

Hat La Grande Nation diesmal Grandeur mit Größenwahn verwechselt? Frankreich hat sich und Paris das wohl teuerste und technisch ambitionierteste Opernhaus der Welt spendiert und hat es jetzt mit einem künstlerischen Offenbarungseid eröffnet. Der Granit- und Marmorberg hat gekreißt und ein Mäuslein geboren. Oder genauer: ein trojanisches Fohlen, denn mit Hector Berlioz' Geschichtswerk „Die Trojaner“ wurde die Opéra de la Bastille eröffnet.

ner Patrice Chéreau-Inszenierung zu eröffnen.

Statt des Stars Barenboim zauberte Opernchef Bergé den jungen Koreaner Myung-Whun Chung als Chefdirigenten aus dem Hut. Das mußte dann an Wagemut grenzen, die Eröffnungssinszenierung jedenfalls vertraute man Pier Luigi Pizzi an, der immer dann geholt wird, wenn man Dekoratives statt Denkwürdiges sehen möchte. So lockte mehr die Neugier auf das neue Haus als auf die neue Inszenierung nach Paris. Was Carlos Ott auf den Platz des ehemaligen Bastille-Bahnhofs gezwängt hat, ist wahrscheinlich ein Muster an Raumnutzung und ein Beleg dafür, daß auch eine Volksoper – denn als Opéra populaire war sie ja geplant – das Volk nicht übermäßig wichtig nehmen muß. Es gibt also nicht nur keinen Platz für große Aufläufe, die Auf- und Zugänge sind eng und wirken noch enger, weil das Außenlicht nur teilweise in die Foyers dringt. Der Zuschauerraum faßt 2716 Plätze, aber das hat seinen Preis. Die Zugangsreihen sind schmal, die Beinfreiheit ist gering, die Stühle, bei denen man nicht weiß, ob sie nun futuristisch oder häßlich sind (wahrscheinlich beides), sehen bequemer aus, als sie sind. Die Ränge schieben sich auf weit geschwungenen Zungen in den Raum, und an die Seiten hat man ein paar Logen geklebt, die aussehen wie Balkone im postsozialen Wohnungsbau. Nein, schön ist dieses Auditorium nicht, aber was soll's, wenn's nur der Kunst dient. Doch falls diese Opfer für die Akustik sind, so war bei der ersten abendfüllenden Hörprobe unklar, ob sich das alles lohnte. Lag das an meinem Platz im vorderen Teil des letzten Viertels im Parkett? Am variierbaren Orchestergraben, mit dem man noch Erfahrung sammeln muß? Oder an einem Defizit an Klangsinnlichkeit beim Orchester? Die Celli und Bässe waren jedenfalls schwer auszumachen, dafür knallten die Pauken heraus – und die von Berlioz gewünscht-

Harfenschar war besser zu sehen als zu hören (weil sie reduziert war?). Auch die Sänger taten gut daran, sich direkt ans Publikum zu wenden, wenn sie verhindern wollten, daß ihre Töne verflachten.

Nun birgt Berlioz' fünfkaktige, zweiteilige Oper „Die Trojaner“ zwar eine Fülle reizvoller Musik, aber auch etliche musikdramatische Schwachstellen. Doch so geheimnislos, wie Pier Luigi Pizzi es uns weismachte, ist das Stück denn doch nicht (man muß da gar nicht an Ruth Berghaus und ihre Frankfurter „Trojaner“-Version denken). Pizzi gehört zu den Regisseuren, die vom Bühnenbild kommen und noch immer auch gleich fürs Dekor und die Kostüme sorgen. Doch im Gegensatz zu Kollegen wie Ponnelle, Wernicke oder Herrmann fällt ihm zu den Figuren nichts ein. Für ihn scheinen Opernhelden vor allem Kostümträger und erst dann Handlungsträger zu sein. Entsprechend hohl und dekorativ ist diese „Trojaner“-Inszenierung: glatt und poliert wie das Trojanische Pferd, das aus Marmor zu sein scheint – aber wie kommen dann die Griechen hinein?

