

Volker David Kirchners „Belshazar“ in München und Wiesbaden

Suggestive Bebilderung einer Endzeit

In München aggressives Buh und Bravo – Spiegelung des zwiespältigen Eindrucks der Uraufführung. Erfreulich war, daß immerhin eine (wenn auch nicht gezielt geplante) Uraufführung am Beginn der Münchner „Tage des zeitgenössischen Musiktheaters“ stand, die überwiegend Klassiker der 20er und 30er Jahre auf dem Programm hatten. Gespannt machte, daß mit der Parabel-Handlung vom Turmbau zu Babel und dem vom Menetekel gesprengten Festmahl Belshazars gezielt unsere Zeit gemeint sein – daß also ein kulturphilosophisch aktuelles und politisch brisantes Thema abgehandelt werden sollte.

In der Aufführung dominierten die Bildvisionen des Ausstatters Andreas Reinhardt: ein riesiger Müllberg als Schatten- und Überflutungskultur, auf dem Daniel nach Sinn und Gott sucht; ein bühnenhoch überdimensionierter Festsaal für das gespenstische Festrival einer uniform grünköpfigen Gesellschaft. René Magrittes surreale Bilderwelten, die das an Assoziationsmaterial ansonsten überreiche Programmheft nicht anführt, schienen Raum geworden. Dazu hat Kirchner eine mitunter fesselnde, mitunter kommentierende Theatermusik für großes Orchester und zwei Klaviere geschrieben: Strauss, Mahler, vor allem Ligeti erklingen gebrochen zitiert. Der häufig durch Orchesterballungen und Cluster zu-

gedeckte Text Harald Weirichs wird gesprochen, geschrien, geflüstert und mitunter arios gesungen – von einem durchweg sehr guten Ensemble, präzise und sicher geführt vom Düsseldorfer GMD Hiroshi Wakasugi und Regisseur Kurt Horres.

Allerdings blieben Kirchner und Horres einiges, leider Entscheidendes schuldig. Kirchner sieht sich als antikirchlichen, aber gläubigen Menschen. Doch woraus bezieht er seine, auch musikalisch in die angenehme Tonalität zurückfindende musikdramatische Hoffnung? Wer und was wird uns aus dem Dilemma retten? Dann: Die Vater-Sohn-Problematik, in der sich zwei „Seiten einer Medaille“, der „Macher“ und der „Träumer“, Kapitalist und Aussteiger, als die „Dualität“ unseres heutigen Seins zeigen soll – das alles blieb zu wenig ausgeführt! Insbesondere Belshazar und sein Interpret Hermann Becht gewannen kaum Kontur. Zu einer



