

Peter Brooks „Pelléas“-Impressionen

In Peter Brooks durchaus eigenständigen „Impressionen von Pelléas“ (nach Debussy und Maeterlinck) waren

Hauskonzert bei Familie Arkel: Langsam versammeln sich die Familienmitglieder im Salon, auf dem Flügel wird Debussy intoniert, allmählich ergreifen die Zuhörer Partei – und ihre Rollen. Großmutter Geneviève liest vor, was Enkel Golaud an seinen Halbbruder Pelléas geschrieben hat, der Blick wandert in den Vor- oder Wintergarten, wo das Geschehen nachgespielt, nachgesungen wird. So also sieht Allemonde aus: ein großer quadratischer Teppich, symmetrisch angeordnet zwei Wasserbecken und zwei Leuchter. Und das so ungastliche, dunkle, Mélisande beängstigende Schloß ist ein eher

von Pelléas “ sind Brook und sein musikalischer Partner Marius Constant viel demütiger, viel werknäher, viel ausschließlicher vorgegangen. Sie verzichteten etwa auf zusätzliche Anleihen bei Maurice Maeterlinck und benutzten nur, was Claude Debussy zu „Pelléas et Mélisande“ vertont hatte – wenn auch nicht alles. Sie haben rund 50 Minuten Musik gekürzt, haben Handlungsnebenfäden gekappt und die Story nun stärker auf das Familiendrama konzentriert.

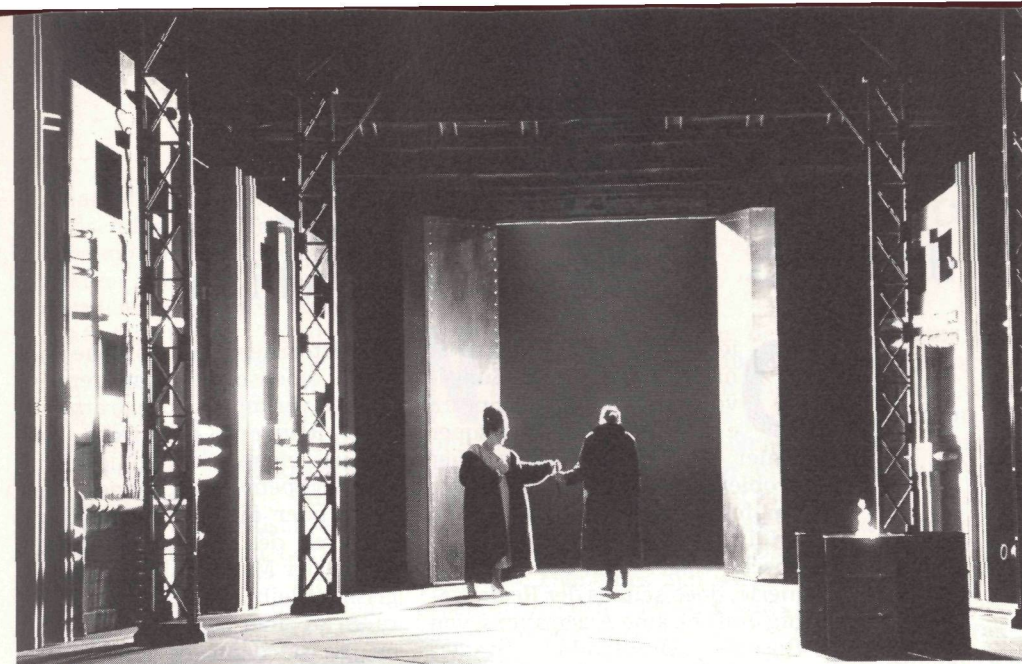
Am entscheidendsten ist wohl der Schluß verkürzt: In Debussys Oper tötet der eifersüchtige Golaud nicht nur seinen Halbbruder Pelléas, sondern verwundet auch Mélisande, die aber nicht an dieser Verletzung stirbt, sondern wohl am gebrochenen Herzen, an der Fremde und dem Entfremdetsein. Es bleibt ihr Kind, das mit dem fatalistischen Spruch bedacht wird, nun müsse es „leben an ihrer Statt. Jetzt ist die arme Kleine an der Reihe.“ Bei Peter Brook gibt es keine Niederkunft, sondern nur Niedergeschlagenheit. Großvater Arkel hat dennoch das letzte Wort: „la tristesse – oh“. Und der letzte Ton ist ein monoton wiederholtes G des Klaviers. Die Kammermusik hat uns wieder.

