

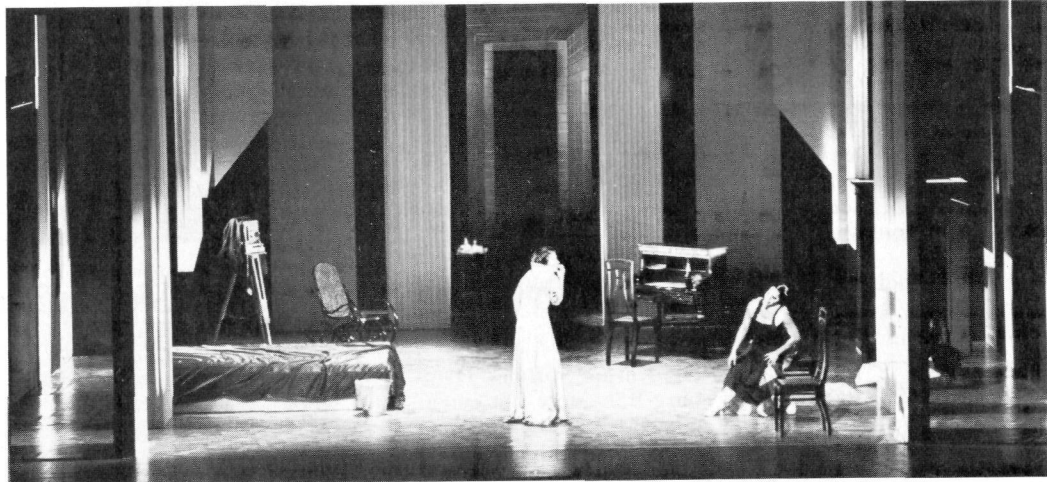
FONO-FEUILLETON

Tödliche Träume am Nil

Hans Neuenfels' umstrittene „Aida“-Inszenierung in Frankfurt

Hinabsteigen ins Unterbewußte läßt der Regisseur Hans Neuenfels seine Helden gerne. Aber daß er ihnen dazu gleich eine Schaufel in die Hand drückt, das ist neu. In Neuenfels' spektakulärer, da Spektakel provozierender „Aida“-Version in Frankfurt, rückt Radames – offenbar ein gutsituierter Student – damit dem Parkettboden in seinem Arbeitszimmer zu Leibe. Und der gerade aus einem Traum Erwachte findet tatsächlich unter dem Holz den erwarteten Sand und darin ein Schwert und eine Büste, die ihn animiert, „Celeste Aida“ anzustimmen. So beginnt eine Operninszenierung, die mit den gängigen Bildern von diesem Werk, mit Tradition gewordenen Illustrationen gar nichts mehr zu tun hat – mit dem Werk aber doch sehr viel mehr, als es viele lautstarke bis vorlaute Protestierer wahrhaben wollten. Ähnlich wie in seinen vorangegangenen Operneinstudierungen (neben Verdis „Troubadour“ und „Macbeth“ noch Schrekers „Die Gezeichneten“ und Busonis „Doktor Faustus“) bebildert Hans Neuenfels nicht einfach nur die Handlung, sondern er beschwört Chiffren, die über das Bühnengeschehen hinaus Aufschluß geben über Motive und Figuren, aber auch über Motivationen Verdis oder über gesellschaftliche Rituale, die sich im Werk widerspiegeln. Neuenfels wäre allerdings nicht Neuenfels, wenn nicht auch seine privaten Obsessionen, seine Traum- und Wutbilder ihren Platz bekämen.

Ehe Neuenfels seine Rahmenhandlung in Richtung Ägypten („Wunsch, Beschwörung, Sehnsucht... eben nicht als Kullisse“) verläßt, demonstriert er die Ungleichheit des Liebes-



„Aida“ in Frankfurt (Bühnenbild Erich Wonder): Edna Garabedian (links) als Amneris und Aurea Gomez (Aida)

driecks Amneris-Aida-Radames: Während Amneris als grande dame im Reitdres auftritt, gibt sich Aida als Dienstmädchen zu erkennen – der gesellschaftliche Abstand ist gewahrt. Die Zeremonie der Feldherren-Einkleidung wird zum Musterfall Neuenfelscher Inszenierung: Die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Stilelemente geht vielleicht noch auf das Konto des wieder einmal hintergründige Bühnenbilder bauenden Erich Wonder und der Kostümentwerferin Nina Ritter, aber die bitterböse Komik ist echter Neuenfels. Die Verlogenheit des „gerechten Kriegs“ symbolisieren rote Blumen, die in die Gewehrläufe gesteckt werden. Daß allerdings bei dieser Waffenweihe auch gleich noch eine ganze Ballettschulklasse zur Erstkommunion aufmarschiert, hat mehr mit Neuenfels zu tun als mit Verdi – das alte Ägypten ist eben ein klerikaler Staat, in dem die Priester das Sagen haben und der König nur eine senile Attrappe ist.

