

BEGINN DER INTENDANZ VON GARY BERTINI IN FRANKFURT

Ein Sieg nur für Ritter Gluck

Der Nachfolger von Intendant Michael Gielen an der Frankfurter Oper, Gary Bertini, hat es schwer. Das Publikum empfing ihn am Premierenabend zu Beginn seiner ersten Spielzeit bereits beim Betreten des Orchestergrabens mit Buh-Rufen. Nach etlichen mißlungenen szenischen Abläufen wurden Bertini und die Sänger ausgebuht und am Schluß gab es ein Pfeifkonzert gegen Bertini und den von ihm gewählten Regisseur. Das alles war in

Bertini mit dem Filmregisseur Cacoyannis („Elektra“, „Troerinnen“, „Iphigenie“, „Alexis Sorbas“) eine überlegte Wahl getroffen, unerfindlich bleibt aber, warum er und die Dramaturgie in der Vorbereitungszeit nicht dagegen Einspruch erhoben haben, daß Cacoyannis weitgehend in der Bilderwelt seines auch hierzu bekannte „Iphigenie“-Films von 1977 haften geblieben ist. Alles wirkt ein wenig von gestern: Klassizistische Hallenarchitektur und Kostü-

nen Nebenrollen wurde gut gesungen. Überragend klang der Pylades von Keith Lewis. Aus der Rachearie der Klytämnestra machte Marjana Lipovsek eine grandiose Szene. Curtis Rayam gab der heikel-hellen Tenorpartie des Achill männliche Kontur. John Bröcheler (Agamemnon), Clarry Bartha (aulische Iphigenie), Gabriele Maria Ronge (taurische Iphigenie), Tom Fox (Thoas) und François Le Roux (Orest) boten allesamt gesanglich hohes Niveau.

Das alles hätte Anerkennung verdient – denn auch dafür ist Bertini verantwortlich. Natürlich wäre es faszinierend gewesen, gleich an diesem Eröffnungsabend eine perfekte künstlerische Visitenkarte überreicht zu bekommen. Doch die „Übelwol-

Eine Doppelpremiere mit den beiden Gluck-Opern „Iphigenie auf Tauris“ und „Iphigenie in Aulis“ stand zur Eröffnung der Frankfurter Spielzeit auf dem Programm. Das Szenario entwarf Filmregisseur Cacoyannis (Foto links)

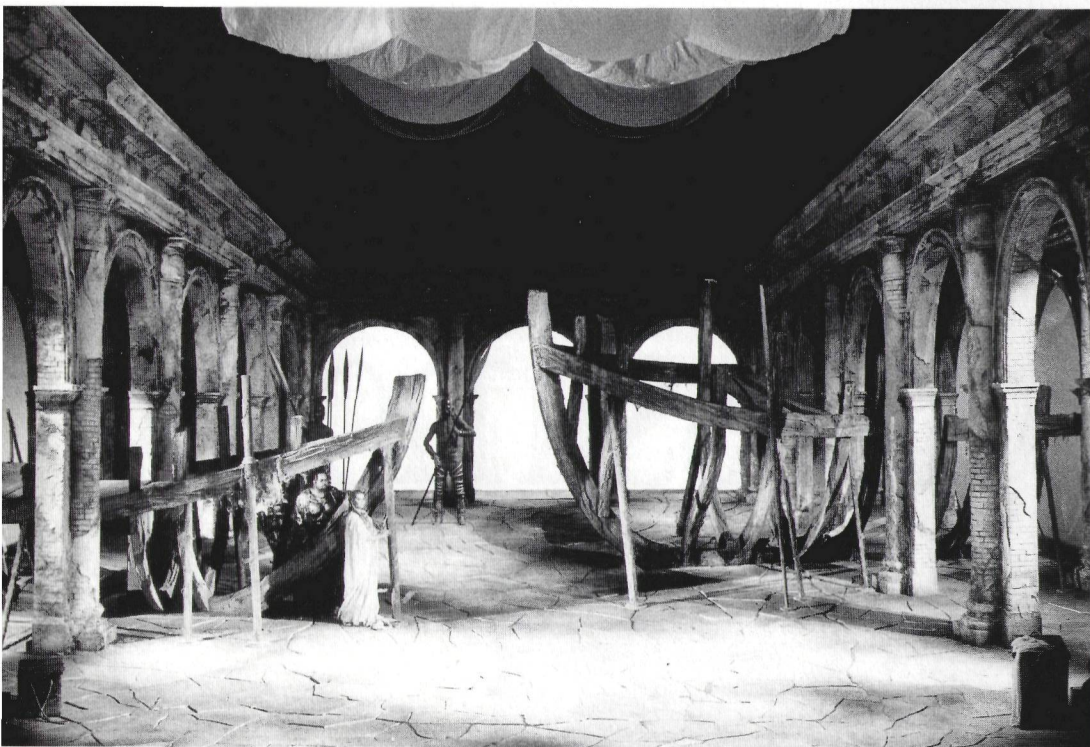


Foto: Eggert



Foto: Neubert

Anja Silja, William Cochrane und Linda Plech in der Brüsseler Neuproduktion von Janáček's „Jenufa“

