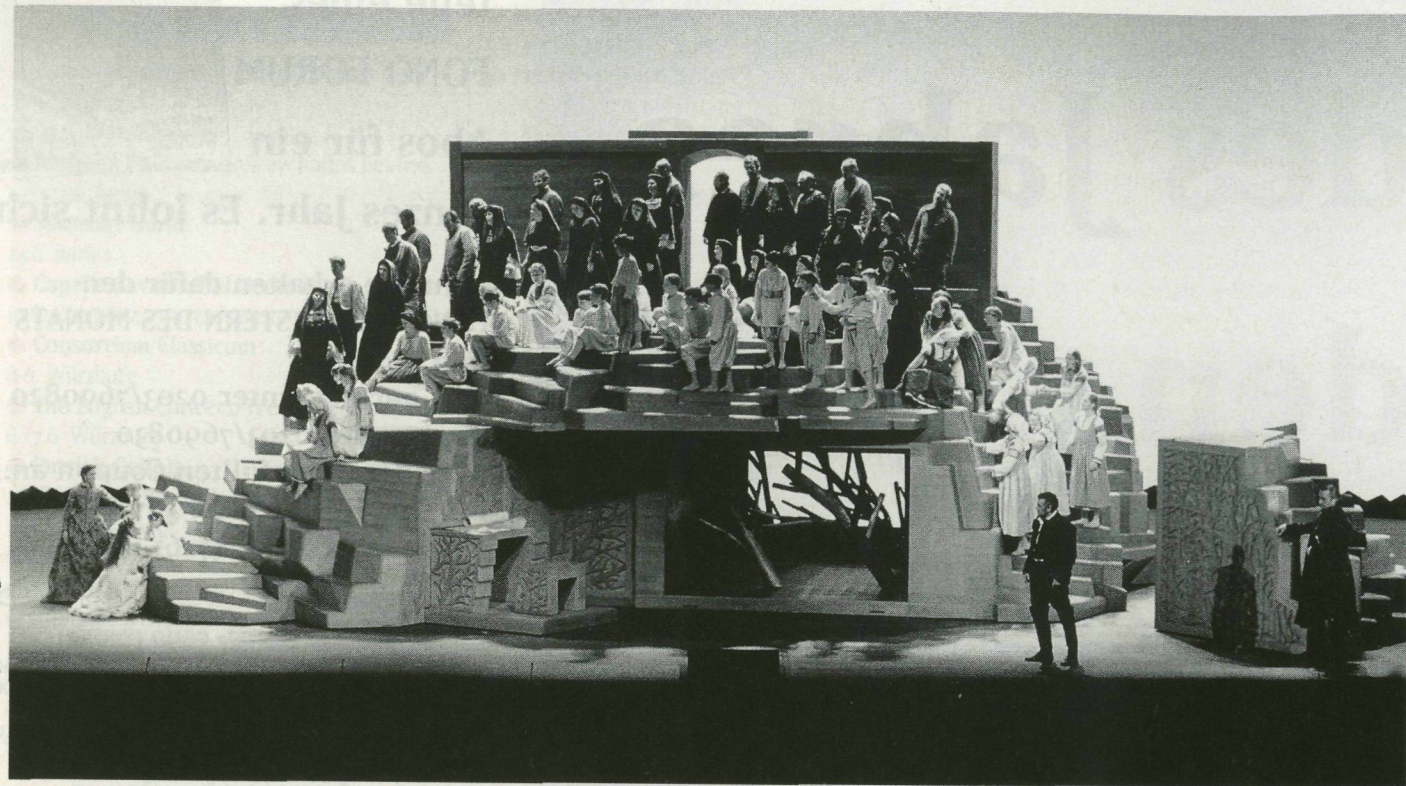




Osterfestspiele Salzburg 1996

„Otello“ unter Absturzgefahr und bemerkenswerte „Kontrapunkte“

Giuseppe Verdis „La Traviata“ bei den Salzburger Festspielen im Sommer des letzten Jahres: ein großes Stühlerücken und im Musikalisch-Szenischen eine nobel kostümierte Verharmlosung. Nun folgen die im 30. Jahr ihres wechselvollen Bestehens durchaus gesunden Osterfestspiele mit der späten „Otello“-Schöpfung. Und wenig, allzu wenig deutete am Premierenabend darauf hin, daß sich die beiden führenden Salzburger Musikunternehmungen auf dieser Repertoire-Linie überdeutlich voneinander abgrenzen möchten. Während die „Traviata“ von der kränklichen Natur her freilich eher ins Private zentriert ist, scheint der „Otello“ – trotz einer intriganten Kammerhandlung im dramaturgischen Kern der Geschichte – mit allem Militär- und Volkespomp den ungeschriebenen Regeln repräsentativen Staatstheaters unterworfen zu sein. Ein verzeihlicher Irrtum, sofern sich Regisseur, Bühnendekorateur und Dirigent mit aller Kraft des raumordnerischen und akustischen Planens gleichsam veronesisch ausbreiten. Es fehlten in diesen vorzugsweise lärmenden Schicksalsstunden auf Zypern nur noch die Elefanten, aber dann

