

Focus Musikszene



„Don Giovanni“-Premiere an der Lindenoper, Annette Dasch als Donna Elvira (Foto Walz)

Berlin

Wieder ein Langweiler

Wer geahnt hätte, dass der rote Teppich vor dem Haus der einzige Farbtupfer dieses Abends bleiben würde, wäre vielleicht stracks umgekehrt, um sich in den bunten Weihnachtstrubel um die Staatsoper herum zu stürzen. So aber musste der Besucher der Premiere von Mozarts **DON GIOVANNI** einen ganzen Abend lang mit einem schwarzen, in sich teilbaren Riesen-Quader auf der Bühne vorliebnehmen und mit nichtssagenden Kostümen in Schwarz und Weiß (ANDREA SCHMIDT-FUTTERER). Um so abwechslungsreicher wurde das Ohr bedient, denn Orchester und Sänger hatten sich hörbar nicht auf einen Mozart-Stil einigen können, so dass aus dem Orchestergraben (DANIEL BARENBOIM) eher Romantisches in getragenen Tempi ertönte, während als Kontrast dazu der Tenor PAVOL BRESLIK seinen Don Ottavio in schönster schlanker Salzburger Manier singen ließ und alle anderen sich variationsreich irgendwie dazwischen einrichteten. Äußerste Knappheit herrschte an Dienerschaft, nach der Don Ottavio vergeblich rief, und an Mobiliar und Requisiten, so dass Donna Elvira mit einem Hocker zum Gastmahl erscheinen und man sich zu dritt um einen Sonnenschirm balgen musste. Als Ausgleich gab es einen Bewegungsschor, der an diesem Abend Weltmeister im Fummeln und Hampeln werden wollte, ansonsten aber keinerlei Sinn machte. Regisseur und Bühnenbildner PETER MUSSBACH hatte die in Text und Musik durch

nichts belegte Ansicht mancher Regisseure, Donna Anna sei geil auf Don Giovanni und Don Ottavio ein lächerlicher Schlappschwanz, dankbar aufgegriffen und ins Grotteske verstärkt, aber auch alle anderen gaben kein nettes Bild ab, wenn sie sich an der schwarzen Wand entlang oder am Boden dahinwanden. Das alles blieb von Anfang bis Ende anämisch und geschmäckerlich und wurde nicht besser, indem der Komtur Don Giovanni die Kehle durchschneidet – war ja schon bei „Maria Stuarda“ ein toller Einfall gewesen.

Wäre nicht RENE PAPE mit seinen wunderbar gesungenen Rezitativen gewesen – die Arien ließen Geschmeidigkeit und Harmonie mit dem Orchester vermissen – und mit seiner imponierenden Optik, hätte man auch an den Sängern nicht viel Freude gehabt. HANNO MÜLLER-BRACHMANN war ein sehr anständiger, allerdings manchmal vom Orchester übertönter Leporello, bei Pavol Breslik musste man das feine Singen angesichts seiner optischen Erscheinung für parfümierte Laschheit halten. ANNA SAMUJIL zeigte zwar imponierende Reitkünste auf Don Giovanni, aber nicht den nötigen Aplomb für ihre Rachegeleüste, auch die mit großer Spannung erwartete ANNETTE DASCH als Donna Elvira erwies an diesem Abend nicht glücklich und blieb trotz virtuosen Ziergesangs blass. Das Damentertzett hätte unbedingt eines kernigen Mezzos als Zerlina bedurft, der zarte Sopran von SYLVIA SCHWARTZ verstärkte den blutleeren akustischen Eindruck. Zufriedenstellend waren die Bässe ARTTU KATAJA (Masetto) und CHRISTOF FISCHESSESSER als Komtur – hier ein mickriges Männchen und keine Furcht einflößende Statue.

Das könnte eine weitere überflüssige Neueinstudierung, die der auch nicht sensationellen vorigen weichen musste, werden. Der auch schon recht langweilige „Giovanni“ von Thomas Langhoff wird in dieser Hinsicht von dem Mußbachschen um Längen geschlagen. Ein teurer Spaß, zu dem eine Latte weiterer Premieren der letzten Zeit kommt, in die man trotz Neubesetzungen nur einmal und dann nie wieder gehen mag. – Ingrid Wanja -

Austauschbare Szene

Was haben Webers „Freischütz“ an der DOB und Verdis **UN BALLO IN MASCHERA** an der Staatsoper miteinander gemeinsam? Beide Werke spielen durchgehend in einem Lustbarkeiten dienenden Etablissement mit ganz vielen Kronleuchtern, mit von der Decke herabhängenden Leichen, während einer Fete, die in Besäufnis samt Begrabschen endet, und kommen nicht mit dem Personal aus, das der Librettist vorgesehen hat. Im „Ballo“ ist es die unglückselige Gattin Riccardos, die trotz aller Mühewaltung nicht dessen Aufmerksamkeit, geschweige denn Liebe gewinnen kann, dazu Amelias Kind, das Verdi aus gutem Grund gnädig im Kinderzimmer unsichtbar verbleiben ließ. Wenn Amelia im Hotelsaal (Bühne: BARBARA EHNES) im Schlafanzug (Kostüme: ANJA RABES) nach dem Liebe tötenden Kräutlein sucht und an vielen anderen Stellen wird nicht zuletzt dank der gar nicht passenden Übertitel das Stück zur Farce. Der Abend gestaltet sich zum Kampf der leidenschaftlich glühenden Musik Verdis mit einer Posse aus der amerikanischen Provinz der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, deren Personal, u. a. eine besoffene Amelia und ein weiblicher Oscar, der sich vom Trio der Verschwörer mit Petting bedienen lässt, nicht das geringste Interesse im Zuschauer wachrufen kann und das – siehe oben – austauschbar ist mit hundert anderen Produktionen des German Trash – verantwortet von den Herren JOSSI WIELER und SERGIO MORABITO.

Musikalisch gibt es viel Anlass zur Freude – vor allem das Rollendebüt von PIOTR BECZALA als Riccardo, der der vielseitigen Partie in fast allen Bereichen gerecht werden kann. So hat die Stimme eine noble, dunkle Farbe, ist über alle Register hinweg ohne Brüche gleichmäßig timbriert, höhensicher und sehr flexibel, was den *staccati* des zweiten Bildes zugute kommt. Auch dem dramatischen Duett des dritten Aktes nähert sich der Tenor ohne Furcht und fast ohne Tadel. Mit einer lyrisch gestimmten Amelia dürfte es überhaupt kein Problem sein. Diese ist an der Staatsoper CATHERINE NAGLESTADT mit nicht schöner, aber sehr aparter Sopranstimme besonders in der präsenten Mittellage, die sie mit reicher Agogik einsetzt, während die

Höhe etwas steif klingt. Die großzügige Phrasierung für den Renato hat DALIBOR JENIS. Sein ausgesprochen dunkler Bariton passt eher zu den rauen Bösewichtern Verdis als zu dem vielschichtigeren Charakter des sich betrogen glaubenden Freundes. ANNA PROHASKA ist ein ausgesprochen spielintensiver Oscar mit hübscher Soubrettenstimme, die etwas zu klein ist, als dass sie die Ensembles (2. Bild!) überstrahlen könnte. Mühelos orgelt sich LARISSA DIADKOVA durch die Partie der Ulrica, während die kleineren Partien nur solide besetzt sind mit ARTTU KATAJA (Silvano), OLIVER ZWARG (Samuel) und ANDREAS BAUER (Tom). Der Chor zeigt einen vehementen Einsatz, allerdings mangelt es ihm an Brio (EBERHARD FRIEDRICH), so wie auch die Staatskapelle unter PHILIPPE JORDAN die Dramatik der Partitur und weniger ihre Eleganz hervorhebt.

- Ingrid Wanja -

Rossini konzertant

Von Abschiedsstimmung getrübt war die konzertante Aufführung der Rossini-Oper **LA DONNA DEL LAGO**, denn ALBERTO ZEDDA will sich in Zukunft nur noch dem Festival in Pesaro widmen, so dass es in der nächsten Spielzeit kein Wiedersehen mit dem charismatischen Maestro geben wird. Noch einmal konnte man jedoch am 7. 12. seine Sänger, Orchester und Publikum beglückende und beflügelnde Art des Musizierens erleben, die Freude an seinem Lieblingskomponisten, die sich allen im Saal mitzuteilen weiß. Unnachahmlich war wieder seine Fähigkeit, die Musik Rossinis mit Esprit und Brio nicht nur aufzuführen, sondern zu erfüllen, und das gilt auch für die Musiker hinter der Bühne. Die virtuose Abstraktheit der Musik gerät trotz des romantischen Sujets nie in Gefahr, ihrem Schöpfer untreu zu werden. Wie in Bad Wildbad vor einem Jahr mit der Ganassi hatte Zedda auch diesmal einen Mezzosopran für die Titelpartie eingesetzt, was den von Ricciarelli, Anderson und Tamar geschaffenen Hörgewohnheiten nicht entsprach, denn der ausgesprochen helle, krähenartige, sensationell höhensichere Tenor von ANTONINO SIRAGUSA (Giacomo) kontrastiert eher mit dem sanften, farbigen Mezzo von RUXANDRA DONOSE, als dass er mit ihm harmonisiert. Andererseits liegen die Farben des Mezzosoprans und des Alts von HADAR HALEVY näher beieinander, als das bei der Wahl eines Soprans für die Elena gewesen wäre. Die Rumänin hat ihren großen Moment im Rondo am Schluss der Oper. Die israelische Sängerin ist als Malcolm das Ereignis des Abends – wie dunkler Samt, weich und doch gut konturiert und dazu agil ist die Stimme, eher Alt als Mezzo, wie für Rossini geschaffen. Der zweite Tenor, GREGORY KUNDE als Rodrigo, hat sich seine stupende Höhe bewahrt, die Stimme weist allerdings Brüche in der für die Partie so wichtigen Mittellage auf und klingt insgesamt zu hart. REINHARD HAGEN, der immerhin schon einen Hundung gesungen hat, versetzt mit seiner vokalen Geläufigkeit für den Douglas in Erstaunen, ANDION FERNANDEZ weckt einmal mehr den Wunsch, sie auch in einer wirklich großen Partie zu hören. YOSEP KANG hält sich in dem ausgewählten Ensemble als Serano beachtlich. Der von HELLWART MATTHIESEN einstudierte Chor beweist seine Vielseitigkeit. Vielleicht kann man mit viel Überredungskunst Maestro Zedda doch noch zum Wiederkommen in der nächsten Saison bewegen, denn ein so ohne Ausnahme glückliches Publikum wie das seine sieht man selten in einem deutschen Opernhaus.

