

# MÜNCHNER OPERNFESTSPIELE

Wo bleibt die „Hochkultur“?

Immer dann, wenn bayerische Kulturpolitiker die hohen Zuwendungen der Öffentlichen Hand für die in München ansässigen Staatstheater gegenüber den verhältnismäßig schwach subventionierten Bühnen in der „Provinz“ zu rechtfertigen haben, fällt schnell das Schlagwort von der künstlerischen Hochkultur, die an besagten Häusern geboten würde. Die Festspielzeit scheint in diesem Zusammenhang besonders geeignet, diese wohlfeile Behauptung zu überprüfen, umso mehr, wenn es sich dabei um das jährlich mit rund 100 Millionen Mark ausgestattete Opern-Nobelunternehmen Nationaltheater handelt. Wolfgang Sawallisch hielt es für opportun, die Festspiele mit Hindemiths „Mathis der Maler“ zu eröffnen, einer als Hauptwerk deklarierten Künstleroper des aus Nazi-Deutschland vertriebenen Komponisten, die aufgrund ihres politisch deutbaren Inhalts 1938 in Zürich uraufgeführt werden mußte. Das Stück um die historische, gleichwohl reichlich fiktive Figur des Malers und Bildhauers Matthias Grünewald beschäftigt sich nicht allein mit Grundproblemen und Infragestellungen jeder künstlerischen Existenz, sondern führt vielmehr paradigmatisch vor, wie konfliktreich und lebensbedrohend politisches Engagement werden kann, gibt das Individuum erst einmal gegenüber den Mächtigen seine politische Gesinnung preis. Keine Frage, daß Regisseur Kurt Horres und sein Ausstatter Andreas Reinhardt die versteckten Zeitbezüge und autobiographischen Parallelen zur aktuellen Situation im Dritten Reich in Hindemiths Lehrstück offengelegt haben, wofür ihnen freilich prompt eine Welle des Protestes entgegenschlug. Ließ sich also über die szenische Realisation und die interpretatorische Sicht des Stoffs geteilter Meinung sein, so waren die musikalischen Meriten der Aufführung kaum in Zweifel zu ziehen. Verdienstvoll war Sawallischs Dezenz, mit der er das gut aufgelegte Staatsopernorchester über die schier endlosen kakophonischen Durststrecken der Partitur führte; umso eindringlicher

wirkten dann auch die vereinzelt harmonieseligen Akkordinseln, die man wohl als ein Signum Hindemithscher Tonsprache bezeichnen darf. Versöhnen konnte man sich auch mit der trefflich besetzten Sängergarde, in der John Bröcheler als jugendlich-moderner Mathis, der in seinen tenoralen Möglichkeiten bis ans Äußerste geforderte Wolfgang Neumann als Albrecht von Brandenburg sowie Sabine Hass (Ursula) und Angela Maria Blasi (Regina) den stärksten sängerischen Eindruck hinterließen.

Zu Recht mag man Hindemiths „Mathis“ als ein aufführensweites Stück Musiktheater des 20. Jahrhunderts einstufen, gleichwohl ist davon auszugehen, daß diese gelungene wie aufwendige Neuproduktion, die bereits während der Festspiele viele leere Plätze zu verbuchen hatte, nur wenige Wiederholungen erleben wird. Ein neuer Fall für den Rechnungshof? Freilich stellt sich die finanziell-künstlerische Kosten/Nutzen-Frage woanders weitaus nachdrücklicher. Etwa bei der Wiederaufnahme von August Everdings nichtsagender, hilflos-ahnungsloser „Lohengrin“-Revue – ein

John Bröcheler als Mathis der Maler in Kurt Horres' Neuproduktion von Paul Hindemiths gleichnamiger Oper. Bühnenbild und Kostüme besorgte Andreas Reinhardt.



