

WIEDERERÖFFNUNG DES MÜNCHNER PRINZREGENTENTHEATERS

Erfolgreicher Einstand

Ob „Prinz“, „Prinzi“ oder „Prinze“ - nicht der Grad der sprachlichen Vulgarisierung eines Spitznamens (vgl. Celi-bidache gleich Celi) ist ausschlaggebend, sondern allein die Tatsache, daß München sein heißgeliebtes, über 25 Jahre stillgelegtes Prinzregententheater wiederhat. Wenn auch vorerst nur zum Teil, denn die erneute Indienststellung der Hauptbühne - Grundvoraussetzung für Opernaufführungen - harzt noch der weitere 50 Millionen Mark verschlingenden „großen Lösung“. Generalintendant August Everding (Anfang der 60er Jahre im Falle des Nationaltheater-Nachfolgebau noch ein vehementer Verfechter zeitlos-trostloser Betonarchitektur) hatte sich zu Beginn der 80er Jahre gottlob ein Herz gefaßt und seither für das 1901 eröffnete, amphitheatralisch konzipierte und dem Bayreuther Festspielhaus nachempfundene Prinzregententheater die Werbetrommel gerührt. Ohne den Motor Everding, ohne den zweckgebundenen Millionennachlaß der Tochter des Erb Bauers, des Architekten Max Littmann, und auch ohne die spendierfreudige Münchner Öffentlichkeit und den guten Willen der Bayerischen Staatsregierung wäre das traditionsreiche Haus aus seinem

Dornröschenschlaf wohl kaum mehr zu erwecken gewesen.

Im Jahre 1963, just zu jenem Zeitpunkt, als das Nationaltheater in neuem Glanz erstrahlte, wurde der Zuschauerraum wegen Bauauffälligkeit geschlossen, die verbleibenden Räumlichkeiten zu Proben- und Büroräumen der Staatsoper und anderer kultureller Organisationen umfunktionierte. Innen und außen war vieles heruntergekommen, ganz abgesehen von den baulichen Amputationen, die der Jugendstilarchitektur von den Nazis in den 30er Jahren beigebracht worden waren. Rund 40 Millionen

Mark kostete jetzt die überaus gelungene Restaurierung des Prinzregententheaters und die Rekonstruktion des sich harmonisch an den Hauptbau angliedernden Foyer-Gartensaaes. Störend auf die Optik wirkt sich im Augenblick lediglich die überdimensionale Lichtanlage aus, die für die vor dem Eisernen Vorhang installierte schmale Behelfsbühne notwendig wurde. Daß trotz dieser erheblichen Einschränkungen (Kulissen lassen sich kaum einsetzen) vielfältige musikalisch-kulturelle Aktivitäten möglich sind, zeigten die Eröffnungswochen mit Konzert-, Schauspiel-, Ballett- und Diskussionsveranstaltungen, wobei sich das Bayerische Staatsschauspiel mit einer verunglückten Inszenierung von Lessings „Nathan der Weise“ am schwersten tat. Man darf gespannt sein, wie sich Günther Beelitz und sein Ensemble aus der Affaire ziehen werden, denn ab Herbst dient das Prinzregenten-



Gala-Abend mit Plácido Domingo im Rahmen der Festwochen zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters: Neben dem Star-Tenor wurden vor allem auch zwei Nachwuchssänger der Bayerischen Staatsoper gefeiert - die Sopranistin Jolanta Wrozyńska und der Bariton Wolfgang Rauch (rechts im Bild der Dirigent Eugene Kohn)

Außenansicht des restaurierten Prinzregententheaters, das am „Tag der offenen Tür“ von rund Zehntausend Besuchern gestürmt wurde



theater als Ausweichquartier.