Foto: Kirchbach

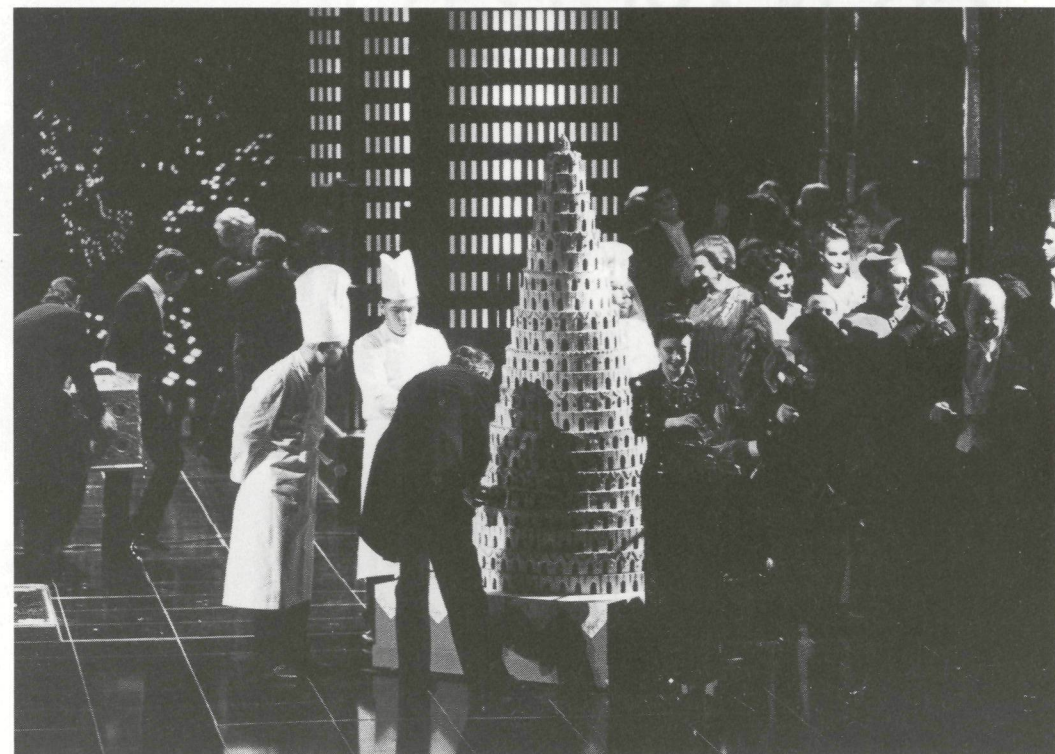


Foto: Gandras

In München uraufgeführt (Foto oben: Hermann Becht und Marianne Seibel) und kurz darauf in Wiesbaden nachgespielt (Foto rechts: Eduard Wollitz, Sheila Bahl – Mitte vorne): Volker David Kirchners zeitkritische Oper „Belshazar“

griffigen Schlußaussage oder gar Anklage stießen Horres und sein Ausstatter nicht vor. Dem Publikum mußte zu vieles unklar bleiben.

Ganz anders in Wiesbaden. Regisseur Friedrich Mayer-Oertel, Dieter Flimm und Susanne Klopstock (Ausstattung) sowie Dirigent Siegfried Köhler sprachen ganz konkret unsere Welt, unsere Situation an: Sie hielten den im Parkett dominierenden silberhaarigen Honoratioren, Prominenten und dem auch in Wiesbaden anzutreffenden „Schuß Schickeria“ einen Spiegel vor: Alle, die sich fälschlicherweise für die „Elite“ halten, fanden sich auf der Bühne kopiert. Als Gesamtbild prägten sich zwei Szenarien ein. Zu Anfang ein Abbild der „back streets“ unserer Metropolen: Nicht mehr unter den (pseudoidyllischen) „Brücken von Paris“ haust der die „Alternative“ verzweifelt suchende Daniel – ein von Mario Brell beeindruckend gestalteter moderner Stadtreicher –, sondern unter einem von Plastikfolien umhüllten Gekreuz von Betonrassen. In einer technisch und dramaturgisch gekonnten offenen Verwandlung wird diese Szenerie von „Reinigungsgruppen“ in unsere heutige Herrschaftsarchitektur verwandelt. Vor einem Hintergrundprospekt, der an die Wolkenkratzerbilder des Kultfilms „Koyannisquatsi“ erinnert, wird in kühlem Glas-Neon-Prunk Richtfest gefeiert. Geld, Macht und Ideologie sind eindeutig kostümiert, in ihrem Zusammenspiel kenntlich gemacht.

Die pseudodemokratischen Rituale der „Polit-Profis“ werden abgespult – und für die wiederholt hereinhofierten Medien bildwirksam arrangiert. Deutlich mehr Profil gewinnt nun „Präsident“ Belshazar: (Eduard Wollitz): ein technokratischer Macher, der weitgehend emotionslos ist. Er behält auch in der beginnenden Katastrophe die Übersicht – doch hat dieser „Große“ nur durch die „Droge öffentliche Repräsentation“ gelebt. Als die kühl-erotische Gattin ihn verläßt, bricht er endgültig zusammen.

Während in München Kirchners tonale Hoffnung am Schluß vage und unbegründet blieb, zeigte das Wiesbadener

Team eine eindringliche Schlußvision. Hinter der Trümmerlandschaft wird in fantastischem Licht unsere „Hoffnung auf Überleben“ sichtbar: eine zerstörte Landschaft im atomaren Winter, in der zwei Wesen in Schutzanzügen die Radioak-

tivität messen. Der Wohlklang der Musik, zu dem Siegfried Köhler das sehr gut disponierte Orchester immer wieder im Kontrast zu den Klangballungen und Schärpen führte, wurde als „schöner Schein“ entlarvt.

