

BRÜSSELER NEUPRODUKTION DES „PARSIFAL“

Humanitätsdrama ohne Weihrauch und Mystik

Die Aufbauarbeit der Brüsseler Dramaturgie trägt Früchte: Für den neuen Baustein am dortigen Wagner-Zyklus (gleichzeitig der ersten „Parsifal“-Neuinszenierung seit Jahrzehnten) verpflichtete Intendant Gerard Mortier kein „Opernführer-treues“ Team. Er kann seinem Publikum musikalisch-szenische Herausforderungen durch junge, musiktheatralisch orientierte Werk-Debütanten wie Dirigent Sylvain Cambreling, Regisseur Peter Mussbach, Bühnenbildner Johannes Schütz und drei Rollen-Neulinge auf der Bühne zuzumuten.

Das Bühnenteam knüpfte offensichtlich an die maßstabsetzende Frankfurter Produktion von Berghaus/Manthey an. Ähnlich wie dort finden sich auch in Brüssel kräftige Farbsymbolik, Abstraktion und Beschränkung auf wenige zeichenhafte Gegenstände. Zusammen mit dem Dramaturgen Egon Voss von der Münchner Wagner-Edition und aufgrund seiner eigenen Psychiater-Tätigkeit vertiefte Mussbach Handlungszüge, suchte tiefere Werksschichten zu visualisieren. Entsprechend Gurnemanz' Satz „Zum Raum wird hier die Zeit“ durchdringen sich Außen und Innen, Nah und Fern, Erinnerung und Gegenwart. Ein hoher, leerer, klassizistischer Saal weitet sich durch magisches Blaulicht in eine sternendurchfunkelte Außenwelt; auf bewegliche Monolithe gemalte Bäume kreisen durch diesen weltverlorenen Raum, ermöglichen Schauplatzwechsel, und formen – als fernes Zitat der berühmten Bayreuther Wandeldekorationen – einen quasi ummauerten Innenbezirk für das gespenstische „Grals-Ritual“. Der Orden ist eine intellektuell überzüchtete Geheimgesellschaft – optisch dargestellt durch hohe Stirnmasken. Sie zwingt Amfortas zu einem Kreuzweg-ähnlichen Leidensgang und berauscht sich am Blut aus seiner Wunde. Aus dem nun nachtschwarzen Raum schiebt sich Klingsors Gegenwelt nach vorne: Eine sinnentleerte schwarze Man-

Foto: Tüllmann/La Monnaie



Regisseur Peter Mussbach versuchte in seiner Neuinszenierung von Wagners „Parsifal“ in Brüssel tiefere Werkschichten des Bühnenweihfestspiels freizulegen. Szenenfoto: Livia Buday-Batky (Kundry) und Gary Bachlund (Parsifal).

telsammlung, vom neidgelben Klingsor gehätschelt als Negativ der weißbemäntelten Gralsclique. Aus diesen Mänteln tauchen die „Blumenmädchen“ auf, Gründerzeit-Kokotten, die spielerisch den unbewußten Parsifal alle Stufen vom Kleinkind zum Jungmann durchlaufen lassen, ehe Kundry wie eine Ur-Mutter-Frau-Geliebte ihn zum Mann machen will. Eine getreu dem Rilke-Vers „Wer jetzt kein Haus hat...“ winterlich-unbehauste Gesellschaft findet sich am Schluß, die vor dem „Heilmittel“ Speer zurückzuckt und von Parsifal aufgelöst wird. Amfortas durchbohrt symbolträchtig mit dem Speer-Phallus die Bekken-Schale, er und Kundry haben zum menschlichen Maß gefunden, können und dürfen nun sterben. Parsifal bleibt allein zurück – und damit entläßt das Regie-Team das Publikum unentschieden und leider ratlos.

