

Totale Hingabe

Zum Tode von Leonie Rysanek

Sie selbst bezeichnete sich als Überbleibsel einer großen Ära: Leonie Rysanek, die am 7. März nach schwerer Krankheit verstarb, gehörte fast 50 Jahre lang zu den großen Konstanten der Opernwelt. Nicht nur eine Konstante an stimmlicher Qualität, sondern auch an Wahrhaftigkeit und Individualität.

Noch bei ihrer Abschiedsvorstellung als Klytämnestra (Salzburger Festspiele 1996) konnte man erleben, was der abgenutzte Begriff „Musiktheater“ konkret wirklich bedeutet: restlose Identifikation mit der Rolle, totale Hingabe. Ihr hochemotionales Singen und Agieren war ein wohlthuender Kontrast zur glatten Konfektionsware singender Unternehmer und cooler Professionals.

Was in der Theorie der griechischen Tragödie „Katharsis“ genannt wird, die „Reinigung“ der Seele durch Entladen angestauter Gefühle, konnte man bei Rysanek-Abenden am eigenen Leibe erleben: Man fühlte sich anders. Oder fühlte überhaupt etwas. Auf die Intellektuellen des Theaters und des Feuilletons muß eine solche Sängerin verstörend gewirkt haben. Dessen war sich Leonie Rysanek wohl bewußt, doch hat sie sich in ihren 47 Bühnenjahren niemandem angepaßt, am allerwenigsten den Mächtigen des Musik-Business, ob sie nun Walter Legge oder Herbert von Karajan hieß.

Gott sei Dank hat sie ihr Anderssein nie als Schwäche, sondern als Stärke begriffen und hat dabei mehr erreicht als mancher Star, der zur „Family“ der Einflußreichen gehörte: 45 Jahre an der Weltspitze, davon allein 37(!) an der Metropolitan Opera. Die Met war ihr künstlerisches Zuhause. Von ihrem Sensations-Debüt als Lady Macbeth im Jahr 1959 (anstelle der ursprünglich vorgesehenen Maria Callas) bis zu ihrem Farewell als „Pique Dame“-Gräfin im Januar 1996 war es eine Erfolgsserie wie aus dem Bilderbuch – trotz einer schweren Krise Anfang der 60er Jahre, über die Leonie Rysanek in Interviews immer sehr offen gesprochen hat.

Rysaneks Langzeit-Karriere in Stichworten: 38(!) Bühnenjahre als Sieglinde (Bay-

reuth 1951 – Wien 1989) und „Tannhäuser“-Elisabeth (Innsbruck 1949 – Metropolitan 1987), 33 Jahre als Chrysothemis (1953-86) und Tosca (1951-84), 30 Jahre als Kaiserin in „Die Frau ohne Schatten“ – was auf den ersten Blick nach Leistungen für das Guinness-Buch der Rekorde aussehen mag, steht im Grunde für eine künstlerische und stimmliche Entwicklung, die unter den Primadonnen dieses Jahrhunderts einzigartig ist und wahrscheinlich auch bleiben wird.

In ihren letzten Bühnenjahren war die Rysanek Opern-Legende und Theater-Genwart zugleich. Daher die aufregende Erfahrung, eine Sängerin, die man nachmittags noch in Aufnahmen aus den frühen 50er Jahren hörte, abends live zu erleben. Eine Erfahrung, die neben vielen anderen



Als Senta an der Metropolitan Opera, 1960

Foto: Teldec

Dirigenten auch James Levine machte, als er 1988 dieselbe Sieglinde am Pult begleitete, die ihn schon als Kind begeistert hatte, als er sie in der legendären Aufnahme unter Furtwängler hörte.

Sieglinde war auch die Partie, mit der sie ihren großen Durchbruch hatte: 1951 engagierte Wieland Wagner die damals 24-jährige für die ersten Bayreuther Festspiele nach dem Krieg. Und trotz etlicher Konflikte (sie sprach später immer von einer „Haßliebe“) blieb Wieland Wagner in den folgenden 15 Jahren der Regisseur, von dem sie am meisten lernte.