Zur großen Siegesfeier, zu der den meisten Regisseuren kaum mehr einfällt, als möglichst viele Statisten mit möglichst viel Schminke zu versehen – exotische Tiere sind als Zutat genehm –, da zeigt Neuenfels

eine faszinierende Mixtur aus Zynismus, Bloßstellung der affirmativen Gebärde (auch der Musik: Triumphmarsch) und Parodie. Auf der Bühne sitzt der Chor, gutbürgerlich gekleidet, in Opernlogen und genießt das Schauspiel der Macht demonstration. Eine Ballettgruppe führt – wie im „Hamlet“ – als Spiel im Spiel noch einmal die Grundkonstellation vor: Radames zwischen zwei Frauen. Zu den Schmetterklängen serviert eine Riege Riefenstahlscher Helden ein Kraft-durch-Freude-Ballett, doch zum Aufmarsch der Gefangenen schaltet Neuenfels von der Parodie auf grimmige Demaskierung um. Denn die gefangenen Äthiopier sind hier Wilde, die nicht einmal mit Plastikbechern und Messer und Gabel umgehen können – das ägyptische Ehrenpublikum weiß sich über diesen (erwarteten) Mißbrauch der gönnerhaft gewährten Zivilisations-Güter köstlich zu amüsieren.

Der Nilakt spielt dann wieder in einem allerdings aufgerissenen Raum, demonstrierte zugleich auch die Sehnsüchte, den Traum von der Weite, der sich für Neuenfels im Topos Ägypten verbildlicht. Dieser dritte Akt ist am „normalsten“ durchgeführt, verzichtet auf Überzeichnung zugunsten ge-

nauer Personenführung. Echter Neuenfels dann das Amneris-Bild: Eine Wahnsinnige versucht, ihr verrücktes Weltbild zurechtzurücken; mehr Gretchen im Kerker (nur daß sie nicht ihr Baby, sondern ihren kindisch gewordenen Vater umbringt) als verzweifelt Liebende. Aber hier zeigte sich auch Neuenfels' Gefährdung. Aus seiner Angst, den eigenen Bildern zu erliegen, die Stimmung ungebrochen wirken zu lassen, resultiert gelegentlich Übertreibung ins Läßliche. Daß aus ägyptischen Priestern Kardinäle werden, wäre ein Signal, daß diese dann allerdings im Wechselschritt die Beine werfen, läßt die Szene ins Alberne abkippen.

Zum Schluß kehrt Neuenfels in seinen Erzählrahmen zurück, denn der Schatzgräber Radames findet im Tod Erfüllung – zusammen mit Aida stirbt er an eindringendem Gas. Sofort beginnen die Fragen: Ist der Bilderbogen nun geschlossen? Was bedeuten Chiffren, was legen sie bloß? Neuenfels-Inszenierungen – zumal wenn es um Musiktheater geht – sind immer mehr Fragenkataloge als Antworthefte. Das macht sie angreifbar, aber auch faszinierend.

Zu dieser verrätselten Umsetzung des Theatralischen kam in

Frankfurt eine betont durchsichtige Interpretation des Musikalischen. Michael Gielen, der mutige (manche Frankfurter schimpfen auch: mutwillige) Opernchef, dirigierte ebenso flüssig wie akzentuiert, gab den Lyrismen dadurch eine Zerbrechlichkeit, die jedes Kitschparfüm vertrieb. Gesungen wurde eher anständig bis respektabel, erst nach der Pause fanden Aurea Gomez (Aida) und Seppo Ruohonen (Radames) zur glanzvolleren Entfaltung, zur leidenschaftlichen Darstellung. Edna Garabedian überzeugte als Amneris nicht nur durch souveräne stimmliche, sondern auch durch schauspielerische Intensität. Manfred Schenks Ramfis geriet kraftvoll, Vladimir de Kanelis König klar gezeichnet und Michael Devlins Amonasro ebenso präsent wie prägnant. Zum Schluß das erwartete Duell von Protest und Bravo (nachdem bisweilen die Zwischenrufe lauter waren als die Musik) mit knappem Sieg für die Zustimmung.