Sylvain Cambrelings musikalische Stellungnahme war eindeutiger. Unter einem Nachbau der Bayreuther Orchestermuschel, die etwas die Lautstärke dämpfen

sollte, bot er die Partitur fernab aller Pseudo-Religiosität, allen Weihespiels in Klang und Tempowahl – vielmehr als Theaternmusik, die dramatisch zupackend vom Außen- und sehr sensibel vom Innenleben der Symbolträger dieser Gleichnishandlung erzählte. Nach einigen Forciertheiten und Unsauberkeiten zu Beginn zeigten sich Orchester und Chor auf deutschem Staatsopernniveau. Parsifal-Darsteller Gary Bachlund war durch Indisposition beeinträchtigt, könnte aber eine Entdeckung sein. Harald Stamms kernig-markanter Gurnemanz und Livia Buday-Batkys dunkel-expressiver Kundry-Mezzo mit fulminanter Höhe hatten Festspielniveau. Dazu kam die perfekte Klangabstufung eines hinreißenden Blumenmädchen-Sextetts, Franz Mazurars mephistofelischer Klingsor, und all dies wurde noch überragt von der singulären, selbstvergessenen Identifikation José van Dams mit Amfortas' Leiden. Ein Wagner-Abend mit Kunst-Anstößen für Ohr und Auge, Intellekt und Herz.

Wolf-Dieter Peter

Foto: Kranich



DEUTSCHE OPER BERLIN: „A RAKE'S PROGRESS“ VON STRAWINSKY

Überflüssiger Aktionismus

Das Nächstliegende blieb einmal mehr auf der Strecke: Strawinsky wie seine Librettisten Auden und Kallman ließen sich von Hogarths moralisierender, aber doch so saftiger Bilderfolge „A Rake's Progress“ inspirieren, denn die neoklassizistische Partitur zitiert Operngeschichte – filigran und kammeropernhaf. Das neue, „junge“ Team hingegen (Regisseur

Jürgen Tamchina und sein Bühnenbildner Roland Aeschlimann), auf das Berlins Opernchef Götz Friedrich so stolz ist, macht große Oper, bedeutsamen Boulevard, Jedermannsspiel von kulinarischer Beliebtheit. Ist es statthaft, an die legendäre Glyndebourne-Aufführung zu erinnern, die von David Hockneys genialen Bühnen-Bildern profitierte? In der Deutschen Oper war anderes zu sehen.

Strawinskys Kammeroper „The Rake's Progress“ wurde von Jürgen Tamchina (Inszenierung) an der Deutschen Oper Berlin in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht. Die Ausstattung besorgten Roland Aeschlimann (Bild) und Beate Schwabenhaus (Kostüme).

Die pastorale Idylle in True-loves Garten bewegt sich noch auf horizontalem Grund; mit fortschreitender Abwendung Tom Rakewells von den Tugenden der bürgerlichen Moral ver-rückt der Bilderrahmen. Am Ende steht eine verdrehte Bühne, die, in klinisches Weiß getaucht, die ver-rückte Welt der Irren symbolisiert. In diese schiefen Rahmen sind Versatzstücke gesetzt, die in ihrer Großflächigkeit an die kubistischen Bühnenbilder der Zwanziger Jahre erinnern. Die großdimensionierten Kulissenteile konterkarieren die ziselierten musikalischen Formeln. Die Inszenierung selbst hat dem nichts entgegenzusetzen. So als vertraute Jürgen Tamchina nicht der Wirkung des Librettos, bringt er einen Gag nach dem anderen auf die Bühne. Doch diese Gags haben wenig mit der Oper zu tun. Eine Auswahl: Da schlagen im Bordell Man Rays Augenmetronome zur Fechtscene den Takt, da radelt während der Auktion des Rakewellschen Hausrats ein Interessent mit einem Kinderrad davon. Viel überflüssiger Aktionismus also in einer Inszenierung, die wenig dazu beiträgt, die Handlung zu erhellen und immer wieder (nicht zuletzt in der ungelungenen Beleuchtung) Unentschlossenheit demonstriert.

