

CHERUBINIS „MEDEA“ IN LONDON

Furie der Revolution

Das Kgl. Opernhaus Covent Garden feierte Anfang November 1989 den 200. Jahrestag der Französischen Revolution mit – „Medea“. Aus diesem Grund hatte Bernard Cusshaw getreu einer Zeichnung von Jacques Louis David aus dem Jahr 1789 den Saal des Pariser Ballhauses mit seiner hohen Galerie ersten lassen, während Mike Ashman darin das vielgepriesene Ereignis gemäß seiner Fantasie rekonstruierte, aber auch mit gefährlichen Balanceakten auf Styroporgestein und mit erheblichen Nebelschwaden aufwartete. Wer gab sich nicht alles ein Stelldichein: Napoleon Bonaparte alias Jason heiratete seine Josephine alias Dircé und krönte sich, weil das so gut zum Zeremoniell paßt, gleich noch zum unumschränkten Kaiser; die Jakobinermütze machte ehrfurchtheischend ihre Runde, die Nationalgarde marschierte auf und fuchtelte gebieterisch mit den Säbeln, das Volk taumelte in Begeisterung und Abscheu unter einem Meer von Trikoloren, und die Titelheldin – wer anders als Rosalind Plowright – gebärdete sich als die Furie der Revolution. Kurz vor 23 Uhr schnitt sie endlich in Ermangelung einer Guillotine ihren beiden leibhaftigen, spärlich bekleideten Knäblein die Halsschlagader durch; das Blut floß in Strömen, Bonaparte raste, und aus dem Schnürboden senkten sich verkitschte Imitationen der drei Allegorien Gerechtigkeit, Freiheit und Tod aus dem berühmten Gemälde „Freiheit und Tod“ von Jean-Baptiste Regnault. Laut Regiebuch hätte sich die Titelheldin jetzt eigentlich zu ihnen in die Lüfte begeben sollen, doch die Technik streikte.

Jawohl, es handelte sich um Cherubinis „Medée“ und, da keiner der Beteiligten das Licht der Welt in Frankreich erblickt hatte, selbstverständlich um die originale Dialogversion. Der musikhistorische Wert dieser Oper steht außer Frage; die Französische Revolution oder aber Frau Plowright – attraktiv, laut, doch bei weitem nicht immer lupenrein und nie zu Herzen gehend – rechtfertigen keine derartig banale Neuinsze-



Foto: Covent Garden/Dominic

nierung. Zudem fühlte man sich genötigt, das Jubiläum zur Völkerverständigung zu erweitern; den Bonaparte/Jason gab sinnigerweise der Sowjetrusse Alexei Steblianko. Er schien sich an der Revolution verkühlt zu haben und blieb trotz ärztlicher Behandlung zumeist ungehört. Auch im Orchestergraben ging es mit Mark Ermler vom Bolschoi-Theater nicht allzu kompetent zu. So blieb es an der sympathischen Amerikanerin Renee Fleming (Dircé) und dem distanziert vornehmen, versehentlich ohne einleuchtende Revolutionsbedeutung belassenen Créon Robert Lloyds, von Cherubini zu retten, was noch zu retten war.

Wollte man unbedingt Rosalind Plowright eine Plattform sichern, hätte es in der gegenwärtigen angespannten Finanzsituation eine konzertante Aufführung getan. Schließlich liegt es erst wenige Jahre zurück, daß Mike Ashman mit dem „Fliegenden Holländer“ für ein deftiges, auf Anordnung von Bernard Haitink aus dem Repertoire verbanntes Spektakel gesorgt hatte. Große Teile des Publikums erlebten zur Premiere das dem Produktionsteam entgegengebrachte Buh-Konzert nicht mehr; sie hatten dem Royal Opera House bereits in der Pause den Rücken gekehrt.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Aus Anlaß des 200. Jahrestages der französischen Revolution hatte an Londons Covent Garden Opera Cherubinis „Medea“ in der Inszenierung von Mike Ashman Premiere. Rosalind Plowright war in der Titelrolle, Alexei Steblianko als Jason zu hören. Die musikalische Leitung hatte Mark Ermler.

