

FEUILLETON

Merce Cunningham und seine Kompanie auf Welttournee

Man muß schon genau hinsehen...

Seit dreißig Jahren gibt es die Merce Cunningham Dance Company aus New York. Ihr Choreograph hat zusammen mit Martha Graham, deren Kompanie er in den 40er Jahren angehörte, den Modern Dance weltweit geprägt und beeinflusst. Cunningham gab nun eines seiner raren Gastspiele in Deutschland, ein Ereignis, das das Publikum in zwei Lager spaltete und zugleich bewies, daß der 64jährige immer noch die Gemüter erregt und nicht zur Avantgarde von gestern gehört. Mit einer gelben Lilie in der Hand, beseelt lächelnd, bedankte sich John Cage nach der Vorstellung bei seinen Gästen. Merce Cunningham, dem Choreographen, der immer noch in seinen Werken als Tänzer auftritt, konnte man zwar die Erschöpfung ansehen, doch auch er war gutgelaunt. Der Unwil-

len eines Teils des Publikums in der Alten Oper Frankfurt, die Tatsache, daß während der Vorstellung Leute reihenweise den Zuschauerraum verlassen hatten, konnte die beiden alten Herren nicht erschüttern. Verwunderlich ist die Reaktion dieser Menschen dennoch, mußten sie doch wissen, daß Cage ihnen nicht mit eingängigen Melodien, sondern einem Klanguniversum kommt, daß Cunningham garantiert keinen Ableger von „Schwanensee“ schafft, sondern ein aleatorisch gesponnenes Bewegungsnetz ausbreitet. Merce Cunninghams Choreographien enden oft abrupt. Man könnte sie willkürlich aneinanderreihen oder gleichzeitig ablaufen lassen. Sie haben dann vielleicht eine andere Stimmung, der Verlauf ändert sich, aber die Bewegungspha-

sen bleiben dieselben. Merce Cunningham macht in seinen „Events“ seit Jahren solche Experimente. Jedes „Event“ sieht anders aus. Man muß schon genau hinsehen, um einzelne Passagen bekannter Stücke zu unterscheiden. Das heißt nicht, daß die einzelnen Stücke austauschbar wären – sie gehen nur im jeweils neuen Ganzen in ungewohnter Weise auf oder erscheinen, herausgeschält aus einem bekannten Zusammenhang, völlig neu. „Inlets II“ wurde zwar nicht in einem „Event“ gezeigt, gibt sich aber trotzdem als Teil eines Ganzen. Hier wie bei anderen Choreographien ist besondere Konzentration erforderlich, denn Cunningham nimmt dem Zuschauer, auch dem Tänzer als Orientierung das, was scheinbar unabdingbare Voraussetzung für den Tanz ist – Musik, die durch ein bestimmtes Metrum, einen melodischen Ablauf gekennzeichnet ist. Musik läuft bei identischer zeitlicher Dauer parallel zum Tanz ab, es gibt jedoch kaum Berührungspunkte und doch ist sie, besser gesagt der jeweilige Klangteppich, speziell für die jeweilige Choreographie komponiert.

Mit John Cage arbeitet Cunningham seit mehr als vierzig Jahren zusammen. Für die „Inlets II“, denen eine Skala aus 64 Bewegungen zu Grunde liegt, füllte Cage riesige Seemuscheln mit Wasser, das über Mikrofon verstärkt, rhythmisch an den Bewegungen der Tänzer orientiert, schmatzende, rauschende, tropfende Geräusche macht. So zufällig diese Geräusche erklingen, so vermeintlich zufällig – aber eben dennoch geordnet, geplant – sind auch die Bewegungsabläufe. Cunningham hat sich Einsteins Erkenntnis zu eigen gemacht, daß es keine fixen Punkte im Raum gebe. Und er geht davon aus, daß jedem Menschen eine spezifische Art sich zu bewegen eigen ist, die sich durch die Virtuosität des Tanzes auf einer höheren Stufe präsentiert. Photographiert würden die einzelnen Bewegungen wenig hermachen, allenfalls verdeutlichen, daß die Bewegung des einzelnen vom jeweils anderen, wenn auch oft nur geringfügig, abweicht. Sie ist eingebunden in einen Ablauf, bestimmt durch den Raum und die Geschwindigkeit der jeweiligen Phase. Bei „Inlets II“ dominieren

leichte Körperschwenks, komplizierte Sprungkombinationen und Wellenbewegungen das Bild.

