

Das Original

Zu den Jahresregenten 2014 gehören nicht nur Richard Strauss, sondern auch Eugen d'Albert (wer denkt eigentlich an ihn?) und Giacomo Meyerbeer. Dessen Todestag jährt sich zum 150.

Mal; gerade recht für eine Veröffentlichung der vollständigen Fassung seiner Oper „Vasco da Gama“ (als „Die Afrikanerin“ bekannt geworden), an der er ein Vierteljahrhundert lang werkelt, ohne sie auf der Bühne erleben zu können. Im Libretto Eugène Scribes ging es ursprünglich um eine afrikanische Königstochter, die sich in einen anonymen portugiesischen Seemann verliebt, der freilich schon in der Heimat amourös verpflichtet ist. Als er sich gegen die Afrikanerin entscheidet, vergiftet diese sich mit den Dämpfen des Manzanilla-Baums. Meyerbeer freilich interessierte sich für die Figur des Entdeckers Vasco da Gama und suchte so seiner Oper eine historische Folie zu geben. Er starb etwa ein Jahr vor der Uraufführung; im Auftrag der Pariser Opéra fertigte der belgische Musikologe François-Joseph Fétis eine praktikabel reduzierte Fassung, die dann doch unter dem Titel „L'Africaine“ im April 1865 herauskam, obwohl aus der



afrikanischen Königstochter schon im Laufe von Meyerbeers Arbeit eine indische Sklavin geworden war. „Ça ne fait rien“, dachten sich die Opern-Aficionados, und man behielt diese

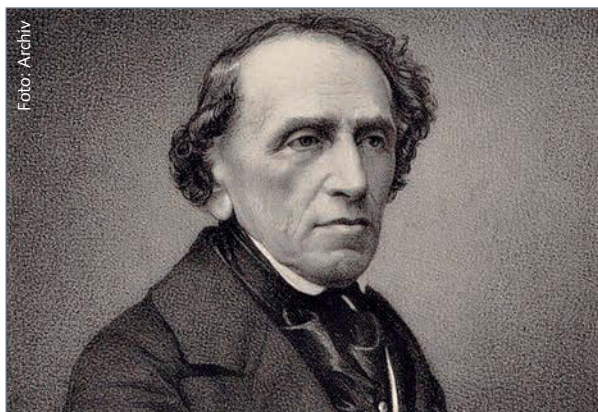
Fassung als „authentische“ bei. Umso begrüßenswerter jetzt diese Veröffentlichung der echten Urgestalt des Werks in einer Live-Aufnahme der Chemnitzer Oper, mag sie mit ihrer Dauer von viereinviertel Stunden auch nicht ohne Längen sein. Auf jeden Fall eine bemerkenswerte Tat von GMD Frank Beermann, der seinen guten Ruf als Schatzgräber der Opernszene auch hier verteidigt und sich mit der animierten Robert-Schumann-Philharmonie sowie einer zuverlässigen Sängerriege als begeisterter Advokat des Komponisten erweist.

Gerhard Persché

Musik
Klang

★★★★★
★★★★★

Meyerbeer, Vasco da Gama; Claudia Sorokina, Bernhard Berchtold, Pierre-Yves Pruvot, Guibee Yang, Kouta Räsänen u. a., Chor der Oper Chemnitz, Robert-Schumann-Philharmonie, Frank Beermann (2013); CPO/JPC 4 CD 761203782826 (255')



Giacomo Meyerbeer

Nach musikalischen Anfängen in Deutschland und Italien, wo er das Handwerk des Opernkomponisten erlernte, begann der eigentliche Erfolg des 1791 geborenen Komponisten erst während seiner Jahre in Paris. Hier hatte er den „Star-Librettisten“ seiner Zeit kennengelernt, Eugene Scribe, der die Texte zu Meyerbeers großen Opernfolgen verfasste. Gemeinsam schufen sie den Typus der französischen Grand opéra, die mit aufwendiger Besetzung, Massenszenen und üppiger Ausstattung für einen großen Zulauf beim Publikum sorgte.

Ouvertüren-Querschnitt

Nicht nur im aktuellen Katalog stellt das Schaffen von Giacomo Meyerbeer noch immer eine kaum hinreichend ausgefüllte Lücke dar. Mangelnde Popularität wird man seinen Werken kaum vorwerfen können – wenn sie denn auf den Spielplänen hiesiger Opernhäuser auftauchen würden. Und wenn dem einmal so ist, dann bleibt es oft aufgrund des erheblichen personellen wie bühnentechnischen Aufwands bei nur wenigen Vorstellungen. Ein fataler Umstand, denkt man an die einstige gesellschaftliche Bedeutung der Grand opéra – und mit ihr eben auch an die von Meyerbeer selbst. In diesem Sinne bedeutet die vorliegende CD auch ein Stück Pionierarbeit, und sie wird dieser Aufgabe mit der getroffenen Auswahl von Ouvertüren, Zwischenaktmusiken und anderen Orchesternummern vollaufgerecht: „Robert le Diable“ (1831) und „Les Huguenots“ (1836) sind dabei ebenso vertreten wie „Le Prophète“ (1849) und „L'Africaine“ (1865) – Bühnenwerke, die man vielleicht eher dem Namen als ihrer Musik nach kennt.