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE

Figur und Fläche am Rande der Stille

Alle drei Komponisten des vom SWF-Orchester unter Michael Gielen bestrittenen Abschlußkonzertes, nämlich Rolf Riehm, Luigi Nono und Wolfgang Rihm, haben bei den verschiedensten Gelegenheiten ihre künstlerische Physiognomie durch den kräftigen Strich, die Sforzato-Note oder die brachiale ironische Grimasse ausgeprägt; diesmal jedoch – und zumindest bei Nono nicht unerwartet – bevorzugten sie die leisen Töne, das Abbrechen und Abkippen, die auskomponierte Stille. Bis zu diesem Höhepunkt des alljährlichen Überblicks über die Neue-Musik-Szene mußten die (erstaunlich zahlreichen) Besucher aber einige Durststrecken überwinden, wobei sich die bundesdeutschen Komponisten besonders unvorteilhaft präsentierten, und der leicht ironisch klingende Titel „Monotonien“ eines Stückes für Klavier und Live-Elektronik von Dieter Schnebel kehrte sich in unbeabsichtigter dialektischer Volte gegen den Urheber selbst.

So verlagerten sich die Diskussionsgruppchen eher in den herbstlich getönten, sonnenbeschienenen fürstlich Fürstenbergischen Schloßpark oder in die Ausstellungshalle, wo wie gewohnt Noten, Bücher und Materialien aus aller Welt einzusehen und zu kaufen, dazu auch Stöße von Platten und CDs zu erwerben waren, die nie im „Bielefelder“ auftauchen. Die unverdrossen von Konzert zu Konzert Wandernden ließen sich aber schließlich gern von den „London Sinfonietta Voices“ betören, einem fulminanten, technisch absolut erstklassigen Vokalsextett, das neben einer Messe von Jonathan Lloyd und klangvollen Werken von Param Vir (Indien) und Johannes Kalitzke besonders mit den „Miroirs“ auf mittelalterliche Trouvère-Texte von Michael Obst beeindruckte.

Nachdem der Karl-Sczuka-Preis des SWF für radiophonische Kunst diesmal wieder an ein rein literarisches, Zeitgeschichte verachtelndes Hörspiel („Südwärts, südwärts“ von Hartmut Geerken) verliehen worden war,

zog Chefdirigent Michael Gielen die Hörer mit sich in die Abgründe einer Pianissimo-Landschaft: Rolf Riehm, der 52jährige Frankfurter, betrachtet in seiner „Berceuse“ das Thema „Wiegenlied“ einmal überraschend von der anderen Seite aus – schaukelnde, verschwommene Traumgesichte des Einschlafenden zwischen Zeitrafung und Zeitdehnung, zwischen Aufschrecken und Stille. Schülernde Klangfiguren am Rande des Nichts konstruierte auch Luigi Nono in „No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij“ für sieben um die Zuhörer herum sitzende Instrumentalgruppen. Der Titel bedeutet etwa „Es gibt keine Wege, nur denjenigen, der geht“, und das Vortasten an Vierteltönen entlang, mit einem minimalen Ausgangsmaterial, führt den Hörer in faszinierende, mikroskopische Klangwelten.

Wolfgang Rihm schließlich läßt in „Frau/Stimme“ für Sopran und Orchester mit Sopran (Solistinnen: Isolde Siebert und Carmen Fuggiss) Wörter von Heiner Mül-

ler aus spröden Klangflächen auftauchen und sich allmählich zu höchsten Höhen über den verstummenden Instrumenten aufschwingen. Vielleicht war dies nicht das ganz große Werk Rihms, aber dennoch weit besser als das diesmal besonders dürftige Urauführungs-Mittelmaß: Die Schere zwischen wirklichen Persönlichkeiten und Eintagsfliegen klappte schon lange nicht mehr so weit auseinander wie in diesem Jahr.

