

## Puccinis „Butterfly“ an der Deutschen Oper Berlin

Musikalisch glänzend – szenisch blaß

Wer „Madame Butterfly“ heute inszeniert, muß sich mit den Interpretationssünden, die gerade an dieser Oper begangen wurden und werden, auseinandersetzen, d.h. mit den Klischees falscher Japanoiserie, sentimentaler Rührseligkeit und Verkitschung. In Wahrheit ist Puccinis Oper etwas anderes. Sie schildert die private Tragödie und Vernichtung der Geisha Cio Cio San, die ohne den gesellschaftlichen Hintergrund, die Konfrontation fernöstlicher Kultur mit westlicher Zivilisation und die daraus resultierenden Hoffnungen, Enttäuschungen und Verfehlungen, banal wäre.

Luigi Samaritani, verantwortlich für Regie und Bühnenbild, bemühte sich in seiner Berliner Inszenierung um einen unaufdringlichen Realismus. Als Schauplatz dominierte ein viereckiges Podium, zumeist Zimmer eines japanischen Hauses, dessen Wände nach Bedarf zur Seite geschoben werden und den Blick nach hinten freigeben. Der Bühnenraum ist mit großen weißen Tüchern ausgeschlagen, die mal als Himmel (mit leuchtenden Sternen), mal als Wellen des Meeres fungieren. Es ist im Prinzip ein sparsames, monochromes Bild, das erst durch die bunten Gewänder der „japanischen“ Akteure oder farbige Beleuchtung sein Kolorit erhält. In seiner Diskretion tat der Regisseur indes zu wenig, um die Akteure zu führen. Die Psychologie der Handlung, innere Regungen und Prozesse wurden nicht äußerlich sichtbar.

Die Premiere entwickelte sich zu einem einzigen Triumph für Giuseppe Sinopoli, das Orchester der Deutschen Oper und Catherine Malfitano in der Titelrolle. Bewegte Zeitmaße, blühendes Melos, Intensität des Klangs, großer Ausdruck, Spannung, aber auch Konversationston, Lyrismen und Wehmut entfalteten sich eindringlich. Alles stimmte: der Fluß der Musik, ihr Duktus, die Rhythmik und die Dynamik.

Das Orchester war glänzend disponiert und musizierte in großem Einverständnis mit dem Dirigenten. Selten hat man die Musiker so kraftvoll und suggestiv spielen gehört. Nichts von falscher Sentimentalität – Puccinis Musik klingt stellenweise erstaunlich modern.

Catherine Malfitano, die in der Rolle und in Berlin debütierte, war eine Butterfly, die über stimmlichen Glanz, Ausdrucksfähigkeit sowie die Kraft zu immer neuen Steigerungen verfügte. Sie zeichnete ein anrührendes Bild der Butterfly, auch wenn die Regie sie zu oft im Stich ließ. Die Rolle der Suzuki war mit der Chinesin Miao Quing gut und charakteristisch besetzt, Peter Dvorsky schwelgte in tenoralem Wohlklang, sang kraftvoll, blieb aber in der Rolle des Pinkerton dennoch blaß. Ludwig Baumann war ein unauffälliger Sharpless, Karl-Ernst Mercker zeichnete den Heiratsvermittler Goro frech-extrovertiert, Tomislav Neralic agierte glänzend als Bösewicht Onkel Bonze, Peter Gougaloff warb engagiert, aber vergeblich als Fürst Yamadori um Butterfly. Helge Grünewald



Unaufdringlicher Realismus bei Luigi Samaritanis Berliner „Butterfly“-Inszenierung: Miao Quing (Suzuki), Catherine Malfitano (Cio-Cio-San) und Ludwig Baumann (Sharpless)

## Notizen aus dem Londoner Musikleben

Dramaturgie contra Ausstattungstheater

Die nicht subventionierte Glyndebourne Festival Opera eröffnete die diesjährige Saison mit Peter Halls Neuinszenierung der erstmals hier gezeigten „La Traviata“ unter Bernard Haitink. War auch der Premiere auf Grund diverser Unausgewogenheiten noch nicht der volle Erfolg beschied, so dürfte sich dieser trotz einer Reihe wenig wohlgesonnener Rezensionen aus

dem Lager der Verdi-Puristen inzwischen eingestellt haben. Es galt schließlich nur, die Balance zwischen der Bühne und den sensiblen akustischen Gegebenheiten zu korrigieren, während die Kontroversen um das Regiekonzept bewiesen, daß Peter Hall einmal mehr die fundierte Auseinandersetzung dem Klischee vorzog. Nicht sentimentale Tränendrüsenromantik um eine Edelkurtisane