Schon Mitte der 50er Jahre war die Rysanek eine der begehrtesten Sängerinnen Europas. Nicht nur im Wagner- und Strauss-Fach, sondern auch in italienischen Partien wie Aida, Desdemona, Amelia und Tosca. Sie war, wie Jürgen Kesting in seiner Laudatio nach ihrem Bühnenabschied treffend formulierte, „der lirico-spinto-Sopran,

nach dem man heute so verzweifelt sucht.“

Daß sie 1957 in Wien als Desdemona inmitten eines Scala-Ensembles den größten Erfolg hatte, rührte den damaligen Hausherrn der Staatsoper, Herbert von Karajan, wenig. Er zahlte der Rysanek einen Bruchteil dessen, was eine Scala-Sängerin für die Randpartie der Emilia bekam. Daraus zog die Rysanek die Konsequenzen, verließ Wien und eroberte sich San Francisco und die Met im Sturm.

„Keine wie sie“ überschrieb Claus Dieter Schaumkell seinen Beitrag zum 60. Geburtstag der Rysanek (FF 11/86). Sie war die einzige, die mit einer Senta, einer Chrysothemis, einer Kaiserin Operngeschichte machte; die einzige, die in allen drei Hauptrollen der „Elektra“ Maßstäbe setzte.

Unvergesslich auch ihre Küsterin in „Jenufa“: Wie unerhört differenziert und zugleich hochdramatisch sie diese Charakterpartie gestaltete, hört man im Mitschnitt einer konzertanten Aufführung aus der Carnegie Hall: Nach dem dramatischen Ende des zweiten Aktes entläßt sich die Spannung im Publikum mit einem Schrei aus zweitausend Kehlen.

Als „Bühnentier“ stand die Rysanek dem Aufnahmestudio eher skeptisch gegenüber; umso erstaunlicher, daß ihre Einspielungen dennoch viel von ihrer Persönlichkeit vermitteln. Vor allem aber dokumentieren sie den „Thrill“ dieser Stimme: die phänomenale rotglühende Höhe, die Jubeltöne, die wie Leuchtraketen jedes noch so starke Orchester überstrahlten; aber auch die dynamische Bandbreite, das mühelose Variieren vom feinsten Piano bis zum gewaltigen Forte.

Ähnlich wie bei Lotte Lehmann ging auch bei Leonie Rysanek Gesang über das Musikalische weit hinaus: Singen als Leben, Sich-Ausleben, Verströmen, Verschenken. Diese Großzügigkeit (manchmal auch im Umgang mit den Noten) konnte sie sich leisten, weil sie sich nie dem Kommerz auslieferte, sondern immer nur den Rollen. Wenn sie auf der Bühne stand, spürte man, was Theater sein kann und sein soll. Dafür wurde sie mehr als bewundert, nämlich geliebt.

Thomas Voigt

Anmerkung der Redaktion:
Eine kommentierte Diskographie der Studio- und Live-Aufnahmen von Leonie Rysanek folgt im nächsten Heft.

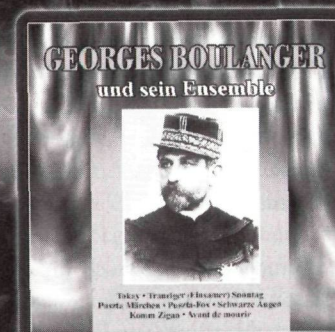
Musikalische Kostbarkeiten aus vergangenen Zeiten jetzt bei ZYX Music



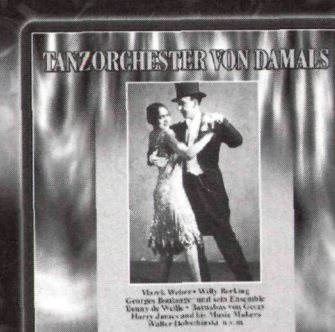
PD 5040-2



PD 5041-2



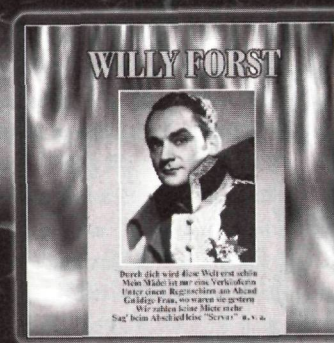
PD 5044-2



PD 5047-2

Außerdem

PD 5050-2 Charlston
PD 5051-2 Berliner Scala
PD 5052-2 Kaffeehaus der 30er & 40er Jahre



