

FONO-FEUILLETON

Potemkinsche Dörfer?

Wiener Staatsoper: „André Chenier“

Allmählich beginnt die Sache heiter zu werden: ein Grüppchen der singenden und dirigierenden Weltprominenz reist von Opernhaus zu Opernhaus, um mittels TV-Übertragung Glanz und Größe des betreffenden Instituts vorzuspiegeln. Auch die Wiener Staatsoper, die wahrhaftig einen anderen Weg einschlagen könnte, betätigt sich mit Eifer an diesem seltsamen Spiel. Nach dem Grundsatz „so leben wir alle Tage“ wird getan, als gingen im Wiener Opernhaus die Domingos und Cappuccillis nur so ein und aus. Wie sehr hier der Schein trügt, wurde mit der neuen „André Chenier“-Produktion bewiesen. Der Bariton Cappuccilli stand nur für eine einzige Aufführung – eben für den TV-Abend – zur Verfügung. Potemkinsche Dörfer?

Abgesehen von dieser bezeichnenden Einzelheit stand die Wiedergabe von Giordanos veristischem Opernwerk auf recht schwankenden Beinen. Zwei einschneidende Mängel überschatteten den Opernabend: eine unzureichende Regie, eine schwache Dirigentenleistung. Otto Schenk, als Regisseur üblicherweise dem groben Effekt nicht abgeneigt, zeigte sich bei dieser heißblütigen, aufpeitschenden Verismo-Oper von einer neuen, unerwartet sanften Seite. So leise-treterisch, so langweilig hat man Revolutionsoper kaum jemals auf der Bühne erlebt. In völliger Übereinstimmung damit die Orchesterleitung Nello Santis: phlegmatisch, schwerfällig träge. Daß man die Giordano-Oper – die ja im Grunde von schwacher musikalischer Konsistenz ist – mit Feuer und Energie zu beleben vermag, hat James Levine mit der RCA-Aufnahme des Werkes glänzend dargelegt. Nimmt man dem Werk den dramatischen



Umberto Giordanos „André Chenier“ mit Alfred Sramek (Matthieu) und Piero Cappuccilli (Gérard)

Furor, das „tempo agitato“, bleiben nur Hülsen, Floskeln übrig. Musikalische Wursthäute.

Unter den Sängern schnitt wieder einmal Plácido Domingo (er ist ja der „primo uomo“ unter den TV-Sängern) in der Titelpartie ab. Ein Bühnenmensch und Gesangsdarsteller durch und durch, der auch dort besteht, wo stimmliche Überforderung zumindest nahe ist. (Die Schlussszene wurde in tieferer Transponierung gesungen). Gabriela Benáková-Cap, in Wien als Jenufa geschätzt, hinterließ in der Rolle der Madeleine gemischte Eindrücke. Eine typisch slawische Stimme von blühendem Klang der Höhenlage, doch unausgeglichen, im italienischen Stil

nicht recht heimisch, außerdem darstellerisch unbeholfen. Und Piero Cappuccilli scheint allmählich in der Pose des Stimmprotzen zu erstarren. Sein permanentes fortissimo sichert ihm zwar lauten Publikumserfolg in Wien (was nicht allzuviel zu bedeuten hat), von Ausdruck oder Rollengestaltung ist bei ihm jedoch nichts zu bemerken. Gut besetzt waren die zahlreichen Nebenfiguren, als unnötiges Engagement erwies sich nur Fedora Barbieri als Madelon. Die ehemalige Scala-Sängerin bringt für diese Partie nur eine einzige Voraussetzung mit: ehrwürdiges Alter. Falsch verstandener Verismo – kennzeichnend für die ganze Aufführung.

Clemens Höslinger

Freier Durchblick

Alban Bergs „Wozzeck“ in der Hamburgischen Staatsoper

Irritierend schon das erste Bild: da liegt der Hauptmann in einem Frisierstuhl, der eher einem Operationstisch gleicht, wird von Wozzeck herumgedreht und präsentiert, als ginge es um den Offizier und nicht um Wozzeck. Und der, gerade ermahnt, nicht immer so zu hetzen, gibt sich eher phlegmatisch, hat schon verinnerlicht, was er später sagen und singen wird: „Still, alles still, als wäre die Welt tot.“

Luc Bondys Hamburger „Wozzeck“-Inszenierung stellt Alban Bergs Oper nicht auf den Kopf, aber sie verweigert etliche zum Klischee gewordenen Bilder und verweist auf die Dialektik des Stücks ebenso wie auf die Erfahrungswelt des Regisseurs.