Wolf-Dieter Peter

Webers „Oberon“ an der Deutschen Oper Berlin

Eine vertane Chance

Eine der rohesten und abgeschmacktesten Ritter- und Zauberkomödien zu inszenieren, „ohne psychologische Vertiefung, ohne innere Notwendigkeit, voller Unsinn und Willkür“ (wie Brahms-Biograph Max Kalbeck über den „Oberon“ urteilte), das kann schwerlich die Absicht Herbert Wernickes gewesen sein, der an der Deutschen Oper Berlin gleich für Regie, Bühnenbild und Kostüme der Neuinszenierung zum Weber-Jahr verantwortlich war. Für ihn ist diese selten gespielte Oper eine willkommene Gelegenheit, die aufgesetzte Hohlheit der Bühnenwelt schlechthin, mit allen ihren stilisierten Konventionen, blozulegen. Der Zuschauer wird zum Voyeur, der die falsche Kulissenwelt mit allen ihren Schabigkeiten und Illusionseffekten von hinter der Bühne miterleben soll. Der lächerliche Reim des Dialogs wird bis zur Unkenntlichkeit persifliert vorgetragen. Die Primadonnenallüren werden aufs Korn genommen, die Längeweile der Bühnenarbeiter ebenso karikiert wie die übertriebene Geschäftigkeit des sich als eigentlichen Protagonisten verstehenden und hinter den Kulissen hektisch agierenden Souffleurs. Kurz: Theater von hinten.

Auf der Bühne ist ein Opern-Zuschauerraum aufgebaut, der dem des Covent Garden-Theaters ähnelt, für das Weber seine letzte Oper schrieb und wo er sie in seinem Todesjahr 1826 selbst zur Uraufführung brach-

te. Das fiktive Publikum besteht aus den Chorsängern. Ein Korrepetitor ist der leibhaftige Weber, der die Einsätze zum kollektiven Applaus gibt. Bei einer solchen Bühnenkonstruk-

Karikatur und Persiflage dominierten in Herbert Wernickes „Oberon“-Inszenierung, die anlässlich des Weber-Jahres in Berlin Premiere hatte

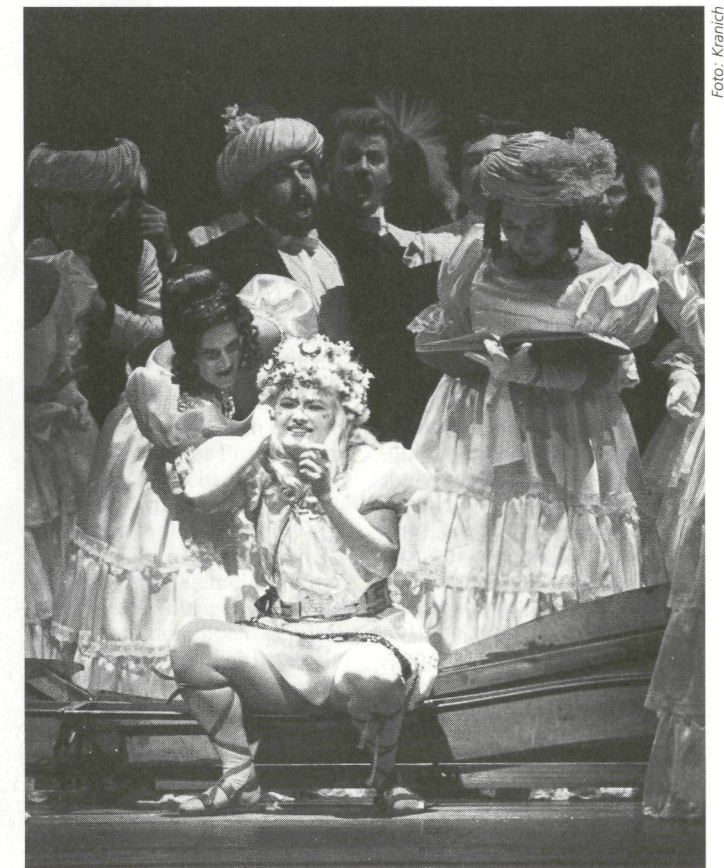


Foto: Kranich

tion, bei der das wahre Orchester nach wie vor im eigentlichen Orchestergraben sitzt, sind allerdings Verrenkungen notwendig: Die Sänger müssen zwangsläufig zur Seite oder nach hinten singen, also vom Bühnenpublikum weg und zum Opernpublikum hin. Doch das ist bei Wernicke längst nicht alles, was in sich nicht stimmig ist.

