



Fotos: Andrea Krempfer

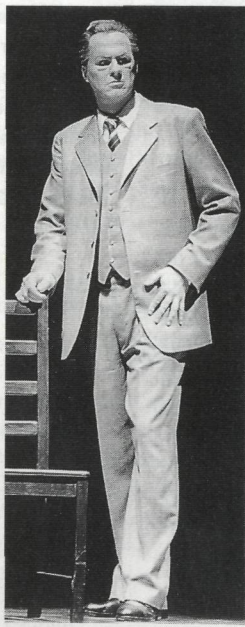
Historischer Kniefall

Dortmunder Uraufführung der Willy-Brandt-Oper von Gerhard Rosenfeld

Wo Worte versagen, beginnen die Gesten. Und manche Geste verändert die Welt. Der Kniefall von Willy Brandt am 7. Dezember 1970 vor dem Ehrenmal des jüdischen Ghettos in Warschau war eine solche Geste: Schuldbekenntnis und Demut vor den Opfern des deutschen Größen- und Rassenwahns, ein Zeichen der Achtung vor dem polnischen Volk. Doch die Mehrheit der Deutschen empfand den Kniefall damals einer „Spiegel“-Umfrage zufolge als übertrieben. Inzwischen, fünf Jahre nach seinem Tod, ist Willy Brandt zum Mythos geworden, nicht nur in der SPD, sondern für große Teile der Bevölkerung – wenn auch nicht für alle. Seit John Dew das Willy-Brandt-Spektakel an der Dortmunder Oper ins Leben rief, bekommt er Haßbriefe von Leuten, die noch immer großdeutschen Wahnvorstellungen anhängen. Das allein könnte schon Bestätigung genug sein für die politische Notwendigkeit eines solchen Projekts. Muß es aber deswegen eine Oper sein?

Wo Worte versagen, beginnt die Musik. Doch soll die Musik zur Oper werden, braucht es schon wieder Worte. Und die hat auf Dews Geheiß sein junger Regieassistent Philipp Kochheim zusammengestellt, der gerade drei Tage alt war, als Brandt in Warschau niederkniete. Nach emsiger Lektüre hat er brav Höhen und Tiefen eines Politikerlebens aneinandergereiht: Die Flucht vor den Nazis nach Norwegen, seine Zeit als Regierender Bürgermeister von Berlin, die Wahl zum Bundeskanzler. Im Zentrum steht die Szene von Warschau, und dann sind es nur

Höhen und Tiefen eines Politikerlebens im Schnelldurchlauf – mit Hannu Niemelä als Bundeskanzler



noch wenige Stationen bis zum Ende: der mißlungene Versuch der CDU/CSU, Brandt zu stürzen, schließlich der Rücktritt wegen der Spionageaffäre Guillaume im Kanzleramt.

In so einer Collage dürfen offenbar historische Dokumente vom Tonband nicht fehlen: „Wollt ihr den totalen Krieg?“, „Ich bin ein Berliner“. Platter läßt sich deutsche Geschichte kaum zusammenbasteln. Dazwischen peinlich genau nachgestellte Dialoge über den Wandel durch Annäherung. Zusätzlich verordnet John Dew seinem Ensemble die überzeichnete Nachahmung der echten Vorbilder. Das wäre hübsches Kabarett geworden, hätte er sich damit begnügt, Rainer Barzel, Walter Scheel

oder Egon Bahr als Comic-Figuren über die stahl- und glasbewehrte Bühne von Heinz Balthes hüpfen zu lassen. Daß aber der in drei Darsteller gesplittete Brandt zur Karikatur seiner selbst gerät, unterläuft Dews erklärtes Anliegen, Brandt als visionären Politiker zu würdigen.

■ Zum Denkmal erstarrt

Insbesondere William Killmeier als Bundeskanzler hat getreulich daran gefeilt, authentischer als das Original zu sein. Er reckt die Hand so theatralisch in die Lüfte, als sei Brandt schon zu Lebzeiten zum eigenen Denkmal erstarrt. Und so rückt die Frage in den Mittelpunkt, ob dieser Wil-



Foto: Andrea Krempfer

Geteilter Kanzler: Der Willy Brandt von Warschau und sein stürmisches, jüngeres Ego (Sven Erke)

ly Brandt nicht doch eine lächerlich pathetische Figur war – was angesichts des historischen Kniefalls wohl doch danebenzieht.

