarf ein Haus andeutend oder einen Hochstand. Die Wolfsschlucht, ohne Felsen und Laubdekor, wirkte trotzdem packend, von guter Lichtregie in dunkle Farben getaucht. Feuer zischte auf. Kaspar durfte nach allen Regeln der Kunst seine Kugeln gießen: das Auge eines Wiedehopfs und so fort. Die wilde Jagd rekrutierte sich aus Soldaten in Kampfausrüstung. Mit konventioneller Barrieren durchbrechendem Kuss besiegelte Samiel den Bund.

Das Bühnenbild inspirierte das Feuilleton zu einigen Schlagzeilen wie „Wackeliger Sperrholzwald“ im „Standard“ (19.2.2007) oder „Riesenbuntstifte sind die Hölle“ („Wiener Zeitung“ ebenfalls am 19.2.2007).

Marellis Ironie traf das Landvolk mit manchmal etwas heikler Wirkung wie sie beim Auftritt der angejahrten Brautjungfern zum bekannten Liede spürbar wurde. Bei diesem grotesken Aufmarsch begleitet von der mädchenhaft-fröhlichen Musik verwandelte sich die Szene in eine bloßstellende Satire. Auf zünftige Gams-

bärte mochte Marelli ebenso wenig verzichten, die gehören natürlich zum Klischee, das auf jeden Fall bedient werden muss. Die Jäger gaben sich bedrohlich, richteten ihre Gewehre auf diesen, auf jene, als verlängerter Arm eines rigiden Gesellschaftssystems, das dem Individuum kaum Freiheiten erlaubt. Problematisch war seine Zeichnung des Max. Dieser wirkte in seiner Lederhose wie ein braves, aber neurotisiertes Schulkind, das gehänselt wird und das Prüfungsängste plagt.

Doch für die wahre Belebung des Abends sorgte ohnehin das „Böse“ (bestens dargestellt von Ronald Kuste). Hier war Marelli in seinem Element. Trickreich und verschlagen ließ er den schwarzen Jäger Samiel seine Beute umgarnen – mal als transvestierter Wirt, mal als großmütterliche Jungfer, suchte er seine Opfer heim. Raffiniert hatte er seine Finger überall im Spiel. Marelli schuf einen Teufel, der beständig über seinen Vorteil wacht und in vielerlei Gestalt erscheint. Selbst der Eremit kann ihn nicht endgültig aus der Welt schaffen: Während die Festgesellschaft Max „entsühnt“, bleibt Samiel im Hintergrunde sichtbar, lauernd auf seine nächste Chance. Gut und Böse bleiben als Gegensätze der Welt erhalten. Bereits zur Ouvertüre hat Marelli den Eremiten und Samiel auf die Bühne gebracht: in diesem großen Rahmen hat er das Stück angesiedelt. Durch den aktiven Teufel konnte Marelli außerdem die diversen „Unglücksfälle“, die zum Beispiel Agathe zustoßen, aus ihrer heute nur mehr schwer glaubhaft zu machenden Schicksalshaftigkeit herauslösen – in dem er sie dem personifizierten Bösen in die Schuhe schob. Dieser Kunstgriff schien plausibel und hat diese Produktion belebt.

Vom Ensemble überzeugten vor allem Lars Woldt als grober, zwielichtiger Kaspar, Kristiane Kaiser als romantische liebe-sinnende Agathe sowie das naiv-frische Ännchen von Andrea Bogner. Jürgen Müllers Max klang den ganzen Abend angespannt und forciert, zu feineren Abstufungen im Ausdruck fand er kaum. Der oberösterreichische Bassist Albert Pesendorfer sang einen auf alt geschminkten Eremiten. Die weitere Besetzung: Ottokar: Markus Brück, Kuno: Stefan Cerny, Kilian: Daniel Schmutzhard.

Das Orchester unter Leopold Hager wirkte etwas schwerfällig, mehr tänzerische Leichtigkeit hätte einigen Szenen ganz gut getan und

die Kommunikation mit den Hörnern funktionierte nur bedingt. Da gab es zu viele unüberhörbare „Ausrutscher“. Das Publikum klatschte am Schluss ausgiebig, Buhrufe gab es keine.

Die Zeitungen zeigten sich distanziert, aber nicht zu einem Verriß aufgelegt. Beim Ensemble kamen die „Bösen“ besser weg, als die „Guten“, man lobte das „gehobene Haus-Niveau“ („Wiener Zeitung“, 19.2.2007). Eine Bewertung, die nach unten und oben einigen Spielraum ließ. An Jürgen Müller wurde insgesamt ein wenig mehr herumgemäkelt, sein blasses Spiel und sein etwas angestrenzter Tenor wurden vermerkt.

Es kamen eine Reihe an Alternativbesetzungen zum Einsatz, unter anderem Jessica Muirhead als Agathe und Michael König als Max. König sang den Max im „Freischütz“-Film, der 2010 in die Kinos kam. Sebastian Holecek reüssierte als Kaspar, auch wenn angemerkt wurde, dass ihm die Rolle „eigentlich“ zu tief läge („Der neue Merker“ 3/2007). Später wurde sogar Kurt Rydl als Kaspar aufgeboten, der im Juni 2007 an der Volksoper gastierte und seinen „schwarzen Bass“ in die Partie einbringen konnte. Daniela Fally war im Juni 2007 als Ännchen zu hören, mit bekannt quirliger und kecker Ausstrahlung.

Weitere Besetzungsalternativen seien kurz angeführt: Sorin Coliban lieh dem Eremiten seine schöne Bassstimme. Dazu stießen unter anderem noch Rupert Bergmann als Kuno, Mathias Hausmann beziehungsweise Miljenko Turk als Ottokar, Christian Drescher als Kilian – und noch ein neuer Eremit: Karl Huml. Als Dirigent stand auch Andreas Schüller am Pult, von dem eine mehr zügige und weniger romantische „Gangart“ berichtet wird („Der neue Merker“, 7/2007).

2007 saß man auf der Volksoper übrigens noch auf dem „II. Rang“ und nicht auf der „Galerie“. Das hat zwar keinen konkreten Bezug zum „Freischütz“, aber für die Geschichte des Hauses ist diese in Folge vorgenommene Angleichung der Benennung von Sitzplatzkategorien an die Gepflogenheiten der Staatsoper vielleicht nicht uninteressant.

Am 21. März 2009 wurde die Produktion wiederaufgenommen – sie war im Herbst 2007 an die Grazer Oper „gewandert“. Herbert Lippert kam als Max zum Zug. Wilhelm Sinkovic hob in seiner Besprechung in der „Presse“ (22.3.2009) seinen „herrlich lyrisch und flexibel“ gesunge-

nen Max heraus. Für Gerhard Kramer in der „Wiener Zeitung“ (23.3.2009) „(...) schienen allerdings Nervosität oder Indisposition das Gelingen seiner großen Arie zu beeinträchtigen; später lief es besser, wobei vor allem sein warm timbrierte Mittellage gefiel.“ Was einmal mehr beweist, wie unterschiedlich ein und dieselbe Vorstellung wahrgenommen wird.