Natürlich erzählt Peter Brook mehr als eine Dreiecksgegeschichte, eine Liebestragödie. Er bebildert auch, wie schwer es ist, sich in fremde Kulturen einzufinden, und verdeutlicht das mit einem fast simplen Kunstgriff: Seine Mélisande ist Ausländerin; eine Chinesin, eine Koreanerin und eine Japanerin stehen zur Auswahl (alle wichtigen Partien sind dreifach besetzt, damit die Produktion gefahrlos en suite gespielt werden kann). Brook überreizt das exotische Moment nicht, auch wenn seine Mélisande mit Schleier und hüftlangem Haar vielleicht anders spielen kann als eine Europäerin: Die Liebe ist eine haarige Sache (die Frisur taugt zur Liebkosung und zur Quälerei). Er konzentriert sich vor allem darauf, die Verstrickungen der Gefühle dicht, aber nie spektakulär (und schon gar nicht spekulativ) vorzuführen. Auch wer die Oper und

ihre Handlung nicht kennt und kein Französisch versteht, kann nachvollziehen, worum es geht. Was Maurice Maeterlincks Drama im symbolistischen Wald versteckt und verrätselt hat, das holt Brook zurück ins Licht der häuslichen Petroleumlampen. Er legt Nervenstränge und Familienbände bloß. Und freigelegt wird auch die Musik, denn Marius Constant hat eine gleichermaßen durchsichtige wie nuancierte Fassung für zwei Klaviere erarbeitet, die zwar ohne Orchesterklangfarben auskommen muß, aber nicht ohne Klarheit.

Vincent Leterme und Olivier Reboul liefern denn auch an den beiden Klavieren eine transparente Klangfolie, die keine Gesangslinie verdeckt. Wieder hat Brook ein Ensemble vorwiegend junger Stimmen um sich versammelt, mit denen diese Produktion des Pariser Théâtre des Bouffes du Nord jetzt bei den Koproduzenten gastiert: im Hamburger Schauspielhaus, bei den Wiener Festwochen, in Berlin und im Frankfurter Theater am Turm. Wer wann singt, bleibt zwar offen, aber keine Risikofrage, denn die Ensemblestärke ist offenkundig sehr gleichmäßig. Das Premierenpublikum in Hamburg hörte die anrührende Koreanerin Jungwon Park als Mélisande, Jean-François Lapointe als Pelléas und Vincent Le Texier als Golaud, aber auch die souveränen Roger Soyer (Arkel) und Norma Lerer (Geneviève). Doch gekommen waren die meisten ja wohl weniger, um eine Oper zu hören, als um (Musik-) Theaterzauber zu erleben. Erhofft hatten sie sich Imaginationen, versprochen waren „Impressionen“ und erkennen konnten sie – auch – Imitationen einer Oper. Das war viel, vor allem für jene Zuschauer, die nicht nur große Augen, sondern auch große Ohren machen können. Es war offenbar nicht genug für jene Besucher, die im Theater immer eine Wundertüte bekommen wollen (als ob die gerade in diesem Haus nicht des öfteren zwar aufgeblasen, aber leer war). Der Beifall jedenfalls war herzlich, aber nicht stürmisch.

