

Frankfurt

Nirgendwoher und Nirgendwohin

Franz Schreker scheint nicht länger „vom Vergessen wie von einem schweren Stein begraben“ (Adorno). 1978, der Komponist wäre hundert Jahre alt geworden, brachten die Städtischen Bühnen Freiburg seine Oper „Christophorus“ heraus (siehe FONOFORUM 12/1978). Die Frankfurter Oper zog nun mit dem Schreker-Werk „Die Gezeichneten“ nach.

Der Erfolg adelt den Zufall. Denn ganz so planvoll, wie sich die Verlautbarungen und das opulent informative Programmbuch der Frankfurter Oper geben, war der Beitrag jener Stadt, in der Franz Schreker seine großen (Uraufführungs-)Erfolge feierte, zur nur mühsam anlaufenden Wiederentdeckung des Komponisten nicht. Nur weil der Plan, Haubenstock-Ramatis „America“ herauszubringen, aufgegeben werden mußte, war Platz im Spielplan. Die verbal beschworene Wichtigkeit, den zwischen 1912 und den späten zwanziger Jahren so erfolgreichen (und dann um so gründlicher vergessenen) Franz Schreker erneut zur Diskussion zu stellen, erfuhr durch die Bühnenrealität ihre Richtigkeit. Die Frankfurter Inszenierung der „Gezeichneten“ – die 1918 ebendort uraufgeführt worden waren – wurde zum bislang gewichtigsten Beitrag im musikhistorischen Wiederaufnahmeverfahren im Musik-Fall Schreker.

In Frankfurt wurde nachhörbar, welchen Reiz diese Musik ausüben konnte und – allerdings durch die Hörerfahrungen der letzten Jahrzehnte gefiltert – noch kann. Die Faszination des Klangs, eines tönenden Gesamtbildes, das durchaus kunstvoll harmonisch konstruiert und vor allem glänzend orchestriert ist, führte Michael Gielen mit dem Frankfurter Opernorchester ebenso vor wie die Sogwirkung dieser permanent fließenden Musik. Und das, obschon Gielen's Tendenz zur Durchhörbarkeit eigentlich den Intentionen Schrekers entgegensteht, der ja als „Medium der Oper eigentlich nur ein Instrument“ anerkannte: „das Orchester“, aus dem einzelne Instrumente nicht hervorstechen sollten.

Das Irisierende, das Schillernde dieser Musik, die immer wieder den Eindruck des „Nirgendwoher und Nirgendwohin“ erweckt, wurde dabei ebenso deutlich wie

Schrekers Geschick im Umgang mit uneinheitlichen Stilbereichen. Wo der „Mythos vom Ende der Kunst als Kunstwerk“ (Hans Mayer) gestaltet wird, da kann Triviales und Hehres ungeniert zusammenwirken. Um das Scheitern in der Kunst und im Leben geht es – wie so oft bei Schreker – auch in dieser Oper, die wohl sein Hauptwerk ist.

Die vordergründige Handlung ist da nur äußerer Rahmen. Der reiche, aber verkrüppelte Edelmann Alviano hat eine künstliche Insel des Schönen geschaffen, eine „Elysium“, auf das er sich selbst nicht wagt, um die Harmonie nicht zu stören, auf dem seine adligen Freunde aber wüste, tödlich endende Orgien feiern. Der ab- und ausgestoßene Alviano will die Insel den Bürgern seiner Stadt schenken. Er verliebt sich in Carlotta, die eigenwillige Tochter des Bürgermeisters. Auch sie, eine Malerin, liebt ihn – aber in der entscheidenden Begegnung sind beide nicht stark genug, ihren Zwängen und Grenzen zu entfliehen. Die todkranke Carlotta will sich der Lust hingeben und erhört den schönen Grafen Tamare. Sie stirbt an der Liebe. Alviano ermordet den Mann, der das von ihm selbst verkündete „Recht des Stärkeren“ lebte. Alviano wird wahnsinnig.