PD 5042-2



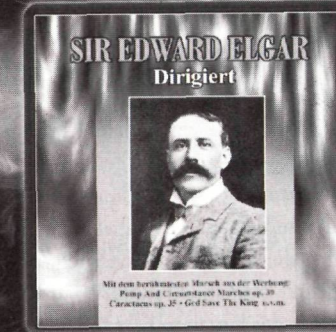
PD 5045-2



PD 5048-2



PD 5043-2



PD 5046-2



PD 5049-2

Bitte fordern Sie unseren kompletten Katalog an.

ZYX[®]
MUSIC
Benzstr.- Industriegebiet
35799 Merenberg
<http://www.zyx.de>

Farinelli sang in Karlsruhe

Der begnadete Kastrat und wohl meistverehrte Sänger des 18. Jahrhunderts, den seine außergewöhnliche Karriere schließlich gar zum politischen Berater des spanischen Königs Philipp V. aufsteigen ließ – es ist keineswegs abwegig, in dieser Biographie einen Opernstoff auszumachen.

Erst war es eine Idee des Altisten Jochen Kowalski; dann erwärmte der Komponist Siegfried Matthus sich dafür; der wiederum interessierte Michael Hampe, den Intendanten der Dresdner Musikfestspiele, für das Projekt; Hampe gewann das Badische Staatstheater als Koproduzenten, das seinerseits Hampe mit der Inszenierung der Uraufführung betraute: Und so kam „Farinelli“ auf die Bühne des Karlsruher Opernhauses.

Ein erster Librettoentwurf stammte von Walter Jens. Der hatte sich auf Matthus' Ansinnen eingelassen, ihm ein „dialogreiches Essay“ zu liefern, aus dem er sich dann frei bedienen könne. Tatsächlich hat Matthus von Jens' Entwurf, der mit Anachronismen und surrealen Verfremdungen arbeitet, nur einzelne Formulierungen übernommen. Ansonsten folgt „Farinelli“ einer Dramaturgie, die so oder ähnlich auch für ein Schulfunk-Feature getaugt hätte: Ausgehend von der Situation bei Hofe in Madrid werden in drei Rückblenden brav chronologisch die Stationen von Farinellis Biographie abgehandelt. Dabei herrscht ein freier Umgang mit den geschichtlichen Fakten. So wird beispielsweise eine nirgends belegte Frauenfigur namens Maria eingeführt, die dann mit ihm die unvermeidliche Liebesgeschichte erleben darf. Bei der Einrichtung des Librettos ging es weniger um historische Genauigkeit als um die Absicht, den Konventionen der Gattung Oper Genüge zu tun.

Aus Maria wird später im Stück Anna Maria Strada, Händels Londoner Primadonna. Das gibt Gelegenheit, den Meister selbst auftreten zu lassen. Immerhin fand die Premiere im Rahmen der alljährlichen Karlsruher Händel-Festspiele statt. Der outet sich dann (mit einem Zitat von Walter Felsenstein) überraschend als Verfechter eines „realistischen“ Musiktheaters, wettet gegen die Unnatur des Kastratengesangs und gegen die Kommerzialisierung der Kultur: „Man frönt dem billigsten Geschmack des Publikums und macht mit wohlfeilen Singprodukten die größten Profite.“ Man muß nicht lange überlegen, welche Phänomene einer degenerierten Hochkultur Matthus, als dessen Sprachrohr wir Händel hier wohl verstehen dürfen, damit meint. Doch Händel, Strada, Farinelli, die hehre Kunst und ihre verkommene Derivate werden gleichermaßen weggespült vom Pop, der wahren Massenkultur. Dafür steht die „Beggar's Opera“, die vom Chor mit den Versen begrüßt wird: „Aktuell und sensationell, immer erfolgreich, auch finanziell. [...] Verständlich, einfach und originell: das Musical!“



Liebe eines Kastraten: Axel Köhler (Farinelli) und Dagmar Schellenberger (Maria).

