

NOTIZEN AUS DEM LONDONER MUSIKLEBEN

Viktorianischer Kleinkrämergeist

In der Aprilausgabe der englischen Zeitschrift „Opera“ diskutierten der designierte Generalintendant Jeremy Isaacs, Paul Finlay, der Nachfolger von Eva Wagner-Pasquier als Operndirektor, sowie Bernard Haitink im Dialog mit zwei Fachjournalisten den Schlüssel für die Zukunft Covent Gardens. Ein neuer „Ring“ ist in der Planung, doch bis heute existiert noch nicht einmal eine Finanzplanung für „Rheingold“. Da erstaunte die Bemerkung Jeremy Isaacs', daß Geld das geringste Problem sei, das größte dagegen, das beste Opernhaus der Welt zu werden. Es scheint so, als ob ein neuer Wind gefährlich hochtrabende Ansprüche aufwirbelte. Auch die beiden Spielarten des sog. „packaging“, also die geschickte Vermarktung durch Schallplatte und Video sowie die Kooperation mit anderen Opernhäusern bei ausgefalleneren Werken, wurden kritisch beleuchtet, allerdings nicht zufriedenstellend beantwortet.

„Salome“, die jüngste Neuinszenierung und zweifellos ein Hit (in Zusammenarbeit mit der Los Angeles Music Center Opera entstanden und dort bereits im Herbst 1986 mit der gleichen Protagonistin aufgeführt) gehört jener Kategorie an, auch wenn es sich dabei um eine Oper aus dem Standardrepertoire und nicht um eine Rarität handelt. Zur Verfügung standen Peter Hall als Regisseur und seine Frau Maria Ewing in der Titelpartie. Maria Ewing, wenngleich stimmlich nur bedingt für die Salome prädestiniert, aber eine der gegenwärtig vielleicht vibrierendsten Sängerdarstellerinnen überhaupt, ließ unüberhörbar gesangliche Schwächen und eine mangelhafte deutsche Diktion ausnahmsweise als sekundär erscheinen. In ihr erfüllte sich der Wandel von dem verführerisch schönen, jungfräulichen, provozierend erotischen und einzig ihrem Willen unterworfenen enfant terrible zur wissenden Frau. Nicht minder intensiv trugen Robert Hale (Jochanaan), Helga Dernesch (Herodias), Robert Tear (Herodes) und selbstverständlich auch Christoph von Dohnányi am Pult zum Erfolg des „Scherzo mit tödlichem Ausgang“ bei.

Noch bevor ein von Margret That-



Fotos: Zoe Dominico

cher durchgepeitschter Gesetzentwurf gegen den härtesten Protest vor allem aus den Reihen der Kunstschaffenden vom Unterhaus verabschiedet wurde, der jede Form öffentlicher Darstellung von Homosexualität unter Strafe stellt, siegte an der English National Opera Britten's „Billy Budd“ über derartig unbegreifliche Auswüchse eines viktorianischen Kleinkrämergeistes. Die von Martin Handley musikalisch betreute Aufführung besaß ein unerwartet hohes Niveau. Mit Philip Langridge (Captain Vere), Thomas Allan (Billy Budd) und Richard Van Allan (John Claggart) lag das Dreiecksverhältnis, welches das Werk diktiert, in besten Händen. Regie, Bühnenbild und Kostüme boten jedoch ein ungleiches Bild. Zuviel diffuse Ideen standen hier nebeneinander.

Am gleichen Haus zeichnete Nicholas Hynter für eine neue „Zauberflöte“ verantwortlich. Nach seiner brillanten Demaskierung von Händels „Xerxes“ vor drei Jahren mochte

