

Die Posen der Wahrheit

„R. Hot“ von Friedrich Goldmann - eine Opern-Uraufführung in Ost-Berlin

Von Claus-Henning Bachmann

Der Titel schon ist eigentlich keiner: „R. Hot bzw. die Hitze“ - kann man sich das in Opernführern vorstellen, neben „Tosca“ und „Carmen“, aber auch (thematisch näher) neben „Wozzeck“ und „Die Soldaten“? Da weiß man doch so ungefähr, womit man es zu tun haben wird, aber „R Punkt“ und dann der Nachname und beziehungsweise ... - das ist schlecht verkäuflich. Und mit dem Untertitel kommt's noch ärger: „opernfantastie in über einhundert dramatischen komischen fantastischen Posen“ - ist das nun ernst gemeint? Eine Fantasie über die Oper, eine opernhafte Fantasie ...? Soviel Doppeldeutigkeit ist man aus der DDR nicht gewohnt, schon gar nicht vermutet man sie an einem Stück, das aus einem Wettbewerb anlässlich des 25. Jahrestages dieses Staates preisgekrönt hervorging.

Sigrid Neef, Dramaturgin an der Deutschen Staatsoper Berlin, lenkte denn auch die „Aspekte einer Opernphantasie“ in ernstwürdige, anliegenbetonte Bahnen, als Thomas Körners Libretto nach dem Stück „Der Engländer“ von Jakob Michael Reinhold Lenz (schon dies eine „dramatische Phantasie“) als Vorabdruck in einer Theaterzeitschrift der DDR erschien: die Dramaturgie des Werkes erweise sich als geeignet für ein junges Publikum, „das aktiv am Kunstprozeß beteiligt sein, keine Meinungen übernehmen, sondern Ansichten prüfen will. Wobei dieses Prüfen nicht als kalt berechnendes, sondern als empfindend beteiligtes Verhalten verstanden werden soll“. Die Jungen (wenn man Thomas Körner, Jahrgang 1942, Diplom-Jurist, und Friedrich Goldmann,

Jahrgang 1941, Komponist und Musikwissenschaftler, so noch nennen will), die Jüngeren also - sie durften nun mal, für zunächst zwei Aufführungen im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper, im Rahmen der international beachteten VI. Musik-Biennale. Zur Uraufführung fand das „junge Publikum“, so es kommen wollte, kaum Platz, denn es kamen die geladenen Gäste, darunter Kritiker und Redakteure aus der Bundesrepublik, aus West-Berlin, eben auch der Berichterstatte.

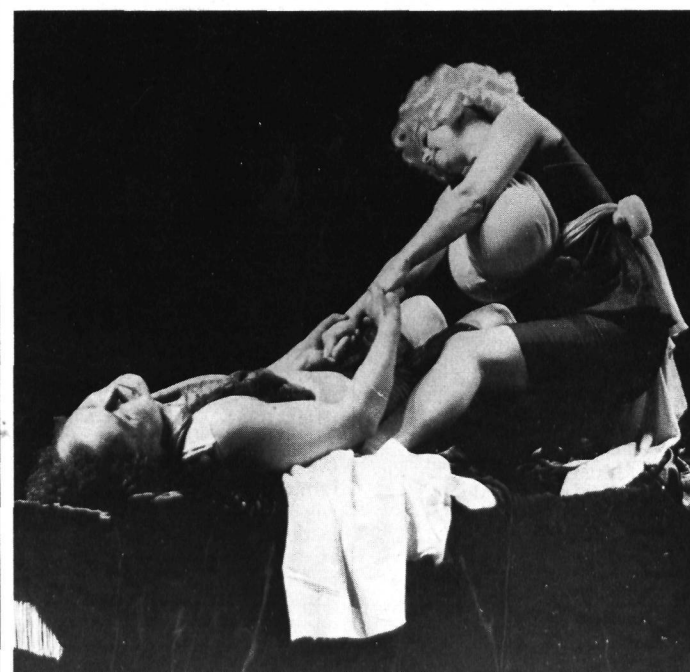
Das alles wird hier nicht ironisch registriert, sowenig, wie der Titel der Kammeroper diese selbst wohl auf Ironie festlegen soll. Es wird ein Faktum genannt: der Name des Helden und seine Bedeutung im Deutschen, der Name dieses Robert Hot, der ein Engländer ist, nicht nur als Pair im Parlament und Hoffnung der Nation, sondern (wie Körner und Goldmann den Titel von Lenz offenbar zu verstehen meinen) weil er in die Enge der väterlichen Vernunft Herrschaft nicht zurück will (das Stück spielt in Turin) und die Weite seiner schrankenlosen Empfindung vorzieht; eine märchenbuchhafte Liebe, die in der Oper, anders als bei Lenz, Wirklichkeit wird. Freilich: musikalisch und textlich befragte, in Frage gestellte Wirklichkeit; mit der Hitze ist's nicht gut leben - wer den Verstand verdorren läßt, fällt früher oder später den Mächtigen wieder in die Hände.