Auch in der Musik von Gerhard Rosenfeld sucht man vergebens nach einer charakteristischen Aussage. Von den Ecken und Kanten, die er an Brandt so schätzte, ist in seiner Partitur nichts übriggeblieben. Lyrische Cello-Kantilenen begleiten den dreigeteilten Willy auf Schritt und Tritt, bei einem freundlichen Tango bahnen sich zarte Bande mit Rut (Monika Krause) an. Was das Dortmunder Orchester unter Alexander Rumpf zu spielen hat, bleibt weitgehend illustrativ: Wenn's spannend wird, trommelt das Schlagzeug, und in der Ghetto-Szene quietschen die Dissonanzen.

So ist auch im Musikalischen die Sensation ausgeblieben, die das Dortmunder Haus medienwirksam angekündigt hatte. Der Kniefall von Warschau – vielleicht ist er kein Stoff fürs Musiktheater. Wo Worte versagen, ist die Oper nicht immer die richtige Antwort. *Aya Bach*

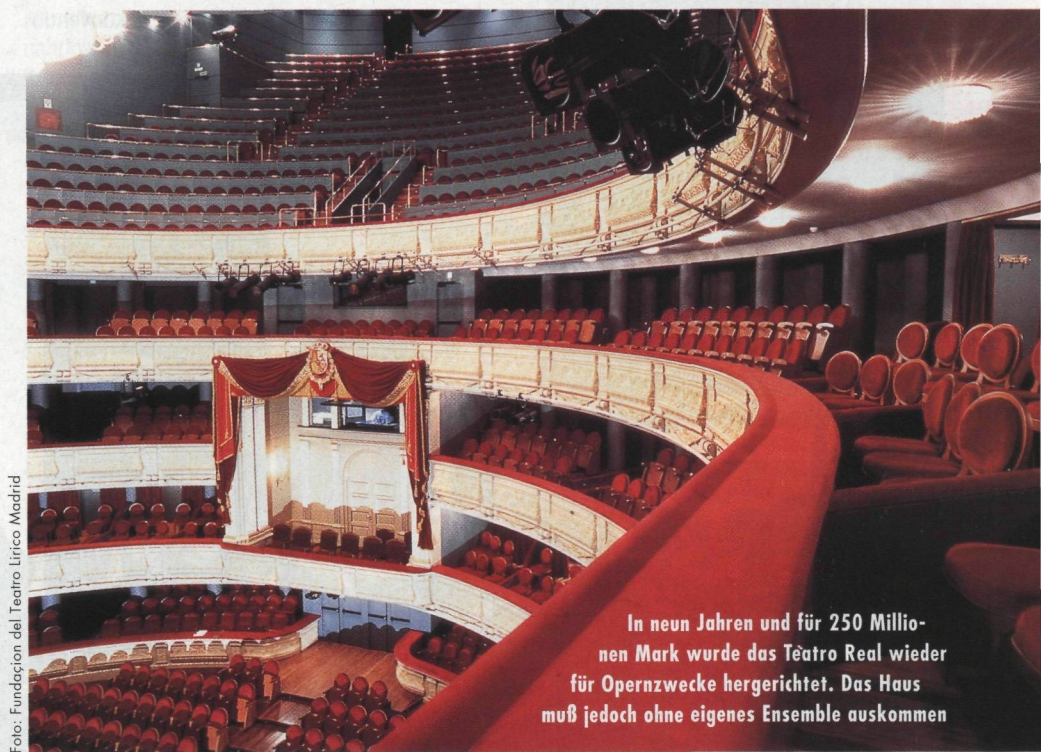
Opernhaus für Gäste

Die Wiedereröffnung des Madrider Opernhauses

Über den Platz vor dem Madrider Königspalast schreibt Ramón Gómez de la Serna: „Er setzt der zentralen kastilischen Hochebene die Krone auf, und darum gleicht er keinem der anderen Vorplätze vor Königspalästen auf der ganzen Welt, auf denen Schatten und Bedeutungsschwere lasten, die es durch seine Brechungen des Lichts auf ihm nicht gibt.“ Diese Würde

Das Opernhaus selbst ist weniger gelungen. Im Jahr 1850 eröffnet, war es bis 1925 Opernhaus. Dann wurde es wegen baulicher Schäden geschlossen und diente später nacheinander als Ballsaal, Parlament, Munitionslager, Konzertsaal. Nun ist wieder als Opernhaus – allerdings ohne eigenes Ensemble, ohne Orchester. Vor allem werden in Zukunft Fremdproduktionen eingeladen und deshalb wird das Opernhaus in Zukunft drei Viertel des Jahres leerstehen. Zudem weist das bombastisch grüngerplüsch klassizistische Innere zwei unvereinbare Stile auf: Weil ein erster Innenarchitekt 1992 starb und sich sein Nachfolger nicht an dessen Vorgaben halten wollte, entstand ein recht kunterbunter Zwitter zwischen neuereich und häßlich. Angesichts dieser Facts und der enormen Umbau- und Unterhaltungskosten wird von vielen Madrilenern bezweifelt, ob dieser Akt überhaupt nötig war. Zumal in Madrid (im Gegensatz zu Barcelona) die mitteleruropäische Oper nie so richtig heimisch geworden ist.