hätten wir es mit „Aida“ zu tun gehabt. Natürlich haben die Berliner Philharmoniker in den Generalpausen ihrer frenetisch zubeißenden Blechabteilung auch Zeit und Muße, sich mit Oboe, mit Englischhorn, mit solistisch geforderten Streichern schmerzlich und sacharinhaltig in die Gemüter eines zu großen Teilen noch an Karajan geschulten Publikums einzuschmeicheln, aber diese betörenden Verdi-Sequenzen wirken musikalisch ähnlich inselartig wie im Großen und im Plastischen die Grundkonzeption des Bühnenbildners und in diesem Spezialfall: des Landschaftsbaukastlers Lucio Fanti.

Über eine dreh- und teilbare Eisenkonstruktion wurde in schräger, bedrohlich abschüssiger Schachtelbauweise ein ganz und gar hölzernes Berg-, Insel- und Palastgebilde aufgerichtet. Zur gebirgigen Seite hin ist es für Solisten und Chöre geradezu lästig, was die Absturzgefährdung anbelangt, zur anderen steht eine pompöse Treppe, die sich im letzten Bild öffnet und das Gemach der Desdemona freigibt – die gelungenste Szenerie des Abends und auch darstellerisch und musikalisch eine versöhnliche Angelegenheit. Aber

Verdis „Otello“ beginnt ja um einiges früher, und da herrscht auf dem beschriebenen Zypern-Berg ein emsiges Auf und Ab. Die Protagonisten haben Mühe, ungesehen in Stellung zu gehen. Die untergeordneten Massen gestalten das Ganze unwillkürlich zu einer Wallfahrt buddhistischer Kletterfreudigkeit, unterstützt durch schmetternde Fanfaren und den eigenen, schwellfreudigen Gesang, der in diesem Jahr das Resultat einer Fusion des Slowakischen Philharmonischen Chores aus Bratislava mit der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor und mit dem des Südtiroler Kinderchor ist – die letztgenannten noch am ehesten tritt- und sprungsicher auf Fantis Zypern-Verschnitt (Gesamtgewicht: 15 Tonnen – die im kommenden Jahr zum Turiner Koproduzenten geschafft werden müssen, wo der „Otello“ zweimal im Teatro Regio gegeben wird).

Alles, was unter diesen Bedingungen an Ermanno Olmis Regie zum Tragen kommt, bleibt artige, konventionsgeübte Andeutung von Eifersucht, Täuschung und erfolgloser Lauterkeit. Plácido Domingo in der Titelpartie, die schöne, grazile Barbara Frittoli als Desdemona, der abge-

brühte Ruggero Raimondi als Jago oder der hell, fast ein wenig quäkend timbrierte Vicente Ombuena als Cassio – sie alle wirken verloren im direkten Gegenüber und noch verlorener, wenn sie in einer der entscheidenden Konstellationen nur Zeuge des düsteren Handlungsverlaufs sind. Man meint, im gestischen und mimischen Detail – sofern man die Gesichter überhaupt entziffern kann – dies alles schon einmal so oder ganz ähnlich erlebt zu haben, nur in einer inspirierenden Umgebung und nicht so cinemascopehaft in die Breite gedehnt.

Nun wären darüber weniger säuerliche Worte zu verlieren, hätte sich Ermanno Olmi auf Darsteller verlassen können, die diesen „Otello“ wenigstens singend ausgeprägt hätten. Doch dergleichen geschah kaum, die leise, aber auch schon etwas flackernde Inbrunst von Barbara Frittoli und Domingos intelligentes Defensiv ausgenommen. In der Höhe und in allen dramatischen Zuspitzungen quetscht der Tenor mit Geschick und mit aller Ökonomie des Sparens in der Not. Dem hat Raimondi eine stimmliche Etage tiefer nicht viel entgegenzusetzen: Verstaubt, einförmig quillt ihm der Jago aus der Kehle, von der man wahrlich sagen darf, sie habe bessere Zeiten erlebt. Auch das wäre verzeihlich, wenn eben die künstlerische Gesamtperspektive triftigere Einstiegsmöglichkeiten in das Drama böte, wenn sich die genannten Helden und ihre Mitläufer Pierre Lefebvre (Rodrigo), Giacomo Prestia (Lodovico), José Fardilha (Montano) oder Sara Mingardo (Emilia) – fast winterlich, jedenfalls kostbar eingekleidet von Chloé Obolensky – wirklich zur Klärung humaner Belange zusammengefun- den hätten und nicht nur zu einem monströsen Vokalauftrieb auf huckeligem Inselterrain.

