

300 Jahre Oper in Leipzig

Leipzig, Tag der Arbeit 1993. Auf dem riesigen Augustusplatz, ehemals Karl-Marx-Platz, ein vereinzelter Trabi inmitten eines Jahrmarkts stählerner Eitelkeiten, deren schwergewichtigste Nürnberger und Münchener Nummernschilder zieren. Am Rande gehen einige Jugendliche vorbei und skandieren ad hoc „Ihr Bonzen...“. Gemeint ist die Hautevolee, die ihre Statussymbole vor das Leipziger Opernhaus mit seinem Ambiente zwischen kapitalistischer Nierentischästhetik und stalinistischem Zuckerbäckerstil plazierte. Anlaß ist die Eröffnungspremiere zu den Festwochen unter dem Motto „300 Jahre Leipziger Oper“ – eine Spur von Hochstapelei ist dabei, wie so häufig, wenn Udo Zimmermann das Wort ergreift. „Seit 300 Jahren Oper in Leipzig“ wäre die historisch angemessenere Formulierung. Sei's drum: Der Monat Mai wurde zum Feiern ausgerufen, und mehrere Premieren standen an, die Leistungsfähigkeit des Hauses unter Beweis zu stellen. Zum Jubiläum sind auch mehrere Publikationen erschienen. Aus der Feder des Chefdraturgen Fritz Hennenberg der repräsentative, reichbebilderte Band „300 Jahre Leipziger Oper – Geschichte und Gegenwart“ (Langen Müller, München 1993) und drei kleine Broschüren unter dem Titel „Oper Leipzig“ zur Geschichte, zum Gebäude und als Fotoband zu ausgewählten Inszenierungen (Verlag Kunst und Touristik, Leipzig 1993).

Man muß es ihm lassen: Zimmermann hat es geschafft, das riesige Opernhaus in der sächsischen Provinz zum Treffpunkt der bundesdeutschen Kulturschickeria inmitten einer rekonstruktionsgeplagten Stadtlandschaft zu machen. Und Zimmermann hat erkannt, daß dies nur geht, wenn die Presse mitspielt. Also sorgt er für ein ebenso die Trends der Zeit aufgreifendes wie abwechslungsreiches Spektrum, bei dem allerdings die Traditionen des sozialistischen Musiktheaters, des Regietheaters im Sinne von Felsenstein und Herz, außen vor bleiben. (Wer das sehen will, der hat noch an der Ber-

liner Komischen Oper, beispielsweise bei der jüngsten Inszenierung, Händels „Julius Cäsar“, eine Gelegenheit dazu.) Nicht allein, daß die Originalsprache wieder zu ihrem Recht kommt, bei den Neuinszenierungen wird sogar wieder auf die inzwischen in Leipzig eingeführten Übertitel verzichtet. Damit wird die Oper vollends zur imaginativen szenisch-akustischen Kulisse für das Drumherum am Abend.

Mit István Szabó hat Zimmer-

mann das akustische Loch gesteckt; böse Zungen behaupten, deswegen, um bei der nächsten Premiere selbst um so stärker zu brillieren. In der Tat saßen bei Rameaus Tragedie lyrique „Hippolyte et Aricie“ die Kritiker vorne, als Zimmermann das von Burkhard Glaetzner sorgfältig und ganz im gängigen Barockstil einstudierte Neue Bachische Collegium Musicum leitete. Gottfried Pilz, bisher als Bühnenbildner von John Dew in dessen Schatten stehend, war



Foto: Andreas Birkeigt

mann einen Regisseur gewonnen, der dem „Boris Godunow“ als einer Ausstattungsober par excellence traditionellen Gold- und Brokat-Prunk von seiner besten Seite gibt. Geniales Requisit ist ein den Bühnenrahmen fast ausfüllender Foliant, in dem und vor dem sich die meisten Szenen wie die Seiten eines Geschichtsbuchs auseinanderfalten. Und in Simon Estes hat das ausnahmslos überzeugende Solistenensemble einen eindrucksvollen, rollendeckenden Weltstar an der Spitze. Daß das Gewandhausorchester trotz der (kompilierten) Mussorgskyschen Fassung unter János Kulka merkwürdig glatt und zahm klang, lag wohl daran, daß der Intendant alle Pressevertreter in