„Inlets II“ gehen fast unmerklich über in das einstündige Hauptwerk des Abends: John Cages Hörstück „Roaratorio“, eine klangliche Umsetzung von Joyces „Finnegans Wake“. Doch in diesem Stück offenbarte sich die Schwierigkeit, ein schon bekanntes, klanglich dominierendes Werk nachträglich choreographisch umzusetzen. 1979 wurde „Roaratorio“, diese dichte Klangmischung aus Alltagsgeräuschen wie Hundegebell, Babygreinen, Verkehrsräuschen, zusammengetragen aus 624 Orten in der ganzen Welt, versetzt mit Fetzen irischer Balladen und den von Cage exzerpierten, als sinnloser Singsang vorgetragenen Textstellen, aus denen sich immer wieder der Mittelachse der Zitate entlang das Mesostichon „James Joyce“ ergibt, in Donaueschingen mit dem Karl-Szczuka-Preis ausgezeichnet. Und Cage wünschte sich nichts dringlicher, als daß sein Freund Cunningham sein Werk choreographieren würde. Bei „Roaratorio“ traten wie

schon bei den „Inlets II“ barfüßige, von Ausstatter Mark Lancaster mit grauen, moosgrünen, aber auch knallbunten Trikots und Hosenröckchen bekleidete Tänzer auf, die sich erst einmal abwartend um mitgebrachte Barhocker in der linken Bühnenecke gruppieren. Aus Menschenballungen strecken sich Beine, brechen einzelne Paare zu zeitlupenartigen Pas de deux aus oder stellen sich zu stilisierten Tangos und

Walzern auf. Wieder und wieder gibt es gehüpfte Tänze der Kompanie, die an irische Reels und Jigs denken lassen. Doch was sich – trotz berückender, faszinierender Momente – auf der Bühne abspielt, scheint mit dem Hörstück weniger zu tun zu haben als jene Werke Cunninghams, bei denen Klang und Bewegung völlig eigenständig nebeneinander ablaufen und dann doch zusammenfinden.

Eva-Elisabeth Fischer

Olivier Messiaens „Franziskus“-Oper in Paris uraufgeführt

Mehr als ein Quiz für Vogelfreunde

Eine Oper für katholische Ornithologen? Mehr als das. Aber ist das überhaupt eine Oper? „Franziskanische Szenen“ nennt Olivier Messiaen sein nachfüllendes

Stück im Untertitel. Ein Meisterwerk? Zumindest das Werk eines Meisters, sein Opus Magnum, wenn auch vielleicht nicht unbedingt sein bestes, dichtestes Werk. Olivier Messiaen, der gerade 75jährige, hat es uns und sich nicht leicht gemacht.

Dabei lag das Thema – für ihn – so nahe. Ein Musiker, dessen Herz dem Katholizismus und dessen Ohr dem Vogelgesang gewidmet ist, mußte wohl zwangsläufig auf den heiligen Franz von Assisi verfallen. Gut acht Jahre lang arbeitete Messiaen, angeregt übrigens noch durch Rolf Liebermann, an seiner (ersten) Oper „Saint François d'Assise“, die jetzt von der Pariser Oper im Palais Garnier, der Grande Opéra, uraufgeführt wurde. Und seine „Scènes Franciscaines“ bereiteten manchem Zuhörer Kopfzerbrechen, anderen Ohrensausen – und entwarfen doch über weite Strecken durch blanke Schönheit. Zudem bestätigten sie wieder einmal, wie wenig dieser größte lebende französische Komponist einzuordnen ist.

Messiaen ist eben Monument und Widerspruch in sich. Er gründete eine Komponistengruppe („La Jeune France“ als