Rainer Wagner



Mozart- Woche Salzburg 1993

Peter Mussbach, der Regisseur der Salzburger Mozart-Wochen-Koproduktion mit den Festspielen und der Oper Frankfurt (am Main), hat für seine Einrichtung des in vielen Sequenzen so beschwingt musikalisierten Sitten- und Politidesasters von „Lucio Silla“ die alten Affektenkataloge studiert. Was hier von Mozart und dem Librettisten Giovanni de Gamerra mit an sich schon sehr vitalen, eindringlichen Instrumentarien aus den düsteren Kapiteln römischen Niederganges in tönende Worte gesetzt worden ist, erscheint auf einer kalt und maschinell hergerichteten Szene (Roberto Longo) mit den letzten Anstrengungen ritueller Verdeutlichung maximiert zu sein. Quer durch die Hierarchie des Werkes sind die Akteure angehalten, sich zuckend über gefährliche Stufenkonstruktionen fortzubewegen; bald gefrieren sie in langwierigen Bewegungsschormustern – wie etwa in der besonders problematischen Schlußsequenz, in deren bombastisch-pantomimischem Verlauf den Mitwirkenden gleichsam Anwesenheitspflicht verordnet worden ist. Aber wie so oft im engagierten Regietheater gelingt es auch Mussbach nicht, die kleinen konventionellen Vorlieben des Bühnenlebens auszuschalten. In den rein gesanglichen Vereinzelun-

gen dominiert das „alte“ Repertoire – und es erweist sich unter der Eigenregie (?) von derart befähigten Sängern, wie sie in Salzburg zur Verfügung stehen, als durchaus tragfähiges Bewegungs- und Modulationsvokabular.

Atmosphärisch und von der ganzen spekulativen, intellektuellen und dann auch wieder kasperlhaften Anlage her, lösten Mussbach und Longo schon nach wenigen Kapiteln ihres waghalsigen Mozart-Nachschlagewerkes bei weiten Publikumsteilen Entsetzen und die entsprechenden Reaktionen aus. Rauchschwaden schon von den ersten Ouvertüren-Takten an, die in straffer, blitzsauberer Manier von Sylvain Cambreling und der Camerata academica vor einer Garagen-ähnlichen Metalljalousie vorgestellt wird. Und dann im folgenden eine Szenerie, die den Festbesucher in einen überdimensionalen Maschinenraum – eine Art Steuerzentrale diktatorischer Unverbesserlichkeit – versetzt, die im zweiten Akt (also auf dem Kapitäl) mit ihrer nach hinten sich öffnenden Einfahrt an das Innere einer großen Autofähre erinnert. Zerrissen und dementsprechend vieldeutig ist auch das überladene Interieur im Wohnbereich, durch dessen skurrile Bettenlandschaft das ominöse Schwert (hier ein längerer Dolch) wieder und wieder weitergereicht wird, als handelte es sich um einen schicksalsträchtigen Staffellauf.

„Wie man sich bettet, so singt man“ – hier in Salzburg wird auch in den unbequemsten, unmöglichsten Verrenkungen begeisternd gesungen. Ich erinnere

Mozarts „Lucio Silla“ ließ Regisseur Peter Mussbach in Salzburg vor einer kalt und maschinell ausgerichteten Szenerie spielen, die zum Teil beim Publikum Unbehagen auslöste. Umso mehr überzeugte das Sänger-Ensemble u.a. mit Luba Orgonashova (Giunia), Elzbieta Szmytka (Lucio Cinna), Susan Graham (Cecilio) und Hubert Delamboy (Lucio Silla), sowie Dirigent Sylvain Cambreling, der die Camerata academica Salzburg leitete.