Elisabeth Flechl sang die Agathe, Andrea Bogner das Ännchen, der schon erwähnte Sebastian Holecek den Kaspar. Über Holecek notierte die „Presse“, dass er keine Mühe gehabt habe, das Orchester zu übertönen, und die Besprechung attestierte ihm einen „machtvoll entwickelten Bassbariton“. Gerrit Prießnitz dirigierte. Das Orchester musizierte, so die Zeitungskritik „groschlächting“, auch für diese Aufführung werden Schnitzer bei den Hörnern notiert. Dergleichen zieht sich wie ein roter Faden durch die Besprechungen dieser Volksoperproduktion. Wilhelm Sinkovic bemängelte insgesamt das Fehlen eines „fantasievollen, energischen Musikchefs“ an der Volksoper.

Theater an der Wien: Neuinszenierung am 19. April 2010

Das Theater an der Wien wird seit 2006 wieder als dediziertes Opernhaus geführt. Dem Intendanten Roland Geyer ist es innerhalb weniger Jahre gelungen, das Haus zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Wiener Musiklebens aufzuwerten. Mit seinem Staggione-System hebt es sich klar von der Repertoire spielenden Staatsoper und der Volksoper ab. Der „Freischütz“ passte zwar nicht unbedingt in das „angesagte“ Repertoire des Hauses, mit der Idee den Oscar preisgekrönten Filmregisseur Stefan Ruzowitzky zu seiner ersten Musiktheaterregie zu verpflichten, bewies Geyer aber einmal mehr, wie man als Hecht im Karpenteich der Wiener Opernbühnen die Publicity auf sich zieht. Das künstlerische Ergebnis rechtfertigte zwar nicht unbedingt den starken Wind im „Blätterwald“ der Presse, der dieser Produktion voranging, aber das war eigentlich zu erwarten gewesen. Karl Markovics, den Hauptprotagonisten von Stefan Ruzowitzkys Oscar-Film „Die Fälscher“, hat Geyer gleich als Samiel mit engagiert.

In einem Interview mit der APA erklärte Ruzowitzky sinngemäß, dass Oper und Film viel stärker über die Emotion funktionieren als das Schauspiel: „Es geht darum, Emotion zu maxi-

mieren, optisch und dramaturgisch effektiv zu arbeiten.“ Er erklärte, dass der „Freischütz“ für ihn nichts „Deutschtümelndes“ habe, das wäre im Werk gar nicht enthalten. Ruzowitzky weiter: „Natürlich ist es beim ‚Freischütz‘ immer eine Grundsatzentscheidung: Will ich die Oper inszenieren, oder will ich die Wirkungsgeschichte inszenieren?“ Diesbezüglich ließ der Regisseur erst gar keine Zweifel aufkommen: „Ich will der Geschichte und der Musik gerecht werden.“ Ruzowitzky ließ in diesem Interview außerdem mit der Bemerkung aufhorchen, dass die Sache mit den Freikugeln eine klassische „Junkie-Geschichte“ sei. Er würde zu den Darstellern sagen: „Denkt euch statt Freikugeln Heroin.“ [1] Doch Ruzowitzky hat diese Junkie-Welt nicht auf die Bühne gebracht – die einzigen dort konsumierten Drogen waren Alkoholi-ka.

Dass sich Ruzowitzky das „Happy end“ der Handlung nicht nehmen ließ, dafür gebührt ihm Dank. Er zeigte in der praktischen Ausführung überhaupt viel mehr Respekt vor dem Werk, als man hätte erwarten dürfen. Um den „Deus ex machina-Auftritt“ des Eremiten glaubhafter zu machen, wurde ihm eine „Vorgeschichte“ angedichtet. Demnach hat er selbst einmal unter den Anforderungen eines Probeschusses gelitten und Freikugeln gegossen. Seine Geliebte wäre dabei aber getötet worden, so Ruzowitzky. Daraufhin habe sich der Wildschütz als Eremit in die Einsamkeit zurückgezogen.

Diese „Vorgeschichte“ wurde in Form eines in schwarz-weiß gehaltenen Stummfilms am Beginn der Oper „erzählt“. Die Stummfilm-Sequenzen waren im „echten“ Bühnenbild abgedreht worden. Der zweigeteilte, filmkünstlerische Schwarz-Weiß-Diskurs über Herzschmerzrührung im Groschenromanformat wurde von Samiel am Klavier begleitet, später von den Orchesterklängen der Ouvertüre. Die letzte Filmszene leitete zu einer kurzen Bühnensequenz über – Agathe nahm Abschied vom Eremiten – ehe die Opernhandlung einsetzte. Die weitere Aufführung verlief „konventionell“.

Der Bühnenbau (Renate Martin, Andreas Donhauser) platzierte ein aus grauschwarzen Quaderelementen gebildetes „Gebirge“ auf die Drehbühne, das von dunklen Baumstämmen mit kahlen Astsprossen „verziert“ wurde. Es gab Wände, Stiegen, Vorsprünge und Abgrün-

de. Die Szenen in Agathes „Eulennest“ wurden nach Bedarf eingepasst: zuerst der Lehnstuhl mit den Spitzendeckchen, das Bild mit dem schlechthaltenden Nagel, im zweiten Akt im „ersten Stock“ Agathes hell gehaltene Kammer, im dritten Akt mit Bett und Puppen als Parterrezimmer. Besonders ansehnlich war das alles nicht, aber der Bühnenraum wurde zumindest in der dritten Dimension gut genützt. Die Wolfsschlucht wurde klassisch realisiert, mit düsterem Ambiente, Bühnennebel, Geistererscheinungen. Zum Gießen der Freikugeln wurde eine satanistische Orgie mit nacktem Fleisch geboten, in die sich Samiel mit verspieltem, hellfliederfarbenen Seidenanzug, eben solchem Zylinder und hohen Plateauschuhen drängte. Das wilde Heer glühte mit grünleuchtenden Punktaugen vom „Felsabsturz“ in die düstere Schlucht.

Die Kostüme (Nicole Fischnaller) hüllten die Frauen in Schwarzweiß, waren flott geschneidert, ein wenig südländisch anmutend; die Jäger gingen mit rotnahtigem, sonst schwarzem Gewande zum Probeschießen. Max marschierte etwas ärmlicher gekleidet über die Bühne: Ob beabsichtigt war, dass seine schwarzen Stutzen dauernd ins Rutschen kamen? Ännchen war modern und modisch angezogen, Agathe ziemlich großmütterlich – ein wenig passender Kontrast.

Sehr nett machten sich die Naturgeräusche, die durchs Hause huschten, Grillengezirpe von der Bühne, ein Scherzbold im Zuschauerraum hätte sich, gewiss ohne entdeckt zu werden, als Käuzchen oder Uhu versuchen können. Schüsse waren warnungshalber per Anschlag im Foyer angekündigt worden, auch Aromen, die das Haus mit Gerüchen erfüllen sollten. Die Schüsse waren nicht sehr laut und gerochen habe ich nichts.

