

Berlin ist immer eine Reise wert:

Grossartiger Abende an der Deutschen Oper, interessante Inszenierung an der Komischen Oper, überragende Produktion in der Staatsoper unter den Linden, spektakuläres Konzert in der Philharmonie, Piano à deux Barenboim/Lang Lang und sehenswerte halbszenische Aufführung im Konzerthaus –

Reise mit dem Theaterclub

1. Cassandra (Vittorio Gnegchi/Elektra (Richard Strauss

Wer gut in griechischer Mythologie bewandert ist, konnte über Ostern 2008 in Berlin sehenswerte Operaufführungen geniessen. Einen besonderen Premierenabend bescherte den Opernliebhabern die Deutsche Oper am mit der bemerkenswerten Kombination von Vittorio Gnegchis „**Cassandra**“ mit Richard Strauss' „**Elektra**“.

Nach der Uraufführung der „Elektra“ im Jahr 1909 in Dresden erschien in Italien eine Rezension unter dem Titel „Telepatia musicale?“ („Musikalische Telepathie?“), in der der Verfasser Giovanni Tebaldini mit Hilfe von Notentafeln nachzuweisen versuchte, dass Richard Strauss, dem die Oper „Cassandra“ – 1905 in Bologna unter der Leitung von Arturo Toscanini uraufgeführt – bekannt war, musikalisch-thematisch auf Gnegchi zurückgegriffen habe. Man kann diese Frage als zweitrangig einstufen, dennoch war es eine ausgezeichnete Idee, die beiden inhaltlich und musikalisch zusammenhängenden Werke an einem Abend zu präsentieren.

Die Oper „Cassandra“ erzählt die unmittelbare Vorgeschichte von „Elektra“. In diesem Werk steht Elektras Mutter Klytämnestra im Mittelpunkt, die wegen der Tötung ihrer Tochter Iphigenie Rache an ihrem Ehemann nehmen will. Agamemnon hatte sie den Göttern geopfert, um von ihnen günstigen Fahrtwind für die Überfahrt nach Kleinasien – seine Schwägerin Helena war von Paris nach Troja entführt worden, worauf die griechischen Könige einen Rachefeldzug unter der Führung Agamemnons beschlossen hatten – zu erleben. Aus Troja bringt Agamemnon Cassandra mit, die mit seherischen Gaben versehene Tochter des trojanischen Königs Priamos. Sie sagt den Tod Agamemnons voraus, der von Klytämnestra und deren Geliebten Aegisth im Bad erschlagen wird, wie auch die Ermordung der Täter. Jahre später wird Klytämnestra von ihrem eigenen Sohn Orest, angetrieben von seiner Schwester Elektra, getötet.

Die veristisch gefärbte Musik von Vittorio Gnegchi, die einen Rausch von herrlichen Klangfarben vermittelt, begeisterte das Publikum genau so wie die leidenschaftliche, exaltierte, oft bizarr brodelnde Musik von Richard Strauss, über die der Musikkritiker Julius Korngold einst schrieb: „Diese Malkraft kennt in ihrer Virtuosität keine Grenzen mehr.“ Das Orchester unter der präzisen Leitung von Leopold Hager lief zur Hochform auf und liess das Haus regelrecht erbeben.

Grossartige Leistungen in der gelungenen Inszenierung von Kirsten Harms boten die Protagonisten, die alle schwierigen Passagen stimmlich grandios bewältigten. Małgorzata Walewska brillierte als Cassandra genauso wie Susan Anthony als Klytämnestra – auch darstellerisch – in Gnegchis Oper, in der auch Gustavo Porta als Agamemnone und Piero Terranova als Aegisth überzeugten. In „Elektra“ begeisterten vor allem Jeanne-Michèle Charbonnet in der Titelrolle, Manuela Uhl als

Chrysothemis und Reiner Goldberg als Aegisth, während Jane Henschel in der Rolle der Klytämnestra anfangs mit Problemen zu kämpfen hatte. Grosser Jubel und lang anhaltender Applaus des Premierenpublikums belohnten die Sängerinnen und Sänger, den Dirigenten und das Leading-Team.

2. „Orest“ von Händel in modernem Gewand

Thematisch wunderbar passte Händels selten gespieltes Werk „Orest“ in der Komischen Oper, das erst die dritte Inszenierung seit Entstehen erlebte. Für diese Oper wurden Arien aus älteren Werken Händels mit einem neuen Libretto kombiniert, einer Praxis, die im 17. und 18. Jahrhundert gängig war, durch die Entwicklung des Urheberrechts aber heutzutage aus der Mode gekommen ist.

Die Handlung der Oper: Nach der Ermordung seiner Mutter wird Orest von den Furien gejagt und in den Wahnsinn getrieben. Das Delphische Orakel weissagt ihm Heilung auf Tauris, wo der Tyrann Thoas herrscht, dem seinerseits ein Orakel den Tod durch Orest vorausgesagt hat. Er lässt deshalb alle Fremden der Göttin Artemis opfern, deren Priesterin Iphigenie die vermeintlich vor langer Zeit getötete Schwester des Orest ist. Sie lebt in der Angst, irgendwann ihren Bruder opfern zu müssen, ohne ihn zu erkennen. Als Orest auf Tauris landet, fühlt sie sich dem Fremden merkwürdig hingezogen und versteckt ihn. Hermione und Pylades reisen dem Freund nach und werden von Philoktet, einem Offizier Thoas' aufgegriffen. Während Hermione das Verlangen des Tyrannen weckt, wird Pylades zur Opferung in den Tempel gebracht, aus dem ihn Orest zu befreien versucht. Dabei gerät er selbst in Gefangenschaft. Thoas bedrängt Hermione und stellt die Freilassung der Griechen als Lohn für sexuelle Hingabe in Aussicht. Nach einem Fluchtversuch eskaliert die Situation, als Iphigenie die beiden Fremden opfern soll. Schliesslich tötet Orest Thoas und er verlässt mit seiner Schwester und seinen Freunden die Insel.

Die musikalische Leitung oblag Christopher Moulds, die Inszenierung Sebastian Baumgarten.

Deren Versuche, dem Werk Lebendigkeit in einer veränderten Realität einzuhauchen, gelangen nur bedingt. Sowohl musikalisch wie auch szenisch waren starke Brüche merkbar, die eine Wiedererweckung dieser Oper Händels nicht sehr real erscheinen lassen. Zum Teil sehr gut waren die sängerischen Darbietungen, vor allem von Kristina Hammarström in der Titelrolle und Agneta Eichenholz als Iphigenie, gut auch Christina Clark als Hermione und Adrian Strooper als Pylades, während Peteris Eglitis als Thoas und Carolin Mylord mehr schauspielerisch überzeugten.