Auch musikalisch blieben Wünsche offen. Spritzig klang Strawinsky am Premierenabend nicht, eher mit weicher Zeichnung von Stefan Soltesz dirigiert. Warum eine englische Oper in der deutschen Übersetzung aufführen? Ist doch die Kenntnis des Englischen weitaus verbreiteter als die des Italienischen und ohnehin wird auf die Textverständlichkeit unserer Sänger, wohl als Folge der Originalsprachen-Ideologie, kaum noch Wert gelegt. Am überzeugendsten war noch Eva Johansson als Ann Truelove, ein mal biederer, mal temperamentvolles Mädchen vom Lande. Julius Best gab dem Tom Rakewell zu viel Belcanto-Sostenuto. Hier wäre eine lokaler geführte Stimme angemessen gewesen. Ute Walther brachte für die explosive Koloraturarie der Baba nicht genügend Schärfe mit. István Gáti (Nick Shadow) verbesserte seine schlechte Aussprache im Laufe des Abends beachtlich, blieb aber immer ein moderater, distinguierter Salon-Teufel.

Martin Elste

LONDON: REIMANNS „LEAR“ UND BERIOS „UN RE IN ASCOLTO“

Zwei exemplarische Aufführungen

Innerhalb von nur zwei Wochen erlebte die zeitgenössische Oper in London einen doppelten Triumph. An der English National Opera umjubelte das Publikum den hier bisher unbekannten Aribert Reimann und seinen „Lear“; das Royal Opera House begeisterte mit der britischen Premiere von Luciano Berios „Un re in ascolto“. In beiden Fällen handelte es sich um exemplarische, interpretatorisch lupenreine und von den anwesenden Komponisten abgesegnete Aufführungen; in beiden Fällen ging es aber auch um virtuos gemeisterte Bühnenspektakel, deren visuelle Dichte den Erfolg sicherte.

Daß dabei das eigentliche Musikerlebnis verdrängt zu werden drohte, kann nicht Sinn einer Operaufführung sein, auch wenn mancher zeitgenössische Komponist dagegen offenbar nichts einzuwenden hat. Freilich: hier galt es vorrangig, exzellentes, fesselndes Musiktheater zu bewundern. Ein König im Zentrum des Geschehens bildet die einzige Gemeinsamkeit; doch wo Berio erhebliche Zweifel an der Existenzberechtigung überkommener Sujets innerhalb einer pluralistischen Gesellschaftsordnung plagten und er in einer Azione Musicale ohne eigentliches Libretto über den inneren Hörprozeß philosophierte, rückte Reimann mit teutonischer Aggressivität und in gekonnter, durchaus herkömmlicher Manier jenem Stoff zuleibe, dem sich selbst Verdi oder Britten nicht gewachsen zeigten. Die ENO war gut beraten, sich der Inszenierung des Krefelder Intendanten Eike Gramss von 1985 bedient zu haben. Ihre brutale Direktheit, eine bis in das kleinste Detail ausgereizte Personenregie und die Multidimensionalität einer variablen, der Shakespeare-Bühne nachempfundenen Bretterschräge verfehlten ebenso wenig ihre Wirkung, wie die ungewöhnliche Darstellungsakribie des Amerikaners Monte Jaffe in der Titelpartie und des übrigen hauseigenen Ensembles.

Während Aribert Reimann nur

bei den „Lear“-Schlußproben zugegen war, hatte Luciano Berio die musikalische Einstudierung von „Un re in ascolto“ selbst besorgt und die ersten drei Vorstellungen dirigiert. Diese Konstellation ermöglichte eine fruchtbare Teamarbeit und gewährleistete ein den Intentionen Berios entsprechendes Resultat. Nicht absurde Verzerrung, sondern konkrete geschäftige Realität des Probenalltags kennzeichnete die doppelbödige und extrem eismige Regie, mit der Graham Vick die raffiniert ausgestattete Bühne innerhalb der Bühne (Design: Chris Dyer) füllte. Der in der Musik verankerte Kontrast zwischen Traum, Sehnsucht nach Selbstverwirklichung und banaler, übereifriger und letztlich leerer Turbulenz, die in der Anklage der Protagonistin (Kathryn Harries)

gipfelt, spiegelte sich im Geschehen adäquat wider, überforderte allerdings das Auge. Ob unter den gegebenen Umständen die Parabel um den König, der horcht, ohne die Persönlichkeit eines Donald McIntyre eine ähnlich tiefe Wirkung hinterlassen hätte, muß bezweifelt werden. Auf die Projektionen der ohnedies meist zusammenhanglosen Textphrasen hätte



Der italienische Komponist Luciano Berio dirigierte an Londons Covent Garden Opera seine Azione Musicale „Un re in ascolto“ nach einem Libretto von Italo Calvino. Kathryn Harries (kleines Foto) war in der Partie der Protagonista zu hören.

