

FONO-FEUILLETON

Soll man Emanzen entführen?

Ruth Berghaus inszenierte in Frankfurt Mozarts „Entführung“

Das Ende dieser neuen Mozart-Deutung der Osterliner Regisseurin Ruth Berghaus bei einer Frankfurter Inszenierung der „Entführung aus dem Serail“ ist erschütternd – die „befreiten“ oder „entführten“ Christen irren zwischen militant auftretenden Muselmanen umher, die wie strenge Bewacher jeden Ausgang verstellen. Man ist also irritiert, kann es auch sein – denn soviel Güte, wie der Bassa sie bot, über-raschte, machte unsicher. Schlimmer, daß der Bassa so gütig wohl doch nicht war, eher ein Sadist, der die „Entführten“ einem keinesfalls erfreulichen Leben „in Freiheit“ überläßt, eine Quintessenz seines Denkens nach der heute bei „Volksdemokraten“ üblichen Methoden von sich gibt: wer angebotene „Wohltaten“ nicht akzeptiert, ist als Volksfeind umzubringen oder einzusperren. Also spricht der Bassa seinen letzten Satz – „wen man nicht durch Wohltaten für sich gewinnen kann, den soll man sich vom Halse schaffen“ – mit einer drohenden Boshaftigkeit und Lautstärke im letzten Teil. Vielleicht entläßt der Bassa die „Viererbande“ gar nicht, sondern behandelt sie nach Art des Scarpia in der „Tosca“.

Mit Mozart hat das freilich nichts mehr zu tun. Genauso wenig wie das Emanzen-Gehabe der Konstanze und besonders des Fräulein Blonde, die in ihrer Arie den Fuß auf den Körper des Osmin stellt, eine englische Zeitung liest, auch Pedrillo eher ruppig behandelt. Konstanze gibt sich heldisch, schneidet sich Locken während der Martern-Arie ab und verbreitet im Fuß-an-Fuß-Liegen mit dem Bassa schließlich peinlich viel „Psychologie“. Der

Bassa, alles andere als ein Herr, winselt und jammert läppisch auf dem Boden, robbt zu ihr, um an ihrem Kleid zu schnuppern, was Konstanze nicht beeindruckt – wie könnte es auch bei einem solchen Nicht-Mann der Fall sein. Natürlich ist es großartig, daß Ruth Berghaus auf alles Kunstgewerbe und zuviel Lokalkolo-



Faye Robinson (Konstanze) und Philip Langridge (Belmonte) in der Frankfurter Neuinszenierung der „Entführung“

rit verzichtete. Aber die durch-aus denkbare Abstraktion des Geschehens führt zu einem al-bernen Panoptikum, in dem es kein mehr oder weniger drama-tisches Austragen menschlicher Emotionen mehr gibt. Es geht

gekünstelt und damit mozart-fern zu. In einem weißen Guck-kasten ohne Requisiten – sieht man von einem Küchenstuhl ab, den der wütende Bassa um sich wirft, ohne ihn kaputt zu bekommen – rasen Irre umein-ander, üben sich auch in religiö-ser Morgengymnastik und sor-gen stets für unfreiwilligen Humor.

Wenn es wenigstens im Musi-kalischen gestimmt hätte. Aber entweder färbte die kühl-di-stanzierte Szene ab oder Mi-chael Gielen als Dirigent hatte gerade keinen Mozart-Tag: trotz oft sehr rascher Tempi herrschte Langeweile, lediglich ein Abspulen. Sogar gesanglich gab es weithin Enttäuschun-gen: neben einem zutreffend böse gezeichneten und stimm-

