

Meyerbeers „Hugenotten“ an der Deutschen Oper Berlin

Anklage gegen Intoleranz

Barbusige Damen, ein Swimmingpool und die Berliner Mauer. Die Vorkündigungen ließen gemischte Gefühle aufkommen. Sollte wieder einmal, wie in Berlin zuletzt mit Webers „Oberon“, eine vergessene Oper als Legitimation für die Auswüchse eines sich in den Mittelpunkt stellenden Regisseurs herhalten? Grund genug gab es, die Deutsche Oper Berlin wieder einmal aufzusuchen. Schließlich ist Giacomo Meyerbeers Grand Opéra „Die Hugenotten“ eines jener berühmten Werke des Genres, über die sich viele anmaßen, abwertend zu urteilen, ohne sie je auf der Bühne gesehen zu haben. 1836 mit großem Erfolg in Paris uraufgeführt, zählten die „Hugenotten“ zu den meistgespielten Opern im 19. Jahrhundert. Allein am Uraufführungsort gab es bis zum Ersten Weltkrieg über eintausend Aufführungen. Die Berliner Zensurbehörde gab die Oper erst 1842 zur Aufführung frei. In den folgenden neunzig Jahren gab es vierhundert Vorstellungen an der Berliner Hof- bzw. Staatsoper. Dann kamen die Nazis und beendeten abrupt eine Aufführungstradition, die allerdings schon seit etwa drei Jahrzehnten langsam versiegte. In der allbeherrschenden Ideenwelt der Wagnerschen Musikdramen mußte das ästhetische Konzept der Grand Opéra als Fremdkörper erscheinen. Wo Wagner der alleinige Gott war, gab es keinen Platz für Meyerbeers expressiven Monumentalismus.

Dabei bietet Meyerbeer allerlei auf, um vielen Ansprüchen zu genügen: Neben schlagkräftigen Massenszenen, bei denen der von Marcus Creed glänzend einstudierte Chor sein Niveau beweisen kann, stehen kunstvoll gesetzte Ensembles ebenso wie Bravourarien von brillanter Virtuosität, die nicht umsonst obligatorische Prüfsteine der größten Stimmvirtuosen um die Jahrhundertwende gewesen sind. Aber der Komponist und sein Librettist Eugène Scribe verlangen auch kongenialen Inszenierungsaufwand, soll diese Ausstattungsober par excellence nicht zu einer albern Arien-Stehparade degradiert werden.

Der junge englische Regisseur John Dew ist den Anforderungen, die diese Oper an die

Bühne stellt, nicht ausgewichen. Er hat Grand Opéra inszeniert, mit allen dazugehörigen Details. Es ist ihm gelungen, wahrhaft im Sinne eines lebendigen Historismus zu arbeiten. Dew transformiert die historische Idee in unsere Zeit. Bei ihm steht kein Sänger selbstverloren an der Rampe, wenn es darum geht, schwierigste Koloraturen unbegleitet zu singen, bei ihm ist keine Handbewegung dem Zufall überlassen, so improvisiert und locker sie auch erscheinen mag. Dew bringt fast den ganzen Meyerbeer, lediglich um einige kurze Striche plausibel gekürzt. Unterstützt wird seine Regiearbeit von Gottfried Pilz. Von ihm stammen die Kulissen, zugemauerte teilzerstörte Häuserfassaden, an denen Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg so reich gewesen ist, und die fantastisch fantasievollen Kostüme, die das ganze 20. Jahrhundert umfassen, ohne den Bezug zur Historie vergessen zu machen. Lebendiger Historismus heißt Aktualisierung, aber keine eindeutige Transformation der Handlung der Bartholomäusnacht von 1572 auf ein

fixes späteres Datum. Das Berlin des 20. Jahrhunderts steht als im Grunde zeitloser Rahmen für das blutlusterne Geschehen, mit dem Dew die Oper als Anklage gegen Intoleranz verstanden wissen will.

