

Troja und die Liebe



Foto: David Balzer / Zenit

Flugzeug-
Absturz in
Troja – Szene
aus Herbert
Wernickes
Inszenierung
von Berlioz'
„Iphigenie
en Tauride“
bei den
Salzburger
Festspielen

Eine „Standortbestimmung des Musiktheaters“ – nicht weniger hat Gérard Mortier sich zum Ziel gesetzt. Seine Salzburger Dramaturgie liege in der Suche nach thematischen Zusammenhängen und der Vermittlung durch zeitgemäße Darstellungsformen. Nach der Thematisierung des „Faust“-Stoffes im vergangenen Jahr war in diesem „Troja und die Liebe“ das Motto der Festspiele. Der Kultur-Philosoph Edward W. Said erläuterte in einem programmatischen Leitwort, was die abendländische Literatur, Theater und Musik dem Drama um Troja verdanken: „Ilias“ und „Odyssee“ und die Dramen der klassischen Antike, deren Strahlkraft die Phantasie Shakespeares, Glucks, Cherubinis, Berlioz und Strauss entzündete.

Liebe und Tod, Eros und Thanatos, Krieg und mythische Verhängnisse, das waren die Leid-Motive der in den beiden ersten Wochen aufgeführten Opern. Eröffnet wurden die Festspiele mit dem chef d'œuvre von Hector Berlioz: „Les Troyens“. Der äußeren Anlage nach eine Grand Opéra, bietet das Festspielhaus mit seiner karawahnischen Breitwandbühne den äußerlich imposanten Rahmen für die Massenaufzüge, die Tableaux und die leider gestrichenen Balletteinlagen und Pantomimen. Im Zentrum des Werks aber steht die eine doppelte Leidensgeschichte: die der Cassandra, die zum

einen der Möglichkeit des politischen Handelns beraubt wird und zum zweiten voll seherischer Furcht auf die Liebe zu Chorèbe verzichtet; sodann die der Dido, die sich auf das Wagnis der zweiten Liebe einlässt und verraten bzw. zum Opfer der „Geschichte“ wird, deren von Gott erteilten Auftrag Aeneas erfüllt: die Gründung Roms. Geschichte als Leidensgeschichte, gespiegelt im Schicksal zweier tragischer Frauen.

Regisseur Herbert Wernicke situiert das Geschehen des ersten Teils, „Der Fall Trojas“, vor einer konkaven weißen Wand. Durch einen gezackten Riss ist ein abgestürztes Flugzeug zu sehen, auf dem Schlachtfeld der Bühne liegen die Toten. Wernicke meidet – von einer ganz und gar unpassenden Video-Illustration des Kampfes der von Aeneas geführten Karthager gegen die Numidier abgesehen – die Elemente realistischen Handlungs-Theaters; doch die Folge stilisierter und rhetorisch mahnender Bilder gewinnt nur selten einen dramatischen Impetus oder szenische Spannung.

Weniger durch die Inszenierung als die musikalische Verwirklichung gewann die zeitlich lange Aufführung eine geradezu soghafte Spannung. Das war insbesondere das Verdienst von Sylvain Cambreling an

„Les Troyens“, „Medea“, „Iphigenie en Tauride“ und „Cosi fan tutte“. Jürgen Kesting über die Neuproduktionen der Salzburger Festspiele.

der Spitze des brillant disponierten Orchestre de Paris. Einfach phänomenal, wie subtil Cambreling, der schon im vergangenen Jahr in der (akustisch problematischen) Felsenreitschule als Dirigent von „La Damnation de Faust“ überzeugt hatte, die mannigfachen Timbres der Bläser auszudifferenzieren verstand, die schwebenden Farben des wunderbaren Liebesduetts wie die Eruptionen der gewaltigen Chorszenen und der stürmischen Naturbilder.