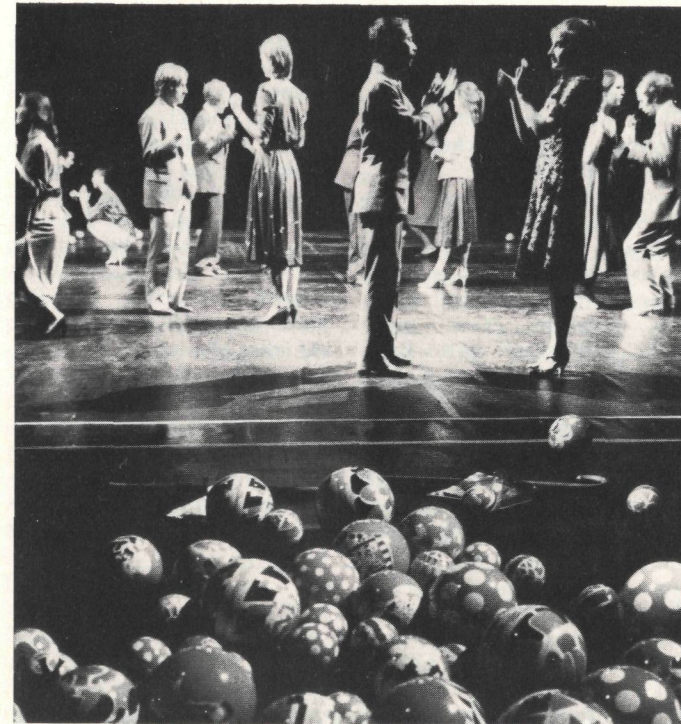
einen ungenau intonierenden, einfarbigen Belmonte, der an-fangs in Mozarts Maske aufge-treten war.

So unsinnig fern von dem, was dieses Werk eigentlich will, sah man wohl kaum eine Interpretation. Man kann so „modern“ oder „abstrakt“ sein, wie man will, wenn die Spannung nur dadurch erzeugt wird, daß man auf den nächsten absurden Ef-fekt spekulierend warten läßt, ist Sinn und Nutzen einer Operninszenierung vertan. Nur stur-einseitige, ideologisch ver-blendete Einstellung kann die-se Berghaus-Abkehr von der Tradition verteidigen. Wer aus der an sich gutzuheißenden Kontraposition zur Konvention schon einen Wert abliest, ver-gißt, daß etwas zerstört wird,

lich fulminanten wie künstle-risch präsenten Osmin von Ge-rolf Scheder und Julie Kauf-manns forscher Blonde zeigte Faye Robinson als Konstanze nur Technik, kaum Glanz und Musik, sang Philip Langridge

ohne ein neues Gewicht dage-genzusetzen. Das Premieren-publikum lehnte sowohl die musikalische als auch die szeni-sche Miß-Deutung und Opern-Zerstörung entschieden ab.

Wolf-Eberhard v. Lewinski



Johann Kresniks choreographisches Theater nach Strawinskys „Sacre“

Kresnik schlachtet das Frühlingsopfer

Strawinskys „Sacre du printemps“ in Heidelberg neu choreographiert

Der Choreograph Johann Kresnik, Ballettchef in Heidelberg, hat sich in den vergange-nen Jahren durch aggressives Agit-Prop-Tanztheater einen Namen gemacht. Und so war zu erwarten, daß seine Fassung von Strawinskys „Sacre du Printemps“, einem Ballett, das 1913 in Nijinskys Choreogra-phie einen Skandal entfachte und in der Folge unter anderen von Massine, Tetley und van Manen neu choreographiert, Furore machte, ebenfalls hei-ßen Diskussionsstoff bieten würde. Doch kam es in Heidel-berg weder zum Skandal, noch verspürte man nach träge da-hinfließenden eineinhalb Stun-