Während die Choreographie der Volksszenen zumindest nicht misslang, etwa eine schwungvolle Rauferei am Beginn, wirkten andere „Einfälle“ befremdlich (wenn sich Ottokar vom Chor deutlich genervt zeigte, mit „Pst, Pst“ zur Ruhe drängend, oder der Auftritt der Brautjungfern mit rotem Minimieder für Agathe und dem Schnapsfläschen im Strumpfbandgürtel). Wenig zur Geltung kam Samiel: dekadent, ein wenig popstargemäß, weder zynisch noch gefährlich, durfte er sich öfters auf der Bühne zeigen, ein wenig kokett mit den Armen wachelnd, am Schluss sich noch dem Liebespaare

nähernd, um ihm einen Geldbeutel zuzuwerfen – Karl Markovics war für solch unspektakuläres „Auftreten“ eine unterforderte Luxusbesetzung ersten Ranges. Unter solchen Vorgaben entwickelte sich die Handlung sehr konventionell und nacherzählend.

Sowohl Max als auch Agathe präsentierten sich von der Regie ungeführt und allein gelassen. Vor allem mit Agathe hat Stefan Ruzowitzky kaum etwas anzufangen gewusst. Die aufstrebende südafrikanische Sopranistin Elza van den Heever wirkte im Spiel statisch, sang mit hübscher Stimme und klarer Höhe, aber recht ausdruckslos. Den beiden langen Arien mangelte es an durchgestalteter leidenschaftlicher, emotionaler Formgebung. Rasch machte sich bei ihr eine verträumte Pummeligkeit breit, die noch mit betulichen Ordnungsgesten (nach dem Motto: „Wenn Max kommt, muss ich den Lehnstuhl putzen.“), die Biedermeierlichkeit des Librettos unangenehm verstärkte. Elza van den Heever kam 2007 nach Stationen in den USA an die Frankfurter Oper, 2008 hat sie den internationalen Wagner-Wettbewerb der Seattle Opera gewonnen.

Der aus Neuseeland stammende Tenor Simon O'Neill war für diese Agathe der passende Mann: im etwas drallen, kostümbedingten Erscheinungsbild wie in der fehlenden stimmlichen Nuancierungs-gabe. Sein Tenor ließ eine etwas grelle, unter Druck gut reüssierende Höhe hören, die vor allem die heldischen Seiten dieser Partie betonte. Das lyrische Element entwickelte sich kaum. Sein schauspielerisches Repertoire beschränkte sich aufs „durch die Haare streichen“ und „Socken hinaufziehen“. Diese gewisse unreife Natürlichkeit im Gehabe war zwar nicht unpassend, ihr mangelte es aber an Überzeugungskraft. O'Neill machte im weiteren Verlauf seiner Karriere vor allem als Wagnersänger auf sich aufmerksam.

Falk Struckmann brachte einen groben und zynischen Kaspar in die Produktion ein und zeigte Samiel gegenüber viel Selbstbewusstsein. Dass er Max zu bösen Untaten verführen kann, glaubte man ihm gern. Mit geiferndem Trotz sang sich dieser Kaspar in den Tod. An Struckmann konnte man ermessen, was einigen anderen Mitwirkenden an professioneller Bühnenpräsenz abging.

Das Ännchen der Mojca Erdmann war von sympathischer Liebenswürdigkeit. Sie kam in der Publikumsgunst gleich nach Struckmann.

Ihr heller Sopran erklang ein bisschen schlank und fragil, erinnerte an ihren modelhaften Körper. Als Ännchen passte sie an diesem Abend bestens und belebte wohltuend die Szenen mit Agathe. Die Hamburgerin und Mitteldreißigerin hat sich damit dem Wiener Publikum nach Konzertauftritten auch auf der Opernbühne vorgestellt. Erdmann besitzt einen Exklusivvertrag bei der Deutschen Grammophon und den bekommt man heutzutage nur, wenn man auch perfekt aussieht. Dann läuft die PR-Maschinerie wie geschmiert. Begonnen hat Erdmann an der Komischen Oper in Berlin und sich einen Namen als Interpretin zeitgenössischer Werke gemacht. 2011 erfolgte das MET-Debüt als Zerlina.

Den Eremiten gab Artur Korn. Mit über 70 Jahren nicht mehr der jüngste, repräsentierte er das „weise Alter“ in angemessener Form und gab hier wahrscheinlich einen seiner letzten Auftritte auf einer Wiener Opernbühne. Henk Neven sang einen mehr Zynismus, denn Autorität verströmenden Fürsten, von der Regie zu dümmlich gezeichnet. Der aus den Niederlanden stammende Bariton gewann 2008 den „Fortis Mees Pierson Award“ und wurde 2011 mit dem Dutch Music Prize ausgezeichnet. Seine besondere Liebe gilt dem Liedgesang. Martin Snell steuerte den Kuno und Dominik Köninger den Kilian bei. Der Arnold Schönberg Chor sorgte passend für die nicht unwichtige choristische Begleitung.

Bertrand de Billy setzte mit dem sehr gut disponierten RSO Wien nicht gerade auf „romantische“ Klänge, schon die Ouvertüre erklang dramatisch zupackend und etwas hart akzentuiert. Auch in den Volksszenen wurde ein wenig die Derbheit greifbar, mit der das Landvolk seine Feste feiert. In den großen, langen Arien des Max und der Agathe ließ die Spannung spürbar nach, hier fehlte dann die musikalische Gestaltungskraft – sowohl im Graben, als auch bei den Sängern. Das Publikum applaudierte Struckmann und Erdmann heftig, für Max und Agathe zeigte es sich schon weniger beifallsbereit, den Applaus für das Regieteam diktierte mehr die Höflichkeit. Missfallen wurde keines geäußert.

Ein kleiner Rundgang durch die Zeitungsrezensionen förderte eine eher distanzierte Aufnahme der Produktion bei der Kritik zu Tage. Immerhin entnahm man der „Kleinen Zeitung“ (20.4.2010), dass sogar Bundeskanzler Werner

Faymann sowie die Regisseure Michael Haneke und Otto Schenk der Premiere beigewohnt hätten. Folgt man der „Wiener Zeitung“ (20.4.2010), dann hat der Abend unter mangelnder Inspiration gelitten und war „sehr lange“. „Der Standard“ (20.4.2010) titelte „Fadesse im Gruselwald“. Der Eremit hätte gewirkt, „als wäre er einem Sandalenfilm entsprungen“. Besser kam die Produktion in der „Presse“ weg. Bei den Sängern wurden Erdmann und Struckmann durchwegs besser besprochen als Agathe und Max. Eine positive Rezension ist im Onlinemagazin „Evolver“ erschienen. [2]

Das internationale Medienecho bewies immerhin, dass abseits des künstlerischen Resultates Intendant Geyer mit dieser Produktion ein PR-Coup gelungen war. Das Theater an der Wien wurde damit fest im deutschen Feuilleton „verankert“ – auch wenn es meistens Verisse waren, in denen man lesen konnte, dass schon wieder ein Filmregisseur in der Oper versagt habe. [3] (Zeitungszitate ohne Link beziehen sich auf Printausgaben.)

