

FONO-FEUILLETON

Ein K(r)ampf um Rom

Mozarts „Lucio Silla“ in Zürich

Fünfmal ist ihnen der Zaubertrick gelungen, haben Nikolaus Harnoncourt und Jean-Pierre Ponnelle im Zürcher Opernhaus Werke, die aus dem Repertoire mehr oder minder deutlich ins Opernmuseum abgeschoben schienen, wieder herausgeholt, haben sie belebt und zum Erfolg geführt. Das klappte mit den drei erhaltenen Monteverdi-Opern ebenso wie mit dem Wagnis, Monteverdi-Madrigale szenisch vorzuführen. Und das überzeugte – trotz möglicher Detailschwächen – auch beim Start des neuen Zürcher Mozart-Zyklus im vergangenen Jahr mit „Idomeneo“.

Daß es jetzt, beim zweiten Mozart-Beitrag dieses Teams, doch größere Schwierigkeiten bei der Wiederbelebung gab, bedeutet nicht, daß den beiden

die artistischen Fähigkeiten abhandengekommen wären, sondern – um im magischen Zirkel zu bleiben – es verweist darauf, daß der Zylinder zu eng war und das Kaninchen noch nicht erwachsen genug, um abendfüllend Eindruck zu machen. Der Zylinder, das ist die Form der Opera seria, mit der sich der sechzehnjährige Wolfgang Amadeus Mozart auseinandersetzen mußte, und das Kaninchen heißt „Lucio Silla“.

Da genügt ein Blick auf das Gewirr der Handlungsfäden, um an der Über-Lebensfähigkeit des Stoffes zu zweifeln, weil uns heutzutage der Sinn für soviel hehre Gefühle doch abhanden gekommen ist. Lucio Silla, Diktator in Rom, bemüht sich um Giunia, die Tochter des von ihm besiegt und getöteten Marius. Sie aber liebt den verbannten Cecilio, der auf Anstiftung des Patriziers Cinna heimlich zurückgekommen ist. Silla hält Cinna für seinen Freund und will ihm seine Schwester Celia zur Frau geben

– aber Cinna plant heimlich den Umsturz. Daß auch die Partie des Cinna wie jene des Cecilio für Soprane komponiert ist, erleichtert die Übersicht auch nicht, weil da Frauen nun Männer darstellen, die – als Spätbarock-Römer – im Waffen-Rock herumlaufen.

In diesem Reigen von heimlichen Feinden und unheimlichen Freunden, sind die Emotionen ebenso formelhaft wie hochtrabend, und nur der Edelmut kann am Ende die Verwicklungen der fortwährenden Beinahe-Taten (denn alles wird nur geplant, aber nicht zu Ende geführt) lösen: Silla verzichtet auf Liebe und Rache und auch noch auf seinen Job als Diktator, weil „Unschuld und des Herzens Tugend der Seele willkommener sind als lügnerischer Glanz.“

Das hat Librettist Giovanni di Gamerra nach allen Regeln der Opera seria in hochherzige Worte gefaßt und immerhin von der damaligen Autorität in Sachen Seriosität, dem Wiener

Hofpoeten Pietro Metastasio, begutachten und absegnen lassen. Doch erst der junge Mozart konnte dieser hohl gewordenen Form Leben abringen. Daß man in Zürich mit meist großer Faszination verfolgte, wieviel Genialisches der Sechzehnjährige den vorgegebenen Formeln und Formen abgewinnen konnte, das ist vor allem der musikalischen Interpretation zu verdanken.

Nikolaus Harnoncourt hat sicher im letzten Jahr an Souveränität bei der Annäherung an Mozart gewonnen, und die stellenweise doch schon atemraubend stürmende und drängende Musik kommt seinem Interpretationsduktus der betonten Artikulation auch besonders nahe. Kein Mischklang also, keine harmonisierende Zuordnung der Kontraste, statt dessen scharfes Gegenüber, Betonung kleinster Akzente, Schärfung der Affekte. Nikolaus Harnoncourt sorgte so für Nachdruck, verscheuchte jede Rokoko-Klassizität und ließ das „Mozart-Orchester Zürich“ („zusammengesetzt aus Mitgliedern des Tonhalle- und Theaterorchesters“) mit Elan und Differenziertheit musizieren.