der High-Society, sondern das Schicksal einer beherzten, von ihrer Krankheit verfolgten zweitklassigen Biedermeierschlampe, umschwirrt von einer zwielichtig geilen Männerwelt, stand im Zentrum eines bis in das kleinste Detail realistischen Bilderbogens. Haitink, Hall und dessen genialer Bühnenbildner John Gunter boten eine Ensembleleistung von bestechender Genauigkeit, vibrierender Fülle und packender Atmosphäre. Schade, daß die Protagonisten – eine noch merklich nervöse Marie McLaughlin (Violetta) mit gelegentlichen, von ihr ungewohnten Intonationsschwierigkeiten, der hierzulande bisher unbekannte, aber vielversprechende Amerikaner Walter MacNeil (Alfredo) und Brent Ellis (Giorgio) – am Eröffnungsabend ihr stimmliches Potential nicht dem kammermusikalischen Musizierstil Haitinks und den räumlichen Verhältnissen Glyndebournes anzupassen verstanden. Eine Videoeinspielung steht bevor;

Gala-Premiere von Massenet „Manon“ an Covent Garden: Unser Szenenbild zeigt Julia Migenes in der Titelpartie und Neil Shicoff als Des Grieux

doch bleibt zu befürchten, daß ein solches Unterfangen, wie bereits Peter Halls „Carmen“ bewies, dem Gesamteindruck nicht gerecht werden wird.

Am – wenngleich ungenügend – subventionierten Opernhaus Covent Garden sah man sich bemüht, Massenet auf den Spielplan zu setzen, und zwar die Wiederaufnahme von „Werther“ mit Agnes Baltsa und Francisco Araiza und die von Rudolf Noelte besorgte Neueinstudierung der „Manon“. Die Planungs- und Besetzungsköche dieses einseitig fulminanten Menüs aus der französischen Küche hatten sich in der Wahl der Zutaten erheblich vergriffen. Während „Werther“ durch das Ego eines besessenen Michael Schonwandt zu einer Oper mit dem Titel „Charlotte“ umgedeutet wurde, in deren Schatten der Titelheld das Nachsehen hatte, verließ einen bei einer über vier Stunden seicht und unorganisch dahinplätschernden „Manon“ jedes Interesse. Von Regie war nicht die Rede. Personenführung, Charakterisierung, Zusammenhänge, Entwicklungen, ja selbst Logik der Auftritte – handwerkliche Begriffe, mit denen Noelte andernorts bravurös umzugehen versteht – schienen zur Farce degradiert. Eingelullt in ein üppiges Kolorit des vorrevolutionären Frankreich (Design: Peter Rice), gaben sich Biedermeiermänner die Ehre, ein Brandstifter war weder szenisch noch musikalisch auszumachen. Eine (teure) Zirkustruppe aus Jongleuren, Trapez tänzerinnen und Feuerfressern sorgte auf der Promenade Cours-la-Reine für willkommene, aber auch unsinnige Ablenkung. Der einzige musikdramatische Höhepunkt blieb dem kauzig bebrillten Chevalier des Grieux alias Neil Shicoff im Seminar Saint-Sulpice vorbehalten. Mit dem Hausdebüt von Julia Migenes als Manon Lescaut hatte man sich möglicherweise einen besonderen Hit versprochen.



Doch was als Film-Carmen angehen mag, besaß hier keine Existenzberechtigung. Zu guter Letzt brachte Jeffrey Tate für die auf sinnlichen Klangreiz bedachte Melodik kein Gespür auf. An Stelle von musikalischer Struktur, Biß und vollblütigen Melodien trat eine Aneinanderreihung von Platiitüden und verpatzten Einsätzen. Derartig lieblos und unpräzise heruntergeleiert, mußte man sich fragen, warum Massenet's Meisterwerk eigentlich eine solche Beliebtheit besitzt.

Abschließend sei erwähnt, daß die Gerüchte um das baldige Ausscheiden der Operndirektorin Eva Wagner-Pasquier jeder Grundlage entbehren, wie sie mir persönlich versicherte. Generalintendant Sir John Tooley, während der alljährlichen Pressekonferenz darauf angesprochen, ließ sich allerdings nicht festlegen und orakelte in bester Everding-Manier über die Unvoraussehbarkeit von Wechseln in Führungspositionen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

## Johann-Strauß-Operette zum Auftakt des Holland-Festivals

Daumenschrauben für die „Fledermaus“

Ein Festival kommt in die Jahre: Vor vierzig Jahren gab es im holländischen Scheveningen ein erstes Festival „High Arts in the Low Lands“, im darauffolgenden Jahr kam das erste „Holland-Festival“ zustande – und jetzt ist man bei der Nummer 40 angelangt. Zum Auftakt präsentierte man diesmal weder „Hochkultur“ noch Avantgarde, weder internationales Gastspiel noch Holländisches, sondern „Die Fledermaus“. Die war vor vierzig Jahren auch schon dabei; damals neben Debussys „Pélleas et Mélisande“ und der „Beggar's Opera“, neben „Rigoletto“ und „Carmen“.