Hartmut Lück

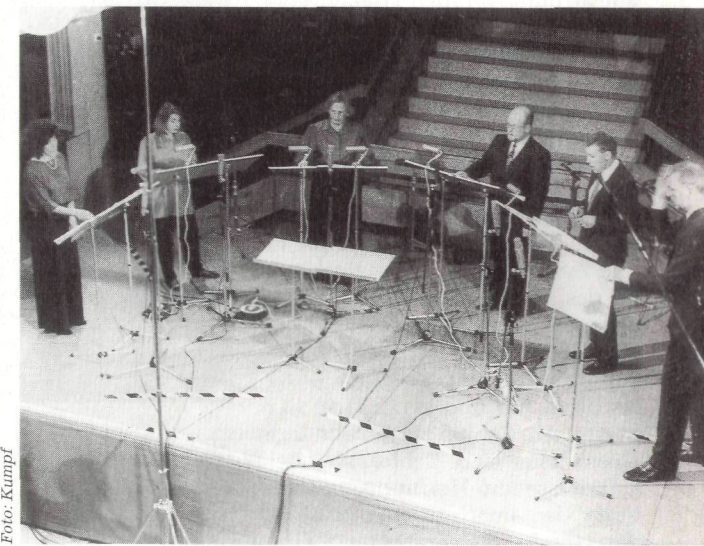


Foto: Kumpf

Als ein absolut erstklassiges Vokalsextett präsentierte sich in Donaueschingen das Ensemble „London Sinfonietta Voices“.

NATIONALTHEATER MANNHEIM: „AUS EINEM TOTENHAUS“ VON LEOS JANÁČEK

Die Gemeinschaft von Tätern und Opfern

Auf dem Proszeniumsvorhang begrüßen Graffiti das Publikum: „KZ war Mord“, „Isolationsfolter“, „Hochsicherheitstrakt ist Mord“, dazu Primitivzeichnungen. O je, eine plakative KZ-Gulag-Horror-Picture-Show? Nein, Ausstatter-Regisseur Herbert Wernicke ließ sich bisher nicht zum Karriere-Trip verführen, und so hat er weiterhin Zeit und Kraft, neue intellektuelle und visuelle Einsichten zu vermitteln.

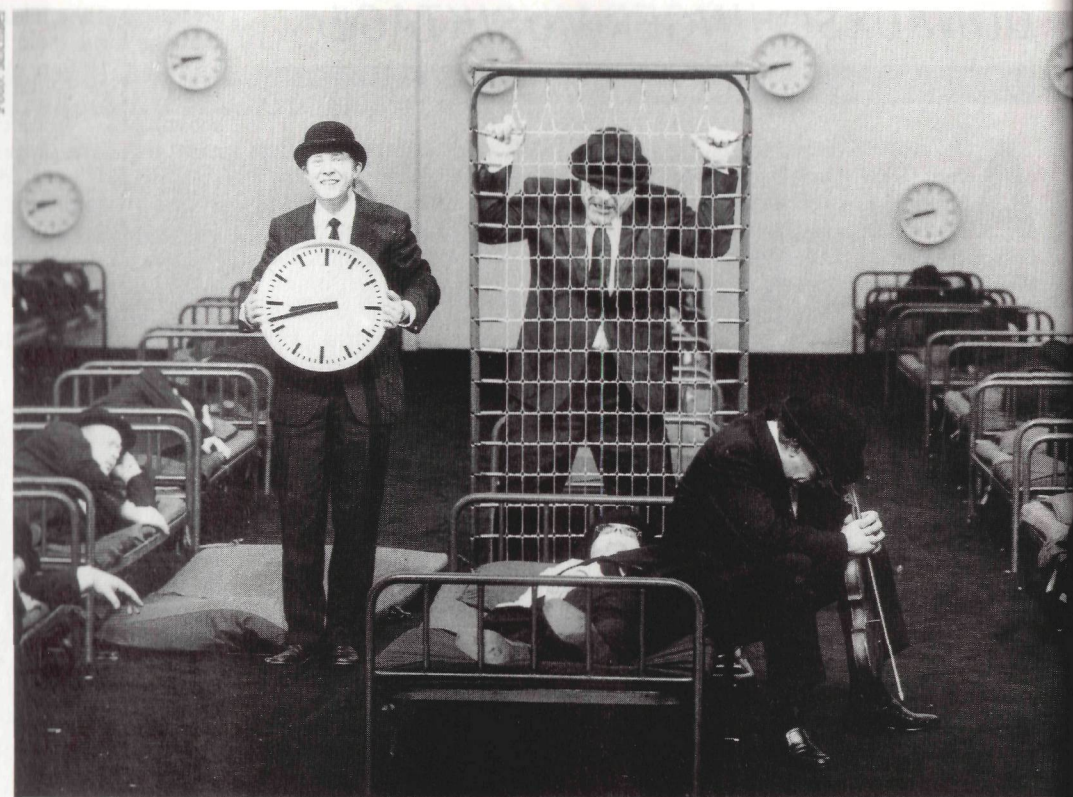
Der Vorhang gibt nach dem Vorspiel den Blick in ein großes Raumviereck frei. In klinischem