Gegenpol zu den artistischen Spielen der „Six“) und blieb doch Einzelgänger. Er war ein bedeutender Lehrer (zu dessen Schülern Xenakis, Boulez und Stockhausen gehören) und hat doch keine Schule gemacht: Zu singulär ist sein Stil, der indische Rhythmen mit Vierteltonstechniken verbindet, der Anregungen der Gregorianik ebenso aufgreift wie jene des Impressionismus, der Debussy so widerspiegelt wie Skrjabin und beide doch ganz eigen weiterentwickelt. Er hat die Neutöne in Darmstadt durch seine Wertschätzung der Klangparameter Dynamik und Farbe ebenso verblüfft wie durch seine Vorliebe für die Orgelmusik. Vor allen Dingen aber hat er sich als Musik-Ornithologe betätigt, hat immer wieder Vogelstimmen verarbeitet, einen (zweistündigen) „Catalogue d'oiseaux“ für Klavier geschrieben, in „Reveil des oiseaux“ 38 europäische Vogelarten zitiert und in seiner Komposition „Oiseaux Exotiques“ auch den fremden Vögeln seine Reverenz erwiesen. Seine „Klangzentren-Harmonik“, seine Vorliebe für komplizierte, aber nicht unbedingt auch so hörbare Rhythmen schließlich, all das ergibt umrißhaft das Klangmaterial, aus dem hier die Klosterträume sind. Messiaen hat selbst aus franziskanischen Schriften das Libretto dieser dreiaktigen Oper zusammengestellt – und schon der Besetzungszettel warnt davor, mit dramatischeren Ereignissen zu rechnen. Neben dem Titelhelden, einem Engel und einem Aussätzigen treten nur noch sechs Klosterbrüder und der Chor auf. Dagegen ist Wagners „Parsifal“, an den man schon wegen der ausladenden Dimensionen (rund fünf Stunden Musik plus Pausen) immer wieder denken muß, ein frivoles Stück – samt Blumenmädchen und schiefer Theologie. Bei Messiaen stimmt die Gottsuche, die Mystik. „Das Kreuz“ heißt das erste der acht Bilder, „Die Lobpreisungen“ und „Der Kuß für den Aussätzigen“ schließen den ersten Akt ab. Nach diesen achtzig Minuten Musik ist man fasziniert und irritiert zugleich. Messiaen hat ausgesprochen dialogisch kom-

Während einer Welttournee im vergangenen Jahr machte die Merce Cunningham Dance Company auch in der Alten Oper Frankfurt Station. Zu den bei den Gastspielen gezeigten Choreographien zählten u. a. auch „Channels/Inserts“ (Foto links) und „Coast Zone“ (Foto rechts)