Ein Faktum, sonst nichts. Der Titel der Oper benennt dieses Faktum in nuce. Das titelgebende Faktum ist bereits eine der „Posen“. Die Posen sind musikalisch formulierte Wahrheiten, sonst nichts. Der junge Regisseur Peter Konwitschny, aus der Schauspielregie-Schule des Berliner Ensembles hervorgegangen, hat meines Erachtens einen grundlegenden Fehler gemacht, als er aus der wortreichen Verkleidung des Untertitels die Aufforderung zu überdeutlichem „Posieren“, zu permanent puppenhaftem Karikieren herauslas, das als Ausstellung von unterschiedlich geminten Gesten auf drehbarem Podest in der Raum-Mitte mit minderem Charme wiederholte,

was Text und Musik beredter, differenzierter, hintergründiger ausführten. „Puppen“ mögen (von den Autoren) auch gemeint sein, doch als Utopie des Schwebelosen, als befreites Bewußtsein, nicht als kaum ernstzunehmende Attrappen. Natürlich ist das immer auch eine Frage des Handwerks: aber wenn der Regisseur der Prinzessin Armida, der (frei nach Lenz) Seufzer aus dem Busen steigen, zwei Luftballons umhängt, unter denen die Körperlichkeit der zarten, intelligenten Brigitte Eisenfeld verschwindet, geschieht ihm nur recht, daß eines dieser Dinger in der Premiere platzte und falsche Heiterkeit am falschen Ort auslöste.

Zurück zu den Posen, wie sie wohl gemeint sind: Ein Bläserquintett, überwiegend hellfarbig, ein Kontrabaß, häufig nach Gambenart eingesetzt, und eine Elektronische Orgel (wenn sie nicht kontrapunktieren, verschliffene Hörgewohnheiten bewußt einbringen soll: ein gefährvolles Instrument), dazu einiges Schlagwerk, von den Bläsern zu bedie-

nen, sparsam eingesetzte Tonband-Zuspielungen (mit Klängen von gleichsam sinfonischem Beat), ein Tenor für die Titelpartie, drei Gesangsstimmen in mittleren, zwei in wechselnden Kleinstaufgaben, ein stummer Spieler - die Besetzung unterstreicht das dynamische Moment der Verknappung. Ganz Eigenes findet sich im melodisch verschränkten Gesang Hots und der Prinzessin, in dynamisch gestuften weitgespannten Phrasenbildungen und deklamatorischer Bestimmtheit bei Hot, von Peter Menzel unter Anleitung des dirigierenden Komponisten eindrucksvoll gesungen. Aber diese Posen sind wohl noch anderes: musikalisch und textlich ausgeführte Haltungen. Sie verweisen auf einen idealen Zustand menschlicher Existenz. Das hebt die kleine Oper heraus aus dem Avantgarde-Gewimmel, dem sie innerlich fernsteht, so genau Goldmann ohne Groll, ja anteilnehmend, westliche Vorgänge auch verfolgt. Aus ihr tönt die Ehrlichkeit spontaner Erfindung, der nichts zu gering ist, um es auszusprechen.