Tatsächlich finden sich reiche Schätze einer musikalischen Sprache, die etwa Wagner („Rienzi“) mehr beeinflusste, als dieser je



zuzugeben vermochte. Der somit gewährte breite Einblick in das Schaffen eines weithin unbekannt Bekannten wird jedoch spürbar geschmälert durch eine leider nur mäßige interpretatorische Leistung. Denn gerade an jenen Stellen, an denen man eine innere, Pausen überbrückende Spannung oder einen satten Brass-Sound erwartet, wirkt das von Darrell Ang geleitete Orchester aus Neuseeland gleichermaßen hemdsärmelig wie uninspiriert, mit mancherlei Ungenauigkeiten, wie man sie

gelegentlich in Repertoirevorstellungen auch an einem größeren Haus hört. Dass Meyerbeer aber weitaus mehr verlangt, ist an allen Ecken und Enden der Partituren zu spüren.

Michael Kube

Musik
Klang

★★★
★★★★★

Meyerbeer, Overtüren und Entr'actes; New Zealand Symphony Orchestra, Darrell Ang (2013); Naxos CD 74731331957 (71')

Musikkultur

Einige der ambitioniertesten Projekte Schönbergs, mit denen er die Menschheit geradezu zu erlösen trachtete, sind wohl Fragment geblieben – dazu zählen besonders das Oratorium „Die Jakobsleiter“ und die hier eingespielte Oper „Moses und Aron“, doch gilt ihr Fragment-Charakter weithin als ein Indiz ihres „höheren“ Gelingens: Solche Projekte konnten nur noch – und das gilt als ihre historisch-ästhetische „Wahrheit“ – als Fragment „gelingen“.

Freilich scheinen die Zeiten, in denen Adorno verkünden zu müssen glaubte, dass „alles Schönbergische heilig“ sei und jeder, der dagegen Stellung beziehe, „zerschmettert“ werden müsse, nun doch vorbei zu sein. Man mindert nicht die Bedeutung seines Werkes, wenn man konstatiert, dass Schönbergs Erfindungskraft in der fünften Szene aus dem zweiten Akt der Oper bedenklich nachlässt – gemessen an der Überfülle von Musik des ersten Aktes. Allerdings wirkt diese Fülle auch wie gleichsam „erarbeitet“. So wird es verständlich, dass diese Musik auch deshalb gerühmt wird, weil Schönberg sie durch eine einzige Zwölftonreihe satztechnisch fundieren konnte – für eine Opernmusik freilich ein zweifelhaftes Kompliment!

Dieses gleichsam didaktische Moment der musikalischen Konzeption wird in dieser Einspielung durchaus spürbar, die sich mit geradezu unerhörter Präzision der Musik annimmt, so dass kein Detail verloren geht. Eine Realisierung der Partitur, die noch genauer und zugleich nuancierter alle Einzelheiten des unglaublich



lich differenzierten Tonsatzes hörbar macht, ist kaum vorstellbar. Hinzu kommt noch eine vorzügliche Besetzung der tragenden Rollen: Franz Grundheber spricht den Moses gewichtig, aber nicht forciert, Andreas Conrad als Aron singt im nötigen Tonfall bedenkenloser Leichtfertigkeit.

Und kein Lob ist zu hoch gegriffen, um die EuropaChorAkademie zu rühmen, die Schönbergs eigentlich unzumutbaren Chorsatz wie selbstverständlich beherrscht. Das alles ist Ausdruck feinsten und höchster Musikkultur.

Giselher Schubert

Musik
Klang

★★★★★
★★★★

Schönberg, Moses und Aron; Franz Grundheber, Andreas Conrad u. a., EuropaChorAkademie, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling (2012); Hänssler/Naxos 2 SACD 4010276026792 (101')



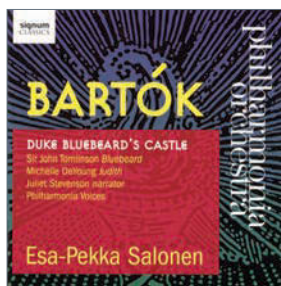
Moses und Aron

Arnold Schönberg arbeitete zwischen 1930 und 1932 an seiner monumentalen Partitur. Abgeschlossen wurde sie jedoch nie – der aus einer einzigen Szene bestehende dritte Akt blieb unverton.

