

FEUILLETON

Münchner
Ballett-Tage 1984

Neuinszenierte Sprünge zurück

Künstlerische Aufbruchsstimmung, Innovationsfreudigkeit oder Risikobereitschaft – all dies kann man der Direktion der Bayerischen Staatsoper wirklich nicht nachsagen. So war für jeden, der die „Dornröschen“- und „Giselle“-Choreographien im Nationaltheater kennt, absehbar, was die Verpflichtung von Peter Wright als neuem „Schwanen-

konnte nichts retten: Weitgehend unpsychologische Schreitarangements in Diagonalen; viel klassisches Schritt- und Sprungrepertoire ohne dramatischen Bezug; öde Bilder; bewegungsfeindliche Kostüme. John Crankos Tanzdramaturgie, Neumeiers „Illusionen – wie Schwanensee“, beides Deutungen der 70er Jahre, liegen um künstlerische Lichtjah-

sibler Lenski Abschied von der Münchner Kompanie. Judith Turos bewies in „Onegin“, daß sie als Tatjana sowohl über scheue Mädchenhaftigkeit wie über selbstvergessene Leidenschaftlichkeit an der Seite des hervorragenden Youri Vámos verfügt. Der Kontrast der vier großen Pas de deux zeigte, daß Tanzfiguren von Menschen erzählen können und sollen, nicht leere Rituale darstellen. Der einzige „Festbeitrag“ kam durch das Gastspiel „der Stuttgarter“. Die einleitende Probe aus der Nachwuchsschmiede konnte München nur vor Neid erblaffen lassen. Uwe Scholz,

schen Darryl Phillips, gruppieren sich entsprechend den Vortragsbezeichnungen „Le double plus lent“, „Très calme“, „plus allent“ usw. Partnerinnen, Freunde oder Gruppen; menschliche Beziehungen werden angespielt – und lösen sich entsprechend der musikalischen Fortentwicklung – auch des Lebens – wieder auf. Scholz zeigt bei dem Aufbrechen des klassischen Schrittrepertoires Feingefühl für Ironie, Melancholie oder Problematik. Einhelliger Beifall. Scholz geht als Choreograph nach Zürich. Danach die Enttäuschung des Abends. Maurice Bejart hat für

dem Vergnügen privilegierter Personen dienen. Sie muß den Massen zum Geschenk gemacht werden.“ Nach der Pause nochmals Bejart – und so fröhlich, spritzig, so herzlich hat noch keine seiner Schöpfungen auf mich gewirkt. „Gaité Parisienne“ nennt er seine autobiographische Erzählung, in der der kleine Bim zum Tanzstudium nach Paris kommt, von der legendären Madame Rousanne „geschliffen“ wird, sich in seinen Träumen von Tanz- und Lebensglück tröstet und schließlich doch ins Ballettleben entlassen wird. Thierry Bosquet

hat eine Traumkulisse der Belle Epoque entworfen, in der Straßenverkäuferinnen, Adel, Balletthäuschen und Verehrer, Generäle, Ludwig II. und Napoleon, vor allem aber Jacques Offenbach (eine quirlige, scharf konturierte Studie von Uwe Scholz) durcheinanderwirbeln, – der kleine Farbige Mark McClain als Bim wie ein Gummiball dazwischen. Pantomime, Karikatur und Hofballett sowie Walzer und CanCan sind infernalisches verschmolzen. Die Haydée glänzte mit einem anrührenden Porträt von Madame. Tobende Begeisterung. Wolf-Dieter Peter

