

MÜNCHNER OPERNFESTSPIELE 1988

Eine Lanze für Richard Strauss

Man mag Wolfgang Sawallisch in seiner Position als Direktor der Bayerischen Staatsoper manches Defizit ankreiden – in seiner Funktion als musikalischer Leiter und Hauptdirigent des Nationaltheaters (er steht an bis zu 60 Abenden pro Spielzeit am Pult des eigenen Hauses) bietet er eigentlich keinerlei ernstzunehmende Angriffsfläche. Seiner langfristigen Planung, Beharrlichkeit und Durchsetzungskraft hatte München in diesem Jahr einen Richard-Strauss-Zyklus zu verdanken, der mit Ausnahme der Urfassung von „Ariadne“ (deren Inszenierung bereits im Vorfeld gescheitert war)

der gezeigten Produktionen stehen bereits seit Jahren auf dem Spielplan, wirken stark angestaubt und sind in ihrer inszenatorischen Zu- bzw. Unzulänglichkeit bekannt; sie wurden häufig kritisiert, aber nur selten verbessert. Ein entscheidendes Manko dieses in Werke von Mozart, Wagner, Verdi und Janáček eingebetteten Strauss-Festivals ist hiermit bereits angesprochen. Im Vordergrund stand offenbar der verständliche Wunsch Sawallischs, dem Publikum einmal innerhalb weniger Wochen die Möglichkeit zu geben, das vollständige Spektrum des Opernkomponisten Strauss Revue passieren zu lassen. Doch von einer über den gegebenen musikalischen Verlauf hinausreichenden dramaturgischen Gesamtkonzeption war leider so gut wie nichts zu spüren. Vollkommen unverbindlich standen daher in den einzelnen Aufführungen die unterschiedlichsten Regie- und Ausstattungsstile aus den zurückliegenden 20 Jahren nebeneinander, so, wie sie eben durch die Zufälligkeiten des Opernbetriebes zustandekommen. Daß dabei eine neue große Sichtweise eines zeitgemäßen Strauss-Inszenierungsstiles gefunden oder zumindest gesucht worden wäre, ließ sich beim besten Willen nicht erkennen. Allenfalls wurde dokumentiert, daß die Gestaltungsgrundsätze der an die Bayerische Staatsoper verpflichteten Regisseure und Ausstatter sich im Laufe der Zeit mehr und mehr an der kulinarisch-narkotischen Form des Genießens orientiert haben. Offenkundig wird dies, wenn man etwa die betagte, stark stilisierte, aber dennoch sehr atmosphärische Rennert-Inszenierung der „Elektra“ mit pompös-dekorativen Produktionen neueren Datums wie „Salome“ (Everding) oder „Daphne“ (John Cox) vergleicht. Statt eines asketischen, auf den Punkt der Aussage gebrachten Einsatzes der Bühnennmittel findet sich hier geradezu beispielhaft eine hohle und eigentlich unerträglich gewordene Form des Ausstattungstheaters wieder,



Für die diesjährige Richard-Strauss-Werkschau der bühnendramatischen Werke wurden u. a. die Opern „Die Liebe der Danae“ (Foto links, mit Sabine Hass in der Titelpartie) sowie „Intermezzo“ in der Regie des Fernsehregisseurs Kurt Wilhelm neu in Szene gesetzt. Foto links außen: Felicity Lott und Hermann Prey als Komponistenehepaar Storch/Strauss. Unten: Adolf Dallapoza als Baron Lummer und Christine (F. Lott) beim Skifahren