Zeitlos

Bartók unternimmt in seiner einzigen Oper „Herzog Blaubarts Burg“ den paradoxen Versuch, mit Musik als der genuinen Zeitkunst schlechthin so etwas wie mythische Zeitlosigkeit auszudrücken und zu gestalten. Das gilt nicht nur für die formale Gestaltung des Werkes, die am Ende auf ihren Anfang zurückfällt, so dass die Musik aufs Neue beginnen könnte, sondern auch für das symbolistisch aufgefasste Sujet des Werkes: Blaubart und Judith sind keine individuellen Charaktere, sondern Archetypen, und die Türen, die Judith gegen den wachsenden Widerstand Blaubarts öffnet, gewähren Einblicke in Seelenlandschaften, die keine Zeit zu kennen scheinen. Und selbst noch die folkloristischen Anklänge in der Musik sollen nicht ethnisch identifiziert werden und womöglich „ungarisch“ wirken, sondern bedeuten eher archaische Ursprünglichkeit.

Inbegriff solcher Zeitlosigkeit ist in Bartóks kompositorischer Gestaltung die Musik in ihrer Eigenschaft als Klangkunst, die er mit einer unerhörten, äußerst fantasievollen instrumentatorischen Differenzierung ins Werk setzt. Diese Klangkunst kostet Esa-Pekka Salonen voll aus: Keine klangliche Schattierung geht verloren, und selbst die zwischen impressionistischen und expressionistischen Einflüssen zugleich schwankende Harmonik der Musik wirkt in



seiner Interpretation als ein Mittel koloristischer Klangfärbung. Dieses Interpretationskonzept greifen die Solisten ideal auf. Sie agieren weniger wie Protagonisten, die mit Impetus eine Handlung vorantreiben, als dass sie sich vielmehr der Musik anschmiegen und sich gewissermaßen von ihr treiben lassen. Fast entsteht der Eindruck, dass sich der Klang in den Singstimmen besonders eindringlich individualisiert. So stört es auch nicht, dass man den (völlig zu Recht) ungarisch gesungenen Text nicht verstehen kann. Auch das ist in dieser bemerkenswerten Einspielung ein Ausdruck von geradezu archaisch-zeitlos wirkender Klanglichkeit, welche dem grausamen Blaubart-Märchen nun tatsächlich die Dimensionen eines Mythos gibt.

Giselher Schubert

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Bartók, Herzog Blaubarts Burg; Michelle Deyoung, John Tomlinson, Juliet Stevenson, Philharmonia Voices, Philharmonic Orchestra, Esa-Pekka Salonen (2011); Signum/Note 1 CD 635212037225 (66')

Nicht nur Orpheus

Mit reformatorischem Eifer beflügelte der Oberpfälzer Christoph Willibald Gluck die Oper seiner Zeit. Vor 300 Jahren wurde er geboren. Aus diesem Grund widmet ihm Decca nun eine Box mit bedeutenden Aufnahmen seiner wichtigsten Opern

Es gebe, so ist von Christoph Willibald Gluck gesagt worden, keinen anderen Großen der Musikgeschichte, der so unbekannt und dennoch in aller Munde ist, und dies dank einer einzigen Melodie: „Ach, ich habe sie verloren.“ Leider nicht oder nur zum Teil bekannt ist er durch Alcestes „Divinités du Styx“, womöglich die größte dramatische Sopran-Arie des 18. Jahrhunderts; leider nicht durch den glühenden Liebesgesang „O del mio dolce ardor“ aus „Paride ed Elena“, leider auch nicht durch die sublimale Klage-Arie „O malheureuse Iphigénie“ aus „Iphigénie en Tauride“ – und leider, leider ebenfalls nicht durch die dritte und vierte Szene aus dem dritten Akt von „Armide“, wenn die Zauberin die allegorische Figur des Hasses („La Haïne“) anruft, die sich alsbald anschickt, die Liebe zu zerstören: Es gibt, wie die Aufnahme unter John Eliot Gardiner mit Mireille Delunsch und der überwältigenden Ewa Podles als Dämon der Unterwelt zeigt, schwerlich eine zweite Opernszene (Akt III, 4), in der Gesang und Tanz zu einer ähnlichen packenden dramatischen Einheit werden.

Insofern gab es für Universal den guten oder besser: den traurigen Grund, eine prächtige Edition zum 300. Geburtstag des Komponisten mit einer mahnenden Erinnerung anzukündigen: „Gluck hat nicht nur den Orpheus geschrieben.“ Die Sammlung umfasst zwei der drei Reform-Opern, die in Wien in Zusammenarbeit mit Ranieri de Calzabigi entstanden: „Orfeo ed Euridice“ und „Paride ed Elena“, sodann sechs Pariser Opern mit verschiedenen Textdichtern: „Orphée ed Euridice“, „Alceste“, „Armide“, „Iphigénie en Aulide“ und „Iphigénie en Tauride“; sie wird ergänzt durch „Historic Recordings And Rarities“: 17 Einzeltitel mit Kathleen Ferrier, Teresa Berganza, Marilyn Horne, Cecilia Bartoli, Léopold Simoneau, Andreas Scholl und anderen.