JANACEKS „JENUFA“ AN DER BRÜSSELER OPER

Aus grauer Enge in eine helle Zukunft

Die Vorarbeiten für die Neueinstudierung von Janáček's „Jenufa“ an der Brüsseler Oper begannen für Musikdirektor Sylvain Cambreling mit der akribischen Arbeit an der Partitur. Die Universal-Edition Wien hatte nämlich Orchestermaterial verschickt, in dem praktisch alle harmonisch kühnen Schärfungen, alle rhythmischen Betonungen, die Charles Mackerras in seiner kritischen Partiturausgabe erschlossen hatte, wieder getilgt oder

gefunden. Kurze Erläuterungen und zentrale Textstellen wurden als „Übertitel“ in Französisch und Flämisch an die Frontwand über der Bühne projiziert. Die im Ansatz naturalistische Inszenierung lenkte den Blick immer wieder auf tiefere An- (und damit Ein-)sichten: der staubgraue Zwischenvorhang öffnet sich vor der Aussicht auf ein enges Mühlental, zeigt beeinträchtigte Verhältnisse vor einer lichten Weite. Die Personen der Oper erscheinen als Opfer falscher Moralvorstellungen, einer deformierenden Erziehung, eines sinnentleerten Christentums – sichtbar durch die unfreie, verspannte, zwanghafte Körperhaltung.

Für diese „Jenufa“-Inszenierung stand ein Trauensembel zur Verfügung. Bereits die Nebenrollen waren perfekt besetzt – etwa der profunde Jules Bastin als Richter, die knochig-

herbe Sona Cervena als alte Burja oder die quirliche Elzbietha Szmytka als eitel-zwitschernde Karolka. Anja Silja gab mit geradezu beängstigender Expression ihr Rollendebüt als Küsterin. Auch Linda Plech hatte mit den schweren lyrischen Phrasen der Jenufa keine Schwierigkeiten; es blieben besonders die anrührenden Momente zwischen ihr und der Küsterin im zweiten und dritten Akt im Gedächtnis, wo Dresen die Zuneigung zwischen beiden bewegend zeigt. Eindrucksvoll wirkte auch der Tenorkontrast zwischen dem eleganten, markigen Stewa (Kurt Schreiblemayer) und dem zunächst dumpfen, dann aber aufblühenden Laca (William Cochrane).

Ein Bravo-Sturm für Dirigent und Orchester bereits zur Pause und unglaubliche Begeisterung am Schluß der Oper waren Ausdruck des Dankes an Cambreling, die Sänger und das hörbar gereifte Orchester. Schade, daß Brüssel, die „Hauptstadt Europas“ nicht gerade „vor der Haustür“ liegt, denn die dortige Oper ist auf dem Weg, eine Art „Opéra d'Europe“ zu werden. W.-D. Peter

JOHN ADAMS' OPER „NIXON IN CHINA“ IN HOUSTON URAUFGEFÜHRT

Mao bittet zum Tanz

War das berühmte rote Buch des Großen Vorsitzenden am Ende gar ein Gesangsbuch? Jetzt singt Mao jedenfalls. Während sich hiesige Opernmacher ihre Helden lieber in der Antike (zwischen Cassandra und Oedipus) oder in der Literaturgeschichte suchen, blätterten Amerikas Regie-Wunderkind Peter Sellars, die Librettistin Alice Goodman und der West-Coast-Minimalist John Adams lieber in kaum vergilbten LIFE-Bänden und plünderten Videotheken. Heraus kam die Oper „Nixon in China“ – und das Werk der Dreierbande fand bei der Uraufführung im nagelneuen Opernhaus im texanischen Houston viel Sympathie.