Seufzer aus dem Busen: Brigitte Eisenfeld (Prinzessin Armida), Peter Menzel (R. Hot)

Naschen Nebensache

„Sie sollte ...
... von Mozart nicht
nur die Kugeln kennen“

Aus einer Heiratsanzeige in DIE ZEIT - 11. 2. 1977

Optimaler Klang hat einen Namen: SHARP OPTONICA

SHARP OPTONICA - die HiFi-Serie, bei der alles stimmt: Der Klang, die Technik, das Design. Und die Relation von Preis und Leistung.

CP - 5000 H

Dreiwegboxen mit ungewöhnlicher Transparenz. Bändchen-Hochtöner mit einem Frequenzumfang bis über 50 kHz. Mitteltontsystem mit aluminiumsilikatverstärkter Kalottenmembrane. 30-cm-Tieftöner mit B+B-Spezialmembrane.

RT - 3535 H

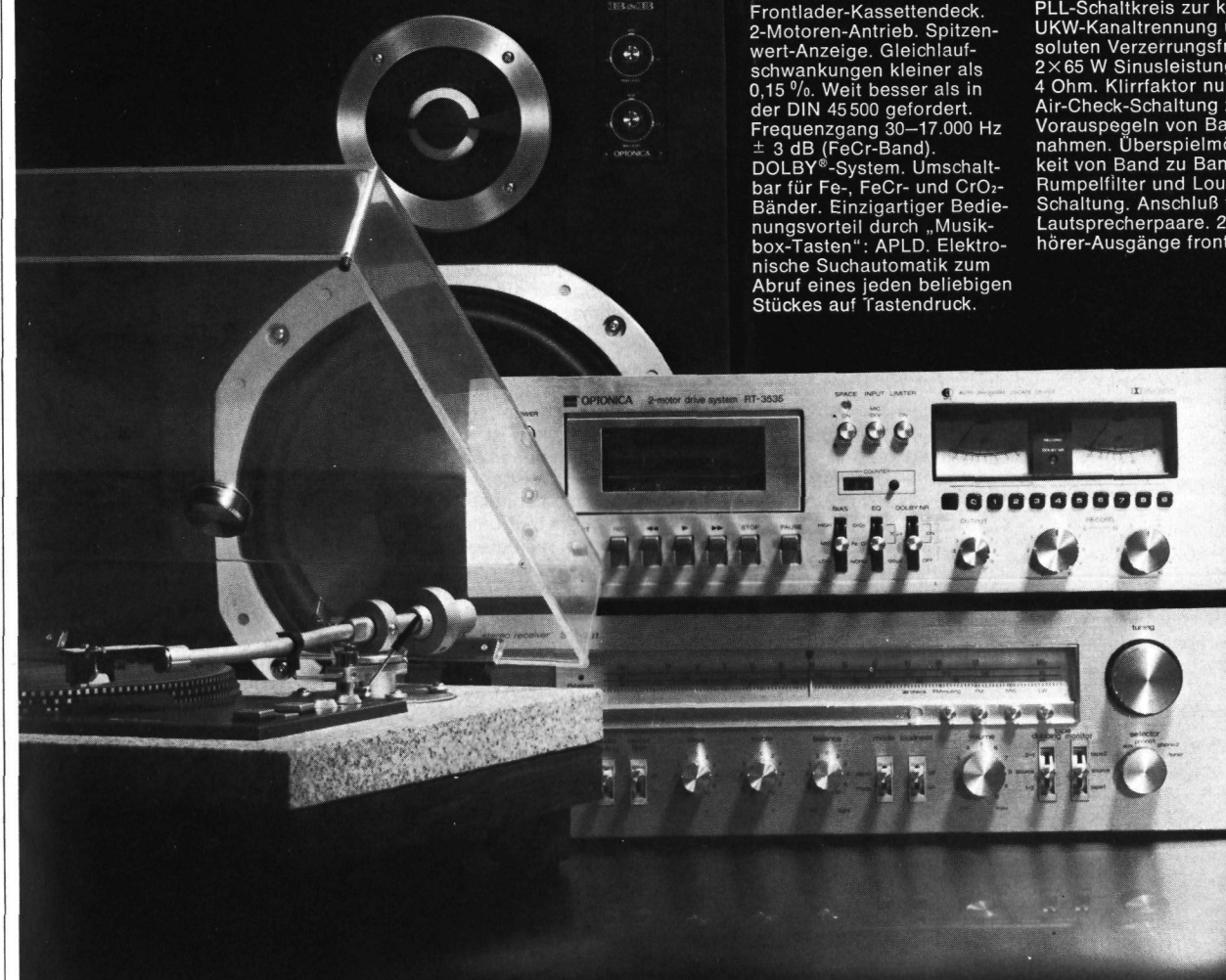
Frontlader-Kassettendeck. 2-Motoren-Antrieb. Spitzenwert-Anzeige. Gleichlaufschwankungen kleiner als 0,15 %. Weit besser als in der DIN 45500 gefordert. Frequenzgang 30-17.000 Hz $\pm$ 3 dB (FeCr-Band). DOLBY®-System. Umschaltbar für Fe-, FeCr- und CrO₂-Bänder. Einzigartiger Bedienungsvorteil durch „Musikbox-Tasten“: APLD. Elektronische Suchautomatik zum Abruf eines jeden beliebigen Stückes auf Tastendruck.