„Fidelio“-Premiere
an der Deutschen Oper
Berlin

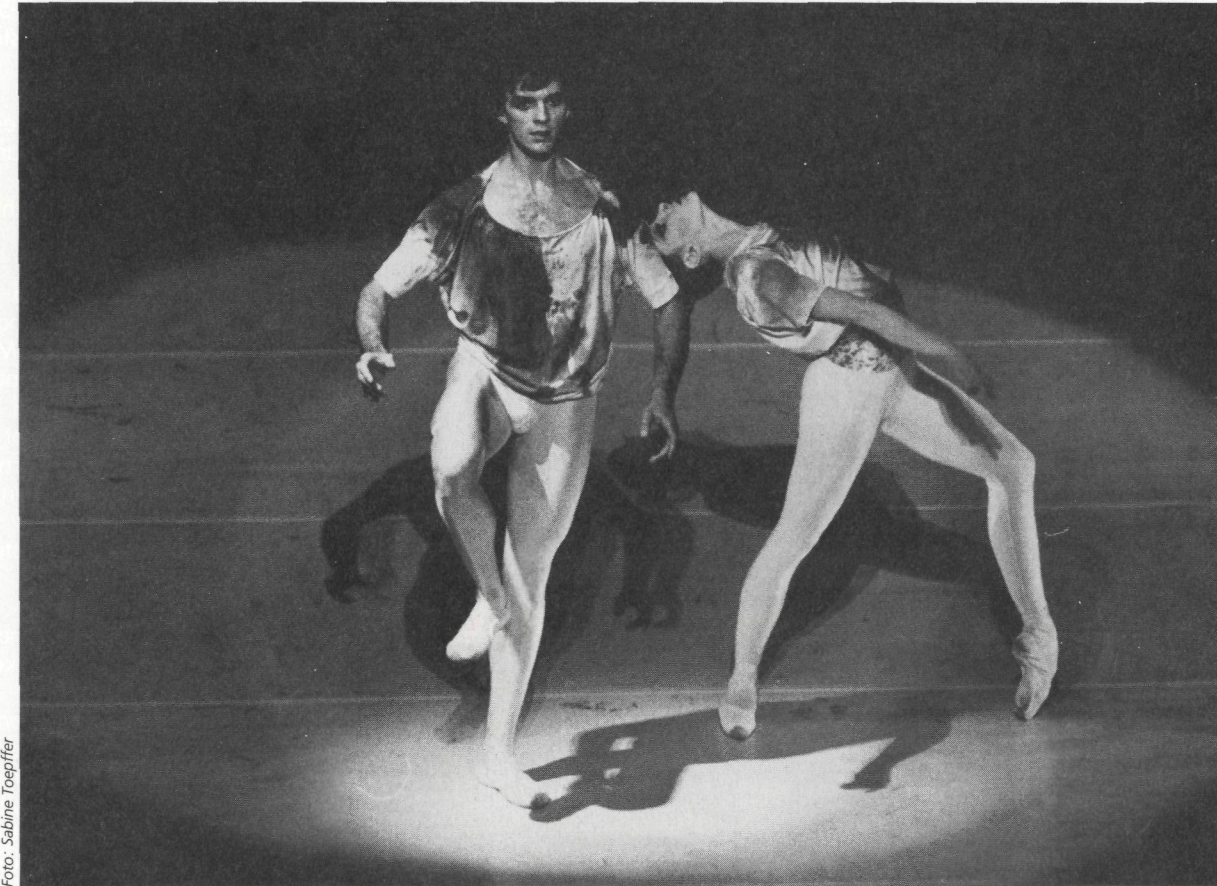
Inszenatorisch wie musikalisch halbherzig

Zeitlos ist der Traum vom Sieg der Gerechtigkeit. Unvergänglich die Bewunderung für eine Liebe, deren Treue Kerkermauern überwindet und Ketten sprengt. Vielleicht hat gerade deshalb Beethovens „Fidelio“ in den letzten Jahren und Jahrzehnten die Regisseure immer wieder gereizt, die Aktualität dieser Geschichte zu unterstreichen. Jean-Pierre Ponnelle aber wollte jetzt an der Deutschen Oper Berlin weg von jeder vermeintlich plakativen Gleichung und Gleichsetzung, wollte Assoziationen vermeiden und dem Original wieder zum Recht auf das eigene Bild verhelfen. Doch was als Rückkehr zur Authentizität gemeint war, gerann ihm zur artifiziellen Gebärde. Was „echt“ wirken wollte, blieb Theaterwirklichkeit. Und erstaunlicherweise unterliefen Ponnelle dann einige Einfälle, die den Verdacht nahelegten, er mißtraue letztlich dem Werk, dem er wieder zu seinem unverfälschten Recht verhelfen wollte. Besonders typisch war Ponnelles Gestaltung der Schlußszene. Da jubelt weder Gefange-