diesmal auch Regisseur und brachte mit klaren, großflächigen Formen und kräftigen Farben visuelle Eleganz auf die Bühne; sie ging leider nicht immer synchron mit der Musik einher. Und daß in dem ansonsten barockerfahrenen, hochkarätigen Sängerensemble ausgerechnet der Hippolyte (Justin Lavender) durchfallen muß, nimmt der Inszenierung viel von ihrer Glaubwürdigkeit. Was bleibt, sind schöne, stilisierte Musik und eigentümlich dem Musikalischen entfremdet stilisierte Bilder à la Wilson und Freyer.

Als dritte spektakuläre Premiere dann die szenische Uraufführung von Karlheinz Stockhausens „Dienstag aus Licht“,

Aus dem monumentalen, für die Tage einer Woche bestimmten Zyklus „Licht“ von Karlheinz Stockhausen ist „Dienstag“ in Leipzig zur Diskussion gestellt worden (Datum der Uraufführung: 28. Mai 1993).

jener Tag des siebenteiligen Mammutwerkes, an dem Luzifer und Michael miteinander kämpfen. Es ist Musiktheater aus dem Geist und im Geist der Musik. Das musikalische Geschehen bestimmt die Handlung, die ohnehin nur symbolische Bedeutung hat. Die Bedeutung der Musik wird szenisch umgesetzt, ohne daß Stockhausen diesem Vorgang eine andere semantische Ebene zuordnete. Das zweieinhalbstündige Opus gliedert sich in drei Teile: Den „Friedensgruß“ als statisches, rituelles Vorspiel, den mit Einflüssen des Kabuki-Theaters und der pantomimischen Groteske stilisierten „Jahreslauf“, und einen Kampf („Invasion“), bei dem die Musik als Musik agiert. Es kämpfen die Truppen von Michael und Luzifer mit ihren Instrumenten gegeneinander, die Trompete wird zur akustischen Waffe im dreidimensionalen, auch die Vertikale berücksichtigenden Klangraum, für den Stockhausen extra Laufstege inmitten des Parketts montieren ließ. Musik im Raum, das ist das eigentliche musikalische Sujet des Werks, ein Thema, das Stockhausen schon seit seinem „Gesang der Jünglinge“ (1953) beschäftigt und für das ihm hier in Leipzig ein hinreichender Spielort zur Verfügung steht. Stockhausen schafft einen durchorganisierten Mikrokosmos, bei dem nahezu jede Bewegung kompositorisch festgelegt ist – ob sie auch kompositorischen Sinn macht, ist eine andere Frage, die sich nicht im Rahmen einer Aufführungskritik beantworten läßt.

Mit viel logistischem Geschick und großem Einsatz aller Beteiligten hat es die Leipziger Oper geschafft, ihre Festwochen zu einem ansehnlichen, durchaus kontrovers diskutierten Erfolg zu bringen. Ob die Flucht in den schicken Kulturkonsum allerdings von Dauer sein wird, wird wohl die lange Liste der Sponsoren bestimmen. Martin Elste

Bibel für Höhlenforscher

Neues Musiktheater von Steve Reich und Alfred Schnittke gab es in Wien – von Oper ist dabei nicht die Rede. Das neue Opus von Alfred Schnittke wird als „musikalisches Geheimnis“ angekündigt. Steve Reich verzichtet auf jeden Untertitel und beugt so der Gefahr vor, eine Definition liefern zu müssen. Nur daß es sich um musikalisches Theater handelt, das ist bei den beiden Uraufführungen unüberhörbar.

