

Verdis „Macht des Schicksals“ im Münchner Nationaltheater

Julia Varadys Triumph als Leonora

Das historische Gesamtkunstwerk „Oper“ für Menschen des Jahres 1986 in Musiktheater zu übersetzen, scheitert oft – nicht gerade zur Trauer eines größtenteils konservativ denkenden, empfindenden und sehenden Publikums. So findet überwiegend museal orientierte Operninterpretation statt. Die als „verfälschend“, „nicht werktreu“ und „nur am Skandal interessierten“ Versuche, Werke wie „La Forza del Destino“ für unser Hier und Heute zu deuten, bleiben selten – dabei liegt Verdis zeitlose Gültigkeit für Menschen, die Libyen, Irland, Iran, Falkland und Vietnam, die eine reaktionäre Papstkirche und die Theologie der Befreiung, die – prototypisch gemeint – Karlheinz Böhm und Ronald Reagan im Kopf haben, auf der Hand. Münchens Neuinszenierung war ein äußerlich aufwendiger, intellektuell halbherziger und handwerklich oft mißlungener Versuch – und damit künstlerisch zum Scheitern verurteilt. Doch an vielen Opernabenden, nun eben auch in München, gibt es Momente oder einen Künstler, in denen bzw. durch die die Oper zum theatraisierten und tönenden Sinnbild für einen heute gültigen Inhalt wird. Julia Varady war als Leonora am Premierenabend so eine Künstlerin: Sie erfüllte Felsensteins Sänger-Darsteller-Ideal, ihr Sänger-Ego verschwand hinter der Rolle. Julia Varady brachte die Seele der Partie zum Vibrieren; Gesten, Blicke und Körpersprache standen in Einklang mit der Musik. Ihre

Leonora machte Gesang zum zwingend menschlichen Ausdruck von Leid und Leidenschaft. Innigkeit und Zerbrechlichkeit im Pianissimo, glutvolle Emphase, all die Mittel des Belcanto brachte sie nicht etwa in die Rolle ein, um selbstgefälligen Schönklang zu demonstrieren; ein erkannter und erfüllter Inhalt wurde wahre Expression. Julia Varadys Botenschaft über alle von Verdi einkalkulierten chaotisch-sinnlosen Handlungszüge hinaus: Wir müssen weiter lieben. Beethoven wollte seine Oper von der selbstvergessenen Liebe „Leonore“ nennen; Verdi hätte an diesem Varady-Abend wohl darüber nachgedacht, sein Werk „Leonora“ zu betiteln.

Wolfgang Brendels roher, unitalienischer Don Carlos belegte hingegen, daß er über die Jahre nichts dazugelernt hat.

Veriano Luchettis Alvaro wirkte altmodisch und teils überfordert. Marjana Lipovseks Preziosilla war grell aufgedonnert und sang uneinheitlich. Kurt Moll (Guardiano) und Bruno Pola (Melitone) waren zwar glänzend disponiert, kamen aber über eingefahrene Rollenbilder nicht hinaus. Schönklang auch vom Chor. Um sie her dominierte aufwendigste Opernillustorik. Hans Schavernochs riesige Kirchenruine verwandelte sich mit enormem Aufwand, doch der Gewinn des Einheitsbildes blieb aus, die Ungereimtheiten nahmen zu. Und Regisseur Götz Friedrich

verfiel in einen kruden, teilweise arg vordergründigen Naturalismus, wobei einige offenkundige Parallelen zur Berliner Neuenfels-Inszenierung unverstündlich blieben. Giuseppe Sinopoli am Pult überzeugte vor allem durch Sensibilität. Er führte das insgesamt gut disponierte Staatsorchester zum profilscharfen Ausdruck von Klage und Elend, ließ den utopischen Entwurf in Verdis Kantilenen durchschimmern. Die große, glutvolle Emphase gelang leider nicht, doch im Espressivo des Schmerzes trafen sich Varady und Sinopoli vollkommen.

