

Passion und humane Botschaft

Verdis „Maskenball“ ohne historischen Pomp in Brüssels Oper: Gérard Mortier kann sich in Salzburg freuen. Sein Weggang aus Brüssel verursachte keinen Bruch in der künstlerischen Kontinuität. Auch für die Neuinszenierung des sicheren Erfolgsstücks „Maskenball“ war ein Produktionsteam so lange vorher zusammengebracht worden, daß aus den rund sieben Wochen Probezeit Hochklassiges erwuchs. Um mehr als einen „schönen Verdi-Abend“ zu bieten, war zusätzlich Verdi-Kenner Leo

Bilderrahmen, Bühnenportale. Für das folgende „Leben als Theater, als Spiel“ des Gouverneurs Riccardo wechseln dann die Bildkonstellationen. Die Audienz beginnt als Lemurenaufzug im Bilderrahmen, erst dann gewinnen die Höflinge individuelle Züge. Ulrica hält als zwielichtige Grande Dame in einem befremdlichen Salon Seancen. Amelias Besuch auf dem Galgenhügel findet in einem ultraviolett-blauen Traumraum statt, durch den Meteorbrocken auf den sechs Gazelebildwänden surreal drohend zu schweben

fläche für die heftig kontrastierenden Emotionen, die Verdi seinen Protagonisten zugewiesen hat. Eher unspektakulär, aber dramatisch eminent feinfühlig und bei Details überzeugend führt Joostens Personenregie verschiedene Lebensstile vor: die tänzerische Lebenslust Oscars, der ein junges „alter ego“ Riccardos ist; dessen „Herrschaft als Spiel mit der Macht“ kontrastiert scharf mit der loyalen Redlichkeit Renatos, einer fast beamtenhaften Verkörperung bürgerlichen „common sense“; dazu die beinahe lachhafte Banalität der Verschwörer und zwischen ihnen allen die Liebende als Spielball.

Fesselnd, bisweilen faszinierend aufgeladen wurden diese Rollenporträts aber durch die musikalische Verve und Feinzeichnung der musikalischen Interpretation des 33jährigen Antonio Pappano. Mit ihm ist ein Musikdirektor engagiert worden, der Italianità im Blut hat, der Gespür für Phrasierung besitzt und trotz seiner Jugend bereits von der Faszination eines Pianissimo im Kontrast zur Emphase etwa des Liebesduetts weiß. So standen die „scherzi è follie“ fast kokett tänzelnd den glutvollen Kantilenen oder den trockenen Tuttischlägen des Ulrica-Bildes gegenüber. Pappano führte über das blendend disponierte Orchester und den ebenso spielfreudigen wie klangschönen Chor hinaus ein perfekt rollendeckendes Ensemble. Die guten Leistungen von Galina Kalinia (eine Amelia mit gelegentlichen Schärpen), Livia Budai (Ulrica) und Knut Skram (Renato) wurden übertroffen von dem quecksilbrigen Oscar Elzbieta Szmytkas, gekrönt aber von dem spielerischen Tenorglanz Franco Farinas, der schlicht an den jungen Pavarotti der 60er Jahre erinnert – hinreißend! In ihrer aller Zusammenspiel und -klang strahlte Verdis Leidenschaft und seine tiefe Humanität auf – auch wenn sie für alle erst nach dem Tod eines Menschen erkennbar wird. Ein Verdi-Abend fern allen Kostümplunders, mit einer Botschaft für Hier und Heute: Humanität! *Wolf-Dieter Peter*



Giuseppe Verdis „Maskenball“ erfuhr in Brüssel eine hinreißende Wiedergabe unter dem jungen Musikdirektor Antonio Pappano. Auch Regie und Bühnenbild konnten überzeugen.

Karl Gerhartz als Produktionsdramaturg hinzuengagiert worden. Der Abend beginnt mit dem Blick auf das bühnengroße Gemälde einer adeligen Hirschjagd etwa im Stil eines Gainsborough. Doch in raffinierter Lichtregie (Benny Ball) verblaßt das Bild zu dem Schwarz-Weiß, das den Bühnenraum trägt. Dort hat Johannes Leinacker in einen bühnengroßen weißen Kubus sechs schwarze Gevierte gestellt,

scheinen. Ein sechsfaches Kopfporträt Riccardos in den Rahmen steigert Renatos Rachewunsch zum Mordentschluß. Die nur projizierte Festsaalarchitektur auf den raffiniert sich gegeneinander verschiebenden Rahmen gaukelt wechselnde Räume für den abschließenden Maskenball vor und signalisiert gleichzeitig eine aus den Fugen geratene Welt. Nur die Vorderbühne – eine andere Welt – nutzt Schauspielregisseur Guy Joosten als Spiel-