- Ingrid Wanja -

Editorial

Liebe **orpheus**-Leser,

zu keiner anderen Zeit hat es so viele historische Aufnahmen und Dokumente auf CD und DVD gegeben, und diese Tatsache bedingt eine schwerwiegende Verzerrung der Wahrnehmung, vor allem bei den Gesangsleistungen heutiger Künstler. Daran schuld sind die 50er-Jahre-Schutzfristen, die rund zwei Mittelgenerationen aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verschwinden lassen. Was wir heute auf dem Markt finden, sind Dokumente von Sängern vor mehr als 50 Jahren und auf der anderen Seite relativ wenige der heutigen. Die Stimmen aus dieser zeitlichen Lücke fehlen weitgehend. Der Käufer/Liebhaber wird reichlich Lotte Lehmann, die junge Elisabeth Schwarzkopf, Zinka Milanov, Maria Callas oder Franco Corelli finden, aber Namen wie z. B. Ursula Schröder-Feinen, Kerstin Meyer, Liane Synek, Jörn W. Wilsing, Mario Brell oder Marion Lippert sind fast ganz verschwunden. Die von den CD-Firmen so hart erkämpfte Schutzfrist von 50 Jahren legt eine allgemeine Sperre über Veröffentlichungen des Live-Repertoires ab 1958, was zu einer fast gänzlichen Auslöschung dieser Mittelnamen im Gedächtnis der nächsten, heutigen Generation führt. Inzwischen verschwinden immer mehr Live-Firmen von der Bildfläche, die bislang noch eben diese Zeitspanne bedienten, nur aus Amerika kommen einige Unverdrossene mit Rundfunkübernahmen, die diese Künstler repräsentieren. Andere sehen sich plötzlich mit den zum Teil abenteuerlichen Forderungen der Erben konfrontiert, die auf das schnelle Geld hoffen, nur weil Vater oder Mutter auf einer „Rheingold“-Aufnahme von 1962 mitwirkten. Keine Live-Firma hat sich reich verdient, die Gestellungskosten sind hoch, vor allem die der Booklets. Und das Beispiel Wunderlich zeigt, was alles aus einem Sänger noch nach so vielen Jahren herauszuholen ist.

Was bekümmert, ist die Einseitigkeit des Angebots auf dem Markt. Denn das Übergewicht der „alten“ Sänger (jener, deren Dokumente mehr als 50 Jahre alt sind) verzerrt den Blick auf Gesangsleistungen der Heutigen. Das Portamento, die Technik, die Stütze, die Diktion – dies alles ist bei den historischen Aufnahmen eben: historisch. Niemand singt mehr so wie damals. Aber den Heutigen täte es gut, wenn man sie im Vergleich mit jenen vor 20 oder 30 Jahren hörte – eben wie eine Ute Vinzing, ein Gerd Brenneis oder eine Carol Smith gesungen hat, die –*pars pro toto*– eben das Bindeglied zu den älteren waren und die zeigen, wie die Übergänge in Gesangs-Technik und Ausdruck/Diktion gewesen sind. Bei ihnen kann man – näher an uns als bei einer Lotte Lehmann, Helen Traubel oder Rise Stevens – vieles von dem nachhören, was heute verloren scheint. Denn manche der heutigen Sänger haben Defizite in Hinsicht auf Diktion, auf gestütztes Sprechen, auf Projektion, auf Rolleneignung und vor allem in Hinsicht auf unverwechselbare Persönlichkeit!

Die heutige Industrie promoted Sänger wie eine Ware, schiebt sie mit allen Mitteln durch die Engagements (Anna Netrebko ist so ein Fall, die Fans mögen verzeihen) wie ein Reinigungsmittel, ersetzt durch Hype oft die stimmlichen, gestalterischen Qualitäten. Und das Publikum wird durch hochstilisierte Starauftritte und mediale Dauerberieselung eingekullt, verwechselt glitzernde Optik und telegenes Erscheinen mit der künstlerischen, unverwechselbaren Leistung. Kleine Firmen versuchen zwar, diesen Mangel zu beheben (der sensationelle Erfolg der 3-CD-Box mit Dokumenten von der Vinzing zeigt ja, dass es eine Käuferschicht dafür gibt!), und man findet in der Tat viele (oft selbstbezahlte!) Sänger-Aufnahmen der Jüngeren bei kleinen Firmen. Aber der direkte Vergleich, die Einordnung in eine organische Reihenfolge mit ihren Vorgängern ist wegen des erwähnten Ausblendens von rund 50 Jahren kaum möglich. Auch die Radioanstalten sind schuld, denn sie machen kaum ihre Archiv-Aufnahmen zugänglich (sei es durch Vermarktung oder durch Senden), sondern spielen Industrie-willfährig nur die Neuaufnahmen und tragen so zum völlig schiefen Bild einer Gesangslandschaft heute bei. Zwischen Bartoli oder Kirchschrager klafft eine Informationslücke bis zu Barbieri und Höngen, dazwischen ist nicht mehr viel zu finden.

Kein Künstler singt für sich allein. Vergleiche mit den unmittelbaren Vorgängern sind wichtig und fruchtbar. Radio und Industrie könnten dieses Manko beheben, aber angesichts des erdrückenden Materialismus der auf Umsatz und Rendite ausgerichteten Industrie, versagt der Rundfunk als öffentlich subventionierte Instanz zur Wahrung der Kenntnisse unserer Vergangenheit völlig und gibt sich beliebiger denn je. Änderungen dieser Haltung sind kaum in Sicht.

Etwas bekümmert, Ihre orpheuse

Repertoire an der DOB

Noch immer ein Lehrstück für junge Regisseure dürfte die Art und Weise sein, mit der GÖTZ FRIEDRICH in seiner 1993 entstandenen **MEIS-TERSINGER**-Produktion eine politische Botschaft vermittelt: Hinter dem Modell des mittelalterlichen Nürnberg taucht allmählich ein Foto der im 2. Weltkrieg zerstörten Stadt auf und verschwindet wieder. Das Stück gewinnt eine neue Dimension, der Zuschauer sinnt dem Geschauten nach, fühlt sich nicht von einem Agit-Prop-Hammer niedergeschmettert, sondern bleibt mündig. Ähnlich erfreulich wie die noch ganz frische Optik der

Inszenierung war am 2. 2. die musikalische Umsetzung mit vielen tüchtigen Sängern aus dem hauseigenen Ensemble. Die glaubwürdigste Eva, die man sich denken kann, sang MICHAELA KAUNE mit hochpräziser, farbiger Mittellage und aufblühender Höhe – ihr Bekenntnis gegenüber Sachs in der Schusterstube konnte dem Zuhörer die Tränen in die Augen treiben. Wie gut, dass die Deutsche Oper ihr zu weiteren wichtigen Partien wie Marschallin und Ariadne verhelfen wird! Vorzüglich war auch die gar nicht altjüngferliche Magdalena von ULRIKE HELZEL mit beherztem Spiel und ebensolchem Gesang. Selten kann man einen so schön singenden Beckmesser mit so differenzierter

Köln

Ausgelagert

Für einen Regisseur und spielfreudige Sänger muss es eine Wonne sein, über eine Raumszene wie die im Kölner Wallraf-Richartz-Museum zu verfügen. In diesem Ambiente Eugen Zádors farcenhafte Oper **X-MAL REMBRANDT** zu realisieren, erfordert freilich Aufwand. Zum einen ist das Personal der Spielhandlung mit figurativ belebten Rembrandt-Bildern angereichert. Zum anderen erwarten Musiker des Gürzenich-Orchesters die von Stockwerk zu Stockwerk geführten, mehrere Gemäldesäle durchwandernden Zuschauer in allen möglichen Räumen, sogar im Treppenhaus. Vor einigen Jahren wurden bereits das Museum für angewandte Kunst sowie das Museum Ludwig opernhaf bespielt. Jetzt führte der Name des niederländischen Malers fast zwangsläufig zum Wallraf-Haus mit seinen vielen alten Meistern, die man ebenfalls – willkommener Nebeneffekt der Opernaufführung – in Augenschein nehmen kann. Eugen Zádor lebte von 1894 bis 1977, ein Komponist ohne erkennbare Breitenwirkung. „X-mal Rembrandt“ lässt den auf unmittelbare Wirkung hinarbeitenden Praktiker erkennen. So verwundert es nicht, dass er nach seiner Emigration aus Ungarn (1939) in Hollywood Fuß zu fassen verstand, ähnlich wie sein österreichischer Kollege Korngold. Über die 1930 in Gera uraufgeführte Burleske möchte man sagen – eine nette Angelegenheit, eine witzige Abendunterhaltung. Nach dem Anspruch der großen Welt vielleicht nicht viel, doch viel an Wirkung, was Kölns gekonnt groteske Umsetzung angeht.

Regisseur UWE HERGENRÖDER (vor allem in der Günter-Krämer-Zeit präsent) hat mit einem Donizetti-„Pasquale“ seine *buffa*-Eignung schon mal nachdrücklich bewiesen. Auch die jetzige Aufführung gerät ihm zur geistvollen Komödie. Und ein bisschen „Tatort“ ist auch dabei. Doch nur so viel sei verraten. Ein wertvolles Museums-Gemälde kommt unter finanziellem Aspekt in die allgemeine Betrachtung, doch das Wertobjekt wurde bereits in Anspruch genommen. Man erlebt einen Opernabend mit vielen neuen optischen Dimensionen. Alle Mitwirkenden scheinen Spaß zu haben (bei den Sängern vorrangig: REGINA RICHTER, ULRICH HIELSCHER, DAVID PICHLMAIER). Intellektuelle Abgründe tun sich zwar nicht auf, aber das schmälert die Begeisterung über einen lustvollen Abend nicht im mindesten. – Daniel Nayber –

Leipzig

Die Einsamkeit des Herrschers

FRANCISCO NEGRINs Inszenierung von Mozarts **LA CLEMENZA DI TITO** war bereits am Gran Teatre del Liceu in Barcelona zu sehen gewesen; nun hat sie DEREK GIMPEL an der Oper Leipzig mit einem erstklassigen Ensemble einstudiert. Vor allem die einheimischen Sänger imponierten mit kompetenten, individuellen Stimmen und großem darstellerischem Einsatz. Diesen kann man auch dem Interpreten der Titelpartie, RAINER TROST, nicht absprechen; nur ließ der einzige Gast in der Besetzung bei seinem gereiften, nachgedunkelten Tenor zuweilen Probleme in der Höhe und in der Bewältigung der Koloraturläufe sowie eine