Das Faszinierende an dieser Büchner-Vertonung ist ja doch, daß sie einem überaus emotionalen Angerührtsein Bergs mit dem Schicksal der „armen Leut“ entsprang, daß ihre Form jedoch überaus rational und ausgetüftelt ist – was sich aber nie formalistisch lähmend auswirkt. Luc Bondy seinerseits ist ein Schauspielregisseur, der oft genug mit dem Kontrast zwischen distanzierter Darstellung und der Intensität des Moments arbeitet.

Eine Oper hat Luc Bondy bisher inszeniert: Bergs „Lulu“, 1978 noch in der zweiaktigen Fassung, ebenfalls in Hamburg, ebenfalls mit Christoph von Dohnanyi als Dirigenten und mit Anja Silja in der Titelrolle. Daß Anja Silja auch diesmal, als Marie, dominierte, lag nicht nur daran, daß Klaus Hirte als Wozzeck zu farblos blieb, sich weder als Opfer noch als Reagierender profilieren konnte, sondern mehr noch an der schauspielerischen Präsenz, die Frau Silja einbringen

konnte oder die von Bondy provoziert wurde. Die Auseinandersetzungen von Marie mit Margret, mit dem Tambourmajor (konturenscharf: Werner Götz) und eben mit Wozzeck gehören zu den dichtesten Momenten dieser Inszenierung, die übrigens ohne Pause über die Bühne geht.

Die Bildeinfälle, die über die Beziehung hinaus etwas aussagen wollen und können über das Schicksal Wozzecks, sind dagegen von höchst unterschiedlicher, bisweilen schon bizarr konträrer Qualität. Wenn Marie im Wirtshaus mit dem Tambourmajor tanzt, dann sieht Wozzeck dieses Paar plötzlich in allen: lauter Maries, lauter Tambourmajors, die Katastrophe ist allgegenwärtig. Das allerdings verdeutlicht Luc Bondy dann wieder zu sehr, wenn er eine riesige Kugel auf Wozzeck niedersinken läßt: als rücke ihm die Welt auch wört-

lich auf den Leib. Das ist leider ebenso plakativ wie der Einfall, nach Maries Tod ein rotes Neon-Kreuz und Maries Namen aufleuchten zu lassen – auf der Rückseite des Kneipenklaviers. In solchen Momenten vertraut Luc Bondy der Musik zu wenig.

Anderes mag man als karikierend beschreibende Überzeichnung für sich akzeptieren: daß der Doktor (Dieter Weller) Handschuhe trägt, die aufleuchten etwa, Glorie des Chirurgen. Doch für die Problematik, Bildaussage und Musiksprache in Deckung zu bringen, zeugt auch das Schlußbild, das hier von Kindern gespielt und gesungen wird. Das wirkt nun einerseits faszinierend, weil die Kinder in ihrem Kriegsspiel andeuten, daß Wozzecks Schicksal mit dem Tod des einen, austauschbaren Wozzeck nicht zu Ende ist, aber es nimmt andererseits einem der musikalisch

dichtesten Momente wichtige Intensität, weil die Kinder leider kaum zu verstehen sind. Dabei gibt sich Christoph von Dohnanyi alle Mühe, das hörbar wieder ausgesöhnte Philharmonische Staatsorchester – das ja sein „Rheingold“-Dirigat auf peinliche Weise durch Qualitätsmängel boykottiert hatte – auf die Nuancen der Partitur einzustimmen. Das Ergebnis war eine sorgfältige Interpretation, die weitgehend impulsiv und nervig geriet. Ein Abend zum Zuhören also, des Orchesters und vor allem Anja Siljas Marie wegen. Aber auch ein Musiktheaterabend, dessen teils fesselnde, teils zweifelhafte Bilder doch immer transparent sind und den Durchblick nicht nur auf das Schicksal der Opfer, sondern auch auf die Ebenen von Theater und Musik freigeben.

Rainer Wagner



Luc Bondy inszenierte in Hamburg Bergs „Wozzeck“. Im Bühnenbild von R. und M. Glittenberg sind Klaus Hirte (Wozzeck) und Dieter Weller (Doktor) zu sehen (v.l.n.r.)