mich noch an die konzertante Aufführung dieses „dramma per musica“ bei der Mozart-Woche vor vielen Jahren unter der Leitung von Leopold Hager. Damals waren es namhafte und gute Solisten (Arleen Auger zum Beispiel), aber die emotionale und technische Geläufigkeit von Luba Orgonashova in der koloraturrentrunkenen Schleuderpartie der Giunia darf im gegenwärtigen Opernalltag als musikalisch-dramaturgische Sonderfertigung bezeichnet werden. Was tut es dazu zur Sache, wenn ihr als Frisur ein Wespennest aufgesetzt worden ist? Musik macht der Mensch nicht mit den Kleidern und etwas unterhalb der Perücke. Musik von jener erwärmenden, rührenden und wenn es sein muß auch herben Art, wie sie Susan Graham (Cecilio), Elzbieta Szmytka (Lucio Cinna), Heidi Grant Murphy (Celia), Hubert Delamboy (Lucio Silla) und – giftig, durchaus schon wagnerianisch „logistisch“ – Barry Banks in zahllosen Metamorphosen mit und gegen das Klima auf der Bühne durchzusetzen wissen. Selten konnte in Salzburg ein Mozart-Ensemble in allen artifiziellen und humanen Belangen so schulterschließend agieren, auch wenn ihm im einzelnen ganz andere Aufgaben aufgezungen sind. Diese Doppelbödigkeit von inszenatorischem Diktat und musikalischer Eigeninitiative nach den Regeln gewohnter Kunstfertigkeit ist auch für das enorm elastische, durchsichtige, stets interessierte Spiel der Camerata academica namhaft zu machen. Ohne Sándor Végh einmal, aber in der Obhut eines über die Maßen umsichtigen Sylvain Cambreling, beging sie ihr Salzburger Operndebüt. Die Bravi-Wogen brandeten gezielt den Akteuren und dem Orchester entgegen, an Mussbach und Kollegen kühlte sich mancher seinen Zorn, womit der Produktion auch auf der Minusseite der Gewinn (oder zumindest die Publizität) sicher sein dürfte.

Mit einem von allzu lederner Musikologie entschlackten „Almanach“ in der Hand und manchen der klugen, eigenständigen Geleitworte von Ulrich Dibelius im Gedächtnis, mochten Kenner und Liebhaber eine Fülle von wesentlichen, aufrüttelnden,

alle wichtigen Partien dreifach besetzt. Das Hamburger Premierenpublikum hörte als Mélisande die Koreanerin Jungwon Park, Jean-François Lapointe als Pelléas und Vincent Le Texier als Golaud. Unser Foto zeigt die Darsteller der Pariser Uraufführung Wojciech Drabowicz (Golaud) und Ai-Lan Zhu (Mélisande).

sparsam möbliertes Wohnzimmer: Peter Brook, der Meister des „leeren Raums“ (so der Titel seines Theatertheorie-Klassikers), rückt nicht nur Möbel, sondern auch Perspektiven zurecht.

Wieder hat Brook eine Oper nicht einfach nur inszeniert, sondern einen Opernstoff neu zu rechtgeschnitten und vernäht. Vor rund zehn Jahren hatte er sich mit nachhaltigem Erfolg der „Tragédie de Carmen“ angenommen, hatte Prosper Mérimées Textvorlage ausgiebig genutzt und am Ende eine ganz eigene Geschichte von Carmen erzählt, die zwar Bizets Opernversion nie verleugnete, aber doch nur als eine von mehreren Quellen nutzte.

Jetzt, bei seinen „Impressionen

Foto: Théâtre des Bouffes du Nord

Foto: Absag Tullmann

aber auch kummervollen Erfahrungen sammeln. Wer die Konzerte auch nur annähernd regelmäßig besucht hat, der war ab 11 Uhr bis in den späten Abend ausgelastet. Aber er wird es sich zu gute halten, zum Beispiel eine wunderschön intelligente und dennoch herzhaft geführte Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung“ mit den englischen Spezialensembles von John Eliot Gardiner genossen zu haben.

Nicht ganz glücklich agierten die Wiener Philharmoniker in ihren Konzerten unter der Leitung von Claudio Abbado und Frans Brüggen. Der eine begnügte sich – ähnlich den hochdotierten Bläsern des Ensembles Wien-Berlin – mit gesicherten, edelroutinierten „Eckdaten“, während der vormalige Blockflöten-Zauberer nur im Verlauf einer Haydn-Sinfonie im Leisen und Zartnuancierten auch das Entscheidende aus dem Orchester herauszumodellieren verstand. Für eine ersprießliche Zusammenarbeit mit Alfred Brendel mangelte es an Führungswillen, an dirigentischer Aura und an jener Routine, die für ein Auftreten mit wenig Proben und mit einem fremden Orchester unerlässlich ist. Wenn sie freilich von den Herren des amerikanischen Emerson Quartet in großzügiger Dosierung gehandhabt wird, führt dies zu verniedlicherender, nichtssagender Werkplanierung – eine Haltung, die dem weniger bekannten Carmina Quartett aus der Schweiz erfreulich fern liegt, wie eine passionierte Bartók-Wiedergabe (Nr. 2) und im Gesinnungsverbund mit Veronika Hagen (Bratsche) auch Mozarts Quintett KV 516 zeigte. Fand man in diesem Fall sehr viel (Klang-)Fleisch auf den musikalischen Rippen vor, so mußte man Nikolaus Harnoncourts schonungslos analytische Reinschriftversion der großen „Haffner-Serenade“ KV 250 mit dem European Chamber Orchestra im Vergleich geradezu als Röntgenaufnahme empfinden. Während der Pianist András Schiff in seinem Solo-Zyklus mit tausend Ideen die Musi-ziert, verkörpert Nikolaus Harnoncourt den Typus des Mu-sezierenden.