Szene aus „La clemenza di Tito“ mit **Rainer Trost** in der Titelrolle (Foto Birkigt)

gewisse Glanzlosigkeit hören. Auch hätte man sich mehr Finessen im *piano* und in der *mezza voce* gewünscht; aber immerhin beeindruckten der männliche Ausdruck der Stimme, die Emphase in der Arie „Ah, se fosse intorno al trono“ und der Schmerzenston im dramatischen Rezitativ vor der Unterzeichnung von Sestos Urteil. Diesen gab KATHRIN GÖRING mit idealer androgyner Ausstrahlung und nach etwas gebremstem Beginn mit zunehmend stärkerer Expression. Die Arie „Parto, parto“ sang sie mit ihrem Mezzo von reicher Substanz sehr ausgewogen, das große *Recitativo accompagnato* mit packender dramatischer Erregung und auch das Rondo „Deh per questo istante solo“ im 2. Akt mit schöner Linie und virtuoser Stimmführung. Nach ihrer herausragenden Irene im „Rienzi“ gelang MARIKA SCHÖNBERG mit der Vitellia eine weitere Glanzleistung. Mit ihrem ausladenden Sopran von interessanter dunkler Färbung gestaltete sie die zwischen Hass und Liebe pendelnde Figur mit furiosem, bis zur Hysterie reichendem stimmlichem Einsatz. Ihr großes Rondo „Non più di fiori“ mit flirrend-erregtem Ton und stupender Bewältigung der geforderten stimmlichen Amplitude bescherte den aufregendsten vokalen Moment des Abends. Dazu stand der lyrisch-blühende Sopran von SUSANNA ANDERSSON als Servilia in schönem Kontrast. Vor allem in ihrer Arie „S'altro che lacrime“ betörte sie mit zarter Empfindung und schmeichelnder Süße. Ihr Annio in Gestalt von GABRIELA SCHERER fügte sich mit jugendlich-hellem Mezzo bestens in das Ensemble ein, wusste in „Tu fosti tradito“ aber auch mit starkem Nachdruck für sich einzunehmen. Als Publio setzte PAVEL KUDINOV mit nicht sehr großem, aber klangvollem Bass den willkommenen dunklen Kontrast im Klang.

Der Chor der Oper Leipzig (Einstudierung: STEFAN BILZ) sorgte vor allem im klagenden Trauergesang über Titos vermeintlichen Tod für einen ergreifenden Moment. Für eine klassische musikalische Wiedergabe von Mozarts *Opera seria* zeichnete CHRISTOPHER HOGWOOD am Pult des Gewandhausorchesters – in den dramatischen Affekten mitunter etwas gedämpft und nicht immer von letzter Spannung erfüllt. Man hörte mehr eine altersmilde denn aufregende oder gar sperrige Interpretation, aber doch stets ein ausgewogenes musikalisches Klangbild von hoher Kultur. LOUIS DESIRÉS eleganten Kostüme und ES DEVLINs originelle Bühne mit ihrem gläsernen Palast – dessen Grundriss man bereits auf dem Stückvorhang sieht – verfehlten auch in Leipzig ihre Wirkung nicht. Dem Spielleiter Derek Gimpel gelangen viele eindruckliche Momente und starke Bilder in der Personenführung – so Titos grenzenlose Einsamkeit nach dem Mordanschlag, wenn der Palast verwüstet daliegt, oder die wiedererwachende Natur nach Vitellias lebensspendendem Wassersprengen. Nachdem Tito am Ende allen vergeben hat und für seine Güte vom Volk gepriesen wird,



nimmt er die Krone von Haupt und verweigert den Herrschermantel... – Bernd Hoppe –

Viele Seiten eines Märchenbuches

Eine zauberhafte Einstimmung in die Weihnachtszeit bescherte das Leipziger Ballett den großen und kleinen Besuchern mit der Premiere von Tschairowskys Ballett **DER NUSSKNACKER** am ersten Adventswochenende. PAUL CHALMER hat die Geschichte ganz aus dem Geist von E. T. A. Hoffmann erzählt und sich in seiner Choreographie auf die Versionen von LEW IWANOW und WASSILI WAINONEN gestützt. Stimmungsvoll und opulent ist die Ausstattung von BENJAMIN TYRRELL, atmosphärisch die Beleuchtung von MARTIN GEBHARDT. Der Vorhang zeigt die prachtvolle Fassade eines alten Leipziger Stadtpalais, in welchem der vermögende Präsident Silberhaus wohnt. Draußen frieren die Armen am Kohleofen; drinnen feiert die Familie in noblen Kostümen das Weihnachtsfest vor dem reichgeschmückten Baum. Auch der Patenonkel Drosselmeier (mit geheimnisvoller Aura: JEAN-SEBASTIEN COLAU) kommt und bringt den Kindern Fritz (fesch und mit flinken Sprüngen: BURAK CEBECI) und Klara (entzückend: TATJANA PAUNOVIC) Geschenke. Da gibt es die lebensgroßen Puppen Harlekin (SEBASTIAN ANGERMAIER) und Colombine (STEPHANIE GERBAL), die sogar herrlich tanzen können, und für Klara auch noch einen Nussknacker. Im Traum erlebt sie diesen im Kampf gegen einen Mäusekönig und sein starkes Heer; Pulverdampf und Kanonenschüsse zeugen von einer veritablen Schlacht. Mit einem Schlag ihres Schuhs rettet Klara den Nussknacker, der sich sogleich in einen schönen jungen Prinzen (nobil und elegant: GIOVANNI DI PALMA) verwandelt und sich als Drosselmeiers Neffe zu erkennen gibt. Seine Heimat ist das Reich der Zuckerfee, wohin sich Klara und der Prinz in einem Ballon auf die Reise machen. Unterwegs gelangen sie in einen Winterwald mit wirbelnden Schneeflocken (sehr

homogen das Corps de ballet) und dann endlich in die phantastische Welt der Zuckerfee (mit klassischer Allüre: ITZIAR MENDIZABAL) mit allerlei Uhren und alten Landkarten. Im Hintergrund gibt es ein riesiges aufgeklapptes Buch, dessen einzelne Seiten mit Scherenschnitt-Motiven die verschiedenen Nationaltänze illustrieren. Dieses Divertissement mit dem Spanischen, Arabischen, Chinesischen und Russischen Tanz sowie dem Blumenwalzer ist ein Fest für das Auge – zum einen wegen der anspruchsvollen und blendend bewältigten tänzerischen Aufgaben, zum anderen wegen der aufwendigen Kostüme. Höhepunkt ist natürlich der Grand pas de deux, den Chalmer der Zuckerfee und Drosselmeier zuteilt, die ihn mit majestätischer Attitüde und kapriziöser Eleganz darbieten. Nach der finalen Apotheose mit allen Figuren trägt der Ballon Klara und den Prinzen wieder davon.

Großer Jubel am Ende – auch für das Gewandhausorchester Leipzig, das unter seinem Dirigenten VELLO PÄHN Tschaikowskys Musik mit Kultur und Delikatesse serviert. - Bernd Hoppe -

Magdeburg

Invasion vom Pluto

Mit Opern von Gian Carlo Menotti hat sich in den vergangenen Jahren die Podiumsbühne im Opernhaus als Spielstätte für die kleine Form des Musiktheaters etabliert. Die Reihe der Menotti-Miniaturen wurde nun mit der Abenteueroper

DIE BRAUT VOM PLUTO als deutschsprachige Erstaufführung in der Inszenierung von CHRISTIAN POEWE fortgesetzt. Als fantasievolles Science-Fiction-Märchen, nostalgisch in die Zeit der 50er Jahre zurückversetzt, erlebt man auf höchst spektakuläre Art und Weise eine Invasion vom Planeten Pluto. Die Königin vom fernen Planeten (UTE BACHMAIER) hat sich Billy (ROLAND FENES) ausgewählt, der das Abenteuer mit der seltsamen Schönen interessant findet, sich aber von seinem „pochenden“ Herzen, das gegen eine Maschine eingetauscht werden soll, nicht trennen will. Das Ganze lässt Poewe im Wohnzimmer einer typisch amerikanischen Kleinbürgerfamilie spielen. Billy will aus diesem Milieu ausbrechen und Popstar werden. Die Königin aus der fernen Galaxis wird von einem rappenden Astroiden (CHRISTIAN MEINECKE) begleitet, der dank Laser seine Königin durch die Wände spazieren lässt und der sich zu den sphärischen Klängen der von ANETTE MAURER für Klavier und Vibrafon (HEIKO HOPPE) eingerichteten Partitur fantasievoll bewegt. Das Ganze ist von großer theatralischer Wirkung durch Masken, Kostüme und ein wirklich „himmlisches“ Lichtdesign (EVA-MARIA WESTERVELD). Vor allem Ute Bachmaier kann in Koloraturen schwelgen, und auch sonst ist die musikalische Fassung für nur zwei Instrumente mit schönen melodiosen *Arioso* für die Zuschauer sehr eingängig. Musikalisch und szenisch machen WOLFGANG KLOSE und VERONIKA SCHRECKENBACH als Eltern von Billy und REGINA MOST als dessen Freundin Rosie die Kammeroper zu einem vergnüglichen Opernspaß nicht nur für junge Zuschauer. - Herbert Henning -

mit Vorhängen zu variieren war. Die passenden Kostüme steuerte ALRUNE SERA bei.

Die musikalische Seite lag in den Händen von ALEXANDER STEINITZ, der mit der gut aufgelegten Magdeburgischen Philharmonie Verdi mit Schwung zum Klingen brachte. In der Titelrolle erlebte man den Georgier GEORGE GAGNIDZE, der mit großvolumigem Bariton mit Bassgrundierung aufwartete, aber auch die Höhen gut meisterte; seine intensive Gestaltung konnte allerdings nicht ganz über einige minimale Tonaussetzer hinwegtäuschen. Seinen kraftvollen Tenor setzte IAGO RAMOS schonungslos und rollengerecht ein, fand aber auch zu zarteren Tönen, z. B. im Duett mit Gilda. Diese wurde von UTE BACHMAIER äußerst zart, fast ätherisch, und blitzsauber im *piano* gesungen, denn im *forte* begann die Stimme stärker zu tremolieren. Sparafucile und Maddalena waren mit dem sicheren NIKOLAUS MEER und der klangvollen ULRIKE MAYER gut besetzt. URS MARKUS (Monterone), Ulf Dirk Mädlar (Marullo), ALEJANDRO MUNOZ CASTILLO (Borsa), VERONIKA SCHRECKENBACH (Giovanna) und BARTEK BUKOWSKI (Ceprano) rundeten das Ensemble solide ab. Die Männerchöre in der Einstudierung von MARTIN WAGNER erfüllten ihre Aufgaben mit ausgeglichene Klang. - Marion Eckels -

München

Repertoire-Perlen

Besetzungsglück hatten auch die weihnachtlichen **FREISCHÜTZ**-Reprisen zu bieten, die ein Wiedersehen mit ANJA HARTEROS in ihrer Münchner Debütrolle erlaubten: 1999 hatte sie als Einspringerin Furore gemacht, nun kehrte sie als umjubelter Star zurück. Die Stimme ist reifer und dunkler geworden, das Metall unten fast bronzefarben schimmernd, dabei mit ungebrochener Mädchenhaftigkeit und Zartheit in den fein gesponnenen *pianissimo*-Höhen. Ihr Max war erstmals KLAUS FLORIAN VOGT, deutlich leichter als seine Rollenvorgänger, was vor allem der finalen Gebetskantilene entgegenkommt, im ersten Akt allerdings die dunkel-abgründigen Farben vermissen lässt. AGA MIKOLAJ gab ein lyrisch-weiches und soubrettenfernes Ännchen, ALBERT DOHMEN einen musikalisch sehr soliden Kaspar mit etwas merkwürdiger Färbung der Vokale und MARTIN GANTNER den bewährten Ottokar. Unter der umsichtig nuancenreichen Leitung von PAOLO CARIGNANI geriet die LANGHOFF-Produktion einmal mehr zu einem kleinen Fest im Repertoire-Alltag.