Deborah Polaski hat die Herausforderung gewagt, die Cassandra sowohl wie (nach einstündiger Pause) die Dido zu singen – und sie zum Teil glänzend bestanden, insbesondere in der sehr beherrscht, sehr lyrisch gesungenen Schluss-Szene („D'un malheureux amour“). Es mag an der Größe des Raums gelegen haben, dass auch die

Doppeltes Leiden

Vollhöhe recht harmonisch klang und nicht breit und schrill. Darstellerisch freilich blieb sie bei-

den Figuren expressive Intensität schuldig. Aeneas, von Jon Vickers als die schwierigste aller Tenor-Partien bezeichnet, wurde in der von mir besuchten Aufführung von dem isländischen Tenor Ion Ketilsson gesungen. Verschenkt die Raserei der ersten Szene: der Bericht über Laokoons Attacke gegen das hölzerne Pferd und seinen Tod durch die riesigen Schlangen. Bedeutend die Steigerung im Liebesduett und in der Arie „Inutiles regrets“ mit beachtlichem lyrischen Sosteno in hoher Lage. Doch als Darsteller des tragischen und getriebenen Helden blieb er ein Schemen. Eine Offenbarung das Ensemble: der weich und unforciert sin-

gende Pelléas-Bariton von Russell Brown (Chorébe), der imponierend kraftvolle Bass von Tigran Martirosian (Panthée), die Autorität von Robert Lloyd (Narbal) und die lyrische Expressivität von Yvonne Naef (Anna). Eine wahre Entdeckung war Toby Spence: ein betörender lyrischer Tenor, der mit dem Nachtgesang des Hylas die Zeit stillstehen ließ.

Ulrich Schreiber hat in seinem Opernführer Cassandra und Dido als Nachfahren von Luigi Cherubinis Medea bezeichnet. So kam die Oper, um

des thematischen Beziehungsreichtums willen, ins Programm: löblicher Weise in der französischen Fassung, schändlicher Weise ohne Dialoge und kurioser Weise in einer konzertanten Aufführung. Statt der Dialoge gab man Zwischentexte; dies sei, rührende Erklärung, aus „Achtung“ vor einem überwiegend deutschen Publikum geschehen (das bei Berlioz und Gluck nicht einmal die Hilfe von Übertiteln bekam). Noch seltsamer der Hinweis auf die Vorteile einer konzertanten Aufführung: Es gebe keine „Regie-Interpretation, die der Musik im Wege stehen könnte“.

Die Konzentration auf die Musik als „die wahre Sache der Oper“ (Adorno) hat gewiss manches für sich, sofern die sängerische Darstellung das Auge des Ohrs herauszufordern vermag. Welche immensen Kräfte dies gerade für die Titelpartie erfordert, wurde von Angela Denoke unter Beweis gestellt – leider ex negativo. Sie kämpfte sich unter zeitweise quälender Mühe durch die Partie, ohne vokale Linie, ohne dynamische Abstufungen, mit monotoner und zunehmend verkrampfter Tongebung. Ebenso überfordert war Michael Schade als Jason, das übrige Ensemble entzieht sich kritischer Betrachtung. Und waren es wirklich die Wiener Philharmoniker, die unter Leitung von Sir Charles Mackerras so fahl und fade spielten?

Dass eine Sängerin zum hin- und mitreisenden Zentrum einer Aufführung werden kann, zeigte Susan Graham in der von Ivor Bolton mit feinsten Differenzierung sowohl wie mit innerem Feuer dirigierte Aufführung von Glucks „Iphigénie en Tauride“ (Regie: Claus Guth). Ein leerer Bühnenraum, gerahmt von roten Samtwänden mit floralem Muster, darin vier Protagonisten (Iphigénie, Thoas, Oreste und Pylades) und die Schatten der Vergangenheit: Figuren

mit riesigen Puppen-Köpfen, die die Vorgeschichte in Erinnerung bringen: den Kreislauf des Mordens und Schlachtens: Suggestive und plausible Chiffren für das unentrinnbare Geschick des Atriden-geschlechts.