Auch die Eröffnungspremiere ausschließlich



In neun Jahren und für 250 Millionen Mark wurde das Teatro Real wieder für Opernzwecke hergerichtet. Das Haus muß jedoch ohne eigenes Ensemble auskommen

der Plaza de Oriente ist jetzt wieder hergestellt. Weil man in der Fantasiezeit von neun Jahren und für die Unsumme von 250 Millionen Mark es endlich fertiggebracht hat, das gegenüber dem Königspalast gelegene Teatro Real wieder für Opernzwecke tauglich zu machen. Das Ergebnis: eine herausgeputzte Opernhausaltheit und die endlich wieder in ihrer Würde erstrahlende Plaza de Oriente. Befreit vom Autoverkehr, begrüßt – der schönste Platz in Madrid.

vor geladenen Gästen und in Anwesenheit der Königsfamilie konnte diese Zweifel nicht zerstreuen. Auf dem Programm: Manuel de Fallas „El sombrero de tres picos“ und „La vida breve“. Für das Ballett „Dreispiß“ (in Picassos originalen Bühnenbildern) zeichnet Antonio Márquez verantwortlich. Er greift auf die Choreographie von Antonio, einem legendären Tänzer der Franco-Zeit zurück, die sich mit Vorliebe in Spanien-Klischees wiegt. Daß da ein trotteliger Grande von einer

Proletarierin Sex erpressen will, wird als Albernheit denunziert, und deshalb funktioniert das ganze Stück nicht.

Zu nachgiebig

Noch schlimmer ergeht es „La vida breve“. Was zuallererst an Dirigent Gracia Navarro liegt. Schon den „Dreispiß“ nimmt er zu weich, zu untänzerisch, zu nachgiebig. In „La vida breve“ siegt dann puccinihafte Gefühllichkeit, die das dunkel gründelnde, aber letztlich unsentimentale Werk als epigonenhafte Verismoparodie disqualifiziert. Und die Sänger (María José Montiel, Jaime Aragall, Alicia Nafé, Alfonso Echeverría...) machen dabei eifrig mit, genauso wie Bühnenbildner José Hernández und Regisseur Francisco Nieva, die die Szene als Oberammergauer Bühnenspiel begreifen.

Bisher mußte niemand nach Madrid in die Oper fahren, und das wird sich bei höchstens ein bis zwei Eigenproduktionen pro Jahr vermutlich auch nicht ändern.

Reinhard J. Brembeck

Absurdes Traumspiel

Kirchner inszeniert
Schostakowitschs „Die Nase“
in Leipzig

Schostakowitschs „Nase“ ist alles andere als ein Repertoirestück und in deutschen Landen selten zu erleben. In der sächsischen Metropole und Messestadt Leipzig wurde sie noch nie gezeigt. Die Erwartungen waren insofern hochgesteckt. Zumal nach der Enttäuschung der letzten Premiere am ehrgeizigen Leipziger Opernhaus, das sich seit Udo Zimmermanns Amtsübernahme als Intendant einen Namen machte als Haus zeitgenössischen Musiktheaters und unkonventioneller Regiehandschriften. Nach dem bieder-konventionellen „La Cenerentola“-Flop Uwe Wandts, hat sich die Leipziger Oper mit der „Nase“ nun wieder von ihrer allerbesten Seite gezeigt. Schon die Tatsache, daß Udo Zimmermann dieses avantgardistische Stück russischen Musiktheaters aus dem Jahre 1928 dem Leipziger Opernpublikum (von dessen Zulauf er ja abhängig ist) zum ersten Mal präsentiert, beweist Mut. Es wird auf Russisch gegeben. Eine deutsche Übertitelung erleichtert das Verständnis, so es überhaupt erwartet werden kann. Die Handlung der kurzen drei Akte ist ohnehin keine lineare. Es sind aneinandergereihte Episoden einer grotesken Sozialsatire mit sexuellem Unterton und märchenhafter Motive. Schostakowitsch hat mit der Vertonung der gleichnamigen Gogol-Novelle aus den „Petersburger Erzählungen“ eine Satire auf die Epoche Zar Nikolaus' des Ersten auf die Bühne gestellt, die in Alltags-, aber auch in abwegigen Situationen exemplarisch vor Augen führt, wie das Individuum von Staat und Gesellschaft beansprucht wird. Wie Macht und Ohnmacht, Macher und Opfer, Unterdrücker und Rebellen –