Die Palme für die herausragendste Serie des ersten Quartals ging aber unzweifelhaft an die **KÖNIGSKINDER**. Hier bewährte sich THOMAS RÖSNER, der 2005 noch als Fabio Luisis Assistent und Cover angetreten war, am Pult des mit ebensoviel Wärme wie Präzision fulminant aufspielenden Staatsorchesters. Fabelhafte Technik erlaubte ROBERT GAMBILL noch immer einen untadeligen Königssohn, der sich nichts schenkt in dieser unangenehm hochliegenden Partie, ROMAN TREKEL klang in der durch die Regie aufgewerteten Rolle des Spielmanns ausgehört als in der Premierenserie, und TALIA OR wiederholte ihren bezaubernden Rosenreigen als Kind des Besenbinders. Zudem waren neben dem neuen Holzackerer von CHRISTOPH STEPHINGER zwei Umbesetzungen ein entscheidender

Regie-Doppler

Da wählte man sich bereits von der regielichen Doppler-Ära weit entfernt, als HOLGER POTOTZKI mit der **RIGOLETTO**-Premiere holzhammermäßig zuschlug. Dass Rigoletto und Sparafucile „Brüder im Geiste“ sind, steht im Text, da bedarf es nicht der gleichen Kostüme und spiegelbildlicher Narben; dass Rigoletto hier die Entführung träumt und dementsprechend sein Alter ego Sparafucile die Leiter hält, passt dann allerdings. Das gleiche Schicksal von Monterone und Rigoletto erklärt sich ebenfalls von selbst, da hätte Monterone nicht auch seine Tochter im Sack über die Bühne schleifen müssen. Und Gilda und Maddalena spiegelbildlich zu klonen, so dass man am Ende nicht mehr genau weiß, welche im Sack verblutet, ist denn doch etwas weit gegriffen, da die erste sich opfert, die zweite lediglich ihren Liebhaber retten will – ein bedeutender Unterschied. ANDREAS JANDER hatte das sparsame und leicht verschiebbare Bühnenbild entworfen. Rigolettos Haus wurde mit wenigen weißen Balken und einer Treppe angedeutet, Sparafuciles Schänke gegengleich in Schwarz. Für den Palast des Herzogs stand eine schräg in den Raum gestellte Fenster-, bzw. Spiegelwand zur Verfügung, die leicht

Szene aus „Die Braut vom Pluto“ (Foto SM)





Puccinis romantisch-melancholische *Commedia lirica* „**La Rondine**“ hatte am Landestheater Niederbayern bei Publikum und Presse großen Erfolg. Die charmante Inszenierung von Stefan Tilch und die stimmige musikalische Leitung von Basil H. E. Coleman boten gleich zwei Protagonistinnen eine Grundlage, auf der sie ihr Können präsentieren durften. Susanne Geb war die Magda mit zurückhaltender Ausstrahlung und ließ einen warmtimbrierten Sopran in Richtung Mimì erkennen. **Yvonne Madrid** (unser Foto AW/OBA) ging die Partie eher aus der Sicht der Musetta an und zeigte mit ausdrucksstarker, höhensicherer Stimme eine raffinierte Variante. Auch zwei Tenöre für die Partie des Ruggero bot Passau auf. Für das engagiert singende und glaubwürdig spielende Ensemblemitglied Thomas Helm sprang aufgrund von dessen Erkrankung am 25. 1. John Daniecki mit kraftvoller *italianità* sehr erfolgreich in die Bresche. Wiebke Renner, Oscar Imhoff, Kyung Chun Kim, Elizabeth Immelman, Karla Bytnarová u. a. komplettierten mit guten Leistungen die Besetzungsliste eines eindrucksvollen Beitrages zum Puccini-Jahr.

- Paul Kloppstock -

seiner ersten Wagner-Inszenierung, in der neben emotional Packendem viel ärgerlich Banales steht. Sein Manager-„Holländer“, der (so Bieito) „den Job verloren hat und auf der Suche nach Treue und Loyalität ist“, spielt hochaktuell im Hier und Heute, bietet allerdings mehr oberflächliche Kapitalismus- und Gesellschaftskritik, als dass er sich um tiefer gehende Sinnsuche, Gefühle und Liebe kümmert. Im knallroten Schlauchboot lässt er sich auf die Bühne ziehen, im hängenden Boot stirbt sein Alter ego wie der Gekreuzigte, eine zuvor orgastisch und chaotisch verwüstete Bühne zurücklassend.

So viel Stimmungs-Kunstnebel gab's übrigens noch nie auf der Bühne der Stuttgarter Staatsoper wie an diesem Abend, der mit einem mächtigen Buh-Orkan für das Regieteam und bewusst differenzierendem Beifall für die musikalischen Akteure endete. Auf der Website der Staatsoper (www.staatstheater-stuttgart.de/oper) stimmt ein dreiminütiger „Making of“-Trailer auf die Aufführung ein, ein perfekter Service des Hauses.

Einhellig nur Bravos gab es bei den beiden Ballettabenden, mit denen die Kompanie ihren Gründer John Cranko, der im August vergangenen Jahres seinen 80. Geburtstag hätte begehen können, gebührend feierte. Was dieser Ausnahme-Choreograph bewegen konnte und posthum noch immer bewegt, das demonstrierten die Stuttgarter mit „**Cranko moves 1**“ im stimmungstötenden Schauspielhaus und mit „**Cranko moves 2**“ im Opernhaus. Beim ersten Abend begeisterten vor allem die auf Akrobatik setzende Tanzsprache in Crankos „**Brouillards**“ zu Debussys „Préludes“ mit ALEXANDER REITENBACH am Flügel sowie Strawinskys „**Jeu de Cartes**“ mit dem flippigen, sprunggewaltigen ALEXANDER ZAITSEV als Joker, der die lebendigen Spielkarten quirlig durcheinanderwirbelte. Leider kam die Musik in miserabler Tonqualität vom Band. „**Présence**“, eine Collage aus Ballett, Ausdruckstanz und Bildender Kunst zu Bernd Alois Zimmermanns sprödem Trio für Violine (JOACHIM SCHALL), Cello (JAN PAS) und Klavier (YUKIKO SUGAWARA), wirkte dagegen etwas antiquiert, auch wenn sich KATJA WÜNSCHE (Molly Bloom), DAMIANO PETTENELLA (Roi Ubu) und DOUGLAS LEE (Don Quichote) voll mit ihren von der Literatur vorgegebenen Rollen identifizieren, sie perfekt spielen und tanzen konnten.

Zwei absolute Klassiker ließen „Cranko moves 2“ zu einem veritablen Ereignis werden. „**R.B.M.E.**“, Richard Cragun, Birgit Keil, Marcia Haydée und Egon Madsen gewidmet, macht nach wie vor auch ohne die Stars von einst Sinn, wenn die Hauptrollen optimal besetzt sind. Das waren zumindest drei: FILIP BARANKIEWICZ (R), KATJA WÜNSCHE (B) und SUE JIN KANG (M), während ALEXANDER ZAITSEV (E) zwar tänzerisch, von der schwachen persönlichen Ausstrahlung her aber überhaupt nicht in das Quartett passte. Crankos „**Carmen**“, von Ballettchef REID ANDERSON und GEORGETTE TSINGUIRIDES neu inszeniert und dabei geschickt gekürzt, war der absolute Knüller des Abends, kein Wunder bei der heißblütigen Carmen von SUE JIN KANG, dem emotionsgeladenen Don José von MARIJN RADEMAKER, dem rassigen Stierkämpfer von JASON REILLY und dem bestens einstudierten Corps. JAMES TUGGLE am Pult des gut aufgelegten Staatsorchesters sorgte nicht nur beim zweiten Brahms-Konzert zusammen mit GLENN PRINCE am Flügel, sondern auch bei Wolfgang Fortners originellen Bizet-Collagen für das musikalische Feuer des umjubelten Cranko-Gedenkens.

- Hanns-Horst Bauer -

Schwerin

Gelungen

Die Schweriner Erstaufführung von Händels **GIULIO CESARE** im Mecklenburgischen Staatstheater in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln ist ein Höhepunkt der laufenden Saison. Großer Jubel des Premierenpublikums stellte der Leistungsfähigkeit des Hauses bestes Zeugnis aus. Die unproblematische, konventionellem Schema verpflichtete Produktion in der Inszenierung von ROLAND VELTE ist optisch von MICHAEL ENGEL (Bühne) und DOROTHEA JAUMANN mit teils heutigem Stil angepassten schönen Kostümen bestens aufgebaut. Eine goldglänzende Pyramide dominiert durchgängig die Szene. Das Team hat exakt den Weg gefunden, aus Händels Affektsträngen Charaktere zu entwickeln und sie mit den musikalischen und formalen Gegebenheiten auf der Bühne glaubhaft zu machen. Die Sänger entfalten viel Temperament und gehen mit Spielfreude auf die Intentionen der Regie ein.

Die musikalische Seite lässt unter Leitung von MATTHIAS FOREMNY keine Wünsche offen. Mit Präzision, Leichtigkeit und empfindsamer Sängerbegleitung wird er äußerst farbig, deutlich-transparent auf effektvolle Weise den Erfordernissen der Barockmusik gerecht und sorgt mit der Mecklenburgischen Staatskapelle für ein musikalisches Händel-Fest. Höchst eindrucksvoll aber auch der geschmeidige, strahlende, hochvirtuose Gesang der Solisten. Der Countertenor STEVE WÄCHTER schlängelt sich flexibel mit heller Stimme engagiert durch die virtuoseren Koloraturen der Titelpartie. ULRIKE MARIA MAIER gestaltet mit kultiviertem Sopran die wechselnden Empfindungen der Cleopatra. Als Sesto lässt SARAH VAN DER KEMP eine junge hoffnungsvolle Stimme hören. Über differenzierungsfähiges Stimm-Material, theatrali-

sche Gestaltungskraft und Persönlichkeit verfügt ROMAN GRÜBNER als stark charakterisierender Tolemeo. Überzeugend auch DSHAMILJA KAISER als Cornelia, ANDREAS LETTOWSKI (Achilla), FRANK BLEES (Curio) und CHRISTIAN HEES, der als Nirena in apartem Kostüm gute Figur macht. Auch der Chor in der Einstudierung von ULRICH BARTHEL wird seinen Aufgaben trefflich gerecht.