Doch schon die musikalischen Darbietungen während des Festaktes und des Eröffnungskonzertes durch das Bayerische Staatsorchester unter Wolfgang Sawallisch riefen beim Publikum helle Stürme der Begeisterung hervor, auch über die m.E. leicht überpräsenste Akustik des Saales. Daß der Generalintendant als spitzzüngiger Festredner und launiger Moderator zum erfolgreichen Einstand beitrug, verstand sich eigentlich von selbst. Die Bonmots, Pointen und Wortspielereien gerieten Everding zu einer wahren Schule der Rhetorik. Sogar die von Talkmastern wie Gottschalk, Kuli und Kon-

sorten sonst anderweitig „verwöhnten“ Fernsehzuschauer dürften bei der live übertragenen Sängergala (siehe auch TV-Kritik S. 17) auf ihre Kosten gekommen sein. Wer diesen imposanten Reigen der internationalen Sänger-Crème de la Crème, dessen Organisation allein schon als ein Kunststück bezeichnet werden darf, verpaßt hat, sollte auf einen wohl bald fälligen TV-Termin mit Plácido Domingo achten. Der Star-Tenor gab sich zur Einweihung des „Prinze“ nämlich ebenfalls die Ehre, wenn gleich hierfür ein privater Sponsor zur Kasse gebeten werden mußte. Aber Elitekunst ist eben bekanntlich teuer.

Stefan Mikorey

HERMANN PREYS REGIEDEBÜT MIT MOZARTS „DIE HOCHZEIT DES FIGARO“

Volksbelustigung zum falschen Zeitpunkt

Wer nicht blindlings alle Kriterien für intelligente, konversationsgeschliffene und nebenbei soziologisch zugespitzte „Opera buffa“ verdrängt hatte, der dürfte ohne eine gewisse Irritiertheit die Premierenstunden des Preyschen „Figaro“ im Salzburger Landestheater kaum überstanden haben. Es gab knalliges Volkstheater zu sehen, das ein praxisgewiefter Berufs-Figaro und -Almaviva aus dem alten Hut der so praxisbezogenen Bühnenwahrhaftigkeit gezogen hat. Und dies alles im Namen Günther Rennerts, auf dessen Einsichten, wie kürzlich im Rundfunk zu hören war, Prey aufbaut.

Ich mußte im Verlauf dieser schwanknahen Figaro-Aufbereitung in deutscher Sprache mehr als einmal an Preys flotte Autobiographie denken: Kunst aus dem Ärmel geschüttelt, als gestische und mimische Absage an jede Form intellektueller Versteifung. Auf diese Weise stagniert diese aufklärerische, vorrevolutionäre Buffa zur Posse mit unvergänglicher, aber überflüssiger seismographischer Musik. Hans Graf, dem mit dem Mozarteum-Orchester schon die Ouvertüre wie die akustische Brenn-

spiegelung eines „tollen Tages“ gelungen war, hatte bis zum Ende eher die Funktion eines kultivierten Kommentators deftigen Geschehens. Jammerschade, daß diese agile, weit über normalem Landestheaterniveau liegende Orchesterleistung zur Klangkulisse eines entweder grob

oder gar nicht verknüpften Handlungsgewebes verkam, an dessen Reiz- und Wendepunkten bis zur Unerträglichkeit die hemdsärmelige Philosophie des deutschen Singspiels durchzuschlagen schien. Nimmt man einiges aus dem Interieur von Rudolf Rischer - etwa das jagdstubenartig dekorierte Schlafgemach Figaros -, dazu die zwischen Otto, Indianerhäuptling und Franz Liszt-Karikatur angesiedelte Figur des Don Basilio und den artig-mobilen Figaro Lorenz Minth, so bleibt kaum etwas anderes übrig, als sich in eine anspruchsvolle Lortzing-Landschaft versetzt zu fühlen - mit Mozartscher Musik ausgestattet. Die auffallendste ästhetische Entscheidung des Regisseurs war es wohl, im Zusammenspiel mit dem Ausstatter und den Beleuchtern klarzumachen, daß der ganze Spaß tatsächlich an einem Tag stattfindet.