Zwei in einem Jackett

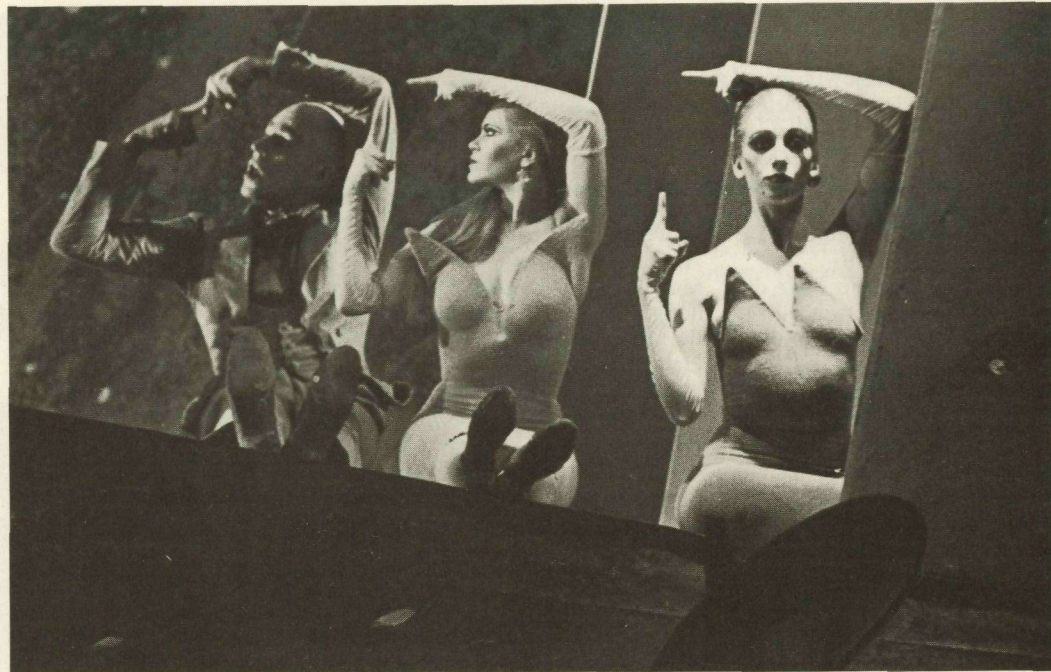
Choreographien von Kylian, Forsythe und Helliwell in Stuttgart

Das Stuttgarter Ballett hatte wieder eine Premiere: Jiri Kylian, seit 1975 Leiter des Nederlands Dans Theaters, William Forsythe, seit einem Jahr freier Choreograph – beide ursprünglich aus dem Stuttgarter Ensemble stammend – und Rosemary Helliwell, vor vier Jahren noch als vielversprechende Nachwuchschoreographin gehandelt, stellten ihre drei kurzen, leider nicht immer kurzweiligen Neuschöpfungen vor. Forsythe, der in seiner Masche, dem Publikum auf quälende Weise seine Oberflächlichkeit und Verderbtheit in aggressiv-provozierendem Tanztheater vorzuwerfen, war diesmal für eine Überraschung gut. Er präsentierte zusammen mit seinem Leibaussatler Axel Manthey sein Mondgeflüster „Whisper Moon“, eine hintergründige humorvolle Zitatensammlung, im wahrsten Sinne traumhaft aufbereitet. Auf der Bühne ein künstlerisches Wunderwerk, eine mondblaue Kulisse, aus deren Mitte ein Dreieck mit einem schrägen Laufsteg herausgeschnitten ist. Dort bewegen sich lemurhaft blau/grau geschminkte Männer mit Glatze in blauen Monturen und vogelzengelben, ellbogenlangen Handschuhen; zwei Filmschönheiten in aufreizenden Schlauchgewändern gesellen sich zu ihnen.

Sie erzählen vom Hollywood der 30er Jahre aus den Filmen der Schwarzen Reihe, Bogey und Edward G. Robinson leben auf. Die Frauen schlängeln sich zigarettenrauchend, die Männer vollführen in abgehackter Monotonie ritualisierte Gesten, sind entpersönlichte Unnaturnen, die zum Teil aneinandergekettet sind. Da stecken zwei in einem Jackett, Brust an Rücken und vielarmig wie Gott Shiva, einer entzündet ein