Ennio Morricone

Neues von Ennio...

lauf gebracht haben. Dabei ist, was sich hier zunächst unvereinbar gab, bei genauerem Hinhören durchaus charakteristisch. Denn auch Morricones filmmusikalische Rezeptur gründet wesentlich in Verfremdungseffekten, in einer unorthodoxen Handhabung hergebrachter Instrumente, dem Spiel mit Kontrastebenen und einer mitunter spartanischen Materialbegrenzung. Kurzum – soviel machte diese Kammermusik-Matinée deutlich: Morricone wäre eben nicht Morricone ohne jene entscheidenden außerfilmischen Erfahrungen. Und apropos „Materialbegrenzung“: Den wortkargen, genial knappen „Mann mit der Mundharmonika“ verkörperte in diesem Zusammenhang der Cellist Holger Philippsen, der die drei „Riflessi per violoncello“ (1989/90) interpretierte und dabei in hochsensiblen Flageolett-Spiel und lyrischen Ostinati durchaus filmmusikalische Assoziationen aufkommen ließ. Ebenfalls mit von der Partie war der aus Florenz angereiste Musikwissenschaftler Sergio Miceli, dessen Morricone-Monographie demnächst im Druck erscheinen wird.

Matthias Keller

Barenboims Beginn in Berlin

Man war gespannt auf die ersten beiden Premieren der neuen Ära Barenboim an der Berliner Staatsoper, zumal es nach einer weitgehend mißglückten Übergangsspielzeit eigentlich nur besser werden konnte. Bereits unter der alten Leitung geplant, galt die erste Neuinszenierung jenem Werk, mit dem Friedrich II. vor 250 Jahren das Haus eröffnen ließ: „Cleopatra e Cesare“ von Carl Heinrich Graun. Aber im Unterschied zur ursprünglichen Jubiläumsplanung, die das hauseigene Ensemble unter Peter Schreier vorgesehen hatte, verpflichtete man ein junges Gastensemble, dem sich aus den eigenen Reihen lediglich Roman Trekel und der Staatsopernchor hinzugesellten. Die instrumentale Seite wurde vom Concerto Köln bestritten, als Dirigent René Jacobs verpflichtet, dessen unermüdlicher Einsatz für die Barockoper damit aus den strengen Zirkeln der Barockfestspiele heraustreten konnte. Alle Zweifel, ob eine vergessene

Barockoper von – trotz einiger Kürzungen – viereinhalbstündiger Spieldauer (bei zwei Pausen) es an einem normalen Opernhaus überhaupt zu einem künstlerischen Erfolg bringen könnte, wurden schnell zerstreut. Es waren kurzweilige Stunden, dank einer originellen, aber nicht aufdringlichen Regie und einem (besonderes farblich) ansprechenden Bühnenbild (beides: Fred Berndt), vor allem aber dank der großartigen musikalischen Qualität des gesamten Ensembles. Hochbarocke Oper bedeutet Koloraturen, die am brilliantesten von der Primadonna des Abends ausgeführt wurden, der jungen Janet Williams in der Rolle der Cleopatra, einer verführerischen Diva, die mit hinreißender Virtuosität und mit darstellerischer Präsenz schlichtweg verzaubert. Wenngleich das gesamte Ensemble barock erfahren war, war dies keine streng historisierende Produktion, weder vom Szenischen noch vom Musikalischen her. Jacobs, der mit großflächigen Dirigierbewegungen einen sportiven, nicht unbedingt expressiven Ausdruck erzeugte, entschied sich dafür, die originale Dominanz der hohen Stimmen (acht Soprane und Mezzosoprane gegenüber einem Baß) aufzugeben und neben einem Countertenor

Die Eröffnung der Deutschen Staatsoper Unter den Linden wurde mit einer Inszenierung von Carl Heinrich Grauns „Cleopatra e Cesare“ feierlich begangen. Das Concerto Köln spielte unter der Stabführung von René Jacobs. Unser Foto: Debora Beronesi (Cesare), Janet Williams (Cleopatra).



Foto: Redl von Peinen



Die erste Premiere unter Barenboims eigener Leitung war „Parsifal“ (Regie Harry Kupfer), mit Poul Elming als reiner Tor und Waltraud Meier als Kundry. Die Ära Barenboim an dem Berliner Haus hat vielversprechend begonnen.