Hinter diesem Geschehen steckt eine Fülle gesellschaftlicher und psychischer Anspielungen, deren Hauptthema möglicherweise

die Fragwürdigkeit des künstlerischen und künstlichen Paradieses ist.

Hans Neuenfels war in Frankfurt der Mann, der diesen Anspielungen nachspürte. Die durchaus berechtigte Frage, ob man ein so unbekanntes, da gründlich vergessenes Werk nicht erst einmal – quasi vom Blatt – wörtlich inszenieren solle, ehe man der Phantasie freien Lauf gibt, wurde von der Aussagekraft der Neuenfelschen Bildersprache entkräftet. Neuenfels verlor sich in seiner dritten Opernregie nur selten in der Ausmalung von Obsessionen (Carlottas Träume) und fand oft schlagkräftige, widerborstig kühle Umsetzungen. Zusammen mit Dirk Bodisco, dessen Ausstattung (in bisweilen harten Farbkontrasten) prägnante Akzente setzte, holte Neuenfels in unser Jahrhundert zurück, was Schreker in die Zeit der Renaissance verlegt hatte – keine Fluchtmöglichkeit ins pittoresk Historische. Die Monster sind unter uns. So trägt das von der Insel berauschte Volk schließlich wie Alviano das Monstergesicht, das Boris Karloff einst im Film für Frankenstein's Monstrum trug.

Selbst wer nicht alle Bilder akzeptieren mochte, die Neuenfels erdacht hatte – weil sie schockierend schienen oder länglich, wie das blaue Ballett auf der Insel –, der mußte zugestehen, daß dem Nicht-Opernroutinier Neuenfels faszinierende Details der Personenführung gelangen. Natürlich gab es Widerspruch für diese so gar nicht exotisch einschmeichelnde Inszenierung, doch der Protest blieb in der deutlichen Minderheit. Die Zustimmung zum musikalischen Teil war eindeutig, zumal Frankfurts Opernchef Michael Gielen ein bemerkenswert homogenes Ensemble zur Verfügung stand. June Cards – stimmstark gar nicht kränkelnde – Carlotta etwa, Barry Moras Belcanto-Wüstling Tamare und vor allem Werner Götz, der dem Krüppel Alviano Stimm- und Charakterprofil verlieh.

Dieser künstlerische und Publikums-Erfolg sollte nicht das letzte Wort (oder besser: der letzte Ton) in Sachen Schreker bleiben. Rainer Wagner

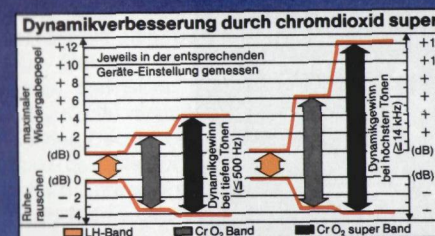


Regisseur Hans Neuenfels fand widerborstige Umsetzungen für „Die Gezeichneten“

Die Steigerung in der Chromklasse: chromdioxid super

Hören und erleben Sie den großen Klanggewinn, den BASF chromdioxid super-Cassetten bieten. Bereits ohne Dolby wird die HiFi-Norm DIN 45500 erheblich übertroffen.

Dynamik-Verdoppelung in den Höhen
Die Grafik zeigt es. Die unübertroffene Hörenaussteuerbarkeit gegenüber der bewährten chromdioxid bis zu 6 dB mehr Dynamik zwischen 10.000 und 20.000 Hz.



Studio-Dynamik in den Tiefen

3 dB Dynamik-Gewinn in den Tiefen gegenüber chromdioxid* bringen chromdioxid super in die gleiche Qualitätsklasse wie das vielverwendete BASF Studioband SPR 50 LH, das von führenden Produzenten für anspruchsvolle Musikproduktionen eingesetzt wird.

*mit Dolby

Lange Lebensdauer des Tonkopfes

Der empfindliche Tonkopf wird mehr geschont als bei zahlreichen Eisenoxid-Cassetten.

Sicherheits Mechanik SM

BASF Cassetten haben die bewährte SM Mechanik gegen Bandsalat.