Die Gesamtaufnahmen sind zwischen 1986 und 2005 entstanden. Aus der Zeit davor gibt es, vom „Orfeo“ bzw. „Orphée“ abgesehen, keine Gluck-Einspielung von Rang. Bis auf den heutigen Tag hat die mit (launen) Lippenbekenntnissen gerühmte



Reformoper weit weniger Aufmerksamkeit gefunden als die Händel'sche opera seria. Diese war das Angriffsziel des Opern-Reformers, dem es darum ging, wie er in der Vorrede zu „Alceste“ schrieb, die Oper „gänzlich rein zu halten von all den Missbräuchen, die, eingeführt, entweder durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger oder durch die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellten und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln.“ Solch ein Reformator wird wohl, wie es im Englischen heißt, als „killjoy“ empfunden, gerade wenn seine Opern durch mediokre Aufführungen entstellt werden.

Die Probleme der Darstellung liegen, wie schon Charles Burney betonte, nicht in der Ausführung eines technischen vertrackten Vokalsatzes, sondern in der Expression. „Für eine Gluck-Heroine“, so schrieb Hector Berlioz, „reicht genuines Talent nicht aus – gefordert ist nicht weniger als Schönheit und Genie“, was er in jener Pauline Viardot fand, für die er die Partie des Orphée einrichtete, mitsamt einer atemberaubenden Bravour-Arie. Die vom Komponisten selber verlangte „bella

simplicità“ geht aller Wirkung verlustig, wenn die Musik mit monotoner Gravitas zelebriert und mit einem oratorischen Pathos dargeboten wird, wie etwa „Alceste“ in der Aufnahme mit Jessye Norman unter Serge Baudo. Dass „bella simplicità“ nicht gleichzusetzen ist mit der Formel von der stillen Einfalt und edlen Größe, dass in Glucks Opern der Feueratem der Tragödie lodert, zeigen die Aufnahmen der Edition, die durchweg Referenzcharakter haben ...

... wie der Wiener „Orfeo“ unter der inspirierten Leitung von John Eliot Gardiner (1993). Es sei eine glückliche Entscheidung gewesen, so schreibt Alfred Einstein in seiner Monografie, dass Gluck die Titelpartie einem Kastraten (Antonio Guadagni) überantwortet hat, denn sein „Orpheus ist nicht nur ein klagender Mensch, sondern

auch ein Symbol höchsten Sängertums, das sich über alles bloß Persönliche erhebt. So ist Orpheus' Klage um die entrissene Gattin kein wilder Ausbruch des Schmerzes, sondern eine Spiegelung seines Verlustes, auf den die Natur im akustischen Spiegel antwortet: im Echo.“ Dieser Schmerz kann auch, wie die Einzelaufnahmen von Kathleen Ferrier oder Janet Baker zeigen, im Klang der Stimme hörbar werden.

Gardiner hat den Orfeo mit dem amerikanischen Countertenor Derek Lee Ragin besetzt, der die Partie mit einer von innen glühenden Intensität singt, gerade bei den Wiederholungen in „Chiamo mi ben“. Ragin bleibt der Primus unter den Counter-Orfeos. Der zweite Star der Aufführung ist nicht die auf kühle Weise schön singende Sylvia McNair als Euridice, sondern das subtil und sublim agierende Orchester: die English Baroque Soloists.

Als Ärgernis hat Alfred Einstein ein Zugeständnis Glucks an den französischen Geschmack, der die Kastraten mit Abscheu betrachtete, gewertet: nämlich, dass er die Partie für einen haute-contre umformte: Joseph Legros; auch, dass er eine hochverzierte Arie („L'espoir renaît dans mon âme“ aus seinem „Feste d'Apollo“) übernahm. Gluck war pragmatisch genug, sich aus



Foto: Archiv

taktischen oder strategischen Gründen dem Geschmack zu unterwerfen, den er als Reformers bekämpfte.

Die ersten drei Aufnahmen des Pariser „Ophée“ waren unvollständig. Für die erste Einspielung der Pariser Fassung von 1774 mit historischen Instrumenten sorgte Marc Minkowski mit den Musiciens du Louvre (2004). Die tiefere Orchesterstimmung – 403 Hz – machte dem Tenor Richard Croft seine Aufgabe zwar leichter, aber nicht leicht. Auch wenn ihm die hohe Tessitura alle Reserven abfordert, überzeugt er gestalterisch, gerade in dem von Marc Minkowski dramaturgisch eindringlich aufgebauten Lamento mit einer ständigen Verlangsamung des Tempos. So entsteht der Eindruck, als ob ein Herz aus Verzweiflung immer langsamer schlägt. Die Stimmen seiner Partnerinnen – Mireille Delunsch als Eurydice und Marion Harousseau als Amor – klingen monochrom, umso farbiger spielen die Musiciens du Louvre. Der Arie „L'espoir renaît dans mon âme“ wird Croft zwar technisch gerecht (von einigen aspirierten Koloraturen abgesehen), aber man muss das Bravourstück in der Fassung hö-

Als ob ein Herz aus Verzweiflung immer langsamer schlägt

ren, die Berlioz für Pauline Viardot schrieb: in der italienischen Fassung mit Marilyn Horne, in der Mischfassung unter Georg Solti oder mit Ewa Podlès in der Einspielung unter Patrick Peire. Wenn aber je ein Tenor zu Orpheus wurde, dann der Kanadier Léopold Simoneau in der Aufnahme unter Hans Rosbaud.