nenschar noch Volk, sondern ein Chor der versammelten Freimaurerlogen. In Reih und Glied singen die von ihren Notenblättern ab, daß der Bruder seinen Bruder suche. Keine Euphorie der Befreiung, sondern ein historischer Verweis auf die geistesgeschichtliche Quelle, auf die Aufklärung, der Ponnelle aber trotz aller Distanziertheit soviel Kraft zutraut, daß der – von Jaquino gefesselte – Bösewicht Pizarro offensichtlich von der Kraft des Gedankens gefällt wird. Und wenn am Schluß der Chor fordert, „wer ein holdes Weib errungen“, solle in den Jubel einstimmen, geht dann auch noch das Licht im Zuschauerraum an. Merke: wir sind gemeint. Es ist einiges zu kurz gedacht in dieser Inszenierung, die ansonsten zwischen wenigen Ansätzen zum Psychogramm der Figuren und vielen Opernkonventionen schwankt. Immerhin erspart Ponnelles Bühnenbild der durchscheinenden Vorhänge die sonst übliche Umbaupause vor dem Jubelfinale, in der (seit Gustav Mahlers Zeiten) gerne die „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3 gespielt wird. Dieser Verzicht raubt nun wiederum Daniel Barenboim die Chance, zu demonstrieren, was im Orchester der Deutschen Oper doch noch an dramatischer Gestaltungskraft steckt. So wetteiferte Barenboim eben mit dem Regisseur darin, wer die Spielzeit dieser Oper länger dehnen könne: Ponnelle durch das Einfügen von sonst (zu Recht gestrichener) Dialog-Passagen oder Barenboim durch die Suche nach dem langsamsten Tempo. Das war nicht ohne Reiz, wenn Barenboim – etwa beim vielstrapazierten Gefangenenchor – eine neue Spannung aufbauen konnte, aber dieser Effekt nutzte sich zum einen ab, ließ sich zum anderen nicht immer gegen die Sänger (1. Gefangener oder auch Florestan) durchsetzen. Und wenn Barenboim dann ausgerechnet das Duett Rocco Fidelio fast bis zum Stillstand abbremsst, dann raubt er dem Stück nicht nur die Intensität, sondern führt auch den Text („Nur hurtig fort, nur frisch gegraben“) ins Absurde. Barenboims Dirigat war einseitig, ungleichwertig, aber doch zumindest partiell aufregend, was man leider von den Gesangsleistungen kaum sagen kann. Catarina Ligendza hatte keinen sehr guten Abend erwischte, sang ihre erste große Arie („Abscheulicher, wo eilst Du hin“ – wozu sie, dank Ponnelles Regie, gleich drei Leuten nachsehen darf) etwas angestrengt, gewann im zweiten Teil zwar an Impulsivität, hatte aber abendfüllend das, was man im Politikerneudeutsch ein „Glaubwürdigkeitsdefizit“ nennt. Sie berührte zu wenig. Peter Hofmann sang die Kerker-Arie besser, als man es nach seiner Schallplattenlei-

Catarina Ligendza (Leonore) und Peter Hofmann (Florestan) in Jean-Pierre Ponnelles Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio“ an der Deutschen Oper Berlin



Mit „Variation – 1“ (einer Produktion des Stuttgarter Balletts) bewies der 1958 geborene Uwe Scholz während der diesjährigen Münchner Ballett-Tage, daß er zu den großen Hoffnungen des Choreographen-Nachwuchs zu zählen ist.

see“-Choreographen bedeutete. Die Münchner Direktion hätte sich ja sogar die Londoner Produktion ansehen können. Obwohl Wright Petipa- und Iwanow-, Gorsky-, Messerer- und Samsowa-Teile in seine Choreographie eingearbeitet hat, wurde es der fadeste Tanz-Klassiker, den München derzeit zu bieten hat. Auch die „Festbesetzung“ mit drei verschiedenen Meisterpaaren

re voraus. Der Kontrast war um so deutlicher, als in zwei Cranko-Klassikern klar wurde, wo die Tanzkunst im Handlungsballett bereits angelangt war. Marcia Haydée und Richard Cragun verwandelten sich völlig in das Geschlechterkampf-Paar der „Widerspenstigen Zähmung“. Tags darauf nahmen Marielena Mencia und Yanis Pikieris als lyrisch verspielte Olga und sen-

Jahrgang 1958 und Absolvent der Cranko-Akademie in Stuttgart, zeigte in „Variation – 1“, daß er nach William Forsythe die nächste große Choreographen-Begabung ist. Auf Poulencs Konzert für zwei Klaviere d-Moll entwarf er ein ganz und gar aus der musikalischen Struktur abgeleitetes menschliches Beziehungsgeflecht. Um den Mittelpunkt, den jungmännlichen, aber auch lyri-