„Armer Verdi“ hatte zuvor ein Protestler hineingerufen, „armer Neuenfels“ hatte ein anderer geantwortet. „Glückliches Frankfurt“, bliebe hinzuzufügen. Denn dies war nicht nur die fesselndste „Aida“ seit Jahren (die Karajans Salzburger

Bombast-Inszenierung ebenso in den Schatten stellt wie die mißglückte Hamburger Scheuerschnitt-Inszenierung von Mauro Bolognini), sondern auch ein so an- und aufregender, so widerborstiger Opernabend, daß für abendfüllende Diskussionen gesorgt war. Wann kann ein Musiktheater das schon erreichen?

Rainer Wagner

Barockoper als aktuelles Theater?

Erste Wiederaufführung seit 1960: „Arminius“ von Heinrich Ignaz Franz Biber an der Komischen Oper Berlin (DDR)

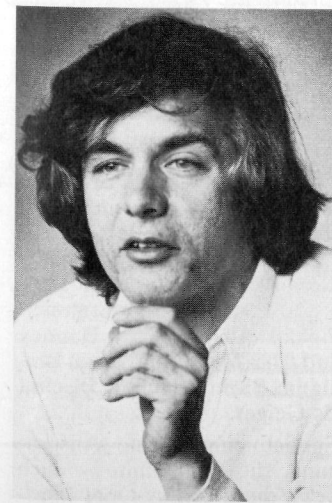
Ein Intendant nahm seinen Abschied: Joachim Herz von der Komischen Oper Berlin/DDR; er feierte mit 99 Besuchern im Foyer des von ihm als Nachfolger Walter Felsensteins geleiteten Hauses am letzten Tag seiner Regentschaft ein kritisches Fest. Felsenstein war bekanntlich Österreicher, und die kulturpolitische Liaison mit Österreich wurde nun erneut beschworen: mit der ersten Wiederaufführung des „Arminius“ von Heinrich Ignaz Franz Biber (seit der „Uraufführung“, man nimmt an: 1690), der einzigen erhaltenen Oper des Salzburger Hofkapellmeisters in fürsterzbischöflichen Diensten, geädelt von Kaiser Leopold I. Ediert wurde das Werk von Dr. Sibylle Dahms, einer Barock-Spezialistin vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Salzburg. Der Originaltitel lautet: „Chi la dura la vince“ – „Wer ausharrt, siegt“; in seiner moralisierenden Tendenz verweist er auf die Herkunft der Oper aus dem Jesuitendrama, einer Sonderform des Schul- oder Universitätstheaters.

Ich sagte: ein kritisches Fest. Der Regisseur Christian Pöppelreiter – ein gebürtiger Dresdner, einige Jahre Leiter des Musiktheaters in Rostock, in Gelsenkirchen mit „Margarete“ und „Carmen“ erfolgreich, international im Kommen – ließ jede Arie durch Handlung begleiten, genauer: durch Handlung kommentieren; er suchte die Wahrheit, indem er mit szenischen Aktionen den Text in Frage stellte. Das freilich ist im Werk schon angelegt. Einer Zeitmode entsprechend, zumal in der venezianischen Oper, gehen zwei komische Figuren durch das Stück, aus dem gemeinen Volk stammend, vergleichbar Shakespeare'schen Narren; arme, geduldete und mißbrauchte, zu jeder Art von Dienstleistung ausgenutzte Spaßmacher. Sie ironisieren die Intrigen am römischen Kaiserhof, die von Machtgelüsten gelenkten Liebesspiele. Szenisch nahezu im Abseits agieren der Titelheld Arminius (besser bekannt als Hermann der Cherusker), unter falschem Namen als Sklave bei den Römern, und seine Gemahlin Segesta (historischer Name: Thusnelda), die er befreien will. Sie ist das Paradestück an Kriegsbeute aus dem letzten Feldzug der Römer gegen die „Teutschen“. Pöppelreiter setzt, grundsätzlich, auf rigorose Vergegenwärtigung – und er hat damit auch grundsätzlich recht. „Theater“, sagte er in einem Interview nach der Gelsenkirchener „Carmen“, „besteht sozusagen nur aus Uraufführungen. Wenn ein Stück heute abend aufgeführt wird, ist es ein zeitgenössisches Stück oder hat eines zu sein. Theater ist eine aktuelle, eine sofort vergängliche, eine spontan auf Alltag reagierende Kunst.“ Ist diese Überzeugung auf die Oper anwendbar, bei der man ja mit einer vorgeprägten musikalischen Form, mit musikalisch definierten Charakteren, mit bereits komponiertem Gefühlsausdruck zu rechnen hat? Prinzipiell auch

dies; es gibt gelungene Beispiele dafür. Die „Arminius“-Inszenierung strotzt von Lebendigkeit. Doch je länger man sich reflektierend auf sie einläßt, desto größer werden die Bedenken.