Hans-Anton Uhl

Kupfers Version der „Zauberflöte“ in Ost-Berlin

Realistische Bühnenmenschen

Krämers „Katja Kabanowa“ hüben, Kupfers „Zauberflöte“ drüben: Berlins Opernhimmel leuchtet wieder. Nach der „Entfüh-

rung“ und einer modisch-verzappelten „Cosi fan tutte“ setzt Harry Kupfer an Ost-Berlins Komischer Oper mit dem schweren Brocken des ambiva-

lenten Spätwerks seinen Mozart-Zyklus fort, und es gelingt ihm Erstaunliches. Kupfer setzt auf Schikaneders Libretto, läßt es nahezu strichlos sprechen und entdeckt es neu. Wir sehen und hören Mozarts „große Oper“ als Schauspiel mit Musik, mit märchenhaften Zügen gewiß, aber Welten entfernt von einer bombastischen Maschinenkomödie, tümelnder Kinderoper und edelmutterndem Weiespiel. Ein Opernwunder besonderer Art: Kupfers internationales Sängersenemble kann sprechen, deutsch, verstehbar und verständlich, Wort für Wort. Auch wenn es singt, ist der Blick ins Libretto entbehrlich.

Der Schauplatz: eine nächtliche graue Stadt, menschenverlassen, verfallen. Düstere neobarocke und klassizistische Fassaden. Prenzlauer Berg, Wiener Altstadt? Kupfers Bühnenbildner Hans Schavernoch erreicht mit seinen bühnenhohen, auf der Drehbühne errichteten Fassadenblöcken immer neue und frappierende Wirkungen. Daß dies reibungslos klappte, war den Sonderapplaus für die Mannschaft der Bühnenarbeiter wert. Eher postmodern, im Stile sozialistischer Plattenbauweise, Sara-

stros Weisheitstempel. Und Papagenos blattloser Galgenbaum ist ein ordinärer Berliner Straßenbaum mit hundeabhaltendem Stammgitter. So wundert es auch nicht, wenn Ute Selbigs Papagena, der man ihre „18 Jahre und 2 Minuten“ mit Vergnügen abnimmt, und die sehr irdischen Genien (drei Knaben des Stadtsingechores Halle) aus dem Gully steigen, als Retter in Papagenos Not, und sich Taminos bedrohende Schlange als Stuckornament erweist.

Versatzstücke der Märchenwelt haben es in dieser naturfernen Szenerie schwer, Effekt zu machen. So muß es schon ein mächtiges Einhorn sein, das denn auch symbolträchtig übers Straßenpflaster tänzelt. Kupfers Geniestreich ist es, daß er uns für seine Bühnenmenschen interessiert, die im Ideenspiel herkömmlicher Inszenierungen nur zu oft blasse, wenn auch wohltonende Schachfiguren bleiben.

Tamino, mit schöner Belcanto-Stimme gesungen von Donald George, ist im strammen Leder-Outfit ein sehr heutiger Prinz, dem man zutraut, daß er sein Motorrad am Bühneneingang abgestellt hat. Seine spätere, fast willenlose Guru-

gläubigkeit ist dazu kein Widerspruch, ebensowenig, daß er auf seine nostalgisch-anziehende Pamina im Empire-Kleid (mit lyrisch-strömendem Ausdruck: Beatrice Niehoff) „abfährt“, kaum daß er sie im Silberrahmen gesehen hat. Seine Anziehungskraft auf das eindrucksvoll agierende Damen-Trio hat recht anschaulich mit Sex-Appeal zu tun. Und Papageno? Nichts oder nur wenig vom tumben Naturkind, vom ungeschickt-naiven Tölpel, der sich dem Publikum an den Hals wirft. Maarten Flipse gelingt ein recht geradliniger Vogel-fänger, dem proletarisches Bewußtsein gut ansteht und der sich trotzdem unserer Sympathien sicher sein kann. Und selbst die Gegenparts kommen eher menschlich daher. Madga Nador zieht als Königin der Nacht Ovationen auf sich. Sie ist weit davon entfernt, als Puppe mit einer geläufigen Gurgel ihre zwei Arien herunterzuspinnen. In ihrer Auseinandersetzung mit Pamina offenbart sich ihre menschliche Dimension, die auf musikalischer Ebene durch das vibratohafte Timbre unterstrichen wird. Der Sarastro von Bernd Grabowski ist zwar autoritär, doch ohne salbungsvolle Wür-