RP - 3500 H

Plattenspieler mit Direktantrieb. Gleichlaufschwankungen unter 0,04 %. Plattenteller und Bedienungselemente eingebettet in absolut resonanzfreien Naturstein.

SA - 3131 H

UKW/MW-Receiver mit modernster Technologie, wie PLL-Schaltkreis zur klaren UKW-Kanaltrennung und absoluten Verzerrungsfreiheit. 2x65 W Sinusleistung an 4 Ohm. Klirrfaktor nur 0,1 %. Air-Check-Schaltung zum Vorauspegeln von Bandaufnahmen. Überspielmöglichkeit von Band zu Band. Rumpelfilter und Loudness-Schaltung. Anschluß für zwei Lautsprecherpaare. 2 Kopfhörer-Ausgänge frontseitig.



SHARP OPTONICA. Tuner, Verstärker, Receiver, Plattenspieler, Frontlader-Kassettendecks, Boxen.

SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH

STEINDAMM 11, 2000 HAMBURG 1



Jordan Mejias, New York

À la française

Der Besuch, den die Pariser Oper im vergangenen September New York abstattete, erscheint rückblickend wie der eröffnende Paukenschlag für eine ganz im Zeichen der französischen Oper stehende Saison. Zwar hatten es die Gäste unterlassen, eine Auswahl aus ihrem eigenen reichhaltigen Repertoire zu zeigen, hiesige Musikinstitutionen ließen sich in ihren Plänen jedoch nicht beirren und versuchen nun dieses Versäumnis selbst nachzuholen.

Das Angebot – zählen wir einmal nicht die allgegenwärtigen „Carmen“- und „Faust“-Auführungen mit – reicht vom drame lyrique über die grand opéra bis zur opéra comique, einige Produktionen wagen sogar einen behutsamen Vorstoß ins 20. Jahrhundert. Die City Opera beteiligt sich mit Offenbachs „La belle Hélène“, Debussys „Pelléas et Mélisande“, Charpentiers „Louise“ und Poulencs „La voix humaine“ am neuen Trend, die kleineren Opernbühnen, von jeher interessiert am Ungewöhnlichen, werben mit Gounods „Mireille“, Massenets „Werther“, Chabriers „Le roi malgré lui“ und anderen Raritäten um die Gunst der Besucher; selbst die New Yorker Philharmoniker nehmen an dem französischen Opern-Reigen teil: Pierre Boulez, ihr scheidender Chef, verabschiedet sich im Mai mit konzertanten Aufführungen von Berlioz' „La damnation de Faust“.

Auch die Met wandelt derzeit auf ausgefallenen und schon lange nicht mehr beschrittenen Pfaden. Nach Massenets „Esclarmonde“ kam als nächste Premiere Giacomo Meyerbeers „Le Prophète“ an die Reihe, eine Oper, der man damit nach 50 Jahren Vergessenheit die Chance für ein comeback bot.