Zum pauschalen Vorurteil ist ein Vorwurf geronnen, den Claude Debussy gegen „Alceste“ richtete. Das Werk sei eine „lamentable jérémiade“ und „déplorable psalmodie“. Von der Konzeption her ist „Alceste“ vielleicht Glucks ehrgeizigste Oper. Erneut wirken John Eliot Gardiners Musiker wahre Wunder an klanglichen Differenzierungen; und der Monteverdi Choir, dem neben der Titelfigur die zweite „Hauptpartie“ zufällt, singt bewunderungswürdige Prägnanz und Verve. Anne Sofie von Otter, lange Jahre eine Favorita des Dirigenten, erweist sich als Sängerin mit eminenter vokaler Fantasie und expressiver Kraft. In der seelisch entscheidenden Phrase der Alceste – „mourir pour ce qu'on aime, est un trop doux effort“

– offenbart sie das von Berlioz verlangte „Genie“. Dass sie stimmlich nicht mehr ganz auf der Höhe ist, zeigt sich bei „Ô dieux, soutenez mon courage“ und insbesondere in der großen Arie. Sie trägt hier nicht den Titel „Divinités du Styx“, weil die Silbenfolge dazu führt, dass das Wort „Styx“ in den zweiten Takt gerät, sondern – prosodisch sinnvoll – „Ombres, larves, pâles compagnes de la mort.“ Gardiner erwähnt in seinen Annotationen, dass er bestimmte Arien „in einem „Tonraum ansiedeln musste, der für unsere wunderbare Altistin bequem zu erreichen“ war. Der Figur des Admète, aus dramaturgischer Sicht ein Stereotyp, gibt der amerikanische Tenor Paul Groves markante Konturen. Die zweiten Rollen sind durchweg gut besetzt.

„Paride ed Elena“ war die dritte der in Zusammenarbeit mit Calzabigi entstandenen Wiener Reform-Opern. Ihr Manko: Die Partie des Paride ist für einen Kastraten geschrieben, alle anderen Partien für Sopran. Ihr zweites Manko: oft zähe, sogar spröde Rezitative. Bekannt wurde nur eine einzige Nummer: „O del mio dolce ardor“ – Teresa Berganza hat sie, von g-Moll nach e-Moll transponiert, mit Schönheit und Genie gesungen (zu hören auf der Bonus-CD). In der ersten relevanten Gesamtaufnahme unter Paul McCreesh ist Magdalena Kozená ein anmutig-sinnlicher Paride (in „O del mio dolce ardor“ wie in „Le belle imagini“) und Susan Gritten eine ebenbürtige Elena. Eine hinreißende Produktion.

Die wiederum von Marc Minkowski betreute Einspielung von „Armide“ gehört, wie schon angedeutet, zu den Großstaten für Gluck. Sie ist mit Mireille Delunsch und Charles Workman (als „perfidie Renaud“) sehr gut, mit Ewa Podlès als La Haïne „Der Hass“) überragend besetzt. Den Maßstab in der Titelpartie hat allerdings Felicity Palmer in der Aufnahme unter Richard Hickox gesetzt.

Erneut zu den Referenzaufnahmen gehören die Einspielungen der beiden „Iphigénie“-Opern unter John Eliot Gardiner, der für die „aulische“ Version ein modernes Orchester einsetzt, das der Opéra de Lyon, dessen Verve und Farbigkeit auch die Authentizisten überzeugen sollte. Der herausragende Sänger ist José van Dam in der Rolle des schuldbeladenen Agamem-

non: äußerlich kontrolliert, aber innerlich glühend. Das Ideal für die Titelpartie wäre vielleicht eine Sängerin mit der vokalen Grandeur einer Régine Crespin; doch passt der lyrische Sopran von Lynne Dawson in das dirigentische Konzept. Sie singt die drei „airs“ aus dem dritten Akt mit wirklicher „belle simplicité“. Das Ensemble mit dem feurigen John Aler als Achill, der trefflichen Anne Sophie von Otter als Clytemnestre und dem markigen Gilles Cachemaille als Calchas ist erstklassig.

Auch das Singen von Diana Montague als „taurische“ Iphigénie zeichnet sich aus durch ein gebändigtes Pathos. In diesem Falle aber wünschte man sich eine vom Klang her expansivere Stimme (wie etwa die von Rita Gorr oder Susan Graham), insbesondere in der Klage der „Malheureuse Iphigénie“. Die Partie des Pylades ist mit John Aller trefflich, die des Orest mit Thomas Allan herausragend besetzt. Die Edition ist musikalisch ein Geschenk – vom Preis nicht zu reden.