Gesanglich und darstellerisch vermochte sich noch am ehesten Katharina Goeldner als Cherubino vom komödiantischen Überdruck, beziehungsweise aus der allgemeinen zwischenmenschlichen Belanglosigkeit zu befreien. Unschuld, pubertäre Raffinesse und ein Timbre, das auch in der Höhe noch Leuchtfähigkeit aufweist, zeichneten ihre Auftritte aus. Diane Jennings - stimmlich sehr wendig und in lyrischen Ruhezeiten zurückhaltend - wirkt an der Seite dieses Figaro wie auf sich allein gestellt. Sie macht ihr Spiel und scheint von der Regie animiert worden zu sein, die im Sujet latente Spannung zwischen den Geschlechtern als Vorstadterotik im Ab-sechzehn-Stil der sechziger Jahre anzukurbeln. Enttäu-

Hermann Prey als „Figaro“-Regisseur: hier während einer Probe mit Peter Brannoff (Bartolo)



schend flach und ungestützt bleibt Susan Anthony als Gräfin, wenn sie ihre Mitteilungen oberhalb der Mittellage formulieren muß. Ansonsten bringt sie (gewollt?) eine britisch-adelige Note ins Spiel. Ihr ist ein Graf

an die Seite gegeben – Paul Kreider –, der weder im Zugriff auf das Personal noch im Betroffensein am Ende aus der Harmlosigkeit des Hochgeborenen heraustritt.

Peter Cossé

RUTH BERGHAUS INSZENIERT UND SPIELT DIE LULU IN BRÜSSEL

Erst die Toten werden umarmt

Sensationelle Brüsseler Spitzen: Zur belgischen Erstaufführung sollte und wollte Teresa Stratas nach Jahren der Bühnenabsenz ihr Comeback versuchen. Sechs Wochen intensive Proben. Eine glänzende Generalprobe. Dann die Premierenabsage der Stratas. Mortier und Berghaus kamen überein: Zum Gesang der übrigen Besetzung spielt die Regisseurin die Titelheldin auf der Bühne. Natürlich störte die räumliche Divergenz zwischen Aktion und Stimme (die vokale Ersatz-Lulu Celina Lindsley sang aus dem Orchestergraben). Dennoch besaß die Brüsseler Produktion Kontur.

Das Berghaus-Team ging von der Entstehungszeit des Werkes aus. Zum Vorspiel finden sich die Hauptfiguren vor einer Art Kinopalast ein. Ein Gitter verschließt zunächst den Eingang; dann öffnet der Athlet, reißt die Billets ab und läßt in den Vorführungsraum ein, der damit als Käfig und Weltgefängnis zusätzlich charakterisiert ist. Anschließend fährt die Trennwand hoch und gibt das Einheitsbühnenbild frei: eine Stil-Collage aus Neuer Sachlichkeit, Magritte-Surrealismen und heutiger Betonarchitektur; vor allem aber eine Welt aus den Fugen, wie sie es 1923 (Inflation), 1929 (Weltwirtschaftskrise), 1945 (Kriegsende) war und heute – global gesehen – ist... Deshalb schiefe Möbel, schräge Flügeltüren, verkantete Wände, glatte Flächen in Weiß und Grau; dazu ein Marmorfußboden, der sich wie eine Welle wirft, und über ihn hinweg eine metallene kalte Rolltreppe für das gesellschaftliche Auf und Ab.

In ihrer oft choreographisch stilisierten, gestisch expressiven Personenführung (von ihr selbst über die vier Stunden hinweg sehr konzen-

triert durchgehalten) arbeitete die Berghaus wiederholt mit Dingsymbolen. Lulus Bild ist eine leere Halbskulptur aus feinem Maschendraht – gleichsam nur „Imago des Weiblichen“, erst durch das hineintretende „Erfüllen“ von Lulu wird es ein Ganzes, während der Verführungsszenen von (Licht-)Projektionen (der Männer?) fantastisch beleuchtet. Ebenso markierte der Mantel Dr. Schöns mit Tiger-Innenpelz nicht nur gesellschaftliche Stellung und Charakter; in ihm spielt Lulu selbst Katze. Zugelegt wirkte sie vom Raubtier überwältigt; dann nuckelte sie kindlich daran wie an einer Schmusedecke. Diese Spielzüge, die durchdachte Regie insgesamt machte klar: Berghaus sieht Lulu nicht als Sex-Monster, als „femme fatale“, sondern als spielerischen Pierrot, liebe- und schutzbedürftig; nur sind Welt und Männer so

raffigierig, daß Lulu mit ihren Mitteln „wuchern“, sie als „Waffen einer Frau“ einsetzen muß. Doch letztlich – zahlreiche Filmeinspielungen in der Art des Stummfilm-Expressionismus verstärken dies – sind alle Opfer. In der Liebe isoliert, werden erst die Toten umarmt. Am Ende stirbt jeder für sich allein.

