

„PARSIFAL“-NEUINSZENIERUNG AN COVENT GARDEN

Fehlender Tiefgang

Neben Waltraud Meier (Kundry) und Peter Seiffert in der Titelrolle agierte eine hochkarätige Sängerbesetzung in der Londoner Neuproduktion von „Parsifal“. Die Inszenierung von Bill Bryden hingegen geriet reichlich konventionell

Covent Garden hat nach bereits mehreren Versuchen, Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ gerecht zu werden, mit der jüngsten Neuinszenierung die wohl einmalige Chance verspielt, einer packenden musikalischen Interpretation eine adäquate szenische Realisation gegenüberzustellen. Für künftige Wiederaufnahmen dürfte eine derartig qualifizierte Besetzung kaum mehr aufgeboden werden können; ob ein anderer Dirigent als Bernard Haitink Orchester und Chor erneut zu einer solchen Höchstleistung animieren kann, ist ebenfalls fraglich. Inszenierung und Bühnenbild aber bleiben und werden für das nächste Jahrzehnt von biederer britischer Hausmannskost zeugen. Gewiß hätte man sich Peter Seiffert in der

Titelpartie darstellerisch ein wenig wandlungsfähiger, glaubhafter gewünscht; auch Robert Lloyd (Gurnemanz) haftete gelegentlich das Klischee eines lebenswürdigen, doch bedeutungslosen Gentleman an. Stimmlich war ihnen hingegen ebensowenig nachzusagen wie Simon Estes (Amfortas), Willard White (Klingsor) oder gar Waltraud Meier (Kundry). Ihr Hausdebüt und Haitinks eher atmosphärisch dichtes, denn aufwühlendes Dirigat sorgten für prickelnde Spannung und ernteten im Gegensatz zu Regie und Ausstattung verdiente Ovationen.

Den Blick auf die Bühne galt es denn tunlichst zu vermeiden. Gotische Säulenfragmente, zu einem imposanten Spinnennetz verwoben und für Klingsors Zaubergarten nur unwesentlich verändert, dienten als düstere Einheitsszene (Bühnenbild: Hayden Griffin). In ihr bewegte sich ein zwischen den beiden Weltkriegen angesiedeltes Sammelsurium von Gestalten, die sich unter der väterlichen Aufsicht von Gurnemanz entweder passiv beobachtend im Hintergrund hielten oder aber als Gralsritter in Straßenhosen und Hemden, die Brust mit einer bunten Schärpe geziert, den eigenartigsten Handlungen nachgingen.

Der in Sachen Oper unerfahrene englische Schauspielregisseur Bill

Bryden beschränkte sich ausschließlich darauf, den vieldimensionalen Berührungspunkten in Wagners Erlösungswerk die Zwangsjacke eines von Kriegen verunsicherten bürgerlichen Realismus zu verpassen. Wenn am Ende des ersten Aktes Parsifal, in beigem Karatekostüm, auf die Frage des Gurnemanz „weißt du, was du sahst?“ stumm den Kopf schüttelt, konnte man ihm aus der Sicht des Zuschauers nur Recht geben. Die um ein Tänzerinnenregiment verstärkte und in ärmellose schillernde Nylonnachthemden gesteckte Armee geiler Blumenmädchen erregte mit ihrem bürgerlichen Schlafzimmermief ebenso Heiterkeit wie der Speerwurf Klingsors – Blitz und Donner jagten über die schlagartig verdunkelte Bühne, während dessen der Speer unsichtbar in Parsifals Hand gelangte. Es blieb u.a. nicht einzusehen, warum als toter Schwan ein Ballettmädchen in weißem Tutu Assoziationen an „Schwanensee“ erwecken sollte, handelt es sich doch um einen männlichen Schwan, der „sein Weibchen zu suchen aufflog“. Den Karfreitagszauber versinnbildlichten an Hawaii gemahnende Blumengirlanden, von den umstehenden Statisten aus den Taschen gezaubert. Mit dem Gral hingegen assoziierte man eher eine Fußballtrophäe, um die eine Altherrengemeinde ihr kurios anmutendes Ritual zelebrierte, während Kundry beim Anblick des Pokals in Ohnmacht fiel. Quintessenz: Eine ziemlich oberflächliche Auseinandersetzung mit dem Erlösungsprinzip ohne ersprießlichen Tiefgang.