de, die meistens nur zum Klischee erstarrt. Die Priester kochen auch nur mit Wasser: Donner und Dunkelheit, die die Prüflinge erschrecken sollen, sind keine Gewalten der Götter, im rechten Moment erbeten, sondern werden von den Priestern nur simuliert. Rolf Reuter, der Dirigent, bevorzugt allgemein rasche Tempi und sorgt für lebhaftes, abgestuftes Brio in beiden Finali. Sein Mozart ist sauber durchgezeichnet und kräftig zugleich. Kleine Premieren-Nervositäten weiß er souverän aufzufangen. Gleichwohl überzeugt nicht alles. Die Feuer- und Wasserprobe vollzieht sich hinter bzw. unter einem aufgerichteten schwarzen Dreieck, Symbol der Priesterwelt Sarastros, und leidet unter just jenem Dreieck, das von der Bühnenmaschinerie illusionslos hingewuchtet wird. Und daß die fünf Vertreter der Nacht allein gegen die Überzahl der Priester des Lichts ankämpfen wollen, mutet bei solch realistischen Bühnenmenschen töricht an. Hier wäre eine Damen-Armee angebracht gewesen, zumal in der Originalpartitur bei dieser Szene ausdrücklich von der Königin „mit allen ihren Damen“ die Rede ist.

Das Ende ist nicht eitel Sonnenschein. Der seiner Lockenpracht beraubte und um der Priester Weisheit bereicherte Tamino muß sich überraschend entscheiden zwischen der fordernden Männerverbrüderung, die, nicht zu übersehen, auch deutliche Akzente politischen Machtanspruchs miteinschließt, und der gar nicht so verzuckerten Alltagsidylle der Papageno/Papagena-Welt, der Pamina mit wachem weiblichen Instinkt entschlossen zustrebt. Ausgang ungewiß. Was sich da im Kontrast zum euphorisch jubelnden Chor innerhalb weniger Sekunden abspielt, bedarf eigentlich einer Fortsetzung der Zauberflöte – aber damit liebäugelte ja schon Goethe, vergebens.

Martin Elste

Harry Kupfer inszenierte an Ost-Berlins Komischer Oper Mozarts „Zauberflöte“ in den Bühnenbildern von Hans Schavernoch. Die musikalische Leitung hatte Rolf Reuter



Foto: Sabine Tospföfer



Foto: Arvid Lagerpusch

Julia Varady als Leonora fand in der Münchner Neuinszenierung von Verdis „Macht des Schicksals“ zu einer sängerischen und darstellerischen Präsenz ohnegleichen

Neuinszenierung von „La Traviata“ in Zürich

Requiem für Violetta

In der Absicht, bei seiner „Traviata“-Version das Einzelschicksal von Violetta und Alfredo herauszuarbeiten, setzten Regisseur Nicolas Joel und Ausstatter Pet Halmen auf dunkle Flächen mit

Konzept richtet sich allerdings im ersten und dritten Akt gegen das Stück, denn der Verzicht Violettas, nämlich der „Ausstieg“ aus der Pariser Halbwelt – um ganz für Alfredo da zu sein – wäre keiner, wenn sie die



Lucia Aliberti (Violetta) und Francisco Araiza (Alfredo) in der Zürcher „Traviata“-Neuproduktion von Nicolas Joel

sparsamstem Dekor und harte Schwarz-Weiß-Kontraste in den Ensembleszenen. Violetta wirkt in ihrem weißen Kleid im ersten Bild inmitten von ausnahmslos schwarz gekleideten „Trauergästen“ seltsam deplaciert und fremd; wer mag ihr da glauben, daß sie sich in diesem Milieu wohl fühlt (Trinklied)? Der Regiegedanke, daß die Traviata als Person nirgends beheimatet ist, wird damit augenfällig verdeutlicht. Dieses

Trostlosigkeit und den oberflächlichen Glanz ihres Milieus längst als bedrückend empfunden und förmlich auf eine Gelegenheit gewartet hätte, um diesem Leben den Rücken zu kehren.