Foto: Bettina Strauss

Abgegriffene Klischees

Hier wie an anderen Stellen läßt es sich der Komponist nicht nehmen, die Kommerz-Kunst auch musikalisch aufs Korn zu nehmen, und da wird die Schwäche der Konzeption wie seiner Erfindung peinlich offenbar. Denn er hat – von einem arg altväterlichen Rap einmal abgesehen – eine Vorstellung von Popmusik, die irgendwann in den frühen Siebziger Jahren stehegeblieben ist. Das bescherte viele abgegriffene Klischees wie das nervtötende Rappeln eines Drum-Sets oder Synthesizer-Effekte der erstauhten Sorte. Andererseits hat Matthus nicht gut spotten, denn er selbst bewegt sich da, wo seine Musik ernst und als utopischer Vorschein eines besseren Lebens gemeint ist – nämlich in den Szenen am spanischen Hof, wenn Farinelli für den gemütskranken König singt – nahe an den Untiefen kitschverdächtigter Nachromantik.

In Heinz Balthes' imposantem, gruftartigem Raum beschränkt sich Michael Hampes Regie auf konventionelle und operntypische Arrangements. Den einzigen inhaltlichen Akzent setzt der Schluß. Das Libretto sieht hier ein visionäres Finale vor, in dem die Musik – und mit ihr die Utopie – dem gewaltsamen Versuch, sie mundtot zu machen, widersteht. Hampe setzt noch einen drauf: Die politischen Drahtzieher zwingen den entmündigten König, einer Ketzerverbrennung beizuwohnen. Daraus ergibt sich zumindest ein Coup de théâtre: Die Wände fahren auseinander und geben den Blick frei auf ein flammendes Inferno.

Am Ende war es die musikalische Leistung, die doch noch für diese verunglückte Produktion einnahm. Kazushi Ono leitete das apart besetzte Kammerorchester präzise, ein ausgezeichnetes Ensemble präsentierte sich in den zahlreichen Nebenrollen. Der Countertenor Axel Köhler kam in der Titelrolle mit den ungewohnten Anforderungen – expansiven Kantilenen etwa – gut zurecht. Andrzej Dobber lieferte als König Philipp ein prägnantes Rollenporträt. Die gesanglich eindrucksvollste, weil nuancierteste Leistung bot Dagmar Schellenberger (Sopran) als Maria. Der Publikumserfolg war übrigens groß. Im Mai wird die Oper in Dresden gespielt.

Ingo Dorfmueller

Ostalgie in Bitterfeld

Udo Zimmermann, Intendant der Oper Leipzig, wagte mit der Uraufführung des Musicals „Elixier“ jetzt auch im Bereich der leichten Muse einen Neuanfang.

Zimmermann will die „Musikalische Komödie“ auch für das neue deutsche Musical öffnen. Alljährlich soll künftig ein Auftragswerk vergeben werden. Keine schlechte Idee. Um so bedauerlicher, daß ausgerechnet das erste Stück von dem in diesem Metier absolut unerfahrenen Pop-Star und „Prinzen“-Chef Tobias Künzel (Musik) und seiner Frau Kati Naumann (Text) geschrieben wurde. So endete der gutgemeinte Auftakt mit einer Bruchlandung.

Künzels Musical spielt in Bitterfeld, dem prominentesten Industriestandort der ehemaligen DDR, elf Jahre vor und neun Jahre nach der Wende. Die Story ist simpel. Der Chemiker David glaubt, das Rezept für die ewige Jugend gefunden zu haben. Sein Gegenspieler Hagen, ein cleverer Wendehals und Vereinigungsgewinnler, mittlerweile Chef eines ehemaligen Chemie-Kombinats, will das Elixier vermarkten. Beigemischt ist der Handlung eine simple Boy-meets-girl-Geschichte, allerdings mit Double-Komplikationen.