Hans-Theodor Wohlfahrt

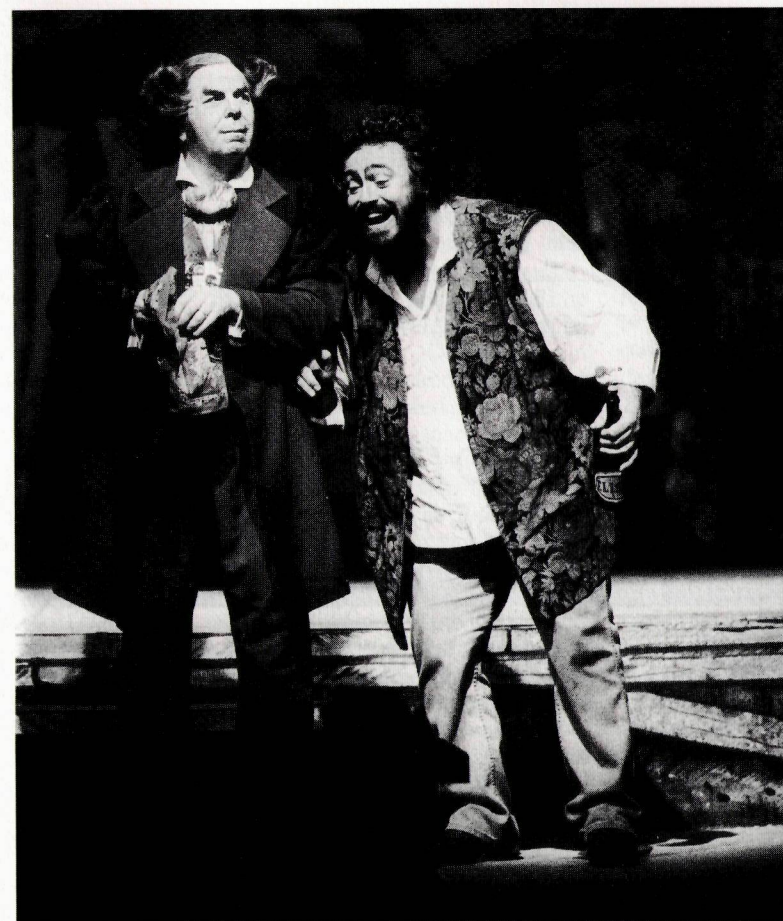
„MOSÈ“ IN MÜNCHEN „DER LIEBESTRANK“ IN BERLIN

Renaissance für Rossini und Donizetti

Innerhalb nur weniger Tage konnte man in München und Berlin zwei Neuproduktionen von Werken Rossinis und Donizettis erleben, die nicht eben zum Standardrepertoire großer deutscher Opernhäuser zählen. Die Bayerische Staatsoper schloß sich mit einiger Verspätung einer schon seit Jahren Kreise ziehenden Rossini-Renaissance an und brachte als Münchner Erstauf-

führung ein Stück des hierzulande kaum bekannten „Rossini serio“ heraus: „Mosè“ in der endgültigen Pariser Fassung von 1827, der man eine stärkere Bühnenwirksamkeit nachsagt als den beiden früheren Versionen dieses Melodramma sacro. In Berlin hob man mit der Unterstützung von Luciano Pavarotti als Nemorino Donizettis „Liebestrank“ in einer von Covent Garden übernom-

In Berlin erntete Luciano Pavarotti Beifallsstürme als Nemorino in Donizettis „Liebestrank“. Ihm stand u. a. Rolando Panerai als Quacksalber Dulcamara zur Seite



menen, allerdings reichlich läppischen Inszenierung John Copleys aus der Taufe. Er und sein Bühnenbildner Beni Montresor, der das Publikum mit einem buntscheckigen Szenario wie aus dem Märchenbuch bei Laune halten wollte, waren zweifellos einem Mißverständnis aufgeses-

sen: Beide hatten offenbar das durchaus ernstzunehmende Genre der Komischen Oper mit den verkleinerten Albernheiten knickebeinig daherkommender Operetten-Platitüden verwechselt. Ein Glück also, daß in München mit Pier Luigi Pizzi ein seriöser Regisseur und Ausstatter in