das man nach den entrümpelten 50er, 60er und 70er Jahren längst ad acta gelegt zu haben glaubte. Die Folge davon ist an Münchens Nationaltheater eine Anhäufung von antiquierten Inszenierungsergebnissen, die mitunter auch einen antikünstlerischen („Ariadne“) bzw. spießbürgerlichen („Ägyptische Helena“) Beigeschmack haben. Eine neue Einfachheit in der Anwendung theatralischer Mittel wäre also dringend geboten. Daß man hiervon aber weiter denn je entfernt ist, zeigten die diesjährigen Neuproduktionen. Die „heitere Mythologie“ der „Liebe der Danae“ erstickte in den naturalistisch-luxurierenden Nachbauten eines klassizistischen Griechenland der Bühnenbildnerin Monika von Zallinger, und einer bemüht quirligen Personenregie Giancarlo del Monacos stand der nachwagnerische Bombast dieser späten Strauss-Partitur entgegen. Ungeachtet dessen entlud sich jedoch der geballte Unmut des sich wenig animiert gebenden Publikums allein über del Monaco. Ganz abgesehen davon, daß die „Danae“ sicher zu den schwächsten Eingebungen von Richard Strauss zählt, wäre gerade an diesem Abend auch Wolfgang Sawallisch besser beraten gewesen, einen dosierteren Umgang mit dem orchestralen Geschützdonner zu pflegen.

Das Sängersenemble wußte sich dennoch zuverlässig zu behaupten, voran Sabine Hass als Danae, die den brachialen Klanggewalten mit sopranistischer Durchschlagskraft entgegentrat. Sängerrische Höhepunkte ließen auch Kurt Wilhelm allzu bürgerlich-joviale „Intermezzo“-Sicht im Cuvilliés-Theater erträglich werden. So hatte die Engländerin Felicity Lott, die als kapriziöse Hofkapellmeistersgattin Christine ihrem Ehemann Robert (souverän gesungen und gespielt von Hermann Prey) einen nervtötenden Ehekleinkrieg liefert, weder mit der deutschen Sprache noch mit dem biegsamen Strauss'schen Parlando Probleme. Ein weiterer Pluspunkt dieser verkappten Eheszenen aus dem Hause Strauss war Adolf Dallapoza als junger, nassauerischer Baron Lummer. Gustav Kuhn, der hier kraft seines raumgreifenden Dirigierstils die auf das beste trainierten Bamberger Symphoniker häufig zu deplazierter instrumentaler

Massivität verführte, kam mit dem Opernerstling „Guntram“, der in einer konzertanten Aufführung geboten wurde, musikalisch weit aus besser zurecht. Auch hier empfahlen sich die Bamberger als Orchester erster Wahl, erwies sich das oft pauschal geschmähte Frühwerk darüber hinaus als besser als sein Ruf. Glänzende Solisten wie der DDR-Tenor Klaus König in der Titelpartie, Sabine Hass als Freihild und Bernd Weikl als Herzog Robert (um nur einige zu nennen) meisterten das schwierige Jugendwerk (das man übrigens schnellstens einmal in Szene setzen sollte) mit Aplomb und innerer Anteilnahme, so daß der Abend insgesamt zu einem eindeutigen Erfolg werden konnte.

Die Hauptlast dieser Strauss-Festspiele trugen freilich Wolfgang Sawallisch und sein Bayerisches Staatsorchester. Von „Ariadne“ bis zur „Schweigsamen Frau“, von „Arabella“ bis zur „Frau ohne Schatten“ und „Ägyptische Helena“ brach der Hausherr höchstpersönlich eine Lanze für das Oeuvre des Münchner Komponisten. Daß dies mit einer gleichsam selbstverständlichen Spielkultur und Elastizität geschieht, ist ohne eine kontinuierliche Aufführungstradition kaum denkbar, was sich besonders an heiklen kammermusikalischen Stücken wie „Capriccio“, das Sawallisch in der leicht betulichen Regie von Theo Adam (ebenfalls im Cuvilliés-Theater) herausbrachte, ablesen läßt. Selbst dem wenig poesievollen, lärmend-trivialen Einakter „Friedenstag“ gewohnt Sawallisch mit tiefgreifender Metierkenntnis Facetten und