[1] „Oscar-Preisträger inszeniert „Freischütz“ Stefan Ruzowitskys Operndebüt“: <https://oe1.orf.at/artikel/231223/Stefan-Ruzowitskys-Operndebuet> [3.1.2025]

[2] „Der Freischütz: Widerlegte Vorurteile.“ https://www.evolver.at/live/ruzowitzky_freischuetz/ [3.1.2025]

[3] z.B.: „Vom Film an die Oper“: Zum Teufel mit dem Wald.“ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/vom-film-an-die-oper-zum-teufel-mit-dem-wald-1969682.html> [3.1.2025]

Max der Künstler: Wiener Staatsoper 2018

Aus dem Jägerburschen Max einen Komponisten zu machen, ist auch eine Kunst. Versagensängste können natürlich beide plagen, dann gehen der Fehlschuss und die Schreibhemmung Hand in Hand.

In der „Freischütz“-Exegese des Regisseurs Christian Räch ging es um eine „Künstlerkrise“. Der „Freischütz“ war Rächs zweiter Inszenierungsbeitrag zum Repertoire der Wiener Staatsoper (der erste war ein unaufregender „Betonbunker-Macbeth“ gewesen, in der sich die „Banalität des Bösen“ umtrieb). Beim „Freischütz“ wurde gleich die „Reißleine“ gezogen, um nur ja nicht in deutsche Waldesromantik abzuschweifen: eine hauptsächlich leere Büh-

ne, ein Konzertflügel dazu, und schon ist Max zum Komponisten mutiert. Laut „Prolog“, der Publikumszeitschrift der Wiener Staatsoper (Ausgabe 6/2018) wurde Max in den Mittelpunkt eines Künstlerdramas gestellt „(...) in dem sich der Protagonist entscheiden muss, zwischen seiner Verantwortung gegenüber der Wahrheit seines Schöpfungstums und der Verantwortung gegenüber seinen ihn umgebenden und liebenden Nächsten.“

Dieser Ausgabe konnte man auch entnehmen, dass „Der Freischütz“ in den letzten Jahrzehnten eine Vertiefung und Neuausrichtung in der Aufführungstradition erfahren habe und dass er eine gewaltige Herausforderung für Regisseure sei, „(...) die nicht in die Falle einer falsch verstandenen Biedermeier-Schauder-Ästhetik gehen wollen.“

Die Angst, dass das Publikum eine Oper „falsch“ verstehen könnte, ist inzwischen bei Opernmachern sehr weit verbreitet. Dafür werden dem Publikum dann auch angeblich „richtige“ Lösungen präsentiert, die große Teile des Publikums aber seltsamer Weise selten goutieren – und dann wird das Regieteam (wie auch in diesem Fall) beim Schlussvorhang am Premierenabend mit vielen Buhrufen abgestraft. Dieses Ritual der publikumsverweigernden „Richtigstellung“ ist eine absurde Facette des heutigen Opernbetriebs, die langfristig aber die ganze Kunstgattung aushöhlt und interpretatorischer Beliebigkeit überlässt.

Wird nachgefragt, dann hört man, es gehe um die „künstlerische Freiheit“. In einem Interview mit Renate Wagner vom Online-Merker anlässlich seiner Wiener „Macbeth“-Produktion betonte Rätz: „Aber ich muss als Regisseur die künstlerische Freiheit haben, das Stück so zu ‚transponieren‘, dass es für uns heute sinnvoll erscheint.“ [1] Das „Sinnvolle“ ist dann natürlich zugleich das „Richtige“ und die Dummen sitzen immer im Publikum, weil durch dieses „Transponieren“, die von Librettisten und Komponisten vorgegebene Dramaturgie meist schwer beschädigt wird. Bezogen auf den „Freischütz“ stehen demnach für Rätz „(...) die Musik und die Phantasie im Zentrum. Das Libretto sei heute weniger wichtig, aber das Revolutionäre der Musik treffe auch heute noch zu.“ [2] Aber bildet das Libretto nicht die Grundlage für die in „der Tonmalerei verwirklichte Absicht des Komponisten“ (um noch einmal das Zitat von Eduard Hanslick zu be-

mühen)? Eine andere Handlung hätte naturgemäß auch eine andere Musik Webers zur Folge gehabt – und Weber hat natürlich mit den Mitteln seiner Zeit komponiert. Ist insofern seine Musik nicht genauso „veraltet“ wie das Libretto?

Doch zurück zum Premierenabend des „Freischütz“ in der Wiener Staatsoper am 11. Juni 2018: Rätz ließ die Handlung in einer kostümierten, zeitlosen Vergangenheit spielen (mit Anklängen an das 19. Jahrhundert). Er hat beim Komponisten Max an den Komponisten des „Freischütz“ selbst, also an Carl Maria von Weber, gedacht. Notenblätter waren deshalb in dem Requisitenarmen, von Glaswänden eingefassten, sich im Hintergrund verengenden Einheitsbühnenbild allgegenwärtig, und ein Klavier stand auch immer herum. (Ausstattung: Gary McCann).

Dazu gesellten sich ein paar „Seltsamkeiten“: ein koboldartiges, im Auftreten mehr an die 1920er-Jahre erinnerndes Ännchen mit Silberkurzhaarperücke und lesbischen Anwandlungen; eine Wolfsschlucht mit einem brennenden Klavier und ein paar kostümierten „Rabengeistern“. Statt Freikugeln zu gießen schreibt Max Notenblätter voll, die dann im Klavier verbrannt (!) werden – und ein aggressiver Jägerchor jagt Max unter das Klavier. Caspar wirft sich im Finale in den Schuss, und als Höhepunkt schwebt der Eremit im Glasluster stehend vom Schnürboden herab. Letztlich verweist die Muse Agathe den Komponisten Max (wie den Offenbach'schen Hoffmann) auf sein künstlerisches Schaffen.

Nicht nur Maxens „Künstlerkrise“, sondern auch ihre mangelhafte Ausführung haben der Neuproduktion bereits im ersten Akt den Todesstoß versetzt und in der ersten Lichtpause gab es die ersten Buhrufe: Die mit „händeringender“ Outrage vorgebrachten Sprechpassagen verliehen der Aufführung viel unfreiwillige Komik – und auch der Anblick von Max ermüdete rasch, der beim Klavier befindlich entweder dirigierend oder mit den Händen wachend verkrampft auf eine „Inspiration“ wartete, um dann seine Einfälle aufs Papier zu bringen.

„Es war uns wichtig, ein Universum zu schaffen, das nicht realistischen Gesetzen folgt, sondern traum- bzw. alpträumen Visionen“, so Rätz. „In der Wolfsschlucht-Szene wird Max mit seinen eigenen Dämonen konfrontiert.“ [3] Der Umsetzung fehlte es aller-

dings an Glaubwürdigkeit. „Was will der Mann mit der Kritzelfeder am Klavier?“ fragte Christoph Irrgeher in seiner gar nicht freundlichen Premierenbesprechung in der „Wiener Zeitung“ [4] – und nicht nur er hat sich während der Aufführung diese Frage gestellt.