Vorsichtshalber, denn der

Ruf des Festivals verpflichtet, engagierte „De Nederlandse Opera“ zwei Künstler, die dafür garantierten, daß es keine allzu leichtfertige, leichtgewichtige Walzer-Orgie werden würde: Nikolaus Harnoncourt als Dirigenten und Johannes Schaaf als Regisseur.

Nikolaus Harnoncourt, einst als Reformator der Barock-Interpretation ausgezogen und längst von Monteverdi bis zu Mozart (und Schubert) und von den Originalklangensembles zu den renommierten Sinfonieorchestern gelangt, hatte schon eine Schallplatte mit Johann-Strauß-Ouvertüren als Fingerübung aufgenommen. Zusammen mit dem Concertgebouw Orchestra Amsterdam war er

auf die Suche nach dem Musikdrama im Konzertwalzer gegangen. Auch bei der „Fledermaus“-Ouvertüre ließ Harnoncourt keinen Zweifel daran, daß er finster entschlossen war, jede Walzerdrehung wie die Drehung einer Daumenschraube zu nutzen, in jedem Csárdás hauch ein Minderheitenproblem herauszuhören und der Leichtfüßigkeit der Partitur einen Tritt zu versetzen. Sehr ambitioniert war das – und sehr angestrengt und gewollt, auch vom Concertgebouw Orchestra, dem ein wenig mehr Konzentration nicht geschadet hätte (das klang aus dem Orchestergraben des neuen Muziektheaters doch sehr nach etlichen Aushilfen).

Dann öffnete sich der Vorhang, und das Mini-Drama der Ouvertüre war vergessen. Andreas Reinhardt hatte nämlich für den ersten Akt eine bühnenfüllende Puppenstube mit Kellerräumen und Dachboden gezimmert. Johannes Schaaf nutzte diesen Spielraum entsprechend. Es ist schließlich nicht ganz einfach, eine deutschsprachige Operette für ein fremdsprachiges Publikum aufzuführen. Viele Lacher bleiben aus, nur bei derberen Scherzen zündet der Witz. Weil Johannes Schaaf nicht voraussetzen wollte, daß sein Publikum die Feinheiten der Intrige vorab auswendig lernt, zeigte er ihm nun parallel zum Operettengeschehen noch eine stumme Farce: Der halbe erste Akt bringt in den Nebenzimmern ein Tür-auf-Tür-zu-Versteckspiel nach bester Feydeau-Manier. Aber wenn dann die musikalische Seite nicht mithalten kann, weil dort oft eher solide als verzaubernd gesungen und gespielt wird, dann kommt ein so bewegtes Regiekonzept leicht aus der Balance.

Immerhin gibt es Einsichten in Bürgertugend und Bürgerheuchelei weit über die Gazevorhänge der Puppenstube hinaus – und Johannes Schaaf hält die ganze Geschichte auf Distanz: keine Anlässe zum Schenkelklopfen. Beim Fürsten Orłowsky, den ein heranwachsender Sängerknabe in begabter Blasiertheit mimt, lokkert Schaaf die Sprachgrenzen ein bißchen auf, weil die grellen Gäste polyglott parlieren.

Wenn nach dreieinhalb Stunden endlich alle Schuld dem

Champagner zugeschoben wird, sucht man doch etwas ratlos nach dessen perlender Spritzigkeit. Daß diese „Fledermaus“ ein bißchen flügelahm wirkt, liegt allerdings weniger an Schaafs mehr penibler als peppiger Inszenierung, sondern an der Bodenständigkeit der musikalischen Interpretation. Edith Schmidt-Lienbacher als flotte Adele hatte da leichtes Spiel, Christian Boesch als Gefängnisdirektor Frank

brachte Papageno-Charme ein und Werner Hollweg als Eisenstein tenorales Gewicht. Eine freiwillige (Neil Rosenheim als Alfred) und eine unfreiwillige (Brigitte Poschner-Klebel als Rosalinde) Parodie sicherten den Erfolg. Bei der Premiere gab es noch „Buhs“, bei der Zweitvorstellung nur mehr Beifall und „standing ovations“. So leicht reißt man die Amsterdamer von den Stühlen.