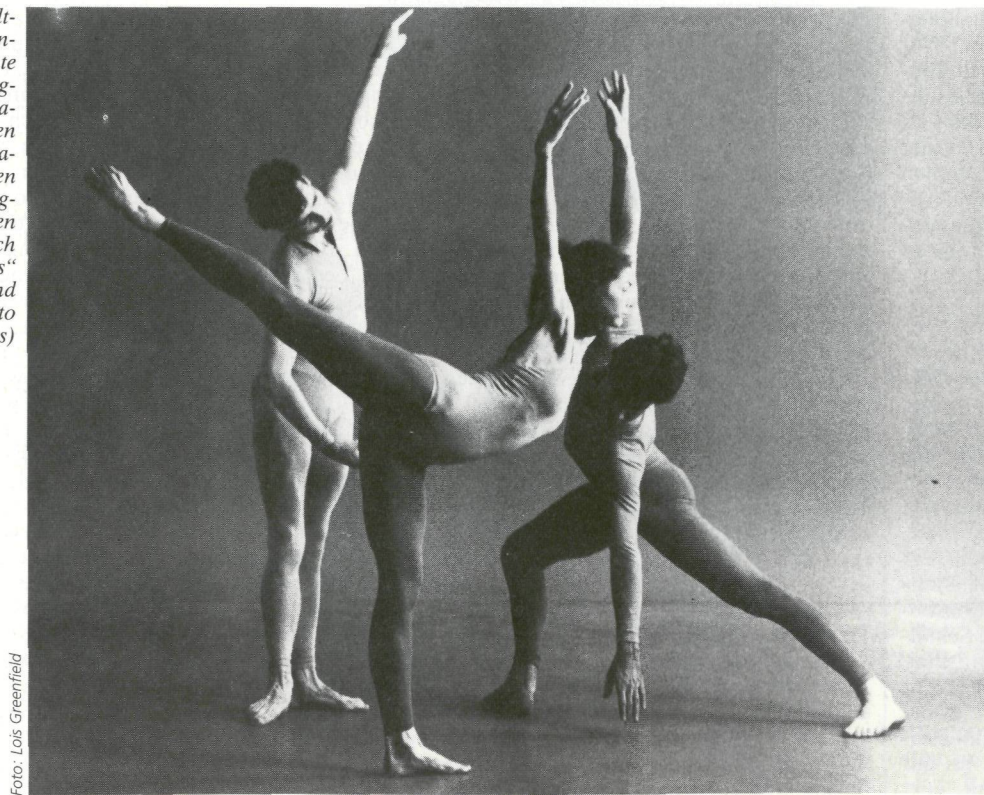


Foto: Lois Greenfield

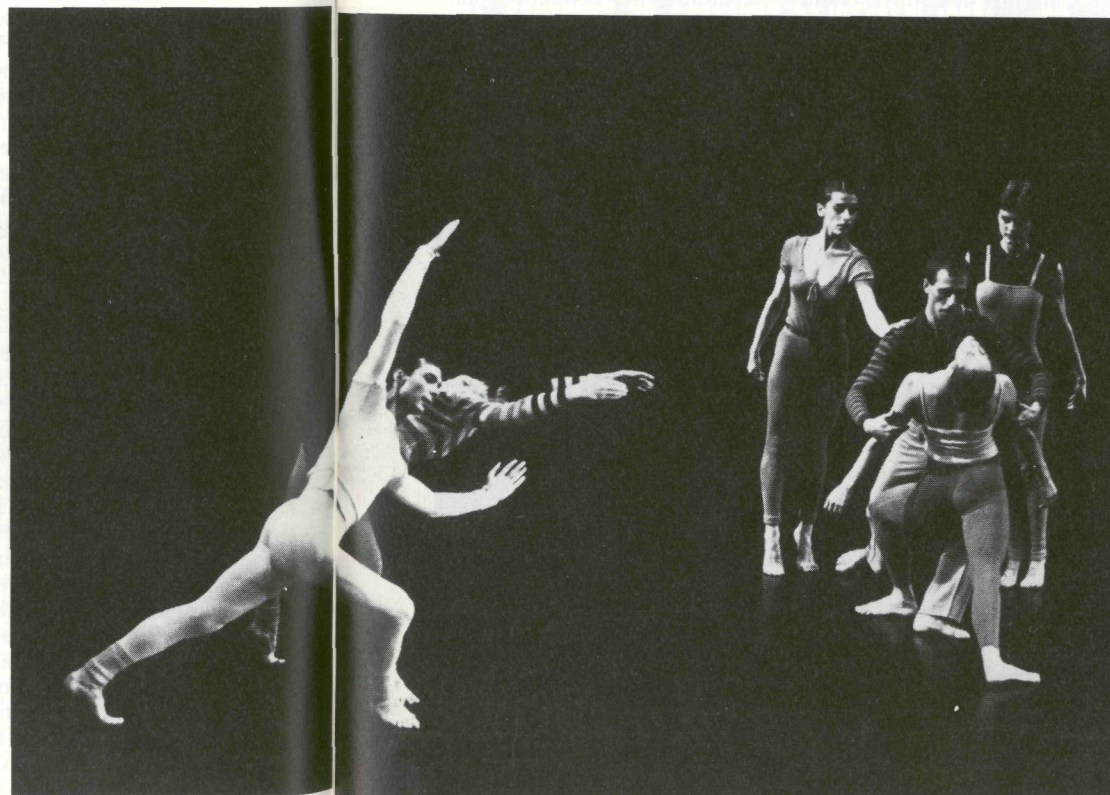


Foto: Johan Eibers

FEUILLETON

poniert: immer wieder kommentiert der reichhaltige Orchesterpart (der nie den Gesang dominiert) die Sologesangspassagen. Zehn Schlagzeuger sind da am Werk und dann kommen noch vier „On-des-Martenot“ dazu, mittlerweile schon nostalgisch wirkende elektronische Klangerzeuger.

Die Gesangspartien sind meist rezitativisch, seltener arios, aber immer melodisch in der eigentümlichen Messiaen-Harmonik, die sich aus seinen „Modi“ ergibt. Schließlich pries Messiaen einmal „die Musik, die sich wiegt, die singt (Ehre sei der Melodie, der melodischen Phrase)“. Er hat natürlich wieder in seinem Vogelkatalog geblättert, aber er hat die Zitate so kunstvoll versteckt und behandelt, daß ihm allenfalls ausgepichte Ornithologen auf die Spur kommen.