Foto oben: Szene aus der Neuproduktion von Mozarts „Zauberflöte“ an der English National Opera, in der Lesley Garrett die Papagena und John Rawnsley den Papageno sang. Rechts: Maria Ewing als Salome am Royal Opera House. Ehemann Peter Hall führte Regie, Christoph von Dohnányi dirigierte



man sich eine ähnliche Glanzleistung versprochen haben; man sah sich mit dem Gegenteil konfrontiert. Tamino, von einer lebenden Python umschnürt, mußte mit dem Auftritt dreier feister Damen erst einmal auf die Unterbühne abfahren, um sich des Tiers zu entledigen; Papageno (John Rawnsley), ein überdimensionaler Fantasievogel, fing wohldressierte Tauben, darunter auch ein weißes Exemplar. Was für ein Unsinn, daß die Königin der Nacht (Nan Christie) vor ihrer ersten Arie mit dem Symbol des Friedens liebkosend spielte. Sarastro (Gwynne Howell) als Anführer einer Jagdpartie hinterließ einen ebenso faden Beigeschmack wie die deftige englische „tea lady“ Papagena (Lesley Garrett). Schließlich führte Pamina (Helen Field) Tamino über ein von unten rot angestrahlt Koh-

leförderband durch das Feuer, während der Wassergang mittels Versenkung unsichtbar blieb. Mit fallendem Vorhang trat nicht etwa Tamino, sondern Pamina die Nachfolge Sarastros an. Auch die Augen zu schließen, hatte wenig Sinn. Ivan Fischers Dirigat schleppte sich im ersten Akt müde dahin, um später den Versuch zu wagen, die eingebüßte Zeit wieder einzuholen. Mit Ausnahme des vielversprechenden, aber für die Größe des Coliseum noch überforderten Thomas Randle (Tamino) hatte man alle Partien unbefriedigend bis falsch besetzt. Unerquickliche Intonationschwankungen und eine klamottenhafte englische Dialogneufassung, die gelegentlich die Zusammenhänge auf den Kopf stellte, taten ein übriges, den Abend als ungenießbar abzuhaken. Hans-Theodor Wohlfahrt

ROSSINIS „LE COMTE ORY“ IN LYON FÜR DIE SCHALLPLATTE PRODUZIERT

Zugewinn für die Rossini-Discographie

Von Rossinis über 40 Opern konnten sich jahrzehntelang nur der unverwüsthliche „Barbier“ und die Märchenoper „La Cenerentola“ in den Spielplänen der Opernhäuser halten. Seit einiger Zeit ist jedoch eine Rossini-Renaissance zu beobachten, die auch auf der Schallplatte ihren Niederschlag gefunden hat. Zur Wiederentdeckung des Oeuvres von Rossini haben sicherlich auch die Festspiele von Pesaro, wo der Komponist am 29. Februar 1792 geboren wurde, beigetragen. Schallplattenaufnahmen, die dort im Anschluß an die Festspiele entstanden, waren u.a. 1983 „La Donna del Lago“ und 1985 „Il Viaggio a Reims“. Bereits 1979 erschien die Studioaufnahme von „L'Italiana in Algeri“, gefolgt von „Tancredi“ und – als Ersteinspielung – „Maometto II“, um nur einige Veröffentlichungen der letzten Jahre herauszugreifen. Jüngstes Resultat dieser Entwicklung ist nun die Schallplatten-Ersteinspielung des „Comte Ory“ für Philips, der vorletzten (1828 in Paris uraufgeführten) Oper des Komponisten, die bisher nur auf zwei historischen Live- bzw. Rundfunkmitschnitten aus den Fünfzigerjahren (über

Helikon/Heidelberg) greifbar war.

John Eliot Gardiner, seit 1983 musikalischer Leiter der Opéra de Lyon, hat an diesem Haus Werke der verschiedensten Epochen und Stilrichtungen aufgeführt. Allein in der Saison 1987/88, in der die Oper wegen dringend notwendig gewordener baulicher und technischer Renovierungsarbeiten geschlossen werden mußte und die Vorstellungen in verschiedenen Theatern und Konzertsälen der Stadt stattfinden müssen, stehen u.a. „Die Fledermaus“, Offenbachs „Les Brigands“, Verdis „Luisa Miller“ und André Messagers 1907 entstandene komische Oper „Fortunio“ auf dem Programm.