Tobias Künzel, der die Rolle des geschäftstüchtigen Bösewichts Hagen mit dem zweifelhaften Charme des Anfängers gibt, scheut sich als Komponist nicht, eine arg eklektizistische Mixtur aus nostalgischem Beat, Disco-Sound der siebziger Jahre, Techno, Hardrock, Anleihen beim Lloyd-Webber-Kitsch und Balladen fürs Gemüt aufzufahren. Keine sentimentale Schnulze ist ihm zu schlecht, für kein musikalisches Stereotyp ist er sich zu schade. Auch Kati Naumann rettet sich von einer unprofessionellen Trivialität zur nächsten. Sie hat kein Gespür für Handlungsabläufe, keinen dramaturgischen Theatersinn. Sie reiht Einzelszenen aneinander. Ihre Sprache ist pennälerhaft pubertär. Und sie schwimmt skrupellos auf der Welle nostalgischer DDR-Verklärung, zitiert mit Vorliebe Begriffe von Anno dazumal (Linda-Neutral, Intershop, Subbotnik, DSF usw.).

DDR-Nostalgie pur. Aber auf unreflektiertem Niveau. Parodiert wird ohne Esprit. Anspielungen auf damals verpuffen. Auch auf der Bühne von Birgit Voß prangen Erinnerungssstücke einer überlebten DDR: typische Tapeten und VEB-Mobiliar. Das ergibt eine vordergründige, unpolitische Auseinandersetzung mit der Wende und der Zeit danach. Dem konnte auch Horst Königstein (Regie) nichts Bühnenwirksames oder Kurzweiliges abgewinnen. Fazit: Das neue deutsche Musical läßt weiterhin auf sich warten.

Dieter David Scholz



Der Chemiker und der Wendehals: Dirk Darmstaedter (David) und Tobias Künzel (Hagen).

Foto: Andreas Birkgott

LANDSHUTER HOFMUSIKTAGE



9. Europäisches Festival für alte Musik
2. bis 12. Juli 1998

Der Traum vom Süden

Wilhelm V. in Landshut

Information und Kartenverkauf:
Verkehrsverein Landshut e. V.
Altstadt 315/Rathaus • 84028 Landshut
Tel. 0871 / 922 050 • Fax 0871 / 89 275
Internet: <http://www.stadt.landshut.de>

2.7.: Mozart und Italien	5.7.: Italienische Musiker in Süddeutschland
Alina Pogostkin	Lautten Compagnie
Corinna-Angela Jagodic	8./9./10.7.: Historisches Festbankett
Konzertchor Landshut	Ballo Nobile
Landshuter Symphonieorchester	10./11.7.: Nacht der Komödianten
Peter Röckl	Renner Ensemble
3.7.: Italienische Musik erobert den Norden	La Piccionaia I Carrara
Blechbläserensemble	Pro Cantione Antiqua
Ludwig Güttler	11.7.: Italienische Kastraten
4.7.: Renaissance in Landshut	Jörg Waschinski
Amsterdam Loeki	Franzpeter Messmer
Stardust Quartet	12.7.: Missa von Gossuin - Wiederausgrabung
Orlando di Lasso	Landshuter Hofmusik
Ensemble Bremen	Hans Walch
5.7.: Troubadours - Trouwres Minnesänger	Oswald von Wolkenstein
Ensemble Perceval	Les Menestrels

Ein Blick auf den millionenfachen Tod

Wladimir Majakowski ist einer der großen Schriftsteller des russischen Futurismus aus dem Umkreis des avantgardistischen Künstlertheaters Stanislawskis. Dieter Schnebel hat ihm jetzt das Opernfragment „Majakowskis Tod“ gewidmet, das in Leipzig uraufgeführt wurde.