Die Besetzung konnte den Abend nicht retten, zum Teil natürlich auch Opfer der misslungenen szenischen Umsetzung: Alan Held war mit mäßigem Deutsch und Ausdruck und zu hellem Organ ein harmloser Caspar; Andreas Schager sang den Max mit Heldenstimme – und trotz fehlender Lyrischen war seine hausfüllende heldische Prachtstimme der „Leckerbissen“ des Abends. Camilla Nylund wäre zehn Jahre früher eine ideale Agathe gewesen, inzwischen war ihr Sopran für die Partie zu gereift. Die Sängerin war aber bestrebt, den Charakter Agathens, ihre naiv-erregbare Seele zumindest musikalisch auszumalen, und bei ihren Arien entwickelte sich immerhin ein Abglanz jener „jungfräulichen“ Poesie, die Weber einst vorgeschwebt haben mag und die seine Zeitgenossen so entzückt hat.

Das Ännchen hat durch die Inszenierung stark an Charme eingebüßt, die naive Keckheit des Charakters hat Daniela Fallys Sopran nicht so erfrischend wiedergegeben wie erhofft. Adrian Eröd war ein trockener, fast verbissener Ottokar; Clemens Unterreiner ein leicht parodistische Züge annehmender Kuno; Gabriel Bermúdez ein zu markanter Kilian; Albert Dohmen gab einen stimmlich wenig Autorität versprühenden Eremiten. Hans Peter Kammerer als Samiel musste in der Wolfsschlucht mal kopfüber von der Decke baumeln: schwindelfrei, aber mit mikrofonverstärkter Stimme. Das Orchester unter Tomás Netopil hinterließ einen zwiespältigen Eindruck, fand zwar zu romantischem Wohlklang, der aber phasenweise zu stark die ländliche Leichtigkeit der Weber'schen Musik beschwerte. Der Chor war nicht nur im Bühnenverhalten, sondern auch im Gesang auf „forsch“ getrimmt. Bereits mit dem Fallen des Vorhangs ertönten am Premierenabend die ersten Buhrufe. Die Missfallsbezeugungen gegen das Regieteam waren massiv, auch Held, Fally, Netopil wurden mit einigen Buhrufen bedacht. Unumstrittener Publikumsliebhaber des Abends war Andreas Schager, der sich über viele Bravorufe freuen durfte. Sogar der linksliberale „Standard“ (13.6.2018) tat sich schwer, die Premiere „schönzuschrei-

ben“ und titelte: „Staatsoper: Watschen für den ‚Freischütz‘. Laute Buhrufe gab es an der Staatsoper für die ‚Freischütz‘-Regie von Christian Rätz. Warum sie verständlich sind.“

Und spätestens dann, als der Eremit im Finale mittels Kronleuchter vom Himmel herabschwebte, mündete der Abend auch für den „Standard“-Rezensenten Ljubiša Tošić „(...) in unfreiwilliger Komik.“ – um dann noch mit einem etwas gequält wirkenden Optimismus anzufügen: „Wer weiß: Vielleicht wird diese ausgebuhte Inszenierung noch ein trashiger Hit.“ [5] Diese vage Hoffnung hat sich allerdings als trügerisch erwiesen. Die Produktion wurde nur neun Mal gespielt, um dann in der Versenkung zu verschwinden, aus der sie bis jetzt (Saison 2025/26) noch nicht wieder emporgetaucht ist.

[1] Christian Rätz: Direkt hinein in Macbeths Seele. 24.9.2015. <https://onlinemerker.com/christian-raeth-direkt-hinein-in-macbeths-seele/> [1.1.2025]

[2] <https://oe1.orf.at/artikel/646343/Hochkaraetige-Freischuetz-Premiere-an-der-Staatsoper> [1.1.2025]

[3] „Die Presse“, 15.6.2018 <https://www.diepresse.com/5441356/freischuetz-eine-andere-jagd> [3.1.2025]

[4] „Im neuen ‚Freischütz‘ glänzt nur Andreas Schager in der Hauptrolle, die Regie schießt am Ziel vorbei. (...) Das liegt zum einen an einer Personenführung, die Menschen mit Notenzetteln wacheln und Dialoge so hölzern sprechen lässt, dass es dem deutschen Wald alle Ehre macht. Zum andern verdeutlicht sich Rätzs Konzept mitnichten ausreichend: Was will der Mann mit der Kritzelfeder am Klavier?“ <https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/970590-Hoffmanns-Rohrkrepierer.html> [1.1.2025]

[5] <https://www.derstandard.at/story/2000081449856/staatsoper-watschen-fuer-den-freischuetz> [1.1.2025]

Romantische Schlichtheit: „Der Freischütz“ konzertant (2019)

Das Theater an der Wien lud am 22. März 2019 zu einer als konzertant angekündigten Aufführung des „Freischütz“. Zu Gast war eine Produktion, die Anfang März im französischen Caen ihre Premiere erlebt hatte, um danach auf Reisen zu gehen. Geleitet wurde der Abend von der Dirigentin Laurence Equilbey, der es bei diesem Projekt darum gegangen war, den

„Freischütz“ für das „historisch informierte“ Insula Orchester aufzubereiten. Es wurden auch eine CD und eine DVD unter dem Titel „The Freischütz Project“ aufgenommen und veröffentlicht. (Warum es sich dabei aber nur um Querschnitte handelt, ist schwer nachvollziehbar.) Laurence Equilbey dürfte bei diesem Projekt stark Frankreich im Auge gehabt haben. Das französische Opernmagazin „Forum Opéra“ beklagte anlässlich der Aufführung von Equilbeys „Freischütz“ im November 2019 in Rouen, dass der „Freischütz“ in Frankreich so wenig gespielt wird. [1] Die szenische Umsetzung war von der aus Rouen stammenden New Magic Company 14:20 entwickelt worden, die dabei stark mit Videos, Projektionen etc. gearbeitet hat.

2019 gab es jedenfalls von Caen ausgehend eine Reihe an Aufführungen, die die Produktion u. a. nach London und Paris geführt haben, und bei denen auch das Theater an der Wien einbezogen war. Im Gegensatz zur Vorankündigung erklang dort Carl Maria von Webers Oper in einer – wie man so sagt – „semikonzerntanten“ Form. Wie weit das ursprüngliche visuelle Konzept mit seinen Videoprojektionen (Waldbilder, Blätter, Einspielungen der Protagonisten, fluoreszierendes Leuchten etc.) den Weg nach Wien gefunden hat, muss offen bleiben. Das Theater an der Wien hatte hinter den Protagonisten zwar eine bühnenhohe und -weite Projektionsfläche aufgezogen, diese wurde aber nur für einige Lichteffekte in der Wolfsschluchtszene genützt und verbreitete sonst einen recht sinnentleerten „Charme“. Offenbar hatte es das ursprüngliche szenische Konzept nur „verstümmelt“ nach Wien geschafft?