neuer Regiehandschriften. Nach dem bieder-konventionellen „La Cenerentola“-Flop Uwe Wandts, hat sich die Leipziger Oper mit der „Nase“ nun wieder von ihrer allerbesten Seite gezeigt. Schon die Tatsache, daß Udo Zimmermann dieses avantgardistische Stück russischen Musiktheaters aus dem Jahre 1928 dem Leipziger Opernpublikum (von dessen Zulauf er ja abhängig ist) zum ersten Mal präsentiert, beweist Mut. Es wird auf Russisch gegeben. Eine deutsche Übertitelung erleichtert das Verständnis, so es überhaupt erwartet werden kann. Die Handlung der kurzen drei Akte ist ohnehin keine lineare. Es sind aneinandergereihte Episoden einer grotesken Sozialsatire mit sexuellem Unterton und märchenhafter Motive. Schostakowitsch hat mit der Vertonung der gleichnamigen Gogol-Novelle aus den „Petersburger Erzählungen“ eine Satire auf die Epoche Zar Nikolaus' des Ersten auf die Bühne gestellt, die in Alltags-, aber auch in abwegigen Situationen exemplarisch vor Augen führt, wie das Individuum von Staat und Gesellschaft beansprucht wird. Wie Macht und Ohnmacht, Macher und Opfer, Unterdrücker und Rebellen –

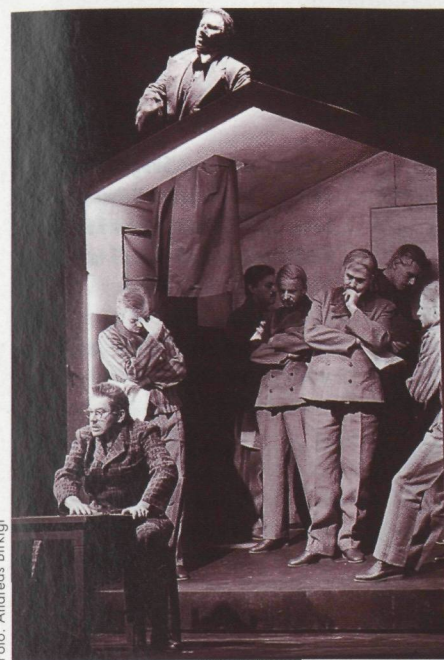


Foto: Andreas Birkigt

Die „Nase“ als Zeitstück ohne politische Eintrübungen: Nach einer Kurskorrektur weckt die Leipziger Oper Neugier auf das 20. Jahrhundert

und zwar auf allen sozialen Ebenen – ein ineinandergreifendes Gefüge bilden. Im Mittelpunkt steht der hilflose, platte Reden führende Kowaljow (eindrucksvoll Tomas Möwes), dem nichts Besseres einfällt, als den Verlust seines Riechorgans, das ihm ein ungeschickter Barbier abschnitt, in einer Zeitung kundzutun. Neben der Hauptfigur zeigt Schostakowitsch in seiner Oper natürlich das monströs angewachsene, symbolisch schwangere Titel-Organ höchstselbst in Gestalt eines Staatsrates (Elliot Palay leiht ihm seine nicht unangestrenzte Stimme), aber auch dumme Beamten einer Zeitungsexpedition, nicht minder einfältiges Polizeipersonal, allerhand bestechliche Menschen, „Apparatschiks“ eben, einen trunksüchtigen Friseur samt zänkischer Frau und viele andere Personen, die durch ihre Nichtsnutzigkeit den Hintergrund der karikierten Polizeibeamten-Epoche charakterisieren. Die plastischste Karikatur ist ein cholerischer, untersetzter Wachtmeister, den Udo Holdorf zum Meisterstück sängerdarstellerischer Charakterisierungskunst erhebt.

Distanz zur Ironie

Regisseur Alfred Kirchner zeigt Schostakowitschs Oper als Zeitstück einer von keiner politischen Theorie eingetrübten Realitäts-Sicht. Einer Realität freilich, die ins Phantastisch-Absurde gesteigert ist. Er geht ganz auf Distanz zu jedweder Ideologie. Auch das Licht der Aufklärung leuchtet nicht in dieser Inszenierung. Es ist eher eine märchenhaft spielerische, geradezu poetische Lesart, die Kirchner vorstellt. Annette Murschetz hat ihm dafür das passende Bühnenbild gebaut: einen knallroten, kubistisch angehauchten, kastenförmigen Raum, aus dessen