Neonlicht leuchten die weißen Wände, an denen unzählige Normaluhren hängen – wir sehen den realen Ablauf der Zeit, x-fach, erdrückend, durch Fülle erschlagend... alles ist Sklave der Zeit. Auf dem schwarzen Bühnenboden sitzen in mathematisch durchnummerierter, militärisch gezirkelter Ordnung über fünfzig Männer. Alle tragen uniforme schwarze Anzüge, Krawatten, Schuhe und Bowler mit weißem Hemd – Abbilder eines bekannten Fotos von Franz Kafka, an dessen nicht nur in zeitlicher Nähe zu Janáček stehende Visionen von Schuld,

Strafe, Gefängnis und Ausgesetztsein Wernicke gezielt anknüpft.

Dieses Männerkollektiv sitzt in der ersten Szene auf großen grauen Koffern, tritt damit an den Wänden entlang, klammert sich daran fest; die solistischen Einzelstimmen, die „Rollen (-Spiele)“ in diesem klinischen Raum tauchen nur kurz auf. Macher und Dulden, Agierende und Passive verschwinden immer wieder im Kollektiv. In der zweiten Szene sitzen alle an dunkelgrauen Tischen, richten zum Rhythmus der Musik automatenhafte Bürokratenhandgriffe. Schreibtischtäter – aber auch selbst deformiert. Die Tische werden dann zu einer Spielfläche zusammengestellt, die Anzüge mit ihrem weißen Innenfutter als Kostüme für weitere Rollenspiele genutzt. Wieder wechseln Spieler und Zuschauer. In der letzten Szene des Werks ohne Pause liegen alle auf primitiven Metallbetten. Einzelne erheben sich zu „Ausflügen“ und Ausflüchten; Individuelles blitzt auf und versinkt in der Masse. Am Schluß ziehen alle ihre Decke über sich. Schicksale, Geständnisse und Hoffnungen gehen unter im unerbittlichen Ablauf der ständig überpräsenten Zeit... alles Gefangene, Zwerge im Fluß des Chronos; die Welt ist ein Krankenhaus, ein Gefängnis, Täter und Opfer wechseln.

Dazu musizierte Friedemann Layer mit zupackendem Elan, was das Orchester des Nationaltheaters wiederholt zu allzu kompaktem Klang und textunfreundlicher Lautstärke animierte. Doch das ist im Repertoire zu korrigieren, während die rhythmische Sicherheit und die expressive Attacke des Männerensembles schon jetzt beeindruckten. Der fabelhaft wandlungsfähige Dieter Bundschuh sei stellvertretend für diese großartige Ensembleleistung genannt. Sie rückte die Modernität von Janáček's „Aus einem Totenhaus“ unübersehbar und unausweichlich nahe. Zwar hat Wernicke dem politischen Gefangenen Gorjantschikow symbolhaft als einzigem eine Geige in die Hand gedrückt, um aus dem „politisch Lied – garstig Lied“ ein notwendig schönes zu machen – doch auch diese Geige wird am Schluß hoffnungslos zertreten. Aber Janáček's Leitsätze in dieser Partitur – „In jeder Kreatur ein Funke Gottes“



und „Auch ihn hat eine Mutter geboren“ über den Mörder Filka – hat Wernicke nicht eliminiert. Von der Berliner Mauer hat er auf die Zwischenvorhänge zur zweiten bzw. dritten Szene jeweils ein Graffito übernommen: „Nur der merkt seine Ketten, der sich bewegt“ und „Wer will, daß die Erde bleibt, wie sie ist, der will nicht, daß sie bleibt“. Gerade in einer Zeit, in der eine neue bräunliche

Partei und altbraune Ideale von „Zucht und Ordnung“, von „Durchgreifen“ und „Saubermachen“ schönfärben will, legt diese Produktion Ein- und Aussichten offen: Daß die neuen Gefängnisse womöglich die großen anonymen Organisationen sind, daß wir diese Gefängnisse womöglich schon in unseren Wohlstandsköpfen tragen. Musiktheater für Hier und Heute. *Wolf-Dieter Peter*

Alles ist Sklave der Zeit in Herbert Wernickes visionärer Sicht des Janáček'schen „Totenhauses“ am Nationaltheater Mannheim.

BLÜHT MÜNCHEN BARENBOIM?