Peter Cossé

Berliner „Rosenkavalier“

Die Berliner Opernsaison ist nach einem verheißungsvollen Start mit „Cleopatra e Cesare“ an der Staatsoper Unter den Linden bisher eher problematisch verlaufen: Weder Kupfers trockene, unerotische „Hoffmanns Erzählungen“ (Komische Oper) noch die ambitionierte, doch seitens der Regie wenig einfühlsame Ausgrabung von Busonis „Brautwahl“ (Staatsoper) ließen jenes Flair aufkommen, das sich bei einem Werk wie dem „Rosenkavalier“, mit dem die Deutsche Oper Berlin jetzt eine Neuinszenierung ihres Hausheeren präsentierte, eigentlich von selbst einstellen sollte.

Kann man den „Rosenkavalier“ gegen alle Konventionen inszenieren? Vielleicht, wenn man dabei so konsequent verfährt wie ein Regisseur vom Schlage einer Ruth Berghaus. Wie keine zweite ist die „Rosenkavalier“-Partitur die musikalische Umsetzung des Ringstraßen-Rokoko-Prunks, ein Stück Zeitgeschichte des Historismus in seiner künstlerisch ergiebigsten Art, ein ziselirtes funkelndes Meisterwerk, das seinen musikalischen Schattierungsreichtum aufs engste mit

der historisierenden Sprache und einer ebenso historisierenden Gestik verknüpft. Die französische Reverenz des Ochs hat Strauss ebenso komponiert wie das Trippeln des „kleinen Negers“ oder die hektischen Korrekturen des Hippolyte an der Frisur der Marschallin. Dem Regisseur bleibt da nicht viel Spielraum zu einer Eigeninterpretation. Es sei denn, er negiert das auskomponierte Bühnengeschehen so fundamental, wie es Götz Friedrich mit offensichtlich tauben Ohren getan hat, um die von Strauss musikalisch nachempfundene historische Ebene der Handlung um eine zweite zu erweitern. Friedrich griff Aspekte seiner zwölf Jahre alten Stuttgarter Inszenierung auf, diesmal allerdings gekoppelt mit dem fragwürdigen Konzept, den „Rosenkavalier“ als Vorboten der Neuen Sachlichkeit zu sehen. Die Divergenzen zwischen Bühne und Partitur beginnen mit den ersten Takten, wenn die leidenschaftliche Erregung, von der das Orchester schwärmt, auf keinerlei korrespondierende Gesten trifft. Sie betreffen besonders augenfällig die Ausstattung (Gottfried Pilz und Isabel-Ines

Glatthar), die sich in keiner Weise historisch festlegt. Die Kulissenwelt ist modern: viel Spiegel, viel schwarzer Marmor, eben eine moderne repräsentative Hotelarchitektur zwischen Talmi und Sachlichkeit. Die Kostüme verweisen weitgehend auf die frühen 20er Jahre, doch die Überreichung der Silbernen Rose geht wiederum in Rokoko-Kostümen vonstatten – als ob Strauss hier musikalisch etwas anderes macht als in der Rahmenhandlung.