Gewiß darf sich der Chor ab und



un-

un-

bei

helikon

musikvertrieb gmbh

harmonia mundi
FRANCE

an bewegen, doch das sieht dann besonders einstudiert aus. Und wenn wirklich einmal etwas geschieht, wenn also Hectors Geist Aeneas mit dem Schwert beschwört, dann kann man sicher sein, daß Aeneas – weil vergrübelt – gerade nicht hinsieht. Daß der „Untergang Trojas“ in Schwarz-Weiß erzählt wird, die Bevölkerung von Karthago aber in einem Stadtlabyrinth wohnt und vom Baghwan selig eingekleidet scheint, das sind nur Oberflächenreize. Wer von Myung-Whun Chung eine individuell geprägte, profilierte Berlioz-Deutung erhofft hatte, überfordert den jungen Dirigenten (noch?). Immerhin hält er den riesigen Apparat meist redlich zusammen und forciert ab und an dramatische Effekte. In kleineren bis mittleren Partien gibt es ein paar angenehme Überraschungen, etwa Donald Kaasch als Iopas. Die Hauptrollen sind da schon anfechtbarer besetzt: mit zwei Primadonnen, die den Zenit ihrer Laufbahn hörbar überschritten haben, und mit einem Tenor, der erst noch ganz nach oben will, aber nicht verbergen kann, daß der Aufstieg zur Heldenenterspitze anstrengend ist: George Gray als Aeneas macht mit Kraft, was mit Eleganz gebracht werden mußte.

Von den Primadonnen gefällt Grace Bumbry als Cassandra besser als Shirley Verretts Dido. Nur singt Frau Bumbry die trojanische Mahnerin so unbeteiligt, als ginge es um Börsenberichte. Shirley Verretts Dido ist da engagierter, schließlich muß sie nicht nur um Aeneas, sondern auch um die richtigen Tönhöhen kämpfen. Am Ende des fast sechsstündigen Premierenabends gab es viel Jubel und Ovationen für die beiden Primadonnen und für Maestro Chung und immerhin ein paar Buhs für Pizzi. Aber wie soll es weitergehen? Nach den „Trojanern“ gibt es noch eine Janáček-Reprise und dann die Sommerpause. Und für die nächste Spielzeit sind bislang auch nur Übernahmen und Koproduktionen angekündigt.

Man hat nun in Paris ein stauenswertes Opernhaus und auch einen respektablen Opernetat – immerhin rund 110 Millionen Mark für geplante 100 Vorstellungen. Was fehlt, sind die Ideen. Pierre Boulez hat die neue Bastil-

le-Oper als „Werkzeug“ gepriesen. Doch wo sind die Werkmeister, wo sind Pläne und Programme? Als blanke Poliermaschine, wie beim Eröffnungsabend, ist dieses teure Opern-Werkzeug wohl doch zu schade. Aber eine

Erkenntnis hat diese Premiere ja immerhin gebracht: Dank Pier Luigi Pizzis überdimensioniertem Bühnengaul wissen wir nun endlich, daß das trojanische Pferd ein Hengst war. Wenn das nicht zum Wiehern ist. Rainer Wagner

EVERDINGS ERSTER „FIDELIO“ AN DER DEUTSCHEN OPER AM RHEIN

Überladen mit Anspielungen

Mit Beethovens „Fidelio“ stellte sich August Everding dem rheinischen Publikum in einer Gastregie an der Deutschen Oper am Rhein vor. Wie er selbst sagt, wagte er sich bis heute nie an dieses Werk heran, da es ihm zu einfach, zu sauber, ja zu naiv schien und in dieser Naivität zu kompliziert. Es sollte also ein erster Versuch sein, einer, der in die Richtung weist, diese von der französischen Revolution beeinflusste und mit viel Heldenmythos versehene Handlung umzustrukturieren. Everding verunsichert das Publikum mit einer Fülle von Anspielungen; so reicht es ihm nicht, daß das Gefängnis mit den allegorisch dargestellten elektrischen Zäunen, der Stahltür und der Betonwand (noch unterstützt durch die reichlich aufgehäuften Berge von Schuhen und Kleidungsstücken im Hof) an ein Konzentrationslager der NS-Zeit erinnert. Gleichzeitig gibt Roccas Hütte, trotz ihrer eisernen Hülle, eine Gartenlauben-