Das Pokern um die Sawallisch-Nachfolge hat begonnen

Noch ist alles offen, doch die Zeit drängt: Nicht nur Wolfgang Sawallisch's Vertrag als Staatsoperndirektor in München läuft 1993 aus, sondern auch August Everdings Stellung als Generalintendant der Bayerischen Staatstheater steht dann zur Disposition. Beide Persönlichkeiten, die seit gut einem Jahrzehnt miteinander im Clinch liegen (und jeweils eine nicht unerhebliche politische Lobby hinter sich scharen), sind sich allerdings noch längst nicht im klaren darüber, ob sie das Handtuch werfen oder

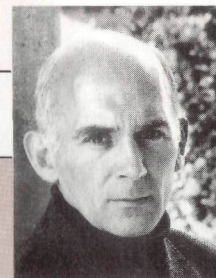
nicht. Everding, so ist zu hören, könnte sich eine Fortsetzung seiner Arbeit unter der Voraussetzung vorstellen, daß das Kultusministerium ihn mit weitreichenden Kompetenzen ausstattet als bisher, um seiner Amtsgewalt als Generalintendant intensiveren Nachdruck zu verleihen. Auf gar keinen Fall peilt der Rhetorik-Champion und persönliche Berater von Bayerns Kultusminister Zehetmair jedoch eine erneute Kandidatur für den Posten des Staatsoperntendanten an. Wolfgang Sawallisch hingegen läßt in

verschiedene Richtungen unterschiedliche Versionen über seine persönlichen Intentionen verlautbaren: Er bleibe bzw. er verlasse 1993 die Bayerische Staatsoper unter allen Umständen.

Wie dem auch sei: August Everding favorisiert für die Zukunft eine strikte Trennung der Aufgaben von Intendant und Generalmusikdirektor am Nationaltheater, Funktionen, die im Augenblick beide in der Person Sawallisch's als Staatsoperndirektor zusammenfließen. Freilich nicht eben zum künstlerisch-organisatorischen Vorteil von Bayerns Nobel-Opernbühne, die immerhin rund 100 Millionen Mark Subventionsrahmen abschöpft. Denn seit langem schon vermißt man eine klare Konzeption in Sachen Sänger- und Repertoirepolitik; ganz zu schweigen von der deprimierenden Situation des Balletts oder der weitgehend verfehlten Verpflichtung dubioser Regisseure, die meist im Verbund mit gewissen italienischen Sängergrößen im Haus am Max-Joseph-Platz zum Zuge kommen: insgesamt also ein richtungs- und konturloses Dahindümpeln in wesentlichen Fragen, die eine Opernbühne dieser Größenordnung, dieser musikalischen Tradition und diesen kulturellen Anspruchs auf Dauer in der Substanz nicht unberührt lassen.

Everding, derzeit zwar noch ohne direkten Auftrag seitens des Kultusministers, versucht schon jetzt für die Zeit nach 1993 die Weichen in eine andere Richtung zu stellen: Ende November verhandelte er in Berlin mit Daniel Barenboim, dessen spektakulärer Hinauswurf aus der neuen Pariser Bastille-Oper Mitte letzten Jahres gut in Erinnerung ist. Auch die Gründe für den in der französischen Presse reichlich ausgeweideten Eklat sind noch gegenwärtig. Barenboim hatte horrend finanzielle Forderungen gestellt, wollte luxuriöse vertragliche Extras und weichgepolsterte Sonderrechte durchsetzen, wie sie wohl nur einem maßlosen Ludwig XIV. des Dirigentenpults anstünden. Daß diese übersteigerten Ansinnen sich nicht mit der von Mitterrand propagierten Idee einer französischen Volksooper bruchlos verbinden ließen, war absehbar. Barenboim, der sich international als Konzert- und Opernmann einen Namen gemacht hat, ist derzeit,