den große Lust, über das Büh-nengeschehen zu reden. Denn Kresniks neueste Arbeit nimmt sich wie eine zerdehnte Impro-isation über das Thema Ge-schlechterkampf aus. Von ei-ner schlüssigen Neudeutung keine Spur. Zunächst gibt es auf der von VA Wölfl schwarz ausgeschla-genen Bühne ein schönes Bild zu bewundern: eine zigaretten-rauchende Frau in roter Robe sitzt hinter einem friedlich fres-senden Schimmel, der zum Vergnügen der Zuschauer na-türlich auf die Bühne äpfelt. Dazu erklingt Steve Reichs Music for 18 Musicians. Der Bezug dieser Idylle zum folgen-

den Geschehen bleibt freilich völlig unklar. Dann beginnen sich nämlich je acht Frauen und Männer in Alltagskleidung ge-genseitig zu piesacken, spielen Beziehungs-Clinch bei Tango- und Foxtrottschritt zu Stra-winsky, der bei diesem Geplän-kel wohl nur zufällige musikali-sche Untermalung sein kann. Während die Männer die Frau-en mit Spazierstöcken traktie-ren und sie abzurichten versu-chen, baumelt ein verkehrte auf-gehängter beleuchteter Christ-baum über ihnen. Männer quä-len Frauen, Frauen quälen Männer, Männer quälen Männer, alle quälen sich selber. Jeder ist dem anderen ein Tort, reißt ihn an den Haaren, schüttet Was-ser über ihm aus, versucht ihn

zu unterwerfen. Ein grausames Spielchen, das sich ständig in den immer gleichen Bewe-gungsabläufen wiederholt. Und natürlich ist der Fluch Se-xualität der Auslöser all dieser sadistischen Obsessionen. Am Ende jedenfalls stürzen sich al-le in den Orchestergraben – eine flink errichtete Leiter, de-ren Stützen immer kürzer wer-den, ist für diese Verdammten kein Ausweg aus ihrer Selbst-zerstörung. Schade, daß sich Kresnik diesmal mit einer reichlich strapazierten Idee be-gnügte, nichts begründete, son-dern seine Tänzer zu Opfern abgenudelter Bewegungsthea-terstereotypen machte. Das Publikum dankte mit freundli-chem Applaus.

Eva-Elisabeth Fischer

Locker vom Sockel

Herbert Wernickes umstrittene Händel-Inszenierung „Herakles“

Bevor sich der als Barock-Spe-zialist abgestempelte Herbert Wernicke mit der „Entfüh-rung“ (in Basel) und dem „Par-sifal“ (in Nürnberg) wieder in zeitnähere und bekanntere Stil-regionen vorarbeitet, schlug er noch einmal im gewohnten Genre zu. Und traf. Ein Teil des hannoverschen Premieren-publikums quittierte seine In-szenierung des musikalischen Dramas „Herakles“ jedenfalls mit lautem Widerspruch. Wie hat sich Wernicke zum Buhmann dieser Protestler ge-macht? Hatte er Händel ge-schändet? Die griechische My-thologie befleckt? Den Opern-kulinarikern in die Suppe ge-spuckt? Sein Vor- und Verge-hen war viel einfacher: er hat sich verweigert. Hat die alther-gebrachten Erwartungen in Sa-chen Händel nicht bedient. Wernicke löste Händel aus je-nem allzu repräsentativen Rah-

men, in dem ihn die gängige Händel-Pflege dekorativ – und ungefährlich – auf Distanz hielt. Statt dessen präsentierte er ihn in einem Spiegelkabinett der ironischen Brechungen. Das begann schon während der Ouvertüre, als der Diener Lichas sich als barock gekleide-ter Spielleiter vorstellte, in dem, wer wollte, auch Händel wiedererkennen konnte. Der zählt erst einmal die Säulen des (von Wernicke entworfenen) Bühnenbilds nach; man weiß schließlich (schon damals), was man bei griechischen Themen dem Publikum schuldig ist. Sein erstes Rezitativ singt er dann vor dem geschlossenen Vorhang: gramgebeugt, mit vor Erschütterung bebender Stimme – aber aus dem Büch-lein. Wir haben es, kein Zwei-fel, mit einer Tragödie aus zweiter Hand zu tun. Dement-sprechend erzählt Wernicke die