- Ingeborg Kalkus -

Stuttgart

Vernebelt

Ungemäßlich ist es auf der von SUSANNE GSCHWENDER und REBECCA RINGST nüchtern eingerichteten Bühne der Staatsoper, sandig und nass; von oben tröpfelt es pausenlos gut zweieinviertel Stunden lang. **DER FLIEGENDE HOLLÄNDER** in der Urfassung von 1841 ist angesagt, inszeniert von CALIXTO BIEITO, dirigiert von ENRIQUE MAZZOLA, beide Wagner-Novizen, die sich offensichtlich gut verstehen. Mazzola setzt nach einer krampfhaft zerdehnten Ouvertüre mit dem bestens präparierten Staatsochester auf exzessiv-effektvolles, klangfarbenreiches Musizieren, ohne dabei die Sänger in den Hintergrund zu drängen. Von denen überzeugen vor allem die stimmungsgewaltige, ganz exzellente Senta von BARBARA SCHNEIDER-HOFSTETTER, der sonorvoluminöse Holländer von YALUN ZHANG und ATTILA JUNS kraftvoller Donald, während LANCE RYANS Georg und vor allem HEINZ GÖHRIG als Steuermann mit ihren Partien hörbar zu kämpfen haben, ohne Fehl und Tadel, einfach fulminant überwältigend, der von MICHAEL ALBER akkurat einstudierte Chor. Sie alle haben keinen leichten Abend, denn Bieito fordert und provoziert in

Die Staatskapelle Weimar ist an diesem Premieren-Abend unter Leitung von CARL ST. CLAIR wieder von ihrer besten Seite zu hören. Er hat ein gutes Gefühl für die gerade im „Siegfried“ so wichtigen psychologischen Momente der Partitur und weiß große Steigerungen ebenso spannungsvoll aufzubauen, wie lyrische Momente detailliert und transparent ausmusizieren zu lassen. Wieder beeindruckt die guten Streicher und das hervorragende Blech der Staatskapelle. Das NT Weimar kann insbesondere auf seine Hornisten stolz sein. Nun kann man gespannt sein, wie sich im Juli 2008 dieser neue „Ring“ schließt. - Klaus Billand -

SCHMITZER mit ihren zeitgenössischen Kostümen. Bei allem was betroffen machen soll, wie das KZ-Häftlingsorchester auf der Bühne, Aufknüpfen eines Häftlings, das Erschießungsritual eines Gefangenen für jede gegossene Freikugel, sexueller Missbrauch eines in ein „Angst“-hasenkostüm gesteckten Mannes durch die Kameraden, die übliche Nackte und dergleichen mehr, sollte man doch genau hinschauen auf die exzellente Personenführung, das Sichtbarmachen vieler durchaus überraschender Charakterzüge der einzelnen Protagonisten, denn fast alle sind viel mehr böse, denn von gutem Wesen. MARC PIOLLET unterstützt dabei mit einem kantig und geschärft, so temporeich wie handlungstreibend aufspielenden Orchester. Bravourös, wie Webers Musik da lebt! Kein Bild von einem Mann ist der Max, MARTIN HOMRICH betont mit Können ausschließlich das Lyrische der Partie, finster, gerissen und geil der Kaspar des THOMAS JESATKO. Die schwangere Agathe bedient ASTRID WEBER mit großformatigem Sopran, EMMA PEARSON, ein Änchen fern aller Lieblichkeit, besticht mit Spiel und Stimme. Aufhorchen lässt BRETT CARTER als frischer Kilian, recht am Platze sind der Kuno des AXEL WAGNER und THOMAS DE VRIES als Ottokar. CHRISTOPH STEPHINGER



Martin Homrich als Max (Foto SW)

Wiesbaden

Ernst genommen

Wird **DER FREISCHÜTZ** ernst genommen, dann gibt es nichts zu lachen, so wie jetzt bei der vom Großteil des Publikums mit Empörung aufgenommenen Neuinszenierung von DIETRICH HILSDORF. Dabei geht sein Konzept, nicht am Ende des dreißigjährigen Krieges, sondern in der Endzeit des tausendjährigen Reiches spielen zu lassen, fast nahtlos auf. Unterstützt wird er dabei von dem eine ruinenhafte Villenarchitektur auf die Bühne stellenden DIETER RICHTER und RENATE

ist ein gestandener Eremit, pointiert ZYGMUNT APOSTOL als Samiel. - Gerhard Fehrer -

Bulgarien - Sofia



Tausende begeisterter Zuschauer erlebten im Dezember 2007 die erste Weihnachts-Gala der berühmten Sopranistin **Anna Tomowa-Sintow** im Nationalen Kulturpalast in Sofia. Begleitet vom Classic FM Orchester und dem Sofioter Knabenchor unter der Leitung von **Luciano di Martino** (Foto OBA) sang die beliebte Künstlerin Werke von Schubert, Bach/Gounod, Hristov, Frank, Adam und anderen. Diese Gala war das erste Weihnachtskonzert dieser Art in Bulgarien und wurde live im Fernsehen übertragen. - Fabian Stallknecht -

Dänemark Kopenhagen

Neue Interpretationsideen

Die Neuproduktion von Verdis **DON CARLOS** in der vieraktigen Fassung ohne den Fontainebleau-Akt im Königlichen Theater konzentriert das Werk auf die politische Dimension. KASPER BECH HOLTEN ist in seiner Regie stets aktuellem Bezug auf der Spur; er will nicht historisieren, zumal ja ohnehin nur ein Teil der Handlung historisch verbürgt ist. Er setzt Verdis Oper um Macht, Freundschaft, Intrigen, Liebe, Eifersucht und Tod mit professioneller Gediegenheit in einen ganz heutigen Zusammenhang. Die Inszenierung, die die Janusköpfigkeit von Militärdiktaturen und Kriegen jüngster Vergangenheit thematisiert, entfernt sich zwar weit vom Lokal- und Zeitkolorit der Geschichte, beeindruckt aber mit manch ungewohnten Details der Personenführung und Charakterzeichnung. Trotz zum Teil bewusster Verfremdung und Textwidersprüchen kann der Produktion eine in sich geschlossene Wirkung, in der die Positiva überwiegen, nicht abgesprochen werden. Frappierend und betroffen machend das als Medienspektakel ins Heute überführte Autodafé, wo eine knatternde Lautsprecherübertragung des Bühnenorchesters die gezeigten Videoaufzeichnungen von Präzisionsbombardements begleitet. Ingeniös die wirkungssicheren szenischen Lösungen mit einer Art von Triptychon, dessen variabel verschobene Seitenteile die Szene in unterschiedliche Räume verwandeln. Die Bühne und die heutigen, zeitlos modernen Kostüme entwarf STEFFEN AARFING.

sich keinesfalls gegenseitig nur ansingen! Vor allem aber war es endlich einmal keiner der inzwischen so langweilig gewordenen plumpen Versuche, das Publikum zu schockieren.

Ohne eine hervorragende Besetzung wäre dies allerdings nicht geglückt, und hier war bei der Vorstellung am 6. 1. allen voran der Franzose SEBASTIEN GUEZE zu nennen, der als Rodolfo nicht nur mit seiner aufregenden jungen Stimme auffiel, sondern auch noch blendend aussieht und schauspielerisches Talent besitzt. ELENA KELESIDI war als Mimì nicht in Hochform und musste bisweilen die hohen Töne etwas anpeilen. Die Musetta der IRINI KYRIAKIDOU hingegen klang kristallklar und leuchtend, so dass man sie sich fast in der Hauptpartie gewünscht hätte. Bei den Herren ist noch der angenehme Schanard von AKIS LALOUSSIS zu nennen, und KYROS PATSALIDES sang seinen Marcello mit Leichtigkeit und Elan, während TASSOS APOSTOLOU als Colline ebenfalls als Entdeckung gelten darf. Er gab eine außerordentlich stimmliehe „Mantelarie“ und fiel insgesamt sowohl stimmlich also auch durch beachtliche Bühnenpräsenz auf. Das GNO-Orchester hat bekanntlich seine Grenzen, aber glücklicherweise gibt es unter LUKAS KARYTINOS stets sein Bestes, und dieser erfreut sich daher bei Instrumentalisten und Sängern wohlverdienter Beliebtheit. - Bettina Mara -

Großbritannien Liverpool

Eine zu unrecht vergessene Dame

Mächtig hat sich die Stadt herausgeputzt. Wenngleich man zu Beginn der Regentschaft von Liverpool als europäische Kulturhauptstadt 2008 damit noch nicht ganz fertig wurde, so erstrahlt doch der renovierte Concert Room der St. George's Hall bei der Eröffnungsproduktion bereits in seiner ganzen viktorianischen Pracht. Und man fand dafür sogar eine Oper, die hier in der englischen Stadt spielt: **EMILIA DI LIVERPOOL**. Da es von der völlig in Vergessenheit geratenen *opera semi-seria* des jungen Donizetti von der neapolitanischen Urfassung 1824 keine vollständige Partitur gab, wurde diese von Gilles Rico und Giovanni Pacor auf Basis des Autographen kritisch ergänzt, editiert und mit zwei Nummern aus der zweiten Version von 1828 ergänzt.

Und GIOVANNI PACOR, der die künstlerische Leitung der Arena di Verona verlässt und ab Februar die musikalische und künstlerische Leitung der Greek National Opera in Athen übernimmt, leitet die Wiederbelebung dieser schon aus bestem Belcanto bestehenden, frühen Oper des Komponisten aus Bergamo umsichtig und souverän. Frisch, vital und vielschichtig erklingt das jungbesetzte Orchester des European Opera Center.

Jung, aber von hoher Qualität ist auch das Sängensemble – allen voran der schon Scala-erprobte VINCENZO TAORMINA als Don Romualdo mit großer Bühnenpräsenz und edler Stimmgewalt, dessen Arien schon den Weg zu „Don Pasquale“ weisen. CHRISTINA KHOSROWI singt die Candida mit wunderbar timbriertem Mezzo. PHILIPPE TALBOT verfügt als Federico über einen prachtvollen, lyrischen Tenor. COZMIN SIME ist ein etwas blasser Claudio, MARTINE REYNERS eine koloraturrensi-

chere Emilia mit etwas schwerem Sopran, die am Schluss schon die „Wahnsinnarie“ der Lucia vorwegnimmt.