Atmosphäre wieder, übertrieben durch Kaninchenställe und blühte, in die Erde gepflanzte Autoreifen. Der Zuschauer ist verwirrt, weiß nichts mit den unterschiedlichen Uniformen anzufangen: Die des Wachpersonals erinnern an eine moderne Armee, die im Stehschritt ihre Wachablösung vornimmt, während Don Pizarro in abgewandelter Nazi-Kleidung (oder etwa eher der Uniform einer Junta-Regierung Südamerikas?) daherkommt. Darüber hinaus ist Marzeline mit ihrem Faltenrock und ihrem Halstuch als FDJ-Anklang bereits zu Beginn ein Hinweis darauf, daß auch noch Ostdeutschland Gegenstand der Anspielungen sein soll.

Weit drastischer fällt allerdings die tiefenpsychologische Ausdeutung der einzelnen Charaktere aus. Hierbei beweist Everding eine glücklichere Hand. Er stempelt Rocco nicht einfach zu einem politischen „Wendehals“ ab, der zum Schluß von den neuen Kräften das Lob erntet, sondern beschreibt ihn

Schon wieder mal KZ: August Everdings Regie-Interpretation des „Fidelio“ wartet mit nicht eben neuen Perspektiven auf.



Foto: Levebye

claves

R E C O R D S

be-

neu
bei
helikon
musikvertrieb gmbh
harmonia mundi
FRANCE

als mutig und typisch deutsch, ohne ihm etwas Heldenhaftes zu verleihen. Peter Meven überzeugt in dieser Rolle durch Biederkeit und Konsequenz. Gut gelöst erscheint der nahtlose Übergang zwischen zweitem und drittem Bild – technisch perfekt von Andrzej Majewski in Szene gesetzt. So war auch der Einschub einer „Leonore III“ für eine Umbauphase nicht vonnöten. Während Jürgen Freier als Pizarro streckenweise aufgesetzt brutal wirkt, begeistert Wolfgang Schmidt mit seinem verzweiferten, unter der Folter eines Willkürregimes leidenden Florestan und stellt sich damit auf das gleiche Niveau mit Janis Martin als Leonore; doch gerade die Randschicksale Marzelline (Marta Marquez) und Ja-

quino (Alfons Eberz) versinnbildlichen die Widersprüche der Inszenierung, die das Prinzip „Hoffnung“ verallgemeinernd auf alle folternden und diktatorischen Regimes anzuwenden versucht. Überraschend und übertrieben ist dann die Schlußszene gestaltet, die als Befreiung für ein Volk steht, bei dem Pizarro seinen langsamen Untergang bis zum bitteren Ende miterleben muß – umgeben von einer sich in die Arme fallenden Menschenmenge, die auch „Wir sind das Volk“ hätte singen können. Die musikalische Seite unter der Leitung von Hans Wallat überzeugte durch ihre präzise und prägnant akzentuierende Spielweise, die durch ihre Schärfe die Inszenierung unterstreicht.