In der kargen Ausstattung der trügerischen ländlichen Idylle, und vor allem im letzten Akt, erweist sich Joels Regieansatz jedoch durchaus als schlüssig, wenn auch die Charakterisierung des Vater Ger-

mont, der ja die Handlung maßgeblich beeinflußt, der angestrebten Entwicklung zum Zweipersonenstück im Wege steht. Der stimmungsgewaltige Bruno Pola zeichnete ihn als polternden Bonvivant, der sich längst mit der herrschenden Moral arrangiert hat und seine Ziele skrupellos zu verfolgen versteht. Allerdings fehlt ihm jene zynische Eleganz, die der Figur erst wirklich bedrohliche Züge verleiht. Lucia Aliberti als Traviata vermochte nicht nur mit ihrer überlegenen Stimmführung, bravourösen Koloraturen und leuchtenden Spitzentönen zu beeindrucken, sie verstand es vor allem im zweiten und besonders im letzten Akt, lyrisch-innige Passagen von größter Eindringlichkeit zu gestalten. Francisco Araiza war ihr ein gleichwertiger Partner, dessen Stimme

sich vom lyrischen mehr und mehr zum veristischen Fach hin entwickelt und durchaus auch heldische Züge aufweist. Unklar blieb, warum Susan Maclean als Flora Bervoix zur Randfigur degradiert wurde, während die Regie die Dienerin Annina (Barbara Gray) zu einer Symbolfigur und Unheilbringerin hochstilisierte.

Ralf Weikert, der Chor und Orchester des Züricher Opernhauses umsichtig leitete, setzte auf zügige Tempi und manchmal etwas zu forcierte Dynamik (Finale des dritten Aktes). Der begeisterte Applaus galt in erster Linie den beiden Protagonisten, die sowohl von der Regie, aber auch durch ihre stimmliche Leistung ins Zentrum des Geschehens gerückt wurden. Der Gesamteindruck blieb zwiespältig.

Marie-Luise v. Schuckmann

„Don Carlos“ bei den Salzburger Osterfestspielen

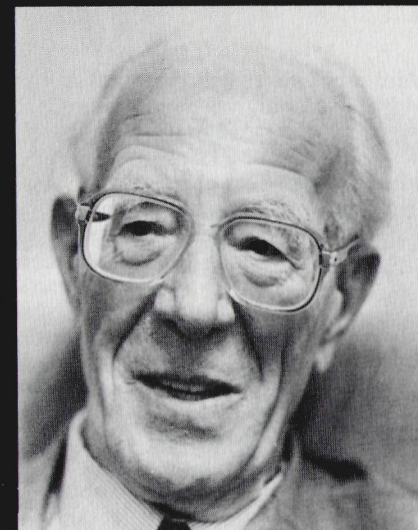
Fade Oper

Herbert von Karajans Sommerfestspiel-Produktion (1975) von Verdis „Don Carlos“, die erstmals 1979 für das Osterpublikum reaktiviert worden ist, war nie ein Grenzfall engagierten Musiktheaters. Was aber jüngst, wie für Österreichs leitenden Fernseh-Opernführer Marcel Prawy zusammengeschnitten, auf der Bühne und auf dem häuslichen Bildschirm – als „zeitversetzte Live-Übertragung“ (!) – auseinandergeknetet wurde, nervte als das hochstilisierte Diminuendo einer ganz in der realistischen Aufführungstradition stehenden Opernäre. Neu im Salzburger Standbildtheater waren einige Sängerdarsteller, von denen die junge Fiamma Izzo d'Amico als Elisabeth von Valois zumindest stimmlich eine korrekte, psychologisch freilich recht flache Vorstellung bot. Sie stand ganz im Schatten von Agnes Baltsa, die in den entscheidenden Momenten der Eboli nicht nur den vokalen Rahmen sprengte, sondern mit expressionistischem Pathos