Die Schlussworte der Titelheldin haben IGNACIO GARCIA offenbar dazu animiert, die Handlung geschickt zwischen Realität und Traum pendeln zu lassen. Es ist die krause und schwer nachvollziehbare Geschichte eines Liverpoolscher Edelräuleins (Emilia), das nach dem Tod ihrer Mutter einen neapolitanischen Adligen (Don Romualdo) heiraten soll. Sie bekommt aber dessen Sekretär (Federico), mit dem sie schon zuvor eine Liaison hatte, der sie aber wiederum betrogen hat. Der vermeintlich tote Vater (Claudio) taucht nach 20-jähriger Sklaverei in Afrika auf Rache sinnend plötzlich auf und verkompliziert die Lage, verzeiht aber letztlich allen. In der Mitte des Saales zeigt der Regisseur dies in schlichter, sich auf ein Grabmahl beschränkender Ausstattung detailreich und mit suggestivem Licht, aber auch sprühend von gestreichem Witz in den komischen Szenen.

- Helmut Christian Mayer -

Italien Bologna

Ein etwas anderer Orpheus

Schlimmer hätte es dem Alagna-Clan mit der Produktion von Glucks französischer Fassung des Orpheus-Stoffes, seiner **ORPHEE ET EURYDICE**, nicht gehen können, denn die italienischen Tageszeitungen verstiegen sich bis zu Titelzeilen wie „Flop-Brothers“ und warfen ROBERTO ALAGNA und seinen Brüdern DAVID (Regie) und FREDERIC (Bühnenbild) mangelnde Demut dem Werk gegenüber vor. In Wirklichkeit handelte es sich vor allem um einen Mangel an Kommunikation, denn im Vorfeld war nicht darauf hingewiesen worden, dass es sich um eine *Bearbeitung* von Glucks Oper handelte. David Alagna hatte durch Hinzufügung von Gluckscher Originalmusik das wohl mehr als Kantate zu bezeichnende Opus dramaturgisch bewegter und psychologisch interessanter gestaltet. Besonders übel war ihm genommen worden, dass er den Amor durch eine als Führer bezeichnete Figur in der Gestalt eines Baritons ersetzte. MARC BARRARD war mit fester Stimme und starker Präsenz als schwarz gekleideter (und hier berechtigt dunkle Brillen tragender) Lenker des Geschehens der Leiter eines Bestattungsunternehmens, dessen Erscheinen Eurydice schon während des fröhlichen Hochzeitsempfangs so erschreckt, dass sie ohnmächtig wird. Bald darauf wird sie auf der Hochzeitsreise bei einem Autounfall sterben. Bedrückend und ganz im Geist der Musik der Trauerzug und die Atmosphäre eines dunklen Herbsttages auf dem Friedhof. Ganz stark sind dann die Bilder im Hades, wenn Orphée verzweifelt versucht, unter den Verstorbenen Eurydice zu entdecken, und die seligen Geister in weißen Binden, durch die er sich einen Weg bahnen muss. Der überzeugendste Einfall war aber wohl der Grund, weshalb Orphée das Gebot, Eurydice nicht anzusehen, missachtet. Nach langem Flehen und steigendem Unverständnis dem Gatten gegenüber, lässt sich Eurydice auf einen provokanten Flirt mit dem Bestattungsmann ein, und Orphées Eifersucht macht ihre Errettung zunichte. Sie wird aber nicht allein in der Unterwelt bleiben,

denn bei der Rückkehr zum Friedhofsbild sehen wir, wie ihr Orphée in den Sarg folgt.

Durch die musikalische Bearbeitung wurde es Roberto Alagna möglich, die für einen *haute-contra* geschriebene Rolle transponiert zu singen, und das tat er mit der für ihn typischen idiomatischen Durchdringung des Textes, die allein schon eine große Leistung ist. Dazu kamen eine ausgezeichnete stimmliche Verfassung und eine Phrasierung, die in ihrer Intensität nichts zu wünschen übrig ließ. Eine eindruckliche Eurydice war SERENA GAMBERRONI mit betörend silbrigem Timbre. Da auch der von PAOLO VERO einstudierte Chor nuanciert sang und GIAMPAOLO BISANTI dem Orchester des Hauses stilistisch sicher vorstand, wurde der Nachmittag zu einem kompakten, überzeugenden Publikumserfolg, der einen einsamen Buhruf rasch verstummen und an der Kompetenz der italienischen Musikkritik zweifeln ließ. Die koproduzierende Opéra National de Montpellier darf sich auf schöne Vorstellungen freuen. - Eva Pleus -

Mailand

Tiefenpsychologisch

Während Mailands *upperclass* wie immer dem mondänen Ereignis der *inaugurazione* entgegenfieberte (wobei es ziemlich gleichgültig ist, um welches Werk es sich handelt), fieberten die Opernfans gezielt Wagners Drama **TRISTAN UND ISOLDE** entgegen, das nach fast dreißigjähriger Durststrecke endlich wieder an der Scala zu sehen war. Für die musikalische bzw. szenische Realisierung war ein sensationelles Zweigespann aufgeboten – DANIEL BARENBOIM, der das Werk schon in den verschiedensten regielichen Ausdeutungen geleitet hatte, und PATRICE CHEREAU, der sich ihm erstmals näherte.

Es kann von einer tiefgehenden Auseinandersetzung des französischen Regisseurs mit Text und Musik und deren Zusammenwirken berichtet werden. Chéreau arbeitete sehr deutlich heraus, dass das Wort nicht immer mit dem übereinstimmt, was sich im Orchester abspielt. Dieses Ungesagte holte er auch körpersprachlich an die Oberfläche, wenn Isolde sich hyperaktiv verhält, während Tristan ein depressiver, mit sich ringender autistischer Typ ist. Wenn nach dem Genuss des Trankes (der ein beliebiges Wässerchen sein kann, denn die beiden lieben einander ja bereits uneingestanden) Tristan zunächst den Saum von Isoldes Kleid küsst und sie dann förmlich übereinander herfallen, bricht alles angestaute Physische aus ihnen heraus, um dann im nächtlichen Gespräch des zweiten Aktes in die Aufarbeitung der gemeinsamen Geschichte zu münden. Selten besaß die lange Szene so große stringente Logik. Tristans Raserei im dritten Akt, und dass er sich den Wundverband herunterreißt, steht für einen Suizid, den Ausweg aus einem Leben ohne Isolde. Unterstützt wurde die konsequent durchdachte, überzeugende Auslegung durch das phantastische Bühnenbild von RICHARD PEDUZZI – eine Ziegelmauer, die je nach der meisterlichen Beleuchtung von BERTRAND COUDERC ein düsteres Schloss, eine fast mediterran helle Landschaft oder bedrückende Festungsmauern suggerierte und nach Bedarf durch die Andeutung eines Schiffsdecks, von einer Säule oder einer kleinen Steintreppe ergänzt wurde. MOIDELE BICKEL hatte sich dazu einfache, zeitlose Kostüme einfallen lassen, die sehr schön zur Charakterisierung

der Figuren beitragen. Seit der letzten Produktion 1978 unter Carlos Kleiber hat das Orchester des Hauses Wagner nicht mehr mit einer Intensität gespielt, wie sie nun unter Barenboim mit seinem Sinn für Dramatik zu hören war. Ein kraftvoller, üppiger, erregter Klang, gleichzeitig transparent und auf die Sänger achtend, Hochspannung auch bei langsamen Tempi: „Tristan“ pur!

Die Sänger gaben schauspielerisch und stimmlich alles, um dieses Konzept umzusetzen. WALTRAUD MEIER, in bestechender Form, sang mit klarem, bestürzend eindringlichem Ton eine mädchenhafte Isolde, die von der nur scheinbar Hassenden des ersten Aktes bis zum wunderbar einfach gestalteten Liebestod (bei dem auch sie wie durch einen Transfer zu bluten beginnt) einen großen Bogen spannte. Der auf einer stark baritonalem Mittellage aufbauende Tristan von IAN STOREY hielt die mörderische Rolle überzeugend durch, wobei er sich auch durch hohe Wortdeutlichkeit auszeichnete. Seine Mimik wird bei weiterer Vertiefung der Figur wohl noch lebendiger werden. Mit seinem immer noch imposanten Bass verlieh MATTI SALMINEN dem König Marke nicht nur die sympathischen, bemitleidenswerten, sondern auch besitzergreifenden Züge. In GERD GROCHOWSKI fand Kurwenal einen Interpreten voll jugendlichen Draufgängertums, während die als alte Amme gezeichnete Brangäne von MICHELLE DEYOUNG mehr mit ihrer übertriebenen Fürsorglichkeit überzeugte denn mit ihrer hellen Stimme, die zum Mezzo der Meier kaum einen Kontrast bildete. WILL HARTMANN war ein auffallend eindringlicher Melot, und ALFREDO NIGRO (Junger Seemann), RYLAND DAVIES (Hirt) und ERNESTO PANARIELLO (Steuermann) ergänzten von schönstimmig über solide bis schwach.

- Eva Pleus -

Donizetti und anderes

Nach ihrer Uraufführung 1835 an der Scala war Donizettis **MARIA STUARDA** hier nur noch 1971 (mit Caballé und Verrett) zu sehen gewesen. Nun wurde eine Produktion gezeigt, die als neu deklariert war, aber von PIER LUIGI PIZZI bloß der Scalabühne angepasst wurde, ansonsten aber der Entwurf dem entsprach, was er im Sommer 2007 in Macerata gezeigt hatte. Ein paar Schrägen, ein paar Gitter, grünende Bäume für Maria, wenn sie sich im Park von Fotheringhay ergehen darf, ansonsten viel das Auge à la *longue* ermüdendes Grau und Schwarz, dafür Maria seltsamerweise in Rot bei ihrem Gang aufs Schafott. Eng anliegendes schwarzes Leder nicht nur für diverse Fackelträger, sondern auch für Elisabetta bei der großen Auseinandersetzung. Die Hose stand ANNA CATERINA ANTONACCI zwar blendend, aber – noch nie etwas von Ritt im Damensitz gehört?