Die amerikanische Mezzo-Sopranistin sang die zum rituellen Töten verdammte Tochter des Agamemnon mit wunderbar flutender Linie („Oh! Malheurese“) und mit jener expressiven Grandeur, die (mich) an Rita Gorr erinnerte. Und vielleicht wird sie in den kom-

menden Jahren von der Regie zu ein wenig mehr darstellerischem Ausdrucksmut herausgefordert. Glänzend wie schon als Berlioz-Faust: der amerikanische Tenor Paul Groves, sanft und bewegend in „Unis de la plus tendre enfance“, heroisch in „Divinités des grandes âmes“. War es der relativ kleine Innenraum des Residenzhofes oder hat die Stimme neue Dimensionen gewonnen? Thomas Hampson wirkte jedenfalls wie ein vokaler Riese in der ebenso heiklen, weil sehr hoch liegenden und zugleich dankbaren Rolle des Pylades. Hampson bot nicht nur eine tour de force in der Arie „Dieux qui me poursuivez“, sondern zeigte ein seismographisches Klang-Gespür für die seelischen Qualen des Zerrissenen. Imponierend endlich Philippe Rouillon in der zwar kurzen, aber dramatisch anspruchsvollen Rolle des Skythen-Königs Thoas.

Mit einem Bild des Ekels beginnt die vom Publikum laut ausgebuhte und von den meisten Rezensenten sehr gelobte Inszenierung von „Così fan tutte“. Auf einem Video erscheint ein Paar, das – erstes von 1003 Chiffren – einen Apfel zerteilt, der von Würmern durchnagt ist und gleichwohl verzehrt wird. Konsequenter als die meisten Regisseure zeigt Hans Neuenfels, dass es in dieser Tragikomödie so grausam zugeht wie in den Schriften des Marquis de Sade. Er zeigt es durch eine Fülle von szenischen und optischen Assoziationen, die –

wie suggestiv auch immer – die Vorstellungskraft herausfordern und zuweilen auch das Ohr depotenzen. Wenn die furios singende Karita Mattila, seit zwei, drei Jahren unbestreitbar Salzburger Sopranstar bei Mozart und Verdi, ihre Felsenarie singt, so zügelt sie an zwei Leinen Männer mit Doggenköpfen – Chiffren für nur mühsam gezügeltes Triebleben? Die erotischen Wechselspiele begeben sich, nach dem die Beteiligten aus einer riesigen Mohnblüte einen berausenden Trank erhalten haben, in einem Garten der Lüste und Düfte mit wunderlichen exotischen Blumen und Pflanzen. Hinreißend die Führung der Personen und glänzend das souveräne, exakte, lebendige Spiel der sechs Protagonisten. Eine suggestive, faszinierende Bilder-Partitur (von Reinhard von Thannen), zwar aus der Musik abgeleitet, aber leider eben auch von der Musik wegleitend oder ablenkend. Keine Tröstung in diesem verlorenen Paradies der Liebe durch die Musik: Lothar Zagrosek setzte auf rasche, zügige und sorgsam variierte Tempi und schroffe

Hampson als vokaler Riese



Foto: Mattila Horn

Kontraste, und die Wiener Philharmoniker verzichteten offenbar bereitwillig selbst auf den Anklang eines sanft-samtigen Sound. Das Ensemble wurde von den Damen dominiert: neben Karita Mattila von der in der Mittellage manchmal ein wenig schwachen, aber sehr differenzierten Vessilina Kasarova und der ohne alle Mätzchen singenden Maria Bayo. Solide Rainer Trost und Simon Keenlyside als betrogene Betrüger, gesanglich mächtig Franz Hawlata als Don Alfonso. Ein faszinierender, zwiespältiger und nachhaltig irritierender Abend – aber das soll diese Oper ja wohl auslösen.



Tausend Chiffren – Hans Neuenfels inszenierte Mozarts „Così fan tutte“; Szene mit Karita Mattila und Vessilina Kasarova als Schwesternpaar