Das hat zunächst mit dem barocken Operntypus zu tun. Aktualisierung, die hier niemals mit plumpen Bezügen geschieht, sondern gleichsam aus dem moralisierenden Geist des von einem italienischen Höfling verfaßten Librettos argumentiert –, solche Aktualisierung leistet ohne Not Verzicht auf die geschichtliche Aussagekraft der Konvention. Verloren geht das Geschlossene, Durchscheinende, immer auch theatralischen Sinnkräfte der barocken Opernform. „Vergegenwärtigung“ bedeutet nun (ich weiß, daß das eine gewagte Behauptung ist) seit dem 31. Januar 1981 in der Oper nicht mehr dasselbe wie vorher. An diesem Tag fand nicht nur die „Arminius“-Premiere in Ost-Berlin statt, sondern auch die Neuinszenierung von Verdis „Aida“ durch Hans Neuenfels an der Frankfurter Oper. Zu vergleichen gibt es da nichts. Es geht um eine simple Feststellung: Vergegenwärtigung kann nur bedeuten, etwas aus der Vergangenheit in die Gegenwart heraufzuholen und dabei die Macht des scheinbar Vergangenen darzustellen. Werden die alten Figuren ohnmächtig gezeigt, dann gerät Aktualisierung flach, ohne Kraft zur Veränderung.

Zurück zu „Arminius“: Der römische Feldzug ist siegreich beendet. Brutal werden die Kriegsgefangenen hereingetrieben, von Soldaten, die mit ihren schwarzen Uniformjacken und weißen Hosen an die SS, mehr noch an Lateinamerika erinnern: Die Bühnen- und Kostümbildnerin Nancy Torres stammt aus Kuba. Germanicus, Feldherr des römischen Kaisers Tiberius und sein Adoptivsohn, huldigt dem Kaiser, dem „unbesiegbaren Cäsar“. Er lügt. Er haßt Tiberius, und der



Regisseur Hans Neuenfels

FONO-FEUILLETON



„Arminius“ an der Komischen Oper Berlin (Ost): Erste Wiederaufführung seit 1690

ist auch nicht unbesiegbar, sondern (in Pöppelreiters Version) sterbenskrank. Alle lügen, belauern einander, heucheln Liebe, wenn sie Besitz und Macht meinen. Am Ende stirbt Tiberius, nachdem er gegenüber dem deutschen Paar – der Befreiungsversuch des Arminius war mißlungen – Milde gezeigt hatte. (Auch diesen Tod gibt es im Original natürlich nicht.) Germanicus setzt sich mit napoleonischer Geste auf den Thron und proklamiert einen neuen Feldzug. Die schreckliche Leere zwischen den Kriegen, der unwillkommene Friede ist vorbei.

An dem Wert der Entdeckung, dem Rang des Ereignisses ist nicht zu zweifeln. Zu den musikalisch starken Eindrücken gehört die instrumentale Einrichtung durch den Dirigenten Volker Rohde – für ein modern besetztes Kammerensemble. Sie wirkt zwar etwas karg, ja stereotyp, gleichwohl ausdrucksreich und sprechend in den Farben. Die Zusammenar-

beit zwischen dem Dirigenten, dem Regisseur und dem Ensemble war offensichtlich bruchlos. Das ließ freilich nicht darüber hinweghören, daß die Sänger überwiegend Schwierigkeiten mit dem musikalischen Stil, vor allem mit der historischen Appoggiaturen- oder Auszierungspraxis hatten; dazu mag auch die deutsche Sprache (Textfassung: Sibylle Dahms und Eginhard Röhlings) beigetragen haben. Der große Reiz des Werkes liegt in den knappen, liedhaften Arien und den instrumentalen Zwischenspielen oder Ritornellen; es gibt keinen Grund, auf die Musik nicht zu vertrauen. Weitere Erprobungen sollen daher unbedingt folgen: mit einer womöglich reicheren Orchesterbesetzung, wozu auch das Farbspektrum historischer Instrumente gehören könnte; außerdem in der Originalsprache, die aus musikalischen Gründen unverzichtbar erscheint. Und es wäre zu bedenken, daß „lieto fine“, das „heitere Ende“, ähn-

lich wie in Mozarts „Don Giovanni“ nicht „Happy-End“ im modernen, glättenden Sinn bedeutet. Die Auflösung in Bewegung am jeweiligen Akt-schluß – für die auf Instrumental-Kompositionen Bibers zurückgegriffen werden müßte – würde vielmehr anzeigen: den Tanz über dem Abgrund des kriegerischen Mordens. Und dieser Abgrund ist doch wohl gegenwärtig.