Nuancen ab, ohne die jene von Strauss während der 30er Jahre ersonnene Mahnung an das politische Gewissen unter ästhetischen und musikalischen Gesichtspunkten heute kaum mehr akzeptabel erscheint. Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, zu keiner Kritik Anlaß gebende Solisten (u.a. wiederum Hass und Weikl) und der schmetternde Staatsopernchor fanden bei aller konzertanten Brillanz einen erfrischend sachlichen und unpathetischen Zugang sowohl zu der tümelnden Blut- und Boden-Lyrik Joseph Gregors als auch zu der faden Abgegriffenheit dieser Propagandamusik der Friedensliebe. Man kann es drehen und wenden wie man will: Dieses Stück ist und bleibt ein Dokument des künstlerisch fragwürdigen Zeitgeistes der Nazi-Ära. Der „Friedenstag“ klingt über weite Strecken eben weit mehr nach einer aggressiven Filmmusik zu heldenhafter Kriegsberichterstattung, denn nach einem Hymnus der Freiheit, der Liebe und der Toleranz. Strauss mag die besten Absichten mit diesem heute gerne als antifaschistisch apostrophierten Werk verfolgt haben. Dennoch: Vom Größenwahnsinn des Dritten Reiches, der sich bekanntlich auch in allen Bereichen der Kunst und Kultur niederschlug, konnte sich der greise Komponist offenbar nicht freihalten. Noch erschreckender allerdings ist, auf wieviel ungehemmte Gegenliebe diese Musik bei den Zuhörern des Jahres 1988 trifft. Nicht nur die Geschichte, auch der Zeitgeist scheint sich ständig zu wiederholen. Stefan Mikorey

GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA

Homogenes, fesselndes Musiktheater

Die Wiederaufnahme der „Entführung aus dem Serail“ in der Regie von Peter Wood (1980), mit welcher die diesjährigen Festspiele eröffneten, und die Übernahme der so gar nicht operngemäßen „Electri-

fication of the Soviet Union“ von Nigel Osborne, von Peter Sellars im vergangenen Jahr für die Glyndebourne Touring Opera mit expressiver Effekthascherei in Szene gesetzt, mochten dem Glyndebourne-Enthusiasten ein mage-

res Jahr andeuten. Obwohl beide Regisseure ihre Arbeiten wesentlichen Revisionen unterzogen hatten, war mit ihnen in der Tat wenig anzufangen. Mozarts Singspiel litt nach wie vor unter der fatalen Mißachtung der dreiaktigen Struktur. Auch der laut Programm Cupido getaufte Negerjunge, ein fragwürdiges Geschenk des Bassa an Konstanze, und das schwülstig orientalische Kissenappartement, Schauplatz für das Besäufnis Osmins und das große Quartett, waren wie manch anderer Nonsens nicht dem Rotstift anheimgefallen. Lothar Zagroseks lieblos heruntergedroschene Tempi und die eklatante Fehlbesetzung von Gianna Rolandi als Konstanze überschatteten das erfreuliche britische Debut des jungen Amerikaners Kurt Streit (Belmonte) von der Staatsoper in Hamburg.

Nigel Osbornes wenig bünnendramatisches Epos um das alter ego von Boris Pasternak vor und während der russischen Revolution mußte sich in der Annahme, damit einen Bruchteil zur Verständlichkeit des Geschehens beizutragen, eigenwillige Textprojektionen auf die Dekoration gefallen lassen. Phrasen wie „The telephone is still ringing“, „The smell of sausages“ oder Hinweise auf das jeweilige Wetter „Snow“, „Rain“, „The rain has stopped“, ja selbst das doppeldeutige Wort „Knocking“, bevor der Held mit einer Prostituierten dem üblichen Geschäft nachgeht, erregten anlässlich der Premiere lediglich Heiterkeitserfolge. Daß sich Glyndebourne der zeitgenössischen Oper öffnet, ist begrüßenswert, doch kann man wohl erst in zwei Jahren mit Michael Tippetts fünfter, noch nicht abgeschlossener Oper auf ein Ereignis hoffen.