Die Autoren legen übrigens Wert darauf, keine Satire geschrieben zu haben. Aber wenn Thomas Ham-

mons seinem Kissinger kabarettreife Ähnlichkeit verlieh, gab es schon mal einvernehmlich Kichern – die Verklärung der politischen Zeitläufe zum Mythos hat eben ihre Tücken. Der Weg von Washington über Peking in die „zeitgenössische Mythologie“ (so Adams) führte Nixon jedenfalls durch sechs Stationen seines historischen China-Besuchs aus dem Jahr 1972. Die Drei-Stunden-Oper beginnt mit seiner Ankuft in Peking, konfrontiert die amerikanischen Gäste im zweiten Bild mit dem Großen Vorsitzenden (natürlich ein Helden-tenor) und schickt ihn zum Festbankett in der Großen Halle des Volkes: Ein effektvolles Finale des ersten Aktes ist gesichert.

Im zweiten Akt sieht Mrs. Nixon China so, wie sie es sieht. Zu den vertracktesten Einfällen des Stücks

dieser Form unangemessen. Nicht Bertini ist schuld am Weggang Gielen. Außerdem – hat er nicht ein Recht darauf, dem Publikum seine „Handschrift“, sein Profil zu zeigen – und dann erst eine „Quittung“ zu bekommen?

Dabei gäbe es über die Frankfurter Doppelpremiere der beiden Gluck-Opern „Iphigenie in Aulis“ und „Iphigenie auf Tauris“ viel zu diskutieren. Das Projekt, beide Opern zusammen zu zeigen, war als Idee faszinierend, die dramaturgische Realisierung – eine Verknüpfung beider Werke – gelang indessen nicht. Der Abend wurde lang und nur momentweise spannend. Zwar hatte

me wie in einem schlechten Historienfilm. Dazu kommt die mangelhafte Personenregie, so daß die opernhafte „große Geste“ quälend Auferstehung feierte.

Bertini hat jedoch die beiden Werke entschieden dramatisch akzentuiert und Spannungsgeladen dirigiert. Das Orchester war allerdings nicht in Höchstform – einmal mußte neu begonnen werden. Der Männerchor hinkte fast dauernd hinterher. Dennoch bekam der Abend speziell in der deutlich gehaltvolleren „Iphigenie in Tauris“ musikdramatisches Profil und war insofern ein Sieg für Gluck. Die Sängerbesetzung verdiente das Etikett „Staatsoper“. Bis in die klei-

ler“ erhielten weitere Argumentationshilfen – und die neue Intendanz die Quittung für mangelnde Repertoire-Planung: Die zweite Premiere „Così fan tutte“ mußte wegen Erkrankung einer Sängerin ausfallen. Ein problematischer Intendanzbeginn also, der nachträglich eine geradezu tragische Dimension bekam, als bekannt wurde, daß die Frankfurter Oper in der Nacht vom 12. auf den 13. November 1987 einem Brandanschlag zum Opfer fiel, der einen Millionenschaden verursachte und den regulären Opern-Betrieb für mindestens drei Jahre lahmlegt.

Hans-Peter Uhl

und auch der Inszenierung gehört das Spiel im Spiel, wenn den Gästen eine (nur mäßig gut imitierte) Peking-Oper „Das rote Frauenbataillon“ präsentiert wird und sich dabei die Wahrnehmungsebenen vermischen, schon weil der Kissinger-Darsteller auch den bösen Kriegsherrn mimen darf. Die lange Schlussszene ist dann der letzten Nacht in Peking gewidmet – und den Reminiszenzen über den Lauf der Zeit. Midlife-Amerikaner und greise Chinesen kramen in ihren Erinnerungen und bügeln Hoffnung auf – und Mao bittet seine Gattin zum Tanz. Dies ist die leiseste und riskanteste Szene der ganzen Oper, denn die Librettistin schickt ihre Helden allesamt mit philosophischen Bett-hupferln in die Laken – und John Adams riskiert eine fast an die Grenze der Süßlichkeit gehende Suche nach der Innerlichkeit.

Schon vor der Uraufführung hatte der 40jährige Komponist geäußert, er gehöre nicht zu jenen, die Verständlichkeit von Musik für verdächtig halten. Prompt geriet ihm seine umfangreiche Partitur für ein 33-Mann-Orchester zwar eingängig, aber nicht einfältig. Adams ist vielleicht der vielschichtigste unter den Minimal-Music-Machern, seine rhythmischen Strukturen sind vielfältiger, seine Harmonien schillernder etwa als die des Repetitionsweltmeisters Philip Glass. Und an Sänglichkeit findet sich nicht nur in der neuen Welt wenig Vergleichbares. Mögen west-

europäische Avantgardisten diesen Ausstieg aus dem Wettlauf um den kompositorischen „Fortschritt“ auch verteuflern, John Adams besteht mit einigem Charme auf seinen uramerikanischen Musikwurzeln, auf der musikalischen Landessprache, die auch einen Pop-Akzent haben kann.