3. ALCESTE von Gluck in einer konzertanten Aufführung mit Szene

Einen erfreulich starken Eindruck hinterliess im Konzerthaus am Gendarmenmarkt die Aufführung von Glucks Oper „Alceste“. Angekündigt als konzertante Aufführung mit Szene überraschte sie mit einer mehr als gelungenen Inszenierung in Kostümen. Lothar Zagrosek, der die musikalische Leitung innehatte, spricht im Programmheft von einer „neuen Kunstform“, die zu entwickeln er sich vorgenommen hat, „einer konzertanten Oper mit szenischer Erzählung“. Dass er damit Christoph Willibald Gluck, der seinerzeit als Erneuerer der Opernform galt, gerecht wird, ist äusserst erfreulich, erlaubt diese Art doch spannend erlebbare Aufführungen von Werken, die den Opernhäusern als nichttauglich für das Opernrepertoire scheinen.

Regisseur Joachim Schlömer entwickelte eine szenische Lösung, die eine Art Mischform von Konzert und Oper ist. Mit einem einfachen Bühnenbild, das wohlthuend archaisch wirkte, Videoeinspielungen und Kostümen schaffte er eine dichte Atmosphäre, die nie von der grossartigen Musik Glucks ablenkte, wie es oft überladene Bühnenbilder tun. Dass die Aufführung hervorragend gelang, ist vielen

guten Ideen – so agierte der blendend einstudierte Chor von verschiedenen Positionen des Konzertsaaes aus –, aber wohl auch dem Enthusiasmus aller Beteiligten zuzuschreiben.

Die Handlung in einer Kurzfassung: Ein Herold verkündet dem Volk, König Admeto liege im Sterben. Im Tempel wird ein Bittgesang angestimmt, worauf die Statue des Gottes Apollo verkündet: „Der König wird sterben, wenn nicht ein anderer für ihn stirbt.“ Alkestis fühlt sich berufen, ein Beispiel ehelicher Treue zu geben und verlangt von der Unterwelt die Annahme ihres Opfers. Sie erbittet lediglich Aufschub, um von ihrer Familie Abschied nehmen zu können. Der Hof feiert die Genesung des Königs. Als Admeto vom Opfer seiner Frau erfährt, reagiert er bestürzt und will das Orakel erneut befragen: ein Leben um den Preis Alkestis' erscheint ihm schlimmer als der Tod. Ehe Alkestis stirbt, nimmt sie Admetos den Schwur ab, sich nicht wieder zu verheiraten. Das ganze Land trauert um sie, der König will sich sogar töten, wird aber entwaffnet. Da erscheint Apollo mit Alkestis. Gerührt von Admetos Qualen und ihrem Edelmut schenken die Götter Alkestis wieder das Leben.

Brillant in jedem Ton, in jeder Geste Christiane Oelze in der Titelrolle und Marie-Claude Chappuis als Ismene – beide Augenweide und Ohrenschauspieler zugleich –, beeindruckend auch die Tenöre Dominik Wortig als Admeto und Johannes Chum als Evandro sowie die Baritone Kai-Uwe Fahnert (Oberpriester und Apollo) und Simon Pauly als Herold. Dirigent Lothar Zagrosek verrichtete Schwerstarbeit und schaffte das fast Unmögliche, alle Einsätze der im Haus verteilten Protagonisten präzise zu geben. Ein wunderbarer Abend, der hoffentlich bald in den Konzertsälen anderer bedeutender Musikstädte, wie München und Wien, Schule machen wird!

4. Der Spieler von Prokofiev

"Der Spieler" schien ein für allemal sein Spiel verloren zu haben. Prokofieff, brodelnd vor Erfindungslust und Draufgängertum, war erst 26, als er seine Oper (nach Dostojewskis Roman) niederschrieb. Zehn Jahre später revidierte er sie. Passte sie einigermaßen der herkömmlichen Aufführungspraxis an. Doch noch immer schien ihre Zeit nicht gekommen. Erst jetzt, bei ihrer Aufführung in der Staatsoper, erweist sie sich von Grund auf als Meisterwerk der Originalität, der musikalischen und inszenatorischen Tatkraft und erspielt sich rundum einen Sensationserfolg.

Die einzige bittere Pille: Einstweilen sind nur 2 Aufführungen geplant und unsere war schon die Letzte. Dann wandert dieses neue Glanzlicht des Berliner Repertoires an die Mailänder Scala ab. Sie ist schliesslich Koproduzentin der Aufführung. Ausserdem hat auch in ihrem Hause Daniel Barenboim das grosse musikalische Sagen. Der neue Slogan "Be Berlin" ist offenbar noch nicht an sein Ohr gedrungen.

Prokofieffs "Der Spieler" ist eine musikdramatische Tollkühnheit in vier Akten. Das Stück schlängelt sich, anfangs ziemlich undurchschaubar, an sich selbst heran. Was will, was soll es eigentlich werden? Sarkasmus nach Noten? Konversationsstück für Musik? Geisselung des Bourgeois? Liebestragödie? Es ist immer alles zugleich. Das irritiert zunächst, wenn auch auf immer wieder aufwühlende Weise. 31 Darsteller werden bemüht. Es hagelt Rollen und Röllchen, auch klitzekleine. Die Schauplätze wechseln, nicht gerade am laufenden, doch am still sich dahin schiebenden Band. Dmitri Tscherniakow, der Regisseur, gleichzeitig sein genialischer Bühnenbildner, hat es erfunden und setzt es mit höchst bildhafter Beredsamkeit ein.

"Der Spieler" ist ein Salonstück. In der eleganten Hotelhalle mit ihren schier eisern herumsitzenden, schweigsamen Gästen, sind sie alle daheim, die wie wild hinter den Rubeln, die sie noch nicht besitzen oder gerade verloren haben, her sind: eine Clique der Schleimer und Schleicher, der Liebes- und der Geldgierigen, der feinen Pinkel und der weiblichen Schickeria, einander belauernd, benutzend, ausbeutend. Eine Luxushorde. Beigegeben ist ihr ein Orchester von fantastischem Klangreichtum. Es setzt Herausforderungen nach Noten, und sie alle werden von der Staatskapelle unter dem inzwischen wahrhaft einzigartigen Daniel Barenboim mit Hochglanz, Bravour, schier Ohren sprengenden Ausbrüchen erfüllt. Das Orchester singt sich bei Prokofieff tief in die menschlichen Schicksale ein, und Barenboim deckt sie spürsinnig auf.