Jürgen Kesting

The Great Operas

Christoph Willibald Gluck – The Great Operas (Orfeo ed Euridice, Orphée et Eurydice, Alceste, Paride ed Elena, Armide, Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, historische Aufnahmen); Derek Lee Ragin, Sylvia McNair, Magdalena Kozená, Ewa Podlès, José van Dam, Mireille Delunsch, Anne Sophie von Otter u. a., Monteverdi Choir, Gabrieli Consort & Players, English Baroque Soloists, Les Musiciens de Louvre, Orchestre de l'Opéra de Lyon, John Eliot Gardiner, Marc Minkowski, Paul McCreesh (1985-2003); Decca/Universal 15 CD 028947868996

Heldentenor vor Gigantentreppe

Per Knopfdruck nach Salzburg, Bayreuth oder Glyndebourne: Was letztes Jahr noch live auf der Festivalbühne zu erleben war, flimmert ein Jahr später schon, dank DVD, durch das heimische Wohnzimmer. Hier ein paar Empfehlungen für diejenigen Daheimgebliebenen, die den Festspielsommer des Jahres 2013 in aller Pracht noch einmal nachholen möchten.

Manchmal mag man sich schon fragen, ob man sich eigentlich noch Kosten und Mühen machen muss, zu all den bedeutenden Sommerfestivals zu fahren. Natürlich, live ist es schöner und echter, aber dank Kooperationen mit privaten und öffentlichen Fernsehanstalten sowie Web-TV-Seiten werden immer mehr der großen Premieren im Süden oder Norden aufgezeichnet, in die Kinos übertragen und meist ein Jahr später auf DVD und Blu-ray veröffentlicht. Noch nie war es so leicht wie heute, in der ersten Reihe dabei zu sein,

bruchfreie Sichtweise insgesamt geheimnislos und stadttheaterbieder.

Samuel Youn erweist sich vokal als zu hell und zu klein für den Auftrittsmolog des Holländers, während er später akustisch wie darstellerisch zu punkten versteht. Unauffällig klar: Tomislav Muzek als Hausmeister-Erik. Souverän, aber oft schrill: Ricarda Merbeth, die im Finale gekonnt ihre Senta-Soprantrumpete anknipst. Großartig raumfüllend der Festspielchor unter Eberhard Friedrich. Auch Christian Thielemann macht viel

Dirigierfreude zwischen Gewitter und Tanzpalast, Geistergrusel und Liebeswollen.

Auch im gewöhnlich

wagnerfreien Salzburg spielte man anlässlich des 200. Wagner-Geburtstags ausnahmsweise die „Meistersinger“ – erstmals seit dem Anschluss-Jahr 1938. Leider lieferte Stefan Herheim, als Regisseur eigentlich eine gewitzte, detailverliebte, und trotzdem viel Schaulust machende Spielernatur, lähmende Langeweile auf der ganzen Linie! Seine Idee: Hans Sachs versinkt in einem biedermeierlichen Johannismacht-Wahn-Wachtraum, mit ein wenig Shakespeare-Sex, diversen Romantik-Anspielungen und viel Krähenkelei. Die „Meistersinger“ als possierliches Idyll im Butzenscheiben-Retrolook, zelebriert vom aufgeklärten, auf sich selbst zurückgezogenen Bürgertum aus Wagners vorrevolutionärer Zeit.

Solches geschieht in gewohnt opulenten, aber kaum sich wandelnden Herheim-Bildern; für die das üppige, sogar wachsende Kulissen und faltenreich aufgepuffte Kostüme vorhaltende Damenduo Heike Scheele und Gesine Völm verantwortlich zeichnet. Die Inszenierung ist nicht dumm, aber zu glatt, und sie hinterlässt Hunger in den

Hohlräumen verpasster Erzählmöglichkeiten. Zudem ist sie nicht wirklich präzise.

Dazu stand eine Besetzung auf der Breitwand, die nur bedingt festspielwürdig zu nennen ist. Michael Volle als spitzwegerischer Sachs in Nachthemd und deutscher Michel-Mütze verfügte als Bayreuther Beckmesser über weit mehr Zwischentöne, er legt immerhin einen klug dramatisierten Wahnmonolog hin. Sein Lehrbub David (Peter Sonn) singt zu eindimensional. Betont jugendlich ist der Beckmesser des so schlanken wie schlankstimmigen Markus Werba.

Unterbelichtet bleibt der Stolzling des kehlig pressenden Roberto Saccá. Anna Gabler ist eine mit Höhenproblemen zum faden, trillerlosen Sopran kämpfende, als gierig betatschtes Liebesobjekt des Sachs kaum vorstellbare Pastellblau-Eva und Monica Bohinec eine leise, uninteressante Magdalene. Als Goldschmied Pogner bietet Georg Zeppenfeld schmale, aber vokal satte Figur. Daniele Gatti missfällt mit inkohärenten, wie einer Augenblickslaune entspringenden Tempi, denen die Wiener Philharmoniker gleichgültig schönstrahlend, oft aber zu laut folgen.