Claudio Abbado hatte für Österreich eine Novität parat: Erstmals erklang im Lande das von Verdi nach der Mailänder Uraufführung neukomponierte Concertato-Finale des dritten Aktes, in dessen Verlauf es Verdi um die klarere Profilierung Jagos ging. Man dankt es Abbado, so gut und wahrhaftig informiert zu werden. Er ist ja ein Kundiger in solchen Opernfeinheiten, und überdies schnuppert man in dieser Phase schon ein wenig in den „Falstaff“ hinein...

Bei gutem Besuch – viele Hörer hatten ja noch den „Otello“ vom Vorabend in den Knochen – präsentierten die „Kontrapunkte“ ihren Kompositions-Preisträger 1996. Luciano Berio, die Einmann-Jury, hatte „Tangata Manu“ für Klavier und damit den 1959 geborenen Marco Stroppa auserkoren, von dem bei den kommenden Sommerfestspielen noch ausführlich zu hören sein wird. Das von Osterinsel-Mythen inspirierte Stück ist Teil eines großangelegten Zyklus und so etwas wie eine Gefieder- und Bewegungsstudie in der Nachfolge Messiaens und Rimsky-Korssakoffs, an

dessen „Hummelflug“ man sich ein wenig erinnert fühlt, wenngleich sich Stroppa irrealer, dufziger äußert. Pierre-Laurent Aimard ließ seine Finger flattern, im krassen Kontrast zu Stroppas perkussiver „Etude pour Pulsazioni“, die vom vielköpfig besetzten Scharoun-Ensemble unter der Leitung von Daniel Harding – wie es den Anschein hatte – mit Respekt vor Stroppas Kunstfertigkeit und mit virtuoser Laune ausgeführt wurde.

In diesem Jahr standen bei den „Kontrapunkten“ italienische Komponisten im Mittelpunkt. Als Autoritäten für eine kleine, aber gründliche Unterweisung in Sachen italienischer Orchesterästhetik hatte Abbado das jung besetzte Orchester Guido Cantelli aus Mailand eingeladen, dessen Chefdirigent Alberto Veronesi mit zum Teil komplizierten, nicht immer ganz komfortabel zu hörenden, durchwegs jedoch aufschlußreichen Stücken von Berio, Dallapiccola, Sciarrino,

lichkeit hindurch, die auf unterschiedlichste Weise bei Dallapiccola, bei Salvatore Sciarrino und Malipiero das Italien auf der Sonnenseite des Lebens spiegelt.

In den wundersamen Dallapiccola-Vertonungen altgriechischer Lyrik (mit Luisa Castellani gleichsam als Sopran-Sappho) ereignet sich dies in ätherischer, altertümlich-innovativer Konkretheit. In Sciarrinos Nachtstück „Autoritratto nella notte“ (1983) überwiegt obertongedeihliche Zartheit knapp an der Wahrnehmungsgrenze, während im Quartett Nr. 1 von Malipiero (Rispetti e strambotti/1920) von Bartók bis Respighi die neuere Musikgeschichte Souffleur zu spielen scheint, ohne Malipieros Eigenverantwortlichkeit völlig zu überlagern. Dazu steht im harten Kontrast Giacomo Manzonis zweite Studie für Orchester aus den frühen sechziger Jahren: Ein hartes, knarrendes Stück Ungebärdigkeit aus dem Instrumentallabor des Aufbegehrens.



Szene aus Ermanno Olmis „Otello“-Inszenierung, die mit ihren schwer begehbaren Bühnenaufbauten der Personenregie nicht gerade förderlich war.

Manzoni und Malipiero mit schwungvollen Gesten gute Beispiele brachte von der Solidität und Wandlungsfähigkeit des Ensembles. Italiens schöpferische Szene in den politisch-kulturellen Wechseljahren dieses Jahrhunderts ist ja überaus schillernd, vor allem aber von gescheiten, unangepaßten Köpfen geprägt, die der unverkrampften Rückschau sich ebenso offen zeigten wie dem mutigen Saltomortale in ein unbestimmtes, unerhörtes ästhetisches Dereinst. Mit Luciano Berios „Corale“ für Violine, zwei Hörner und Streicher (1981) eröffneten die Cantellis durchaus rabiater und klanglich ätzend, aber auch in dieser hektischen, von unbarmherzigem Hörner-Karate und Stahlwandgedröhne versteiften Studie schimmert jene melodische und farbliche Lieb-

Informativ, unterhaltsam im Sinne geistigen Gewecktwerdens war auch eine Programmfolge mit Solostücken von Maderna (Viola/1971) und Berio (Sequenza I für Flöte und VIII für Violine) mit Tanja Schneider, Emmanuel Pahud und Mi-Kyung Lee als fabelhaften Interpreten im ersten Teil und mit einer pianistischen Doppel-Conference im zweiten Teil. Majella Stockhausen und Markus Becker rahmten sozusagen an zwei Klavieren mit Busonis Bach-Improvisationen über „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“ und mit Luca Lombardis ungemein gestaltreichem, pointiert auf Czerny aufbauendem Klavierduo die sechs kleinen Solo-Encores von Berio.