Den dritten Akt läßt der Regisseur auf einer Bühnenrückseite spielen, ähnlich wie Herbert Wernicke hier vor Ort Webers „Oberon“ inszenierte. Damit umgeht Friedrich das Problem des sich auf einer großen Bühne verlierenden Separées und schafft obendrein einen passenden Rahmen für effektvolle Fälschungsspiele während der Pantomimen-Musik – wobei Schlemmers Triadisches Ballett Pate gestanden haben mag. Doch handelt es sich Unglaubwürdigkeiten ein: Hätte der Ochs wirklich einen so unwirtlichen Ort wie eine nackte Bühne zum Tête-à-tête gewählt? Und wieso stören ihn nicht die Narren vor dem durchscheinenden Bühnenvorhang, wenn er andererseits hinter blinden Fenstern Widersacher befürchtet?

Die vokale Seite dieser letztlich fragwürdigen Konzeption versöhnte hinlänglich. Hervorragend die Sophie von Rosa Mannion und der Ochs von Kurt Rydl, dessen Stimme auch in der Tiefe noch die notwendige Resonanz hatte; alles andere als ein eindimensionaler Grobian, eher ein ländlicher Don Juan, ganz so wie ihn sich Strauss gewünscht hat. Auch mit Yvonne Wiedstruck, dem Octavian, konnte man zufrieden sein, während im Fall der Marschallin Karan Armstrongs Bühnenpräsenz ihre stimmlichen Defizite überdeckte. Daß damit musikalisch alles zum Besten stand, kann gleichwohl nicht behauptet werden. Jiří Kout dirigierte einen eher pauschalen „Rosenkavalier“, eine Spur à la Bernstein, mit einigen kräftigen Akzenten und agogischen Differenzierungen zwar, aber ohne überzeugende Disposition der musikalischen Höhepunkte.

Martin Elste

Webers „Freischütz“ in Zürich

Niemand, der sich in den letzten 40 Jahren Musik-Theatergeschichte ein wenig auskennt, wird sich von Ruth Berghaus einen „Freischütz“ etwa nach dem germanisierten Smetana-Rezept einer gleichsam „Verschossenen Braut“ erwartet haben. Die große alte Dame des nun wieder gesamtdeutschen Theaters würde doch etwas von ihrer sozialkritischen Unentwegtheit einbringen und – einer inneren, romantischen Stimme lauschend – das Webersche Melodie- und Rhythmus-Traktat über den schicksalhaften Aberglauben einmal in seiner bunten Unschuld schildern. Nicht als platte, dralle Jägerburschen-Studie zur Geisterstunde, sondern als schöne, märchenhaft-symbolgeladene Angelegenheit mit Querbezügen zu einer unserer vielen gesellschaftlichen Wirklichkeiten.

Wer solches erwartete, sah sich kräftig (und zugleich düster) enttäuscht. Der deutsche Wald in Hartmut Meyers schrägen, kargen Bauten war bestenfalls eine traurige Erinnerung, die „Wolfschlucht“ ein faszinierendes musikalisches Versprechen am akustischen Scheideweg von hoch-expressiver Fabuliererei und impressionistischer Fieberkurve, auf der Bühne jedoch der Abgrund schlechthin, in dessen Höhlenpforte sich das Gemeinwesen drängelt wie in einer Parabel Brechtscher Prägung. So lief diese kapitale Etüde aus Liebe, Neid und Schützenpech wie auf zwei Ebenen vor den prompt spürbar beunruhigten Zürcher Premierengästen ab. Auf der einen die ätzend porträtierten Gestalten und Handlanger einer schwebewaffneten Gewaltmechanik, auf der anderen die deutlich zugespitzte, aber in ihren schönen, sangesfreudigen Aspekten unversehrte Musik, die Weber den alten Carl Maria sein läßt und nicht im Berghausschen Sinn einen musikalischen Vorboten jener Zunft, die bei Gerhart Hauptmann Namensvetterschaft bedeutet.