So faszinierend diese ersten drei Szenen trotz ihres Drangs zur kultischen Repetition wirken, problematisch wird es spätestens im zentralen Bild der Oper, der Vogelpredigt. Da gibt Messiaen die artifizielle Deckung auf, läßt er seine Vögel elektronisch zwitschern – und das wirkt doch, etwas unangemessen, wie ein tönendes Quiz für Vogelfreunde. Das vorletzte Bild leidet unter der Gefahr religiösen Kitsches, wenn die Wundmale Jesu durch einen roten Laserstrahl (noch dazu ungenau) markiert werden. Der Schlußjubiläum des Gotteslobs schließlich, in dem – wie schon früher an diesem langen Abend – etwas von der Euphorie seiner „Turangalila“-Sinfonie durchklingt, wirkt nach den vielen musikalisch-harmonischen Trugschlüssen dieser Oper fast etwas aufgesetzt. Daß nach knapp fünf Stunden das Wiedererkennungsmoment der Motive durch den Beigeschmack von Pein gefärbt wird, mag einen theologischen Sinn haben, aber nicht jedem steht im Opernhaus der Sinn nach Abtötungen des Fleisches und des Geistes – doch nicht nur deshalb sollte man darüber nachdenken, ob andere Spielstätten für diese oratorische Oper nicht angebrachter wären.

Vielleicht müßte auch gekürzt,

vielleicht auch nur devotionallienhafter inszeniert werden, als es Sandro Sequi in der Ausstattung von Giuseppe Crisolini-Malatesta besorgte. Wobei mildernd angemerkt werden muß, daß sich beide peinlich genau an Messiaens Textbuchangaben hielten, die selbst den Knoten im Strick um die Mönchskutte vorschreiben. An der musikalischen Umsetzung gab es dagegen kaum etwas zu deuteln. Seiji Ozawa hielt den

voluminösen Klangapparat konzentriert und mit großer Ausstrahlung zusammen. In José van Dam hatte Messiaen einen glänzenden Interpreten der Titelrolle, dem Kenneth Riegel (Aussätziger) und Christiane Eda-Pierre (Engel) nicht nachstanden. Als sich der mittlerweile gebeugte Olivier Messiaen dem Publikum stellte, gab es ein paar wenige Buhs, aber viel lauten Jubel.

Rainer Wagner

Harry Kupfers Inszenierung des „Ur-Boris“ in Ost-Berlin

Mussorgsky überlegen und effektsicher realisiert

Der Hof des Nowodewitsch-Klosters bei Moskau ist die leere Bühne; „das Volk drängt auf einer Stelle“, wie es in der Regieanweisung heißt. Dann wird aus dem Schnürboden ein Gitterviereck herabgelassen, und der

Zuschauer hat sein erstes „Aha“-Erlebnis: „Das Volk im Käfig“ – es ist eines jener überdeutlichen Opern-Signale, die zur Konvention gehören und verstimmen, weil sie die Phantasie einengen. Harry Kupfers Inszenierung des „Boris Godu-

Neu inszeniert wurde der „Boris Godunow“ in der Bildfolge der Urfassung an der Komischen Oper Ost-Berlin. Die musikalische Leitung hatte Rolf Reuter, Bühnenbild und Kostüme entwarfen Reinhart Zimmermann und Reinhard Heinrich. Unser Bild: Ruth Schob-Lipka als Schankwirtin und Hans-Martin Nau als Warlaam



Foto: Arvid Lagenpusch

Wo treffen sich Komponisten, Dirigenten, Interpreten und HiFi-Tester?

In FonoForum, der monatlichen Zeitschrift für klassische Musik, Klassik-Schallplatten und adäquate Wiedergabetechnik. DM 6,- (im Abonnement DM 5,50).

Fono Forum

Klassik und High Fidelity

Wenn Sie ein kostenloses Ansichtsexemplar wünschen, schreiben Sie an: JV-Verlag, Leserservice, Breslauer Str. 5, 8057 Eching.

„Mit angemessenem Aufwand das Maximum erreichen“

ist die Devise unseres Entwicklers Michael Wolff. Was er aus dem hervorragenden SEASKalottenhohtöner H 295, dem 17 cm Baßchassis in einem nur 38 x 22 x 23 cm kleinen Gehäuse herausholt, erstaunte nicht nur die geladene Fachwelt. Auch unsere besonders strengen Testhörer sind von der neuen A 202, der kleinsten Box aus unserer Serie, begeistert. Kein Wunder bei dem sorgfältig abgestimmten Baßreflexgehäuse mit stabiler 19 mm Wandstärke und der 12 dB-Weiche.