Die Mitwirkenden haben jedenfalls die Auf- und Abtritte nachvollzogen, sogar Samiel selbst mischte sich in der Person eines feschen jungen Mannes balljonglierend in den Szenenreigen – und diese „Bälle“ sollten wahrscheinlich die Freikugeln symbolisieren, die er für brave Adepten seiner bösen Kunst bereithält. Auch Kostüme hatte man aus Caen mitgebracht. Die Damen des Accentus-Chores waren in anatomisch sehr unvorteilhafte, grau-grüne „Trikotkleider“ gesteckt worden. Zur Ouvertüre traten die Mitwirkenden nacheinander auf, wie bei einem Vorspann im Film, der die Namen der Hauptdarsteller anpreist. Der Zuschauer-raum wurde abgedunkelt wie bei einer szeni-

schen Produktion. Wer einen Blick in das Programmheft warf, wurde leider auch nicht klüger, weil bis auf ein kurzes Zitat der Dirigentin kein Sterbenswörtchen über diese Produktion verraten wurde. Zumindest hätte man ein Interview mit Laurence Equilbey führen können, um das Konzept etwas zu erhellen, auf dem diese „Tournéeauffassung“ basierte.

Laurence Equilbey setzt auf eine historisch informierte Aufführungspraxis, hat sich nach ihrem Studium einst in Wien auch von Nikolaus Harnoncourt inspirieren lassen. Ihr Zugang ermöglichte eine Interpretation, die sich jeder Diskussion um die „ideologische Wirkungsmacht“ des „deutschen Waldes“ entzog. Und es tat gut, diese Musik „unpräzise“ und „unpoliert“ zu hören, um hinter dem von der Rezeptionsgeschichte angehäuften Ballast ihre „naturnahe“ Schlichtheit zu entdecken, vom Klang der Naturhörner „romantisch“ unterlegt. Hat die Perfektion und Spielweise moderner Orchesterinstrumente dieses leicht dunkel schattierte Waldesrauschen nicht schon lange aus dem „Freischütz“ vertrieben?

Am Schönsten wurde das in Agathes Arie im zweiten Akt deutlich: Ihre unschuldig-mädchenhafte, religiös inspirierte Sinnlichkeit beim bangen Warten auf den Liebsten wurde vom Orchester zartfühlend begleitend, ein stimmungsvoll erlauschter Teppich nächtlich-natureinsamen Waldesrauschens. Und weil weiter oben der Name Nikolaus Harnoncourt gefallen ist: Bei Equilbey klang alles weicher, tänzerischer, weniger schroff, und gar nicht „dogmatisch“.

Die südafrikanische Sopranistin Johanni van Oostrum, kurz davor als Salome in Graz zu erleben, sang die Agathe. Sie traf diesen einfachen Tonfall, diese Schlichtheit und Ehrlichkeit des Gemüts, und gab der Figur eine jugendliche Frische mit auf den Bühnenweg. Das Ännchen von Chiara Skerath setzte der Schwermut Agathes die erforderliche Leichtigkeit entgegen, die sie mit wendigem Sopran humorvoll und ohne Übertreibung beizutragen wusste. Die Geschichte mit dem Bild, der „Kettenhund“ und die Brautjungfernszene müssen heutzutage mit Fingerspitzengefühl behandelt werden, weil sie schnell ins Parodistische oder Moralisierende abgleiten können.

Der Max kam aus Finnland – und man hörte Tuomas Katajala seine lyrischen Qualitäten an: ein fester Mozarttenor, der hier als Jäger antrat. Die Verfehlung war ihm ebenso abzu-

kaufen wie die Reue – und das ist beim „Freischütz“ fast schon das Wichtigste: dass die Protagonisten die Figuren nicht überzeichnen, dass sie ihren beschränkten Wirkungskreis im besten biedermeierlichen Sinne nicht überschreiten. Wladimir Baykov lockte als Kaspar Max mit kräftigem, gerautem Bassbariton: eine präsenter Bösewicht mit einer mehr „griffigen“ als „schönen“ Stimme. Die „Nebenrollen“ passten gut: wie Thorsten Gröbel als Kuno, Samuel Hasselhorn als Ottokar, Christian Immler als Eremit und Samiels Stimme. Der Accentus Chor sang zum Glück auch viel besser, als es seine „Tracht“ hätte vermuten lassen.

Das Theater an der Wien war halb leer – oder halb voll, je nach der Perspektive, die man einzunehmen gewillt ist. Plácido Domingos zeitgleiches Antreten in der Wiener Staatsoper hat sicher viele potenzielle Besucher „abgeworben“. Der sehr wohlwollende Schlussapplaus dauerte rund fünf Minuten lang.

PS: Beim Hineinhören in den bereits erwähnten Mitschnitt „The Freischütz Project“ konnte ich den günstigen Live-Eindruck aus dem Theater an der Wien nicht mehr nachvollziehen: im Orchesterklang zu abgespeckt und „unspannend“, die Gesangssolisten zu mittelpärchtig, um gegen andere Einspielungen bestehen zu können. Das szenische Konzept, soweit es die DVD vermittelt, hinterlässt einen eher unausgegorenen Eindruck.

[1] „Comme le déplorait Roselyne Bachelot dans sa chronique hebdomadaire sur France Musique, il est incompréhensible que Le Freischütz, œuvre majeure du début du XIXe siècle – célébrée notamment par Wagner, Berlioz et Debussy – ait été si peu représenté en France.“

<https://www.forumopera.com/spectacle/der-freischutz-rouen-magistralement-re-enchante-et-rajeuni/> [5.1.2025]

Willkommen im Kino: „Der Freischütz“ als „Film“ 2023

Im Frühjahr 2022 begann die auf zwei Jahre geplante Renovierung des Theaters an der Wien. Für zwei Saisonen übersiedelte der Spielbetrieb in die Halle E des Museumsquartiers – eine Halle mit begrenzten Möglichkeiten für die Bühnentechnik und mit akustischen Nachteilen. Am 22. März 2023 hatte dort in Koproduktion mit dem Teatro Real Madrid

„Der Freischütz“ Premiere – und die Bühne mutierte zum „Filmset“.

„Der Freischütz‘ ist ein Film noir oder Thriller seiner Zeit, eine Frühform dessen, was man später in Filmen von Hitchcock oder David Lynch wiederfindet“, so erläuterte der Regisseur David Marton in der Monatszeitschrift „Bühne“ seine Grundidee, um damit auch gleich sein etwas seltsames Konzept für die Aufführung zu erklären: „Es handelt sich um eine filmische Arbeit, die live passiert. Auf der einen Seite der durchsichtigen Kinoleinwand die Sänger und Kameralleute, auf der anderen das Publikum.“ [1]

Diese halbtransparente Projektionswand deckte die gesamte (!) Bühnenbreite ab, die Sänger plus Chor agierten dahinter und wurden live von Kameras gefilmt. Die aufgenommenen Bilder wurden projiziert, zum Teil verfremdet, mit Einspielungen garniert. Die Bühnenaktionen wurden ausgespielt, manchmal fast zu langatmig. Für das Publikum wurde im Wesentlichen klassisches „Kino“ geboten. Man ahnte im sorgsam Minenspiel Agathens das minutiöse Drehbuch: Die Mitwirkenden waren darstellerisch großartig, brauchten die Nahaufnahme nicht zu scheuen. Aber geht man in die Oper, um sich einen Film anzuschauen?