Sieht man von diesen beiden Entgleisungen ab, war von einer mageren Ernte allerdings nicht die Rede. Sollten die Neuinszenierungen von Janáček „Katja Kabanová“ durch das deutsche Team Nikolaus Lehnhoff (Regie) und Tobias Hoheisel (Ausstattung) sowie von „Falstaff“ (Peter Hall/John Gunter) ein neues Kapitel ankündigen, bzw. die bewährte Vergangenheit für die Zukunft sichern, dann dürfte 1988 als ein Spitzenjahr in die Annalen eingehen. Bisher hatte von Janáček lediglich „Das schlaue Füchslein“ seinen

Weg nach Glyndebourne gefunden. Inzwischen scheint man erkannt zu haben, daß die intime Atmosphäre des Hauses die expressiven Dramen Janáček noch unterstützt. Für die kommende Spielzeit ist bereits „Jenufa“, erneuert mit Nikolaus Lehnhoff und Tobias Hoheisel, geplant. Der Erfolg von „Katja Kabanová“ beruhte in erster Linie auf der enormen Stilisierung, mit welcher Ausstattung und Regie jedem Naturalismus aus dem Weg gingen und Archetypen auf eine Bretterbühne stellten, deren symbolische Farbkontraste und expressionistische Linienführung unter Einbeziehung weniger Versatzstücke die inneren Spannungsfelder verdichtete. Hier war nicht nur der mystischen Weite Rußlands Genüge getan, in denen Naturgeschehen und Ausbruch aus der bürgerlichen Versklavung Hand in Hand gingen. Nikolaus Lehnhoff gelang mit einer Personenführung, für welche die erschreckenden Bilder eines Edward Munch Pate gestanden haben mögen, eine packend direkte Konfrontation. Zudem erwiesen sich Andrew Davis, das London Philharmonic Orchestra und nicht zuletzt ein makellooses Ensemble als kongeniale Interpreten dieser an der Sprachmelodie orientierten musikalischen Struktur. Für den Höhepunkt sorgte das britische Debut von Nancy Gustafson in der Titelpartie. Die ju-

gendliche Amerikanerin, bisher in Europa noch kaum in Erscheinung getreten, erlaubte, ja erzwang den Vergleich mit Anja Silja. Ihre eruptive Sinnlichkeit und Vitalität, ihr faszinierend flexibles, volles, mühelos variables Stimmpotential, aber auch Engagement, Intensität und Bühnendominanz garantieren der vollblütigen, attraktiven Sängerin schon jetzt eine Ausnahme Karriere.

Auf gleichem Niveau, allerdings im besten Sinn konservativ und szenisch eher im Sinne Shakespeares, dafür musikalisch in geradezu vollendeter Weise von Verdi inspiriert, bot sich „Falstaff“ dar. Der Realismus von Bühnenbildern und Kostümen, mit welchem John Gunter das Windsor des 16. Jahrhunderts zauberte und Genremalder von begeisternder Echtheit entstehen ließ, suchte seinesgleichen. Peter Hall zog in überschäumender Manier alle Register einer fulminant durchdachten Detailregie, was wie so oft zur Folge hatte, daß der dritte Akt wohl erst zur Wiederaufnahme den eigentlichen Intentionen entspricht. Nach zehnjähriger Amtszeit als Glyndebournes Musikdirektor verabschiedete sich Bernard Haitink mit einem durchsichtigen, nie vordergründigen Dirigat voller Schalk und Esprit; er wird den Festspielen in Zukunft lediglich als Gast zur Verfügung stehen. Ihm verdankte die Auffüh-

rung, daß das Bühnenspektakel nie die Oberhand über die feinsinnige musikalische Charakterisierung gewann. Der heitere Parlandostil fand vorrangig in Yvonne Kenny (Alice Ford) und Felicity Palmer (Mistress Quickly) herausragende Interpreten; Eva Lind (Nannetta) und Gianluca Sorrentino (Fenton) sorgten für das lyri-

sche Gegengewicht. Claudio Desderi (Falstaff), wenn auch gelegentlich um eine Spur zu komödiantisch, balancierte mit einem sicheren Gespür für Nuancen zwischen Don Quixote und Don Giovanni, um in der genialen Schlußfuge philosophisch über sein Mißgeschick zu triumphieren.