Peter Cossé

Notizen aus London

Querelen und Highlights

Zum Ausklang des zurückliegenden und zum Auftakt des neuen Jahres widmete sich das Royal Opera House Covent Garden erfreulicherweise einmal zwei prominenten Werken unseres Jahrhunderts. Am 19. November, dem 100. Geburtstag von Paul Hindemith, erlebte mit „Mathis der Maler“ dessen autobiographisch orientierte Auseinandersetzung um die Verantwortung des Künstlers in Zeiten politischer und sozialer Umwälzung ihre musikalisch schwer überbietbare britische Erstaufführung. Der junge finnische Dirigentenkomet Esa-Pekka Salonen bot mit seinem Hausdebüt eine Interpretation von atemberaubender Sensibilität, visionärer Durchdringung und subtiler Spannkraft. Ein handverlesenes Solistenensemble, darunter Alan Titus in der Titelpartie, Thomas Young (Hans Schwalb), Christiane Oelze (Regina), Stig Andersen (Kardinal Albrecht), Gwynne Howell (Riedinger) und Inga Nielsen (Ursula), trug bei selten so hervorragender deutscher Diktion entscheidend zu dem musikalischen Triumph bei. Vom dritten britischen Rundfunkprogramm live übertragen, verdiente diese exemplarische Aufführung eine CD-Veröffentlichung. Wenig ersprießlich blieb es allerdings um die szenischen Belange bestellt. Covent Garden hatte ausgerechnet dem amerikanischen Regie-Enfant terrible Peter Sellars dessen lange gehegten Wunsch erfüllt, „die Inhalte des Werkes neu unter die Lupe zu nehmen und unsere eigene Situation in ihnen zu erkennen“. Damit blieb allerdings die Allegorie des 30jährigen Krieges auf der Strecke; doch in der unter Mitarbeit von George Tsylin (Bühne) und Dunya Ramicova (Kostüme) verarbeiteten Aneinanderreihung von Plattitüden unsere eigene Situation erkennen zu wollen, erwies sich als kaum möglich. Ein in sich zusammenengesunkener Wolkenkratzer aus



Cheryl Studer gab ihr höchst respektables Rollendebüt als Arabella an der Seite von Wolfgang Brendel als Mandryka.



Stahl und Glas (Oklahoma??), über den in roter Leuchtschrift die englische Textversion flimmerte, bot für die Protagonisten und ein Heer gestikulierender Statisten unterschiedliche Spielerebenen. Auf ihnen tummelte sich plakative Künstlichkeit oder demagogische Blasphemie. Die Herrschenden in grauen Zweireihern gaben sich, ihrer Macht bewußt, vorstandsgemäß; das Volk blieb von der Bühne verbannt und sang aus den Orchesterlogen vom Blatt. Banale Geschäftigkeit und peinliche Gimmicks ohne Aussagewert ermüdeten das Auge – was dem Ohr zum Vorteil gereichte. Peter Sellars kann wohl intellektuell formulieren und mit naiver Begeisterungsfähigkeit ein Team motivieren – das Resultat aber bewies einmal mehr seinen Mangel an Instinkt für jede bühnendramatische Folgerichtigkeit.

Sir Michael Tippett, der Grandseigneur unter den Komponisten unserer Zeit, beging am 2. Ja-



Foto: Welsh National Opera/Clive Barda

nuar seinen 91. Geburtstag. Wenige Wochen später ehrte Covent Garden den Jubilar mit einer überzeugenden Neuinszenierung seiner ersten Oper „The Midsummer Marriage“. Im Mittelpunkt dieses genialen, vielschichtigen und von einem außerordentlich komplexen, eigenen Libretto getragenen Werkes steht die ausschließlich dank gegenseitiger Selbsterkenntnis mögliche Hochzeit des Paares Jennifer und Mark. Mit ihr entsteht eine neue, von Respekt und Hoffnung getragene Welt, der die despotische, durch Jennifers Vater King Fisher repräsentierte Gegenwart zum Opfer fällt. Diese tragenden Partien hatten in der australischen Sopranistin Cheryl Barker, dem amerikanischen Tenor Stephan O'Mara und dem immer wieder begeisternden Bariton John

Aus Anlaß des 91. Geburtstags von Sir Michael Tippett führte Londons Covent Garden die Oper „The Midsummer Marriage“ auf. In der Rolle der Jennifer brillierte die Sopranistin Cheryl Baker.