Bei der Premiere hatte es Proteste gegen Pizzi und den Dirigenten ANTONINO FOGLIANI gegeben. Letzterer musste bei allen Vorstellungen damit leben; seine Leitung ging in der Tat leider über ein dröhnendes Tschinderassa-bumm-bumm-bumm nicht hinaus. In der Titelrolle zeigte MARIELLA DEVIA wieder einmal, was Belcanto ist, wenn man ihn wörtlich nimmt. Mit ihrer unglaublich frisch gebliebenen Stimme spannte sie Phrase um Phrase, Verzierung um Verzierung, ließ *sovracuti* von unbeschreiblicher Reinheit hören. Als Stimm- und Technikfetischist konnte man wohl verzückt sein, die Figur der nicht nur leidenden, sondern auch leidenschaftlichen, arroganten Königin kam nicht heraus. Antonacci war nicht in bestechender stimmlicher Form und neigte zu messerscharfen



Ian Storey /Tristan und Waltraud Meier/Isolde in Mailand (Foto Lelli)

Höhen; vielleicht hinderte dies die sonst als gute Schauspielerin bekannte Sängerin, der Elisabetta stärkere Kontur zu verleihen. FRANCESCO MELI ließ wiederum ein prachtvoll timbriertes Tenormaterial mit bester Diktion hören, doch klang die Stimme, wenn er attackieren musste, unangenehm metallisch. Er sollte wohl besser noch im leichteren Fach bleiben. CARLO CIGNI (Talbot) und PIERO TERRANOVA (Cecil) konnten mit schlecht kontrollierten Stimmen nur wenig überzeugen. Brav die Anna von PAOLA GARDINA. Kraftvoll und nuanciert war die erfreuliche Leistung des von BRUNO CASONI einstudierten Chores.

Ein **Recital** von JUAN DIEGO FLOREZ bestätigte erneut, dass der junge Peruaner imstande ist, mit einem Repertoire, das weit entfernt ist von den Rennern eines Verdi oder Puccini, das Publikum zu Stadionlautstärke anzustacheln. **Mozart, Bellini, Rossini, Gluck, Donizetti** waren die Komponisten, denen der Tenor seinen Höhenstrahl und die perfekte Koloraturtechnik schenkte. Dazu war die peruanische Komponistin **Rosa Mercedes Agarza de Morales** (1881- 1969) mit fünf duftig-leichten Canzonen vertreten. Fünf heftig verlangte (und akklamierte) Zugaben wiesen mit u. a. „Ah, lève-toi, soleil“ und „La donna è mobile“ auf eine vorsichtige Facherweiterung hin. Am Klavier begleitet wurde Flórez von dem wie immer kompetenten VINCENZO SCALERA.

Der zweihundertjährige Bestand der (seit Jahren im Besitz von Bertelsmann befindlichen) **Casa Ricordi** wurde mit einem **Konzert** begangen, das mit Verdi (für Paris für den dritten Akt „Otello“ hinzukomponierte *Ballabili*), Rossini (ein Teil der *Ballabili* aus „Guillaume Tell“) und Puccini (dritter Akt „Turandot“ mit dem Schluss von Berio) drei der bedeutendsten von diesem Verlag verlegten Komponisten huldigte, ergänzt von einem kurzen *Intermezzo* des unter dem Pseudonym „Jules Burgmein“ schreibenden Giulio Ricordi. Hätte man sich für den ersten Teil des Abends Profilierteres gewünscht, so fiel der zweite trotz der prägnanten Leitung der klangvoll aufspielenden Filarmonica della Scala durch RICCARDO CHAILLY und der hervorragenden Leistung des Chores des Hauses (BRUNO CASONI) ein wenig anämisch aus, was meines Erachtens auch auf das sich wie im Nichts verlaufende, wenig triumphale

Finale von Berio zurückzuführen ist. Der für Miro Dvorsky eingesprungene IAN STOREY bewies, dass ein ausgezeichneter Tristan noch lange kein guter Calaf sein muss, denn die italienische Linie blieb ihm fremd. Turandot hat in dieser Fassung weniger Möglichkeit zu brillieren, weshalb EVELYN HERLITZIUS etwas im Schatten blieb, womit CRISTINA GALLARDO-DOMAS als Liù die herausragendste Leistung zustande brachte. Der scharf charakterisierte Ping von ANGELO VECCIA wurde von GREGORY BONFATTI (Pang) und SERGIO BERTOCCHI (Pong) flankiert. ROBERTO SCANDIUZZI ergänzte als Timur.

Im Gefolge dieses Jubiläums wird es zu einer im Juni in Berlin startenden Wanderausstellung kommen. Das wichtigste Ereignis ist aber wohl die Digitalisierung des ungeheuren Ricordi-Archivs, um den Zugriff auf das darin verwahrte Material zu erleichtern.

- Eva Pleus -

Neapel

Erlösung des Wagnertheaters

Neapel, die Stadt am Golf, besitzt – mit Verlaub gesagt – ein noch größeres, noch älteres, noch schöneres Opernhaus als Mailand, immerhin war Neapel ja lange vor Mailand Weltstadt, auch Weltstadt der Oper. Die 2000 Jahre alte Stadt am Golf pflegt eine alte Wagnertradition. Im Grunde seit Wagners Zeiten, als der „Meister“ ebendort am **PARSIFAL** komponierte. Der kam denn auch im Dezember fast gleichzeitig mit dem Mailänder „Tristan“ von Chéreau und Barenboim heraus. In einer ebenfalls sehr werktreuen Inszenierung des italienischen Regisseurs FEDERICO TIEZZI, der vor antiken Säulen, zwischen Flusskieseln und klassischen Reißbrettentwürfen das Drama der Sinnenabtötung zur Erlösung der Welt ansiedelte. Erstaunlich, wie sehr Tiezzi sich an Wagners Szenenanweisungen hielt – nichts für Freunde des deutschen Regietheaters. Aber das Stück fand statt, so wie Wagner es gemeint hatte, und es war mitreißend und anrührend, wie das funktionierte. (...)

Mehr noch als in Mailand machte man in Neapel eine musikalische Erfahrung, die das Wagnerhören

die in zeitlose Kostüme gesteckten Sänger sich selbst überlassen. Es wird viel herumgestanden, gegessen und gelegen, Schlüsselszenen werden ungeschickt gelöst und dramaturgisch verschenkt. Lediglich das Schlussbild wirkt vitaler. Das liegt aber auch an den Protagonisten. Obwohl ANDZELINA SVACKA einen wunderbar dunkel gefärbten, voluminösen Mezzo ihr Eigen nennen kann, ist sie als völlig unvorteilhaft angezogene Titelheldin nicht in der Lage, verführerische Erotik zu versprühen. Der langjährige Haustenor BRANKO ROBINSK, der noch über eine ansehnliche Mittellage verfügt, dessen Höhe aber strapaziert und wenig kraftvoll wirkt, zeigt als Don José auch darstellerisch kaum emotionale Regungen. JOZE VIDIC ist ein dickbäuchiger Escamillo ohne Ausstrahlung, aber wenigstens mit markantem Bariton ausgestattet. SABINA CVILAK singt die Micaela glockenrein und innig. Positiv aufgefallen sind noch MATEJ VOVK (Dancairo), DEJAN VRBANCIC (Remendado), KATJA KONVALINKA (Frasquita) und MIRJAM TOLA (Mercédès).

Das liegt auch zum Teil auch an PETER FERANEC. Dem Dirigent gelingt es zwar, ausgewogene Balance, Exaktheit und farbenreiche, duftende Klangschönheit im Orchester des Hauses zu erwecken, das Ausreizen von feuriger Sinnlichkeit und schneidender Leidenschaft schafft er jedoch nicht. Zudem ist er immer wieder damit beschäftigt, den stimmstarken Chor einzufangen.

- Helmut Christian Mayer -

Spanien Barcelona

Angelina und die Ratten

Bei seiner vorweihnachtlichen Neuinszenierung von Rossinis **LA CENERENTOLA** hat JOAN FONT wohl vor allem an die jugendlichen Besucher im Gran Teatre del Liceu gedacht, denn er bringt das *Dramma giocoso* als buntes Märchen auf die Bühne und spart nicht an Phantasie und komischen Einfällen. Omnipräsent sind sechs muntere Ratten

Szene aus „La Cenerentola“ in Barcelona (Foto Bofill)



– die einzigen treuen Begleiter und Freunde der armen Angelina. Sie tanzen und springen, spielen Diener und Bühnenarbeiter und greifen am Ende vor lauter Rührung ob des glücklichen Ausgangs der Geschichte sogar nach den Taschentüchern. Der Regisseur ist Gründer und künstlerischer Leiter der in Barcelona sehr bekannten Theatergruppe Comedians; und das spürt man in seiner zweiten Arbeit am Liceu (nach der „Zauberflöte“) in jedem Moment. Das Spiel ist tempobetont, reich an Slapstick-Effekten und Anleihen aus der *commedia dell'arte*. Die poppig-bunte Ausstattung von JOAN GUILLÉN arbeitet dem zu und nutzt viele Elemente aus dem Comic-Genre. Grelle Farben – rosa, türkis, violett, gelb, himmelblau – dominieren die originellen, aufwendig gearbeiteten Patchwork-Kostüme und riesigen Perücken. Die schnell verwandelbare Bühne zeigt zu Beginn einen Raum mit Kamin, Treppe und Mobiliar; später erscheinen im Hintergrund eine große Spiegelwand und ein hohes Portal, was den Szenen im Palast den angemessenen eleganten Rahmen gibt.

Die Neuproduktion stieß vor allem wegen der hochkarätigen Besetzung auf großes Interesse bei den Opernliebhabern der Stadt. Nach ihrer Fenena in der Saison 2005/06 war JOYCE DiDONATO am Liceu nun endlich in einer Titelrolle zu erleben. Sie spielte die Figur sehr anrührend und liebenswert, sang sie delikat und ungemein kultiviert mit zärtlich-weichen Tönen. Selbstverständlich blieb sie auch den virtuosen Erfordernissen der Partie nichts schuldig, fand interessante Verzierungen für die Szene „Signora, una parola“ und schmückte ihr Schlussrondo mit Trillern, *staccati* und zusätzlichen Spitzentönen. (Ihr Auftritt im Schloss in glitzernder Krone passte perfekt zur spektakulären Ausstellung der Swarovsky-Juwelen für Maria Callas im Foyer des Hauses.) Wenn es eine Einschränkung zur gloriosen Interpretation der amerikanischen Sängerin geben könnte, dann jene, dass ihr Mezzo sehr hell, fast sopranig klingt und damit dieser Rossini-Partie die interessanten dunklen Farben schuldig bleiben muss. Mit Spannung erwartet wurde JUAN DIEGO FLOREZ als hocheleganter Don Ramiro, der etwas verhalten begann, aber bei seiner großen Szene „Si, ritrovarla io giuro“ im 2. Akt mit starker Empfindung im Ausdruck, sicheren Spitzentönen und brillanter Koloratur einen blendenden Eindruck hinterließ. Seinen Dandini sang flink plappernd DAVID MENEDEZ, den Alidoro, der wie ein Zauberer aus dem Bilderbuch erscheint, SIMON ORFLA mit seinem gewohnt aufgerauhten Bass. Mit BRUNO DE SIMONE stand für den Don Magnifico ein Urgestein der italienischen *buffa* zur Verfügung – eine pralle komische Figur mit eloquentem Gesang. Seinen Töchtern Clorinda und Tisbe liehen CRISTINA OBREGON und ITXARO MENTXAKA ihre angemessenen strengen Stimmen.