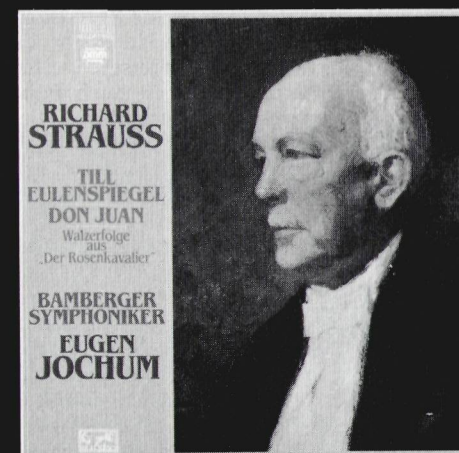
auch das saftlose Zeremoniell der Aufführung ad absurdum führte. Karajan wird sich zugute halten, wieder einmal ein Talent „entdeckt“ und auf Karriere-Kurs gebracht zu haben. Die andere Frage ist – und die sympathische Italienerin wird sie zu beantworten haben –, wie sie mit dem schnellen Ruhm zurecht kommt und wie sie in Zukunft anspruchsvolle Aufgaben nicht nur Ton für Ton zu bewältigen gedenkt. Gute Ratschläge könnte ihr hier der erfahrene Piero Cappuccilli geben, der Posa dieser langatmigen „Don Carlos“-Revue und der letzte „Überlebende“ aus dem Ensemble von 1975.

José Carreras mühte sich mit viel Hauch auf der Stimme und abgewetzten Spitzen, die Titelrolle nicht allzusehr in die Defensive geraten zu lassen, ein Unterfangen, daß dem mächtig orgelnden Großinquisitor Matti Salminen nicht nur kraft der unseligen kirchlichen Autorität, sondern auch dank seiner hühnenhaften Statur keine Probleme bereitete. Neu auch im

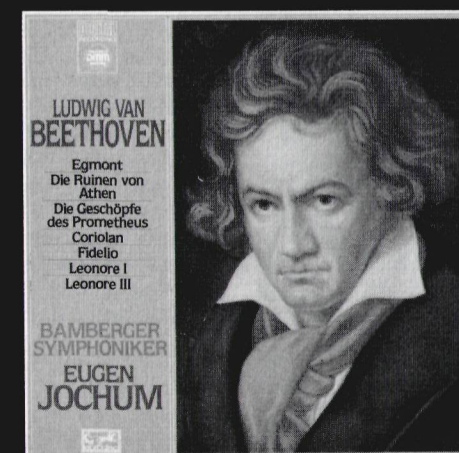
Bamberger Symphoniker



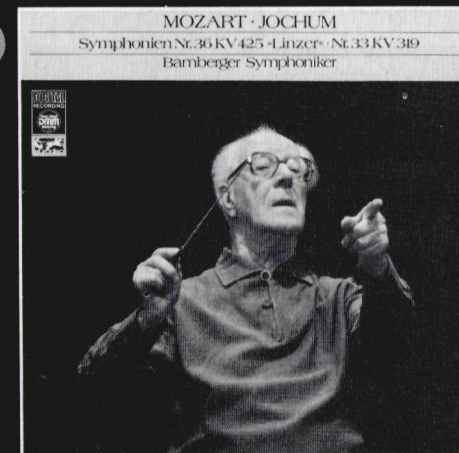
Eugen
Jochum



RICHARD STRAUSS
Till Eulenspiegels lustige Streiche
Don Juan · Rosenkavalier-Walzerfolge
Bamberger Symphoniker · Dirigent: EUGEN JOCHUM
207 038 · MC 407 038 · CD 610 505



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Ouvertüren Egmont · Die Ruinen von Athen
Die Geschöpfe des Prometheus · Leonore I und III
Fidelio · Coriolan
Bamberger Symphoniker · Dirigent: EUGEN JOCHUM
207 074 · MC 407 074 · CD 610 520



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonie Nr. 36 C-dur
Symphonie Nr. 33 B-dur
Bamberger Symphoniker · Dirigent: EUGEN JOCHUM
206 715 · MC 406 715



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonie Nr. 35 D-dur
Symphonie Nr. 38 D-dur
Bamberger Symphoniker · Dirigent: EUGEN JOCHUM
206 714 · MC 406 714 · CD 610 277