Hans-Theodor Wohlfahrt

NEUE OPER VON PHILIP GLASS IN HOUSTON URAUFGEFÜHRT

Schneeflocken in Texas

st der Meister des musikalischen Zeiten- und Seitensprungs nun in der Zukunft gelandet? Philip Glass, der zusammen mit seinen Minimal-Musikanten bisweilen nicht nur die westliche Musikgeschichte unseres Jahrhunderts ignoriert, sondern manchmal so handelt, als habe es auch Klassik und Romantik samt musikalischem Fortschrittsglauben und Entwicklungsdrang nie gegeben, ist zumindest auf den ersten Blick nun unter die Avantgardisten gegangen, die ins Morgen streben. Statt jüngerer Geschichte (die Gandhi-Oper „Satyagraha“) oder Frühzeit (das ägyptische Revolutionsgleichnis „Echnaton“) steht nun Science Fiction auf dem Programm. Oder wie die Houston Grand Opera in ihrer Vorauswerbung für die neue Oper „The Making of the Representative for Planet 8“ so schön meint: „Science Fiction als Metaphysik. Leben und Sterben in einer künftigen Zeit als mehrdeutiges Gleichnis für Heute.“

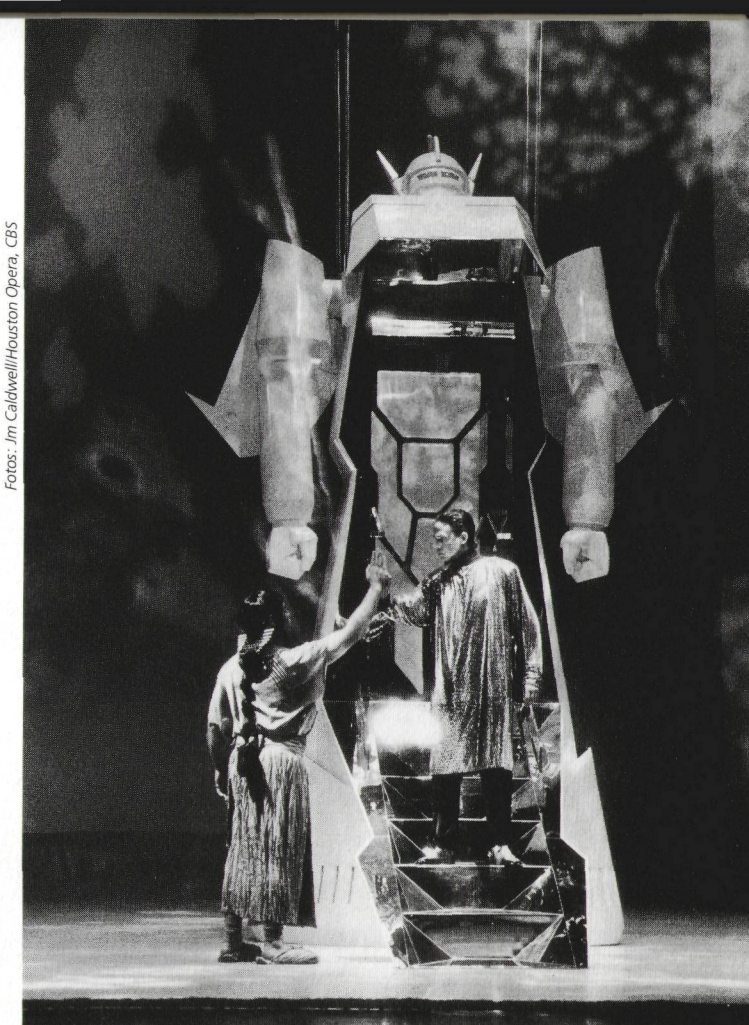
Gut gesagt. „Die Entstehung des Repräsentanten von Planet 8“ ist der vierte Teil aus Doris Lessings fünfbandigem 1600-Seiten-Zyklus „Canopus auf Argos“, der wie alle guten Zukunftsgeschichten von unserer Gegenwart handelt. Prompt ist dies auch mehr Fabel und Gleichnis als Science Fiction. Und Doris Lessing hat wohl nicht zufällig einen Stern aus der Kulturgeschichte ausgewählt. Canopus war schon den alten

