

Von Wassergeistern und Zigeunern



Die klassische Schule des Balletts, nach alten Vorbildern zu erleben in Hamburg und München. Während John Neumeiers Kronprinz Lloyd Riggins an der Elbe allerhand Mühe hat, die Wassermassen zu bändigen, kann man an der Isar einen Abend voller Poesie erleben.

An einem Abend wurden in Hamburg in einer Ballettpremiere gleich zwei Geschichten erzählt: Die eine stammt aus dem Jahr 1842 und geht so: Ein neapolitanischer Fischer liebt ein Mädchen und verliert sich bei einem Sturm auf dem Meer an einen in der Blauen Grotte von Capri hausenden Wasserdämon. Doch des Fischers wahrer Glaube vereint sie wieder.

Das andere Märchen spielt heute, und sein guter Ausgang ist noch ungewiss. Es handelt von einem 75-jährigen Ballettfürsten aus Amerika, der seit 41 Jahren das Hamburger Ballett beherrscht. Er hat keine Nachkommen, und eigentlich ist die mehr oder weniger leibliche Erbfolge an deutschen Staatstheatern nicht vorgesehen. Aber was will man einem so weltberühmten Hamburger Ehrenbürger abschlagen, der alle Rechte an seinen weitgehend mit deutschen Steuergeldern geschaffenen Werken hält, die nach wie vor an der Staatsoper nicht nur für volle Häuser sorgen?

Der Herrscher über Füße und Herzen hat sich nun einen Kronprinzen auserkoren. Der stammt wie er aus den USA. Zunächst war er Solotänzer, seit 2009 wirkt er auch als Ballettmeister. Ab Sommer 2015 aber soll der 46-jährige Lloyd Riggins zum stellvertretenden Ballettdirektor befördert werden. Ab

2019 dann, wenn der Vertrag von John Neumeier wirklich einmal formal endet, soll er womöglich zum neuen Chef des Hamburg Ballett aufsteigen.

Zunächst aber musste der Neue sein Gesellenstück abliefern. Dafür hatte sich John Neumeier „Napoli“ von Auguste Bournonville ausgesucht und an Riggins delegiert. Das ist eine harmlos heitere, biedermeierlich bewegte Postkarten-Vedute aus dem Süden. In Dänemark freilich ein Nationalheiligtum. Von dem Dreiakter sind nur die folkloristisch üppigen Rahmenteile choreographisch überliefert. Die nasse Mitte ist kreatives Niemandsland. Kein leichter Start, denn gewinnen kann man hier nur wenig.

Riggins müht sich redlich. So tanzen vor neonfarbenen ausgeleuchteten Soffittenschnüren mit Fransen behängte Meerfrauen ihre Reigen als anämische Elegie. Dazwischen hüpfert der Wasserpunk als Ballerino seine Unterwassergeist-Kapriolen in Permanenz. Doch auch den vier an der Partitur beteiligten Komponisten, darunter immerhin dänische Größen wie Niels Wilhelm Gade und Hans Christian Lumbye, ist wenig eingefallen. Die Rahmenakte mit ihren vielen Pantomimen sind als lebende Fernwehbilder lebenswürdig gestrig. Die hölzerne Exegese von Seelenzuständen ist dieser Kompanie einfach kein Herzblut geworden.



Anders geschah es in München, wo man den Glücksfall erleben durfte, dass mit Alexei Ratmanský der beste, in klassischer Tradition arbeitende Choreograph der Gegenwart mit seinem immensen stilistischen Wissen um die Petersburger Klassik à la Marius Petipa sich kreativ soweit zurücknahm, für das Bayerische Staatsballett die 1846 in Paris uraufgeführte „Paquita“ so stilecht wie möglich in ihrer optimalen Petersburger Fassung von etwa 1904 zu rekonstruieren.

Schon die fast die Programmzettel sprengende Autorenliste macht die Schwierigkeit und die Dimension eines solchen Unterfangens deutlich. Was von dem Urchoreographen noch an Bewegungsmaterial da ist, lässt sich nicht mehr bestimmen, also fungiert Marius Petipa als Hauptzulieferer. Ratmanský firmiert nur unter „Inszenierung und ergänzende Choreographie“. Das verwilderte Notenkonvolut wurde, da man gegenwärtig in das Mariinsky-Archiv nicht mehr hineinkommt, von der Musikologin Maria Babanina in die korrekte Abfolge gebracht, mit den beiden Hauptkomponisten Édouard-Marie-Ernest Deldevez (Paris) und Ludwig Minkus (Petersburger Ergänzungen) sowie fünf weiteren, einzelne Nummern (meist

Fotos: PR



Maritimer Ausflug in südliche Gefilde versprach Lloyd Riggins' „Napoli“-Choreographie. Ein undankbares Stück, wie sich im Nachhinein herausstellt.



Tänzerischer Glanz an Münchens Staatsoper, wo die alte Schule des Pariser und St. Petersburger Balletts mit „Paquita“ zu neuen Höhenflügen ansetzt.

aus anderen Werken) besteuernden Klanglieferanten – darunter immerhin Adolphe Adam und Léo Delibes.