Wänden sich eine Vielzahl von Fenstern und Türen öffnen lassen. Ganze Wände können aufgeklappt werden, eine Guckkastenbühne schiebt sich zeitweise wie ein Teleskop aus einer der Öffnungen, durch die man auf Straßen-, grotesk verfremdete Architekturfassaden und auf weiten Himmel sieht. Gigantisch monströse Sessel lassen an „Alice im Wunderland“ denken. Die Kostüme Margit Koppendorfers unterstreichen die parodistisch-märchenhafte Zuspitzung. Durch diese Stilisierung gelingt es Kirchner, das Visionäre des Stücks, die Mischung aus Burleskem und Phantastischem, Tödlichem und Lächerlichem, Banalem und Bedeutendem – frei von jedweden ideologischen oder belehrenden Zeigefinger – vorzuführen wie ein absurdes Traumspiel. Es ist suggestiv, von zahlreichen Bildeinfällen und subtilen Bewegungsdetails belebt, bevölkert von plastischen Figurenporträts und parodistischen Typen von starker Individualität. Die erotisch obsessive, gehetzte Choreographie der in den verschiedensten (pikanten) Körperregionen teiltblöbter Damen, die das enfant terrible Johann Kresnik im neunten Bild eingefügt hat, fügt sich nahtlos in das Gesamtkonzept, das mit großer Konsequenz durchgeführt wird.

Souverän scharf

Dirigent der famosen Aufführung ist der (schon seiner familiären Kontakte zum Komponisten wegen) vielleicht vertrauteste Kenner Schostakowitschs, Michail Jurowski. Er hat schon bei der berühmten Aufführung in der Moskauer Kammeroper assistiert. Bei ihm ist die musikalische Seite der Aufführung mit ihren gewaltigen Anforderungen in sicheren Händen. Die Souveränität und Schärfe, mit der er die stilistisch so vielfältig schillernde Musik Schostakowitschs, die Atonales, Hochexpressives, aber auch Neoklassizistisches, Folkloristisches, Banales und Traditionelles nebeneinander verwendet, in einen großen Zusammenhang zu zwingen vermag, nötigt Respekt ab. Jurowski weiß alle Register dieser schamlosen Stilmischung zu ziehen und sinnlich auszukosten, aber auch mit Nachdruck den avantgardistischen Anspruch der Musik zu untermauern. Auch den zahlreichen Solisten und den noch zahlreicheren Chorsolisten der vielen Episodenrollen ist Achtung zu zollen. Eine selten so überzeugende Ensembleleistung, die vom Publikum geradezu frenetisch gefeiert wurde. Aber wohl auch eine Bestätigung für die Kurskorrektur der Leipziger Oper, die nun mal ihr Publikum, das auch bei dieser Premiere zum Teil von weit her anreiste, erzogen hat zur Neugier auf Musiktheater des 20. Jahrhunderts von Niveau und zu unkonventionellen Regie-Lesarten.