FONO-FEUILLETON

Geschichte von Dejanira, die den vermeintlichen treulosen Gatten Herakles durch ein Zaubermittel wieder an sich binden will und ihn damit unwissentlich tötet, auf zwei Handlungsebenen. Die griechischen Helden agieren zur Entstehungszeit des Werks (1744). Der Chor dagegen tritt in aktueller Alltagskleidung auf – schließlich singt er von zeitlosen Emotionen, vom Heldenstum und der Eifersucht, vom Flüchtlingsleid und von Festesfreude. Bezeichnend, daß gera-

meist geistreichen Einfällen aber ist der hochmusikalische Hintersinn, den Wernickes beziehungsreiches Spiel mit der Dimension Zeit beweist. So spielt er mit der Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Aktionen, so stellt er das Handicap der Arien-Wiederholungen bewußt als retardierendes Element dar und bloß. Daß am Ende die Akteure öfters mal auf die Uhr schauen, wie lange das alles denn noch dauern werde, trifft auch die Gefühle vieler Zuschauer, deren Zeitemp-

stark musizieren läßt. Das Niedersächsische Staatsorchester folgt ihm dabei mit Sinn für Effekt und Spannung. Und der Chor bringt hier eine Extralage an theatralischer Aktivität auf die Bühne.

Hörens- und sehenswert auch die Solisten: Heinz-Jürgen Demitz als Herakles und Deborah Polaski als ziemlich grundlos eifersüchtige Dejanira etwa, die vielleicht etwas mehr Durchschlagskraft hätte bringen können, aber durch Geläufigkeit wie durch Feinzeichnung gefiel. Als gefangene Prinzessin Iole zeigte Kumiko Oshita Empfindsamkeit und souveräne Stimmführung; Lutz-Michael Harder als Hyllos

war ihr ein stilsicherer Partner. Theo Altmeyer schließlich als Lichas demonstrierte Größe, indem er seine vokalen Mittel um die Zurschaustellung gewollter Überanstrengtheit bereicherte. Für ihn besonders, aber auch für die anderen Akteure gilt, daß diese Haltung entscheidend dazu beitrug, aus der Oper ein musikalisches Drama zu machen, aus dem Stichwort der Musikgeschichte aktuelles Musiktheater. Ein pfiffiger Auftakt eines interessanten Händel-Zyklus: herzerfrischend und hirnweckend. Übrigens: Sowohl Buh schreien wie Bravo rufen wirbelt den Staub im (Opern-)Museum auf. *Rainer Wagner*

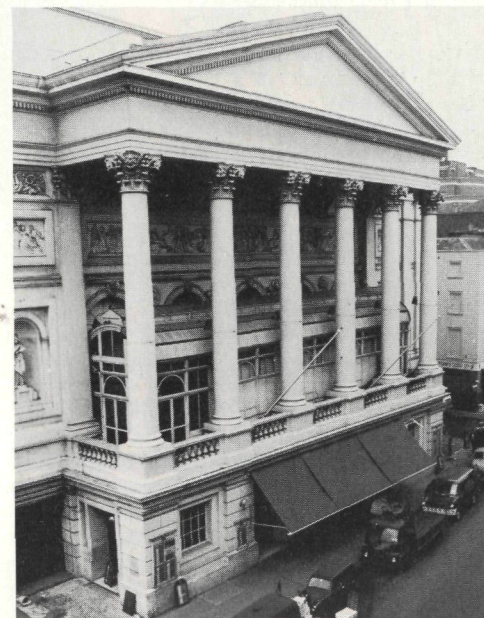
Tradition verpflichtet

Covent Garden blickt auf eine 250jährige Geschichte zurück

Alte Opernhäuser haben fast alle eine bewegte Geschichte hinter sich. Dies gilt auch vom Royal Opera House Covent Garden, das 1732 von John Rich erbaut wurde – parado-

xerweise gerade mit dem Ertrag der „Bettleroper“. Zweimal – 1808 und 1856 – brannte Covent Garden bis auf die Grundmauern nieder, und beide Male wurde das Opernhaus

Blick auf die Fassade des Royal Opera House, Covent Garden.