Marcia Haydée eine theatralesche Hommage an Isadora Duncan entworfen. Doch choreographisch kommt da nichts außer blassen Konturen, selbst wenn „die Haydée“ sich sicher dem Original nähert, soweit wie menschenmöglich. Einzig interessant der hereingesprochene Satz der Duncan: „Gönnt die Kunst dem Volk, das nach ihr verlangt. Die erhabene Musik darf nicht mehr nur

stung erwarten durfte; seine Technik ist allerdings immer noch rauhebeinig und sein etwas gaumiger Tonansatz auch nicht jedermanns Geschmack. Und für die „namenlose Freude“ fehlte dann doch ein bißchen der Jubelton. Guillermo Sarabia hatte für den Pizarro zwar Bösewicht-Gesten, strahlte aber stimmlich keine Bedrohlichkeit aus, Robert Lloyd sang den Rocco zwar wohlklingend, wirkte aber doch etwas aufgesetzt. Eine Entdeckung könnte Marie MacLaughlin als Marzelline sein, über Alejandro Ramirez

(Jaquino) ist das nicht so leicht zu sagen. Walton Grönroos verströmte als Minister happy endlich Selbstzufriedenheit. Was nach der Papierform der Beteiligten ein großer Opernabend hätte werden können, versandete in Halbherzigkeit. Selbst die Proteste gegen Ponnelle und Barenboim hielten nicht lange vor. Dieser „Fidelio“ störte manchen, aber er verstörte nicht, provozierte vielleicht Aufregungen, aber regte niemanden wirklich auf. Das aber kann am Werk nicht liegen. Und auch nicht in Ponnelles Sinn. Rainer Wagner

aber auch einen Puritanismus, der öffentliche Gefühlsäußerungen unterdrückt, wieder einmal nach London. In Italien, in Spanien längst zur Institution geworden, überwand er die Scheu vor der Engstirnigkeit und dem Unverständnis einer Kritik, die ihn von England vergrault hatte, und die es vereinzelt auch diesmal nicht lassen konnte, ihn vor den Kopf zu stoßen. „Ich möchte dem Theater den Zauber der Folies Bergères und die Spannung des Zirkus zurückgeben, so daß dem Publikum die Luft wegleibt.“ Er erreichte sein Ziel, mit einer eigenen Version von Shakespeares „Sommernachtstraum“ ebenso wie mit „Nijinsky The Fool“. Erneut zelebrierte er zwei Tanzmysterien, die alle Elemente der Darstellung in sich aufsaugten und deren gestaltende Wurzeln zu einer Zeit zurückführen, die die Künste noch unter einem Dach verein-

rausch, der Gesten und Emotionen, Gewagtes und Triviales mit sicherem Instinkt an die äußersten Grenzen des Erlaubten führte. Wie eine Ernüchterung wirkte dagegen „Nijinsky The Fool“, diese Rück Erinnerung des umnachteten Nijinsky an die Dämonen seines Lebens, die auf ihre Weise die Zueignung aus dem „Faust“ zu projizieren schienen. Zwei Welten standen sich gegenüber, deren Dimensionen von purer Freude über geistvolle Parodie und Theater um seiner selbst willen bis in die gähnenden Abgründe von Lust und Angst reichten. Hier Puck – Eros und Hermes, Satyr und Clown –, der voll fassungslosem Staunen wie neugeboren aus der Bühnensenkung trat, unschuldig und wissend zugleich das nächtliche Schauspiel in Gang setzte, mit kindlich unbescholtener Freude über die verzauberte Bühne huschte, seine Anstiftungen, seinen Traum genießend; dort Nijinsky, dem Wahnsinn verfallen, von einem Magier gelenkt, konfrontiert mit den Figuren, den Tänzen, der Musik seiner Vergangenheit. In ihnen beiden verkörperte sich der Genius Lindsay Kemp, der Maler, Tänzer, Pantomime, der Gaukler, Verführer und Zauberer der Stille, der einzige Anarchist, dessen magischer Disziplin nicht nur seine Truppe, sondern auch das Publikum willig folgt. Disziplin bedeutet für ihn nicht eine Institution, sondern gemeinsame Improvisation aus schöpferischem Chaos, ohne Hemmschwellen oder Ego-Barrieren. Seine drei G's, genius, generosity, good looks, bilden die Grundlage, auf der er seine Technik weitervermittelt und mit seinem auf Tanz, Mimik, Theater, Gestaltung, Farbe, Musik und Joga aufgebauten Training zu einem sinnlichen Weltbild verschmilzt. Lindsay Kemps Theater, virtuos und professionell – in sich ein Kunstwerk – bildet den beglückenden Gegensatz – und vielleicht den letzten – zum Degenerationsprozeß und Fachidiotentum unseres herkömmlichen Kulturbetriebs.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Lindsay Kemps Londoner Gastspiel