Dieter David Scholz

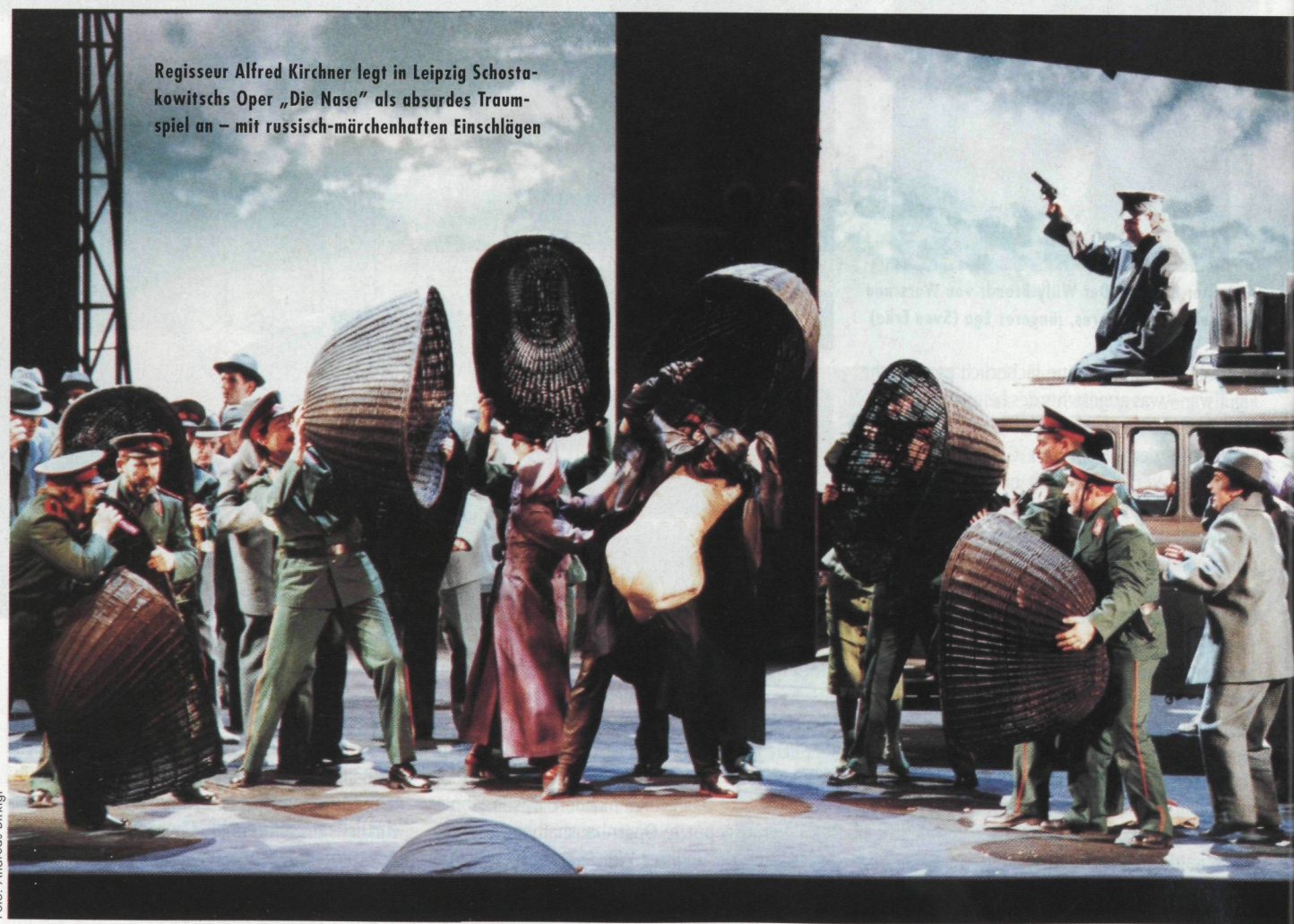


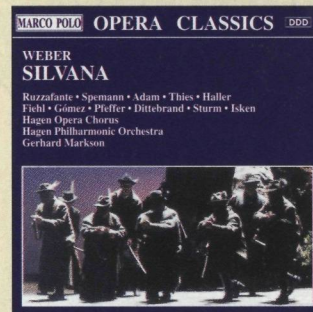
Foto: Andreas Birkigt



8.660042-3



8.660060-1



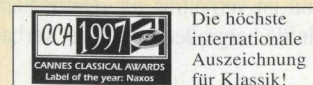
8.223844-5



8.223829-31

Erhältlich im Fachhandel und in den Fachabteilungen der Warenhäuser. Kostenlose Kataloge bitte anfordern bei:

NAXOS DEUTSCHLAND GmbH
Abt. N 1 · Wienburgstraße 171a · 48147 Münster
Vertrieb Österreich: Gramola Winter & Co.
Schellinggasse 17 · A-1040 Wien



Sie können NAXOS-Neuheiten auch im Internet anhören: <http://www.hnh.com>



Schwergewichtige Sängerober in Zürich – mit Ruggero Raimondi als Silva (Foto links), Joanna Kozłowska als Elvira und Neil Shicoff in der Titelpartie (unten)

Oberfläche der Kulisse abprallen ins Ungehörte.

■ Große Töne

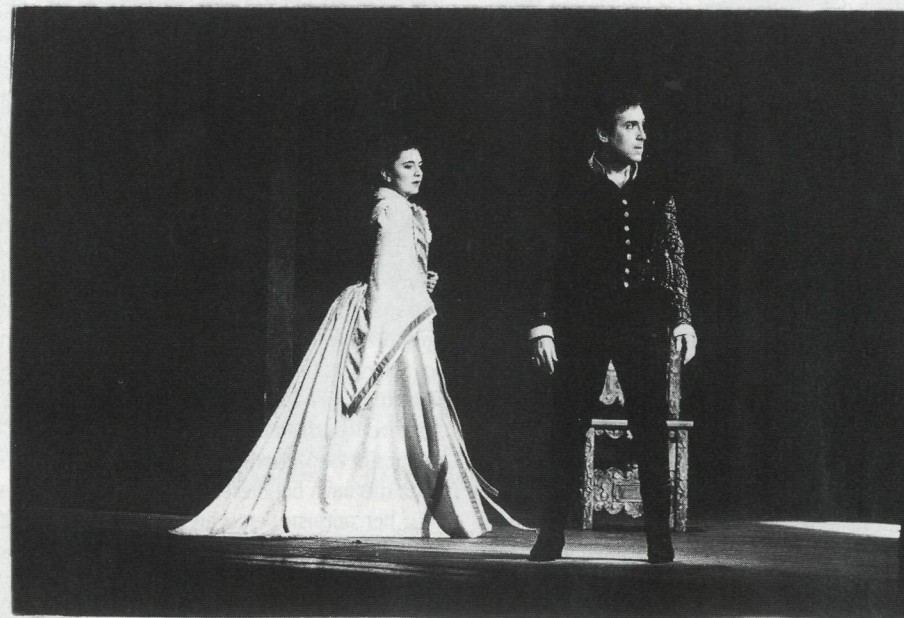
Dabei bemühen sich die Sänger allesamt nach Kräften und Vermögen und Gehör. Neil Shicoff setzt als Ernani bereits in seiner Auftrittsarie auf große Töne. Zweifellos verfügt er über solche, nur geht er damit zuweilen nicht eben stilvoll um. Und Giorgio Zancanaro, dem als Don Carlo eigentlich die zentrale Rolle in dieser Oper zufällt, verpaßt sie zum größten Teil. Er reduziert den unglücklich Liebenden, dem Verdi die eindrucksvollsten lyrischen Bekenntnisse zugeschrieben hat, auf knorrig-spröde, fahle vokale Holperigkeit. So kann Ruggero Raimondi als Silva seine Trümpfe ungehindert ausspielen respektive aussingen: in tiefen Baßregionen zwar mittlerweile mit leicht verfärbten Vokalen, aber mit einer gewaltigen heldenbaritonale Höhe, die stets vorbildlich in die melodische Linie eingebunden bleibt. Joanna Kozłowska gibt als Elvira ein mutiges Rollenbild und stellt sich damit erstmals am Züricher Opernhaus vor – mit nachhaltigem Erfolg. Ihre Stimme scheint maßgeschneidert für die Partie der Elvira: mit tragfähi-