Händels „Herakles“: Auftakt eines interessanten Zyklus in Hannover

de diese Auftritte etliche Zuschauer besonders erbosten. Offenbar darf man in der Oper zwar von solchen Dingen singen, sie aber nicht demonstrieren. Diese Doppelbödigkeit allein wäre von der Gefahr der Vordergründigkeit bedroht. Wernicke, der sich hier wieder vom Prinzip der romantischen Ironie leiten ließ, zerstört immer wieder die Illusion, stellt seine Helden neben ihre Rollen und sich neben bei. Das ist in jedem Fall kurzweilig, oft lustig und gelegentlich mehr als raffiniert. Wichtiger als die Fülle von

finden von dem Händels eben doch verschieden ist – schließlich wird die Musik nicht immer so kurzweilig serviert wie in diesem Fall. Es gibt in dieser Inszenierung auch Offenes, Uneindeutiges – mit Absicht wohl.

Gesungen wird hier übrigens eine neue Übersetzung des Produktionsdramaturgen Wolf Konold – und das durchwegs überzeugend. Hans Herbert Jöris hat zusammen mit Wernicke aus dem lückenhaft überlieferten Notenmaterial eine geschickte Bühnenfassung erarbeitet, die er nun emotions-

schöner als zuvor wieder errichtet. Öfters war diese Institution in Schulden und dem Konkurs nahe, doch gab es Zeiten, wie im 19. Jahrhundert unter den tüchtigen Impresarios Frederick Gye und Sir Augustus Harris, in denen die Oper ein sehr einträgliches Geschäft war. Allerdings unter anderen Verhältnissen und Vorzeichen als heute.

Die ganze, faszinierende Geschichte dieses traditionsreichen Theaters kann man bis ins Detail in einer Festschrift verfolgen, die anlässlich des 250jährigen Bestehens unter dem Titel „The Covent Garden Album“ (Routledge & Kegan Paul, £ 15.95) herausgegeben wurde. Da berichten Lord Drogheda (von 1958 bis 1974 Vorsitzender der Oper), Ken Davison und Andrew Wheatcroft mit Hilfe einer großen Anzahl glänzender Illustrationen von den Erfolgen und den Schicksalsschlägen des Hauses. Heutzutage lebt Covent Garden – wie andere Opernhäuser der Welt auch – zum größten Teil von Subventionen. Diejenigen des Arts Council of Great Britain, d.h. des Staates bzw. der Steuerzahler, betrugen für das Jahr 1980/81 £ 7 531 220, wozu noch Zuschüsse von Banken und Großfirmen in Höhe von £ 680 229 kamen. Dagegen beliefen sich die eigenen Einnahmen für Oper und Ballett netto (d.h. nach Abzug der Steuern) nur auf £ 5 623 958, die Ausgaben aber auf £ 13 324 956.

Dabei ist Covent Garden durchaus nicht die höchstdotierte Oper der Welt, und das Verhältnis zwischen Eigeneinnahmen und Staatsgeldern ist hier günstiger als z.B. in Paris, Wien, München, Hamburg oder Berlin, während sich die künstlerischen Leistungen qualitativ wie quantitativ durchaus mit denjenigen der genannten Opernhäuser vergleichen lassen.

Wie hoch sich allerdings die Gesangsstars in den 125 Opernaufführungen der Saison '80/81 bezahlen ließen, geht daraus hervor, daß die Ausgaben für sie mit £ 1 708 320 zu Buch

standen, während für das gesamte festangestellte singende Personal der Oper nur £ 1 131 580 ausgegeben wurden. Das Orchester kostete 1 361 092, die Tänzer und Tänzerinnen des Balletts 1 290 656 und die Bühnenarbeiter 1 687 339.