(Ralf Popken) zwei Tenöre einzusetzen. Gewiß gab es auch in dieser Inszenierung kleine Schönheitsfehler wie die etwas manieriert modische Pantomime, die mehr von der Ouvertüre ablenkte als daß sie den interpretatorischen Ansatz erhellte, aber unter dem Strich bleibt ein beglückendes Opernerlebnis in der Erinnerung zurück, dem der Knobeldorffsche Bau ein passendes Ambiente verlieh, ganz im Gegensatz zum „Parsifal“ des Gespanns Kupfer/Barenboim, der nur unter dem Aspekt der Verfremdung in das Bühnenportal der Staatsoper paßt. Und obwohl Harry Kupfer und sein Bühnenbildner Hans Schavernoich im völligen Kontrast zur derzeitigen Bayreuther Inszenierung von Wolfgang Wagner einen Parsifal jenseits jeglicher Identifikation mit dem Stoff schufen, wurde das Portal mit einem schwarzen Kulissenschlund ausgekleidet, wurde eine ästhetische Schleuse zwischen Bühnenaktion und Zuschauerraum geschaffen. Gewiß, einiges in dieser Neuinszenierung ist eher blecherner als kupferner Symbolismus, drastisch und plakativ. Doch die kritische Brechung dieser Inszenierung beginnt mit dem Liebesmahl der Ritter, die wie betäubt-gläubige rauschhafte Wesen ihrem Ritual huldigen, und endet mit der Schlußszene, die Kupfer als veri-

tablen christlichen Kitsch inszeniert: Parsifal, Kundry und Gurnemanz treten als die Heilige Familie vor den Vorhang.

Auch im „Parsifal“ war das musikalische Niveau beachtlich. Bislang waren es Sänger aus dem Ensemble der Deutschen Oper an der Bismarckstraße, die in Bayreuth unauffällig häufig auf der Bühne gestanden haben, jetzt wurde der Spieß umgedreht, und Bayreuther Stars kamen zum konkurrierenden Haus Unter den Linden. John Tomlinson, in Kupfers Bayreuther „Ring“ ein jungdynamischer Wotan, ist ein überlegener, engagierter Sekretär seines Männerbundes. Seine Aussprache ist exzellent, und Barenboim stellt, ganz im Gegensatz zum Bayreuther „Ring“, keine allzu hohen Anforderungen an den großen Atem des Sängers. Kupfers Inszenierung zwischen Science-fiction und Mythos hat ihren Höhepunkt in der Verführungsszene mit Kundry und Parsifal; ein Höhepunkt, zu dem die phänomenale Waltraud Meier und Poul Elming entschieden beitrugen. Freilich war Barenboims musikalische Leitung nicht so pointiert und drängend, wie man sie seitens der Sänger erleben konnte. Barenboim ist auch hier seinem musikalischen Image treu und zelebriert einen meist weichen, agogisch reich differenzierten Klang. Mit Falk

Struckmann (Amfortas) und Günter von Kannen (Klingsor) waren auch die anderen Protagonisten hervorragend besetzt. Ganz en vogue – man denke an Sellars' Salzburger „Saint François d'Assise“ –, gut überlegt, aber schlecht ausgeführt war Parsifals Begegnung mit den Blumenmädchen. Sie, deren Stimmen aus der Tiefe der Proszeniumslogen erklangen, waren Bilder auf einem Dutzend Fernsehschirme. Kupfers Frauenkörper und -gesichter zeigten sich nicht in verführerischen, der Musik entsprechenden Gesten, sondern als mehr oder minder sterile, statische Objekte, zwischen denen Parsifal reichlich verloren und verlassen umherstrich.

bleibt als Fazit trotz mancher Einzelkritik ein „Weiter so!“ Nach einem sich in den Stereotypen sozialistischer Musiktheater-Regie bewegendem „Rienzi“ an der Komischen Oper und einem musikalisch wie inszenatorisch völlig mißglückten „Don Carlos“ an der Deutschen Oper Berlin hat das traditionsreichste Haus in Berlin gar nicht so schlechte Karten.

Martin Elste

Dem Goldrausch auf den Zahn gefühlt

William Bolcoms Oper „McTeague“ wurde in Chicago uraufgeführt. Es geht um eine Opernheldin, die Geld und Gold mehr liebt als die Liebe. Das könnte, zumal das tödliche Finale zwei Opfer in der Wüste fordert, „Mannon Lescaut“ sein. Eine Frau, die in Kalifornien von zwei Männern begehrt wird – das klingt nach dem „Mädchen aus dem Goldenen Westen“. Aber der Kompo-

Ben Heppner (rechts), Timothy Nolan und Catherine Malfitano vor dem Lotteriegewinn, der die Gier in William Bolcoms zweiaktiger Oper „McTeague“, jetzt in Chicago uraufgeführt, in Gang setzt. Das Libretto stammt von Arnold Weinstein und Filmregisseur Robert Altman, der auch die Regie übernahm.