Ägyptern vertraut (als Osiris), und die Argonauten geistern schon durch Griechenlands Mythenhimmel. Hier geht es um den Planeten 8, mit dem die Schutzmacht Canopus noch große Dinge vorhat, bis kosmische Verschiebungen den eiskalten Tod bringen. Zwar bauen die Paradiesvögel auf Planet 8 nach höherer Weisung noch eine Schutzmauer, doch die kann letztlich den Erfrierungstod nicht verhindern. Wie sich das Bewußtsein der zuvor eher lebensfroh Bewußt(seins)losen langsam kristallisiert und schließlich gleichnishaft zur Schneeflocke wird, davon handelt die Geschichte. Und zu dieser Vorlage, die Doris Lessing selbst zum Libretto gefriertrocknete, paßt die mal monotone, mal metaphysisch eingefärbte Musik von Philip Glass recht gut. Zumal er hier nicht nur neue Klangfarben einbringt, sondern statt eines Klangbilderbuchs nun ein Sing-Spiel offeriert, das immerhin eine Handlung erzählt. Und zwar diesmal nicht in Sanskrit, ägyptisch, hebräisch oder akkadisch, sondern in englisch (im kommenden April bei der hiesigen Premiere in Kiel natürlich auf Deutsch). Da ist Textverständlichkeit gefordert, und das wirkt sich wiederum auf die Klangsprache aus.

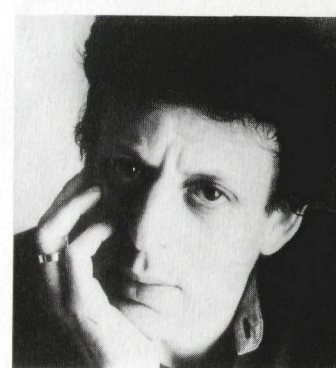
Auch wenn die vierzig Orchester Musiker bisweilen ungeahnt hymnische bis pathetische Töne anstimmen, bleiben die Akkordketten und die schier unendlichen Figurationen fast kammermusi-

kalisch. Im kleinen Haus der Houston Grand Opera hatte John De Main dieses tönende Netz aus Kadenzbrechungen und Tonleitern sicher im Griff. Unter seiner musikalischen Leitung konnten sich Ensemble, Chor und Orchester sicher durch das Zähl-Werk hangeln. Herausragend neben Louise Edeiken (Alsi) und Timothy Bresse (Johor) war vor allem der Bariton Harlan Foss als Geschichtenerzähler Doeg. Nicht zuletzt seiner sprachlichen Präzision war es zu verdanken, daß selbst der lange, über Musik gesprochene Schlußmonolog nicht als Offenbarungseid in Sachen Musiktheater wirkte, sondern als fabelhaftes Ende. Die Inszenierung von Minoru Terada Domberger, der zusammen mit Eiko Ishioka auch die Ausstattung entwarf, bemühte nur im ersten Akt ein paar Science-Fiction-Effekte (samt Einmann-Raum-schiff für Johor) und gab sich dann dem Gleichnis hin. Und das war den Houstonianern durchaus nicht gleichgültig. Die Grundsatzentscheidung, ob man dies alles nun lähmend langweilig oder faszinierend und soghaft empfindet, fiel bei den meisten Uraufführungsgästen jedenfalls zugunsten dieses Glassperlenspiels aus.

Rainer Wagner



Fotos: Im Caldwell/Houston Opera, CBS



Philip Glass' neuestes Opus wurde in Houston/Texas aus der Taufe gehoben: „The Making of the Representative for Planet 8“. Unser Szenenfoto zeigt Harlan Foss als Doeg und Timothy Bresse als Johor