Carsten Dürer

GÖTZ FRIEDRICH INSZENIERTE „ELEKTRA“ IN LONDON

Parodierende Farce

Man mochte es kaum für möglich halten, doch hatte sich Götz Friedrich, von seiner Filmversion abgesehen, bisher nie an „Elektra“ gewagt, weil, so der Berliner Generalintendant in einem Interview in „The Times“, Hofmannsthals Text gegen die Vorstellungen des Komponisten vom Orchester grundsätzlich verschluckt würde. Nachdem Hans Schavernoch dem Regisseur ein Ausstattungskonzept vorlegte, das dieses Problem überwand und den Stimmen, nicht notwendigerweise auch dem Text, Gehör verschaffte, folgte er der Aufforderung Georg Soltis und holte Anfang März am Royal Opera House Covent Garden das Versäumte nach.

Ein in seiner nackten, schwarz-grauen Brutalität beängstigender Aluminiumtunnel, dessen Längsschnitt die gesamte Bühnenbreite abdeckte, diente ihm als Resonanzfläche wie als begrenzte, gleichwohl bestialische Spielweise für das ausweglose Inferno um Verstrickung, Haß und Sühne. Lediglich ein phallusartiger Entlüftungsschacht – Reminiszenz an Agamemnon – ragte drohend in

den Schnürboden, während eine magische Schiebetür den Blick in das klinisch sterile Glashaus Klytämnestras freigab oder sich eine Galerie von Jalousieklappen öffnete, hinter denen man die panische Hektik im Palast ahnen und später den Mord an Ägisth verfol-

Eva Marton (links) als Elektra und Nadine Secunde in der Partie der Chrysothemis.



Foto: Bartha/Royal Opera House

gen konnte. Schaurig entfloß zur Schlußapotheose das Blut der Gemetzelten. Kostümfundus und Masken (Lore Haas) dienten mit Brachialgewalt der Überzeichnung und erzwingen ganz im Sinne Friedrichs Assoziationen mit dem Dritten Reich, der Terroristenszene oder einer vulgärhomophilen Walpurgisnacht. Zusätzliche Regie gimmicks engten den Freiraum für die eigene Phantasie oder den Wunsch, sich von der Handlung tragen zu lassen, weiter ein. Die allzu einseitige Konzentration auf Elektra, deren intellektuelle wie triebhafte Selbstbekehrung Chrysothemis und Klytämnestra zwangsläufig zu Episodenfiguren degradierten, verschob die Komplexität des Geschehens. Anstelle schockierender, fesselnder Dramatik geriet selbst die Erkennungsszene zur parodierenden Farce aus dem Revolvermilieu. Götz Friedrich opferte den archetypischen Gehalt des Stoffes einer vordergründigen Tagesdoktrin – theatralisch wirksam, doch keineswegs richtungsweisend.

Auch die musikalische Komponente erbrachte nicht jene fesselnde, atemberaubende Konfrontation, wie man sie von Georg Solti und einer fulminanten Besetzung erwarten durfte. So scharf akzentuiert Solti die expressive musikalische Naturalistik auch herauszuarbeiten verstand, so wenig war er gewillt, nachzugeben, badete sich in wilder, wirkungsvoller Aggressivität und forcierte Tempi wie Kontraste, ohne natürlichen Gefühlen ihre Entfaltung zuzugestehen. Das Ensemble zeigte sich einer solchen Stabdiktatur zwar gewachsen und glänzte mit einer intensiven, vollblütigen und ebenso akzentuierten Stimmprojektion, gab letztlich dafür aber Differenzierungen und Atmosphäre preis. Nadine Secunde sah sich als Chrysothemis zu konstanter Hochdramatik gezwungen; Eva Marton verausgabte sich mit der Titelpartie in phänomenaler Manier, um der Textverständlichkeit nahezu alles, dem Spannungsbogen und der Glaubwürdigkeit vieles schuldig zu bleiben, während Marjana Lipovšek (Klytämnestra) in bewunderungswürdiger Weise versuchte, Götz Friedrich und Richard Strauss gleichzeitig zu bewältigen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

HUNGAROTON

– Qualität aus Ungarn –

OPERA
LEITUNG

schreib-

bei
helikon
musikvertrieb gmbh

harmonia mundi
FRANCE