Rainer Wagner

## Die Bolschoi-Oper erstmals in der Bundesrepublik

Export einer Inszenierungskonserven

Traditioneller Ausstattungsprunk: die Bolschoi-Oper gastierte mit Mussorgskys „Boris Godunow“ in Bonn

Auf der Bühne staubte es mächtig: Was die Moskauer Bolschoi-Oper bei ihrem ersten Gastspiel in der Bundesrepublik allein an liebevoll nachgezeichneten Bühnenbildern, Kostümen und sonstigen Accessoires präsentierte, war beeindruckend genug. Doch entsprach es gewiß nicht hiesigen Vorstellungen von der notwendigen Aktualität einer Inszenierung, wenn die Russen als Kern ihres Tourneeprogramms ausgerechnet jene Produktion von „Boris Godunow“ präsentierten, die in Moskau seit über dreißig (!) Jahren den konservativen Ruf des größten Theaters im Lande bestätigt.

Doch glücklicherweise definierte sich der Moskauer Gastspiel-„Boris“ nicht nur durch schnöden Naturalismus auf der Bühne. Gewiß waren auch im rein musikalischen Sinn Enttäuschungen zu erleben – nicht zuletzt, weil man auf die Rimsky-Korssakoff-Fassung zurückgriff, die bereits auch im eigenen Land fast überall zu den Akten gelegt worden ist. Doch was die Moskauer Gäste an geschlossener musikalischer Ensemblekunst vorführten, das mußte entwöhnten westlichen Ohren dann doch fast wie ein



kleines Wunder erscheinen. Das betraf nicht nur die überragende Stimmpracht und Disziplin des Chores, sondern gerade die Besetzung, Gestaltung und Durchformung der kleineren Partien durch hochwertige Solisten.

In der Titelpartie alternierten Georgij Selesnew und Jewgenij Nesterenko. Nesterenko, dessen Gestaltung des Boris in der Sowjetunion durchaus nicht so unumstritten ist, wie seine Erfolge im Westen es vermuten ließen, war seinem Kollegen gewiß nicht an Stimm-

volumen und Schwärze überlegen. Aber enorme Differenzierungskraft, auch im Darstellerischen, ließ seine Interpretation der Titelpartie dann doch als die noblere und letztlich überlegene erscheinen, auch wenn Selesnew mehr von der Idee der traditionellen, „großen“ russischen Bässe vermitteln konnte. Wie Nesterenko hob sich auch Elena Obrazzowa als zweiter Star-Gast im Ensemble in der Rolle der Marina Mniszek im stark gekürzt dargebotenen Polen-Akt nur unwesentlich aus der Gesamtqualität der Mitwirkenden heraus.

Wie bereits die aufwendige Ausstattung auf der Bühne war auch die Anlage des Orchesterparts eher auf großdimensionierte russische Aufführungsverhältnisse zugeschnitten. Die Klanggewalten, die der künfti-

## Beobachtungen bei den 10. Dresdner Musikfestspielen

Vielfalt im Schatten Berlins

Während im 750 Jahre alten Ost-Berlin, der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, für die Jubiläums-Veranstaltungen beträchtliches Auführungspotential und finanzielle Mittel aufgewendet wurden, ließ es die Musik- und Theatermetropole Dresden nicht an Ehrgeiz und Einsatz fehlen, ihre zehnten Musikfestspiele thematisch konzentriert und international besetzt in den Blickpunkt zu rücken. In der Zeit vom 23. Mai bis zum 8. Juni galt das künstlerische Interesse in der Elbestadt vorzugsweise der italienischen Oper und deren Aufführungs- und Wirkungsgeschichte auf den Dresdner Bühnen. Eine von der Musikfestspielkommission, von der Dresdner Musikhochschule und vom einflussreichen Kulturbund der DDR organisierte wissenschaftliche Konferenz sollte für die Vertiefung von optischen und akustischen Erlebnissen sorgen, die im dichtgestaffelten, aber nicht überfrachteten Veranstaltungsprogramm für die werktätigen Musikfreunde und für die Besucher aus dem In- und Ausland vorbereitet worden waren.