Zauberer der Stille

Die Lindsay Kemp Company gastierte im Londoner Sadler's Well Theatre u. a. mit „Nijinsky The Fool“ (unser Bild)



Foto: Alberto Mucaccia

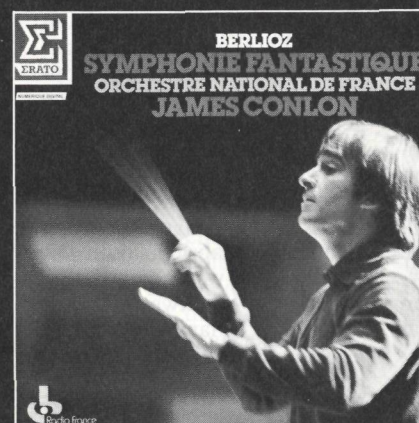
Lindsay Kemp, sein Stil, seine Kreationen der Stille auf dem schwankenden Seil zwischen Fröhlichkeit, Erotik und Angst, die in keine der gängigen Schubladen passen wollen und doch im umfassendsten Sinn Theater sind, entziehen sich der gewohnten intellektuellen Analysierbar-

keit. Lindsay Kemps Welt spielt sich in dem schwer faßbaren Raum von Transzendenz und Traum, von Emotion und Sinnlichkeit ab, in dem Heiliges und Banales zu einer Einheit verwachsen. Unlängst wagte sich der „ungeratene“ Sohn einer Heimat, die zwar einen Shakespeare hervorbrachte,

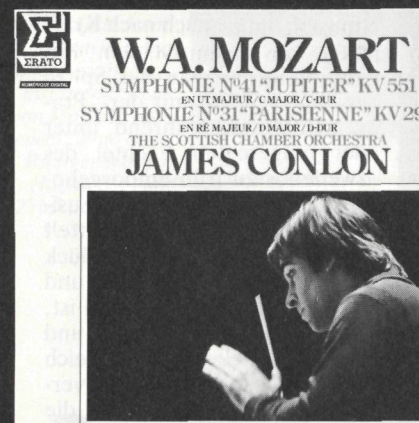
te. Die lustige Person aus Goethes „Faust“ muß ebenso wie Artaud und Marceau, ebenso wie die Stegreifkomödie, das lukullische Opernspektakel und das Kabarett bei diesem „Sommernachtstraum“ Pate gestanden haben: 90 mitreißende, betörende Minuten, ein faszinierend gestreicher Sinnes-



Exklusiv- künstler



ZL 30931 DX
(Auch als Compact Disc erhältlich)



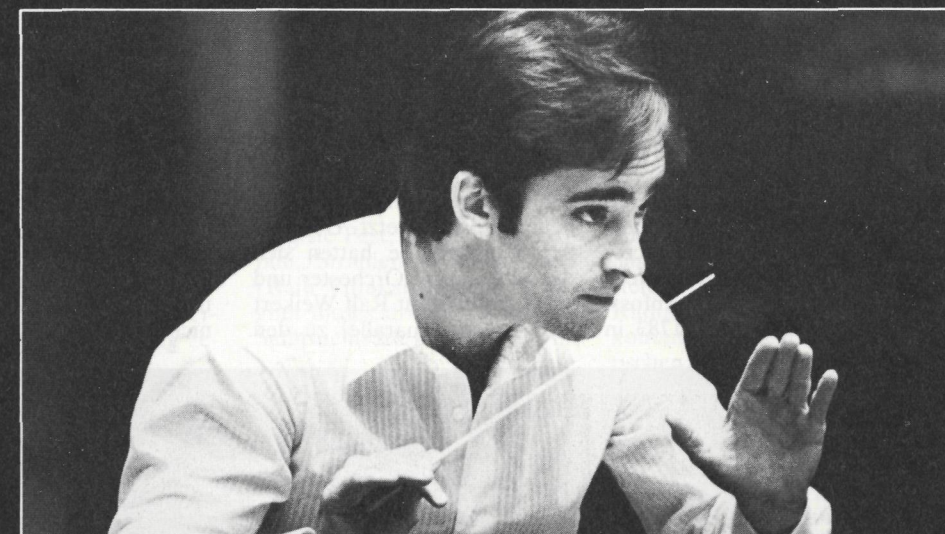
ZL 30932 DX
(Auch als Compact Disc erhältlich)