einer Person gefunden wurde, dessen über lange Strecken relativ bewegungsarme, jedoch keineswegs einfalllose Inszenierung den Anforderungen des musikalisch weitgehend oratorienhaften (eigentlich eher eine konzertante Aufführung nahelegenden) „Mosè“ nachkam. Das biblische Sujet wie auch der Komponist Rossini lassen zwar dramatische Entwicklungen zu, doch die Höhepunkte sind auf die Aktschlüsse und großen Chöre der Israeliter und Ägypter beschränkt, während die Handlung sich in eher lyrisch verhaltenen Szenen fortspinn, durchbrochen von mehr oder weniger markanten solistischen Passagen. Für übertriebenen Aktionismus oder eine aktuell-modische Verfremdungsdramaturgie des historischen Stoffes wäre demnach hier kaum der richtige Ort gewesen. Pizzis szenisches Arrangement gab sich weder esoterisch noch sonderlich reflektierend, sondern schien mit einer imposanten, die ganze Bühnenbreite einnehmenden Treppenarchitektur einen wirkungsvollen Rahmen für die in erster Linie stimmvoller geforderten Protagonisten schaffen zu wollen. Mit dem Schlußbild allerdings – dem Zug der Juden durch das Rote Meer und dem Untergang der sie verfolgenden Ägypter – gelang Pizzi eine optisch überaus illusionsstarke, dabei einfachste Theatermittel anwendende Lösung.

Rings um den in der Mosè-Partie bereits mehrfach erfahrenen Ruggero Raimondi, Francisco Araiza als etwas holzschnitthaft agierenden, aztekisch wirkenden Faraone-Sohn Amenofi und der von diesem gelieb-

Rossinis „Mosè“ erlebte in der Inszenierung von Pier Luigi Pizzi seine Münchner Erstaufführung. Der rollenerfahrene Ruggero Raimondi sang die Titelpartie



ten Hebräerin Ahaide (Carol Vanessa) gab es in der Münchner Aufführung ein eklatantes Gefälle in der Besetzung. Während Raimondi, Araiza und Vanessa musikalisch die Szene beherrschten, indem sie alle Register geschliffensten Belcantos zu ziehen verstanden und darüber hinaus individuelle Charaktere zum Ausdruck brachten, fiel es Sängern wie dem stets geradlinigen Bodo Brinkmann (Faraone) und dem schon in der „Falstaff“-Inszenierung blassen Eduardo Villa als Mosè-Bruder Elisero schwer, auch nur annähernd jenes Niveau der Rollenidentifikation zu erreichen, das für eine abgerundete Ensembleleistung notwendig gewesen wäre. Brinkmann, Villa, aber auch die wenig geschmeidige, ja überforderte Sinaide von Doris Soffel schienen vornehmlich mit der reinen Bewältigung ihrer Partien befaßt, was für ein gestalterisches Durchleben keinen Raum ließ. Abgesehen davon, daß Udo Mehrpol die tragenden Chöre biegsam und zugleich schlagkräftig einstudiert hatte, überraschte vor allem, wie sich das Staatsorchester unter Wolfgang Sawallisch mit einnehmender Vitalität dieser einigermaßen ungewohnten Aufgabe entledigte. Selten glaubte man Sawallisch in letzter Zeit so energiegeladen, pointiert und agil musizieren gehört zu haben. Auch das, was man gemeinhin mit „Brio“ bezeichnet, kam nicht zu kurz. Schnell stellte sich an diesem Abend ein Fluidum interpretatorischer, musikkessener Kompetenz ein.