Verbaute Perspektiven

Verdis „Ernani“
am Opernhaus Zürich

Perspektiven. Da Verdis „Ernani“ zu einem guten Teil eine Choroper ist und das Züricher Opernhaus neben dem hauseigenen Chor auch noch einen Zusatzchor mobilisiert, wirkt die Enge der Bühnenräume geradezu lähmend auf jeden Versuch von Grischa Asagaroff, Leben, Drama, Konflikte zu inszenieren. Was bleibt, ist ein kleinlicher Spielraum für große Gefühle – eine Frau wird das Opfer machtpolitischen Männerwahns: Gefühle, die, wo immer sie sich auf der Szene zu äußern versuchen, an der kunsthandwerklichen

le Holperigkeit. So kann Ruggero Raimondi als Silva seine Trümpfe ungehindert ausspielen respektive aussingen: in tiefen Baßregionen zwar mittlerweile mit leicht verfärbten Vokalen, aber mit einer gewaltigen heldenbaritonale Höhe, die stets vorbildlich in die melodische Linie eingebunden bleibt. Joanna Kozłowska gibt als Elvira ein mutiges Rollenbild und stellt sich damit erstmals am Züricher Opernhaus vor – mit nachhaltigem Erfolg. Ihre Stimme scheint maßgeschneidert für die Partie der Elvira: mit tragfähi-



Fotos: Suzanne Schwietz

gem Fundament, leicht ansprechender, gleichzeitig leuchtend strahlender Höhe und einer eminenten Beweglichkeit.

Wenn überhaupt Leben in diese Inszenierung kommt, ist das Nello Santi zu verdanken. Er dirigiert mit emotionalem Furor und spürbarer Liebe zu Detail, wenngleich seine Sicht auf das Frühwerk Verdis eine traditionelle ist: mit jenen zahlreichen Strichen in der Partitur, denen nicht nur jede Wiederholung einer Caballetta zum Oper fällt, sondern auch die Wiederholung der wirksam schmissigen C-Dur-Passage im Duett Elviras mit Ernani oder von Don Carlos „Vieni meco“. Die Argumente für solche Striche, auch sie sind wohl die traditionellen, daß diese Wiederholungen das Drama über Gebühr retardieren würden. Dagegen läßt sich nichts sagen, es sei denn das eine: daß dieser Begriff von Drama aus der Zeit um die Jahrhundertwende entstammt und mit Verdis früher Oper noch herzlich wenig zu tun hat.

Werner Pfister

Mehr bewundert als geliebt

„Ariane et Barbe-Bleue“ von
Paul Dukas in Hamburg

Mit ihrer zweiten Premiere haben Albin Hänsleroth und Ingo Metzmacher dem Repertoire der Hamburgischen Staatsoper ein Werk einverleibt, das, trotz der Pariser Berghaus-Inszenierung von 1991, selbst in der Heimat des Komponisten mehr bewundert als aufgeführt wird: „Ariane et Barbe-Bleue“ von Paul Dukas. Trotz der ambitionierten Aufführung ist anzunehmen, daß sich für Dukas' einzige Oper, die 1979 in Kiel und 1986 in Krefeld gespielt wurde, auch die Situation in Deutschland kaum ändern wird.