„The Cave“ (also „Die Höhle“) heißt das (mit Pause) dreistündige Stück, das der Minimalist Steve Reich zusammen mit der Video-Künstlerin Beryl Korot „konzipiert und entwickelt“ hat. Es geht um die Höhle von Machpelah „bei Mamre, welches Hebron heißt, im Lande Kanaan“ (Genesis). Dort begrub Abraham sein Weib Sarah, dort wurde er selbst von seinen Söhnen Isaak und Ismael bestattet, und dort fanden nach der Legende auch Adam und Eva ihre letzte Ruhe. Den Ort gibt es noch, aber die Höhle ist nicht mehr zugänglich. Doch der Musiker und die Bildkünstlerin wollten als Höhlenforscher ja auch nicht in die Abgründe der Erde steigen, sondern in die Tiefe der Erinnerung, sie wollten die Schichten der Überlieferung aufgraben: mal analytisch, mal archäologisch. Fünf Fragen, drei Fragerunden, das ergibt ein Puzzle in drei Akten. „The Cave“ stellt in jedem Akt die gleichen grundlegenden Fragen: Wer ist Abraham? Wer ist Sarah? Wer ist Hagar? Wer ist Ismael? Wer ist Isaak? Es antworten Israeli, Palästinenser und Amerikaner.

Das alleine wäre kaum mehr als ein bebildertes Bibelquiz, das uns daran erinnert, daß Abraham ja der Ahnvater nicht nur der Juden, sondern auch der Araber ist. Gewiß ist es reizvoll, die Übereinstimmungen und die Perspektivverschiebungen der jeweiligen Überlieferungen vorgeführt zu bekommen – und die Perspektivenlosigkeit manches Zeitgenossen, dem zu Abraham gerade

noch Lincoln einfällt, der bei Ismael an „Moby Dick“ denkt, ihn als „eine Art James Dean des Alten Testaments“ sieht und seine Mutter Hagar mit Lilian Gish besetzen würde. Geschichte zwischen Überlieferung und Mythos...

Dennoch bliebe es beim kulturell-soziologischen Feldversuch, wenn Reich und Korot dieses Material nicht bearbeitet und verarbeitet hätten. Steve Reich bemüht nicht zufällig Leos Janáček's Aussage, Sprachmelodien seien „Fenster in die Seelen der Menschen“. Also greift er Satzfragmente und Sprachbögen auf, repetiert sie instrumental, läßt sie von seinen dreizehn Instrumentalisten und seinem Gesangsquartett untermalen und unterstreichen, modelliert die individuellen Sprachrhythmen heraus. Dazwischen stellt er immer wieder hart skandierende Bibeltexte, die live gesungen und dazu in den Computer eingegeben werden und nicht nur auf dessen Bildschirm erscheinen, sondern auch auf einer der fünf Leinwände, auf denen ansonsten Beryl Korot die Zitierten bildlich aufscheinen und abtauchen läßt.

Das Ergebnis ist nicht ohne Schwächen, aber dennoch faszinierend. Wie (fast) alle Diabende hat auch dieser seine Längen. Gerade wenn Stimmen und Musik schweigen und nur die touristische Annäherung an den Ort über die Bildschirme läuft, möchte man gerne interve-

„Hommage an Schiwago“ heißt ein neues Stück mit Musik von Alfred Schnittke, das bei den Wienern Festwochen uraufgeführt wurde.



Foto: Johann Klingner

nieren. Aber man hat sich eben dem Erzählrhythmus zu fügen, auch wenn der israelische (68 Minuten) und der palästinensische Weg (44 Minuten) sich hinziehen. Dafür wird es ja nach der späten Pause kurzweiliger, schon weil die befragten Amerikaner ihr Thema wesentlich lockerer angehen. Und jetzt greift Steve Reich auch agiler ein, jetzt ersetzt er den Markierstift weit öfter durch den Komponiergriffel, jetzt spielt er stärker mit dem Material. Den größten Sog haben die ersten beiden Akte, den größeren Witz zeigt die abschließende halbe Stunde. Aber man kann eben nicht alles haben, die hypnotische Kraft des Einhämmerns und virtuose Eleganz des witzreichen Kombinierens und Spielens. Ein Teil des Publikums in der Wiener Messehalle brachte sich selbst um diese Entscheidung und seilte sich schon während der ersten Hälfte von den amerikanischen Höhlenforschern ab.