Er hat dafür ein glänzendes Ensemble zur Verfügung. Held des Abends ist zweifellos Misha Didyk, ein junger Tenor von schier verzweifelter Stehvermögen, der alle Lebenslagen, so penetrant sie ihn auch anfallen, mit denkbar stabiler Stimme durchsingt. Mit ihr allein schon hätte er die Bank der Spielhölle sprengen können. Kaum weniger eindrucksvoll die Wiederkehr im Nerz der unvergessenen Stefania Toczyska, der Babulen'ka des Stücks, der alten Dame mit dem Millionenerbe, nach dem alle gieren, die es aber wie zum Trotz im Handumdrehen verspielt. In einem eindringlich stummen Prozess entledigt sie sich nachdrücklich ihrer Brillanten, Ringe, ihres Schmucks, selbst des Pelzes. Nichts bleibt ihr mehr (ausser ein paar Dörfern und Häusern, von der Moskauer Wohnung zu schweigen).

Der Mann, der sie zu allermeist ausschlagen will, ist General Vladimir Ognovenko, ein hochrangiger Soldat in feinstem Zivil mit regierender Stimme, der gleichzeitig hinter dem Geld der Alten wie dem Charme der süssen blonden Silvia de la Muela her ist: beides vergeblich, wie das gnadenlose Leben so spielt. Und da ist auch noch

Polina, die Kristine Opolais bewunderungswert singt, ein Rätselwesen aus der Welt Dostojewskis. Stephan Rügamer ist vom Scheitel bis zur Sohle, der flatterhafte Liebes-Marquis; Viktor Rud ein anderer Herr der fragwürdigen Gesellschaft, in der am Ende die Fetzen fliegen. Nichts egalisiert im Handumdrehen derart nachdrücklich wie der Spielverlust. Ihm hat Prokofieff mit seinem "Spieler" ein durchaus einzigartiges musikalisches Monument gesetzt.

5. Theseus (Teseo) von Händel

Händel ist herrlich und überlebt auch die skurrilsten Inszenierungen, wie die seiner Oper „Theseus“ an der Komischen Oper Berlin. Gerade dieses Werk, ein Meilenstein auf Händels Weg zum Ruhm, hat solch ein hohes Potential an musikalischen Einfällen und Differenzierungen, dass es nach wie vor fasziniert. Vor allem deshalb, weil Händel hier einer Person seine besondere Sorgfalt angedeihen lässt: der Medea. Diese Frau, Königstochter und Zauberin aus einem fremden Reich, masslos in ihrer Liebe, ihrem Hass und ihrem Vernichtungswillen, hat nicht nur die Fantasie des Euripides angeregt, sondern auch die des Hallensers. Sie, die Asylantin mit Pass, spielt die Hauptrolle in dieser Oper, die eigentlich Medea heissen müsste. Denn der Kriegsheld Theseus ist mehrere Akte lang eher indirekt präsent - als Schwarm der beiden Frauen Agilea und Medea.

Agilea wird aber nicht nur von Theseus geliebt, sondern auch von König Ägeus. Der hat vorher zwar Medea die Ehe versprochen, doch er hat Glück. Wegen Theseus legt sie auf diese Heirat keinen Wert mehr.

Ein weiteres Paar bilden Clizia und Arcane. Insgesamt also ein Kreuz und Quer von Verbindungen und Verwicklungen. All' das vollzieht sich vor dem Hintergrund eines Krieges mit zunächst ungewissem Ende, aus dem Theseus als Sieger über den Minotaurus heimkehrt. Der 31jährige Gast-Regisseur Benedikt von Peter, der kürzlich für seine Heidelberger Inszenierung „Chief Joseph“ mit dem Götz-Friedrich-Preis ausgezeichnet wurde, sieht in ihm jedoch einen Traumatisierten, der nur schwer ins Alltagsleben zurückfindet. Und aus der dramatischen Händel-Oper macht er ein turbulentes Etwas mit vielen Gags, die jedoch eher Selbstzweck sind. Er inszeniert ein Mittelding zwischen Farce und Politstück, ohne sich für das eine oder andere zu entscheiden.

Anfangs agieren und singen die Darsteller vor geschlossenem Vorhang in einer Art Korridor, möbliert mit Espresso-Maschine, Wasserflaschen und diesen weissen Plastik-Gartenstühlen, die inzwischen vom Nord- bis zum Südpol Standard sind. Später kommen Fotoreporter, Kameras und Dampfquirls hinzu. Der König regiert von einem hohen Fabrik- oder Schiffssteuerstand sein Volk. Das antike Geschehen in unsere Zeit geholt, soll das wohl bedeuten.

Ausserdem will von Peter will zu Vieles auf einmal: das Publikum amüsieren und es durch solche „Modernisierungen“ für die im Jahr 1713 uraufgeführte Barockoper interessieren. Gleichzeitig erhebt er den mahnenden Zeigefinger gegen Krieg und falsches Heldentum, wenn er z.B. Theseus ein Schild mit dem bekannten Slogan um den Hals hängt: „Soldaten sind Mörder“. Doch dieser Spagat gelingt ihm nicht. „Gut gemeint ist nicht gut,“ sagte schon Bertolt Brecht, und die Fussstapfen eines Götz Friedrich sind für ihn viel zu gross.

Ganz nebenbei konterkariert er seine vor der Premiere getätigten, fast ehfrüchtigen Äusserungen zu Händels Musik und lässt insbesondere die Arien der Männer ins Ironische abdriften, eine Idee, die die Interpreten offenbar gerne aufgreifen.

Dennoch singen die beiden Countertenöre Hagen Matzeit als lächerlich gezeichneter König und der komödiantisch begabte David DQ Lee als Arcane so wunderbar und mit solchem Engagement, dass Händel ohnehin obsiegt. Die von Arcane angebetete Clizia (Karolina Andersson), die mit langen Beinen auf hohen Hacken über die Bühne stakst, mutiert im Laufe des Geschehens von einer seelisch gelähmten Frau zu einem Schicki-Micky-Nachkriegsgirl (Kostüme Katrin Wittig).

Agilea und Medea, die beide Theseus lieben, werden dagegen kaum verformt. Zwar wälzen auch sie sich gelegentlich im echten nassen Schlamm, der das Schlachtfeld darstellen soll (Bühnenbild Natascha von Steiger), machen sich dabei auch tüchtig dreckig, doch im Grunde bleiben sie als Händels Heldinnen unversehrt. Marina Rebeka leiht der Agilea ihre warme wendige Stimme, der lyrische Passagen voller Melancholie ebenso liegen wie der Triumphgesang der Liebe. Die tragende Rolle der Medea ist mit Stella Doufexis idealbesetzt. Von Stimme, Gestalt und Schauspiel erleben wir eine wahre Königin, eine Einsame, eine Liebende und eine Furie, alles in gleicher Vollkommenheit. Sie erhält schliesslich zu Recht wahre Ovationen. Den Theseus - mehr einem Terroristen ähnelnd als einem Helden - verkörpert die schlanke Elisabeth Starzinger, der Star des Hauses, in einer Hosenrolle. Auch er/sie lässt darstellerisch und sängerisch nichts zu wünschen übrig, ganz gleich, ob er/sie ihre Arien liegend oder stehend absolviert. Sehr gut gelingen auch die Duette mit Agilea.