Claus-Henning Bachmann

Ausgraben
und für gut
befunden

Frederick Delius: „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Darm- stadts Oper

Daß Gottfried Kellers Novelle „Die Leute von Seldwyla“ Anlaß zu einer Opernkomposition sein könnte, mag verwundern. Aber dem deutschstämmigen englischen Komponisten Frederick Delius (1882–1934), der bei Paris lebte und bei uns so gut wie unbekannt ist, gelang es, das ebenso traurige wie undramatische Geschick des jungen Paares Sali und Vrenchen konzentriert lyrisch auf die Opernbühne zu bringen. Ein Schweben und Schwärmen mit Trance-Werten, die offenkundig heute besonders aktuell wirken, führen zu einem recht eigenen Impressionismus, der Debussy im Hintergrund weiß, ohne zu kopieren, Puccini beschwört, ohne zu zitieren, Wagner nie ganz überwindet, ohne darunter zu leiden. Milde herrscht vor – auch wenn sich die Bauern, die Väter jenes jungen Paares, um ein Stück Land streiten, das einem schwarzen Geiger gehört, der sachte dämonisch durch die Gegend fiedelt. Er ist der einzige Freund des jungen Liebespaares, das den Tod im Wasser in der Gewißheit sucht, auf diese Weise ungestört zusam-

menbleiben zu können.

In England gab es bis vor kurzem eine Schallplatte des Werkes, die leider nicht mehr zu bekommen ist. Nach jahrzehntelanger Pause hat nun sowohl das Opernhaus Zürich als auch das Staatstheater Darmstadt einen neuen Bühnen-Versuch gewagt. Der Erfolg der Ausgrabung überraschte – das Publikum ging gut mit, eingefangen von einer konsequenten Verhaltenheit der Stimmungswerte. Aber auch von einer in Darmstadt besonders eindringlichen Interpretation. Hier vereinte der Bühnenbildner Marco-Arturo Marelli Realistik mit romantisch suggestiver Intensität – Jugendstil und malerische Kraft wie bei Ph. O. Runge oder William Turner, gemischt mit Nebel und Schleier. Regisseur und Hausherr Kurt Horres arbeitete dicht, stellte auf winzige Details und minimale Aktionen ab, betonte das stille, zarte und scheue Wesen der Kinder Sali und Vrenchen in ihrer Einsamkeit, die durch ein besonders griffig gelungenes Kirmes-Bild kontrastierend unterstrichen wurde, von hinten grell beleuchtet, mit Schauspielern auf einer Drehbühne, mit einem am Ende sich bedrohlich leerenden Kreis. Eine samtene Trauer legte sich über die Szenen – nahtlos mit der musikalischen Seite verschmelzend. Das Stück wird in Darmstadt, ein wenig gekürzt, pausenlos knapp anderthalb Stunden durchgespielt, wie es der Komponist wünschte. Nur selten tauchen Fortissimo-Passagen oder dramatische Steigerungen auf, die der Dirigent Karl-Heinz Bloemeke indes heftig auskostete, um die ansonsten geschickt abschatzten Lyrik-Klänge zu kontrastieren. Junge Stimmen für das Paar: Barbara Bonney und Christer Bladin. Dazu kernig im Bariton Hubert Bischof als Geiger.