Zur Grand Opéra gehören große Stimmen. Die gab es ohne Einschränkung. Pilar Lorenz überraschte als Valentine. Erstaunlich, wie glänzend sie gesanglich und darstellerisch neben ihren jungen Kollegen bestand. Publikumsliebbling war der 31jährige Richard Leech, der mit seinem gewinnenden Äußeren den Raoul schauspielerisch perfekt verkörperte und zudem mit prächtiger Stentorstimme schmetterte. Sein Europadebüt hätte nicht glanzvoller ausfallen können, doch sollte er mit seiner Stimme etwas mehr haushalten. Ein paar Pianini mehr wären zudem auch im Sinne des Komponisten. Jan-Hendrik Rooterling stand Leech als Raouls treuer Bruder Marcel zur Seite. In der Hosenrolle des Pagen Urban überzeugte Andrea Andonian mit ihrer stimmlichen und darstellerischen Intelligenz. Angela Denning war Königin Marga-

rethe von Valois: Eine fantastische Darstellerin, die mit ihren Koloraturrouten das Fest der Stimmen krönte.

Meyerbeer hat offensichtlich allen Spaß gemacht, den Sängern wie dem Publikum, und auch das Orchester glänzte unter der sicheren Hand von Jesus Lopez Cobos mit hervorragenden Sololeistungen, die Meyerbeer den Orchestermusikern auf vielfältige Weise abverlangt. Vielleicht wird diese Inszenierung eine Meyerbeer-Renaissance einleiten, wie einst Busch in Dresden mit Verdi? Alles weitere liegt bei den Herren Intendanten!

Martin Elste

Wiener Staatsoper: „Otello“

Donner- und Blitz-Inszenierung

Gibt es einen effektvolleren Opernbeginn als bei Verdis „Otello“? Dieses durch Mark und Bein gehende Orchester-Fortissimo, dieser massive, aus dem Nichts kommende Entsetzensschrei, der uns in Sekundenschnelle mitten hinein ins szenische Geschehen versetzt? Verwunderlich, daß es immer wieder Dirigenten gibt, die diesen einzigen musikdramatischen Kunstgriff um seine Wirkung bringen. Schon Karajan hat 1957, bei seiner Wiener „Otello“-Premiere, diesen Moment entwertet, als er den Eingangsakkord direkt in den tobenden Auftrittsapplaus hineinfallen ließ. Und Zubin Mehta, der ziemlich genau dreißig Jahre später den neuen „Otello“ der Wiener Staatsoper leitete, ließ es zu, daß Verdis Musik von elektronisch erzeugtem Theaterdonner übertönt und dadurch paralytisch wurde.

Die Spielleitung dieser „Othello“-Inszenierung lag in den Händen des anerkannten britischen Shakespeare-Regisseurs Peter Wood, der in seinen szenischen Anordnungen ganz nach den Prinzipien des Sprechtheaters verfuhr. Eine

Anhäufung von Details, zum Großteil durchaus sinnvoll, doch alles andere als Musiktheater. Von Anfang an wickelt sich das Spiel im Inneren eines Kastells ab. Ein enges Gehäuse, umrahmt von hohem Gerüst, das bis zur höchsten Höhe der Bühne mit Treppen, Balustraden und Balkons vollgepflegt ist. Dieser verwinkelte, verschachtelte Innenraum will zu Verdis himmelhoch und

höllentief ausgreifender Musik nicht passen. Das große Liebesduett im ersten Akt suggeriert räumliche Weite, den Blick aufs Meer, auf die Plejaden. In Peter Woods szenischer Einkesselung wird der leidenschaftlichsten Musik der Atem abgewürgt. Das Stück blieb fast ohne Wirkung.

Andererseits begünstigt das enge szenische Forum die Stimmen, die wie von Reflektoren verstärkt in voller Klangfülle in den Zuschauerraum geworfen werden. Mit großer, vibranter Stimme sang Anna Tomowa-Sintow die Desdemona, eine Rolle, die ihrem Typus kaum entspricht. Obwohl sie im Lauf des Opernabends bedeutend an Intensität dazugewann, blieb nicht zu überhören, daß ihr herbes, schweres Organ hier nicht passend eingesetzt ist. Somit rückten Otello und Jago dominierend in den Vordergrund. Plácido Domingo, trotz gesanglicher Stachanow-Arbeit in diesen Tagen (Konzerte da und dort, Radames in Luxor, ein Abstecher nach Mexiko, Show-Auftritte vor und nach den „Otello“-Aufführungen) in gesanglicher

Hochform, voll ausschöpfend wie schon lange nicht mehr, mit eindringlicher, klug berechneter Darstellung. Die große Überraschung bot allerdings Renato Bruson. Endlich ein Jago, dem die Schurkerei nicht gleich von der Nasenspitze abzulesen ist, der sich vielmehr mit intellektueller Tücke seinen infernalischen Weg bahnt. Stimmlich bot Bruson weit mehr, als von diesem oftmals etwas passiv wirkenden, in weichen Balsamtönen schwelgenden Lyriker zu erwarten war.