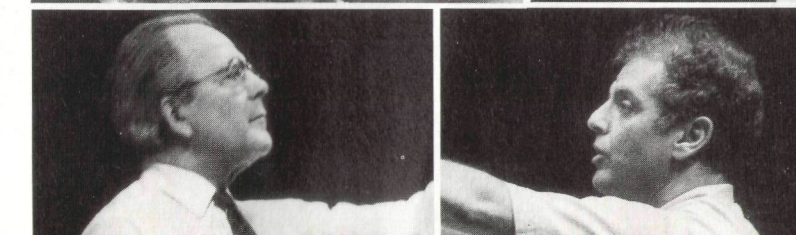
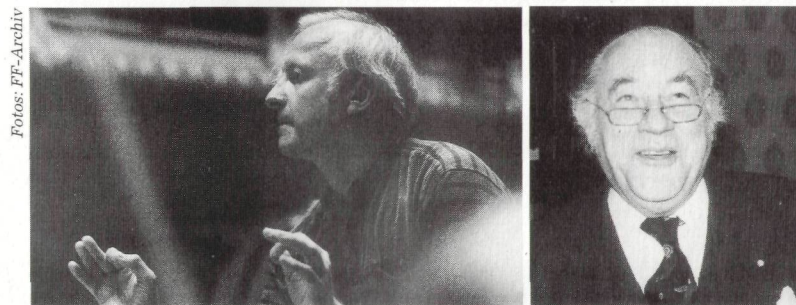
ALUN FRANCIS NEUER CHEFDIRIGENT BEIM SOB



Der neue Chefdirigent des Symphonischen Orchesters Berlin, Alun Francis, trat sein Amt mit einem Debüt-Konzert im November 1989 in der Berliner Philharmonie an. Das 1949 gegründete Ensemble ist neben den Berliner Philharmonikern und dem Berliner RSO das dritte große Orchester der Stadt. Nach einer längeren Zeit ohne Chefdirigenten fiel nun die Wahl auf Alun Francis. Der am 29. September 1943 geborene Engländer stammt aus einer walisischen Musikerfamilie. Zunächst studierte er Horn und Komposition und wurde Hornist unter John Barbirolli. Zwei Jahre später gewann er den ersten Preis eines Dirigentenwettbewerbs und wechselte das Metier. Seither hat Francis in mehr als zwanzig Ländern etwa sechzig verschiedene Orchester dirigiert. In England wird er regelmäßig vom London Symphony Orchestra, dem BBC Symphony und dem Philharmonia Orchestra eingeladen. Von 1980 bis 1985 leitete er das Northwest Chamber Orchestra in Seattle, zehn Jahre lang war Francis Chefdirigent des Ulster Orchestra und des Opernhauses in Belfast, einige Jahre hatte er die gleiche Funktion an der Oper in Teheran. Schallplatten nahm er mit sechs verschiedenen englischen Orchestern auf. 1983 zeichnete ihn die Sunday Times für die „Beste Klassik-Aufnahme des Jahres“ aus.

was den Opernbereich anbelangt, also ohne feste Bindung. Seine eventuellen Münchner Aktivitäten scheinen mit seiner Solti-Nachfolge in Chicago nicht in Kollision zu geraten. Ob der momentane Bayreuther „Ring“-Dirigent für München freilich der richtige Mann ist, darf zumindest in Frage gestellt werden: Allzu deutlich geht Barenboim der Ruf voraus, in erster Linie ein blendender Verfechter seiner eigenen Interessen zu sein, wovon die ihm vertrauensvoll an die Hand gegebenen Institutionen nicht immer und unbedingt profitieren. Auch der wenig charismatische Hamburger General Gerd Albrecht taucht im Kandidatenreigen für die Sawallisch-

Nachfolge auf – einer jener seltenen Musikintellektuellen, die das Dirigier- und Theaterhandwerk von der Pike auf durchlaufen haben. Carlos Kleiber und Riccardo Muti wollen hingegen das Zepter an der Bayerischen Staatsoper nicht übernehmen. Aber vielleicht sollte man ja auch gar nicht unbedingt in dieser Generation nach Ersatz Ausschau halten. Längst sind jüngere Dirigenten nachgewachsen (wie beispielsweise der profilierte Abbado-Neffe Roberto Abbado, der in München bereits eine ausgezeichnete Visitenkarte hinterlassen hat), ohne daß man sie schon ernsthaft in das Spektrum möglicher Möglichkeiten einbezogen hätte. *Stefan Mikorey*



Wer wird künftig die Geschicke der Bayerischen Staatsoper in die Hand nehmen? Bleiben August Everding (oben rechts) und Wolfgang Sawallisch (unten links), oder wird bald Daniel Barenboim (unten rechts) am Münchner Nationaltheater das Sagen haben? Auch Gerd Albrecht (oben links) ist für die Sawallisch-Nachfolge im Gespräch.