Der Cor (JOSE LUIS BASSO) bot wie stets eine solide Leistung; das Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu unter PATRICK SUMMERS spielte mit Brio und Esprit, gelegentlich

auch mit einigen Unstimmigkeiten im Kontakt zur Bühne, die aber den enthusiastischen Erfolg der Aufführung nicht minderten.

- Bernd Hoppe -

Madrid

„Tancredi“ doppelt

Es war eine glänzende Idee des Director Artístico Antonio Moral, am Teatro Real Rossinis **TANCREDI** in den beiden existierenden Fassungen von Venedig (Februar 1813) und Ferrara (März 1813) zu präsentieren. Das erlaubte nicht nur den interessanten Vergleich der Werke mit ihren abweichenden *finali*, sondern brachte auch spannende Besetzungsalternativen. Der Grieche YANNIS KOKKOS hat beide Versionen inszeniert und ausgestattet – dass er auch als bildender Künstler arbeitet, ist in jedem Moment der Aufführungen zu sehen, deren Optik in ihrer oft grafischen Wirkung von einer bestechenden Ästhetik bestimmt wird. Die Bühne in strengem Schwarz/Weiß dominieren zur Linken und Rechten zwei Reiterstatuen; eine Tribüne in der Mitte zeigt ein Heer aus Marionetten in silbernen Rüstungen. Der Regisseur verwendet die Puppen auch als Doppelgänger der Figuren, die in prachtvolle Kostüme im Patchwork-Stil gekleidet sind, zur Veranschaulichung von deren Gedanken und Sehnsüchten. Den Chor in schwarzer Konzertkleidung mit Gesichtsmasken und vor allem einen Bewegungschor führt er verfremdet, beispielsweise in Zeitlupe, und beinahe choreographisch. Für die Illustrierung der einzelnen Schauplätze fahren später noch verschiedene Segmente – Treppen, Türme, eine Palme und ein Kirchenfenster – von beiden Seiten der Bühne herein; für das Finale dient die expressionistische Silhouette eines Bergmassives in der Manier von Gabriele Münter im Hintergrund, was besonders der Fassung mit dem tragischen Ende die passend strenge Atmosphäre verleiht. Beim *lieto fine* dagegen regnet zum munteren Schlussquartett Goldfitter auf die Protagonisten herab.

Diesen ersten Abend dominiert – trotz einer angekündigten Erkrankung – PATRIZIA CIOFI als Amenaide mit sicherer Stimmführung, reichem Ton ohne jede Schärfe und expressivem Aplomb. Ihr sehr persönlich timbrierter Sopran berührt mit wunderbaren Linien, flehentlichem Ausdruck und souveräner Bewältigung der virtuellen Teile ihrer Partie. Da hatte es DANIELA BARCELLONA in der Titelrolle schwer, sich zu behaupten – der herbe Mezzo mit strenger Höhe verfügt zwar über Volumen und Autorität, gibt Tancredis Klagen auch mit starker Inbrunst, irritiert aber durch manch spröde Spitzennoten. Amenaides Vater Argirio ist eine von den gefürchteten hohen Tenorrollen Rossinis; und BRUCE SLEDGE hat auch merkwürdige Mühe mit der Tessitura, verfügt aber immerhin über die nötige Flexibilität für die Koloraturläufe. Für Argirios Widersacher Orbazzano setzt UMBERTO CHIUMMO einen recht aufgerauhten Bass ein, imponiert aber mit rassischer Erscheinung. Die Besetzung ergänzen an beiden Abenden MARINA RODRIGUEZ-CUSI als Isaura – zu Beginn etwas holprig in der Stimmführung, aber mit ihrem gutturalen *contralto*-Timbre stimmlich von besonderem Reiz – und MARISA MARTINS als Roggiero mit blendender Figur und schwärmerischem Ausdruck.

Der Coro des Teatro Real (JORDI CASAS BAYER) singt und agiert mit großem Engagement; das Orquesta Titular spielt unter der animierenden

Leitung von RICCARDO FRIZZA *con brio* und mit effektvollen *accelerando*-Steigerungen. Der italienische Dirigent führt die Ensembles sicher und versteht es auch, mit den Streichern düstere Stimmungen zu malen (Einleitung 2. Akt) oder manche Arie (wie Amenaides Gefängnissszene) in geradezu bellinischer Elegie zu grundieren.

In der Aufführung der Ferrara-Version am nächsten Abend gelang ihm sogar noch eine Steigerung und größere Spannung – natürlich auch ein Verdienst der Besetzung der Titelpartie mit EWA PODLES. Die polnische Sängerin in grandioser Verfassung formt farbig und eloquent die Rezitative, überwältigt einmal mehr mit ihrem üppigen Volumen, der satten, keine Grenzen zu kennenden Tiefe und den spektakulären Spitzentönen. Großes, unvergleichliches Pathos besitzt die *Gran scena* „Dove son io?“, ergreifend gestaltet wird die Sterbeszene, bei welcher der verwundete Tancredi als Marionette hereingetragen wird, während die Interpretin am Schild stehend, von Pfeilen eingerahmt wie der Heilige Sebastian, ihren zu Herzen gehenden Abschied von Amenaide gestaltet. Diese ist keine ideale Partie für MARIOLA CANTARERO, die mit deren Koloraturgirlanden überfordert

ist und manch unangenehm grelle Spitzentöne hören lässt. Ihr zu metallischer Sopran vermag dieser romantischen Heldin Rossinis nicht genügend lyrische Emphase zu geben. Einen baritonale gefärbten Tenor von Gewicht und durchschlagender Kraft in der Höhe lässt JOSE MANUEL ZAPATA als Argirio hören. Bei aller stimmlicher Wucht mangelt es dem Sänger nicht an der Beweglichkeit, so dass das große Duett mit Tancredi im 2. Akt („Ah, se de' mali miei“) mit seiner grandiosen Steigerung am Schluss („Al campo“) ein akklamierter Höhepunkt des Abends wird. Der grobkörnige Bassbariton von GIOVANNI BATTISTA PARODI passt recht gut zum intriganten Charakter des Orbazzano. Am Ende Jubel für alle und natürlich Ovationen für La Podles!
- Bernd Hoppe -

Valencia

Klang-Opulenz unter dem Schatten des Kreuzes

Die bekannte Inszenierung des **DON CARLO**, die GRAHAM VICK für die Opéra National de Paris realisierte, hat das Kreuz als abstraktes Leitmotiv, das sich vergrößert oder verkleinert. Manchmal erscheint es nur als eine Silhouette, und manchmal ist es ein großer Farbfleck, der uns an die Bilder Mark Rothkos erinnert. Einige realistische Elemente (das Reliquar, aus dem Filippo II. im Autodafé vor dem Volk als kämpfender Heiliger erscheint) und die Kostüme geben einige epochale Bezüge. Die Inszenierung ist insgesamt etwas kalt und unspektakulär, aber sie stellt sich auch nicht gegen die Musik. Wie schon in Salzburg mit Herbert Wernicke, wählte LORIN MAAZEL die traditionelle italieni-



Yonghoon Lee/Carlo und Carlos Alvarez/Posa (Foto PdIA)

sche Fassung in vier Aufzügen. Der Star-Dirigent bevorzugt einen opulenten Verdi-Klang, das sein von ihm gebildetes und betreutes Orquesta de la Comunitat Valenciana immer in den Vordergrund stellt. Er deutet sehr klar an, welche Passagen ihn am meisten interessieren und setzt in diese all seine hohe dramatische Kraft. Phrasen wie „La pace dei sepolcri“ im Duett zwischen Posa und Filippo oder das Freundschafts-Motiv erklangen mit unerhörter Vehemenz. Andere Stellen, vor allem das Autodafé, waren nicht viel mehr als (luxuriöse) Routine.

Die erstklassige Besetzung geriet nach einer langen Reihe von Absagen etwas eingeschränkt. Dennoch gab es einige Überraschungen, vor allem in der Titelrolle, die vom zwanzigjährigen koreanischen Tenor YONGHOON LEE tapfer verteidigt wurde. Er sprang für Marcello Giordani ein und zeigte eine sehr schöne und frische lyrische Stimme mit sicheren Höhen, die am Anfang zwar etwas schmal für die Rolle erschien, aber im Laufe der Aufführung an Sicherheit und Kraft gewann. Außerdem zeigte er eine kultivierte Gesangslinie, hervorragende Musikalität und eine passend jugendliche Erscheinung. Allerdings sollte er dieses Repertoire nicht zu oft singen, sondern es mit leichteren Rollen kombinieren. Die russische Mezzosopranistin ANNA SMIRNOVA (die an Stelle von Nadia Krasteva sang) besitzt eine echte Eboli-Stimme, mit durchschlagender Höhe, reicher (Brust-)Tiefe und fulminanter Expression. Auch CARLOS ALVAREZ konnte wegen Krankheit bis zur dritten Aufführung die Rolle des Posa nicht übernehmen, ließ aber dann keinen Zweifel daran, dass er heute wegen der virilen Noblesse und der Homogenität der Farben keine Konkurrenz in dieser Partie hat. Die chilenische Sopranistin ANGELA MARAMBIO war eine sehr entschlossene Elisabetta. Ihre reiche jugendlich-dramatische Stimme mit schönem *squillo*, die besonders geeignet für Verdi scheint, expandierte vor allem in den großen Ensembles und

in beiden Duetten mit Carlo, wo sie die schöneren Nuancen hören ließ.

ORLIN ANASTASSOV zeigte eine sehr slawische Diktion und eine zu helle Stimme für Filippo II., dem es an Charakter fehlte. Seine große Arie „Ella giammai m'amò“ war kein Höhepunkt des Abends – trotz der inspirierten Cello-Einleitung. Viel mehr Energie zeigte ERIC HALFVARSON als Großinquisitor. Unter den sehr guten *Comprimari* ragte besonders die *Voce dal cielo* der Sopranistin OLGA PERETYATKO hervor. - Rafael Banús -

Ungarn Budapest

Erstaunlich

Die B-Premiere der **ELEKTRA** an der Magyar Allami Operaház markierte einen gewaltigen Niveausprung des Hauses. Vorausgegangen waren einige Aufführungen in der A-Besetzung mit Nadine Secunde und Agnes Baltsa, doch die ausschließlich aus dem reichen Ensemble besetzte Alternative brauchte sich auch aufgrund der psychologisch ausgependelten Inszenierung von BALASZ KOVALIK hinter keiner internationalen Produktion zu verstecken; hinsichtlich der Textdeutlichkeit war sie den meisten hierzulande erlebten Aufführungen überlegen. Eine Lieblingsbeschäftigung der Budapester besteht im Besuch eines der zahlreichen historischen Thermalbäder. Auch in CSABA ANTALS türkisarben geflüster Badesanstalt frönen die spärlich