Was für die Schallplattenproduktion der Rossini-Oper sprach, die ebenfalls in Lyon auf dem Spielplan steht, ist – abgesehen davon, daß sie die Discographie vervollständigt – die Tatsache, daß dieses „unbekannte Werk“ dankbare Sängeraufgaben enthält; spritzige Chor- und Ensembleszenen ebenso wie pastose Duette und Terzette. Die Handlung (nach einem Libretto von Eugène Scribe nach Charles Gaspard Delestre-Poirson) ist demgegenüber wenig originell: Kurz gesagt geht es darum, daß

der Comte Ory, der an einem Kreuzzug teilgenommen hatte, als Eremit verkleidet zurückkehrt, um die Treue seiner Frau, der Gräfin Adèle (Sumi Jo), auf die Probe zu stellen. Bei den Aufnahmesitzungen in Lyon zeigt sich John Eliot Gardiner, der hierzulande wohl in erster Linie als Kapazität auf dem Gebiet der Alten Musik gilt (und von 1981-1983 künstlerischer Leiter der Göttinger Händel-Festspiele war), als Perfektionist, der schwer zufriedenzustellen ist. Immer wieder klopft er ab, läßt wiederholen, kritisiert und erläutert, was noch verbessert werden muß. Und wenn er einmal mit einem „Take“ zufrieden ist, meldet sich prompt die Aufnahmetechnik zu Wort: „... sorry, John, could you do that again? ...“. Musikern und Sängern wird außer der nötigen Konzentration ein hohes Maß an Geduld und Disziplin abverlangt. Aber Gardiner versteht es, zu begeistern und den Elan aller Beteiligten immer neu zu entfachen. Darüber hinaus haben mit Ausnahme der jungen Koreanerin Sumi Jo, die hier ihr Schallplattendebüt gibt, alle Sänger bereits mehrfach mit Gardiner gearbeitet und zwar sowohl auf der Bühne, als auch für die Schallplatte. John Alers Tenor – er singt die Titelpartie – klingt selbst nach der 20. Wiederholung noch frisch und unverbraucht, der Bariton von Gilles Cachemaille sonor und rund. Gleiches gilt auch für Gino Quilico und im besonderen Maße für die Mezzosopranistin Diana Montague, die ihre

Während der Aufnahmesitzungen in Lyon zu Rossinis „Le Comte Ory“: Gilles Cachemaille, John Alers, Sumi Jo, Diana Montague, Raquel Pierotti, Maryse Castets und Dirigent John Eliot Gardiner (v.r.n.l.)



Rolle, den Pagen Isolier, außer in Lyon auch in Nizza gesungen hat. Nach einer arbeitsintensiven Woche ist die Aufnahme abgeschlossen. Einer Anekdote zufolge konnte Rossini auf deutsch nur einen Satz sagen: „Ich bin zufrieden“. Mit dieser ersten Studioaufnahme des „Comte Ory“ könnte er es durchaus sein.

M. L.-v. Sch.

PUCCINIS „TOSCA“ BEI DEN SALZBURGER OSTERFESTSPIELEN

Auf schwankendem Boden

Dem Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen und wohl auch Herbert von Karajan dürften ob der Bühnen-Dimensionen im Großen Festspielhaus von Salzburg doch gewisse Bedenken gekommen sein. Nicht anders kann ich mir die kräftige Verzeichnung der Perspektiven im ersten und zweiten „Tosca“-Bild erklären: San'Andrea della Valle und Scarpia Palazzo Farnese verjüngen sich extrem nach oben und nach rückwärts, so daß die im Vordergrund wie singende Ameisen agierenden Darsteller bei ihren Abgängen in Richtung Hintergrund plötzlich die Decke über dem Kopf spüren und gerade noch durch die Tür passen.

Der architektonische Kunstkniff könnte dem Puccini-Liebhaber, der an diesem langen, von ausgedehnten Umbaupausen künstlich gestreckten Opernabend nach Bedeutung Ausschau hält, suggerieren, er befände sich mit den Revoltierenden, Liebenden und Mordenden auf schwankendem Boden, gewissermaßen in einer künstlerisch-politischen Extremsituation, in der zur Erläuterung des Ungewöhnlichen auch die Gebote der Statik und des soliden Bauens außer Kraft gesetzt wären. Aber es verhält sich leider nicht so einfach bei diesem „Tosca“-Aufwand mit verarmter dramatischer Entwicklung.