Im Mittelpunkt des Ensembles standen die Damen, und das nicht nur, weil sich hier zwei Tenöre gegen vier Soprane behaupten müssen. In den Arien der Giunia gelang es dem jungen Mozart ja staunenswert, den Anspruch der Zeit an Vokalvirtuosität mit dem ihm eigenen Ausmaß an Ausdruck zu verbinden – Leopold Mozart berichtete von „solchen Passagen... die neu und ganz besonders und erstaunlich schwer sind“: für Edita Gruberova die Gelegenheit, ihre Kehlkopf-Kompetenz zu beweisen: soviel Bravour und Expressivität kann man selten hören. Kein Wunder, daß die Zürcher Opernfreunde fast aus dem Häuschen waren – allerdings wohlherzogen: Sie jubelten erst los, als auch die letzte Note des jeweiligen Nachspiels verklungen war. Anlaß zum Jubel bot



Opernhaus Zürich: „Lucio Silla“ in einer Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle

FONO-FEUILLETON

seiner dirigentischen Leistung muß ich vorausschicken, daß mir ein akustisch denkbar ungünstiger Platz unter der ersten Empore zugewiesen worden war, wodurch das Orchester – vor allem im Vorspiel – übermäßig gedeckt, ja entfernt wahrnehmbar blieb. Weikert empfahl sich als korrekter, jederzeit um Kontakt zur Bühne bemühter Koordinator, der sich besonders in den weitgeschwungenen Melodie-Bögen der Ariadne-Episoden vollends aus der Reserve löste. Womöglich gelingt es Weikert von Fall zu Fall, stärkere Impulse als in dieser Premierenvorstellung zu geben, womöglich dirigierte er auch unter dem Eindruck der bedeutenden Schwierigkeiten, die auf das gediegene, aber nicht unbedingt brillante Orchester der Frankfurter Oper zukamen. Die Frankfurter Besetzung hatte Glanzpunkte aufzuweisen: Rosalind Plowright als Ariadne wäre mit ihrem kostbar timbrierten Sopran und reflektiertem Ausdruck jederzeit für Salzburg zu empfehlen. Nan Christie (Zerbinetta) – leicht kehlig, aber durchschlagskräftig – geizt nicht mit Resolutheit und verfügt über genügend Gewandheit in den Koloraturen. Hervorragend William Chochran in der Doppelrolle Tenor/Bacchus, der die Schlußentwicklung ohne Anstrengung sang und zugleich den Beweis erbrachte, daß es besser ist, diese Partie nicht überlegt Berühmtheiten älteren Semesters zu übergeben. Roland Hermann (Musiklehrer), die leider stimmlich etwas strapaziert wirkende, darstellerisch jedoch ungemein engagierte Mildred Tyree (Komponist) und Alfred Vögt (Tanzmeister) wären aus einem Ensemble zu nennen, das auch in den Gruppen-Verdichtungen (Harlekine etwa) den Vorstellungen von Geschlossenheit und Bewegtheit entsprach. Bravi und Buhs aus dem Rund der Oper. Wolfgang Glück durfte das nicht beunruhigen.

Peter Cossé

Auf den Kern gebracht?