Wie man Sprache auf den (Rhythmus-)Punkt bringt, darum geht es auch in der zweiten musikalischen Uraufführung zum Auftakt der diesjährigen Wiener Festwochen. Juri Ljubimov nennt seine Pasternak-Adaption „Hommage an Schiwago“ – „frei nach Motiven des Ro-

mans“. Dieses „musikalische Gleichnis“ ist zugleich wohl auch ein Rätsel, denn wieviel Musik wirklich von Alfred Schnittke für diesen Abend komponiert wurde, wieviel sein Sohn und Mitarbeiter Andrej lieferte, wieviel aus Schnittke-Schubladen ausgegraben und eingefügt wurde und wieviel der (nicht nur) kirchenmusikalischen Überlieferung zuzuschreiben ist, das bleibt offen.

Es schadet nichts, wenn man Pasternaks Roman gelesen (oder doch zumindest den Film gesehen) hat. Diese sehr verkürzte Szenenfolge wird vom Moskauer Taganka Theater nämlich in der Originalsprache aufgeführt. Allerdings bemüht sich Taganka-Chef Ljubimov sehr um beredte Gesten, um sprachlose Ausdruckskraft. Vieles wird pantomimisch erzählt, anderes gar getanzt. Immer wieder entwirft er griffige Konstellationen, scheut vor plakativem Pathos nicht zurück, vertraut auf den spröden Charme des „armen Theaters“. Nichts wird auf die Schippe genommen, auch wenn immer wieder Schaufeln als Requisit auftauchen. Alles ist todernst, wandelt sich vom Passionsspiel zum Mysteriendrama, weil nicht nur musikalisch die Liturgie immer

stärker den Roman durchtränkt.

Fast andauernd wird gesungen: von der Deklamation zum Dreiklang, vom Sprechgesang bis zum Choral, die russische Seele schwingt und tönt, das respektbeisende Ensemble rund um den Schiwago des Valeri Zolotuchin schont sich nicht. Das Ergebnis ist auf anrührende Weise nicht von dieser Zeit – zumindest für westliche Augen und Ohren. Statt zeitgenössischem (Musik-)Theater eine historisierende Hommage. Ein Russical. Huldigung und Heldenverehrung. Viel Beifall, teils ehrfürchtig, teils nachsichtig.

Rainer Wagner

Auf russisch
präsentierte Juri
Ljubimov mit dem
Moskauer Taganka
Theater eine Paster-
nak-Adaption mit
Musik von
Schnittke.



Foto: Johann Klingner

Notizen aus London

Am Royal Opera House Covent Garden gab es in den zurückliegenden Monaten einen erfreulichen Reigen von in der Regel ausgewogen besetzten Erfolgen. Sie haben nicht nur dem angeschlagenen Generalintendanten Jeremy Isaacs den Rücken gestärkt sondern sorgten trotz der extrem hohen Eintrittspreise auch wieder für volle Häuser und ermöglichten eine Reduzierung des Defizits aus zurückliegenden Spielzeiten. Die faszinierende Zusammenarbeit von Harry Kupfer, Hans Schavernoch und Reinhard Heinrich in „La Damnation de Faust“ als Übernahme von Amsterdam (1989) und Bregenz (1992) begeisterte selbst angesichts der verheerenden hiesigen Bühnenbedingungen und bei unbefriedi-

gender Sicht im Parkett. Das durchsichtige Dirigat des Berlitz-Experten Colin Davis garantierte eine ausgewogene Balance, während neben Jerry Hadley (Faust) und Samuel Ramey (Mephistopheles) vorrangig Olga Borodina als Marguerite mit einer subtilen, überragenden Rolleninterpretation aufwartete. Zu den weiteren Höhepunkten zählte das Hausdebüt von Thomas Hampson als Figaro in Rossinis „Barbier von Sevilla“ unter dem flexiblen, ungewöhnlich musikalischen Dirigenten Evelino Pidò. Mochte man annehmen, daß sich dieser hünenhafte Amerikaner einer derartig südländischen Partie nur schwer unterordnen könne, so bewies sein übersprudelnder und so selbstverständlicher Figaro das Ge-