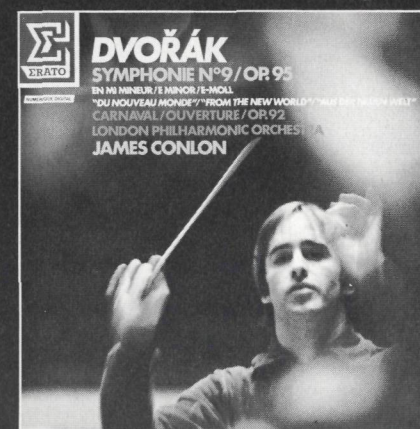
ZL 30933 DX
(Auch als Compact Disc erhältlich)

James Conlon Dirigent

„Diesen Namen sollten Sie sich merken“
The New York Times



...geboren 1950, New York City
...studierte an der Juilliard School
...gefeierter Gast bei fast allen großen Orchestern der Welt
...ist seit September 1983 Chef-Dirigent der Rotterdamer Philharmoniker



ZL 30934 DX
(Auch als Compact Disc erhältlich)

FREUDE AN DER



- MUSIK

RCA

FEUILLETON

Notizen
zur Salzburger
„Mozartwoche“

Zu viel Ehre für Anfossi?

Für das Jahr 1984, zu einem Zeitpunkt also, da man sich bei der Mozartwoche stärker auf das geistliche Schaffen zu konzentrieren beginnt, hielten die Veranstalter eine Rarität von zweifelhaftem künstlerischem Rang bereit. Noch auf dem Generalplakat der Mozartwoche hatte man fälschlicherweise Mozart als Komponisten einer langwierigen Operngeschichte des vermutlichen Librettisten Giovanni Bertali angegeben, die unter dem Titel „Il Curioso indiscreto“ („Der unbescheiden Neugierige“) von Pasquale Anfossi vertont und im Jahre 1783 in

Dieser Bezug zu Mozart mochte eine künstliche konzertante Beatmung des Stoffes rechtfertigen. Doch, wie ich meine, hätten ein paar Beispiele unter Bedachtnahme auf die verhältnismäßig spritzigen Aktfinali genügt, um mit der Gegenüberstellung der drei Mozart-Arien, KV 418-20, einmal deutlich herauszustellen, wo handwerklich gewitzte Serienfabrikation an ihre Grenzen gelangt und wo die Inspiration eines Meisters neue Maßstäbe setzt. Der großen Fleißaufgabe hatten sich das Mozarteum-Orchester und sein Chefdirigent Ralf Weikert unterzogen – parallel zu den

die Sänger mit quasi-schauspielerischen Andeutungen, wenngleich die stimmlichen Mittel (Dorothea Wirtz, Janet Perry u.a.) kaum Anhaltspunkte über einen gesunden Stand der Vokalkultur gaben.

Die Arbeiten an der Landestheater-Inszenierung von „La Clemenza di Tito“, liefen parallel zum Anfossi-Kraftakt. Vielleicht hätte Ralf Weikert ohne diese Doppelbelastung mehr aus der „Titus“-Partitur herausgelesen, als Aufforderungen zu blanker Routine mit flachen Spannungskurven. Intendant und Regisseur Federik Mirdita hatte ins „Kleine Haus“ gebeten. Als „Titus“-Entdecker lebt er seit Jahren komfortabel. Da und dort hat er das Werk in Schwung gebracht – und von Resten dieses Schwunges zehrte die Salzburger Version mit Leihdekorationen aus Wien. Aber es reichte nicht ganz aus, um einer im

nur episodisch überzeugen konnten, blieb das ganze Unternehmen im Stadium einer Tableau-Montage.

Wenn im Zusammenhang mit der Anfossi-Präsentation von einer philologischen Extratour mit allen Konsequenzen für das Aufführungsniveau gesprochen werden mußte, so kann diese Charakterisierung mit gutem Recht auch auf das Konzertwesen der Mozartwoche generell angewendet werden. Das hiesige Mozarteum-Orchester wird von Termin zu Termin gehetzt, spielt dies und das, mehr oder weniger im Stich gelassen von absichtslosen Dirigenten und wenig kompetenten Solisten – so etwa durch den britischen Pianisten Philip Fowke, der sich besser unerkannt durch Mozarts Es-Dur-Konzert KV 449 gemogelt hätte, als hier in Salzburg auf ein folgenschweres Debüt zu spekulieren.