Die Schwierigkeiten für eine angemessene Realisation sind enorm. Eugène Scribe, Meyerbeers getreuer Librettist, verweist mit seinen Einfällen Cecil B. de Milles Filmeppen geradezu ins Lager kostenscheuerder Sparproduktionen: ein Bauernaufstand, eine Belagerung, eine Verschwörung, ein Putschversuch, eine Prozession, eine Krönungszeremonie, ein Eislaufspektakel und ein Sprengstoffan-



Meyerbeers „Le Prophète“, 1. Akt, Szene 1: Morley Meredith (Oberthal), Renata Scotto (Berthe)

schlag – das sind lediglich die auffälligsten highlights eines kaum zu überschauenden monströsen Ganzen. Die Supershow vor ständig wechselndem Hintergrund wird von einer nicht weniger komplexen musikalischen Seite kontrapunktiert: Riesenchor, Ballett-, Kampf- und Kirchenszenen, schmetternde Orchesterfanfaren, Orgelklänge und ein nie endendes Vokalfeuerwerk wechseln sich in buntem Wirbel miteinander ab. Von den immer wieder in eine Grenzsituation gestellten Charak-



Szene aus Poulencs „Dialogues des Carmélites“

teren wollen wir erst gar nicht reden.

Wie inszeniert man nun an einem pausenlos mit dem drohenden Defizit konfrontierten Opernhaus ein derartiges Werk? John Dexter, der Hausregisseur der Met, war um eine eindeutige Antwort nicht verlegen: er packte das Ungetüm bei seinem historischen Ausgangspunkt, machte einen weiten Bogen um Große Oper und 19. Jahrhundert und ließ Meyerbeers Opus unter einem im Bau befindlichen Kathedralengerüst als eine Art mittelalterliche Moralität mit Operntouch aufführen. Der traditionelle goldene Bühnenvorhang blieb außer Gebrauch: ein unmißverständliches Zeichen dafür, daß die Tage des luxuriösen Divertissements endgültig vorbei sind. Grand opéra heute – weniger Geschmacks- als Kostenfrage.

Wenn auch der von einem solchen Konzept aufgerissene Zwiespalt zwischen Bühne und musikalischer Substanz oft nicht zu überbrücken ist, so bleibt doch wenigstens der Trost, daß der Rotstift vor der Partitur noch weitgehend kapitulieren muß. Meyerbeers Instrumentationskunst, sein melodischer Einfallsreichtum und die Brillanz seines Idioms ließen zumindest akustisch Glanz und Pracht eines vergangenen Zeitalters neu erstrahlen. Marilyn Horne als Fidès

beschwor goldene Tage der Vokalkunst herauf, und ebenso erinnerte die vierstündige Spieldauer nachdrücklich an eine uns heute im Grunde fremde Opernspezies.

Trotz vereinfachter optischer Komponente erwies sich Meyerbeers Spektakel jedenfalls auch heute noch – oder wieder? – als Kassenschlager; es sind nicht die subtilsten Mittel, mit denen er diese positive Resonanz hervorruft, gerade unsere nostalgische Zeit scheint jedoch der ideale Nährboden für ein solches Unternehmen zu sein. Im übrigen wird die erste Gesamtaufnahme von „Le Prophète“ (Columbia M4 – 34340), geschäftlich anlässlich der Met-Wiederbelegung in der gleichen Besetzung (Horne, Scotto, McCracken, Hines) auf den Markt gebracht, wahrscheinlich eine weitreichendere Wirkung haben als die live-Aufführungen vor einem zahlenmäßig begrenzten Publikum.

Knapp drei Wochen nach dieser spektakulären Premiere fand die Met-Erstaufführung von Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“ (in englischer Sprache) statt; dem religiös getönten Kolossalwerk folgte die tief im Katholizismus verwurzelte Literaturoper: der Unterschied hätte nicht krasser ausfallen können.