BASF

New York

Die Met im Wohnzimmer

Eine nicht-kommerzielle amerikanische Fernsehstation liefert frei Haus, wovon ARD und ZDF höchstens träumen: Musiktheater live, hervorragend präsentiert.



Ein riesiger Schiffsrumpf fährt in den Bühnenhimmel: „Billy Budd“

„Boom“ ist gegenwärtig das Lieblingswort amerikanischer Kulturkritiker. Wie sollten sie sich auch zurückhalten können? An allen Ecken und Enden sprießt es hervor, die Euphorie-Knospen am saftig-grünenden Baum der Kultur lassen keinen seiner Zweige unbedeckt. Die Tänzer haben ihren Ballett-Boom, die Instrumentalisten ihren Orchester- und Kammermusik-Boom, die Sänger ihren Opern-Boom. Und das haben mit ihrem Singen, Tanzen und Spielen nicht etwa nur die Sutherlands, Barischnikows und Horowitzs getan, als Held unter Helden wird das vielgeschmähte amerikanische Fernsehen gefeiert, präziser: die nicht-kommerzielle Fernsehstation PBS.

Wer auf ein Pavarotti-Recital Lust hat, auf einen Abend mit Mehta und den New Yorker Philharmonikern, auf ein Konzert von Leontyne Price oder Mstislaw Rostropowitsch im Weißen Haus, auf einen Kammermusikabend im Lincoln Center, der bleibt am besten in seinen vier Wänden und dreht den Knopf an seinem Farbfernseher auf Kanal 13. Frei Haus und live kommt die Crème de la crème des internationalen Künstler-Jet-Set ins Wohnzimmer. Fernsehgebühren können gezahlt werden oder

nicht, je nachdem wie es der Geldbeutel, die Laune oder das (schlechte) Gewissen befiehlt.

Einer der großen Nutznießer des neuen Kultur-Booms im Fernsehen ist die Metropolitan Opera. Bereits nach der ersten Live-Übertragung von „La Bohème“ im März '77 stiegen die Mitgliederzahlen der Metropolitan Opera Guild auf weit über 100 000 an. Das notorische Defizit konnte mit Leichtigkeit ausgeglichen werden, die Spielzeit wurde auf 30 Wochen verlängert und das Repertoire auf 24 Opern erweitert. Vier Direktsendungen im Fernsehen und die Welt sieht rosiger aus. Andere Häuser lassen sich die ungeheure Publicity natürlich nicht entgehen. Die New York City Opera präsentierte sich und Beverly Sills, ihre künftige Frau Direktor, in Rossinis „Türke in Italien“, Samuel Barbers Oper „Vanessa“ kam von Menottis amerikanischem Spoleto-Festival in Charleston auf die Bildschirme der Nation.

Gab es früher unter den Sängern Gerangel um die Rollenverteilung bei den nun schon legendären Radioübertragungen der Met am Samstagabend, so will nun jeder, ob Superstar oder 4. Magd, im Guckkasten dabei sein. Ein Opfer ist schon zu beklagen:

Der Tenor James McCracken kehrte der Met grollend den Rücken, als er sich von der Direktion übergangen glaubte. In diesem Jahr wurde ihm Jon Vickers als TV-Otello vorgezogen, und auch in der nächsten Saison ist die Rolle schon vergeben, dann wird Plácido Domingo zu sehen und hören sein, noch dazu in der Matscheiben-Version der im Prestige-Glanz funkelnden „Opening Night“.

Die Qualität der Übertragungen ist überraschend gut. Es gab zu Beginn Probleme mit der Beleuchtung, denn die 4000 Besucher im Theater, die für die Vorstellung rund 80 000 Dollar hingelassen hatten, durften selbstverständlich nicht über Gebühr vernachlässigt werden. Inzwischen geht ein „Live-Broadcast“ mit geradezu atemberaubender Akkuratheit über Bühne, Flimmerkasten und Radiosender, die für den gleichzeitigen stereophonen Ohrengenuß sorgen.