Endlich einmal eine Ausgrabung, die sich lohnte – auch wenn diese Delius-Oper künftig ein Ausnahmewerk auf un-

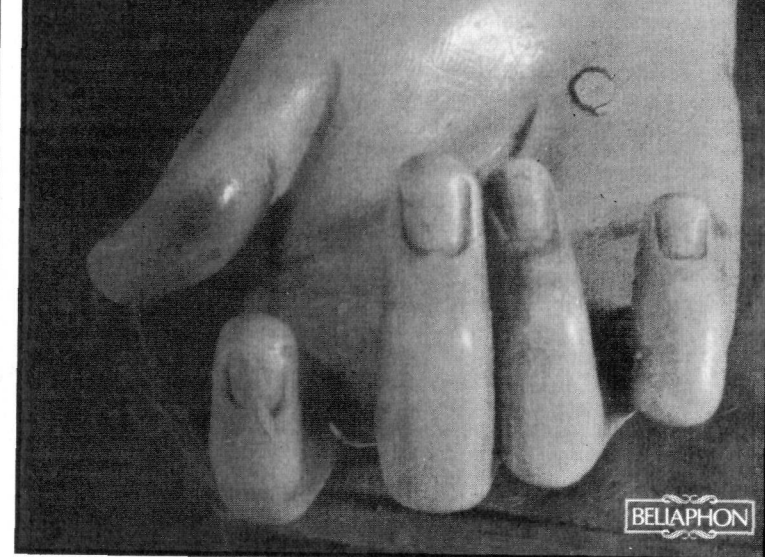
Karwoche und Ostern

BELLAPHON

ARISTOCRATE

Johann Sebastian Bach
JOHANNES-PASSION

KARL-FRIEDRICH BERINGER
AMADEUS-ORCHESTER
AMADEUS-CHOR



794-05-301 STEREO KASSETTE MIT 3 LP's

Meisterhafte Interpretationen durch die
hervorragendsten europäischen Spitzen-Chöre:
AMADEUS-CHOR
WINDSBACHER KNABENCHOR
CHOR DER MÖNCHEN DER BENEDIKTINER-
ABTEI SAINT-PIERRE IN SOLESMES
CHOR DER BENEDIKTINERINNEN DER
ABTEI NOTRE DAME D'ARGENTAN

Motetten

Kaminski · Kodaly · Popping · Duffe · Bruckner
Windsbacher Knabenchor
Karl-Friedrich Beringer



680-05-001 STEREO

DC 27.509 STEREO



DC 27.510 STEREO

Gründonnerstag

Karfreitag

Johannes-Passion

Woche nach Ostern

DC 27.511 STEREO

DC 27.515 STEREO



JB 27.512/14 STEREO KASSETTE MIT 3 LP's

FONO-FEUILLETON

seren Bühnen bleiben dürfte. Sie völlig der Vergessenheit zu überantworten, wäre unge-recht. Auch die Schallplatte sollte wieder aufgelegt werden.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Rote Rüben runter

Offenbachs Operette „König Karotte“ in Bremen ausgegraben

149mal amüsierten sich die Pariser über „Le Roi Carotte“, dann setzte der Theaterunternehmer das Stück ab, weil er sonst eine Sonderprämie zur 150. Aufführung hätte zahlen müssen. Die Pariser, die gerade die Tage und die Hinmetzelung der Commune hinter sich hatten, konnten – teils betroffen, teils schadenfroh – über die makabre Farce lachen. Diesseits des Rheins mochte in dieses Gelächter niemand einstimmen. In der Offenbach-Literatur tauchte das Wurzel-Werk zwar ab und an auf, doch

die Bühnen übten Abstinenz, und so konnte das Bremer Theater den „König Karotte“ jetzt als späte deutsche Erstaufführung ankündigen.

Die Handlung des vor dem deutsch-französischen Krieg entworfenen, danach umgearbeiteten und 1872 uraufgeführten Stücks erfordert eben die Fähigkeit, im Albernem die Bosheit herauszuhören, in der Persiflage die Satire nicht zu übersehen.

Es geht um den liederlichen König Fridolin XXIV., der seinem Volk zwar nicht lieb, aber teuer ist. Robin-Luron, ein Zauberer in der Gestalt eines Studenten (eine Hosenrolle für einen Sopran), möchte den Lüstling vorübergehend ins Exil schicken, damit aus dem Macht- und Rechthaber ein aufgeklärter Monarch wird. Die Gurkenfee Coloquinte ihrerseits will Fridolin ebenfalls verjagen, doch aus anderen Motiven: Sie will sich dafür rächen, daß sein Vater ihr einst durch eine Anzeige wegen Zaubermittel-Mißbrauchs zehn Jahre Berufsverbot eingebracht hat. Sie mobilisiert das Gemü-

se, die Radieschen, die Karotten, die gelben und die roten (!) Rüben und installiert den König Karotte.