Bryn Terfel (Nick Shadow) und Paul Nilon (Tom Rakewell) in einer Neuproduktion von „The Rake's Progress“ der WNO.

Tomlinson ideale Interpreten. Die von Tippett gewählte sinfonisch-dramatische Großform vereint Soli, Chor und Tanz gleichgewichtig zu einem humanen Weltbild der Erneuerung. Kein Geringerer als Bernard Haitink verhalf einer Partitur zu ihrem Recht, die zum Besten unseres Jahrhunderts zählt. Graham Vick beließ in seiner Regie die Handlung den Intentionen Tippetts gemäß in der Gegenwart, ohne jedoch ihren transzendenten Charakter preiszugeben. Die an René Magritte gemahnende Raumillusion von Paul Brown trug entscheidend dazu bei, das Mysterium dieser Sommersonnenwende sinnlich zu überhöhen. Es war allerdings schade, daß die unverbindliche, banale, von modern dance diktierte Choreographie der vier Ritualtänze nicht dem hohen Niveau der Aufführung entsprach.

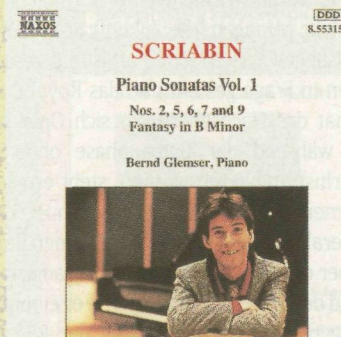
Die szenisch inzwischen hilflos anmutende, diesmal von David Edwards betreute Wiederaufnahme der „Arabella“-Inszenierung von Rudolf Hartmann aus dem Jahr 1965 in dem allerdings nach wie vor gültigen Bühnenbild von Peter Rice brachte an Stelle von Amanda Roocroft – bei ihr hatte sich Nachwuchs eingestellt – das Debüt von Cheryl Studer in der Titelpartie. Ursprünglich war auch Bryn Terfel als Mandryka angekündigt; für ihn sprang Wolfgang Brendel in die Bresche. Bei zwei derartig gewichtigen Stimmen hatte bis auf Christiane Oelze (Zdenka) das übrige Ensemble schon deshalb das Nachsehen, weil Mark Elder am Pult nicht gerade differenziert, sondern eher deftig schwelgte. Bleibt unter den angelsächsischen Arabellas auch weiterhin Felicity Lott die Krone vorbehalten, so hinterließ Cheryl Studer in jeder Phase den Eindruck, mit dieser Partie seit langem eng vertraut zu sein – ein erstaunliches Debüt.

Mittlerweile war das Royal Opera House durch eine Kette von Ereignissen, doch zumeist ohne eigenes Verschulden in die Schlagzeilen geraten. Entgegen allen Erwartungen hatte die neue Kultusministerin Virginia Bottomley das Subventionsbudget für die darstellenden Künste weiter gekürzt. Zwar gelang es dem Arts Council of England, den Fehlbetrag aus eigenen Kräften auszugleichen. Dennoch mußte sich auch das Royal Opera House mit einer Einfrierung der Subventionen abfinden, was unter Berücksichtigung der Inflationsrate einer Einbuße von drei Prozent entspricht. Dies führte dazu, daß die für Februar angekündigte Neuinszenierung von Jules Massenet's „Hérodiade“ als Übernahme von der Wiener Staatsoper ebenso wie die für Ende April vorgesehene Neuproduktion von Verdi's „Il corsaro“ dem Rotstift zum Opfer fielen. Rückläufige Sponsorenzuschüsse und ein weiter anwachsendes Defizit führten zu der Ankündigung, möglicherweise in allen Sparten zehn Prozent des Personals kündigen zu müssen, was Demonstrationen

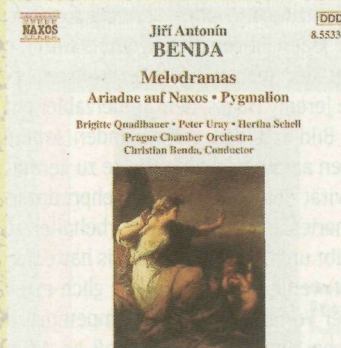
NAXOS

Spitzenklassik für wenig Geld

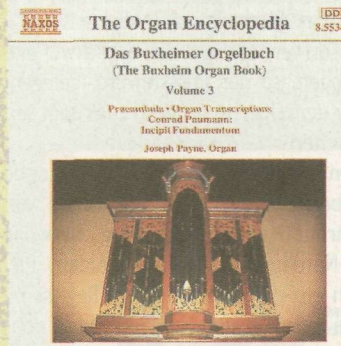
Neuheiten



NX 8.553 158



NX 8.553 345



NX 8.553 468

Exklusivvertrieb NAXOS:

FONO Schallplatten GmbH
Zum Hagenbach 4 · 48366 Laer
Tel. 0 25 54/80 55

Vertrieb Österreich: Gramola Co.
Schelleingasse 17 · A-1040 Wien
Vertrieb Schweiz: F.A.M.E.
Schlösslistraße 34 · CH-6045 Meggen (Luzern)

— „Rossini, not Redundancy“ — zur Folge hatte und ein Klima für mögliche Streiks schuf. Zu allem Überflus zog das privat finanzierte, doch noch nicht einmal in Angriff genommene neue Tower Bridge Theatre sein Angebot zurück, Royal Opera und Royal Ballet während der Umbaujahre zwischen 1997 und 1999 als Londoner Basis zu dienen. Dem verantwortlichen Konsortium ist es bisher nicht gelungen, die Zukunft des Theaterneubaus zu gewährleisten. Somit ist das gesamte Vorhaben in Frage gestellt und das Royal Opera House hat das Nachsehen. Wo sich Oper (und Ballett) während der Umbauphase ohne Geschäftsverlust etablieren werden, steht erneut in den Sternen. Schließlich leistete sich ausgerechnet Generalintendant Jeremy Isaacs einen Bumerang, über den sich die Nation kräftig amüsierte. Während der Spielzeit 1993/94 hatte er einem unabhängigen Filmteam im Auftrag der BBC den freien Zugang zu den geheiligten Hallen eingeräumt. Es durfte nach eigenem Gutdünken alles filmen und mit jedermann sprechen; selbst Aufsichtsratsitzungen oder Kündigungsaussprachen bar jeden Fingerspitzengeföhls waren nicht tabu. Mit der sechsteiligen Fernsehserie beabsichtigte Jeremy Isaacs, dem Steuerzahler ein objektives Bild von den verheerenden Arbeitsbedingungen am Royal Opera House zu vermitteln. Die Naivität des einstigen Fernsehproduzenten, sich keinerlei Einspruchsrecht vorbehalten zu haben, bleibt unfaßbar. Das Ergebnis hatte mit Objektivität wenig zu tun, vielmehr glich es einem Krimi, der Verfahrensweisen, Kompetenzprobleme und bei einem gehörigen Maß an Arroganz Organisationsfehler an den Tag legte, die zwar symptomatisch für jeden großen Zweipartienbetrieb sind, nicht aber an die Öffentlichkeit gehören. Der geschickt manipulierte Blick hinter die Kulissen verriet sogar, daß die schwer einsehbaren Logen, so der Chefsteward, gelegentlich nicht nur dem Opern-, sondern auch dem Sexualgenuss dienen.

Zu den weiteren Höhepunkten des Londoner Opernlebens zählte „Tristan und Isolde“ an der gegenwärtig wenig von Erfolg verwöhnten English National Opera. David Alden, für gewöhnlich ein skandalorientierter Regisseur, gelang eine sparsame und überwiegend an den musikalischen Belangen orientierte Neuinszenierung mit Elizabeth Connell und George Gray in den Titelpartien unter dem stilistisch ausgewogenen Dirigat von Mark Elder. Die Welsh National Opera, gerade 50 Jahre alt geworden und trotz erheblicher finanzieller Einbußen nach wie vor die vitalste und beständigste britische Compagnie, bewies mit einem kurzen Gastspiel im Royal Opera House ihren gewohnten Flair für Musiktheater auf internationalem Niveau. Mark Wigglesworth, der junge, vielversprechende Musikdirektor des

BBC National Orchestra of Wales, gewann Strawinskys „The Rake's Progress“ eine für die Größe von Covent Garden beinahe schon zu filigrane Durchsichtigkeit ab und besaß darüber hinaus in Bryn Terfel als Nick Shadow einen Sängerdarsteller von außergewöhnlicher Substanz. Mit Musikdirektor Carlo Rizzi und in der realistischen, dem Detail verpflichteten Regie von Elija Moshinsky hinterließen „Cavalleria Rusticana“ und „Pagliacci“ mit Dennis O'Neill als Turiddu und Canio einen unvergesslichen Eindruck.