Nikolaus Harnoncourt wurde und blieb der eigentliche An-

triebsfaktor dieser Aufführung. Ihm gelang es, über die Schwächen des Zürcher Opernorchesters im Wissen um das Wesentliche hinwegzugehen. Das Mittelmaß war unüberhörbar, aber die Wesentlichkeiten dieser bald geschmeidigen, bald tiefgründigen Musik blieben als allererste Botschaft unbestritten. Die Sänger/Darsteller sind aufgefordert, ihren Platz zwischen den Stühlen Berghaus und Weber/Harnoncourt zu wählen. Reiner Goldberg – ein ins Jagdrevier versetzter Alt-Tannhäuser – plazierte seine grauen, gealterten



Foto: Schlegel + Egli, Zürich

Heldentöne naturgemäß mehr im Berghaus-Milieu, während die Damen Agathe (Inga Nielsen) und Ännchen (Malin Hartelius) den „Dreigroschenoper“-Gestus mit dem vokalen Instrumentarium eines arglosen Opernstudios zu verknüpfen suchen. Am besten arrangiert sich Matti Salmi mit diesen beiden Vortragsmustern: Er spielt den Kaspar mit öder Gewalt – und er singt ihn mit der ganzen Gesundheit eines selbstsicheren Sarastro, der sich in die Höhle des Bösen verirrt hat. – Heftige Reaktionen in der schweizerischen Bank- und Musengesellschaft. „Das hat die Berghaus davon“, könnte man im Sinne der buhfreudigen Premieren-Zeugen ausrufen. Man muß nur herzig und nicht einmal sehr gut singen (wie Inga Nielsen), und schon funktionieren die Bravi...
Peter Cossé

Heftige und geteilte Reaktionen löste die „Freischütz“-Inszenierung von Ruth Berghaus in Zürich aus, bei der Nikolaus Harnoncourt am Pult stand. Inga Nielsen (rechts außen) sang die Agathe, Malin Hartelius (im Bild neben ihr) das Ännchen. Reiner Goldberg gab einen stimmlich anfechtbaren Max.

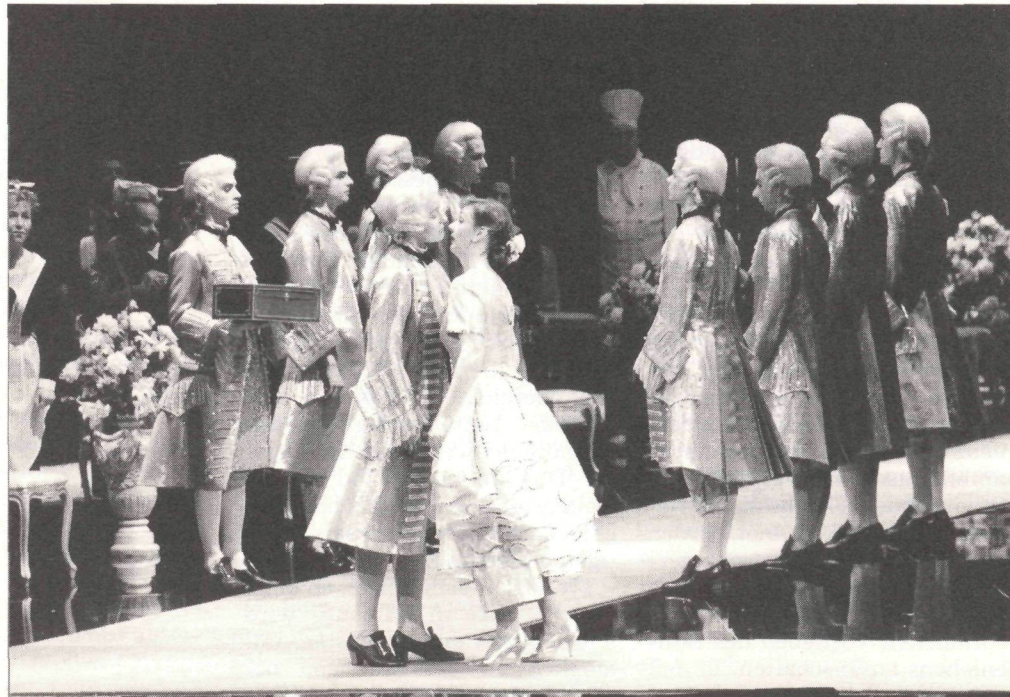


Foto: Kranichphoto, Berlin