Hören Sie die A 202 mit Strawinskys „Sacre du printemps“ unter Antal Dorati oder Dire Straits „Love over gold“ von der CD – Sie werden begeistert sein.

PHONAR – mehr Spaß
beim Hören

PHONAR-HiFi-Lautsprecher
gibt es
beim guten Fachhändler

PHONAR Akustik GmbH
Industriestraße 8 - 10
2399 Tarp

DIGITAL Jetzt hören was Heco kann!



HiFi-Lautsprecherboxen
Serie PCX

PCX-1, 60/100 Watt, 400

TESTSIEGER
Audio 12/1983

100 Watt, 4/8 Ω,
310 x 310 x 269 mm (H x B x T)

PCX-4, 120/200 Watt, 4/8 Ω,
600 x 360 x 321 mm (H x B x T)

Gehäuseausführungen:
Nußbaumfurnier und schwarz,
Frontabdeckungen abnehmbar

heco

Heco Hennel + Co GmbH
Schillerstr. 18, 6384 Schmitt/Ts. 1

HiFi made in Germany

FEUILLETON

über, daß die Mordtat des Boris an dem rechtmäßigen Zarewitsch Dimitrij eine historische Hypothese ist und daß die Geschichtsforscher in neuerer Zeit zur Rehabilitation Godunows neigen.

Mit der überlegenen, effektsicheren Realisierung der Musorgsky-Oper erinnert Kupfer an seine maßstabsetzende Inszenierung des „Lear“ von Aribert Reimann (vergl. *FonoForum* Nr. 3/83). Auch Boris ist ein Herrscher, der totaler Einsamkeit verfällt; der zwar guten Willens, doch hilflos ist gegenüber dem Machtapparat, den er selber mitgeschaffen hat, und bezahlen muß mit der Selbstzerstörung, die man Wahnsinn nennt. Die im Ablauf unheimlich schlüssige Urfassung, in zweieinviertel Stunden ohne Pause durchgespielt, verzichtet auf den Polen-Akt und das abschließende Revolutionsbild.

Unter der musikalischen Leitung von Rolf Reuter wurde erkennbar, daß nicht der geringste Grund besteht, eine Bearbeitung (sei sie von Rimsky-Korssakoff oder Schostakowitsch) zu wählen: Klänge von einer überwältigenden Ausdruckskraft, frei von glatten Mischfarben, dringen ans Ohr. Die Nähe zu Puschkins „Boris“-Drama, Mussorgskys Vorlage, ist gesucht; mehr als einmal tritt der Dialogcharakter hervor – das sprachnahe Musiktheater eines Janáček scheint vorweggeahnt zu sein. Die Szene von Reinhart Zimmermann ist Gefängnis von Anfang bis Ende, für Herrschende und Beherrschte. Siegfried Vogel wurde für seine gesanglich-theatralische Darstellung der Titelpartie zu Recht gefeiert. Kein ganz großer, aber ein wichtiger Abend!

Claus-Henning Bachmann

Welsh National Opera zu Gast in London

Hektisch aktivierte Hausmannskost

Die in Cardiff beheimatete Welsh National Opera, der der Ruf vorausgeht, eines der progressivsten und stimulierendsten Opernsembles in Europa zu sein, gastierte Ende vergangenen Jahres für eine Woche in London – Gelegenheit also, sich zu überzeugen, inwieweit dieser Ruf, der der WNO für dieses Jahr erneut eine Einladung zu den Wiesbadener Maifestspielen (wahrscheinlich mit „La Bohème“ und „Peter Grimes“) einbrachte, gerechtfertigt ist. Dabei mußte in Kauf genommen werden, daß London nach wie vor kein adäquates Theater für gastierende Opern- oder Ballettkompanien besitzt und das Dominion Theatre, eine spätviktorianische Music Hall und heutiges Breitwandkino, über keinen Orchestergraben und nur unzureichende Bühnentechnik verfügt. Dieses Handicap hatte u. a. geräuschvolle



Unser Bild: Die Schlußszene von „Rheingold“ in der Neuproduktion der Welsh National Opera. Regie führte Göran Järvefelt, das Bühnenbild entwarf Carl Friedrich Oberle

Foto: Catherine Ashmore

Umbauten zur Folge, kann aber nicht der Grund dafür gewesen sein, daß sich das durchaus hochwertige Orchester selbst vor Prinz Charles und Lady Diana in privater Kleidung, hemdsärmelig, in Pullover, Jeans oder je nach privatem Geschmack (progressiv??) präsentierte.