John DeMain, Musikchef der Houston Grand Opera, legte bei der Uraufführung dieses Auftragswerks, das seinen Weg durch Amerika bis nach Amsterdam machen soll (Holland-Festival '88), selbst Hand an und umschiffte sicher die rhythmischen Klippen. Und das All-America-Ensemble stürzte sich mit Wonne in die Zeitgeschichte. Allen voran natürlich John Duyker (Mao Tse-Tung), Trudy Ellen Craney (Chian Ch'ing), Sanford Sylvan (Chou En-lai), James Maddalena (Richard Nixon) und Carolann Page (Mrs. Nixon). Regie-Star Peter Sellars hielt sich diesmal für seine Verhältnisse eher zurück. Aber schließlich stammte die Idee zu allem von ihm. Und hier hatte der Zeitmaschinist der Oper, der sonst gerne die Werke aus der Musikgeschichte in die Gegenwart zerrt („Così fan tutte“ im Coffeeshop, „Don Giovanni“ in Spanish Harlem) ja auch wenig zu übersetzen. Während des herzlichen Schlußbeifalls konnten sich deutsche Besucher schon mal überlegen, wer wohl einmal eine Oper über Kohl in Bitburg schreiben wird. Falls er dafür Töne findet.

Rainer Wagner

DER NEUE BERLINER KAMMERMUSIKSAAL

„Kleiner Bruder“ für die „große Philharmonie“

Mit dem Ende Oktober eingeweihten Kammermusiksaal hat Berlin nun eine „kleine Philharmonie“ zur großen dazubekommen. Doch klein ist der Saal nicht eben geraten. Der umbaute Raum reicht fast an den der Philharmonie heran, die Zahl der Sitze ist mit mehr als 1100 stattlich. Im Vorfeld der Eröffnung gab es reichlich Ärger. Die Kosten stiegen von zunächst geschätzten 22 auf (derzeit) 147 Millionen DM. Mit dem Architekten Edgar Wisniewski, Schüler und Vollender der Pläne von

Hans Scharoun, gab es bis zuletzt Streitigkeiten über Details wie die Sitze oder die metallverkleidete Fassade. Die termingerechte Einweihung des noch nicht fertigen Baus verschlang allein noch einmal rund 800.000 DM.

Nachdem der Saal durch die Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan und Anne-Sophie Mutter die höheren Weißen in einem festlichen Konzert erfahren hatte, scheint Harmonie einzukehren. Musiker äußerten sich lobend, dem Publikum gefällt die Nähe zu den Künstlern. Inzwi-

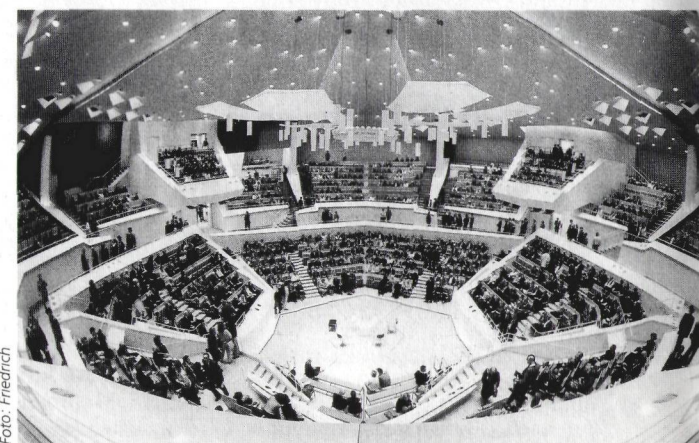


Foto: Friedrich

Foto: Wortham Theater Center

schen ist der Saal allerdings – nach einer Serie von Kammerkonzerten – erst einmal wieder geschlossen. Räume für Künstler und Verwaltung, Werkstätten, Außenanlagen, Natursteinabdeckung und Skulpturenentasse sind noch fertigzustellen. Berlin wird seinen neuen Kulturbau erst 1988 wirklich in Besitz nehmen können.