genteil. Claudio Abbado und Claire Gibault teilten sich die von Mailand und Wien ausborgte, distanzierte „Pelléas et Mélisande“-Produktion des 1990 verstorbenen Regisseurs Antoine Vitez. Auch diesmal sangen Frederica von Stade und François Le Roux die Titelpartien, doch wirken bei aller künstlerischen Reife diese beiden Stimmen inzwischen ein wenig zu schwer. Dafür begeisterte die Fernsehausstrahlung der von Peter Stein und Pierre Boulez für die Welsh National Opera erarbeiteten Version. Sie soll im Herbst bei der Deutschen Grammophon als Laser Disc erscheinen. Das künstlerisch gewichtigste und vom zweiten britischen Fernsehkanal live ausgestrahlte Ereignis war Verdis „Stiffelio“ vorbehalten. Die

von Verdi endlos zu weiteren Opern überarbeitete Rarität kann in dieser von Eduard Downes erstellten Fassung unter Einbeziehung bisher unbekannter Originalmanuskripte als authentisch gelten. Die Entscheidung von Regisseur Elijah Moshinsky und Designer Michael Yeargan, die Handlung um die Heimkehr des protestantischen Pfarrers Stiffelio zu seiner Gemeinde und den Ehebruch seiner Frau im mittleren Westen der USA des ausgehenden letzten Jahrhunderts anzusiedeln und ihr einen Hauch Ibsen zu verleihen, unterstützte die Dramatik, ohne von der vollblütigen Musik abzulenken. José Carreras, bereits der Stiffelio der bisher einzigen, unvollständigen Einspielung, und die fulminante Sängerdarstellerin Catherine Malfitano (Lina), aber auch das gesamte übrige Ensemble zeigten unter Edward Downes keinerlei Schwachstellen und verhalfen der Oper zu einem späten Triumph. Für die kommende Spielzeit sind neben 13 Wiederaufnahmen (u.a. Harrison Birtwistles „Gaiwan“) fünf Neuinszenierungen und zwei Koproduktionen angekündigt, darunter „Die Meistersinger“ (8. Oktober) mit dem Team Bernard Haitink/Graham Vick sowie Nancy Gustafson (Eva), John Tomlinson (Hans Sachs), Gösta Winbergh (Walter), Thomas Allen (Beckmesser) und Deon van der Walt (David), Massenets „Cherubin“ mit Susan Graham und „Aida“ mit Cheryl Studer in den Titelpartien.

An der English National Opera geht die Ära Peter Jonas einem finanziell leider wenig ersprießlichen Ende entgegen. Das bisher treue Publikum blieb in dieser Spielzeit allzuhäufig aus, was wohl nicht allein auf einige verheerende Inszenierungen, sondern auch auf die Rezession zurückzuführen ist. So müssen der neue Generalintendant Dennis Marks und sein Musikdirektor, die junge, charmante und tatkundige Sian Edwards, ein Defizit in Millionenhöhe übernehmen und zusätzlich noch die allgemein angekündigte Subventionsreduzierung um zwei Prozent verkraften. Sie haben inzwischen ihre vielversprechenden Pläne bekanntgegeben und zugleich auf eine Erhöhung der

Eintrittspreise verzichtet. Neben einem neuen „Lohengrin“ und mit „La Bohème“ und „Jenufa“ als Auftakt zu Puccini- und Janáček-Zyklen steht am 20. April 1994 mit „Blond Eckbert“, einem Stück der schottischen Komponistin Judith Weir, eine Uraufführung ins Haus. Zu den weiteren Höhepunkten zählen die Wiederaufnahmen der Erfolge von Mozarts „Figaros Hochzeit“, Händels „Xerxes“ und Weills „Street Scene“, sowie Neuinszenierungen von „Così fan tutte“, Smetanas „Zwei Witwen“ und dem „Rosenkavalier“ (mit Anne Evans als Feldmarschallin).