Auf dem Programm standen Janáčeks „Aus einem Totenhaus“, Brittens „Peter Grimes“, „Carmen“ und „Rheingold“, vier anspruchsvolle Werke, deren Realisation – abgesehen von der homogenen Ensembleleistung – nur sehr bedingt die Erwartungen erfüllte. Die Stimulanz zeitgenössischer Opernregie erschöpfte sich wie so oft entweder in fataler Egozentrik oder hektisch-aktiver Hausmannskost, Bühnenbild und Beleuchtung führten meist ein „künstlerisches“ Eigenleben und stimmliche Glanzpunkte blieben bei insgesamt hohem Niveau die Seltenheit.

„Aus einem Totenhaus“, überinszeniert und in ein erstickendes Einheitsbühnenbild aus angebrochenen Backsteinmauern gesteckt, enthielt trotz aller Wirkung mehr brutale KZ-Hektik denn Atmosphäre und Differenzierung. Die „Carmen“ des rumänischen Teams

Lucian Pintilie (Regie), Radu u. Miruna Borzescu (Bühnenbild/Kostüme) – als improvisierte Vorstellung während eines Karnevals in einem amerikanischen Kleinstaat gedacht – geriet nicht nur thematisch aus allen Fugen, sondern blieb erstaunlicherweise auch musikalisch auf der Strecke: sicherlich nicht nur die Folge von Fehlbesetzungen, sondern auch die Schuld des russischen Dirigenten Mark Ermler.

„Rheingold“ – und damit der Start zu einem kompletten „Ring“-Zyklus – erwies sich erneut als das ideale Betätigungsfeld für die makaberen Denk- und Vorstellungsprozesse, die heute so manchem Regisseur, in diesem Fall dem Schweden Göran Järvefelt, unter dem Deckmantel „Kunst“ subventioniert werden. Am Ende stellte sich ein tiefes Mitgefühl für Fricka und Wotan ein, die, bevor sie ihren Gang gen Walhall antraten, wie zwei begossene, weiße Pudel an der Bühnenrampe saßen. Allerdings ließ der Wotan des hünenhaften, gerade 29jährigen Philipp Joll aufhorchen, dessen Material eine bedeutende Karriere verspricht.

„Peter Grimes“ in der realistischen und detailliert charakterisierenden Regie von John

Copley mit John Mitchinson in der Titelpartie und einer alles überragenden Josephine Barstow als Ellen Orford bildeten den Höhepunkt. An allen Opernhäusern wird mit Wasser gekocht und mancher noch so progressive Ruf gerät bei ge-

nauerer Prüfung ins Wanken. Läßt man die Kirche im Dorf, so gebührte in erster Linie dem Teamgeist der WNO der Verdienst, den Vergleich mit anderen europäischen Opernhäusern nicht scheuen zu müssen.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Jean-Claude Auvrays Münchner „Carmen“-Inszenierung

Anders als die andern



Stefania Toczyska (Carmen) und Wladimir Atlantow (Don José)

Diese „Carmen“-Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper hätte mit nur geringen Abstrichen bei den Sängern zu einem herausragenden Ereignis der laufenden Münchner Opernsaison werden können, wenn nicht die streckenweise unglücklich neue Wege suchende Inszenierung von Jean-Claude Auvray gewesen wäre. Freilich ist hier gleich

anzumerken, daß einer szenisch wie musikalisch voll befriedigenden Aufführung von Bizets nur schwer totzukriegender Opéra comique auch das nur durchschnittlich ausgebildete Temperament des Dirigenten Kazimierz Kord entgegenstand. Eher routiniert als beherzt schlug er sich im wahren Sinne des Wortes tapfer durch die Partitur.