Team, denn José van Dam war krankgemeldet, Ferruccio Furlanetto in den Wakhevitch-Kostümen des Philipp, ohne große sängerische Aura, ein Abglanz des reifen, noch unverbrauchten Ghiaurov. Ferruccio Furla-

netto wird im Sommer den Figaro und nächstes Jahr bei den Oster-Festspielen den Leporello in der versprochenen Hampe-Neuinszenierung von Mozarts „Don Giovanni“ interpretieren. *Peter Cossé*

Ruth Berghaus inszenierte in Frankfurt „Die Walküre“

Liebes- und Winterstürme

Diesmal hat Ruth Berghaus in ihrem Katalog der Bewegungschoreographie zurückgeblättert bis zur Fibel der Kleinen. Prompt verhalten sich in ihrer Frankfurter „Ring“-Fortsetzung mit der „Walküre“ Siegmund und Sieglinde wie Kinder. Das Hand-vor-das-Auge-Halten ist da Kinderspiel und Erkennungszeichen zugleich: nicht nur das haben die Wälsungen von ihrem einäugigen Vater Wotan geerbt. Und wenn beide ihre kindlich ungebändigte Zuneigung spüren, dann stellen sie ihre Füße nebeneinander: so gleich sind wir. Dann laufen sie zusammen, sie auf seinen Füßen balancierend, was gar nicht so einfach ist, wie jedes Kind weiß.

Man kann diese Inszenierung bloßstellen, aber vielleicht auch sich selbst. Ruth Berghaus macht einem das manchmal (zu) leicht, weil ihre Bildsignale und ihre Gebärdensprache bisweilen plakativ bis platt sind. Wenn man sich auf diese Gesten einläßt, erscheint einem vieles plötzlich augenfällig – mit einer raffinierten Naivität skizziert. Daß der Machtkampf



Siegmund (Walter Raffener) und Sieglinde (Helena Doese) in Ruth Berghaus' Frankfurter „Ring“-Fortsetzung, der „Walküre“. Bühnenbilder: Axel Manthey

zwischen Wotan und Fricka vor allem um einen goldenen Küchenstuhl geführt wird, kann man albern finden. Wenn man aber das Symbol akzeptiert, merkt man, wie konsequent Ruth Berghaus das Möbelstück durch den Abend schleppt. Etwa wenn sich Fricka und Wotan rasch auf den umstrittenen Stuhl zwängen, wenn Brünnhilde dazukommt: das Kind soll nichts merken. Nicht jede Chiffre ist so schlüssig, nicht jede Geste kann sich fernhalten von expressionistisch eingefärbter Exaltiertheit, aber insgesamt ist diese „Walküre“ wesentlich geschlossener als das „Rheingold“. Schade nur, daß ausgerechnet der Zweikampf zwischen Hunding und Sieg-

mund bei der Premiere offenkundig danebenging. Wotans Eingreifen mit einem Blitzeffekt zündete nicht recht.

Auch Axel Mantheys konzentriertes Bühnenbild kann diesmal deutlicher überzeugen. Schon fast brav, zumindest für Berghaus-Verhältnisse, war die Walküren-Szene bebildert, auch wenn hier mit viel halbnackter männlicher Statisterie kein Zweifel daran gelassen wurde, daß die Damen Leichensammler sind. Zum Feuerzauber gab es dann echte Flammen – Wagnerianer, was willst du mehr? Feurig ging es danach auch im Zuschauerraum zu, denn für Ruth Berghaus gab es einen lauten Proteststurm und kaum leisere Zustimmung.