Majakowski hatte in expressiven Theaterstücken und einer geradezu aggressiven sozialrevolutionären Lyrik gegen die überkommene bürgerliche Welt und ihre Traditionen, aber auch gegen heuchlerische Bürokratie der Kommunisten agitiert. Der in Berlin lebende badische Komponist ist seit 1952 von Majakowski angetan und hat mit seiner „Glossalie“ (1959-61) bereits ein Gedicht von ihm vertont. Nun stellt er den Menschen und Agitprop-Künstler Majakowski, der 1930 Selbstmord verübte, als Paradebeispiel eines aufbegehrenden, künstlerisch wie persönlich scheiternden, zerrissenen Menschen in den Mittelpunkt seines Opernfragments. Fragment deshalb, weil es tatsächlich nur der letzte Akt einer ursprünglich dreiaktig geplanten Oper über das ganze Leben Majakowskis ist. Dieser Sterbe-Akt ist für Schnebel „ein Focus auf einen konkreten, gestorbenen Menschen“. In dem angehängten Totentanz, der 1995 konzertant bereits in Berlin der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, weist Schnebel den Blick auf den millionenfachen Tod der Vielen, der Anonymen, der Namenlosen. Auseinandersetzung mit der Tradition ist das Thema des ersten, eine Art Kosmologie menschlichen Sterbens das des zweiten Teils, in dem der frühere Theologe Dieter Schnebel deutlich auflebt.

Auch musikalisch ist diese Zweiteilung hörbar: Der

Musik und Sprache: Es wird gesungen (chorisch wie solistisch) und gesprochen. Gedichte und Lebensdaten werden in verschiedenen Sprachen rezitiert. Die Musik folgt der Sprache bis in feinste phonetische und semantische Zergliederungen. Unüberhörbar knüpft Schnebel an die Kompositionen „Atemzüge“, „Maulwerke“ und „Körperetüden“ an. Stöhnen, melodische Floskeln, Alltagsgeräusche überlagern sich. Der Komponist fährt üppige orchestrale Farben auf. Er verwendet traditionelles musikalisches Material, das klanglich weit aufgefächert wird, von heftigen rhythmischen Schlägen durchzogen, das ganze oft elektroakustisch verstärkt, transformiert und räumlich ausgeweitet über die Bühne hinaus in den Zuschauerraum, wo Sängergruppen auf den Balkonen stehen.

Der zweite Teil ist eine vierzigminütige, in sich kreisende, klangmalerische Abschiedssinfonie. Zu suggestiven, flutenden Klängen werden Zahlenreihen, Todesarten, Sterbensorte und erd- wie menscheitsgeschichtliche Daten rezitiert. Mit fortschreitender Menschheitsgeschichte, die als

das kein traditionelles Nummernschema, keine kontinuierlich fortschreitende Handlungs-dramaturgie kennt, „opernhafte“. Es besteht aus aneinandergereihten Musiknummern, tönenden Assoziationen.

Der Kölner Dirigent Johannes Kalitzke hat mit dem großen Apparat der vielen Mitwirkenden der Oper Leipzig, des Achim-Freyer-Ensembles, des Experimentalstudios der Heinrich Strobel-Stiftung des SWF und des Gewandhausorchesters, für eine eindrucksvolle Interpretation gesorgt. Achim Freyer läßt mit seinen plastischen, handgreiflich bildhaften Ergänzungen und Äquivalenten für die filigrane Klangsprache Schnebels die Aufführung zum szenischen Ereignis werden. Im ersten Teil zeigt er filmschnittartig stilisierte chorische und solistische Szenen eines Lebens, schlaglichtartig überzeichnet. Der Chor sitzt wie zum Tribunal auf ansteigenden Bankreihen. Der Sänger Majakowski balanciert auf dem Kopf des Sprechers Majakowski. Die Personenführung ist reduziert, wirkt statisch.