Experimentierfreude, die dem gängigen „Carmen“-Klischee zu entgehen versuchte, beherrschte die Bühne. Was sich jedoch im 1. Akt zwischen Polizeistation und hochherrschaftlicher Zigarettenfabrik (die offenbar von Bühnenbildner Hubert Monloup dem originalen Schauplatz in Sevilla nachempfunden worden war) abspielte, grenzte an hektische, jedoch auf Dauer ermüdende und vom Hauptgeschehen penetrant ablenkende Geschäftigkeit. Von kunstgewerblicher Betulichkeit war die Idee, einen mit Materialien für die Zigarettenfabrik beladenen Lastwagen in das insgesamt arg vergitterte Szenarium zu schieben, der von Kindern und Arbeitern eifrig entladen werden mußte. Viele verriegelte Gittertüren waren jedesmal auf- und zuzusperren, wenn die Arbeiterinnen umständlich über eine Brücke von der Fabrik zur Polizeistation überzuwechseln hatten, um in den Hof der Fabrik gelangen zu können. Nicht minder schief geriet der Einfall, die Straßenjungen nicht mehr hinter den Soldaten hermarschieren, sondern deren Gleichschrittparade auf einem langgestreckten Tisch an der Rampe absolvieren zu lassen. Spanische Biergartenatmosphäre dann in der Schenke von Lillas Pastias, in der nicht nur eine blinde spanische Flamenotänzerin sinnwidrig Carmens Tanz doubeln muß, sondern in der – zum Bordell umfunktioniert – sich hübsche junge Damen in Dessous nach neuestem Pariser Chic zu räkelten und Soldaten eilig ihre Hosentürl zuzuknöpfen haben... Bunt gemischt fallen auch die Kostüme aus – ein Wechselspiel von spanischer Tracht, Straßenbekleidung und Mode des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dies alles hinterläßt bei aller Liebe zum Detail doch eher den Eindruck von Klimmzügen, etwas gesucht unkonventionell anders zu machen, denn von einem schlüssigen Regiekonzept. Szenisch und von der Personenführung her gut gelöst gelang eigentlich nur das Schmugglerlager und das Schlußbild Carmen/Don José, mit seiner kargen, beißend hell ausgeleuchteten Tristesse, seiner vibrieren-

den Spannung. Darstellerische Ambitionen und stimmliche Identifikation ihrer Rolle boten Wladimir Atlantow als Don José und Stefania Toczyska als temperiert glutvolle, nicht eben überschäumende Carmen. Daß gerade sie es war, die sich neben Jean-Claude Auvray wegen einiger Premieren-Unsicherheiten, die von Nervosität bestimmt schienen, den Unmut der Tagespresse auf sich zog, scheint (nach dreimaligem Besuch der zumeist laut akklamierten Vorstellung) ungerechtfertigt überzogen gewesen zu sein.

Allerdings war Wladimir Atlantow der unbestrittene König des Abends. Er durchlebte die Partie des leidgeprüften Don José aktiv, beeindruckte mit einer einfachen, ungestellten Darstellung, die aber eine glaubhafte Vermittlung der Gefühle ohne sinnentleerte Gesten erlaubte. Am meisten begeisterte jedoch das herb-männliche Timbre, die sichere, strahlende Höhe dieses russischen Tenors, der von opernhaften Manierismen vollkommen frei ist.

Letztlich verstanden es beide Protagonisten in der Tat, das dramatische Ereignis, das sich da zwischen zwei Menschen vollzieht, in sehr natürlicher Weise auszuspielen. Sie versteckten sich nicht hinter kühlperfektionistischem Oberflächenglanz, sondern fanden den Mut, Charaktere vorzuführen, soweit sie von der Regie nicht daran gehindert wurden. Mehr auf vordergründigen Effekt war der wenig geschmeidige, nordisch-hölzerne Escamillo von Wolfgang Brendel angelegt. Pamela Coburn stellte von der Statur her ein eher kräftiges Bauernmädchen dar, strahlte Liebreiz, bestrickende Süße und charmante Naivität aus, blieb jedoch mit ihrem kleinen Stimmchen hinter den wachgerufenen Erwartungen zurück. Eine Charakterstudie von Graden war der Zuniga Karl Helms, die schwierigen Ensembles der Zigeuner und Schmuggler hätten nicht besser gelingen können. Trotz allem: keine „Carmen“, die dem renommierten Hause zur vollen Ehre gereicht. Stefan Mikorey

Foto: Anne Kirchbach