Es ist das billig-teure Szenario eines Opernbelebungsversuches, dem es bis auf wenige Momente an Hitze

auf der Bühne und an präziser Schärfe im Orchester mangelt. Luis Lima (Mario Cavaradossi) durchbricht die gepflegte, oft auch langatmige Dialogprozedur, wenn er in ernste Bedrängnis gerät. Schonungslos läßt er sich im zweiten Akt auf den Steinboden fallen. Wie ein Raubtier wehrt er sich gegen die Schergen Scarpia. Seine kraftvollen Spitzentöne, sein burschenhaft-schlankes Timbre prädestinieren ihn für den liebenden Rebellen. Was ihm und seiner Angebeteten, der Tosca von Fiamma Izzo d'Amico fehlt, ist die persönliche Note in jenen Passagen, die thematisch weniger bekannt sind und ein gelöstes, im übertragenen Sinne sprechendes Mitteilen erfordern. Bei der jungen italienischen Sopranistin kommt hinzu, daß sie im musikalischen Temperament eher zögernd, ja schleppend ihren Weg findet. Sie reagiert, bleibt peripher, auch wenn sie dem Sujet nach im Zentrum steht. Hier und bei Lima, aber schmerzlicher noch bei Franz Grundheber als Scarpia empfiehlt es sich, nicht an die großen Puccini-Interpreten zu denken, mit denen es bislang möglich war, selbst abseits der Opernmetropolen noch eine „Tosca“ rollendekend zu besetzen. Grundheber verleiht dem Dunkelmännchen eine mehr als unzulässige Aura von bierseliger Zufriedenheit. Er führt aus, was ihm der Librettist aufgetragen hat, aber es ist ihm nicht anzumerken, mit welchen Konsequenzen dies geschieht. Eine

immer wieder überzeichnete Unperson – hier bei Karajan wirkt sie unterbelichtet.

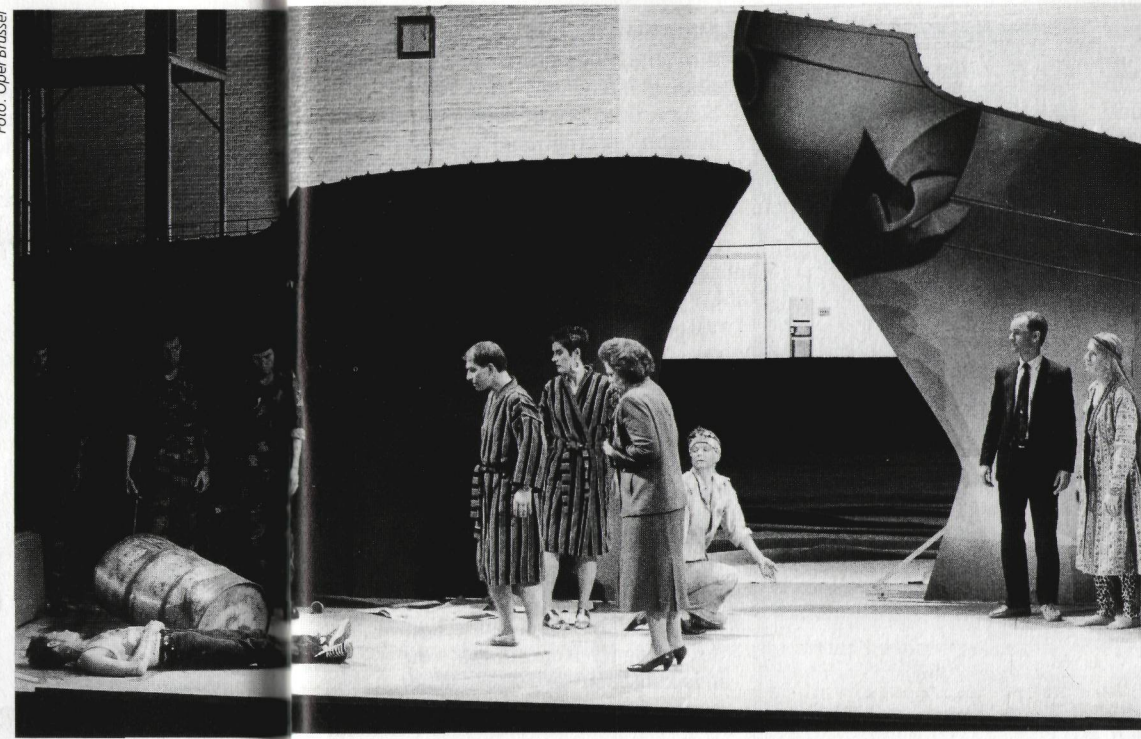
Herbert von Karajan, an dessen schwelende, mitreißende „Bohème“ ich immer wieder bei dieser Gelegenheit denken mußte, betont mit den Berliner Philharmonikern das Flächige, das Großartige der „Tosca“-Musik, wodurch die kleineren rhetorischen Einheiten, die instrumentale Wechselrede förmlich weggespült wirken. Und eines läßt sich nicht verheimlichen: der gesamte Apparat im Graben und auf der Szene kommt immer wieder gehörig ins Wackeln. Sinngebende Beschleunigungen – wie etwa Limas Rubato in der „Sternen“-Arie – werden von Karajan ignoriert, so daß der Eindruck entsteht, als würde Puccini nach zwei verschiedenen Zeitplänen übermittelt.