Doch noch höher ging die Emotionen für Michael Gielen – da waren sich alle einig, daß es hier einen Wagner-Interpreten von höchstem Rang zu feiern gab. Mochte beim „Rheingold“ Gielen didaktische Ambitionen auch für manche Sprödigkeit gesorgt haben, „Die Walküre“ dirigierte er ebenso zügig wie überlegt leidenschaftlich. Und jetzt blühten auch die Melodien. Schon das Sturm-Vorspiel tönte klug und spannungsstark – mit klaren Akzenten, kontrollierter Hitzigkeit und vorwärtsdrängendem, aber genau dosiertem Elan. Ganz nebenbei versteht man selten so viel Text wie bei dieser Frankfurter „Walküre“. Walter Raffener war ein kindlich-verspielter und doch kraftvoller Siegmund, der die „Wonne-mond“-Beschwörung fast wie ein intimes Lied anstimmte. Souverän: Helena Doeses Sieglinde. Manfred Schenks Hunding war nicht nur dank der goldglänzenden Rüstung einmal nicht der tumbe Finsterling, sondern ein braver Mann, der ohne Zutun in eine vertrackte Familiengeschichte geraten ist. Wolfgang Probst gab Wotan Standvermögen, Gail Gilmore (Fricka) hatte einige Stimmarten diesmal besser im Griff, und mit Caterina Legendza (Brünnhilde) verfügte die Frankfurter Oper über einen wahren Trumpf. Nach den etwas modischen Irritationen des „Rheingold“ haben Ruth Berghaus und Michael Gielen mit der „Walküre“ die Neugierde auf die „Ring“-Fortsetzung in Frankfurt wieder geweckt.

Rainer Wagner

Tiefbaß nach Wahl

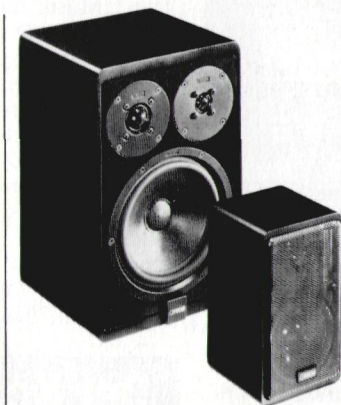


Auf B folgt Beta

Der neue Canton Subwoofer Plus Beta ist Nachfolger des lange Jahre erfolgreichen Plus B. Er ist genau so groß und genau so aktiv wie dieser: Drei integrierte Endstufen bedienen Baßkanal und linken und rechten Mittelhochtonkanal. Aber sowohl Verstärker wie Lautsprecherchassis wurden völlig neu konstruiert. Die Leistung wurde verstärkt, die Schnelligkeit erhöht, die Verfärbungsarmut gesteigert.

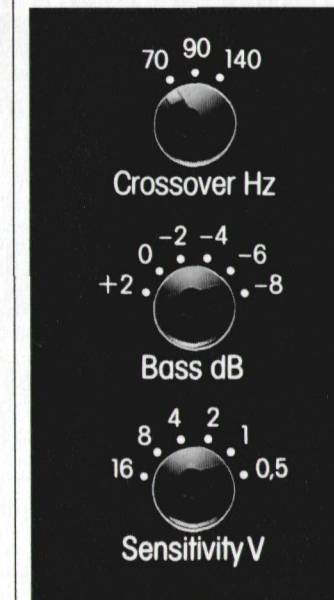
Genau Anpassung

Wie beim Vorgänger ist der Baßpegel des Plus Beta, bezogen auf den Mittelhochtonpegel, einstellbar. Neu und besser: Auch die Eingangsempfindlichkeit und die Übernahmefrequenz sind jetzt wählbar. Das ganze System kann damit präzise auf die Steuerstufe (den Vorverstärker) einerseits, auf die angeschlossenen Mittelhochton-Satelliten andererseits abgestimmt werden.



Eine Oktave Spielraum

Mini-Satelliten wie Canton Plus S brauchen Baßergänzung bis weit über 100 Hz hinauf. Dagegen liefern größere Satelliten wie z. B. Regalboxen vom Typ Canton Karat selber so viel Tiefe, daß der Subwoofer nur die ganz schwarzen Bässe unter etwa 70 Hz (also eine Oktave tiefer) beizusteuern braucht. Zusätzlicher Pluspunkt für Plus Beta: Der Baßwürfel ist dann mit Sicherheit nicht mehr zu „orten“, kann also praktisch beliebig platziert werden.



CANTON
Die reine Musik

Canton Elektronik GmbH + Co, Postfach 1240, D-6390 Usingen · Österreich: Grothaus KG, Albert-Schweitzer-Gasse 5, A-1140 Wien
Schweiz: APCO AG, Schörl-Hus, CH-8600 Dübendorf · Niederlande: AMROH B.V., Postbus 4, NL-1398 ZG Muiden
Nähere Informationen – Tag und Nacht – durch BK Informations-Service, Tel. (089) 469991, Info 201