Treppenwitz zeitgenössischer Regiearbeit. Daß gerade Everding sich dazu berufen sieht, auf Symposien über die Anforderungen des modernen Regietheaters zu dozieren, hinterläßt in Kenntnis seiner eigenen Arbeiten mehr als nur einen schalen Nachgeschmack. Everding und sein manieristischer Bühnenbildner Ernst Fuchs wollten auf einer zugebauten, hyper-naturalistischen Szene alles zeigen, von der deutschen Eiche mit eingebauter Sitzbank bis zum letzten Grashälmschen am Scheldeufer; ganz abgesehen von der sölle-, treppen- und fensterreichen Kulisse im zweiten Aufzug, die – ähnlich einem Schulspiel – ständig leerlaufendem Aktionismus diene. Die Inszenatoren boten lediglich das Klischee einer romantischen Oper, aber nichts von den ewigen Wahrheiten des Lohengrin-Mythos. Weniger schrecklich geriet das Doppeldebüt von Lucia Popp als Elsa und Peter Seiffert in der Titelpartie. Freilich: Frau Popp ist trotz ihrer stimmlichen Wandlungsfähigkeit keine ideale Elsa-Darstellerin, die mit den Großen ihres Fachs konkurrieren könnte. Peter Seiffert hingegen überraschte mit einer ausgeglichenen, schön geführten und ausdrucksvollen Stimme, deren insgesamt relativ begrenztes Volumen keineswegs die Hoffnung trübte, in diesem Sänger für

die kommenden Jahre einen entwicklungsfähigen Wagner-Tenor zu sehen. Schwach das Intrigantenpaar: Die Dimensionen der Ortrud vermochte Janis Martin nur in Ansätzen zu verdeutlichen, während Günter Nöckers blöken-der Telramund als arge Zumutung empfunden werden mußte. Sawallischs destruktive Besetzungsstrategie – einmal mehr blieb sie ein Rätsel.

Fragen hinsichtlich besagter „Hochkultur“ drängten sich auch bei der zweiten Premiere dieser Festspielwochen auf, die im Cuvillies-Theater stattfand. Eine Opernleiche, Wolf-Ferraris 1903 auf die Bretter gestellte Komödie „Die neugierigen Frauen“, erhielt von dem Dirigenten-Bruder Vittorio Patané (Bühnenbild und Inszenierung) eine kräftige Vitamin-Spritze. Sie reichte freilich kaum aus, um der dünnen Posse mit aufdringlicher Macho-Allüre erneut auf die Beine zu helfen: Zu penetrant-geschwätzig das Libretto, zu ermüdend-unterhaltend

Zu einem rauschenden Erfolg wurde beim Festival in Aix Purcells „The Fairy Queen“. In der Neuproduktion der „Zauberflöte“ sang Luba Orgonasova die Pamina.



die Musik. Was Patané darüber hinaus an eleganter Commedia dell'Arte-Bühnenarchitektur und leichtgängiger Buffa-Regie gelang, wurde systematisch von dem unter Alexander Sander grob aufspielenden Staatsorchester und einem nur in Teilen geeigneten Ensemble zunichte gemacht. Zumindest Julie Kaufmann (Colombina), Sabine Paßow (Rosaura) bei den



Damen sowie der amerikanische, bei Luigi Alva mit Feinschliff versehene Tenor Robert Gambill (Florindo) und der Papageno-erprobte Christian Boesch als Arlecchino vermittelten etwas von quasi-improvisierter Spiellaune, hatten

Esprit. Ansonsten herrschte eine die Komödie endgültig strangulierende, abgekartete „Blauer Bock“-Fröhlichkeit und eine zur Grimasse erstarrte Koketterie vor. Hochkultur in München, wie gesagt.

Stefan Mikorey

## PURCELL UND MOZART IN AIX-EN-PROVENCE

Queen of the Festival

Die Dauer des Beifalls hält sich in Aix-en-Provence normalerweise in Grenzen. Eine Opernvorstellung endet dort meist um ein Uhr nachts, man will nach Hause, strebt zum einzigen Ausgang, bevor es den großen Stau gibt. Bei der diesjährigen Neuproduktion von Purcells „Fairy Queen“ war es anders: Rie-