So fiel den Wiener Philharmonikern die Aufgabe der Ehrenrettung zu, die sie auch nach Kräften zu erfüllen suchten. Mit Leopold Hager an der Spitze gelang es ihnen mit der „Prager-Sinfonie“, während unter der aufgeregten Fuchtel des zweifellos zu früh emporgehobenen Adam Fischer nur musikalische Fußnoten übermittelt werden konnten. Zum Glück kam Leonard Bernstein und zeigte, daß es von Gewinn ist, sich Gedanken zu machen und ein individuelles, facettenreich abgetöntes Mozart-Bild zu vertreten. Sehr weich, ohne die Harnocourtschen Taktbeschwerden, führte der Amerikaner die Wiener durch die Sinfonien in g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551, ganz auf Vibration und klangliche Extravaganzen abgestellt. Während „sein“ Konzert gewissermaßen als Experiment „in progress“ zu erfahren war, bot Bernard Haitink mit dem Concertgebouw Orchestra Amsterdam eine geschlossene, makellos vorbereitete und in ihrer Ausgewogenheit schon wieder herausfordernd wirkende Leistung (KV 297 und KV 543). Auf ähnlichem Niveau bewegte sich in diesem Januar nur das deutsche Cherubini-Quartett, dessen Können zu großen Hoffnungen Anlaß gibt. Peter Cossé

Harry Kupfers
Stuttgarter „Idomeneo“-
Inszenierung

Rigoros gegenwärtig

Alle Figuren in dieser Oper sind fremdbestimmt, können nicht nach eigenem Willen entscheiden. Poseidon, eine mehr inwendige als göttliche Macht, eine unsichtbare und unnachsichtige Instanz, hält die Menschen gefangen. Alle sind auch Flüchtlinge in diesem Stück, ob sie nun das Zeichen auf der Stirn tragen, durchgekreuzt, als Unpersonen markiert sind wie zu Beginn die auf Kreta gefangenen Trojaner oder ob sie sich verstricken in ihre Affekte, in ihre armseligen Befreiungsversuche. Und alle stehen und agieren sie unter unerträgli-

chem Druck.

Diese sowohl überzeitliche wie endzeitliche, in der Figur des Königssohnes Idamantes (Zrinko Sočo) zu menschenwürdigem Aufbruch drängende Situation haben an der Staatsoper Stuttgart Harry Kupfer als Regisseur, Wolfgang Gussmann als Bühnenbildner und die mit Kupfer aus der DDR gastverpflichtete Kostümbildnerin Eleonore Kleiber in zwingende Optik gefaßt. Doch wichtiger als die Szene mit ihren betongrauen Wänden, die bedrohlich auf- und niedergehen, sich gegeneinander verschieben und die grautönig ge-

kleideten, wie abgerissenen Menschen einzuklemmen drohen, mit Schrägen und Höhlen, die jeden Gedanken an eine bergende Behausung von sich weisen – wichtiger als derart Spektakuläres ist –, was auf dieser Szene geschieht.

Und das ist nichts Geringeres als die Befreiung des Gesanges aus dem inneren Widerstand. Wenn Elektra (Carmen Reppel), die Griechin, die Emigrantin, die Fremde, von ihrer erfüllten Liebe und ihrer Heimfahrt singt, muß sie gegen die Schräge ankämpfen; ihr Körper wird hinuntergezogen, denn wovon sie singt, das ist ihre Einbildung – die Instanz hat längst anders entschieden. Sie brennt den Menschen die Zeichen der Vernichtung auf, mag sie Pest, Umweltkatastrophe, Strahlentod heißen. Ilija (Raili Viljakainen) hat zu Beginn dieses dritten Aktes ihre Sehnsuchtsarie zu singen, von

„schmeichelnden Lüften“, die Grüße bringen zu ihrem Geliebten; ihr Ausdruck spricht, gegenläufig zum Text, von der nackten Angst. Deutlich wird: Der Widerstand ist in den Menschen selbst. Wie er gebrochen wird, wie aus Getriebenen durch das Beispiel des Idamantes Handelnde werden, davon erzählt, dahinein mündet das Stück.