Foto links unten: Phyllis Cannan (Goneril), Vivian Tierney (Regan) und Monte Jaffe (Lear) in der britischen Erstaufführung von Aribert Reimanns „Lear“ im London Coliseum.



Foto: Wiener Staatsoper

man ausnahmsweise verzichten können; sie trugen nicht zum besseren Verständnis, sondern zu weiterer Ablenkung bei. Der neue Generalintendant Jeremy Isaacs äußerte mir gegenüber zu Beginn der Spielzeit, daß es sein Bestreben sei, auch weiterhin ein hohes Niveau zu garantieren und wie bisher alle Opern in der Originalsprache aufzuführen. Mit „Un re

in ascolto“ kann er sich rühmen, diesem Ziel entsprochen zu haben. Daß er jedoch zuvor der „Fledermaus“ mit einem neuen englischen Libretto von John Mortimer und einem schlimmster englischer „Pantomime“-Tradition entsprungenen Frosch den Garaus bereitet hatte, darüber darf des Rezensenten Höflichkeit nicht schweigen. H.-Theodor Wohlfahrt

MUSSORGSKYS „CHOWANSCHTSCHINA“ AN DER WIENER STAATSOPER

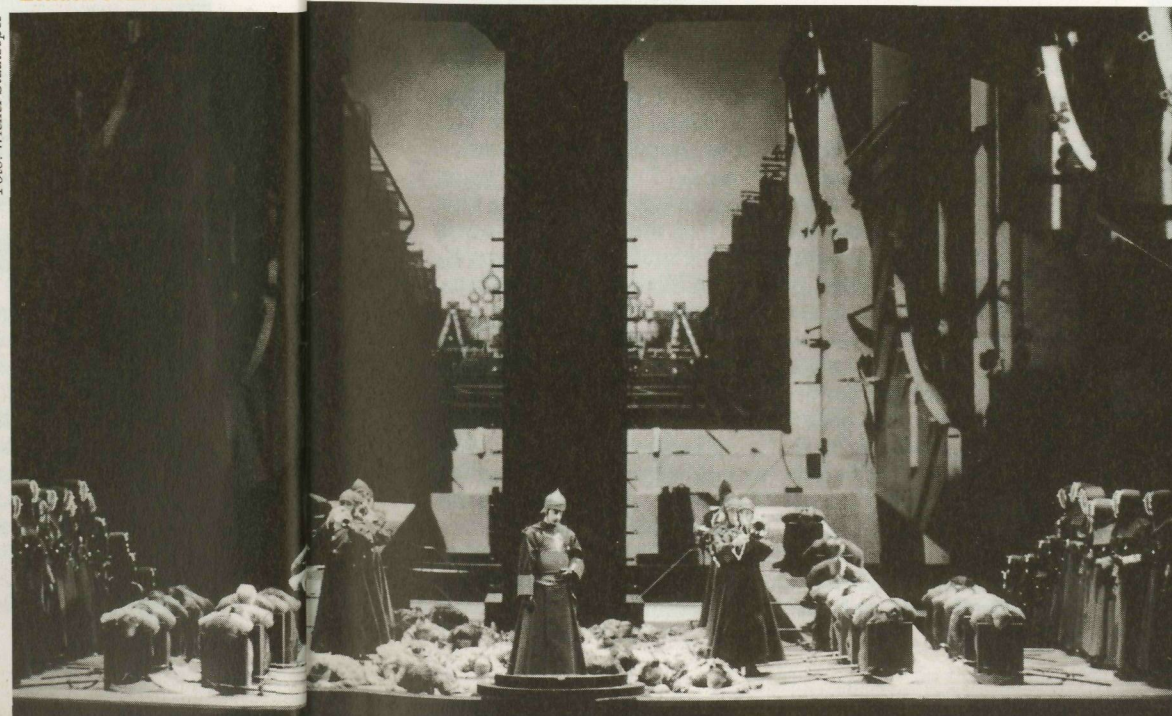
Ereignishaft und überwältigend

Mussorgskys musikalisches Volksdrama „Chowanschtschina“ hatte anläßlich seiner ersten Wiener Aufführung – das Werk war bisher nur im Zug von Gastspielen der Staatsopern von Belgrad und Sofia zu sehen gewesen – einen geradezu ereignishaften, überwältigenden Erfolg. In einer geistvoll durchgeformten Inszenierung (Regie: Alfred Kirchner, Bühnenbilder: Erich Wonder, Kostüme: Joachim Herzog) wurde die mit dem Odium der Unverständlichkeit belastete Handlung für jedermann begreiflich und überschaubar, ohne jedoch eine überdeutliche Zeigestab-Methode zu ver-

wenden. Im Gegenteil, über dem Werk blieb ein mystisches, fast märchenhaftes Dunkel gebreitet, das die gewaltige und tief berührende Wirkung nur erhöhte, alles schien von einer idealen Mischung aus Intelligenz und künstlerischer Einfühlung getragen.

Mussorgskys letztes, nur unvollständig erhaltenes Werk hat im deutschen Sprachraum bisher noch nicht die ihm zustehende Beachtung erlangt. Dem Plattenhörer ist die Oper zuerst durch die Belgrader Einspielung (Decca 1955) bekannt geworden, eine Aufnahme, die auch durch spätere Produktionen (durch das Bolshoi-Ensemble und die Staats-