senapplaus, Bravochöre, Getrammel – so lange, bis das Finale wiederholt wurde. Sicher: „The Fairy Queen“, ein Schauspiel nach Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit orchestralen Zwischenspielen, Tanz- und Gesangseinlagen, ist ein Meisterwerk, das selbst im Alter von fast 300 Jahren keine Spur museal wirkt. Doch die Begeisterung in Aix ist eindeutig auf die Qualität der Produktion zurückzuführen. Da stimmte einfach alles. Adrian Noble (Regie) und Deirdre Clancy (Ausstattung) haben mit einfachen Mitteln und viel Phantasie eine maßstäbliche Aufführung geschaffen, bei der Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker zu einem homogenen Ensemble verschmelzen. Schon die erstklassigen Darsteller der Peter Hall Company (voran Geoffrey Freshwater als Bottom) heben diese Produktion weit über den normalen Festspiel-Alltag hinaus. Hinzu kommen hervorragende Tänzer (Choreographie: Françoise Lancelot und Béatrice Massin) und sehr beachtliche Gesangsleistungen, wobei vor allem die Sopranistin Lynne Dawson kontemplative Momente von Schönheit schuf. Mit seinem Barock-Ensemble (Orchestre et choeurs les arts florissants) sorgte William Christie für eine farbige, lebendige Wiedergabe des musikalischen Parts. Das alles ergab eine höchst theatralische, von prallem Leben erfüllte Aufführung. Da soll noch einer sagen „The Fairy Queen“ sei nur ein Vergnügen für Barock-Insider.

Daß die neue „Zauberflöte“ da keineswegs mithalten konnte, liegt in erster Linie an der verunglückten Inszenierung – eine trau-

rige Melange von Schultheater und bühnentechnischem Aktionismus. Mit kitschigen Postkarten-Kulissen, hilflosem Hin und Her von Zwischenvorhängen und einer laissez-faire-Personenführung zeigten Jorge Lavelli (Regie) und Max Bignens (Bühnenbild) immer wieder, wie schwer man sich mit diesem Stück tun kann. Es mag viel heißen, daß Armin Jordan (am Pult des Ensemble Orchestral de Paris) nach langsam-weihevolem Beginn die Konzentration des Zuschauers für seine differenzierte, subtile Interpretation der Partitur gewinnen konnte. Das gesangliche Ereignis des Abends (19.7.) war die Slowakin Luba Orgonasova, eine Pamina mit viel Charme und herrlicher Stimme, eine höchstmusikalische, technisch souveräne Sängerin. Tamino war Kurt Streit, eine attraktive Erscheinung im College-Look; er hat zwar nicht unbedingt die Stimme eines Traumprinzen, weiß aber mit seinen Mitteln schön und sicher zu singen. An diesem Paar mußten sich alle anderen messen lassen: das beliebte, stimmlich unterentwickelte Vogel-Duo Anton Scharinger/Edith Schmidt (deren Wiener Volkstheater in dieser gestylten Umgebung wie ein Fremdkörper wirkte), die energisch-metallische Königin (Hellen Kwon, offenbar nicht gut disponiert), der

Sarastro von (Erich Knodt) und die drei Damen – bzw. drei Hexen in dieser Inszenierung –, die stimmlich nicht recht harmonisieren wollten. Großen Anklang fanden zu Recht die witzigen Comic-Einlagen des Monostatos (Steven Cole). In vieler Hinsicht glücklicher verlief die Wiederaufnahme von „Cosi fan tutte“. Überdeutlich das Scheinhafte der Handlung hervorkehrend war die Inszenierung von Denis Llorca zwar auch keine Offenbarung, aber zumindest störte sie kaum. Die Entdeckung war für mich Brigitte Poschner-Klebel (Fiordiligi); ihre samtweiche, schöne Stimme ist eine wahre Erholung nach all den grellen Tönen, die man von vielen anderen Sängerinnen in dieser Rolle gehört hat. Olaf Bär (Guglielmo) war ihr ebenbürtiger Partner, José van Dam zeichnete etwas rauhestimmig ein intelligentes Portrait des Don Alfonso. Wenn er seine Höhenprobleme bewältigt, wird Hans Peter Blochwitz ein guter Ferrando sein; vorerst säuselt er über alle heiklen Stellen hinweg. Eirian James (Dorabella) und Dawn Upshaw (eine mannshohe, elegant gewandete Kammerzofe mit Soubretten-Ton) waren rollendeckend. Mit dem English Chamber Orchestra ging Jeffrey Tate sehr sorgfältig ans Werk, blieb aber auf Dauer zu brav. *Thomas Voigt*

Mit Szenen von erregender Bildkraft warteten David Pountney (Regie) und Stefanos Lazaridis (Ausstattung) bei ihrer „Holländer“-Produktion in Bregenz auf, die auf grobe Realistik vollkommen verzichtete.