Zubin Mehta dirigierte mit heftiger Betonung des Scharfen, Grelten, Gewitterhaften und stand damit in Akkord mit Woods äußerlicher Donner- und Blitz-Inszenierung. Für den heißen Strom der Verdikantilene besitzt er nicht die richtige Anima. Anerkennenswert ist, daß die sträflichen Karajan-Striche (in den Huldigungsschönen des zweiten, im Finale des dritten Akts) nun wieder aufgemacht wurden. Verdis Musikdrama ist zu seinem hundertjährigen Jubiläum in Wien wieder unverstümmelt zu hören.

Clemens Höslinger



Grand Opéra vor den Kulissen einer zerstörten Stadt: John Dew's gelungene Inszenierung von Giacomo Meyerbeers „Hugenotten“



In gesanglicher Höchstform präsentierte Plácido Domingo sich an der Wiener Staatsoper als Otello. Seine Partnerin Anna Tomowa-Sintow als Desdemona schien weniger glücklich besetzt

Walter Haupts „Pier Paolo...“ in Kassel uraufgeführt

Strichjungen und Strichmännchen

Nun ist der Autor der „Freibeuterschriften“ unter die Ausbeuter und Auswerter gefallen. Komponist Walter Haupt und Librettist Gerd Uecker machten Pier Paolo Pasolini zum Opernhelden. Aber nur fast, denn „Pier Paolo...“ will zwar einerseits auf Pasolini hinweisen, andererseits aber die Geschichte einer Kunstfigur erzählen. Doch an der Kunst der Figurenzeichnung darf gezweifelt werden, denn die beiden Autoren reduzieren ihren Helden auf ein Strichmännchen zwischen lauter Strichjungen. Das Stück beginnt mit dem Ende. Hörspielartig wird Pier Paolo als homosexueller Werber vorgestellt, der mit einem jungen Mann in eine abgelegene Gegend fährt und dort nach einem Streit von ihm ermordet wird. Nach zwei pausenlosen Stunden endet das Werk mit einer Wiederholung dieser Szene, noch etwas drastischer ausgespielt. Das betont den selbstzerstörerischen Akzent von Pasolinis Sexualität und unterstreicht – freiwillig oder nicht –, daß Pasolini ohne diesen spektakulären Tod vielleicht nicht ganz so verklart worden wäre. Aber diese dramaturgische Klammer, die das Ganze zusammenhalten soll, verweist auch auf die Öde, die sich zwischen den Klammern abspielt.

Pier Paolo als Dichter und Muttersöhnchen, als unverständlicher Poet des Klassenkampfes, als Visionär, der dem Filmregisseur Federico Ferrini (wie originell!) die Bilder liefern soll, und schließlich Pier Paolo als Ankläger, der von den Angeklagten seinerseits als Störenfried verurteilt wird – das alles bleiben blasse, überstrapazierte Abziehbilder. Zumal Walter Haupt für sein Musiktheater kaum tragende Musik eingefallen ist. Tonbandeinspielungen hin, Schlagzeugeruptionen her, meist dringt durch einen Klangschleier nur dünnflüssige Musik. Wenn da auf der Bühne die Kommunisten ein Kampflied anstimmen, ist man dankbar dafür, daß

endlich einmal ein prägnanter Rhythmus den gleichförmigen Musikfluß unterbricht. Haupt brachte in Kassel nur fades Theater mit matter Musikuntermalung auf die große Bühne. Daran konnte auch Jeanpierre Fabers sichtlich engagierte musikalische Leitung nichts ändern und auch nicht das Ensemble, das seine Haut redlich (und manchmal auch ganz wörtlich) zu Markte trug.