Damit aber alles nicht zu feierlich wird, muss der König (mit vorgeschalltem Bauch) gegen Schluss noch zum Klopapier greifen, um sich nach getaner Verrichtung den Hintern zu wischen. Dass unter solch unsinnigen Zutaten und unter dem schrill gestalteten letzten Akt, dessen Geschehen den Zuschauern per Video übermittelt wird, diese Oper kaum leidet, ist neben den glänzenden Gesangsleistungen auch dem Orchester der Komischen Oper Berlin Alessandro de Marchi zu verdanken. Er lässt Händels meisterliche, nuancenreiche Musik mit Verve und eleganter Leichtigkeit erblühen. Zuletzt grosser Beifall, der die Buhrufe für den Regisseur bei weitem übertönt.

6. Lang Lang und Barenboim in der Philharmonie

Junge, schäkere nicht mit dem Orchester, dein Publikum sitzt dort, mach artig deine Verbeugung, so ist's gut, jetzt abgehen, die klatschen noch weiter, bis wir wiederkommen . - es war putzig anzusehen, wie Daniel Barenboim nach dem ersten Klavierkonzert von Brahms seinen Solisten Lang Lang auf dem Podium herumführte, als hätte der noch keinen Konzertsaal von innen gesehen. Er selbst applaudierte ihm auf jene demonstrative Art, die den Fans das rechte Mass des Beifalls anzeigen mag - zu viel muss es auch nicht sein, der Junge soll auf dem Teppich bleiben.

Lang Lang könne das ursprünglich angesetzte zweite Klavierkonzert von Brahms noch nicht, verriet Barenboim im Gespräch mit der Berliner Zeitung (12. März 2008), daher würden sie jetzt, wie vor einem Dreivierteljahr, noch mal das erste aufführen. Lang Lang hatte damals von Barenboim offenbar einiges erzählt bekommen über das Verhältnis von Solo und Orchester, von Konstruktion und Ausdruck, die Aufführung hatte erstaunliches Format. Am vergangenen Donnerstag, im ersten Sinfoniekonzert der Festtage der Staatsoper, war davon nicht mehr allzu viel übrig. Barenboim schien herausfinden zu wollen, wie viel vom einst penibel Vorbereiteten bei Lang Lang übrig bleiben würde, wenn man die Musik freier fließen lassen würde. Und so lockte er den Pianisten mit sehr flexiblen Tempi auf Abwege - und der liess sich verlocken. Lang Langs Soli wucherten zu üppigen Urwäldern. Suchte er sonst die Exaltation der Virtuosität, so hat er nun Geschmack an der Exaltation der Innigkeit gefunden. Nun mag es innig zugehen bei Brahms, aber zugleich wird man auch draussen gehalten durch die Mittelbarkeit einer Struktur, die ihre Klanggestalt auf dem Weg zum Klavierkonzert mehrfach wechselte. Lang Lang stiess einen mit der Nase ins Bettlaken, im Glauben, es wäre das von Brahms, in Wirklichkeit war es aber nur sein eigenes - was allerdings seinen Fans ohnehin lieber sein dürfte.

Als Zugabe spielte Lang Lang "Isoldes Liebestod" von Richard Wagner in der Bearbeitung von Franz Liszt - ein Stück, das Barenboim in der zweiten Hälfte dirigierte. Auch hier eskalierte die Innigkeit des Sich-Verlierens in kleinen Figurationen, aber mit einem Mal hatte das Gewalt, plötzlich stimmte das - und es stimmte vor allem im Zusammenhang mit dem Klavierklang. Eine Musik der Sehnsucht benötigt eher den anschwellenden Ton als den verklingenden des Klaviers. Barenboim verwirklichte das mit der Staatskapelle Berlin in ungemein beeindruckender Weise, zumal im pausenlosen Anschluss an den hastig verdichteten Expressionismus von Schönbergs Fünf Orchesterstücken: Die Töne streckten sich nacheinander und schienen damit das Tempo aus sich selbst heraus anzuziehen. Im gedrängteren Tempo scheinen sich die Töne geradezu zu verschlingen, beim Verlangsamten dagegen bis zum Zerreißen zu spannen. Das konnte nun Lang Lang mit dem Klavier nicht darstellen, so viel Liszt auch mit Tremoli und Repetitionen getrickst hat. Deswegen lässt er die Musik verhallen und in einen labyrinthischen Innenraum stürzen, in dem sie sich selbst zur Erinnerung wird.

7. Klavierduo Barenboim/Lang Lang am Ostersonntag-Mittag

Immerhin hat Liszt nicht diese, aber einige seiner Bearbeitungen "Réminiscence" genannt. Mit den "Réminiscences de Don Juan" erzielte Lang Lang im Klavierduo mit Barenboim am Ostersonntagnachmittag einen durchschlagenden Erfolg: Der virtuose Irrwitz der bearbeiteten Champagner-Arie war genau das, was man von Lang Lang hören wollte. Barenboims pädagogische Bemühungen blieben dagegen blass. In Ravels "Ma mère l'oye", von Kindern nach zwei Jahren Klavierunterricht zu

bewältigen, waren nicht nur verblüffend viele falsche Töne zu hören, sondern auch eine bestürzende klangliche Konzeptlosigkeit. Und Bartóks Sonate für zwei Klavier und Schlagzeug offenbarte sich in dieser Aufführung als ziemlich autistische und brüchig konzipierte Tonbasterei. Bartók hat den Klängen des Schlagzeugs nicht zugetraut, ein Stück zu tragen, es setzt dem spröden Konstrukt nur ein bisschen Zisch und Bumm zu, das Torsten Schönfeld und Dominic Oelze gleichwohl mit mehr Charisma darstellten als Barenboim und Lang Lang ihr unermüdliches Skalengedrechsel. Der Applaus klang teilnahmslos, und jemand von ganz oben in der Philharmonie rief beständig sein Buh! hinab. Ein Hörer schmiss Lang Lang und Barenboim im Abgehen seine Rosen hinterher und traf sie beide tatsächlich noch am Hinterkopf. Mag das nun Ungeschick oder ein Attentat gewesen sein, Barenboim setzte sich zur Wehr, hob eine Rose auf und warf sie mit Anlauf ins Publikum zurück.