Was bleibt übrig? Ein dreistündiges Auswalzen einer Idee, die mit Webers „Oberon“ herzlich wenig zu tun hat. Seit hundert Jahren gilt „Oberon“ als Schmerzenskind des todkranken Weber, der mit einem Libretto arbeiten mußte, das ihm keine Möglichkeiten musikdramaturgischer Entwicklung bot. Wollte Wernicke das entlarven, was alle Welt weiß? Er hätte möglicherweise für eine Sensation à la mode gesorgt, wenn er sein Konzept an einem Beispiel des erhabenen Musiktheaters vorgestellt hätte – „Fidelio“ oder „Walküre“. So aber verstrickte er sich in Platitüden.

Doch was viel trauriger, was ärgerlicher ist: Man verläßt das Opernhaus in dem Bewußtsein, nichts, aber auch gar nichts von dem erlebt zu haben, was ro-

manisches Musiktheater ausmacht. Man hat das Gefühl, hier hat sich ein Regisseur nicht der Mühe unterzogen, ein Kunstwerk zu verstehen. Was nutzen da die Kostüme ganz im Sinne des Historismus? „Oberon“ war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vielgespielte Oper. Es muß einen Grund dafür gegeben haben. Hier hätte der Regisseur einmal die Chance gehabt, diesem Phänomen nachzugehen und den Inbegriff des Romantischen aufzuspüren – mit aller Poesie und allem Zauber, dem Deus ex machina wie dem Elfenpuk, dem türkischen Exotismus wie der unbegreifbaren Liebe, und schließlich der

Macht der Musik.

Apropos Musik: Wenn der Held Hüon so ungeschliffen und unsauber-flackerig singt, wie es Gerd Brenneis in der Premiere vorführte, ist man versucht zu glauben, auch hier beabsichtige man tiefste Provinz zu persiflieren. Die übrigen Protagonisten (Rezia: Janis Martin, Fatime: Ruthild Engert, Scherasmin: Barry McDaniel) ließen da eher den Gedanken an ungebrochene Qualität aufkommen, wenn sie nicht gerade von Jesus Lopez Cobos mit dem soliden Orchester zugeeckt wurden. Viele verdiente Buhrufe, ein vertaner, langweiliger Abend.

Martin Elste

„Isabelle's Dance“ von William Forsythe in Frankfurt

Nachdenken über ein Genre

Wenn William Forsythe „das Musical für Fort Geschrittene“ annonciert, so mag der trainierte Theatergänger sehr wohl Fallstricke dahinter vermuten. Dabei konnte man diesmal schon nach kurzem sicher sein: Nicht die Zuschauer saßen im falschen Stück, sondern die Darsteller allesamt.

Aus einem Schlitz in der Papierkulisse ragen die Puppen. Das Theater auf dem Theater ist zum Marionettenspiel geschrumpft, aber die Protagonisten kommen auch noch vor: Mrs. Maloney, die schrullige Schraube im Rotgelbgepunkteten samt Pillbox auf dem Kopf, will, very British, die Hauptperson der ersten Szene sein. Frau Schmidt, streng ins rote Etuikleid gezwängt, stakst und trippelt durch die Pappkulissen als frustrierte Autorin und findet: „the show must go on“. Ihre Assistentinnen, die sogenannten Reimtöchter, sind mindestens so unerträglich: zwei lispelnde Kulleraugen in artigen Faltenröckchen; dann Mister Schmetterling, die fette Hummel, gelbschwarzgestreift, auf Streichholzbeinchen, der

Ein Musical über das Musical: Frankfurts experimentierfreudiger Ballettchef William Forsythe setzte mit „Isabelle's Dance“ seine choreographischen Arbeiten über das Theater fort. Unser Bild: Evan Jones, Jennifer Gri-sette, Pascal Michelet, Ana Catalina Roman, Alessandra Tonoletti und Isabel Gerber (v. l. n. r.)