Zwei Ballettpremieren in München: „Coppelia“ und ein „Bach-Abend“

An Neumeiers Arbeit anknüpfen, Ballettklassiker neu deuten, wollte nun auch Münchens Ballettchef Edmund Gleede gleich in seiner ersten Spielzeit. Zusammen mit seinem Hauschoreographen Youri Vamos und dem jungen Ausstatter Michael Scott rückte er Delibes' „Coppelia“ zuleibe, weil ihm das Libretto und die Choreographie von Charles Nutter und Arthur Saint-Léon (1870) gar nicht mehr zeitgemäß erschienen. Es ist ein durchaus beifallwürdiges Unterfangen, das Münchner Ballett nach langer Zeit aus seiner Reproduktionsstarre hehrer Klassiker zu reißen, sich nicht mehr mit Nummernballetten neueren Datums oder attraktiven Einstudierungen abendfüllender Erfolgsstücke zufriedenzugeben, sondern aus eigener Kraft schöpfen zu wollen. Gleede und Vamos machten sich daran, den diabolischen Mechanikus Coppélius endlich menschlich zu gestalten, und nahmen sich zu diesem Zweck das Schicksal des Malers Toulouse-Lautrec zur Vorlage. Als alter häßlicher aber grundguter Maler darf dieser neue Coppélius nun in einem großzügigen Atelier und einem plüschigen zweifelhaften Etablissement namens „Chat Noir“ (auf-)leben und das zarte, mit dem jungen Franz (Dinko Bogdanic) befreundete Bürgertöchterchen Swanilda träumerisch, aber glücklich verehren. Gleede pinselt ein rührendes kauziges Menschenschicksal – es charakterisiert Pierre Dobrievich (für den erkrankten Michel de Lutry) den verkannnten Außenseiter Coppélius mit Schwung und Gemüt – verschenkt aber letztlich die Idee einer interessanten Geschichte.



Neuinszenierung von Léo Delibes' „Coppelia“ an der Bayerischen Staatsoper

Wahrscheinlich auch deshalb, weil er Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ im Sinn, es aber mit der Partitur von Delibes zu tun hatte. Und die stellte sich ihm und Vamos trotz der Umstrukturierungen in den vier Akten gelegentlich in die Quere. Vamos, gut für mild gewürzte, dem klassischen Tanz verhaftete choreographische Hausmannskost wartete mit gängigen Pantomimen und Ensembles auf, griff gelegentlich daneben, wenn etwa schmucke Kosaken in einem makaberen Kosakentanz bärbeißig Schlagstöcke anstelle von Säbeln schwingen. Die Lasterhöhle blieb trotz des schwierigen Cancan völlig jugendfrei und auch an die Liebhaber des romantischen Balletts machte Vamos Zugeständnisse, ließ er doch in einer Traumszene die aus des Malers Bild entstiegene

Swanilda (Joyce Cuoco) im matten Reigen holder Mädchen kreiseln. Am besten gelangen ihm die Chargen: eine puppenhaft mechanische, aufreizend mißgestaltete Kokotte (Irene Steinbeißer), ein wieseliger Staatsanwalt, der an den Schreiber Wurm erinnert (Peter Marcus) und ein schmieriger springlebendiger Patron (Ferenc Barby). Das sind Charakterrollen, die sich prickelnd in dieser durchweg penibel inszenierten, hervorragend getanzten, aber doch im ganzen faden Aufführung ausnahmen. Die „Coppelia“ endlich auf den Kern gebracht? Nein, nur anders erzählt; denn nicht nur tänzerisch erscheint einem das Original nach diesem Abend attraktiver. Kaum drei Wochen nach der „Coppelia“ hatte ein Bach-Abend Premiere, der nicht nur

eine größere Variabilität des Spielplans gewährt, sondern zugleich wenig erprobten Choreographen am Hause eine Chance bot.