Die Tatsache, daß Dresden heute vor allem mit Größen wie Weber, Wagner und Strauss identifiziert wird, droht den flüchtigen Beobachter der Musiktheaterszene an den aufführungspraktischen Gepflogenheiten vorbeizuleiten. Insofern boten die Eigenproduktionen in der wiederaufgebauten, längst in das Musikgeschehen der DDR eingebundenen Semper-Oper, aber auch eine Reihe von Gastspielen (etwa der Römischen Oper, des Opernensembles aus dem polnischen Lodz, der Budapester Oper und der Warschauer Kammeroper) ausreichend Gelegenheit, von den Dauerbrennern des italienischen Repertoires wie „La Traviata“, „Falstaff“, „Madame Butterfly“ oder „Norma“ bis hin zu Monteverdis „L'Orfeo“ abzulenken. Donizettis „Il campanello di notte“, Busonis „Arlecchino oder

die Fenster“ oder Bontempis „Paris und Helena“ hatten ausreichend musiktheatralische Substanz, um Wirkungsgeschichte und spezielle interpretatorische Lösungen – szenisch oder konzertant – gegeneinander abzuwägen oder in ihren kunstsoziologischen Vernetzungen zu betrachten. Die Dresdner Musikfestspiele leben selbstverständlich nicht nur unter einem programmatischen Dach. Vor allem in der Staatsoper wird gezeigt, was gerade en vogue bzw. was angesichts der angespannten Devisenlage erschwinglich ist.

In den Tagen, in denen ich in Dresden war, nutzte ich die Gelegenheit, Produktionen kennenzulernen, die zwar nicht mit dem übergeordneten italienischen Programmkonzept konform gingen, aber deshalb Interesse verdienten, weil sie auf westlichen Bühnen große Beachtung erzielt haben oder – wie im Falle von Schostakowitschs Gogol-Vertonung „Die Nase“ – unbedingt berücksichtigt werden sollten. Im Kleinen Haus der Staatsoper wurde Udo Zimmermanns „Weiße Rose“ in einer schlichten, auf

jede Art der krampfhaften Bezugsfindung und dramaturgischen Eitelkeit verzichtenden Inszenierung von Arnold Schrem herausgebracht. Die für zwei Sänger und 15 Instrumentalisten nach Texten von Wolfgang Willaschek ausgeformten Szenen im Münchner Gefängnis Stadelheim wurden von Birgit Fandrey und Frank Schiller in den Rollen der Geschwister Sophie und Hans Scholl mit jener Gereiztheit des Ausdrucks angereichert, die organisiertes Unrecht nicht zum Verkaufsschlager avantgardistischen Musiktheaters verbrämt, sondern als künstlerisches Mittel mutiger Vergangenheitsanalyse.

Ähnliche Markanz bei der kammermusikalischen Ausarbeitung wie in Zimmermanns plastischer Klage- und Anklagemusik erreichte die Staatskapelle Dresden – freilich in größerer Besetzung – in der Joachim-Herz-Inszenierung von Dimitrij Schostakowitschs unkomfortabel instrumentierter Oper „Die Nase“. Die turbulente, ständig zwischen Alltagskomik und ätzender Schärfe pendelnde Gesellschaftsparodie signalisiert, was die musikalische Umsetzung betrifft, die Abkehr Schostakowitschs von den Grundsätzen lyrischen Miterlebens, wie sie für die romantische Oper verbindlich waren.

Bei Schostakowitsch darf man den Enthusiasmus der

Dresdner Staatsoper getrost als Anstoß für die hiesige Spielplangestaltung betrachten. Wie eigenständig die in Frage kommenden Instanzen umgekehrt auf Theaterimpulse aus dem Westen reagieren, beweist eine ungeschönte Version von Peter Shaffers Erfolgsstück „Amadeus“ im Dresdner Staatsschauspiel, die der Regisseur Piet Drescher auf der Grundlage der Broadway-Fassung erarbeitet hat. Justus Fritzsche als verletzender und verletzter Salieri verteidigt in der Workshop-Einrichtung von Helga Leue nervige, gleichwohl selbstkritische deutsche Schauspieltraditionen, wobei die Intensität der Aufführung auch über das klimatisch-sprachliche Defizit an österreichischem Kolorit und Dialekt hinweghilft. Die Dresdner hatten parallel dazu auch Gelegenheit, die Forman-Verfilmung zu beurteilen. Das bedeutet: Die Fenster sind nach innen geöffnet. Und wer im Programmheft zur „Nase“ herbe Sätze von Gorbatschow gelesen hat („Der Lebensstil läßt sich nicht über Nacht ändern, die Geistesträgheit aber ist noch schwieriger zu überwinden“), der mochte meinen, nicht nur die italienischen Opern von gestern hätten diese Musikfestspiele geprägt, sondern die Gedanken von heute und die Leitlinien für die Zukunft.

Peter Cossé

Neue interpretatorische Lösungen für italienische Opern wurden während der diesjährigen Dresdner Musikfestspiele gesucht. Unser Foto: „Die heimliche Ehe“ von Domenico Cimarosa

