



Ganz große Oper

Die neue Opernspielzeit kam im Oktober so richtig ins Rollen, von Berlin über Dresden nach Berlin. Auf dem Programm stand neben Altbewährtem auch selten zu hörendes Repertoire wie Meyerbeers grandioses Werk „Vasco da Gama“.

Zwei französische Torsi wurden an einem eindrücklichen Berliner Opernwochenende neu auf den Prüfstand gestellt. Giacomo Meyerbeer konnte seine letzte Oper „Vasco da Gama“ nicht mehr in definitiver Gestalt auf der Bühne erleben. Und auch wenn sich dieses Werk von der Grand Opéra mehr hin ins Lyrische, Exotische bewegt, so ist es doch ein Musiktheater, welches die grandiose Form, das Schauspielgepränge zur Entfaltung und Wirkung braucht. Über dreieinhalb Stunden müssen es schon sein, damit nicht nur das Gift des todbringenden Manzanillobaums auf die fremde Fürstin Sélica wirkt, die ihren geliebten Entdecker wieder mit seiner portugiesischen Geliebten Ines Richtung Unsterblichkeit ziehen lassen muss. Jetzt eröffnete die Deutsche Oper mit einer geringfügig aufführungspraktisch gekürzten Version einen ambitionierten, über mehrere Spielzeiten reichenden Meyerbeer-Zyklus.

In Vera Nemirovas holzschnittgrober Meyerbeer-Deutung treibt Vasco da Gama als Che-Guevara-Doppelgänger der Welteroberungsdrang. Nur kann Startenor Roberto Alagna dem nur begrenzt Rechnung tragen. Zu fragil

klingt die indisponierte, aber immer noch ihr berückend schönes Timbre offenbarende Stimme. Tadelfrei ist der zwischen Xenophobie und devoter Herrinnenzuneigung zerrissene, klar und balsamisch schön singende Markus Brück als Nelusco. Die Ines der Nino Machaidze gibt als zur fordernden Braut reifende Tochter der vorgestanzten Rolle Glamour, auch die säuerliche Mittel-lagenschärfe ihres früh verblühenden Soprans. Sophie Koch bewältigt die sich in einer zwanzigminütigen Todesszene divenhafte aushauchende Partie der Sélica höchst achtbar. Man wünschte ihr freilich voluminöseren Mezzoklang und eine größere Schattierungspalette.

Das gilt auch für die aus ihrer so deutsch-dialektischen Regietheatertun-nelsicht nur schwer abweichen kön-nende Inszenierung. Die ist zu einfach, zu schwarz-weiß, trägt das schlechte Gewissen eines heute eigentlich poli-tisch unkorrekten Ethnokitschverdachts dauernd ostentativ spazieren. Schön, Enrique Mazzola im Graben zuzuhören: ruhig ausschwingend, mit liebevollem Blick insbesondere für die Holzbläser-details, sich immer wieder dramatisch verdichtend.

Die Komische Oper hingegen problematisiert eine Ikone der eigenen Geschichte, indem sie Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ von jenem Felsenstein-Sockel kippte, auf dem selbst der Gründungsprinzipsal noch 1958 an der Fälschungsgeschichte dieses Werkes mitgedichtet hatte. Denn was noch unsere Eltern als geschlossene „phan-

tastische Oper“ kannten, erwies sich durch eine Heerschar von Bearbeitern, verstreute Noten und eifersüchtige Forscher als schlimmster Zettelkasten und Resterampe. Barrie Kosky präsentiert die amourösen Hirngespinnste des frühromantischen Schriftstellers E. T. A. Hoffmann als fragmentarisches Gestammel eines Promillefreaks. Das ist vom ersten Bild eines sabbernden Künstlerwracks zwischen einem Friedhof der Schnapsflaschen bis zu einem letzten, aus dem Sarg geheulten Mozart-Duett teilweise so brillant theatralisch anzusehen wie für den Ignoranten unerklärlich. Kosky haut sich als Autor/Regisseur aus dem Original-Offenbach heraus, was ihm taugt. So entsteht kein Stück, nur ein wüster Haufen von Assoziationsketten.

Das ist unterhaltsam, wenn der Olympia-Akt als sinistre Puppenmacherrevue vorbeischillert, mit der wandlungsfähigen Nicole Chevalier in allen vier Frauenrollen als aus einem frivolen Kasperletheaterschrank trillernder Sopranautomat. Das ist surreal gruselig im Antonia-Akt mit einer überheer-geizigen Primadonna, die sich von ihrer sich vervielfachenden Familie ödipal zu Tode geigen lassen muss. Und das ist öde im Vorspiel und im Giulietta-Akt, wo Sinniges und Sinnloses sich verquirlen, wo die drei aufgebauten Hoffmänner nur als Stichwortgeber um ihr szenisches Überleben paddeln. Und Stefan Blunier am Pult hätte merken können, dass man solches nicht im Einheits-Forte teutonisch grob herunterrumsen muss.