Der Höhepunkt des Abends ist der „Totentanz“, in dem Freyer weitgehend autonom, weil unabhängig von dramatis personae, schalten und walten darf. In ihm läßt er seine Puppen tanzen. Auf einem schmalen Laufsteg inszeniert er einen grotesken Marsch alltäglicher Menschen. Bischof und Hure, Arbeitsloser und Soldat, Lady und

Arbeiter, Disco-Queen und Konditor schreiten in traumwandlerischer Ruhe vorüber. In immer neuen Kostümen, die Maria-Elena Amos entworfen hat. Das Ensemble führt die Menschheitsgeschichte im Zeitraffer als Pantomime auf. Ein Theatererlebnis voller Poesie, Farbe und Sinnlichkeit. Diese dritte Uraufführung der Leipziger Oper in dieser Saison bescherte einen großen, bewegenden Theaterabend.

Dieter David Scholz

Claudio Abbados Triumph mit Verdis Alterswerk

Es war das erste Mal, daß Claudio Abbado Verdis „Falstaff“ dirigierte, und es war das erste Mal, daß er am Pult der Berliner Staatsoper Unter den Linden stand. Ein Event also, das von hochgesteckten Erwartungen begleitet wurde.

In Interviews, die der Premiere vorausgingen, betonte Abbado die in Berlin so gern unter den Tisch gekehrte, allerdings für jeden, der Ohren hat zu hören, unzweifelhafte Tatsache der begrenzten Qualität der Staatskapelle Daniel Barenboims. Er wolle denn auch nur dies eine Mal unter den Linden Oper dirigieren. Um so erstaunlicher, mit welch dramatischem Furor, analytischem Scharfsinn und klanglicher Differenziertheit, will sagen, Transparenz und Deutlichkeit, Abbado Verdis anspielungsreiche und subtile Partitur zu lesen und das Orchester zu einer seiner herausragendsten Leistungen zu animieren verstand. So brilliant hat man die Staatskapelle lange nicht gehört.

Hätte die Inszenierung dasselbe Niveau, es wäre eine Sternstunde gewesen. Doch der vielbeschäftigte britische Regisseur, Arzt und Schriftsteller Jonathan Miller, der den „Falstaff“ vor einigen Jahren bereits in Zürich inszenierte (ganz aus dem Geist des sechzehnten Jahrhunderts), verzichtet auch in seiner jüngsten Berliner Deutung ganz auf Aktualisierung und eine dem heutigen

Zeitgeist geschuldete Lesart. Zu schweigen von tieferer psychologischer Auslotung. Stattdessen zeigt er vor allem die Shakespeare-Komödie in Verdis und Boitos Oper. Ironisch gebrochen, wie durch gewölbte Spiegel, läßt er sie in verzerrten Bildern aus dem siebzehnten Jahrhundert wieder aufstehen. Jener Epoche, die in ihrer Malerei die Spannungen zwischen schäbiger Tavernen- und reicher Bürgerkultur, kunstsinnigem Adel und derben bauerlichen Sitten nachhaltig und ästhetisch wohlgeordnet reflektierte. Jan Vermeer, Pieter de Hooch und Adriaen von Ostade lassen grüßen in den schachbrettartig gefliesten Räumen, in

Der Geist der Historie

denen flämische Leuchter, Renaissance-Mobiliar, schwere theatralische Vorhänge und Bildzitate aus der niederländischen Malerei die Staffage bilden für eine vitale, sorgfältig ausgearbeitete, aber doch eben nur vornehm humoristische, etwas betuliche Personenregie. Die pludrig-plüschigen Kostüme Clare Mitchells sind darauf das versüßende Sahnehäubchen.

Der Ausstatter Herbert Kapplmüller hat die hintergründige Komödie des trink- und

lebenslustigen dickbäuchigen Adligen, der aus Lüsterheit und Geldnot den wohlhabenden Damen nachstellt, von ihnen ordentlich gefoppt und dem Gespött der guten Gesellschaft preisgegeben wird, um am Ende über das Leben im Allgemeinen und sich selbst im Besonderen herzhafte lachen zu können, wie durch eine photographische Blende ins Bild gesetzt. Schon auf dem Vorhang zeigt ein häßlich dicker Putto auf ein rundes Loch, durch das der Zuschauer dann im ersten Bild heimlich schauen darf, um die am Wirtshaustisch sitzende Titelfigur zu beobachten.