Schöne, anrührende Musikerlebnisse ereigneten sich in Salzburg 2013 freilich bei scheinbaren Nebensächlichkeiten. So etwa in Henry Masons ebenfalls auf DVD veröffentlichter, ohne Deutungsschwurbel auskommender und auf den Punkt amüsanten „Sommer-nachtstraum“-Fassung im Residenzhof mit der selten zu hörenden kompletten Mendelssohn-Musik – das geht nur bei Festspielen. Auf einer Art Eisenbalkon schwebt über der kargen, aber stimmungsvollen, mit witzigen Gags aufwartenden Szene Ivor Bolton mit dem Mozarteumorchester. Unter ihm agieren klug zusammengestellte Schauspieler in einer

Wagners „Meistersinger“ als Idyll im Butzenscheiben-Retrolook

wenn auch nur virtuell. Hier also ein erster Ausblick auf die Ausbeute aus Bayreuth, Salzburg, Bregenz und Glyndebourne.

Bei den Wagner-Festspielen gab es 2013 als Eröffnung und Kinoübertragung den Zweitaufguss des „Fliegenden Holländers“ von 2012, wo die anwesende Bundeskanzlerin auch die auf der Bühne neu eingeführte Merkel-Raute bewundern durfte. Weiterhin aber gibt es kein Meer, noch nicht einmal Wassertropfen. Nur einen verschütteten Coffee to Go. Schließlich ist dieser unbehauste Seefahrer in der Sichtweise des Regisseurs Jan Philipp Gloger ein Handlungsreisender auf den globalen Wertpapierozeanen. Mit dem Holländer und der in Nachtschwarz als Todesengel gewandeten Senta geraten zwei Welten aneinander, die bei ihrer ersten Begegnung stumm stillstehend als Denkmale ihrer selbst die Spinnstubenwelt zum Rotieren bringen.

Dazu türmen sich blinkend vor dem gierigen Kaufmann Daland (etwas hohl, aber als schmieriger Verschacherer klasse: Franz-Josef Selig) und seinem devoten Steuermann (tenortoll: Benjamin Bruns) verschlungene Diodenströme und Schaltkreise wandhoch als Ozeanersatz. Glogers Inszenierung ist komödiantischer und slapstickhafter, dadurch sogar genauer geworden. Senta, das künstlerisch unbegabte Daland-Kind zwischen den maublauen Fabrikbienen, die statt Wolle zu spinnen Tischventilatoren feudeln und verpacken, schmiert und schnitzt an einem Skulpturenklops herum. Freilich bleibt Glogers



sanft gekürzten Shakespeare-Fassung, ohne Nackt- und Sex-Verdrehtheiten, wie einem das Stück heute meist im Theater serviert wird, und mit einem überragenden Markus Meyer als mutwillig-metrosexuellem Puck.

In erster Linie Event, aber ein ungewöhnlicher, war auch Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die mit Sponsorenhilfe eines Energiebrause-Herstellers in dessen hauseigenem Hangar auf dem Salzburger Flughafen aufgeführt wurde. Da dessen Privatsender live übertrug, inszenierte der als Filmregisseur aufgefallene Christoph Marthaler-Bruder Adrian metiersicher spektakuläre Bilder für die vielen Kameras. Dirigent Hans Graf samt Camerata Salzburg und der dortige Bachchor werden aus der einen Halle übertragen und den in der anderen agierenden Darstellern ins Ohr geblasen. In der konsequent aktualisierten Glamour-Optik zwischen Flugzeugen, Hubschraubern, Taxis und Jeeps ist Tobias Moretti ein blasierter, aber schwer verliebter Modeschöpfer Bassa Selim. Desirée Rancatore gibt in wechselnden Roben das etwas sopranspitze Objekt seiner Begierde, Javier Camarena das Tenorhonigkuchenpferdchen Belmonte im Smoking. Rebecca Nelsens freche Blonde sitzt an der Nähmaschine, Thomas Ebensteins Pedrillo ist Zeichner, und Kurt Rydl als unverwundlicher Osmin bewegt sich zwischen Bar und Bizepsstärker. Noch einmal technisch überarbeitet, ist das ein flotter Mittsommer-Mozart aus ungewohnter Perspektive geworden.

Mozart aufgepeppt hat 2013 noch einmal auch der scheidende Bregenzer Intendant David Pountney. Als großes, buntes Fantasy-Spektakel inszenierte er „Die Zauberflöte“ auf der Vorarlberger Wasserbühne, doch auch das geistige Humanum kommt dabei nicht zu kurz. Prüfungen und Liebesschwüre, Witzeleien und Pathos ereignen sich auf einem schildkrötenartigen Inselchen, welches von drei bei Bedarf feuerspeienden Hundedra- chen eingerahmt wird. Patrick Summers und die Wiener Symphoniker begleiten routiniert. Norman Reinhardt (Tamino),



Bernarda Bobro (Pamina), Alfred Reiter (Sarastro), Daniel Schmutzhard (Papageno) und Ana Durlovski (Königin der Nacht) würden auch in jedem anderen Opernhaus gute Klangfigur machen. Noch einmal funktioniert hier also die spezielle Bregenzer-Mischung aus intelligenter Gigantomanie, intimen Singmomenten und dem Spiel der Naturelemente, die durch kluge Bildregie zusätzlich bereichert wird.