Poulencs Werk, handlungsmäßig relativ geradlinig und musikalisch nicht über den tonalen Bereich hinausgehend (die Partitur ist Monteverdi, Verdi, Mussorgsky und Debussy zugeeignet), beeindruckte, wie bei seiner La-Scala-Uraufführung im Jahre 1957, auch jetzt wieder vor allem dank seines vorzüglichen Librettos; es basiert auf Gertrud von le Forts Novelle „Die letzte am Schafott“ und dem danach konzipierten Schauspiel von Georges Bernanos: vor dem Hintergrund der französischen Revolution wird der Leidensweg der Karmeliterinnen von Compiègne und deren kollektive Hinrichtung durch das Revolutionstribunal nachgezeichnet.

Das spirituelle Grundmotiv, die Überwindung der Todesangst und das Erlangen göttlicher Gnade, erweitert beträchtlich den Radius traditioneller Opernsujets und läßt die Gespräche der Karmeliterinnen untereinander zum essentiellen Bestandteil der zweiaktigen Oper werden; sie gewähren einen Einblick in innerste Sphären menschlichen Bewußtseins, die Schlussszene, obgleich theatralisch ungemein eindrucksvoll und zweifellos der dramatische Kulminationspunkt, stellt somit nur noch das Ergebnis des davorliegenden geistigen Prozesses dar.

In ihrer strengen Einfachheit entsprach die szenische Gestaltung von John Dexter (Regie) und David Reppa (Bühnenbild) dem Grundcharakter der literarischen Vorlage und gab für Poulencs expressive Musik und die aufwühlende innere Handlung den rechten Rahmen ab. Die Hauptpartien hatte man mit einer außergewöhnlichen Elite von Sänger-Darstellern besetzen können, unter denen Maria Ewing, Shirley Verrett und Régine Crespin hervorragten. Sie vermochten in exemplarischer Weise, dem Duktus der Gesangslinie, dieser speziellen Mischung aus Deklamation und melodischen Aufschwüngen, zu folgen, und warteten auch schauspielerisch mit eindrucksvollen Charakterisierungen auf. Ein Komponist vom Range Poulencs verdiente es sicherlich, nicht nur mit seinen mélodies

und geistlichen Chorwerken einer breiteren Hörerschaft vorgestellt zu werden; daß sein faszinierendes musikalisches Konversationsstück wohl kaum jemals in den Kreis der Reperitoireopern vordringen wird, sollte kein Grund sein, diese undogmatische Variante des heutigen Musiktheaters ganz dem Staub der Jahre preiszugeben.

Nach den „Dialogues“ und den beiden vorhergehenden Außen-seiter-Premieren befindet sich die Met noch immer nicht am Ende ihrer französischen Phase: für das Ende der Spielzeit steht als Wiederaufnahme Saint-Saëns' „Samson et Dalila“ auf dem Programm, eine weitere Trumpfkarte beim melodiehungrigen New Yorker Publikum; französische Klänge werden also weiterhin vorherrschen – vive la musique française!

Franz Endler, Wien

Zwischen „Norma“ und Nippon

Der erst einmal beinahe glückliche Wiener Staatsoperndirektor Egon Seefehlner hat sein erstes Mißgeschick nicht miterlebt: Er lag mit einer Erkältung daheim, als seine „Norma“-Premiere unter Riccardo Muti und mit Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto und vielen anderen klangvollen Namen zu einem partiellen Debakel geriet und die gewichtigste Primadonna der Gegenwart sich sogar Mißfallenskundgebungen zu stellen hatte.

Ernsthaft, in Wien mißlang der Caballé bei „Norma“ sehr viel, vor allem jede ihrer großen Arien – es muß viel Ermüdung oder eine plötzliche Indisposition mit im Spiel gewesen sein, sonst hätte man nicht derart eindrucksvoll miterleben können, wie sie sich über schwierige Passagen mit pianissimo gehauchten Koloraturen schwindelte und in der Mittellage immer wieder Schwierigkeiten hatte, andere als zu scharfe Töne anzuschlagen.