nist heißt eben nicht Puccini, sondern William Bolcom. Hierzulande ist der 53jährige Amerikaner weniger bekannt, als man es nach Uraufführungen seines Violinkonzerts in Saarbrücken, seiner abendfüllenden William-Blake-Vertonung „Songs of Innocence and Experience“ in Stuttgart oder einer „Fantasia Concertante“ in Salzburg (durch James Levine und die Wiener Philharmoniker!) vermuten dürfte. Aber vielleicht ist ein Komponist, der nicht nur Pulitzerpreisträger ist, sondern auch erfolgreicher (Platten-)Pianist im Musical- und Songsektor, für abendländische Ohren und Gemüter doch zu exotisch. Für die überaus amerikanische Geschichte vom glücklosen Dentisten McTeague allerdings scheint er der rechte Mann zu sein.

Vor knapp einhundert Jahren schrieb Frank Norris diese „Story of San Francisco“, in der es um Geld und Gold geht – und um Gier. Und „Greed“, als „Gier“, taufte Erich von Stroheim dann ja auch seine legendäre Stummfilmversion dieser Geschichte. Jetzt ist diese Story wieder einem Filmregisseur in die Hände gefallen, dem widerspenstigen und eigenwilligen Robert Altman, der zusammen mit Arnold Weinstein nicht nur das Libretto einer Opernfassung erarbeitete, sondern das Stück auch an der Lyric Opera of Chicago uraufführte. Es geht also um McTeague, einen Dentisten, dessen Handwerk so goldenen Boden hat, daß er sich einen goldenen Zahn als Riesenreklameschild vor die Tür hängen kann. Sein Verhängnis ist weiblich, heißt Trina und ist die Cousine und Freundin seines besten Freundes Schouler. McTeague verliebt sich in Trina, der vermeintlich selbstlose Schouler gibt sie frei: Friede, Freude,



Foto: Lyric Opera Chicago

Hochzeitskuchen. Nichts scheint dem Glück im Wege zu stehen, doch dann kommt die Fortüne zu dick und erinnert daran, daß im Englischen das Wort Fortune nicht nur Glück bedeutet, sondern auch Vermögen – und Schicksal!

Trina gewinnt in der Lotterie: 5000 Dollar. Der Freund will einen Anteil, wird zurückgewiesen und hetzt dem Autodidakten McTeague die Behörden auf den Hals. McTeague verliert den Beruf, sein Geld und auch die Frau, denn Trina entwickelt sich zur geld- und goldgierigen Besessenen, die ihre „golden babies“ nicht teilen mag. Im Streit tötet McTeague Trina und raubt den Schatz. Auf der Flucht trifft er im Death Valley seinen Freund-Feind Schouler zum letzten Gefecht. Das Tal des Todes wird seinem Namen gerecht: Der bärenstarke McTeague tötet auch Schouler und muß doch zugrundegehen, weil sich sein Gegner sterbend mit Handschellen an ihn gefesselt hat.

Dieses durchaus opernhafte Schicksal wird in zwei Akten zügig erklärt und mit anschaulichen Klangbildern illustriert. Bolcoms Musik ist bisweilen dissonant, aber nicht atonal, sie ist sehr singbar und effektiv. Sie tönt schräg und wagt freche Formbezüge, sie ist weitgefächert und vorurteilslos, wenn es darum geht, was ernst ist und

was unterhaltsam. Zur Hochzeit ertönt ein Cakewalk, aber das (berufliche) Verhängnis für den Helden nimmt als Passacaglia seinen Lauf. Bei alledem ist diese Partitur raffinierter, als sie sich beim Hören gibt. Sie fordert zwar den Musiker, aber überfordert nie den Hörer: eine (sehr) amerikanische Oper.

So zielstrebig wie die Musik ist auch die Inszenierung. Yuri Kopers Bühnenbilder zitieren zwar das San Francisco des Stroheim-Films, aber Robert Altman läßt sich dadurch nicht zu vordergründigen Anleihen oder Parallelen verführen. Allerdings nutzt er die Chancen der vorzugsweise gemalten Dekorationen zum raschen Bild- und Szenenwechsel, der an Filmschnitte erinnert.

Hält Altman die Szene eher auf Distanz, so gibt er den Charakteren doch Kontur und fordert seine Protagonisten zur prägnanten Personifizierung auf. Vor allem der hünenhafte Ben Heppner als McTeague und Catherine Malfitano als Trina sind hervorragend, aber auch Timothy Nolan als Schouler und das restliche Ensemble sind am Premierenerfolg rechtlich beteiligt. Und mit Dennis Russell Davies stand ja ein Bolcom-Experte am Dirigentenpult. Prompt war die Zustimmung so glanzvoll wie der Goldzahn, der McTeagues Warenzeichen ist.

Rainer Wagner