Ähnliches kann man auch von einem sehr ungewöhnlichen, aber eigentlich sinnfälligen Verdi-„Otello“ sagen, den das venezianische Teatro La Fenice im nahegelegenen Dogenpalast Open Air inszeniert hat. Mit Gregory Kunde steht zudem der wohl einzige Sänger auf der breiten Bühne vor der Gigantentreppe im Innenhof, der nicht nur Verdis Heldenrolle imposant singt, sondern auch schon Rossinis koloraturgespickten Otello großartig verkörpert hat. Während Carmela Remigio feine Desdemona und Lucio Gallos graustimmiger Jago nicht weiter auffällig werden,

ist man beim Zuschauen fasziniert vom Ambiente.

Mit kompakt gestellten Chören, einer virtuos, Projektionen und Signalfarben zwischen Markusdom-Seitenfassade, Brunnenrund und Palastwand durcheinanderwirbelnden Lichtregie und klugen Verweisen durch sparsame Versatzstücke wie eine riesenhafte Madonna oder signalbunte Schiffe, erzählt Francesco Micheli seinen Verdi-Shakespeare einfach und doch eindrücklich. Myung-Whun Chung setzt auf Klangentladungen, aber auch auf leise Momente. So vergisst man ganz, dass Verdi ja ausgerechnet den Venedig-Anfang der Vorlage aussparte und sich ganz auf Zypern als Handlungsort konzentriert hat. Aber echte Renaissance bleibt eben Renaissance.

Hübsch harmlos hingegen kommt ein „Don Pasquale“ aus Glyndebourne daher, den die inzwischen vielfach herumgereichte Mariame Clément mit Witz, aber ohne großen Deutungsmut inszeniert. Im altväterlichen Rokoko-Ambiente rotiert die Drehbühne, auf der freilich auch Vanitas-Symbole lauern und so mancher

durch Wände gehen kann. Alessandro Corbelli gibt den parlando-netten Baritonbuffo, Danielle de Niese, inzwischen zweite Frau des Hausherrn Gus Christie an dieser einmaligen Privatoper, ist eine koloraturadrette Norina. Als ansehnlicher Ernesto liefert Alek Shrader ebensolche Töne, und Nikolay Borchev ist ein intrigensicherer Doktor Malatesta. Hier wird unter Enrique Mazzolas treibender Leitung kein Donizetti-Kontinent interpretationsgewagt neu vermessen. Dafür hat man eine schöne, kurzweilige Opernzeit in den Sussex-Downs.

Manuel Brug

Wagner, Der fliegende Holländer; Samuel Youn, Franz-Josef Selig, Ricarda Merbeth, Christa Mayer, Tomislav Muzek, Benjamin Bruns, Bayreuth Festival Chor und Orchester, Christian Thielemann. Regie: Jan Philipp Gloger (2013); Opus Arte/Naxos Blu-ray 0809478071471 (148')

Wagner, Die Meistersinger; Michael Volle, Roberto Saccà, Anna Gahler, Peter Sonn, Georg Zeppenfeld, Monika Bohinec, Markus Werba u. a., Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, Daniele Gatti. Regie: Stefan Herheim (2013); EuroArts/Naxos Blu-ray 0880242726841 (270')

Shakespeare/Mendelssohn, Ein Sommernachtstraum; Karoline Eichhorn, Michael Rotschopf, Markus Meyer, Paul Herwig u. a., Mozarteumorchester, Ivor Bolton. Regie: Henry Mason (2013); EuroArts/Naxos Blu-ray 880242726940 (185')

Mozart, Die Entführung aus dem Serail; Desirée Rancatore, Tobias Moretti, Javier Camarena, Rebecca Nelsen, Thomas Ebenstein, Kurt Rydl, Salzburger Bachchor, Camerata Salzburg, Hans Graf. Regie: Adrian Marthaler (2013); Arthaus Musik/Naxos Blu-ray 0807280810295 (125')

Mozart, Die Zauberflöte; Alfred Reiter, Norman Reinhardt, Ana Durlovski, Bernarda Bobro, Daniel Schmutzhard u. a., Philharmonischer Chor Prag, Wiener Symphoniker, Patrick Summers. Regie: David Pountney (2013); CMajor/Naxos Blu-ray 0814337011383 (150')

Verdi, Otello; Gregory Kunde, Carmela Remigio, Lucio Gallo, Elisabetta Martorana, Francesco Marsiglia u. a., Chor und Orchester des Teatro la Fenice, Myung-Whun Chung. Regie: Francesco Micheli (2013); CMajor/Naxos Blu-ray 0814337011666 (149')

Donizetti, Don Pasquale; Alessandro Corbelli, Danielle de Niese, Nikolay Borchev, Alek Shrader u. a., Glyndebourne Festival Choir, London Philharmonic Orchestra, Enrique Mazzola. Regie: Mariame Clément (2013); Opus Arte/Naxos Blu-ray 0809478011347 (128')