Der Erfolg eines Opernhauses läßt sich am einfachsten an den Kasseneinnahmen feststellen; hier konnte Covent Garden mit Genugtuung feststellen, daß diejenigen der Oper, mit insgesamt 94%, der optimal möglichen Einspielergebnisse, die höchsten seit Jahren waren; das Ballett folgte mit 88% in knappem Abstand. Insgesamt gaben das Ensemble der Oper und des Balletts 269 Aufführungen im eigenen Hause sowie weitere 257 in der Provinz und im Ausland. Fünf Aufführungen wurden für das Fernsehen aufgezeichnet, acht wurden im Rundfunk übertragen.

Künstlerisch betrachtet war das Jahr dagegen kein ereignisreiches. Unter den vier Neuinszenierungen war die des Filmregisseurs John Schlesinger von Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“ wohl die gelungenste, auch dank der einfallsreichen Ausstattung von William Dudley und Maria Björnson, zum größeren Teil jedoch der musikalischen Realisation durch Georges Prêtre am Pult und Plácido Domingo in der Titelrolle. Alban Bergs „Lulu“, in der von Cerha vervollständigte Fassung zum ersten Mal in England gegeben, wurde für Generalmusikdirektor Colin Davis und Regisseur Götz Friedrich gleichermaßen zum Erfolg. Ein dritter Höhepunkt war Verdis „Macbeth“, der dem italienischen Dirigenten Riccardo Muti zu verdanken war. Weniger erfolgreich und von der Kritik scharf angegriffen war die Neuinszenierung von Mozarts „Don Giovanni“, trotz einer hervorragenden Besetzung mit Ruggero Raimondi (Titelrolle), Gundula Janowitz (Donna Anna), Kiri te Kanawa (Elvira), Stuart Burrows (Ottavio) und Richard Van Allan (Leporello), ebenfalls unter der Leitung von Colin Davis.

Die rund eintausend Angestellten von Covent Garden werden im Frühjahr 1982 ein neues Dienstgebäude beziehen können, das ausreichende Proberäume, Garderoben usw. bieten wird. Es wirft ein Licht auf die unaufhaltsame Inflation in England, daß, während das klassisch-schöne Opernhaus selbst 1856-58 £ 120 000 kostete, das funktionell-einfache Nebengebäude immerhin £ 9 000 000 verschlingen wird,

die Covent Garden nur mit Mühe und Not aufbringen kann. Dazu kommen die Sorgen darüber, daß die Regierung, im Zug der notwendigen Einsparungen, die Subvention für 1982 wenn nicht kürzen, so doch nicht im Einklang mit der Inflation erhöhen wird. Es ist aber undenkbar, zu glauben, Covent Garden könnte im 250. Jahr seines Bestehens die Luft ausgehen.

René Elvin

TYPISCH WOLFGANG

Eine besondere Vorliebe hat er für's Theater, für bildende Kunst und für Ausstellungen, wo er sich in Ruhe Kunstwerke ansehen kann. Daß es jetzt klassische Picasso-Themen musikalisch von Juan Martin umgesetzt gibt, findet er großartig. Ihm gefallen die hübschen Kompositionen.



TYPISCH JUAN MARTIN

Läßt sich anlässlich des 100jährigen Picasso-Geburstages von den klassischen Werken des Meisters inspirieren. Entstanden sind wirklich hörenswerte Klanggemälde, in denen traditioneller spanischer Flamenco mit zeitgenössischem Rock verschmolzen wurde. Ein einzigartiges Stück Musikgeschichte.

PICASSO PORTRAITS-LP 2383 630 MC 3170 630

Qualität hat einen Namen
Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH seit 1898 **polydor**