Zwar hatte Walter Haupt seinem nur sprechenden Helden (Elmar Roloff) noch ein singendes Double (René Claassen) zur Seite gestellt, zwar hatten Regisseur Siegfried Schoenbohm und sein Ausstatter Wolfgang Reuter trotz aller artifizien Distanzierung des „Pier Paolo...“ von Pasolini reichlich authentische Pasolini-Fotos in die Aufführung projiziert, aber das Bild von Pier Paolo Pasolini blieb dennoch blaß. Daß es bei der Uraufführung auch Unmut und Proteste gab, sagt nichts über die Kraft des Stücks – mit Schwulitäten und Ketzereien kann man Abonnenten immer schrecken. Doch selbst die Buhs blieben eher bürgerliche Pflichterfüllung, die Bravos familiär. Armer P.P. Rainer Wagner

Foto: Anne Kirchbach



„Turandot“-Premiere in München

Ponnelles Fernost-Operette

Man kann es so machen wie Jean-Pierre Ponnelle, aber man muß es nicht. Doch seit jeher ist dieser Bühnenbildner und Regisseur ein Garant für üppiges, mehr oder weniger treffsicheres Ausstattungstheater der unmittelbaren Wirkungen und Effekte, wofür er sich auch bei seiner Münchner Neuinszenierung von Puccinis Schwanengesang „Turandot“ entschieden hatte. Etwas anderes konnte man von Ponnelle sicher auch kaum ernsthaft erwartet haben, wohl schon gar nicht einen spröden, gesellschaftskritischen Interpretationsansatz, wie ihn etwa Götz Friedrich in seiner Berliner Produktion der Oper gewagt hatte, der bei Publikum und Presse gleichermaßen auf wenig Gegenliebe gestoßen war. Ponnelle tat sich also trotz einiger Mißfallenskundgebungen am Schluß der Aufführung wesentlich leichter, für sein Konzept einzunehmen: für die prunkvolle Welt der Turandot (Kostüme: Pet Halmen), ein bunt-phantastisches chinesisches Märchentheater voller Leidenschaft, Barbarei und bisweilen auch arg geschmacklicher dekorativer Übertreibungen und deplazierter inszenato-

rischer Ausschmückungen. Doch nicht unbedingt jede Neueinstudierung einer Oper auf unseren Bühnen muß heute zwangsläufig nach den Maßstäben des modernen Musiktheaters entwickelt sein, auch der weniger reflektierte Zugriff ist erlaubt, vor allem dann, wenn er sich als theaterwirksam und professionell erweist. Und das tat Ponnelles „Turandot“ zweifellos. Sein Gespür für die wohl kalkulierte Dramaturgie optischer Genüsse setzte beeindruckende Akzente, auch dank einer meisterhaften Beleuchtungsregie: angefangen bei dem überdimensionalen Kopf der Turandot bis hin zum goldprunkenden Palast, den expressiv arrangierten Chor- und Massenszenen oder dem klug zurückgenommenen Ministerdisput im ersten Bild des zweiten Akts, der vor einem roten wallenden Zwischenvorhang auf einer kleinen Tribüne aus Bambusrohr stattfand: Theater auf dem Theater, das die makaberen Kommentare der als Commedia-dell'arte-Figuren verstandenen buffonesken Runde aus Ping, Pang und Pong ins rechte Licht setzte. Überhaupt waren die Gegensätze zwischen ernstem und

heiterem Geschehen, zwischen Unmenschlichkeit und Liebe, Vertrauen, Hoffnung von Ponnelle sehr gut herauskristallisiert worden.

Hinzu kamen sängerische Leistungen, die kaum Wünsche offen ließen, ganz abgesehen von den schlagkräftigen, sehr flexiblen Chören. Die Turandot von Ghena Dimitrova glänzte nicht nur mit siegreichen, schmetternden Trompetentönen, sondern ließ auch Sensibilität für die eher lyrischen Facetten der Partie erkennen, die sie mit genau dosierter Gestik und Mimik zu einer ausdrucksstarken Studie stilisierte. Wenn auch Lando Bartolini als Kalaf keine herausragenden schauspielerischen Qualitäten offerierte, so vermochte er doch mit einer äußerst geschmeidigen und kraftvoll präsenten Stimme, die über ein interessantes, herb-männliches Timbre verfügt, im Wettstreit großer Sängerpersönlichkeiten mitzuhalten. Selbst neben der ergreifenden Liu von Mirella Freni, die sich eine überraschend jugendliche Elastizität bewahren konnte und dem stimmlich noch immer passablen Timur Nicolai Ghiaurov machte der italienische Tenor eine gute Figur. Ein Sonderlob gilt dem Trio von Ping, Pang und Pong, das mit Thomas Woodman, Kenneth Garrison und Ulrich Reß nicht besser hätte besetzt werden können. Doch daß der Abend