Ganz auf Expressivität hatte Sylvain Cambreling die musikalische Interpretation abgestellt. Einiges geriet zu laut. Doch der Farbenreichtum, die spätromantischen Klangschönheiten, das „Tristan“-ähnliche Lie-

Lulu als Pierrot, liebe- und schutzbedürftig: Die Fotos zeigen noch Teresa Stratas in der Partie, die während der Premiere von Ruth Berghaus gespielt und von Celina Lindsley gesungen wurde. Oben: mit Lani Poulson (Geschwitz) und Franz Ferdinand Nentwig (Dr. Schön)



Fotos: Jaap Pieper

besmotiv der Lulu, vor allem aber der Lamento-Charakter des Werkes wurden deutlich. Das rollendeckende Ensemble überzeugte, artikulierte akzeptables Deutsch. Die gezielt jugendlich gewählte Gräfin Geschwitz von Lani Poulson und der zu gesunde Schigolch Günter Missenhardts gewannen nicht ganz das Profil des verweichtlichten Alwa Ronald Hamiltons. Celina Lindsley klang schön und höhensicher. Somit gehörte die Bühne einem überragenden Sängerdarsteller: Franz-Ferdinand Nentwigs markantem, herrischen Dr. Schön. Dazu einhelliger, völlig ungezügelter Jubel für Ruth Berghaus als Regisseuse und stumme Protagonistin sowie für das ganze Ensemble.