Ihren Höhepunkt erreichte die bisherige Saison mit Vorstellungen von Verdis „Otello“. Die alte Zeffirelli-Inszenierung wurde prämiert und aufpoliert (zusätzliche Proben für sonst verschuldete Repertoire-Stücke sind ein willkommenes Nebenprodukt

der TV-Produktionen), James Levine war der von seinem glänzenden Orchester großartig sekundierte Dirigent. Kaum zu über-treffen die beiden Protagonisten: Jon Vickers – stimmlich und schauspielerisch von elementarer Gewalt in der Rolle des eifersüchtigen Mohren; Renata Scotto – eine Desdemona, die Widerpart bietet, Gefühlstiefen auslotet und ihre Stimme wie selten zuvor strömen läßt. Es war schiere Zauberei, wie sie die Großaufnahme im „Lied von der Weide“ durchhielt, wie aus großer Oper sensibles Kammermusikspiel wurde, wie jeder Blick, jede Geste, jede Stimmfarbe aus einer dramatischen Grundidee wuchs. Opernfilme mit Playback-Betrug dürften für solchermassen vernünftige Zuschauer von nun an indiskutabel sein.

Eine Woche später ergab sich die Möglichkeit, die Vorstellung im Theater zu sehen: auch hier wieder eine Sternstunde des Musiktheaters, musikalisch noch intensiver, darstellerisch durch die Weite des Zuschauerraumes auf eine grobkörnigere, nicht aber gröbere Stilebene verlagert.

Im Vergleich mit diesem „Otello“ hatten es die beiden ersten wirklichen Premieren schwer. Daß dennoch Benjamin Britten's Män-

neroper „Billy Budd“ zumindest ein Achtungserfolg nicht versagt blieb, lag vor allem an William Dudley, der die Kostüme und den grandiosen Bühnenaufbau entworfen hatte. Ein riesiger Schiffsrumpf fährt von Szene zu Szene höher in den Bühnenhimmel, zerteilt sich, gewährt immer neue Einblicke in Mannschaftsräume, den Salon des Kapitäns und auf die verschiedenen Ebenen der Decks. Unter Raymond Leppards Stabführung sangen Richard Stilwell, Peter Pears und James Morris, alle auf hohem Niveau.

Die zweite Neuinszenierung, Smetanas „Verkaufte Braut“, konnte ebenfalls mit einem Star-Ensemble aufwarten – Stratas, Gedda, Talvela und Vickers in der Rolle des Vašek/Wenzel –, James Levine entfachte im Orchestergraben das nötige instrumentale Feuer. Von der Bühne zeigte sich die New Yorker Kritik ein wenig verstimmt. Josef Svoboda hatte für die von John Dexter gesteuerten Aktionen ein seltsam karg-steriles Bühnenbild entworfen, Jan Skalickýs Kostüme gefielen sich in böhmischer Sonntagspracht und der Choreo-

graph Pavel Šmok schien während seiner New Yorker Probenzeit wohl oft einen Abstecher zum Broadway gemacht zu haben.

Dem Repertoire-Alltag setzten Hildegard Behrens und Karl Böhm mit ihrer wohl bekannten und doch immer wieder überraschenden Fidelio-Interpretation Glanzlichter auf. Jelena Obraszowa, die vor zwei Jahren als fulminante Amneris Furor machte, begegnete jetzt einer eher reservierten Aufnahme. Weder als Carmen noch als Charlotte (in Mas-

senets „Werther“ neben dem gleichfalls nicht optimal disponierten Plácido Domingo) brachte sie viel mehr als russischen Theaterrealismus über die Rampe. Die Bäume wachsen eben nicht in den Himmel – auch nicht in Zeiten der Opern-Euphorie. Jordan Mejias

Die „Lustige Witwe“ hat gut lachen

Unterhaltsames triumphiert auf deutschen Musiktheatern, die Risikobereitschaft der Intendanten, auch unbekannte Werke zu produzieren, nimmt ab.