Ins Zentrum seiner opernfilmischen Überlegungen zum „Freischütz“ stellte der Regisseur Agathe – eine alpträumende Agathe. Und eignet sich das Medium Film nicht bestens für die Vergegenwärtigung unterschiedlicher Bewusstseinszustände? Schlafen und Wachen, Sehnsüchte und Wünsche, alle Arten von Angstvorstellungen, getriggert von Horrordimensionen und „Suspense mode“ – der deutsche Wald wird zur düsteren Brutstätte jungfräulicher Hochzeitsfurcht und satanischer Jünglingsverführung. Die video-technische Seite dieser Produktion ist deshalb eng mit dem dramaturgischen Grundkonzept verknüpft: Fordert „Agathes Albtraum“ doch zur Introspektion heraus, zu einem Ein- und Überblenden seelischer Zustände und Abgründe, zu einer multiplen visuellen Gegenwart Agathens, in Änchen gespiegelt, Wahnbilder voll. Zwar ist der extensive Videoeinsatz auf dem Theater – und in der Oper sowieso – problematisch, aber die Regie hat in diesem Fall keine halbe Lösung präsentiert, sondern mit unerbittlicher Konsequenz die „Live-Oper“ filmisch aufbereitet.

Der Abend begann eigentlich ganz vielversprechend und ohne verinszenierter Ouvertüre. Die Handlung war in einer dörfliche Umgebung im 19. Jahrhundert angesiedelt, der Regisseur hat sich nicht gescheut, sogar den Wald auf die Bühne zu bringen. Die Leugnung oder die Ironisierung des starken Naturbezugs von Opernhandlungen ist seit vielen Jahren ein großes Manko zeitgenössischer Inszenierungen – gerade auch beim „Freischütz“. Grünes Blattwerk im „Filmstudio“ ist also eine erfrischende „Innovation“. Dass Agathe den ganzen ersten Akt durch die Bilder geistert, ergab sich aus dem Konzept. Das war zwar entbehrlich, aber ganz gut gelöst. Kaspar als Fotograf mit Kriegstrauma, daran hätte man sich auch nicht gestoßen. Befremdlich war, dass die Mitwirkenden die Dialoge nicht in Deutsch, sondern in ihrer Muttersprache zum Besten gaben: ein Sprachengewirr aus Deutsch, Englisch, Russisch, Italienisch, Finnisch, Ungarisch, Ukrainisch war die Folge.

Der zweite Akt war nicht mehr so konsequent gebaut und als Ännchen alias Agathe begann, Puschkin zu rezitieren, wuchs sich die angesprochene Sprachenverwirrung zu einer „Sinnesverwirrung“ aus. Und wenn Max Ännchen küsst und man vergessen hat, dass in dieser Inszenierung Ännchen und Agathe eigentlich dieselbe Person sein sollen, dann steigt die Verwirrung weiter an. Die Idee, dass Agathe in der Wolfsschluchtszene alpträumhaft zum Teufel mutiert, passte zum Konzept, nagte aber stark an ihrer taubenhaft weißen Unschuld. Mir persönlich war das zu „psychologisch“ gedacht. Die Teufelsbeschwörung in der rotlichtigen Dunkelkammer des Fotografen Kaspar war an sich schon seltsam genug, angefüllt mit eingespielten Naturkatastrophen, ergänzt um eine klima(un)freundliche Dosis an „Zeitgeist“. Aber wer in den „Freischütz“-Wald hineingeht, sollte sich bereits vorher überlegen, wie er aus ihm wieder herausfindet – und David Marton hat aus dem Wald nicht mehr herausgefunden. Am Schluss flüchtete er – den von ihm geknüpften Agathe-Knoten auf höchst unbefriedigende Art durchtrennend – in eine quasi konzertante Aufführung, die von sinnentleert wirkenden Videosequenzen übermalt wird: Chor und Ensemble stehen wie vergessen hinter der Projektionsfläche herum, während bühnenbeherrschend Bilder aus Wien über die „Leinwand“ flimmern: die Umgebung des

Karlsplatzes wird abgegangen, Bilder vom Straßenverkehr, Badnerbahn und 62er, die Staatsoper, die Werbung eines Telekomanbieters, Preisschilder in Auslagen, ein Kinoportal, ein Würstelstand: Agathe ist Wüstelbudenfachfrau und Max ihr Kunde. Ein armes Würstel ist, wer sich um solcher „Botschaft“ willen eine Eintrittskarte kauft. Kein Wunder also, wenn nicht nur am Premierenabend so manchen Besuchern die Zornesader schwellt.

Alle Nachteile solch filmischer „Überschreibungen“ wurden im Laufe des Abends deutlich sichtbar: Die Optik lenkt das Publikum von der Musik ab, setzt andere, neue, gemessen an der Partitur, falsche Akzente. Die Musik hat sich nach der Optik zu richten – und begrenzt den musikalischen Interpretationsspielraum der Akteure. Die Wirkung der Sängerinnen und Sänger auf das Publikum ist nicht mehr unmittelbar, sondern medial vermittelt. Das Publikum wird durch die Bildregie und Nahaufnahmen viel stärker manipuliert – oft auch – wie an diesem Abend – massiv gegen den eigentlichen emotionalen Gehalt der Musik. Ein Beispiel sei genannt: Der Brautchor wurde filmisch als alpträumhafte Vision Agathens umgesetzt, der naive, kecke Charme des Chores negiert, die eigentliche Pointe der Vertauschung des Jungfernkranzes mit der Totenkrone ging verloren. Bemerkenswert war auch die Verzeichnung des Ännchen, hier als Seelenanteil Agathens interpretiert. Ännchen spielt im „Freischütz“ eigentlich die Rolle einer unbekümmerten, mit robuster Vernunft ausgestatteten Frau, die Agathens romantische Überspanntheit – wie etwa beim Lied vom „Kettenhund“ (in dieser Produktion seltsamer Weise als Vortrag in einem Salonkonzert inszeniert) – immer wieder in die Schranken weist. Ännchen bereitet mit ihrem „Pragmatismus“ das Publikum auf die Entscheidung des Eremiten vor, der im Finale den ganzen „Probeschuss“-Zauber abschafft. Das Finale der Oper ist – trotz seines gesellschaftspolitisch restaurativen Anstrichs – ein Akt der Vernunft. Plötzlich leuchtet in der von schwerem Aberglauben durchwölkten Düsternis des deutschen Waldes ein ganz starkes Licht der Aufklärung! An diesem Abend leuchtete im „Freischütz“-Finale die armselige Werbeschrift eines Würstelstands. Wenn solche Diskrepanz keinen Unmut auslöst, was dann? Musikalisch war es nicht vom Allerfeinsten. Die Wiener Symphoniker hat man schon