Lang Lang, der mit links und rechts ebenbürtig Tischtennis spielt (Koordinationsprobleme sind ihm offenbar fremd, er unterschreibt auch mit beiden Händen – manchmal sogar gleichzeitig!) steht die Musikwelt offen. Ob er vor den Gefahren des schnellen Ruhms, vor Hybris gefeit ist? "Die Angst vor der Gefahr des Erfolgs ist mir fremd", sagt er. Und solange sein Vater mit ihm tourt, hat er sicherlich recht. Denn im Künstlerzimmer geht es vor den Konzerten manchmal richtig laut zu – in aller väterlicher Freundschaft. Wir verstehen da ohnehin nur Chinesisch.

8. Verdis selten gespielte Oper "Simon Boccanegra" an der Deutschen Oper: Die Tragödie der Macht wird reine Musik

Simon Boccanegra

Oper von Giuseppe Verdi | Inszenierung: Lorenzo Fioroni

Deutsche Oper Berlin

Aufstieg und Fall eines Dogen. Genua im 14. Jahrhundert, Unruhen beherrschen die Stadt. Das Volk kämpft gegen Patrizier, Ghibellinen gegen Guelfen. In einer Mischung aus privatem und politischem Kalkül wird der bürgerliche Simon Boccanegra zum ersten Dogen der Republik gewählt. Ein Neubeginn, der im Zeichen unermesslicher Hoffnungen und Erwartungen steht. Doch politische und private Motive ergänzen und durchkreuzen einander. Die unstandesgemässe Liebe Boccanegras ist zerstört, die Tochter entführt und von der Gegenseite als Erbin des Familienvermögens rekrutiert. Aus dem Dunkel der Geschichte blitzen die Ahnungen vererbter Feindschaften auf, deren Anfang und Ursache keiner mehr kennt. Innerhalb von Augenblicken wird Freund zu Feind und der Feind zur verlorenen Tochter. In diesem Dickicht versucht Boccanegra, eine politische Utopie zur Maxime seiner Herrschaft zu machen und als ein umsichtiger Staatsmann im Zeichen von Liebe, Humanität und Gnade zu regieren. Doch zwischen den Forderungen eines idealen politischen Herrschers und den eigenen Privatinteressen hin- und hergerissen, scheitert er im schicksalhaften Sumpf von Rache und Verrat. Bei der Heirat seiner Tochter, die politische und private Einigkeit bringen soll, bricht Boccanegra sterbend zusammen – vergiftet von einem ehemaligen Mitstreiter. Erschütternd klingt das Fazit dieser Generation der Väter: »Alle Freude auf Erden ist nur trügerischer Zauber. Das menschliche Herz ist eine Quelle unendlicher Tränen.« [Fiasco] Schon in der 1857 uraufgeführten Fassung bricht Verdi mit der traditionellen Dramaturgie einer linear erzählten Geschichte. 1881 wird SIMON BOCCANEGRA dann in einer von Komponist und dem Librettisten [und Komponisten] Arrigo Boito umgearbeiteten Fassung erneut zur Diskussion gestellt. Verdi hat ein fast impressionistisches Vorspiel geschrieben, Boito das Libretto gestrafft und um eine Szene erweitert, in der der Doge das zerstrittene Volk von Genua zur Versöhnung aufruft. Wie schon die erste, trägt auch die zweite Fassung SIMON BOCCANEGRAS in seiner Ablösung der Arie durch die Form des Arioso, des musikalisch angereicherten Rezitativs, unverkennbar die Züge des Musikdramas.

Dass der Boccanegra nicht die Popularität hat wie andere Verdi-Opern, liegt an seiner zukunftsweisenden Modernität: Verzicht auf jegliches „Belcanto als Sängerefest“, stattdessen psychologisch-musikalische Feinarbeit an der Darstellung der Charaktere! Claudio Abbado hat sich ein Leben lang konsequent für dieses Werk eingesetzt, weil er dessen Genie von Jugend an erkannte.

Handlung

Prolog Paolo und Pietro wollen den Korsaren Simon Boccanegra zum Dogen Genuas wählen lassen. Dieser ist beim Volk beliebt, auch weil er die Stadt von Piraten befreit hatte. Simon liebt Maria, die Tochter des Patriziers Jacobo Fiesco, und hat mit ihr ein Kind. Fiesco verweigert aber die Hochzeit Marias mit dem Plebejer Simon und hat sie im Haus eingeschlossen, wo sie vor kurzem gestorben ist. Vor dem Palast des Fiesco bietet dieser Boccanegra Versöhnung an, fordert dafür aber sein Enkelkind und verschweigt den Tod seiner Tochter. Das Kind Marias und Simons ist aber spurlos verschwunden. Fiesco glaubt das nicht und verflucht Boccanegra. Daraufhin dringt dieser in Fiescos Haus ein und findet seine tote

Geliebte. Als er erschüttert aus dem Haus tritt, bejubelt ihn das Volk als neuen Dogen.

1. Akt 25 Jahre später. Amelia Grimaldi soll vom Dogen mit dessen Kanzler Paolo verheiratet werden, liebt aber den Patrizier Gabriele Adorno. Fiesco, als Pater Andrea verkleidet, verspricht, sie sofort zu verheiraten. Boccanegra erscheint, um bei Amelia für Paolo zu werben, erkennt aber an einem Amulett, dass sie seine Tochter ist und verweigert daraufhin Paolo ihre Hand. Dieser beschliesst wütend, Amelia zu entführen.

Im Genueser Senat drängt Boccanegra darauf, einen Krieg mit Venedig zu vermeiden, um Italien zu einen. Aufgeregte Menschen schleppen Adorno vor den Senat. Er hatte Lorenzo, den Entführer Amelias, getötet und erfahren, dass dieser im Auftrag eines Höheren gehandelt habe. Adorno vermutet dahinter den Dogen und will ihn umbringen, doch Amelia hält ihn zurück. Boccanegra hat einen Verdacht und fordert Paolo auf, den Auftraggeber zu verfluchen. Da muss Paolo sich selbst verfluchen.

2. Akt Paolo will den Dogen töten, schüttet Gift in Boccanegras Krug und überredet Adorno zum Attentat, indem er ihm weismacht, der Doge sei der Geliebte Amelias. Fiesco, der sich als Pater im Palast aufhält, lässt sich auf die Intrige nicht ein. Inzwischen gesteht Amelia ihrem Vater ihre Liebe zu Adorno. Als Boccanegra aus dem Krug trinkt und einschläft, will Adorno ihn erstechen, wird aber wieder von Amelia daran gehindert. Der Doge wacht auf und erklärt Adorno, Amelia sei seine Tochter. Adorno bereut und stellt sich auf Boccanegras Seite gegen einen beginnenden Aufstand der Patrizier.