FONO-FEUILLETON

Zündholz, der andere bläst es wieder aus. Zwei andere bewegen sich im Gleichschritt, denn sie sind an den Ärmeln verwachsen. Der Widerspruch des Individuums in sich ist auf äußerliche Symptome reduziert, verinnerlichte Gesten verselbständigen sich und werden deshalb absurd. Die Frauen winden sich, blaß und blau wie die Männer, nur scheinbar lasziv. Oft sind nur pappmachefigurengleich Hände oder Gliedmaßen hinter dem rechten Schenkel des Dreiecks hervorragend, sich bewegend sichtbar – ein Gliedmaßenballett in Anlehnung an das Schwarze Theater, Prag. Als Gag treten in Reih' und Glied hintereinanderhertrippelnd Damen und Herren in Schwarz auf – Orchestermusiker mit ihren Schuhen in der Hand. „Der Mensch, vertraute Geste, faltet und entfaltet sein Taschentuch“ – dieses Beckettzitat kommt einem da in den Sinn: die schwarzen lebendigen Automaten schälen vorgestellte Bananen, öffnen imaginäre Fenster – vertraute Gesten, lustvoll böse abgesetzt gegen die reine Künstlichkeit der Kunstfiguren. Poesie und Verwunderung durchbrechen gelegentlich diese ritualisierten Gesten (eleganten Rauchen an erster Stelle): da bekommt einer was ins Auge, eine der Damen hüstelt unvermittelt. Und zum Schluß trippelt abwärts einer dieser schwarzgekleideten Pinguine über die Bühne. Durch William Balcoms Musik (Whisper Moon/Dream No. 3) für Streicher, Bläser und Piano pfeift ab und zu der Bühnenwind. Forsythe gelang diesmal also ein ganz unverquälter, frischer, witziger Angriff. Und so viel Einfallsreichtum spornt auch die Tänzer zu darstellerischen Höchstleistungen an, allen voran Marcis Lesins, Melinda Witham und Lisi Grether. Rosemary Helliwells „Hedda“ (Gabler)-Ballett zu Stanislaw Skrowaczewskis aufgeregter Sinfonie für Streicher konnte wohl nur Erfolg haben, weil Marcia Haydée (Hedda), Ste-



„Whisper Moon“ (Forsythe-Manthey/Bolcom). Hier Melinda Witham, Lisi Grether, Marcis Lesins

phen Greenston (Tesman) und Reid Anderson (Richter) die Hauptrollen tanzten. Denn was die Helliwell auf die Bühne brachte, war ein schwülstiges Fin-de-Siècle-Drama von der – auch tänzerisch – konventionellsten Sorte. Elisabeth Dalton stellte einen ziemlich häßlichen bürgerlichen Salon auf, in dem sich der Zeit entsprechend gewandete Personen wanden. Der Kampf der Geschlechter vollzog sich in melodramatischen Pas-de-deux, drehungsreichen Verschlingungen und wütendem Hin- und Hergerer der Partner. Die Helliwell hat sich kräftig an Ibsen vergriffen und Hedda zur letztlich unterlegenen hämischen Männerkillerin degradiert. Um so wohlthuender Kylians neuer Mythos „Vergessenes Land“, eine Atlantis-Reminiszenz zu Britten's aufwühlender, bedeutungsbefrachteter Sinfonia da Requiem op. 20, die inhaltlich auf die mählich im Meer versinkende Küste von East Anglia verweist. Kylian nahm sich schon einmal, 1975, versunkenen Landes an („La Cathédrale Engloutie“), will

sagen, daß versunken nicht gleich Vergessenheit heißt. Sechs Paare blicken in die archaische Unwirtlichkeit einer steingrauen Küste – mit dem Rücken zum Publikum, schreiten vor und zurück, ihre Bewegungen sind Wellen. Mit einem Paukenschlag setzt die Musik und auch ein wogender Pas-de-deux ein. Ein Paar in Grau/Rot, sie hat symbolisch tiefrote Flecken auf dem langen Kleid, tanzen kontrapunktisch zur Musik ästhetisierte Rock'n'-Roll-Figuren, verkneuen sich am Boden. Ein Paar in Rot/Braun signalisiert ein leichteres Element in flirrenden Bewegungen. Den Abschluß bildet nun vor türkisblauer Szenerie ein helles, weißes Paar zur eruptiven Musik des 3. Satzes. Und am Ende sind die Paare für kurze Zeit vereint: Wind, Erde und Himmel. Doch letztlich (wie in fast allen Kylian-Balletten) bleiben nur die Frauen übrig, zunächst mit flügelartig ausgebreiteten Armen, den Rücken zum Publikum gekehrt, dann schulterzuckend, jede für sich, zusammengekauert.