Zwei Wiederaufnahmen wurden dem neuen Programm vorangestellt. Balanchines 40 Jahre altes „Concerto barocco“ und John Neumeiers „Bach-Suite-2“. Solisten stellten sich vor, auch solche, die wirklich überraschten, sind sie doch zum Teil schon längere Zeit wenig auffällige Ensemblemitglieder. Den zweiten Teil des Abends bestritten Choreographen, die als Tänzer einen Namen haben oder schon bei den Experimentierabenden junger Choreographen im Marstalltheater aufgefallen waren. Unter ihnen Peter Marcus, der sich von allen noch den unkonventionellsten Weg suchte, seinen Bach zu gestalten. Er wählte Jacques Loussiers Bearbeitung vom Präludium Nr. 1 in C-Dur, eine ungemein swingende Musik und inszenierte dazu eine flotte Hinterbühnengeschichte, die zwar spritzig und witzig war, aber völlig harmlos und choreographisch keineswegs erneuernd. Er legte über die einst revolutionäre Klavierfassung lockeren Jazz-Dance, dachte an Mann und Frau, griff nach Rock 'n' Roll, Bebop und süd-amerikanischen Tänzen (ein wenig mit Cancan gewürzt); das widerspenstige Käthchen im Rüschenrock erstand, ein plakativ gezeichneter Kampf der Geschlechter entspann sich. Stromlinienförmig schlängelten sich Marcus' choreographische Muster der Musik entlang, er büstete gefällig Gesellschaftstänze, die von den klassisch trainierten Tänzern allzu notengetreu aufs Linoleum gelegt wurden. Immerhin zeigte Linda Strangio Erotik und Weiblichkeit auf der Bühne und Ivan Michaud hatte Gelegenheit zu beweisen, daß er nicht nur ein hinreißender Komiker ist, sondern auch ein vollblütiger Charaktertänzer mit Ausdruck im Gesicht und Schwung in den Hüften.

Seichte Komik bot Lenette Hill in ihren Speicherkramereien „Auf dem Dachboden“. Vier Tänzerinnen und ein Tänzer wühlten beschwingt in Großmutter's Requisiten. Anlaß genug zu jugendlichen Toller- und Neckereien, fein in konventionellen Ballettmustern gestrickt. Ein wohlbehütetes Mädchen (Gislinde Skroblin) träumt und setzt sich zuletzt anstelle des Brautschleiers eine gelbe Pudelmütze auf. Süß, sagt man dazu. Den Weg ins Handlungsballett vermied Ferenc Barby, der einen harmonisch gestalteten, ruhigen Pas de deux für Linda Strangio und Dinko Bogdanic choreographiert hat. Ausgreifende Arme wie man sie von Béjart kennt, geballt fließende Hebungen charakterisierten dieses Adagio im Dämmerlicht

ebenso wie sportive, turnerische, überlegt gelassene Figuren. Béjart – von ihm hat sich Ljuba Dobrievich choreographisch leider nichts abgeguckt, obgleich sie jahrelang bei ihm getanzt und Training gegeben hat. Sie plazierte zwölf nachtbehemdete Vestalinnen in Bleu auf der Bühne und ließ sie in jungfräulichem Reigen sich vereinen. Inmitten sprang Yanis Pikieris als Hahn im Korb. Bei solcher Darbietung bleibt selbst das treueste Ballettomanenauge trocken. Da wünscht man sich zurück zum „Concerto barocco“, jenem vertrackt schwierigen, kühl kalkulierten *ballet pur* für acht Tänzerinnen und drei Solisten (Gislinde Skroblin, Reda Sheta und Elaine Underwood), selbst wenn es an diesem

Abend zu kurz geprobt erschien. Oder man wünscht sich Neumeiers Bach-Suite zu sehen, ein Stück, das mir in seinem leichten Humor, in seiner gebrochenen Rundheit plötzlich gefiel. Das lag sicher an Jacqueline Achmedowa und Carey Davies. Hier standen zwei kraftvolle Menschen – keine „idealen“ Tänzerfiguren – die auch ohne technische Perfektion Rundheit, Fraulichkeit, Männlichkeit, Persönlichkeit ausstrahlten. Ein Abend für Tänzer, ein Abend für die jungen Choreographen nur insofern, als sie – mit Ausnahme von Ljuba Dobrievich – die Fähigkeiten ihrer Tänzer-Kollegen aufs Beste nutzten. Da dankte das Publikum mit herzlichem Applaus.

Eva-Elisabeth Fischer



„Coppelia“ in der Choreographie von Youri Vamos. Idee und Dramaturgie Edmund Gleede