3. Akt Der Aufstand ist niedergeschlagen worden, Paolo als Anführer zum Tode verurteilt. Boccanegra ist von dem Gift geschwächt und begegnet dem Pater, in dem er nun Fiesco erkennt und ihm eröffnet, Amelia sei seine Enkelin. Sterbend segnet er Amelia und Adorno und ernennt diesen zu seinem Nachfolger.

Entstehung

Im Jahr 1856 erhielt Verdi den Auftrag für das Teatro La Fenice in Venedig eine neue Oper zu komponieren. Er entwarf für den gewählten Simon Boccanegra den Prosaentwurf zur Oper, auf dessen Basis das Libretto von Francesco Maria Piave gedichtet wurde. Ende des Jahres 1856 war die Oper fertiggestellt, die Uraufführung erfolgte dann am 12. März 1857, bei der das Werk durchfiel. Auch eine Aufführung in Mailand im Jahr 1859 überzeugte das Publikum nicht. Daraufhin verschwand die Oper von den Spielplänen für mehrere Jahre. Erst ca. 25 Jahre später erfolgte nach einer umfassenden Überarbeitung des Werks durch Verdi eine neue Aufführung am 24. März 1881 im Teatro alla Scala in Mailand, die nun grossen Beifall fand. Diese überarbeitete zweite Fassung der Oper wird heute in der Regel aufgeführt.

Dass der Boccanegra nicht die Popularität hat wie andere Verdi-Opern, liegt an seiner zukunftsweisenden Modernität: Verzicht auf jegliches „Belcanto als Sängerfest“, stattdessen psychologisch-musikalische Feinarbeit an der Darstellung der Charaktere! Claudio Abbado hat sich ein Leben lang konsequent für dieses Werk eingesetzt, weil er dessen Genie von Jugend an erkannte.

Nach endlosen Pannen und Peinlichkeiten der Befreiungsschlag an der Deutschen Oper, die eigentlich schon zur Abwicklung freigegeben ist: "Simon Boccanegra", die wenig gespielte, als schwierig verschriene Oper von Giuseppe Verdi ist unter der Leitung des jungen Dirigenten Yves Abel eine Demonstration all dessen, was grosse Oper sein kann.

Die Oper ist das elementare, durch kein Spektakel ersetzbare Drama der menschlichen Stimme. Ein Quartett von drei Männern und einer Frau reicht Verdi aus, ein Universum der Leidenschaften zu entfalten, das fernab jeder Sentimentalität bewegt. Der Stoff ist ein Politthriller, der im Genua des 14. Jahrhunderts spielt. Intrigen und gekaufte Stimmen spülen einen Mann aus dem Volk auf den Dogenthron, er will Frieden stiften, doch seine eigene, lange verschollene Tochter steht im Zentrum der Gier seiner Feinde ebenso wie seiner Freunde. Vergiftet stirbt er am Ende und sehnt sich nach einem Grab im Meer. Der Bariton Alexandru Agache dringt mit seiner schönen, immer beherrschten Stimme scheinbar mühelos ein in diesen unglücklichen Menschen, aufmerksam für jede Facette seiner Verzweiflung, seiner Wut, Trauer und Resignation.

"Plebejer! Patrizier! Narrenvolk, wühlend im eigenen Fleisch!" - das ruft der Doge von Genua, Simon Boccanegra, seinen Landsleuten entgegen. Bürgerkrieg im Stadtstaat. Adel gegen Volk, Volk gegen Adel. Aber auch die italienischen Stadtstaaten und Fürstentümer befehden sich untereinander. Das Vaterland im Selbstzerfleischungsprozess. Politische Turbulenzen im späten Mittelalter, um 1340, als in Genua die Fioscos, Dorias, Adornos und Grimaldis sich vom gemeinen Volk einen Bürgerlichen, den Korsaren Simon Boccanegra als Herrscher vor die Nase setzen lassen mussten.

Für Giuseppe Verdi waren die historischen Ereignisse Metapher für die schmerzvolle Einigungsbewegung im zersplitterten Italien des 19. Jahrhunderts, seine Oper "Simon Boccanegra" ein Pamphlet für die nationalen Versöhnung.

"Ich weine, weil Liebe, Glück und Ruh euch nie beschieden sind" klagt der Volkstribun, verlässt singend die Bühne am Orchestergraben vorbei Richtung Publikum. Der Regisseur Lorenzo Fioroni hat die Szenerie den Intentionen des Komponisten entsprechend ins späte 19. Jahrhundert mit befrackten bärtigen Herren verlegt. Aber jetzt lässt er mit den Chorsängern das Volk von heute, die neue Unterschicht die Bühne stürmen, und Simon beschwört in der ersten Parkettreihe das Publikum: "Frieden rufe ich euch zu! Liebe rufe ich euch zu!"

Bewegender als es Text und Dramenhandlung je könnten, nimmt die Tragödie eines gutwilligen Reformers Gestalt an. Sie ist in Verdis Händen zu reiner Musik geworden, das Schema der grossen Arie ist überwunden. Lakonisch knapp, aber reich an thematischen Einfällen und Färbungen des Klanges, hält sie die Fäden zusammen und gibt den Stimmen ihren eigenen Raum in der musikalischen Logik.

Die Sopranistin Anja Harteros in der Rolle der Tochter Maria, der Tenor Franco Farina als ihr Liebhaber, und der Bass Roberto Scandiuzzi als Patrizierfürst lassen sich mit hineinreissen in das Verhängnis der Macht, geführt von einem Orchester, das eine wunderbar ausbalancierte, kammermusikalischer Verdichtung vollbringt.

Die Kunst dieses Formats also steht auf dem Spiel, wenn die Deutsche Oper dem Kommerz einer blossen Abspiegelstätte geopfert wird. Die Bühnenbildnerin Cordelia Mathes hat den Schauplatz mit Bahnhofshalle, Riesendampflokomotive und dem Innern von Salonwagen in die Entstehungszeit der Komposition verlegt (gespielt wird die Fassung von 1881). Sie verkünden schlüssig industrielle Moderne, Fernsehbilder von Demonstrationen zum G-8-Gipfel von Genua erinnern an die jüngste Gegenwart, in der diese von jedem Zeitklischee freie Musik Verdis ohnehin angesiedelt ist. Der Regisseur Lorenzo Fioroni hingegen hat kaum in Verdis Figurenzeichnung eingegriffen. Das schadet nichts, weil Gesang und Orchester diesmal alles sagen, was nötig ist.