An solchen handwerklichen Fragen aber entzündet sich bei den Osterfestspielen im Saal keine Kritik. Zumindest wird sie nicht laut. Freilich: Der große, personenbezogene Jubel rauschte erst auf, als Karajan – wie um das ganze Unternehmen zu retten – vor den Vorhang trat. Dem Mann zu Ehren, der dies alles in Gang gesetzt hat – mittlerweile im 22. Jahr „seiner“ Salzburger Osterfestspiele, und fast 50 Jahre, nachdem er „Tosca“ mit einem 17-Mann-Orchester im Berchtesgadener Kino zum ersten Mal dirigieren durfte.

„Tosca“ wird im kommenden Jahr wiederholt (werden müssen). Die von den Sommerfestspielen mitfinanzierte (!) Produktion wäre sonst ein allzu kapitaler Verlust. Schon im Sommer 1989 findet die nächste Reprise statt. Es heißt, daß Solti dann am Pult stehen wird. Seine Teilnahme bei den nächsten Osterfestspielen als Konzertdirigent (Bartók, Beethoven) steht schon fest. Peter Cossé

Aktuelle Zeitbezüge hergestellt hat der amerikanische Regisseur Peter Sellars in seiner Inszenierung von Händels „Giulio Cesare“, die als Übernahme an der Brüsseler Oper zu sehen war

„Tosca“ bei den Salzburger Osterfestspielen: Herbert von Karajan hatte die musikalische Leitung und inszenierte in den Bühnenbildern von Günther Schneider-Siemssen



BRÜSSEL: „GIULIO CESARE“-NEUDEUTUNG VON PETER SELLARS

Kannte Händel Reagan?

Während andere Operndirektoren und Intendanten, wohl um ihre ach so niedrigen Gehälter aufzubessern, inszenieren, dirigieren und Auswärtsgastspiele wahrnehmen, hat sich Brüssels Direktor Gérard Mortier auf die zentralen Aufgaben eines wahren Intendanten beschränkt: Talente zu suchen und zu fördern, optimale Teams zur Produktion des „unmöglichen Gesamtkunstwerks Oper“ zusammenzustellen, im eigenen Haus für bestes Klima zu sorgen. Im Gegensatz zu den meisten seiner berühmteren Kollegen reist Mortier durch die Opernwelt. Lange bevor hiesige Feuilletons überhaupt Notiz nahmen, entdeckte Mortier beispielsweise in Washington einen jungen Feuerkopf namens Peter Sellars – und engagierte ihn samt einer kompletten Produktion. Daraufhin gastierte Sellars letztes Jahr mit seiner „Cosi fan tutte“-Neudeutung beim Stuttgarter „Theater der Welt“, bekam den „Meteor“-Preis der Münchner Abendzeitung –, und schon kündigte Brüssel die Erstaufführung des ungestrichenen (!) und durch zwei

bisher als verschollen geltende Arien komplettierten „Giulio Cesare in Egitto“ von Händel an.