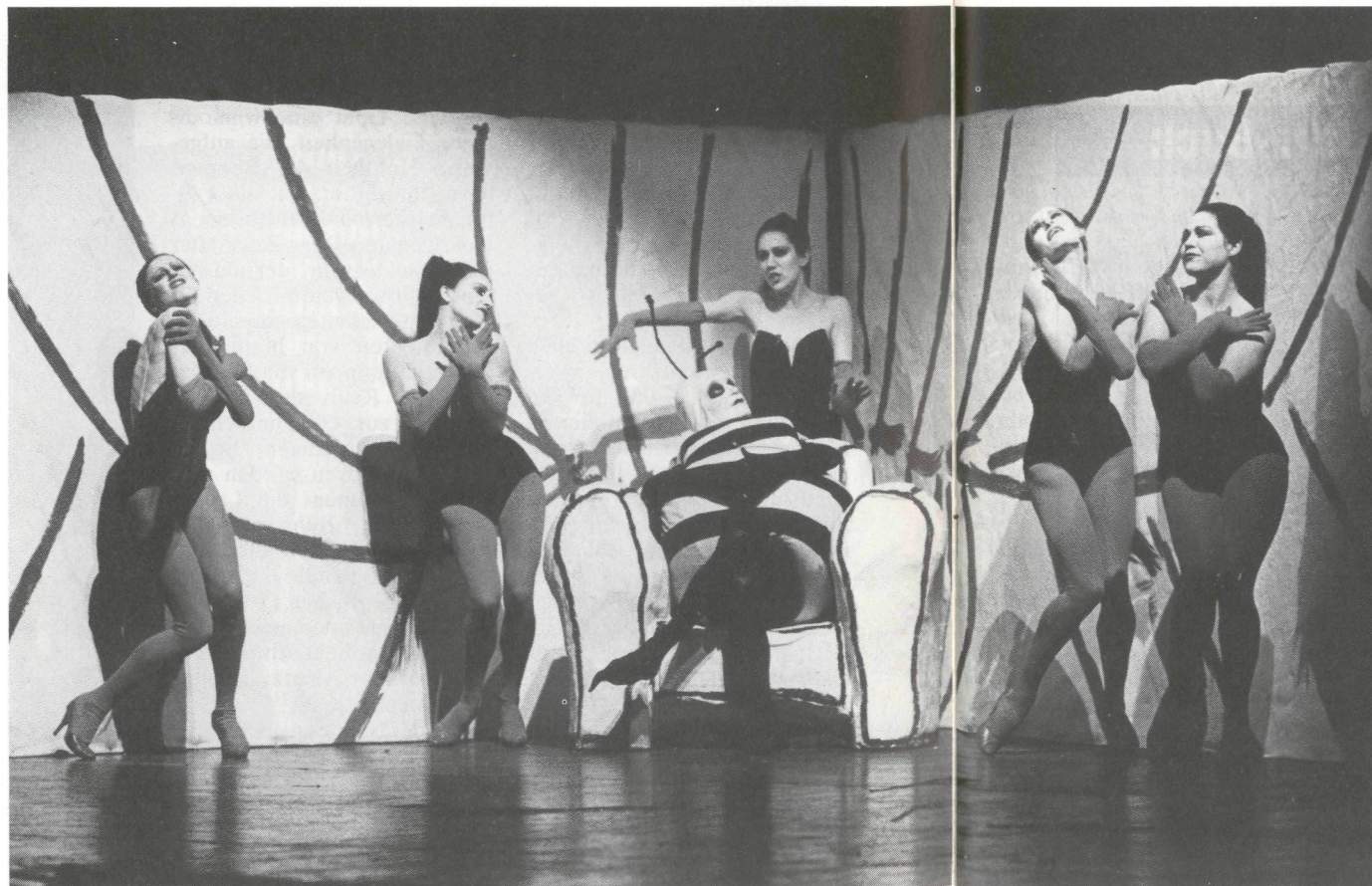


Foto: Weigelt

eine Tippse oder einen Showstar sucht... Eine Show soll über die Bühne, das ist die Forderung des Abends und zugleich der Plot. Der Blick hinter die Kulissen, das macht die Show aus, nur daß einem die Informationen nicht so reibungslos herübergereicht werden wie etwa in „Chorus Line“.

Sternenhimmel auf Cinemascope suggeriert den Traum von Hollywood, Pappkulissen, denen in groben, ungelenten Strichen ein Plüschvorhang aufgemalt ist, demontieren die Illusion von Theater (Ausstattung Michael Simon). Versatzstücke aus einer wohlbekannten Bühnenwirklichkeit führen sich, gepaart mit absolutem Nonsense, selbst ad absurdum: a fake musical – ein Musical, das nur so tut als ob. Die dramatischen Stationen freilich sind schlüssig, orientieren sich ausschließlich an der Realität von Theater: Wer bekommt die Hauptrolle, ist eine Szene, ein Gag lustig, wie laufen die Verträge, wird das Stück ein Erfolg? Wer Theater macht, steht auf schwankendem Boden.