Kylian, dem derzeit wohl musikalischsten aller europäischen Choreographen, ist mit seinem sportiven, aber auch lyrischen Tanzvokabular abermals ein wichtiges Stück Tanzliteratur gelungen. Es brillierten nicht nur die Tänzer Birgit Keil, Egon Madsen und Sarah Abendroth, sondern auch der Dirigent Dennis Russell Davies und das Orchester des Württembergischen Staatstheaters, das einen kraftvollen, klaren Britten spielte.

Eva-Elisabeth Fischer

Versuch, Carl Orff fortzusetzen

Uraufführung in Wiesbaden: „Das kalte Herz“ von V.D. Kirchner

Der fast vierzigjährige Komponist Volker David Kirchner aus Mainz, Orchestermusiker beim Hessischen Rundfunk in

Frankfurt, ist ein Einzelgänger, keiner Richtung oder Schule zuzuordnen. Nach zwei bemerkenswerten Opern-Versuchen – „Trauung“ und „Die fünf Minuten des Isaak Babel“, also tragischen Stoffen – folgte nun eine mehr komödiantisch angelegte Märchen-Ballade, das „Kalte Herz“ nach Wilhelm Hauff. Das Werk entstand im Auftrag des Landes Rheinland-Pfalz und fand bei der Uraufführung im Wiesbadener Staatstheater eine insgesamt freundliche Aufnahme. Im Sinne einer Achtung jener Ambition, verständliches Musiktheater ohne Niveau-Einbuße bieten zu wollen.

Das Märchen wurde – durch einen veränderten Schluß besonders – aktualisierend verändert. Der Librettist, der dreißigjährige Dramaturg Marc Günther aus Wuppertal, sieht nicht die alte Alternative „arm und glücklich – reich und unglücklich“, betont dafür einen Gleichheits-Aspekt: „und komme mir nit ins Himmelreich, so komme mir halt danebe“, wie es im schwarzwälderischen Dialekt heißt, den die Autoren merkwürdigerweise wählten. Gewiß, die Geschichte beginnt im Schwarzwald, den auch die Kostüme des Chors, an der Seite vorn kommentierend postiert, verdeutlichen, so daß man meinte, in eine Aufführung des „Schwarzwalddädel“ geraten zu sein.

Aber es geht um einen armen Köhlerjungen, der nicht mehr „schaffe“ will, auf das prompt eintretende und sich natürlich als trügerisch erweisende Wunder spekuliert, Geld und Macht gewinnt, beides aber zweimal nacheinander zerrinnen sieht. Sein Weg durch die „böse“ Welt hat ihm nur Ärger eingebracht. Von Bildung hielt er auch nicht viel: „Ich habe fürchterlich über die Pyramiden gelacht.“ Beim ersten Erkennen seiner Dummheit ist das Stück eigentlich schon zu Ende – also zur Pause. Der folgende knappe Schlußteil bringt nur eine Wiederholung, auch

im Szenischen, einen langatmigen Bericht von der Weltreise und nochmals den Zusammenbruch der Wunschträume – aber keine Steigerung oder Verdichtung.