spielfreudiger und klangsinnlicher gehört (die Hörner nicht so perfekt wie erhofft.) Patrick Lange am Pult drückte schon in der Ouvertüre etwas schwerfällig aufs Gemüt und schien insgesamt durch die Verfilmung in der Spontanität eingeschränkt. Das Finale zog sich stark in die Länge, abgestimmt mit der Videoeinspielung, deren Inhalt mit dem „Freischütz“ nichts mehr zu tun hatte. (Aber solche „Inseln größerer Langeweile“ waren schon den ganzen Abend über am Auditorium vorübergezogen.) Dass das Finale einiges zu bieten hat, die Aufregung des Volkes, Kaspars Untergang, den um Vergebung heischenden Max und natürlich den Eremiten, der mit Kraft und Würde der Oper das „Licht“ aufzusetzen hat, konnte man aus der musikalischen Wiedergabe nur mehr vage herauslesen. Dazu hätte es nicht nur eines stimmlich gewichtigeren Eremiten bedurft, als ihn Levente Páll einzubringen vermochte.

Jacquelyn Wagner ließ einen ansprechenden „Agathesopran“ hören, allerdings klang er etwas unstet, fand nicht ganz zu der erhofftem, silbern ummantelten Klarheit mit der der naiven Braut die Sternlein aus nächtlichem Himmel in die Waldeskühle herabfunkeln. Tuomas Katajala, ihr Ersehnter, warb mit zu schmelzlosem Tenor um sie: eine Stimme, die in „kalten Jagdnächten“ seit dem konzertanten Max im Theater an Wien vier Jahre zuvor vielleicht ein wenig spröder geworden ist? Alex Esposito gab einen überzeugenden Bösewicht, dem die Begegnung mit den übernatürlichen Kräften etwas mehr Pathos hätte abringen können. Sofia Fomina war als Ännchen von der Regie dazu gezwungen, gerade nicht ihre erfrischende Lebensart zu präsentieren. Ihre Stimme war mir eine Spur zu dunkel, kein heller, gewitzter „Spielsopran“. Guido Jentjens verlieh dem Kuno Autorität – Dean Murphy steuerte den Ottokar bei, dazu gesellte sich noch Viktor Rud als Kilian. Kurzen Szenenapplaus für Agathe und Ännchen gab es erst nach der Pause.

Den drei Kameralenten, die während der Vorstellung die Einspielung der Live-Videos besorgen mussten, schlug sogar in der dritten Vorstellung beim Schlussbeifall unüberhörbarer Missmut entgegen. Sie wurden in Stellvertretung für das Regieteam abgestraft, das bei einer Reprise für das Auditorium natürlich nicht mehr „greifbar“ ist. Ein Teil des Publi-

kums verließ relativ rasch die nicht ganz vollbesetzte Halle, ein Teil spendete den Mitwirkenden dann noch überraschend langen Applaus.

In der Publikumseinführung vor Beginn der dritten Vorstellung wurde die Inszenierung betreffend von einem szenischen „Experiment“ gesprochen – eine Bezeichnung, die vielleicht den vielen schlechten Premierenkritiken geschuldet war? Peter Jarolin, Musikkritiker des „Kurier“, schrieb sich in seiner Premierenkritik den Frust von der Seele: „So schafft sich die Oper ab (...). David Marton vernichtet Carl Maria von Webers ‚Der Freischütz‘.“ Er zitiert dann gleich einmal einige einschlägig ablehnende Publikumscommentare und meint: „Und diese Aussagen waren – wie auch die massiven Buhs gegen Marton und sein Team – vollends berechtigt.“ [2]

Mehrere Kritiken erwähnen, dass bereits zur Pause eine merkliche Publikumsabwanderung zu verzeichnen gewesen sei. [3] Die „Wiener Zeitung“ sprach von einer „Zumutung.“ [4] Die „Salzburger Nachrichten“ von einem „Desaster“, das aber insofern ein glückliches Ende habe, „als man aufstehen und nach quälenden drei Stunden gehen kann.“ [5] Heinz Sichrovsky, der im Wochenmagazin „News“ in seiner Kolumne „Spitzentöne“ mit „spitzer Feder“ den Kulturbetrieb kommentiert, zählte noch eineinhalb Jahre später diese „Freischütz“-Produktion zu den „miserabelsten Operninszenierungen“, die ihm in seinem Leben untergekommen seien. [6]

In der Nachbetrachtung sollten vielleicht zwei Ebenen getrennt werden: die technische Umsetzung, die aus der Oper eine Art von Live-Kino gemacht hat sowie das inhaltliche Scheitern. Zuviel Videoeinsatz bei Neuproduktionen im Theater an der Wien, aber auch an der Staatsoper, hat Teile des Publikums allein schon deshalb mit Ablehnung reagieren lassen. Dazu gesellte sich dann das absurde Finale mit den bezogen auf die Handlungsinhalt unmotiviert wirkenden Videoeinspielungen von Wiener Straßenszenen, wodurch – verbunden mit der ungeliebten „Vervideorisierung“ der Oper – die Ablehnung auf die Spitze getrieben wurde.

[1] „Theater ist wie ein merkwürdiges Rendezvous“, „Bühne“ online 20.3.2023.

<https://www.buehne-magazin.com/a/freischuetz-theater-an-der-wien> [6.1.2025]

[2] <https://kurier.at/kultur/so-schafft-sich-die-oper-ab-freischuetz-im-musiktheater-an-der-wien/402376149> [6.1.2025]

[3] Walter Weidringer: „Freischütz im Theater an der Wien: Oper als Mattscheibe“

<https://www.diepresse.com/6267134/freischuetz-im-theater-an-der-wien-oper-als-mattscheibe> [6.1.2025]

Norman Schwarze: „Leider nur ganz kleines Kino: Der Freischütz am MusikTheater an der Wien“
https://bachtrack.com/de_DE/kritik-freischuetz-marton-lange-wagner-esposito-katajala-fomina-musiktheater-an-der-wien-maerz-2023 [6.1.2025]

[4] Judith Belfkih: „Feindliche Übernahme: Der neue ‚Freischütz‘ im Theater an der Wien ist gelinde gesagt eine Zumutung.“

<https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2182535-Feindliche-Uebernahme.html> [6.1.2025]

[5] Ernst P. Strobl: „Der Freischütz als Desaster des Theaters an der Wien zwischen Oper und Kino: Der Traum der Würstlstandlerin“

<https://www.sn.at/kultur/musik/der-freischuetz-als-desaster-des-theaters-an-der-wien-zwischen-oper-und-kino-der-traum-der-wuerstlstandlerin-135983356> [6.1.2025]

[6] Spitzentöne: Heinz Sichrovsky über die halbe Wiedereröffnung des Theaters an der Wien und die aus ihr folgenden Erkenntnisse.

<https://www.news.at/menschen/spitzentoene-heinz-sichrovsky-ueber-die-halbe-wiedereroeffnung-des-theaters-an-der-wien-und-die-aus-ihr-folgenden-erkenntnisse> [6.1.2025]