William Forsythe führt mit „Isabelle's Dance“ sein Thema

mit Variationen fort. Nach dem Ballett-Alltag in „Gänge“ und „Artifact“, jenen phantastisch-verschlüsselten Momentaufnahmen, nach dem Science-fiction-Stück „LDC“ über die (technische) Entstehung von Theater, nun das Musical über das Werden eines Musicals. Was stellenweise wie Persiflage oder Demontage aussieht, ist tatsächlich das Nachdenken über ein Genre in der Form des Genres selbst. Denn Forsythe will seinen Zuschauern ja den Spaß am Theater nicht verderben. Deshalb ist es gut, mitzulachen über diesen intelligent durchdachten, opulent ausgestatteten Blödsinn. „Isabelle's Dance“ wurde zum glänzenden Erfolg, selbst wenn es einiges zu bemängeln gibt. Das Stück zu straffen, bekäme ihm sehr. Überraschend, etliche Stars mit Stimme und ungebremsster Spielfreude zu entdecken, allen voran die kraftstrotzende, richtig ulkige Kate Strong als Mrs. Maloney, die schrullig-verbiesterte Gisela Schneider als Frau Schmidt und Jeppe Mydtskov als undurchsichtigen Mister gleichen Namens.

Eva-Elisabeth Fischer

Furtwängler-Ehrung in Berlin

Noch immer ein lukratives Geschäft

Daß nach dem Europäischen Jahr der Musik auch 1986 gleichermaßen musikalisch präsent beginnen konnte, dafür hat der 100. Geburtstag Wilhelm Furtwänglers gesorgt. Seine Platten sind nach wie vor – oder, wenn man den Plattenbossen glauben darf, sogar mehr denn je – eine lukrative Einnahmequelle aus dem Back-Katalog. Die EMI Electrola hatte sich eine besondere Ehrung einfallen lassen. In Berlin, der primären Wirkungsstätte des großen deutschen Dirigenten, organisierte sie einen Empfang, bei dem als außerdiscographisches Ereignis die Totenmaske Furtwänglers an das im stetigen Wachstum befindliche Archiv der Berliner Philharmoniker übergeben wurde. Dafür war Frau Elisabeth Furtwängler ange-reist, die mit ihren 75 Jahren noch sehr rüstig ist und enthusiastisch für ihren legendären

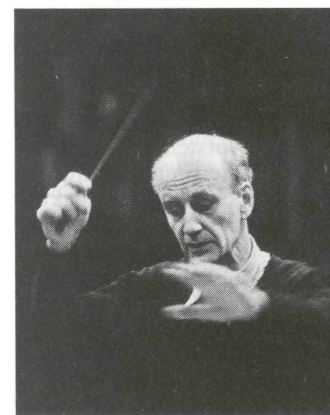


Foto: DG

Gatten wirbt.

Natürlich war die Totenmaske nur der Köder, um eine eher bescheidene neue Serie mit Furtwängler-Wiederveröffentlichungen den Journalisten vorzustellen. „Die neue Schallplatten-Edition im modernen Klang“ – läßt an die Breitklang-Sünden der 60er Jahre denken, als man Furtwängler im künstlichen Hall untergehen ließ. Moderner Klang ist Gott sei Dank falsch – lediglich moderne Medien sind es, die altbekannte und auch weniger vertraute Interpretationen dem heutigen Käufer offerieren: Da gibt es auf vier CDs den faszinierenden „Tristan“ (7 47322 8), in digitaler Aufpolierung auf LP den RAI-„Ring“ (29 0670 3) und die neun Beethoven-Sinfonien (29 0660 3). Neu hinzugekommen ist der legendäre „Don Giovanni“-Mitschnitt von den Salzburger Festspielen 1954 (29 0667 3) und eher schwache Studioaufnahmen der „Pastorale“ und der „Haydn-Variationen“ (29 0666 1), beide von 1943.

Daß der künstlerische Direktor Klassik der EMI Electrola, Dr. Herfrid Kier, in seinem fundierten Festvortrag indirekt subtile Kritik an der Veröffentlichungspraxis der eigenen Firma übte, ist bemerkenswert. Kier äußerte den Gedanken, bei Tonaufnahmen ähnlich wie bei Kompositionen die Relevanz von autorisierten Fassungen letzter Hand zu berücksichtigen. Ein Gedanke, über den sich sehr wohl diskutieren läßt.