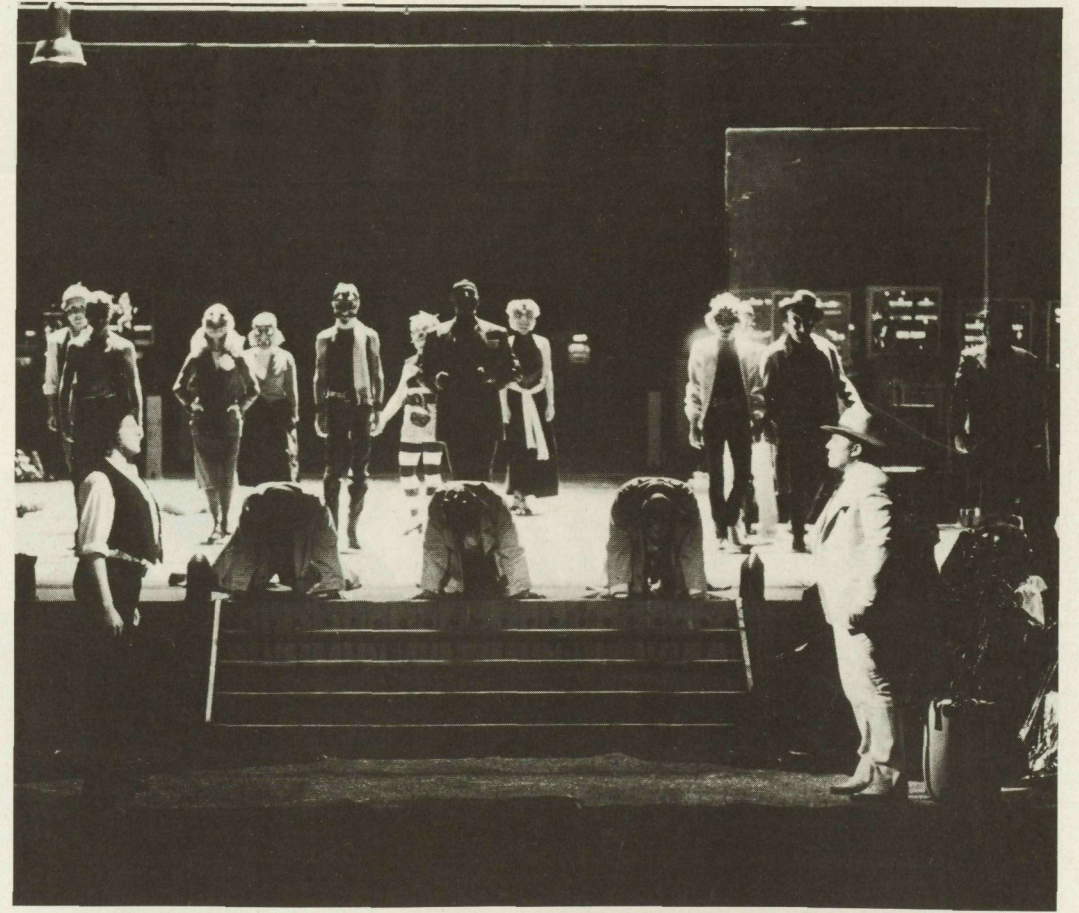
Musikalisch hatte Kirchner überraschenderweise keinen Mut zu sich selbst. Er versteckte sein Gesicht, das er ja durchaus hat, hinter einer absichtsvollen Fülle von Schein-Zitaten, die unentwegt an Wagner oder Boulez, vor allem aber an Carl Orff erinnerten, dessen Diktion fast wörtlich im Rhythmischen, Klanglichen und Melodischen auftauchte. Nichts gegen das Auswerten großer Modelle, aber alles dagegen, wenn nicht die Zündkraft des Originals erzielt wird. Es ehrt Kirchner, weder banal noch simpel geworden zu sein, aber die Tatsache, daß er das

Gebrochene, die melancholische Einfärbung, die Irritation, ja ein Maskieren einkomponierte, minderte die Wirkung des erstrebten „Volkstümlichen“ oder nur „Verständlichen“ erheblich. Leider versteht man vom Text weithin zu wenig, da Kirchner eine oft zu starke Klanggestik wählte. Sein Können, sein Sinn für das Instrumentieren bleiben unbestritten. Kirchner scheiterte primär an der fatal verkorksten Dramaturgie des Textbuches und der Neigung, statisch statt dramatisch-entwickelnd zu komponieren.

Vielleicht wäre noch etwas zu retten gewesen, wenn beide Autoren sich nicht auch noch als Regisseure ihres Werkes betätigt hätten. In passablen Bildern von Arnon Adar, leicht stilisierend, entfalteten sie zu

wenig szenische Phantasie, begannen mit einer Parodie des Bauerntheaters. Eher gelang es dem Dirigenten Siegfried Köhler, von den starken Klangfarben, einigen ausgesprochen schönen melodischen Partien her, dem Werk zu entsprechen. Auch das Ensemble zeigte erfreuliche Leistungen, allen voran der Tenor Dieter Bundschuh in der Hauptrolle, die er charakteristisch lyrisch aussang und vehement ausspielte. Kirchners Beschwörung des großen Vorbildes Orff enttäuschte, weil man ungewollt an die Durchschlagskraft des Altmeisters gemahnt wurde, die Kirchner eben nicht erreichte – wohl auch nicht so direkt angestrebt hatte. Aber genau das rächte sich bitter.

Wolf-Eberhard von Lewinski



Hessisches Staatstheater Wiesbaden: Uraufführung von V.D. Kirchners „Das kalte Herz“. Schlußbild