In Berlin hingegen war unter dem Italiener Marcello Panni in Donizettis launigem „Liebestrank“ ein kaum brillant zu nennender und wenig inspirierender Exekutor am Werk, der für diese an kurzweiligen Einfällen übersprudelnde Buffooper ungefähr den Charme und die Delikatezza eines preussischen Militärkapellmeisters aufbrachte. Für ein künstlerisches Crescendo sorgte ein durchgängig hochrangiges Ensemble von z.T. altgedienten Sängerbarden italienischer Provenienz. Mario Sereni war der unverwundliche, wenn auch schon etwas hohl klingende Haudegen Belcore, und der bereits über 60jährige Rolando Panerai legte als Quacksalber Dulcamara eine jener präzis, kaum zu übertreffenden Porträtstudien vor, wie sie nur ein mit dem Theater zutiefst verwurzelter Erzkomödiant zustande bringt. Daß Pavarotti seine Arie „Una furtiva lagrima“ da capo singen mußte, verstand sich eigentlich von selbst. Das Publikum

raste und tobte, als hätte der sichtlich schlanker gewordene Startenor den Tristan mindestens zweimal hintereinander gesungen. Keine Frage jedoch, daß derzeit kein anderer Sänger die Partie des Nemorino so formvollendet und mit stimmlichem Aplomb in die Tat umsetzt wie eben Pavarotti. Mit Daniela Mazzucato

stand ihm eine zierlich-kecke, launische Adina gegenüber, die mit ihrer geläufigen Gurgel der amüsant zugespitzten Intrigenhandlung weitere Glanzlichter aufzustecken wußte und zudem ihre komischen Möglichkeiten voll entfaltete. Gesanglich konnte man also mit dieser Berliner Premiere sehr zufrieden sein. *Stefan Mikorey*

LEHARS „LAND DES LÄCHELNS“ IM THEATER DES WESTENS

Zwischen Alptraum und Fantasy

Wer sich im „Land des Lächelns“ auszukennen meint, wird im Berliner Theater des Westens ohne rechte Orientierung sein: die Operetten-Pagoden sucht man genauso vergeblich wie den Wiener Salon. Bei Elmar Ottenthal (Regie) und Uwe Rieckhoff (Bühnenbild) spielt das Stück im Reich der unterdrückten Gefühle („Immer nur lächeln!“), der Träume und Alpträume, der Illusionen und Desillusionierungen. Der Wiener Regisseur hat dem Berliner Publikum vieles von dem erspart, was Lehárs China-Drama sonst so schwer

erträglich macht. Zwar hätte er nicht so weit zu gehen brauchen, die Dialoge vollständig zu tilgen und das Ganze mit belanglosen orchestralen Zutaten aus anderen Lehár-Stücken zu strecken. Aber es ist wohlthuend, daß er an Stelle der Klischee-Fabel und -Figuren eine Reihe surrealistischer Szenen entworfen hat. Lisa, erst Domina mit Peitsche, dann unterwürfig ihrem Märchenprinzen Folgende und zuletzt Gedemütigte, macht sich sogleich unbeliebt, indem sie ihrem treuen Jugendfreund Gustl die Fernbedienung für seinen drolligen Flugsaurier kaputt macht. Wenn dieses

Lehárs Operette „Das Land des Lächelns“ bot statt Fernost-Romantik bunte Bilder und viel Fantasy-Action (Foto unten). René Kollo gab in Frankfurt sein Rollendebüt als Otello



Foto: Kranich



Foto: Stadt Bühnen Frankfurt, M. Eggert

muntere Märchen-Monster namens Nostromo unter verzweifelter Wiederbelebungsversuchen seines Erbauers zusammenklappt, geht einem die Geschichte mehr ans Herz als sämtliche Rühreffekte aus der Operettenkiste. Und Lisas anschließendes „Freundl, mach dir nix draus“ wirkt umso stärker.

Schade, daß danach manch buntes Bild ohne ähnliche Wirkung vorüberzieht oder in freudianischen Rätseln spricht. Die Musik wird durch die Fantasy-Action keineswegs behindert; sie ist stark genug, und außerdem gibt es kaum einen Moment in dieser Produktion, wo sie nicht ernst genommen würde. Leider ist das Ergebnis rein akustisch unbefriedigend; da sich die Sänger oft im Hintergrund der fast leeren Bühne bewegen, kann eine Balance mit dem nach vorn gewanderten Orchester gar nicht erst entstehen. Unter diesen Umständen blieben die schönen Lyrismen des zurückhaltenden Liebespaars (Marit Sauramo, Albert Bonnema) häufig im Verborgenen. Peter Kerschnig hätte das Orchester dämpfen und den Sängern mehr Aufmerksamkeit widmen müssen. Hannes Brock, der leider nicht mehr zu spielen und zu singen hat als den kleinen Part des Gustl, und Hee Park als Prinzessin Mi hielten sich von traditionellen Buffo-Darbietungen fern – was nur von Vorteil war, zumal der Spaß dank Fantasy-Geschöpf Nostromo (Michael Reardon) nicht zu kurz kam. *T. V.*