Anne Evans, die Brünnhilde des letzten Bayreuther „Ring“, war es auch, die gemeinsam mit Charles Mackerras einem kurzen Gastspiel der Welsh National Opera im Royal Opera House zu großem Erfolg verhalf. „Tristan und Isolde“ war in London seit 1985 nicht mehr aufgeführt worden. Die Unaufdringlichkeit von Inszenierung und Bühne (Yannis Kokkos) verlieh der vehementen, dramatisch gestrafften Interpretation von Charles Mackerras ihr eigentliches Gewicht. Anne Evans wuchs als Isolde über sich selbst hinaus. Ihre Stimme ist nicht übermäßig groß, dafür wunderschön differenziert, tragfähig, warm und ohne jede Aufdringlichkeit. Für den robusten Jeffrey Lawton bedeutete der Tristan ebenfalls keine Anstrengung, und auch die übrigen Protagonisten glänzten nicht nur mit beachtlicher Wagner-Kultur, sondern zusätzlich mit einer exzellenten deutschen Diktion.

Im Barbican Centre bescherte Mstislav Rostropovich eine umfangreiche Retrospektive seines Freundes Benjamin Britten. Kammermusik, viele interessante Referate, aber auch so manche fehlgeleitete Diskussion, frühe Filmmusiken und selbstverständlich sein reichhaltiges, Rostropovich gewidmetes Cello-Œuvre wechselten mit üppigen sinfonischen Beiträgen, einer konzertanten Aufführung von „Peter Grimes“ und dem „War Requiem“ als krönendem Abschluß.

Mit einem in London kaum zur Kenntnis genommen und nicht einmal ausverkauften Englanddebüt begann das alljährliche

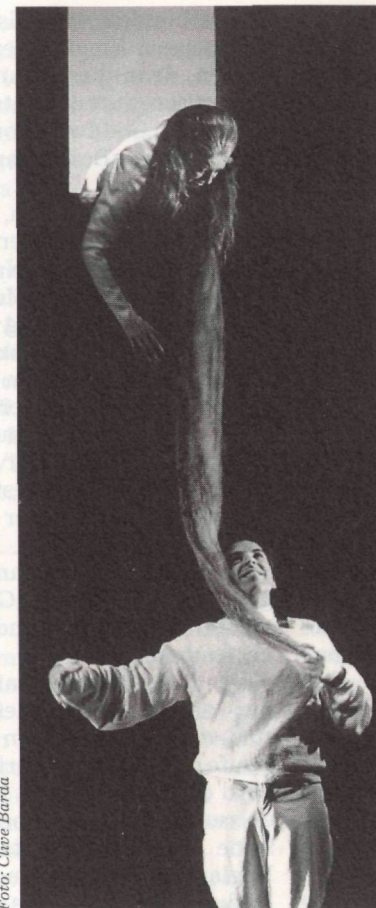


Foto: Clive Barba

Frederica von Stade als Mélisande und François Le Roux als Pelléas in der (teilweise) von Claudio Abbado dirigierten Aufführungsserie der Debussy-Oper am Royal Opera House Covent Garden. Dabei begegnete man noch einmal der Inszenierung des verstorbenen Regisseurs Antoine Vitez.

Brighton Festival. Das zwölfjährige deutsch-amerikanische und in Aachen beheimatete Violinwunder David Garrett musizierte gemeinsam mit dem leider wenig anpassungsfähigen Bournemouth Symphony Orchestra unter Andrew Litton das Violinkonzert von Mendelssohn. In der Regel ist „Wunderkindern“ gegenüber Skepsis angebracht – nicht so hier. Vergleicht man die Reinheit, Musikalität und Empfindungsfähigkeit seiner Mendelssohn-Interpretation bei erstaunlich souveräner Instrumentalbeherrschung und Bogenführung mit der von Midori, die die Zuschauer damit jüngst in der Royal Festival Hall das Fürchten lehrte, dann wächst hier in der Tat ein vielversprechendes Talent heran. David Garrett wird von der Geigerin Ida Haendel betreut. Es bleibt zu hoffen, daß sie ihn nicht überexponiert, obwohl er längst mit einem Recital auch dem Bundespräsidenten seine Aufwartung gemacht hat und sich im Juni nächsten Jahres in München mit einem Mozart-Konzert vorstellen soll. Hans-Theodor Wohlfart