



„Bloody good show“

Terry Gilliam – das war doch der von „Monty Python“. Heute macht der schräge Komödiant Oper – unter anderem einen herrlichen Berlioz in Amsterdam. Nicht das einzige Ereignis in diesem Musikmonat.

Freichütz“ in Dresden: Christian Thielemann deutet wenig in der so heimeligen wie doppeldeutig-visionären Partitur. Sein klanglicher Ansatz wird stetig weicher und breiter, er freut sich über weite Strecken am prächtigen, wenn auch nicht immer ganz synchronen Orchesterspiel und an harmlos hüpfenden Spielopernrhythmen. Dafür wird er später gern bombastisch. Er, der das Werk bereits aus seiner Hannoveraner Kapellmeisterzeit kennt, findet nicht den richtigen Ton dafür.

Und auf der Bühne herrscht der schon gar nicht. Denn Axel Köhler duckt sich mut- und ideenlos, auch mit wenig Handwerk unter dieser nicht eben leichten Inszenierungsaufgabe weg. Und beschwört die ewige Dresdner Ruinenromantik. Während vorn die Freikugeln gegossen werden, kommen hinten die Bomber aus Engeland, tobt der Feuersturm, warbert Rauch, sprühen die Funken, sieht man Gehenkte am Strick. Bis die kahlen Baumstammreste des längst malträtierten deutschen Forsts an diesem zweiten Weltkriegsende den Dresdner Hausmauerrelikten ähneln.

Doch seltsam, in dem zerschossenen Schloss im Vordergrund, wo sich die Solisten für ihre Arien immer so schön in Rampennähe aufpflanzen dürfen und wo der satanische Samiel als teuflisch

hinkende Dienstmamsell stumm Bier serviert, da marschieren im zweiten Teil die Frauen und Mannen zum edelproper lodengrünen Musikantenstadel auf. Der uniformierte Fürst Ottokar des schneidigen Adrian Eröd wird genauso wenig interpretatorisch deutlich wie der verfilzte Eremit (bassbombastisch: Andreas Bauer), der auch ein fähnenschwingend begrüßter Wilhelm Pieck sein könnte.

Alles bleibt im Ungefähren oder wird allzu oberflächlich kurzgeschlossen. Das ärgert. Wirklich versöhnlich stimmen auch die Sänger nicht. Ins Schwarze singt immerhin der böse Kaspar des schlankstimmig-nihilistischen Georg Zeppenfeld. Michael Königs Max ist über seinen Tenorzenit hinaus, die wehleidige Agathe Sara Jakubiak hat besonders in der ersten Arie Höhenprobleme. Christina Landshamer (Ännchen) und Albert Dohmen (Kuno) machen verlässlich ihren Job. Dieser auf eher unangenehme Art bedeutsame neue Dresdner „Freischütz“ – er ist und bleibt ein revisionistisches Bauerntheater.



„Ich hasste Oper, denn ich wusste nicht, wie man es macht“, sagt einer, der sich inzwischen erfolgreich im Musiktheater ausprobiert hat: Terry Gilliam, zur Hochzeit von Monty Python der

am wenigsten Sichtbare der britischen Kult-Komiker-Gang. Doch der inzwischen 74-jährige Amerikaner war hinter den Filmkulissen entscheidend für die comichaft schräge Optik ihrer TV- und Kinowerke. Und er hat seither eine beachtliche Regiekarriere hingelegt.

„Berlioz is so big“, seufzte auch Gilliam. Aber er hat verstanden, was die Berlioz-Stücke eben doch sind: „A bloody good show!“ Eben hat er „Benvenuto Cellini“, den ersten Opernversuch von Berlioz, opulent, konfus, sauschwer zu singen, für den Chor kaum möglich, in Amsterdam herausgebracht. Berlioz verknüpft darin sein eigenes Künstlereg mit den Memoiren des Renaissance-Goldschmieds über den spektakulären Guss seiner Perseus-Statue samt Liebesgeschichte zur Tochter eines Rivalen.

Hinreißend dirigiert von Mark Elder am Pult der Rotterdamer Philharmoniker, vermengt Gilliam scheinbar divergierende Elemente zum geschlossenen, optisch überwältigenden, souverän beherrschten Ganzen. Cellinis Rom des 16. Jahrhunderts ist eine ein Jahrhundert jüngere, barocke Kulissenbühne mit einer bedrückenden Schwarz-Weiß-Gefängnisoptik im Graphikstil Piranesis. Die Kostüme beschwören hingegen das Charles-Dickens-London der viktorianischen Entstehungszeit.

Foto: M. Creutziger/Semperoper



Foto: DNO/C. und M. Baus



Eher ein Schuss in den Ofen: Webers „Freischütz“ zeigt an der Semperoper in Dresden Ladehemmungen (l.). Ein wahres Theaterfest hingegen entfacht der Alt-Monty-Python Terry Gilliam in seiner Amsterdamer Inszenierung von Berlioz' „Benvenuto Cellini“ (r.).



Als eher ödes Kopftheater entpuppte sich die erste große Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper seit Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“: Beat Furrers „La bianca notte“ (l.). Jonas Kaufmanns Flirt mit dem Mikrophon in Berlin kam eigentlich erst bei den Zugaben so richtig in Fahrt (r.).