Und ihre Erscheinung war nicht dazu angetan, die stimmlichen Mängel zu kaschieren oder gar vergessen zu lassen. Man hatte für sie in Rom kostbare Toiletten anfertigen lassen, Pfauenaugen in kaum mehr zählbarer Masse ringsum und somit Gewandun-

gen, die diese Norma noch massiver, statuarischer und daher im dramatischen Sinn uninteressanter machte als die Caballé sonst zu sein pflegt. Man hatte ihr allerdings auch keinen Regisseur zugemutet, sondern nur einen Spezialisten für hübsche Drapierungen auf der Bühne, Piero Faggioni. Und einen Bühnenbildner, E. Frigerio, der offenbar seine Visionen von Norma, nicht aber kleidsame Kostüme und beispielbare Orte der Handlung zeichnete. blieb, was aber auch kaum mehr half, Riccardo Muti als ein Dirigent, der offenbar eigene Ansichten über Bellini durchsetzen wollte und erst im letzten Moment auf die Unarten der mißgelaunten Sängerin eingehen mußte – man spürte die groben Schwankungen zwischen den von ihm verantworteten Passagen und all den Stellen, an denen die Caballé mitdirigierte.

Es hat keinen Sinn, darüber ausführlicher zu berichten, auch in Wien passiert derlei und die Anhäufung guter Namen muß nicht immer auch eine gute Opernvorstellung ergeben. Wir haben das gewußt, nun können wir es auch wieder einmal beweisen – das Leben aber geht weiter und Wiens Name wird sei-

nen relativ guten Klang doch weiterbehalten.

Dies unter anderem wohl auch dank einer Tournee der Wiener Philharmoniker unter Christoph von Dohnányi und Karl Böhm nach Japan, die Februar/März stattfand und allen Beteiligten Erfolg und Ruhm einbrachte: Orchestertourneen, sonst vom Staat oder der jeweiligen Heimatgemeinde kräftig mitfinanziert, sind für die Wiener Philharmoniker pure Verdienstmöglichkeiten: Sie sind das beinahe teuerste Orchester der Welt, kosten den Veranstalter pro Reisetag 200 000 Schilling und scheinen dieses Geld doch wieder einzubringen, denn Japans New Artists Association war schon am Tag des ersten Böhm-Konzerts in Tokio bereit, die nächste Tournee abzuschließen.

Tatsächlich kann sie, die Unternehmerin, in Tokio allerdings für Philharmoniker-Konzerte auch Höchstpreise verlangen und ist am Tag der Ankündigung ausverkauft, macht mit einigen Fernsehverträgen nebstbei ein ganz lukratives Geschäft und wäre ganz glücklich, wenn ihr beim nächsten Mal nun auch noch ein Johann-Strauss-Konzert gelänge

– diesmal scheiterte ein solches an zu hohen Gagenforderungen von Willi Boskovsky, beim nächsten Mal könnte auch dieses Konzert durchaus unter Karl Böhm angesetzt werden, denn dessen als Zugabe gespielter Donauwalzer war so delikat, so exquisit, so wienerisch, daß sogar die heiklen Philharmoniker glücklich waren und dies ihrem Ehrendirigenten auch sagten.

Wenn ich Wien vernachlässige und Tokio ausführlich erwähne, so hat das selbstverständlich seinen Sinn. Erstens war ich in Tokio mit bei allen Erfolgen der Wiener und zweitens ist in Wien in letzter Zeit nichts weiter Aufregendes passiert: Es ist der Operndirektion hoch anzurechnen, daß sie auf Skandale verzichtet, es ist den Konzertveranstaltern nicht zu verargen, daß sie von sich aus schon zufrieden sind, wenn ihr Geschäft ruhig und stetig funktioniert.

In Japan dagegen, wo zum Beispiel in diesem Jahr die großen Orchester von Berlin, Amsterdam, Leningrad, Chicago und Los Angeles gastieren, war man sich durchaus bewußt, mit den Wienern und Karl Böhm bereits früh in 1977 einen absoluten Höhepunkt zu erleben. Man



Statuarische Norma: Montserrat Caballé (mit Carlo Cossutta)