restlos zufriedenstellend verlief, war Maestro Giuseppe Patané zu verdanken, der der Partitur alles abgewann, was man ihr abgewinnen muß: Feuer, Verve, musikalische Hochspannung. Patané scheute nicht vor den zwischen Trivialität und Grandiosität schwankenden orchestralen Ausbrüchen, den chorischen Exzessen zurück, blieb jedoch auch den zarten Lyriken und der abgerundeten Melodik nichts schuldig. Patané ist ein Theatermusi-

ker mit dramatischem Instinkt und untrüglichem Gespür für steigende Tempomodifikationen, Zäsuren und Crescendi, der dem Staatsopernorchester ein Feuerwerk bezwingender Italianità abverlangte, das es sonst kaum in dieser Intensität abzubrennen vermag. Insgesamt also eine „Turandot“-Premiere, über deren musikalisch wie szenisch anspringende Direktheit man sich keinesfalls zu ärgern brauchte.

Stefan Mikorey

Schwetzingen Festspiele: Rossinis „L'Italiana in Algeri“

Orientalische Abziehbilder

Stolz verkündet es der Führer durch das Schwetzingen Schloß: Die Märchen-Moschee des Kurfürsten Karl Theodor sei „wahrscheinlich das erstaunlichste Bauwerk der ganzen Gartenanlage“. „Man muß sich erinnern“, heißt es dann allerdings weiter, „daß die Menschen des 18. Jahrhunderts noch fasziniert waren von den Wundern der fremdartigen orientalischen Länder.“ Wie

macht sich das also heute: der Orient als Ausstellungsstück? Zur Eröffnung der diesjährigen Schwetzingen Festspiele inszenierte der Kölner Intendant Michael Hampe als Produktion der Zürcher Oper Rossinis „Italienerin in Algier“. Hampe versucht sich als Scheherazade des Musiktheaters. Ob das gutgeht? Leider nein: Spannung zwischen den einzelnen Personen und damit ein mitreißender

Foto: Joachim Schmidtmann



Foto Links: Ghena Dimitrova als Turandot in der von Jean-Pierre Ponnelle effektvoll inszenierten Puccini-Oper. Daneben: Enric Serra (Taddeo), Günther von Kannen (Mustava Bey) und Robert Gambrell (Lindoro) in der diesjährigen Eröffnungspremiere der Schwetzingen Festspiele, Rossinis „Italienerin in Algier“

Handlungsfluß blieb den Zuschauern dieser Produktion vorenthalten. Statt dessen gibt es Farbdias vom Reiseland Türkei zu bestaunen, wie es sich das phantasievolle 18. Jahrhundert ausmalte (Bühnenbilder: Mauro Pagano); Schnappschüsse, Abziehbilder statischer Comic-Figuren, die mit Komik allerdings nur in den seltensten Fällen etwas im Sinn haben.

Die Ensembleszenen (1. Finale!) haben dagegen durchaus Leben, Witz – an Jean-Pierre Ponnelles treffsichere, detailversessenen ironischen Rossini-Inszenierungen darf man allerdings nicht denken. Hampes Regie stolpert über die Tatsache, daß der Regisseur die Überstilisierung als szenisches Pendant zu den musikalischen Form-Schemata ebenso scheut wie die Möglichkeit, die Bühnen-Menschen und ihre Leidenschaften ernst zu nehmen. Zwiespältig waren auch die musikalischen Leistungen des Abends: Ralf Weikert hatte Schwierigkeiten, die Tempi im Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und im ausgeliehenen Bulgarischen Männerchor Sofia stabil zu halten, und unter den Sängern überzeugten lediglich Doris Soffel (Isabella – großartig!), Enric Serra (Taddeo) und – nach Anfangsschwierigkeiten – schließlich auch Robert Gambrell als Lindoro. Doch Zwiespältiges liegt ja bereits in Rossinis Musik selbst begründet. Stendhal jedenfalls bezeichnete sie in seiner Biographie des Komponisten als „organisierten und vollendeten Unverstand“. Aber welcher Regisseur hat heute schon noch den Mut, diesem herrlichen Unverstand Raum zu geben?

Susanne Benda