Eine Oper für Erwachsene. Eine Oper, undurchschaubar, verworren wie das Leben. Eine Oper, zutiefst durchtränkt vom Pessimismus Verdis, der in ihm immer erneut die feinsten Werke hervortrieb. Eine Oper, tiefstimmig, badend in Düsternis. Das ist Verdis "Simon Boccanegra". Keine Oper zum Jauchzen. Deshalb hat sie zwar immer erneut in die Tiefe dringende Bewunderung gefunden, aber niemals den rasenden Erfolg beim Publikum. Verdis "Boccanegra" ist ein ganz und gar einzelgängerisches Werk, verbohrt in Lebenstrauer, Herzenspein, todestrunken. Es ist ein Verdienst der Deutschen Oper, das Werk nach 37 Jahren der Abwesenheit vom Spielplan in Berlin wieder einzuführen.

9. Rigoletto in der Deutschen Oper

Rigoletto ist die erste Oper der berühmten Opern-Trias Rigoletto - Il Trovatore - La Traviata, mit dem der Komponist Giuseppe Verdi nach Jahren des Überlebenskampfes zu einer selbstbestimmten Arbeitsform gefunden hatte. Im April 1850 nahm Verdi die Arbeit am Rigoletto auf. Als dramatische Vorlage diente ihm Victor Hugos *Le roi s'amuse* (Der König amüsiert sich), in dessen Mittelpunkt Franz I. steht, einer der grausamsten Despoten der französischen Geschichte. Da Schwierigkeiten mit der österreichischen Zensurbehörde in Venedig ihn nötigten, aus Franz I. von Frankreich einen Herzog von Mantua zu machen, und nicht ihn, sondern dessen buckligen Hofnarren in den Mittelpunkt zu stellen, wurde das Werk nach diesem Narren Triboulet nun Rigoletto benannt.

Es war fast revolutionär, einen Verstossenen und Verkrüppelten, der nicht nur physisch, sondern auch psychisch deformiert und gesellschaftlich geächtet war, in das Zentrum einer Oper zu stellen. Doch war dem profunden Theaterkenner Verdi klar, dass gerade dadurch der Kontrast zu der glatten und äusserlich prachtvollen Welt des Hofes um so schärfer herauszuarbeiten war. Und musikalisch boten sich ihm alle Möglichkeiten, das Innerste der Figuren erfahrbar zu machen. Welch überwältigenden Eindruck etwa bietet die Gewitterszene im 3. Akt, als sich die Ereignisse überstürzen und dem schrecklichen Ende entgegenneilen! Und auch die Klage Rigolettos über sein eigenes, von Schuld gezeichnetes Schicksal ist ergreifend und verwehrt dem Zuhörer jede schablonenhafte Gewissheit von Gut und Böse.

Hans Neuenfels' Inszenierung des Klassikers ist selbst mittlerweile zu einem Klassiker im Repertoire der Deutschen Oper Berlin geworden - kontrovers diskutiert oder begeistert umjubelt. Ein Abend, der niemanden kalt lässt.

"Eine wundervolle Aufführung, voller Phantasie, mit überraschenden Bildern, mit makaberkomischen Einlagen .

Einem die italienische Oper im 19. Jahrhundert am stärksten prägenden Komponisten widmet die Deutsche Oper im Januar ein Festival: Giuseppe Verdi. Nach Bellini, Donizetti und Rossini hat er die traditionelle Oper nach "Nummern" geordnet und strukturell so verändert, dass er sie in Richtung eines neuen, umfassenderen Begriffes von Musiktheater führte. Damit legte er wichtige Grundsteine für nachfolgende Komponisten wie Puccini, und sein Wirken beeinflusste die Musik bis in das 20. Jahrhundert hinein.

Neben *La Traviata* und *Ein Maskenball* ist im Rahmen des Festivals noch dieses dritte grosses Werk Verdis zu sehen: *Rigoletto*, inszeniert von Hans Neuenfels. Ihre Uraufführung erlebte die Oper am 11. März 1851 in Venedig im Teatro La Fenice. Zuvor musste sie auf Druck der Zensur jedoch mehrfach umgearbeitet werden. Die vom Librettisten Francesco Maria Piave benutzte Vorlage, das Versdrama *Le Roi s'amuse* von Victor Hugo (1832), bezog sich auf das wüste Treiben des französischen Königs Franz I., der in die Figur des Herzogs von Mantua Eingang fand. Doch als wesentlich anstössiger wurde empfunden, dass der Protagonist der

Oper ein Buckliger sein sollte. Auch wenn Verdi sich ansonsten kooperativ zeigte, bestand er allerdings hartnäckig auf diesen Punkt - und der grosse Erfolg der Uraufführung gab ihm schliesslich recht.

Man kann es einfach auf den Punkt bringen: Ein wirklich lohnender Opernabend, dieser *Rigoletto* an der Deutschen Oper Berlin. Es sind wieder Verdi-Wochen in der Berliner Bismarckstrasse und man gönnt sich, wie auch den zahlreich erschienenen Besuchern, einige Sänger von internationalem Format im Operntagesgeschäft. Mit Verdis Klassiker *Rigoletto* kann man beim Publikum kaum etwas falsch machen, schon gar nicht, wenn ein Haus über eine so ausgezeichnete Inszenierung verfügt, wie die von Hans Neuenfels aus dem Jahr 1986(!). Es waren wohl des Meisters fruchtbarste Jahre, denn das ehemalige Enfant terrible der Szene zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie man mit kleinen Mitteln aus dem Handwerkskasten des Musiktheaters eine schlüssige, spannende, berührende und zugleich bei aller Tragik des Stoffes unterhaltsame Inszenierung bastelt. Es soll an dieser Stelle gar nicht auf inszenatorische Details eingegangen werden, doch allein Neuenfels Fähigkeit, auch in Massenszenen mit minimalistischen Mitteln den Zuschauerfocus auf Handlungsdetails zu lenken, durch klugen Lichteinsatz Atmosphären zu schaffen, die ausdrucksstarken Sängern eine dankbare Grundierung für Rollenprofile bietet, ist ebenso bestechend wie selten.