Dukas, ein penibler Komponist, der mehr Werke vernichtete denn veröffentlichte, hinterließ nur ein sehr schmales Œuvre. Der skrupulöse Umgang mit dem Tonmaterial ist auch seiner 1907 uraufgeführten Oper anzumerken. Für Maurice Maeterlincks Märchen wirkte er einen symphonisch breiten, hell-dunkel schimmernden Teppich, der bei aller ornamentalen Dichte doch stets durchsichtig ist. Hinter den aparten Klang-

farben und der feingliedrigen Orchestrierung verbirgt sich eine fast klassische Kunst der Variation und eine Prosodie, die ganz vom Orchesterklang aufgesogen scheint. In „Ariane et Barbe-Bleue“ gibt es viel zu bewundern, dennoch besitzt das Werk bei aller blendenden Schönheit wenig bühnendramatische Tauglichkeit. „Ariane et Barbe-Bleue“ gehört sicherlich zu den Opern, aus denen erst eine bestechende Regie ein Meisterwerk machen könnte.

■ Nabelschnüre

In Hamburg lagen die Dinge leider nicht so. Erfreulicherweise bediente sich die neue Hamburger Intendanz nicht aus dem kleinen Pool international tätiger Regisseure und gab der an kleineren Bühnen wie bei der Münchner Biennale reüssierenden Anja Sündermann eine Chance.



Die Regisseurin fand den Faden nicht: Dukas selten aufgeführte Oper geriet in Hamburg zum Labyrinth postmoderner Zutaten

Doch die Regisseurin fand nicht den Faden zu Ariadnes Schicksal und verlor sich mit märchenhaften, psychologisierenden und symbolistischen Andeutungen in einem Labyrinth miefiger Provinzialität und abgeschmackter Modernismen. Bereits das Bühnenbild von Eberhard Matthies mit seinem pappigen Märchenschloß, den plumpen Treppengestängen und den postmodernen Zutaten wie Laserschlüssel und einem Leuchtröhren-Lift, aus dem Ariadne und ihre Amme unvermittelt auf der Burg entsteigen, verhinderte eine überzeugende Realisation.

Dukas hat in seiner Oper zwei Handlungsstränge verbunden, die Erzählung vom Frauenmörder- und -schänder Blaubart und den Mythos von Ariadne, die Theseus hilft, das Labyrinth des Minotaurus zu verlassen, mit ihm nach Naxos flieht und dort zurückgelassen wird. Bei Dukas wird die Verlassene zur Retterin. Sie befreit Blaubarts Frauen, muß allerdings feststellen, daß diese gar

nicht befreit werden wollen. Ariadne, die zuvor Blaubart gegenüber den wütenden Bauern verteidigt hatte und eine Beziehung zu diesem aufgebaut hat, verläßt die Burg. Trotz einer bemühten Personenführung, Blaubarts fünf Frauen sind wie durch Nabelschnüre aneinandergebunden und können nicht individuell handeln, bleibt die Erzählung der Handlung banal.

Ingo Metzmacher hatte im „Macbeth“ bereits seine besondere Fähigkeit gezeigt, den dunklen Seiten der Musik eine bohrende Intensität zu geben. Dies gelingt ihm auch mit den prunkvollen sinfonischen Klängen von Dukas. Vor allem gibt er aber der dramaturgisch zentralen Idee des Lichts sensible Valeurs und eine Leuchtkraft, die vor allem im dritten Akt zu bestechender Wirkung kommt.

Von den Gesangspartien ist die Titelrolle eine einzige Herausforderung, eine Figur, die während

des gesamten Abends auf der Bühne steht, dabei wortdeutlich und sowohl im Mezzo- wie im hochdramatischen Bereich durchschlagkräftig sein sollte. Renate Behle gelang eine rundum befriedigende Leistung. Zwar geht die gerade, leuchtende, manchmal etwas vibratoreiche Höhe auf Kosten der Tiefe und Mittellage, denen es an Prägnanz fehlt, doch sie verkörpert diese Lichtgestalt auf fast anmutige Weise. Die Figur der Amme (Eugenie Grunewald), eine barsche Gouvernante, blieb daneben musikalisch und szenisch völlig unterbelichtet. Barbe-Bleue dürfte eine der Titelfiguren mit der kleinsten Gesangsaufgabe in der Operngeschichte sein. Über Albert Dohmen läßt sich deshalb kaum mehr sagen, als daß er präsent war. Aus dem Reigen der fünf Frauen Blaubarts ragten Gabriele Rossmannith als Mélisane, Sabine Ritterbusch als Ygraine und Yvi Jänicke als Sélvsette heraus.

Nikolaus Schmidt