Ein dreitägiges, vom BBC Symphony Orchestra unter Andrew Davis in Zusammenarbeit mit namhaften Ensembles und Solisten veranstalteter Charles Ives-Marathon im Barbican Centre vereinte sieben Konzerte und acht Rahmenveranstaltungen. Die Tage erbrachten den Beweis, daß unser Jahrhundert nahezu nichts zu einer wirklichen Erweiterung des musikalischen Weltbildes beigetragen hat, was Charles Ives nicht längst erkannt oder verwirklicht hatte. Ebenfalls im Barbican Centre gab ein legendärer Dirigent sein britisches Debüt. Der 93jährige Ilya Musin, Inspirator und Lehrer ganzer Generationen großer Dirigenten aus St. Petersburg, musizierte mit dem Royal Philharmonic Orchestra Werke von Mozart, Prokofiew und Rimsky-Korsakoff auf eine Weise, die durch technische Sparsamkeit und musikalische Formung beispielhaft waren und auf Paul Sacher verweisen. Der Initiative von Markus Stenz, dem Musikdirektor der London Sinfonietta, verdankte London nicht nur eine an Vielseitigkeit und Niveau begrüßenswerte „Hommage à György Kurtág“ an der Southbank, sondern jüngst auch die von einem ausverkauften Haus umjubilte Kopplung von Pierre Boulez' „Le marteau sans maitre“ und Henzes „Kammermusik 1958“ in exemplarischen Interpretationen. In der Queen Elizabeth Hall gab der junge englische Pianist Jack Gibbons die erste komplette Londoner Aufführung von Charles-Valentin Alkants „Douze Etudes dans les Tons Mineurs“ op. 39, die er inzwischen auch für das Label ASV eingespielt hat. Lars Vogt knüpfte im gleichen Konzertsaal mit einem Recital (u.a. Schuberts Moments Musicaux D 780 und die f-Moll-Sonate von Brahms) sowie wenig später mit Mozarts letztem Klavierkonzert unter Andrew Davis an die große deutsche Pianistentradition an. Das Finale des diesjährigen BBC Young Musician of the Year-Preis förderte mit dem 18jährigen Rafal Payne ein Violintalent zutage, das es zu verfolgen gilt. Schließlich sei auf die neu initiierte Wigmore Hall International Song Competition hingewiesen, die ab September 1997 in zweijährigem Turnus das Londoner Musikleben bereichern wird.

Hans-Theodor Wohlfahrt



Foto: Barbara Aumüller

Bettgeflüster

Christoph Marthaler
inszeniert in Frankfurt Verdis
„Luisa Miller“

Luisa Miller hat Grund zum Feiern. Sie hat Geburtstag. Doch sie scheint zu ahnen, daß dieser Geburtstag auch ihr Todestag werden wird. Und den erlebt sie in einem Tag- und Altraum. Entrückt ist sie, immer wieder erstarrt zu einer Pose, einem Denkmal. In der krisengeschüttelten Frankfurter Oper hat Christoph Marthaler, der Barde der Langsamkeit, Luisa Millers Schicksal als somnambule Ballade inszeniert, als Schlafwandlerin in den Liebestod.

Nur drei Requisiten bestimmen den Bühnenraum, den zwei spitz zulaufenden Wände markieren: ein Bett, ein Piedestal, ein Wandschrank. In das Bett flüchtet Luisa immer wieder, wenn das Schicksal sie bedrängt. Aber in diesem Bett verbirgt sich später auch ihr Vater. Und der ungeliebte Verehrer Wurm liebkost das Bettzeug — in Abwesenheit des Objekts seiner Begierde. Mit dem Podest erhöht Luise immer wieder sich und ihre Liebe. Zu den Schlußklängen der Oper erhebt sich die Gemeuchel und zieht sich zurück auf dieses Denkmal ihrer Leiden(schaft).

Im Wandschrank bewahrt der alte Miller nicht nur seine Uniform und seine Waffen. Dieser Schrein seiner Ehre — denn aus Schillers Musicus ist in Salvatore Cammaranos Libretto ein alter Soldat geworden — dient ihm auch als Versteck und als Auftrittsmöglichkeit: Durch diese Türe kommen die Väter; auch Graf Walter.

Der Schweizer Theatermacher arbeitet in seiner zweiten Operninszenierung mit mehreren Handlungsebenen. Wörtlich und im übertragenden Sinn, szenisch und darstellerisch. Anna Viebrock hat ihm, ähnlich wie für ihre gemeinsame Arbeit an Debussys „Pelléas et Mélisande“, ein mehrgeschossiges Bühnenbild gebaut. Links und rechts geben Öffnungen im Bühnenbild den Blick frei auf zwei Kneipen, in denen Menschen in Alltagskleidung mal trinken und schäkern, mal fernsehen (Fußball, Nachrichten, Luisas Bett oder auch den Dirigenten!) und mal die Handlung kommentieren. Daß diese Kantinen einem Vorbild in Verdis Heimatort Busseto nachgebaut sein sollen, tut nichts zur Sache in einer Inszenierung, die mit Realität wenig im Sinn hat. Über der Bürgerstube thront der Palast, der sich zweimal wie ein Käfig herniedersenkt auf Millers Stube. Wenn die höfische Gesellschaft ins Geschehen tritt, steht sie ganz wörtlich am Rande des Abgrunds. Nur ein schmaler Steg bietet den Herrschaften Auftrittsmöglichkeiten.