Das Ergebnis ist eine so poetisch-nostalgische Produktion mit intelligent-akademischem Charme. So erzählt sich diese damals noch zeitnahe, heute harmlos anmutende Verwechslungsgeschichte vom vorgeblichen Zigeunermädchen Paquita, das in Wirklichkeit eine geraubte Adelige ist und am Ende seinen geliebten Cousin Lucien heiraten darf, vor allem als gestische Pantomime, die erstaunlich metiergewandt von den Münchner Tänzern exerziert wird. Die großen Glanznummern sind dann fast immer Einlagen, von folkloristischer Natur oder klassisch-virtuos, wie sie Petipa in die spätere Fassung implantierte.



Der Operette professionell auf heute üblichem Entertainment-Niveau zu huldigen, einer oft totgesagten, dabei erstaunlich zählebigen Gattung Atem und Relevanz einzuhauchen, das kostet Probenzeit. Die mag in Dresden offenbar keiner opfern. Zwar wurden für die Kameras und die anschließende CD- und DVD-Verwertung der „Csárdásfürstin“ von Emmerich Kálmán internationale Sängerstars aufgeboten. Aber die fremdelten hörbar mit dem für sie ungewohnten Genre. Man merkte nicht nur am diskreten In-die-Noten-Schielen, dass hier mit Übertreibung Unkenntnis übertüncht werden sollte, dass man sich

keine Gedanken gemacht hatte, wie man ein bald 100 Jahre altes Stück heutig erscheinen lassen könnte.

Das „Mädi vom Chantant“, das die Liebe nicht so tragisch nimmt, aber doch drei Akte lang seinem adeligen, von dessen dückelhafter Familie abgeschirmten Geliebten hinterherjagt, wurde von Anna Netrebko gesungen. Was keine dumme Wahl scheint, schließlich ist sie als Russin mit Operette groß geworden. Die Putin-Anhängerin wurde in der Semperoper trotz ihres jüngsten Pro-Russland-Auftritts mit ungetrübtem Beifall empfangen. In zyklamfarbenem Blumenkleidgeglitzer, mit Pelzstola-Schwenken und Cancan-Beinchenschmeißen gab sie die russische Singgranate. Leider schien niemand mit ihr stilistisch gefeilt zu haben. Dafür war sie stimmlich ganz glühende Sinnlichkeit, glänzte dunkel und verführerisch. Auch das Deutsch war ausreichend. Das galt auch für ihren Edwin, den Latino-Beau Juan Diego Flórez, der sich extra einen Dreitagebart und ein paar Zentimeter höhere Schuhe zugelegt hatte. Dafür kämpfte er mit der tiefen Lage seiner Rolle – nicht vor dem Mikro, aber im Saal.

Man verzichtete auf alle Dialoge, selbst auf einen verbindenden Conférencier, peitschte die Musiknummern als luxurierende, aber zusammenhanglose, ganz auf schöne Stellen reduzierte Klangkulisse durch. Und so fehlte diesem Stück ausgerechnet der subversive Witz, die sprachliche Leichtigkeit, die lebensgierige Überraschung über jedes „Weißt du, wie lange der Globus noch sich dreht, ob es morgen nicht schon zu spät!“. Christian Thielemann dirigierte schmusig aufgeräumt, aber eben auch hüftsteif, obwohl alles ostentativ locker kommen sollte.



Wer flirtet denn da? Mit Beethovens Dritter legt Christian Thielemann sein Bewerbungsschreiben für den Chefposten bei den Berliner Philharmonikern vor.

Und nochmal Christian Thielemann. Der eröffnete mit einer überraschend ungewöhnlichen „Eroica“ die Schlussrunde im Kandidatenrennen um den Chefposten der Berliner Philharmoniker. War das jetzt enttäuschend, weil zu leichtgewichtig? Oder gerade wegen seiner unerwarteten Klangraffinesse ganz besonders?

Thielemann, der rubatoverliebte Ausdruckschwärmer, der emphatische Ego-Shooter, der Beethoven durchaus schlank, aber doch mit viel düsterem Gewölk und gerunzelter Stirn spielen ließ, präsentierte sich als Streicher-Streichler, als abgeklärter Steuermann einer Luxusjacht, die mit Haydn-heiterem Klang durch die sonst so schweren Beethoven-Gewässer segelte. Ein Schelm, wer da nichts denkt. Der Beethoven zeigte alle Musiker samt Führer an einem sinfonischen Strang ziehend. Der ungewohnt locker gehalten wurde, sich in kleinsten, zart ausgekosteten Details verlor, Nebenstimmen blühen ließ, immer wieder neu ansetzte und keinen Sinn für Entwicklung, große Bögen finden wollte.

Eine Analyse des musikalischen Augenblicks war da zu erleben, seltsam hell und fast nie wirklich tief gründend, mit einem Trauermarsch ohne Trauer, aber voll abgeklärter Schönheit. Hier wollte einer bis zum schnell gebürsteten Finale, immer noch ohne Wucht und Attacke, die Musiker in den Vordergrund stellen, ihnen das Podium überlassen. Man kann das ein Flirten mit Absicht nennen. Jedenfalls war das ein nicht uninteressanter Thielemann. Gerne mehr davon ...

Bleiben Sie im Rhythmus!

Ihr

Manuel Brug ist Kulturredakteur der Tageszeitung „Die Welt“ und Autor verschiedener Bücher, darunter „Opernregisseure heute“ und „Die neuen Sängerstimmen“; in FONO FORUM schreibt er über seinen musikalischen Monat.