Die umfangreiche, lückenlose Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins für die Saison 77/78 bringt es deutlich an den Tag: die Tendenz der Musiktheater-Intendanten orientiert sich an der leichten Muse. Die große Oper, einst – und dieses einst ist nur wenige Jahre her – immerhin mit Mozarts „Zauberflöte“, „Hochzeit des Figaro“ und „Entführung aus dem Serail“ und auch mit Werken Puccinis oder Smetanas meist beständig unter den „top ten“ in der Besucher-Hitliste deutscher Theater vertreten, sackt in diesen nüchternen Bilanzen ab. Die von Jahr zu Jahr steigenden Schwierigkeiten mit dem arbeitsintensiven „Produkt Musiktheater“ mag diesen nicht mehr zu leugnenden Trend beschleunigt haben – denn an Popularität haben diese Repertoire-Dauerbrenner ganz sicherlich nicht verloren.

Schauen wir uns die jüngste Statistik der Operninstitute an, so hält nur noch ein „ernstes“ Werk einen Platz unter den ersten zehn: Beethovens „Fidelio“, 223 mal an 17 Häusern aufgeführt, mit 201 360 Besuchern – das bedeutet Rang fünf. Vor „Fidelio“ platzierten sich mit Spitzenreiter „Die lustige Witwe“ (257 325 Besucher, 309 Vorstellungen an 15 Theatern), Strauss' „Eine Nacht

in Venedig“ (206 853/271/10), Lehárs „Land des Lächelns“ sowie dem Musical „My fair Lady“ vier Repräsentativwerke des „trivialen“ Genres, deren Gunst beim Publikum in Jahren, ja Jahrzehnten kaum Veränderungen unterworfen ist.

Doch „Fidelio“ ist auch weiter unten in der Tabelle allein auf weiter Opern-Flur: es folgen nämlich nur Operetten – Lehárs „Zar und Zimmermann“, Zellers „Vogelhändler“, Kálmáns „Gräfin Mariza“, Strauss' „Der Zigeunerbaron“, Kálmáns „Zirkusprinzessin“ auf dem zehnten Platz. Erst im abgeschlagenen Feld landen mit „Entführung“ (11. Rang), „Zauberflöte“ (13.), Humperdincks „Hänsel und Gretel“ (15.), Mozarts „Cosi fan tutte“ (19.) und Webers „Freischütz“ (20.) weitere Opernproduktionen. Immerhin aber sahen beispielsweise Webers romantische Oper noch 158 734 Interessenten in 179 Vorstellungen an 14 Bühnen. Betrachtet man nur diese nackten Zahlen, so schneidet die „seriöse“ Oper doch wiederum gar nicht so schlecht ab.

Wie immer bei Statistiken: jeder liest das heraus, was er wünscht. So kann man es auch in dieser „Bestsellerliste“ halten. So negativ die Besucherzahl ge-

gen die Oper an den Bühnen (befragt wurden für die gesamte Werkanalyse 251 Theater in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die in der Oper 7900, in der Operette 5100 und im Musical 2000 Vorstellungen meldeten) spricht, so aufschlußreich wiederum ist die Reihenfolge der vertretenen Komponisten: hier Opern („Zauberflöte“, „Fidelio“, „Hänsel und Gretel“, „Entführung“, „Tosca“). Man sieht also einmal mehr: es kommt nur auf den Blickwinkel an.

Nur wird aus allen Bühnenverein-Statistiken ablesbar, daß Intendanten „auf Nummer sicher“ gehen: die Risikobereitschaft, mit unbekannten Werken einmal einen durchschlagenden Erfolg zu landen (und so etwas soll ja auch an den Bühnen vorkommen), nimmt ab. Da angesichts der Arbeitszeitverkürzungen auch die Zahl der Vorstellungstage reduziert werden muß, bekommen „volle Häuser“ an den „restlichen“ Tagen eine stetig größere Bedeutung. Das wiederum kann man den Theaterleitern auch nicht verübeln. Die Oper wird es in der Zukunft sicherlich nicht leichter haben, sich zu behaupten. Jörg Loskill

Und noch eine Statistik, die die vorherige fast wieder aufhebt