Dennoch muß ein Fragezeichen gesetzt werden. Erst im dritten Akt findet die Inszenierung ganz zu ihrem selbstgegebenen Auftrag. Gesungen wird in deutscher Sprache (nach der Übersetzung von Kurt Honolka), und zwar erstaunlich gut; daß die jungen Stimmen von Zrinko Sočo und Raili Viljakainen noch nicht zur vollen Rundung gereift sind – wer wollte das kritisieren. Carmen Reppel steigert sich von Bild zu Bild. Rüdiger Wohlers als Idomeneo kommt dem Ideal eines dramatischen Mozart-Tenors erregend nahe. Zugrunde liegt, mit bedachtsamer Strich-Öffnung auch gegenüber der Münchener Uraufführung von 1781, die „Wiener Fassung“, „ein Arrangement (Mozarts) für eine quasi-konzertante Aufführung auf dem Privattheater im Palais des Fürsten Auersperg“ 1786; so Daniel Heartz, Herausgeber des „Idomeneo“ im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe, nach der auch in Stuttgart gearbeitet wurde.

Von „quasi-konzertant“ konnte indes nicht die Rede sein. Dennis Russell Davies an der Spitze des, wie mir schien, nicht optimal vorbereiteten Württembergischen Staatsorchesters musizierte mit hervorragendem Ausgleich von Hochspannung und Lockerheit; gleichsam deklamatorisch vollzog er die inneren Antriebe der Figuren nach, genauso wie Kupfers zuinnerst musikalische Regie die Explosivwirkung der Partitur in der Bewegung von Ensemble und Chor. Dennoch ist das Werk verkürzt auf einen, eben den Gegenwartsaspekt: ein extremer Kontrast zu dem ruinös-mythischen, traumhaft-surrealen „Idomeneo“ der Ruth Berghaus 1981 an der „Linden-Oper“ im anderen Deutschland.

Claus-Henning Bachmann

Während der Salzburger Mozartwoche hatte im Landestheater Mozarts „La Clemenza di Tito“ Premiere. Federik Mirdita inszenierte. Die musikalische Leitung hatte Ralf Weikert



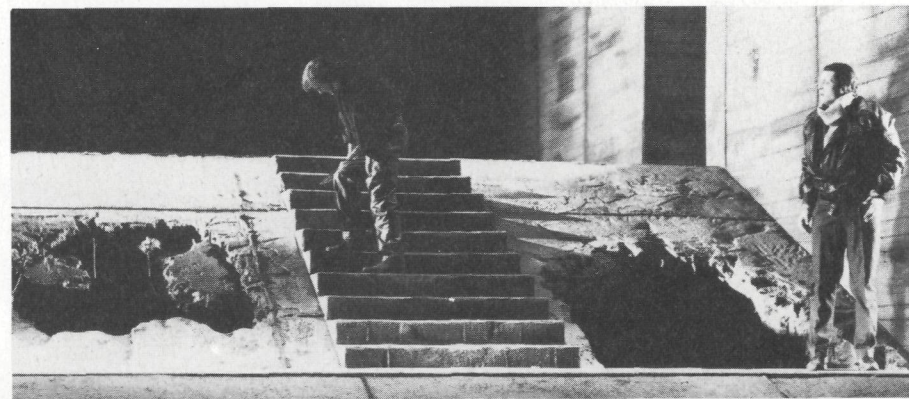
Foto: Oskar Anrather

Wien aufgeführt worden ist. Niemand wäre mit dieser langweilig instrumentierten, textlich banalen und eine Menge Zeit in Anspruch nehmenden Unterhaltung je wieder konfrontiert worden, hätte Mozart nicht für die Wiener Produktion drei sogenannte Einlage-, genauer gesagt: Ersatzarien verfaßt.

Vorbereitungen zur „Titus“-Premiere im Kleinen Festspielhaus. Ihre Anfossi-Darbietung bewegte sich insgesamt auf achtbarem Niveau. Es schien, als wollte man auch die Zuhörer davon in Kenntnis setzen, daß übertriebene Identifikation mit dem Stoff schließlich als Schuß nach hinten losgehen würde. Dem widersetzten sich

wesentlichen aus Selbstzitierten bestehenden Aufführung neue Impulse zu sichern. Und da die namhaften Gastsolisten – Werner Hollweg (Titus), Celestina Casapietra (Vitellia) und Daphne Evangelatos (Sextus) aus stimmdispositionellen oder gesundheitlichen Gründen (der Sextus laborierte zur Premiere an einer Knöchelverletzung)

Abweisende, betongraue Wände dominieren in Harry Kupfers musikalisch inspirierter Regie von Mozarts „Idomeneo“. Foto oben: Rüdiger Wohlers (Idomeneo) und Zrinko Sočo (Idamantes)



Fotos: Paul Leclair