## DER „FLIEGENDE HOLLÄNDER“ AUF DER BREGENZER SEEBÜHNE

Gelungenes Abenteuer

Wenn Wagners „Fliegender Holländer“ auf der Bregenz Seebühne zur Aufführung ansteht, dann erwartet man eine nicht alltägliche Inszenierung, die zudem den Open-air-Gegebenheiten phantasievoll Rechnung trägt. Insofern war es ein Glücksfall für die Bregenz Festspiele, mit dem Regisseur David Pountney und seinem Ausstatter Stefanos Lazaridis Bühnenpraktiker engagiert zu haben, die mühelos alle Register des modernen und wirkungsvollen Maschinen- und Illusionstheaters



Foto: Wirsauer/Bregenz Festspiele

zogen. Gleichwohl vermied man eine knallbunte Wassershow, die sich mehr um den äußeren Effekt als um den Inhalt der Oper gekümmert hätte. Keine Frage: Pountney hat die Bayreuther Arbeiten von Chereau („Ring“) mit ihren starken schauspielerischen Akzenten genau studiert, weiß auch, wie Kupfers psychologisierendes „Holländer“-Konzept funktioniert. Trotz allem hob sich seine Bregenz Inszenierung erfrischend von allem bereits Dagewesenem ab. Entscheidend dabei war, daß die szenischen Einfälle und Ideen überzeugend durchdacht und in sich logisch abliefen. Holländers Schiff – das gab es auf dem Bodensee zwar nur in einer Modellversion, die während der Ouvertüre langsam an den Zuschauern vorüberflog; übrigens ebenso wie Senta, die Tochter aus gutem Hause und mit höherer Bildung, die auf einem schwimmenden Kanapee liegend, die Mär vom Fliegenden Holländer verinnerlichte. Hervorragend genutzt wurde das multifunktionale Bühnenbild: reale Gegenwart und Welt der Maschinen, zugleich phantastisches Szenario für eine ständig zwischen Realität und Traum schwankende Ballade. Da wunderte es kaum, daß der Holländer statt auf einem Dreimaster in einem vielfenstrigen Hochhaus herangesegelte. Ein Blaubart der sieben Weltmeere, in dessen katastrophales Innenleben wir bildhaft-plastisch mehr und mehr Einblick nehmen konnten. Doch was ist eine „Holländer“-Aufführung ohne ein adäquates Sängersenensemble? Nichts. Die Bregenz ließen sich nicht lumpen. Alle Partien waren mehrfach und kompetent besetzt. Am 26. Juli brillierte Luana DeVol als durchschlagende Senta, hoben sich Hans Tschar-

mer (Daland) und Robert Hale (Tiltpartie) als markant-voluminöse Baritonstimmen ins Gedächtnis, bewies Wolfgang Schmidt als souveräner Erik, daß viele Partien in Wagners Werken außerhalb Bayreuths offenbar besser besetzt werden können als am berühmten Grünen Hügel. Freilich: Ohne den permanent vorwärtstreibenden

Ulf Schirmer am Pult, der es zu keinerlei Koordinationsproblemen zwischen den opulenten, in der Zentralbühne versenkten Wiener Symphonikern und dem lautsprecherverstärkten Ensemble kommen ließ, wäre diese Seeproduktion nur der halbe Spaß gewesen. So aber war sie ein gelungenes Abenteuer. *Stefan Mikorey*

## MOZARTS „FIGARO“ IN GLYNDEBOURNE

Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube

Mit der „Hochzeit des Figaro“ unter Fritz Busch und der Regie von Carl Ebert wurden 1934 die ersten Opernfestspiele im südenglischen Glyndebourne eröffnet. Heute, und damit genau 55 Jahre später, vertraute man auf den übersprudelnden Dirigenten Simon Rattle und das Orchestra of the Age of Enlightenment, um der nach Fritz Busch in der Folge von Vittorio Gui, John Pritchard und Bernard

gewonnenen Erfahrungen gesorgt haben dürfte.