Doch die Macht bekommt auch dem Revolutionär nicht: Korumpiert wird ihm schließlich sein grünes Büschel – Zeichen seiner Kraft – matt und welk. Die Stimmung für die Konterrevolution ist da, zumal Fridolin mittlerweile ein Quentchen mehr Einsicht gewinnen konnte. Nun werden die Bürger zu Hyänen und der Schlußjubiläum klingt rabiät: „Ja, reißt sie endlich entzwei, quetscht sie zu Brei!“ Doch während der Strohmann der Mächtigen, die dumme gelbe Rübe, zu Mus verarbeitet wird, droht Coloquinte im Hintergrund mit dem nächsten Aufstand.

In diesen politisch gemeinten Gemüsegarten hat Librettist Victorien Sardou (ja, der die „Tosca“ dichtete) eine Fülle von Anspielungen eingearbeitet. Und Jaques Offenbach schrieb eine pointierte, pffiffige Musik dazu, der zwar die ad-hoc-Ohrwürmer fehlen, die aber zwischen grimmigem Couplet und schmachtender

Air (dafür sorgt die naive Rosée du Soir) genug Zwischentöne kennt.

Die Bearbeiter Elisabeth Schweeger, Jürgen Tamchina und Ingo Waßerka haben das nun gestrafft, dezent überspitzt und zurückhaltend aktualisiert – ehrenvoll und hoffentlich beispielgebend, was die Arrangements mit dem Original gemacht haben.

Geboten wird dies in den Bremer Kammerspielen, einem 200-Plätze-Theaterchen – und das bedeutet zwangsläufig hautnahes Agieren: Auftritt von allen Seiten, und eine bissige Pointe kann da dem politischen Premieren-Ehrgast quasi in den Schoß gelegt werden. Jürgen Tamchinas Regie arbeitet aufgekratzt mit allen Möglichkeiten der Maskenbildnerie, läßt die Effekte der „Opéra bouffe-féerie“ (also der komischen Zauberooper) in Richtung Grand Guignol spielen, als deftiges bis blutiges Kasperltheater.

Schon aus Raumgründen mußte die Partitur für ein „Salonquintett“ eingerichtet werden, das nun, angeleitet von Will Humburg, auch in die Musik eine spannungsschaffende Distanziertheit einbringt. Gespielt und gesungen wird dies alles von einem Ensemble, in dem sich Schauspieler und Sänger geschickt ergänzen. So hat Katharine Stone für den Robin-Luron auch die geläufige Gurgel, während Jochen Tovote (Fridolin) und Monika Hansen (als dessen Braut Cuni-gonde) durch Verve ersetzen, was an Stimmübung fehlt. Und Georg Martin Bodes Coloquinte ist nicht nur als Verkörperung der Revolution à la Delacroix (samt blankem Busen) hinreißend.

In der zweiten Pause reicht man übrigens frische Möhren – die sollen schließlich Sehkraft und Nerven stärken. Beides kann man bei diesem drei Stunden kurzen bösen Spaß auch brauchen, denn diese Karotte gleicht eher einem Rettich: in der Schärfe. Rainer Wagner



„Le Roi Carotte“, Offenbachs fast vergessene Operette, kam in Bremen zur deutschen Erstaufführung

BUCH-KRITIK

Wolfgang Amadeus Mozart Don Giovanni



Texte · Materialien · Kommentare
Mit einem Essay von
Attila Csampai

Wolfgang Amadeus Mozart, „Don Giovanni“; Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Mit einem Essay von Attila Csampai.

Ludwig van Beethoven, „Fidelio“; Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Mit einem Essay von Dietmar Holland.

(rororo opernbücher 7329 und 7394, Reinbek 1981, 282 bzw. 220 Seiten, 14,80 bzw. 12,80 Mark)

Für den Freund des Musiktheaters gibt es in diesem Frühjahr eine wichtige Entdeckung auf dem Buchmarkt zu machen: „rororo opernbücher“ nennt sich eine neue, vom Inhalt her anspruchsvolle und äußerst informative Taschenbuchreihe, die sich wohltuend von dem bisher auf dem Sektor der die Gattung Oper mehr oder minder instruktiv erläuternden Publikationen (wie sie im Zeital-

ter literarischer Überproduktion vermehrt auf den Interessierten hereinbrechen) absetzt.

Die nun vorliegenden ersten zwei Bände – „Don Giovanni“ und „Fidelio“ – der bei Rowohlt in Zusammenarbeit mit dem Musikverlag Ricordi erscheinenden Opernbücher, lassen bereits deutlich erkennen, wie wesentlich sich die Herausgeber Attila Csampai und Dietmar Holland mit ihrer Gesamtkonzeption abseits ausgegrenzter Opernführer-Pfade befinden.