Zehn Jahre. So lange hat es gedauert, bis ein großes deutsches Opernhaus, in diesem Fall die Dresdner Semperoper, Albert Lortzings „Wildschütz“ wieder



In Berlin war Roberto Alagna (2. v. l.) als Titelheld in Meyerbeers Oper „Vasco da Gama“ zu erleben.



Sinniges und Sinnloses verquirlen sich in „Hoffmanns Erzählungen“, das ist nicht immer schlüssig.



Sprachwitz und flügelleicht leuchtende Melodien gab es in Lortzings „Wildschütz“ an der Semperoper in Dresden.



Valer Sabadus wird in Monteverdis „Poppea“ im Theater an der Wien zum Werk- und Spielzeug seiner älteren Gespielinnen.

einmal zur Premiere gebracht hat. Sich getraut hat, müsste man fast schon sagen. So fern ist uns inzwischen die Grammatik dieses gar nicht nur deutschen Biedermeiers geworden, sein Sprachwitz, seine wundervollen Ensembles, seine flügelleicht leuchtenden Melodien, aber auch sein frecher Sarkasmus, der unter der heiteren Oberfläche mehr als nur durchschimmert.

Der aus dem Schauspiel kommende Regisseur Jens-Daniel Herzog kann von seinem offenbar nationalcharakterlichen Ernst nicht lassen. Nur nachdenklich befreiendes Lachen, das ist in Deutschland unter Strafe verboten. Und so begegnet schon in der originellen Ouvertüre mit dem Schuss, den der ältliche Dorflehrer Baculus auf seinen Esel statt auf einen gräflichen Rehbock abgibt, dieser seinem hier auf ihn zielenden Doppelgänger. Noch einmal wacht er freilich aus dem Alb auf, doch am Ende liegt er gleichwohl in seinem Blut. Mathias Neidhardts enges, schäbiges Klassenzimmer und Sybille Gädeles grauschwarze Schlabbekleider suggerieren sogleich das Elend nach dem Ersten Weltkrieg.

Doch es entkrampft sich schnell, der Humor streckt sich, Herzog lässt das Lustspiel laufen, ölt seine Scharniere und offenbart durchaus aggressiv-komisch dessen Mechanismen. Und während Alfred Eschwé am Staatskapellenpult immer trittsicherer wird, es auch rhythmisch pfeffert, gibt es im Schulhaus und im gräflichen Salon eine Galerie schräger Typen zu bestaunen: vor allem aber als Star im Stück den bockigen Baculus, den

prototypisch sich wegduckenden Kleinbürger, welcher sich durch alle Missverständnisse hindurchlaviert – und der durch Georg Zeppenfelds kantablen Bass (hinterher zum Kammersänger ernannt) groß gemacht, ja geadelt wird.



Immer wenn dieser junge Mann Gefühle zeigt, dann schraubt sich seine Stimme empor, mit strahlender, nie metallisch harter Höhe. Es geht um Freude, Zuneigung, Liebe, Lust, Ekstase, auch um Überraschung, Eifersucht, Wut, Hass, Mordabsicht. Diese widerstreitenden Emotionen erlaubt die Rolle des Nero, mit dem Monteverdi anno 1642 in Venedig einen der faszinierendsten Operncharaktere geschaffen hat. Einen, den man zu kennen glaubt und der doch überrascht mit seiner Abgründigkeit, seiner Vielfalt an widerstreitenden Empfindungen – die alle auszugestalten im Ermessensspektrum des Darstellers liegen. Auch weil Monteverdis Musiktheaterchronik aus dem amoralischen Rom nur in unvollständiger Orchestrierung überliefert ist. Im Theater an der Wien tönt es deshalb auch mal atonal und in grellen Clustern, der intensiv dirigierende Jean-Christophe Spinosi hat seinem Ensemble Matheus düster heutige Klänge als verstörende wie kommentierende Toninseln verordnet, andererseits die Bläser farbiger verstärkt.

Auf der nüchternen Drehbühne, auf der nur billige TV-Show-Kulissen herumstehen, lässt Claus Guth das römische Geschehen um „Die Krönung

der Poppea“ als unscharf inszeniertes Quiz- und Kuppelspektakel ablaufen, die Figuren agieren konsequent heutig. Auch Nerone, hier ein sehr junger, schwärmerischer, sexuell bisweilen ambivalenter Herrscher, der sich bei Frauen wie Männern bedient. Nerone, das ist Valer Sabadus. Der erst 29-Jährige gilt gegenwärtig als einer der besten Countertenöre. Weil seine Stimme so sinnlich und hell tönt, aber auch so makellos weich geführt wird. Unangestrengt und gar nicht künstlich klingt sie.

Hier wird er von seinen beiden deutlich älteren Gespielinnen, der abgelegten Ottavia (Jennifer Larmore mit Joan-Collins-Appeal als „Denver“-Diva) und der aktuellen Poppea (die weiblich sopranwohlige Alex Penda) als Werk- und Spielzeug benutzt und emanzipiert sich doch: so sehr, dass die Regie zeigefingernd am Ende den Mord an der Gattin und seinen Selbstmord voraussieht.

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.