Es sei von vorneherein betont, daß es Simon Rattle nicht um den Versuch einer „authentischen“ Interpretation ging. Vielmehr hatte eine vorausgegangene Zusammenarbeit mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment seine Begeisterung für das Klangspektrum historischer Instrumente geweckt. Man soll eine Premiere, besonders in Glyndebourne, nicht

Erster Akt von Mozarts „Figaro“ in Glyndebourne: mit William Shimell (Graf), Alison Hagley (Barbarina), Dale Duesing (Figaro) und Marianne Rorholm (Cherubino).



Foto: Glyndebourne Festival/Gravett

Haitink geprägten Mozart-Tradition eine neue Wendung zu geben. Inwieweit dies geglückt ist, wird sich wohl erst 1991 erweisen, wenn nach „Cosi fan tutte“ auch „Don Giovanni“ mit dem gleichen Team für eine Stabilisierung der

überbewerten. Gerade hier erweist es sich immer wieder, welch enormen Reifeprozess eine neue Produktion oder eine stilistische Variante erfahren kann. Das Premierenergebnis ließ aufhorchen, auch wenn es vorläufig kaum be-

friedigen konnte. Die Ouvertüre besaß jene scharf akzentuierte Attacke, jenes vibrierende Tempo, das bereits Fritz Busch mit einem konventionellen Orchester vorexerziert hatte. Doch mit Einsatz der Handlung tauchten erheblich Balanceprobleme zwischen einem richtigerweise mehrheitlich mit leichten Stimmen besetzten Ensemble und den orchestralen Schärfen, etwa dem dünnen Streicherklang, auf. Bei kaum vorhandenem Vibrato erhöhte sich zudem der Dissonanzpegel in ungewohntem Maß. Simon Rattle zog es vor, die Rezitative unter Reduzierung ihrer Melodik zu einem endlos gedehnten, häufig mit dem Publikum kokettierenden Sprechgesang zu degradieren, mit einer auf halbem Wege steckengebliebenen und dementsprechend wenig überzeugenden Ornamentik zu experimentieren und Teile ganzer Arien nach eigenem Gusto zu variieren. Die durchwegs zügigen Tempi waren durchaus gerechtfertigt, hatten allerdings in den Finali zur Folge, daß sich Orchester und Solisten zu einem unerquicklichen, selbstverständlich fortissimo ausgetragenen Wettstreit verpflichtet fühlten.

All dies ist korrigierbar, nicht allerdings die erschreckend konventionelle Regie von Peter Hall. Durch seine Inszenierung wehte weder ein vorrevolutionärer Wind noch eine frivole, wienerisch geprägte, provozierende Gesellschaftskritik. In den kargen Bühnenbildern von John Gunther lebte biederer, braver Rokokoschwulst. Lediglich der nächtliche Park besaß die erforderliche erotische Atmosphäre, ohne daß Peter Hall sie zu nutzen verstand. Schwarz bemantelte Gestalten mit weißen Gesichtsmasken erinnerten an das Faschingstreiben im Garten eines venezianischen Palazzo. Mit einem Feuerwerk auf der Bühne zog man sich zum Hochzeitsschmaus zurück in der Überzeugung, daß der Graf für immer dem jus primae noctis entsagt hat. Ein ideales Glyndebournewetter und viel Champagner trugen entscheidend zur gelösten, wohlgesonnenen und letztlich begeisterten Stimmung des Premiererpublikums bei. Der neue Mozart-Stil wird sich einem Lernprozeß zu unterziehen haben, um auch bei Regen zu überzeugen.

*Hans-Theodor Wohlfahrt*