Sie liefern die einzigen Farbtupfer: sei es in der an Julien Schnabel denken lassenden Überkünstlerfigur des Cellini, den John Osborn mit höhensicherem Tenor nimmermüde stemmt; oder in Gestalt des wie Prinzessin Turandot als fernöstliche Kunstsammlertunte vom Thron herabsteigenden Papstes Clemens VII. (Orlin Anastassov). Maria Angela Sicilia ist eine tolle Teresa, Laurent Naouri ein baritonbeweglicher Intrigant als ihr Vater Fieramosca. Alles gipfelt im halbstündigen, kaleidoskopisch sich zersplitternden Finale des römischen Karnevals als einem perfekt choreographierten Chorwirbel (Bravo!) samt Artisten, Tänzern und Gurkenphallus. Yes, a bloody good show!



Italienisch ist eben doch die schönste Opernsprache der Welt. Dazu sirrt und wispert allerfeinst eine sphärisch anmutende Musik. Selbst komplexe Rhythmen hören sich dabei leicht gewirkt an. Das Dumme ist nur: Wir sind nicht in einem Liederzyklus mit etwas zu ausufernden Zwischenspielen, sondern in einer Opernuraufführung mit ziemlich gewaltiger Fallhöhe. Auch wenn sie nur 85 Minuten dauert: Es ist die erste abendfüllende Novität an der Hamburgischen Staatsoper seit Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ anno 1997. Es ist die erste große Uraufführung von Simone Young – und zugleich nach zehn Jahren Amtszeit die letzte Premiere der Intendantin und Generalmusikdirektorin. Zudem ist es das siebte und am größten besetzte Musiktheaterstück von Beat Furrer.

Leider bleibt „La bianca notte“, so kurz und feinfühlig tönend sie ist, Kopfgelburt. Da blüht trotz ungewöhnlich tonal dahinschwingender Klangflächen, herrlicher Instrumentalsoli und einer raffiniert-sinnlichen Orchestrierung kaum theatralisches Leben, was die

dekorativ-sterile, ja kunsthandwerkliche Inszenierung von Ramin Gray in ihren technoid saubere Szenenwechsel ermöglichenden, wenig Atmosphäre zulassenden Räumen noch steigert, statt aufzufangen. Libretto und Thema basieren auf Vita und Werk des vergessenen Italiensers Dino Campana (1885-1932). Der war ein den Futuristen nahe stehender Dichter, der seine letzten 14 Jahre im Irrenhaus verbrachte.

Die Oper spielt im Kopf von Dino (Tómas Tómasson). Der ist ein ewig Suchender, der nie findet, armer Poet und Faust, der ein harmlos mephistophelisches Alter Ego namens Regolo (Derek Welton) bekommt. Zwei Frauen begleiten ebenfalls nicht wirklich antagonistisch Dinos Singkreuzweg. Die mit edel lasiertem Sopran singende Golda Schultz ist eine ferne Geliebte, die es auch kurz im echten Campana-Leben gab. Als passive Verführerin wie Seherin taucht Tanja Ariane Baumgartner auf, um als operndivahafte Wahrsagerin Indovina Lyrik von Campana vorzutragen. Furrers Musik bäumt sich bisweilen sogar auf, wird laut. Und verharret doch, obwohl sie dezidiert gesellschaftsrelevant sein will, in distanzierter Glasperlen-spiel-Wehmut. Sie berührt nicht, man nickt sie nur beifällig ab.



Das Leichte ist so schwer. Echt. Man konnte es eben wieder bei Jonas Kaufmann feststellen. Der Tenorissimo unserer Tage, beschlagen in allen Opernfächern, hat ja kürzlich mit seiner Operetten/Filmschlager-CD „Du bist die Welt für mich“ bewiesen, dass er durchaus ein Händchen, eine Singhaltung und auch den Geschmacksnerv hat für diese Art von populärer Musik. Wenngleich man immer auch spürte, es ist ein vorsichtiges Tasten auf dünnem Repertoire-Eis – bei Wagner, Mozart, Puccini, Verdi fühlt er sich als Klassiksänger vertrauter.

Das war bei der CD-begleitenden Tournee auf der Berlin-Station wieder zu erleben. Die Philharmonie ist vollgefüllt mit vorwiegend reiferen weiblichen Jahrgängen, die Stimmung willig. Und trotzdem steht da irgendwie dieses altmodische Mikrophon vor dem Münchner Rundfunkorchester unter Jochen Rieder. Fast wie eine Mahnwache, die sagt: Hier ist alles etwas anders als sonst.

Was dann kommt, kühlt erst mal die Erwartungsfreude: „Freunde, das Leben ist lebenswert“ wird noch tenorprächtigt und akustisch geschmettert. Die folgenden sieben Vokalnummern aber sind mikrophoniert. Obwohl es sich teils auch um Operettenhits von Kálmán und Léhar handelt. Sicher, die wurden früher auch von Schlagersängern leise, ganz leise ins Mikro geknödelt und gehaucht, aber das ist eben eine sehr spezielle Kunst. Und die muss man beherrschen.

So hat das Konzert viel Schulbuben-Flair, aber es atmet immer wieder auch den Hauch des nur Semiprofessionellen. Was schade ist. Denn Jonas Kaufmann gibt sich Mühe. Und er singt sich frei. In der zweiten Hälfte beginnt er dann endlich, sein Mikro zu lieben, mit ihm sogar zu schmusen. Plötzlich hat die Stimme mehr Farben und Zwischentöne, wird die Richtung klar. Jetzt kann er sogar rumalbern, gewährt gern drei Zugaben, bis hin zum selbstironischen „Das Lied ist aus“.

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.