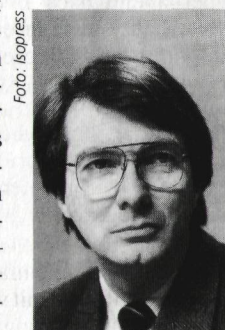
In der Premiere konnten die eher ruhigen Belgier und die internationale Presse nun herzhaft lachen, staunen, mitdenken, schauen und betroffen schweigen – fast fünf Stunden lang. Doch während Richard Wagner und seine Nachfolger, während auch ein zeitgenössischer Theaterstar wie Robert Wilson auf Überwältigung und Trance zielen, waren diese Händel-Stunden von Offenlegung und Klarheit geprägt. Dirigent Craig Smith, anscheinend einer der ganz seltenen grauhaarigen Opernreformer, begann zunächst verhalten. Doch trotz einiger nicht ganz präziser Orchestereinsätze bekam der Abend zunehmend Kontur. Attacke, Feuer und im Kontrast atmende Ruhe – die brillante Vielfalt der Händel-Partitur war bis zum Ende spannend entwickelt. Faszinierend aber schien die musikalische Sicherheit sämtlicher Solisten: wie da zur Seite, nach hinten, liegend, gekrümmt, gedehnt, ja manchmal in fast akrobatischen Haltungen souverän, sicher und blitzsauer

ber gesungen wurde, löste am Ende verdiente Bravo-Stürme aus. Wieder erwiesen sich die USA als das Stimmenreservoir: Mit Jeffrey Gall war die Kastratenpartie des Cäsar neu, nämlich mit einem sehr männlichen Countertenor besetzt; wie er die lange Partie bis zur höllisch schweren Schlußkoloratur bewältigte – stupend! In dem Allround-Talent Susan Larson stand die richtige Mischung aus „sexy Cover-Girl“ und Sopran-Brillanz für eine deutlich an Shaw orientierte Cleopatra auf der Bühne. Sängerdarstellerisch überwältigend machte die junge Lorraine Hunt das Drama des Sesto glaubhaft: Daß Rache auch den gerechten Rächer entstellt, war beklemmend zu erleben. Dazu ein rollendeckendes übriges Ensemble in Ägypten – doch nicht im Jahre 47 v. Chr., sondern „in naher Zukunft“.

Sellars hat die Parallelen zwischen antiker und heutiger „Nahost“-Politik seitens der Reagan-Administration entdeckt und die Handlung konsequent neu bebildert. Heraus kam keine der gequält provokanten „Aktualisierungen“. Vielmehr zeigt sich, daß die im Zeitalter der Aufklärung auch schon von Händel kritisch gezeichneten Barock-Charaktere mit ihren schablonenhaften Zügen in erschreckendem Maße den heutigen Mächtigen mit ihren PR- und Publicity-Masken entsprechen. Daß der eben landende Cäsar inmitten eines Bürgerkriegs um die Thronfolge-Probleme nur von Ägyptens Palmen spricht, das erinnert fatal an Plattitüden des derzeitigen US-Präsidenten – also zeigt Sellars eine moderne Pressekonzferenz im Nobelhotel am Swimming-Pool.

Betroffen-amüsiert sieht man, daß sich etwa auch US-Ledernacken und ägyptische Fallschirmjägertruppen kaum voneinander unterscheiden, daß Machtmittel damals wie heute austauschbar sind, daß die Mächtigen bedenkenlos Gewalt einsetzen und Einzelopfer nicht zählen, daß persönliche Liebes- und Haßmotive über Vernunft und Humanität siegen, daß nach Kummer und Leid einfach die US-Flotte im Mittelmeer „Ruhe“ schafft... Sämtliche Ähnlichkeiten sind beabsichtigt und stimmen leider schmerzhaft. Dazu hat Sellars die barocken Musikformen witzig, vor allem aber musikalisch bis in die Fingerspitzen ausinszeniert. Trotz einiger Längen – der Abend ist ein Geniestreich, der am Ende den Beweis liefert: Händel kannte Reagan!

Wolf-Dieter Peter



Brüssels Opern-Intendant Gerard Mortier kümmert sich als Direktor des Théâtre de la Monnaie in vorderster Front um die Qualität der Aufführungen. Von der Reise-Regie vieler seiner Kollegen an fremden Häusern hält Mortier hingegen wenig