Viel Mißtrauen brachte das Wiener Opernpublikum zunächst der Neuproduktion von Mussorgskys „Chowanschtschina“ entgegen, die jedoch zu einem überwältigenden Erfolg für den Dirigenten Claudio Abbado und sein Team (Kirchner-Wonder-Herzog) wurde.



oper Sofia) nicht übertroffen werden konnte. Im Gegensatz zu diesen Versionen wurde in Wien nicht auf die Bearbeitung durch Nikolai Rimsky-Korsakoff zurückgegriffen, sondern auf der Grundlage der Schostakowitsch-Version eine eigene, dem Original weitgehend angenäherte Fassung erarbeitet. Sobald die Plattenaufnahme der Wiener „Chowanschtschina“ erscheinen wird (Deutsche Grammophon, vermutlich bereits im Sommer 1989), können sich für den Hörer interessante Vergleichsmöglichkeiten ergeben: Die Szene des Schreibers im ersten Akt ist wesentlich erweitert, auch bei vielen Chorstellen gibt es bedeutenden Zuwachs, in den Gesängen der Marfa und des Schaklowity ereignen sich bemerkenswerte Änderungen. Die Schlußszene (von Mussorgsky nicht ausgeführt) erklang in Wien in der Fassung Igor Strawinskys: ein zartes, lyrisch verklingendes Ende, das mit dem inszenatorischen Kunstgriff der Wiener Aufführung in harmonischem Einklang stand. Keine effektvolle Selbstverbrennung der Altgläubigen, vielmehr ein symbolisches Hinweggehen, ein Vereisen, Verdampfen, wie man dies immer sehen wollte.

Gerade diese Szene war von so zwingender Wirkung, daß nach Fallen des Vorhangs das Publikum selbst vereist, verdampft, erstarrt zu sein schien und erst nach und nach seiner Begeisterung Ausdruck verleihen konnte. In einer gänzlich ausgewogenen Ensembleleistung sangen Nicolai Ghiaurov (Iwan Chowanski), Wladimir Atlantow (Andrej), Juri Masurin (Golizyn), Anatoli Kotscherga (Schaklowity), Paata Burchuladze (Dosifei), Ludmila Semtschuk (Marfa) und Heinz Zednik (Schreiber). Keine Spur von Star-Theater, dafür jeder einzelne vollgültig auf seinem Platz. Dazu der durch Sänger aus Bratislava verstärkte Staatsopernchor und das in Mussorgskys Melodien schwelgende Orchester unter Claudio Abbados Leitung. Die Begeisterung, mit der sich dieser Musiker für Opernwerke außerhalb des Routinebetriebs einsetzt, hat auch diesmal wieder die großartigsten Ergebnisse zutage gefördert. Von der Wiener „Chowanschtschina“ wird noch lange, in fernen Opernzeiten, die Rede sein.

Clemens Höslinger