Ganz oben gibt ein Fenster den Blick frei auf eine Glocke: Der gelernte Theatermusiker Marthaler mißtraut offenbar der Musik, die doch hörbar macht, wem hier die Stunde schlägt. Dieses zwiespältige Verhältnis zur Überzeugungskraft

Buhs und Bravos für Christoph Marthalers Regie von Verdis „Luisa Miller“. Szene mit Gunnel Bohmann (Luisa) und Luca Lombardo (Rodolfo).

der Partitur prägt den ganzen Abend. Einerseits findet Marthaler sehr genaue und musiksynchronen Umsetzungen, andererseits bringt er dauernd theatralische Irritationen ins Spiel. Wenn Luisa immer wieder den Rhythmus mit den Händen aufgreift, wenn sie das Spiel und ihr Schicksal dirigieren will, ergänzt dies das Charakterbild der Hypersensiblen bis Hysterischen. Wenn sich Wurm krümmt und windet, wenn er zusammen mit dem Grafen zum Geständnis gemeinsamer

(Mord-)Schuld im Gleichschritt tänzelt, dann reicht das über eine Verdoppelung der Musik hinaus. Aber immer wieder geht Marthaler auch auf Distanz zur Geschichte, liefert sie der Ironie aus.

Der Flaschengeist wird dabei angestrengt und überanstrengt. Der alte Miller hat den Flachmann immer bei sich, es wird gesüffelt bis zur tödlichen Limonade. Da ist der Knalleffekt fast konsequent: Der sterbende Ferdinand, der ja hier Rodolfo heißt, erdolcht den intriganten Wurm nicht, sondern erschlägt ihn mit der Flasche. Solche Gags lenken immerhin davon ab, daß Sylvain Cambreling dem Frankfurter Museumsorchester nur begrenzte Hitzigkeit entlocken konnte. Dafür fand Cambrelings Talent zur lyrischen Hingabe seine Entsprechung in den Trauspielerleiden der Inszenierung.

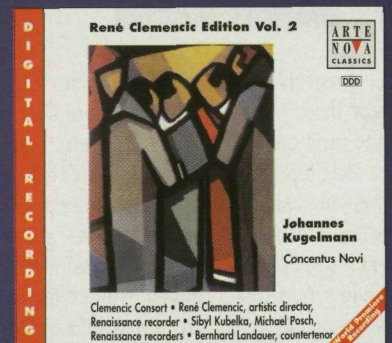
Letztere kamen auch Gunnel Bohmans anrührender und ansprechender Ausdeutung der liebesträumenden Luisa entgegen. Fast so höfensicher gab sich Luca Lombardo, dessen Rodolfo angemessen jungenhaft wirkte. Knorrig Georg Tichys Miller, finster Harald Stamms Graf Walter, angemessen verschlagen Viadimir de Kanelns Wurm und gemessen herrschaftlich Elzbieta Ardams Herzogin von Ostheim. Es wurde auf gehobenem bis hohem Niveau gesungen (lobenswert auch der Chor). Da mochte auch das Premierenpublikum mit Lob nicht sparen. Für Marthaler allerdings mischte sich auch Kabale in die Liebe: laute Buhs, lautere Bravos.

Rainer Wagner

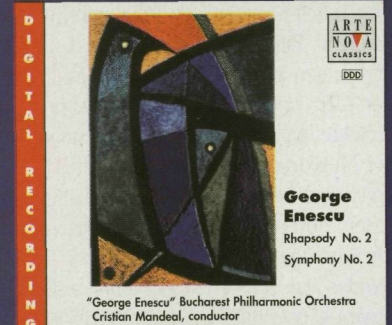
ARTE
NOVA
CLASSICS

Das neue Qualitätslabel für preiswerte Neuaufnahmen der Klassik, eingespielt von jungen Künstlern und neuen Talenten

Digital Recordings • Raritäten
Bestseller • Ersteinspielungen



Die „Concentus Novi“ des Johannes Kugelmann müssen zu den schönsten Sammlungen mehrstimmiger geistlicher Gesänge des frühen Protestantismus gezählt werden.



Der berühmte rumänische Komponist erfährt hier eine kongeniale Interpretation durch die nach ihm benannte Bukarester Philharmonie. ARTE NOVA wird das gesamte Orchesterwerk Enescus in dieser Besetzung mit dem Chefdirigenten Cristian Mandeal vorstellen.



Britten ist zweifellos der meistgespielte englische Komponist unseres Jahrhunderts. In seiner Musik wie auch in seinem öffentlichen Wirken setzte er sich immer wieder für den Frieden ein.

Katalog sendet Ihnen ARTE NOVA
Hörselbergstr. 5, D-81677 München
Fax: 089-4136-125 • Tel: 089-4136-246