Der mit der Philharmonie und dem Musikinstrumentenmuseum verbundene Kammermusiksaal ist konsequent um das fünfeckige Podium herumgebaut. Er verfügt über drei

„Nixon in China“ (Foto oben), zeitgenössisches Musiktheater aus den USA, feierte in Houston Premiere. Foto unten: Der neue Kammermusiksaal in Berlin

Raummusikemporen und einen Rundgang zwischen oberem und unterem Parkettring. Damit eignet er sich besonders für musikalische Experimente. Im Innern und den Foyers dominiert helles Weiß und Violett. Produzenten und Rezipienten der Musik rücken einander näher. So kommt (mindestens im Bereich der besseren Ränge) Intimität auf, von der gerade die Kammermusik profitiert. Auch akustisch präsentiert sich der Saal offen und direkt. Das hat nicht nur Vorteile, denn so werden auch alle Arten von störenden Ne-

bengeräuschen verstärkt. Ob nun ein neuer Abschnitt der Kammermusikpflege beginnt und ob die kleine Philharmonie für die Kammermusik das werden wird, was die große für die Orchestermusik ist, muß sich erst zeigen. Allerdings verfügt Berlin jetzt mit dem Kammermusiksaal, der Philharmonie und dem Musikinstrumentenmuseum über ein einzigartiges Konzertsaalensemble. Es liegt nun an den Veranstaltern, sich dieses Raumes zu bemächtigen und die Möglichkeiten, die er bietet, zu nutzen.

Helge Grünewald

MOZARTS „ENTFÜHRUNG“ AN COVENT GARDEN

Martern aller Arten

Die seit 1938 erste Neuinszenierung der „Entführung aus dem Serail“ an Covent Garden erduldet im wahrsten Sinn Martern aller Arten. Ein Potpourri aus Stillebühne und Commedia dell'arte, aus Aufklärung, Burleske, Realismus und expressionistisch übersteigertem Drama gipfelte in einer schaurig kitschigen arabischen Morgendämmerung. Da kläfften Hunde vom Tonband, Vögel zwitscherten munter in Musik hinein, Grillen zirpten und Schüsse peitschten durch den Obstgarten Osmins.

Mit sieben farbenfrohen, abstrakten Prospekten des Malers Sidney Nolan und einem Zuckerbäcker-Bühnenbild sowie einer Kostümshow zwischen Rokoko und Tausendundeiner Nacht von Timothy O'Brien hatten sich zwei Designer die Ausstattung geteilt. Abrupte, unheilschwangere Beleuchtungswechsel ließen das Konglomerat in immer neuem Licht erscheinen; sie sollten wohl die undefinierbare Dramaturgie dieser Inszenierung überhöhen.

Das zumeist spannungslose, unausgegliche und von Georg Solti

nicht sonderlich inspirierte musikalische Niveau der Aufführung ließe sich mit dem Zitat „Traurigkeit ward mir zum Lose“ noch am ehesten umschreiben. Lediglich Kurt Molls Osmin, eine Mischung aus Shylock und Kaiser-Franz-Joseph-Karikatur, gelang es, die allgemeine Indifferenz zu durchbrechen: über die aberwitzigen Regieanforderungen zu triumphieren und somit, wenn schon keinen gefährlichen, so doch einen imposanten tragikomischen Haremswächter zu porträtieren. Deon van der Walt, ein stimmlich allzu schlanker, wenig engagierter Belmonte, die in der Höhe überforderte, erstaunlich regenerationsfähige Inga Nielsen (Konstanze), der munter, doch farblos dahinplappernde Lars Magnussen (Pedrillo) und die deftig fröhliche Lilian Watson (Blondchen) sahen sich einer hemmungslosen Regie (Elijah Moshinsky) als eine Art Schlachtvieh ausgeliefert. In ihrem Zentrum stand mit Oliver Tobias ein selbstherrlicher, wenig zurückhaltender Bassa Selim. Seine Martern bestanden darin, sich sein Recht auf Konstanze sehr wohl mit Gewalt zu verschaffen. Mit Soltis vorausgänger Schallplatten-Gesamteinspielung im Rücken hatte man bereits vor Kenntnis des Bühnen-Resultats beschlossen, das Ergebnis auf Video zu bannen, nicht aber die künstlerisch geniale Deutung von „Figaros Hochzeit“ durch Bernard Haitink und Johannes Schaaf. Doch wo es um die Vermarktung geht, bleibt leider allzuoft die Qualität des Produktes sekundär.

Hans-Theodor Wohlfahrt



Schüsse im Obstgarten: Kurt Moll (Osmin) und Lilian Watson in einer umstrittenen Neuinszenierung von Mozarts „Entführung“ an Londons Covent Garden Opera