FRANKFURTS „OTELLO“ – PREMIERE MIT RENÉ KOLLO

Der Mohr blieb noch was schuldig

Zwischen des Meeres und der Liebe Wellen scheitert der Held, doch jeder Heldendarsteller hat noch zusätzliche Klippen zu überwinden: Giuseppe Verdi stürzt seinen „Otello“ ja nicht nur in den Seesturm und die tödlichen Turbulenzen der Eifersucht, sondern auch in eine Gesangspartie, die es in sich hat. Jeder Otello braucht Strahlkraft in der Höhe, aber auch Differenzierungsvermögen, Präsenz und Piano-Kultur. Wenn sich ein deutscher Siegfried ohne Not auf diese Partie wirft, darf man neugierig sein. Erst recht, wenn er René Kollo heißt.

Gleich der erste Auftritt des Helden ist ja schon eine heikle Hürde. Nach dem glücklich überwundenen Orkan fordert Otello mit seinem „Esultate“ alle zum Jubeln auf – und das muß mit Nachdruck und Überzeugungskraft geschehen, aber leider auch mit einer tückischen Verzierung auf dem „h“. Wenn am Ende des ersten Akts auch noch das Liebesduett zwischen Desdemona und Otello etwas beschnitten klingt, was Dauer und Glanz der Töne betrifft, dann mag mancher rätseln, wer an diesem Abend eher sterben wird: Otello oder Desdemona. Zumal auch die rache-

durstigen „Sangue“-Rufe schneiden: der wirken müßten, das Racheduett grausamer. Doch in der zweiten Hälfte des Dramas fängt sich Kollo, der befürchtete Absturz findet nicht statt. Die lyrische Höhe ist ihm in all den Wagner-Opern verlorengegangen, dafür hat er in der mittleren Lage gewonnen. Das nutzt er nun zum Auftrumpfen – auch um den Preis der Einfarbigkeit. Ein sehr deutscher Otello ist er gewiß. Aber das war auch die ganze Frankfurter Produktion – nicht nur wegen der Besetzung mit Franz Grundheber als (sonorem und entschlossenem) Jago, Marie Neubauer als Emilia und der Ungarn-Schwedin Clarry Bartha als Desdemona (mit bisweilen ausuferndem Vibrato und leichter Schärfe in der Höhe).

Für den deutschen Unterton sorgte auch Gary Bertini am Pult, der die Oper mehr deklamatorisch als rhythmisch vorwärtstreibend darbot. Das konnte bis zu Manierismen führen wie im berühmten „Credo“ des Jago, das Franz Grundheber nun mit soviel Denkpausen vortrug als wisse er noch nicht, was er eigentlich vorhabe. Manierismen gab es auch bei Rudolf Noelte, der seinen Regiestil bis zur Karikatur deformierte: ein Kammer-spiel, in dem noch am wichtigsten war, von welcher Seite die Sonne durch die hohen Fenster scheint. Noelte und sein Bühnenbildner Siegwulf Turek haben den Fenstern und Türen mehr Aufmerksamkeit gewidmet als der sparsamen Möblierung oder gar der Personenführung. Otello jedenfalls stolpert gerne und viel, krümmt sich im, am und auf dem Sessel – und auch das Mord- und Selbstmordfinale wirkt unbeholfener, als man es von Noelte erwarten durfte. Der war nie ein Neuerer, aber doch immer ein souveräner Handwerker. Doch diesmal werken die Hände nicht, sie ringen nur. Es gab ein bißchen Unmut, der Minderheiten-Widerspruch gegen Kollo provozierte dessen Fans zum Zuspruch, der aber auch rasch verebbte. Die eher sang- und klanglose Reaktion des Premierenpublikums schien zu meinen: Der Mohr blieb noch was schuldig.

Rainer Wagner