Martin Elste

„Manon Lescaut“ und „Rock-Bohème“ in Wien

Apfelstrudeliges Allerweltstheater

Nach Götz Friedrich (mit den Einaktern „Herzog Blaubarts Burg“ und „Erwartung“ sowie mit der von Berlin nach Wien transportierten „Toten Stadt“) leitete wieder einmal Otto Schenk eine Staatsopernpremiere: Puccinis „Manon Lescaut“. Größere Unterschiede sind kaum vorstellbar. Nach Friedrichs hyper-intellektuellem, seelenbohrendem Opern-Klinikum kehrte man nun wieder zur Wiener Hauskost zurück: behäbiges, apfelstrudeliges Allerweltstheater. Dabei schienen Otto Schenk und sein Ausstatter Rolf Langenfass diesmal auf der Suche nach einer quasi-modernen Lösung gewesen zu sein. Die Geschichte der Manon Lescaut wickelte sich zwar in völlig realistischen und historisch getreuen Bildern und Kostümen ab, doch darüber wölbte sich eine massive Scheinwerferbrücke, deren Riesenaugen – für alle sichtbar – auf die Szene herabglotzten. Großes Rätselraten, was damit gemeint sein sollte. Ein Symbol für die Brüchigkeit und Unwahrheit der Theaterwelt? Sollte vielleicht in die sittenlose Zeit der Perücken und Puderquasten richtig „hineingeleuchtet“ werden? Oder handelte es sich bloß um eine praktische Maßnahme für die Japantournee, zu der die Wiener „Manon Lescaut“ eingeladen ist? Eine bündige Antwort blieb aus, als Gesamteindruck blieb etwas Halbes, Unfertiges. Ein inszenatorischer Toilettefehler.

Otto Schenk war auch der einzige, der nach der Premiere mit Buhrufen bedacht wurde (eine kleine Ohrfeigen-Affäre, die sich danach hinter dem Vorhang abspielte, sorgte noch Tage später für allgemeine Heiterkeit). Alle übrigen Künstler wurden himmelhoch gefeiert. Besonders erfreulich, daß der Tenor Peter Dvorsky diesmal einen so vollgültigen und einhelligen Erfolg erzielen konnte. Was gar nicht so sicher anzunehmen war: Die Partie des Puccini-Des Grieux paßt ihm wie maßgeschneidert, er füllt die Rolle mit Wärme und Herz-

lichkeit aus, vermag aber auch die großen dramatischen Momente wirkungsvoll hervorzuheben. Dvorskys bisher größter Wiener Erfolg. Auch für Mirella Freni, die Sängerin der Titelrolle, gab es Ovationen. Bei aller Bewunderung für die unverminderte Frische ihrer Stimme kann jedoch nicht überhört werden, daß diese Partie etwas außerhalb ihrer Reichweite liegt. (Damit bestätigte sich der Eindruck, den man bereits von der DG-Aufnahme her gewinnen mußte.) Gut besetzt auch die kleineren Rollen mit Bernd Weikl (Lescaut) und Kurt Rydl (Geronte). Der Dirigent Giuseppe Sinopoli ging jedem Operetten-Anklang in Puccinis Musik aus dem Weg, betonte das Schrofte, Grelle, Schneidende, trieb Sänger und Musiker in einen wahren Taumel von Hitze und Leidenschaft hinein. Dabei immer präzise, analytisch genau. Mit seiner unkonventionellen, herben Puccini-Version erwarb er sich alle Sympathien.

Ein kurioses Puccini-Experiment spielte sich in der Wiener „Kammeroper“, einer Kleinbühne, ab: Die Rock-Oper „Bohème 86“ nach Puccini-Motiven von Victor Couzin (Text), Wolfgang Gattringer und Wilhelm Gesierich (Musik). Die lebenswürdige Nettigkeit, die hauptsächlich von den beiden norwegischen Pop-Stars Anita Skorgan (Mimi) und Jahn Teigen (Rudolf) getragen wurde, erregte nicht den mindesten Anstoß – und das war gerade das, was man am allerwenigsten erwartet hatte. Denn eine Rock-Oper müßte provozieren und schockieren, müßte helle Begeisterung auf der einen, Empörung und Verstörung auf der anderen Seite auslösen. Nichts davon, ein friedlicher Erfolg. Von der Schlagzeilen-Sensation, die sich Kammeropern-Chef Hans Gabor erträumt hatte, konnte nicht die Rede sein.

Clemens Höslinger