Wolf-Dieter Peter

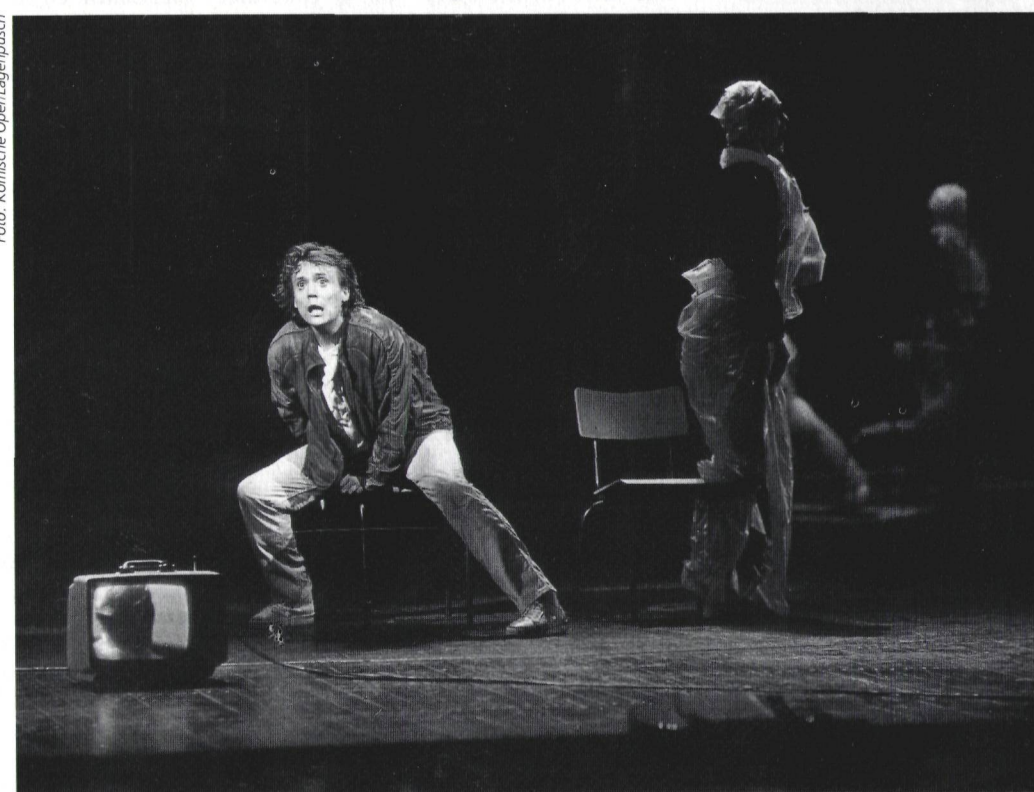
KOMISCHE OPER IN OST-BERLIN: KUPFERS „ORPHEUS“-EXPERIMENT

Imaginäre Höllenfahrt

Mit Glucks „Orpheus und Eurydice“ hat Harry Kupfer keine Oper auf die Bühne gebracht, sondern eine zu einem Aufzug zusammengefaßte „Musikalisch-theatralische Aktion“. Diese Übersetzung der historischen Gattungsbezeichnung (Azione teatrale per musica) weist ebenso auf die Gegenwart, wie sie für Kupfers gesamte Regiearbeit bezeichnend ist; nicht nur hier im Fall von Glucks Oper, welcher der Regisseur alle Kulinarik nimmt und sie ins Reich zwischen heutiger Realität und kollektivem Individualtraum plazierte.

Eurydike wird von Orpheus getrennt wie Hunderte tagaus, tagein; ein Verkehrsunfall ist es möglicherweise, der die Handlung in Gang setzt. Was folgt, ist nicht nur so komplex, daß der Zuschauer lediglich die Mosaiksteine zu seiner persönlichen Interpretation mitbekommt, sondern auch so ambivalent auf die Gegenwart der Ost-Berliner Opernbesucher bezogen, daß einige konkrete Aspekte des Politischen in Kupfers Umsetzung allein sie erkennen können. Nachdem Eurydike von der Ambulanz abtransportiert wurde, durchläuft Orpheus wie in einem Alptraum Stationen auf der Suche nach ihr. Von der demolierten Telefonzelle bis zur psychiatrischen Anstalt wird er mit Situationen konfrontiert, die er selbst oder sich in seinem Double betrachtend erlebt und erleidet. Doch diese imaginäre Reise durch die Unterwelt, in der kindliche Unschuld die Kraft Amors (Christiane Oertel) verkörpert, diese Reise,

Foto: Komische Oper/Lagepusch



die auf Bahngleisen beginnt und in der Sublimierung durch die Konzert- und Opernkultur endet (quasi außerhalb der Handlung wird das Deus-ex-machina-Schlußterzett von den Sängern in Abendgarderobe gesungen), ist eine imaginäre Höllenfahrt durch ferne Länder, für die Orpheus den von so vielen ersehnten DDR-Reisepaß erhält. Doch die Reise bleibt Wunschtraum und Alptraum zugleich, die Bilder – geschickte Foto-

projektionen auf mobilen Spiegelwänden (Bühnenbild: Hans Schavernoch) – bleiben in jener Farbe, in der der DDR-Bürger die andere Welt, die Welt außerhalb seines Lebens erlebt: im Schwarzweiß der Fernsehapparate. Am Schluß hat die Realität der Ambulanzwagen Orpheus wieder eingeholt.

Kein Wunder, daß die Musik in einer so aktionsreichen Inszenierung nur unterstützende, intensivierende Funktion hat. Doch Kupfer verweigert die Musik nicht, seine Personenführung leitet sich immer vom musikalischen Ausdruck her, ohne ihn je aus sich heraus wirken zu lassen. In der Besetzung kann er mit einer Besonderheit aufwarten: Der Countertenor Jochen Kowalski ist sein Orpheus, der in der originalen Stimmlage der Wiener Fassung singt und ebenso wie seine Partnerin Dagmar Schellenberger-Ernst die Handlungsaktualisierung glaubhaft ma-

Ein „Orpheus“-Experiment ohne jede Kulinarik brachte Harry Kupfer in Ost-Berlin auf die Bühne. Der Countertenor Jochen Kowalski (Bild) sang den Orpheus in der originalen Stimmlage

Martin Elste