Eine subsumierende Kennzeichnung des in Gestaltung, Aufbau und Ziel identischen „Don Giovanni“- und „Fidelio“-Bandes ist möglich. Interpretation, Dokumentation, Libretto und Discographie eines Werkes stehen im Mittelpunkt.

Daneben finden sich eine prägnant und sachlich geschriebene Inhaltsangabe, Zeittafel und eine umfangreiche, mit viel Umsicht und Kenntnis um die inhaltliche Qualität vorhandener Literatur zum jeweiligen Thema ausgewählte Bibliographie. Auch die Veröffentlichungen der in den nächsten Monaten mit „La Bohème“, „Die Meistersinger“, „Othello“ und „Freischütz“ sich fortsetzenden Reihe werden die gleiche Struktur aufweisen.

Nicht nur Grundfragen der Rezeptionsgeschichte berührt Attila Csampai in seinem gewichtigen, dabei anschaulichen Essay „Mythos und historischer Augenblick in Mozarts „Don Giovanni“, sondern der Autor versucht, das auf E.T.A. Hoffmann zurückweisende „geniale Mißverständnis“ des 19. Jahrhunderts von der Entehrungstheorie Donna Annas noch einmal in die Diskussion miteinzubeziehen.

Denn auch heute wird der Horizont vieler Regisseure von dem unbelehrbaren Festhalten

an dieser romantischen Fehldeutung bestimmt. Csampai verweist auf die das falsche Dogma bewußt korrigierenden und vor Jahren geradezu revolutionierend wirkenden Werkerläuterungen und theatralischen Realisierungen Walter Felsensteins von Mozarts Drama giocoso und setzt diese betont in Gegensatz zu den Handlungsinterpretationen und Sichtweisen einer bürgerlich-konservativen „Don Giovanni“-Pflege.

Die eigenen Argumentationen untermauert Csampai anhand von Fakten der musikalisch-kompositorischen Struktur wie auch der textlichen Dramaturgie der Oper, verweist auf den dominierenden Buffa-Charakter, legt die Psychologie des Stücks anhand minutiöser Detaildarstellungen der einzelnen Protagonisten offen und umschreibt das soziale Klima der Josephinischen Monarchie, in deren Einflußbereich die geistige Grundhaltung der Oper zu sehen ist.

Auch die Frage der Fassungen des „Don Giovanni“, der Prager und der Wiener, wird eingehend behandelt. Neben der vielperspektivischen dreiteiligen Dokumentation zur Entstehung und ersten Aufführung der Oper sowie zu deren Wirkungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert dürften vor allem für den Schallplattensammler die überaus kritisch-pointierten und konzessionslos werkorientierten discographischen Anmerkungen zu den insgesamt 25 Gesamtaufnahmen (einschließlich der Live-Mitschnitte von Bühnenaufführungen) des „Don Giovanni“ sein. Als Tenor tritt in der Argumentation hier wie auch im einleitenden Essay des „Fidelio“-Bandes („Rettung der Kolportage durch die Musik“) von Dietmar Holland offen die Verwurzelung und Heimat des Denkens der beiden Autoren / Herausgeber in der Schule des Münchner Instituts für Mu-

Worte sind schön, doch Hühner legen Eier.

Ein afrikanisches Sprichwort, das man ohne Mühe auf viele internationale Entwicklungskonferenzen beziehen kann: Geredet wird genug, doch Taten wären besser. – Man kann es aber auch wörtlich nehmen. „Brot für die Welt“ fördert zum Beispiel in vielen Ländern der Dritten Welt Projekte der Kleintierzucht. Ergebnis: Arme Leute haben mehr zu essen und gleichzeitig eine zusätzliche Einnahmequelle. Zuvor werden die Dorfbewohner in das ABC der Kleintierhaltung eingeführt, denn nur gute Vorbereitung führt zum Erfolg. 7500 Familien, die Kleintierzucht betreiben, wurden allein im indischen Bundesstaat Tamil Nadu gefördert. Oder: Vor Jahren half „Brot für die Welt“ mit, die Hühnerhaltung in Kamerun bekanntzumachen. Inzwischen wird sie dort vielerorts erfolgreich betrieben. Dadurch kann sich ein Großteil der Bevölkerung mit Eiern selbst versorgen oder sie zu erschwinglichen Preisen kaufen.

Brot für die Welt

...daß alle leben

Spendenkonto 500 500-500
bei Landesgirokasse Stuttgart
und Postscheckamt Köln