Ruggero Raimondi, vorab als indisponiert entschuldigt, leiht ihr konturenreich und überzeugend seine stattliche Erscheinung und eine, wenn auch hörbar angeschlagene, so doch an vielfältigen Erfahrungen reiche, sonore Stimme. Sein altersdonjuanesker Falstaff ist eingebettet in ein ausnahmslos hochkarätiges Sängersenemble, aus dem der gewaltige Baß Andrea Silvestrelli als Pistola ebenso herausragt wie Dorothea Röschmanns zarte Nannetta, Marjana Lipovseks vollmundige Mrs. Quickly und Soile Isokoskis strahlend belcantische Alice Ford. Ein besonderes Glanzlicht setzt Lucio Gallo als fast schon jagohaft markanter und heldischer Mr. Ford.

Vor einer weißen, vom roten Bühnenvorhang gestreiften Baumruine entlehnt Jonathan Miller in der finalen Nacht- und Wald-Maskerade, wie schon in seiner Zürcher Inszenierung, Bildzitate und kostümliche Anleihen bei Hieronymus Bosch und Pieter Breughel. Natürlich, in der grandiosen Schlußfuge feiert Sir John Falstaff den altersweisen Triumph des Humors über die Unbill des Lebens: „Tutto nel mondo è burla“. Man hätte sich von der Regie wenigstens einen kleinen Hinweis darauf gewünscht, daß damit nicht gemeint ist, alles auf Erden sei nur Spaß. Die eigentlich intendierte Narrheit kam zugunsten des bloß Spaßigen zu kurz.

Dennoch, die Berliner Staatskapelle, die fulminant aufspielte, verzeichnet einen großen, vom Publikum frenetisch bejubelten Erfolg. Es ist vor allem ein Erfolg Claudio Abbados, der über sein Vorhaben nach 2002 stillschweigt. Stattdessen hat er noch einmal exemplarisch demonstriert, wer derzeit der beste in Berlin ansässige Dirigent ist.

Dieter David Scholz

Wie gemalt: Ruggero Raimondi (l.) als Falstaff und Anthony Mee als Bardolfo.

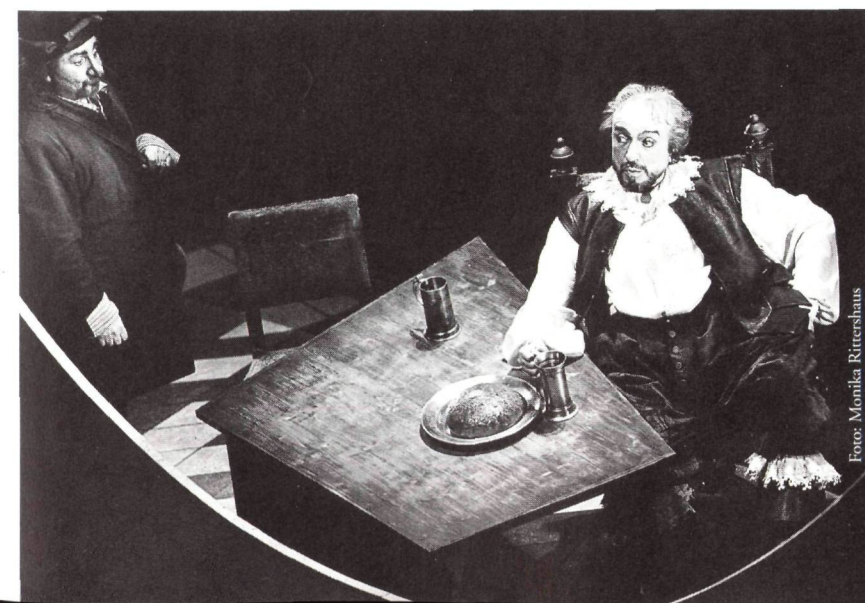


Foto: Monika Rittershaus

Foto: Andreas Birkgier