Mit der wunderbaren Patrizia Ciofi als *Gilda* hatte man sich einen echten Star geangelt; und die Ciofi enttäuschte nicht. Sprachlosmachende Piani, eine enorme Bandbreite an Stimmfarben und klanglichen Schattierungen, mühelose Höhen und eine präzise Tiefe; ein zweckgebundenes Feuerwerk der Stimmenvirtuosität wusste die Italienerin geschmackvoll abzubrennen. Allein sie war jeden Cent des Eintrittsgeldes wert. Daneben hatten es die Kollegen nicht ganz leicht und schlugen sich doch wacker. Allen voran der alte Opernhaudegen Paolo Gavanelli, dessen Organ nicht unbeschadet gealtert ist. Wunderbar lyrische Momente wurden immer wieder von etwas rumpligen, flackrig vibrierenden Ausbrüchen abgewechselt. In Sachen Bühnenpräsenz macht ihm jedoch keiner was vor. Sein *Rigoletto* geriet zur amüsanten Mischung aus *Falstaff* und Till Eulenspiegel. Der Chilene Felipe Rojas Velozo als Herzog von Mantua war schauspielerisch ein wenig hüftsteif, wusste jedoch seinen anspruchsvollen Tenorpart, wenn auch nicht sonderlich interessant, so doch zumindest sicher zu meistern. Die übrigen kleinen Partien waren mit ausgezeichneten Hauskräften grossartig besetzt. Besonderes Lob muss erneut dem Chor der Deutschen Oper Berlin gezollt werden, der stimmlich eine tadellose Leistung zeigte, dazu mit ungeahntem Spielwitz und Enthusiasmus agierte. Überhaupt wirkte diese Wiederaufnahme ungemein konzentriert und ausgezeichnet vorbereitet.

Der junge Dirigent Christoph König am Pult des Hausorchesters machte seine Sache anständig; wusste Bühne und Graben in kluger Balance und nötiger Akkuratessse zu halten und führte Chor und Solisten traumwandlerisch sicher und angenehm unpräzise in seiner Zeichengebung durch den Abend. Auch das Orchester liess ihn nicht im Stich, spielte zumeist inspiriert und klangschön. Lob auch für die musikalisch ausgefeilten Orchestersoli an diesem Tag.

Wer einen kurzweiligen, inszenatorisch grossartigen und sängerisch hochwertigen *Rigoletto* sehen möchte, der muss den Weg in die Deutsche Oper Berlin wagen. Falsch macht man mit einem Besuch garantiert nichts.

10. Der Rosenkavalier an der Deutschen Oper

Zusammen mit Hugo von Hofmannsthal gelang Richard Strauss ein Meisterwerk der Opernliteratur, das durch seine musikalisch-poetische Leichtigkeit und feinsinnige psychologische Charakterzeichnung bis heute zu den schönsten und zugleich anrührendsten Schöpfungen auf der Opernbühne zählt. Zwischen Wiener Charme und dem Wissen um die unerbittlich verrinnende Zeit bewegt sich die Oper mit souveräner Leichtigkeit und entzieht sich dabei jeder vordergründigen Klassifizierung. Für Götz Friedrich bedeutet ihr sprichwörtlicher Anachronismus der Dreh- und Angelpunkt seiner Inszenierung, denn gerade dadurch rückt das Werk aus der Ecke der Historien-Oper heraus und stellt sich in die Tradition des Musiktheaters mit seiner ganz eigenen Ästhetik. Nicht vergangenheitsselige Walzer-Nostalgie bestimmt das Geschehen auf der Bühne, sondern das raffiniert ausgearbeitete Miteinander von Personen, die in ihrer Unterworfenheit unter die Gesetze der Zeit, kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs und angesichts des baldigen Zusammenbruchs der k. u. k. Monarchie, überraschend zeitlos wirken.

Wie lange halten sich Inszenierungen? Götz Friedrichs "Rosenkavalier" war bei der Premiere 1993 ein spätes Glanzlicht des Grossregisseurs. Sie sprengte die Zuckerkruste, tauschte Rokoko gegen Art déco und tauchte die brüchige Heiterkeit Hofmannsthal's in ein flirrendes Dunkel. Heute, bei ihrer 51. Vorstellung, wirkt die Aufführung wie Wiener Maskerade in Formaldehyd-Lösung. Die Spiegelreflex-Bauten von Gottfried Pilz sind erblindet. Der Bühnenvorhang im 1. Akt müsste dringend einmal gewaschen werden.

Die Entschädigung: Bei unserer Aufführung war der Abend glanzvoll besetzt. Michaela Kaune gab ein überwältigendes Debut als Feldmarschallin Fürstin Werdenberg. Die Marschallin singt sie mit hochdramatischer Wagner-Stimme, als Isolde auf Praterfahrt, ohne dabei das Mindeste an Feinzeichnung oder Textverständlichkeit einzubüssen. Reingeschliffene Diktion, zart-sahnige Linien. Mit grosser Operngeste verortet sie diesen "Rosenkavalier" konsequenter in der Wagner-Tradition als vielleicht alle Sängerinnen vor ihr. Diese Marschallin ist fraglos eine Sensation. Und dann der Octavian? Elina Garanca weiss, was sie will, und sie weiss, wie sie es erreicht. Ein Vollprofi, auf die Sache konzentriert, oft genug kompromisslos. Auch deswegen, nicht nur wegen der äusseren Erscheinung, wurde ihr das Klischee der kühlen Blondin aus dem Norden verpasst. "Lettland ist gar nicht so weit im Norden", sagt die Mezzosopranistin dazu. "Wir haben nicht mal Eisbären."

Trotzdem: auch ihr neues Label vermarktet sie als eiskalten Engel. Geschäft ist Geschäft, die Sängerin spielt da mit. Aber sie will auch immer wieder dieses starre Bild durchbrechen. Wozu sie als Oktavian reichlich Gelegenheit hat - in dieser burschikosen Rolle feierte die vermeintlich Kühle ihren Einstand an der Deutschen Oper Berlin. Dass es eine Feier war, steht ausser Zweifel.

"Oktavian ist für mich eine Riesenrolle, eine sehr schwere und reizvolle Partie, die ich unglaublich gern singe" - aber nicht die Rolle ihres Lebens. Elina Garanca ist äusserst wandlungsfähig, liebt die Abwechslung, die Erfrischung. Sie möchte nicht festgelegt werden auf bestimmte Charaktere und liebäugelt sogar mit dem Musical. "Ich kämpfe mit allen Mitteln gegen die Routine." Auch diesen Kampf wird die 31-jährige Lettin gewinnen, keine Frage.

Christine Schäfers Sophie ist weniger süsslich, als man es gewohnt ist. Nicht immer ist das kühle Timbre optimal für die junge Frau, Schäfer vermag aber in der Höhe durch perfekt gedeckte Vokale zu punkten, ihr intellektuelles Spiel verleiht der Sophie mehr Kontur als üblich, und ihr Ensemblesang ist grossartig. Insgesamt hatte sie die meisten Schwierigkeiten, gegen das dickliche Spiel des Orchesters anzukommen.

Peter Rose singt einen Ochs, der mit der mörderischen Partitur fast mühelos zurechtkommt, ja gar mit den Höchstschwierigkeiten spielt. Obwohl er die nötige Tiefe hat, verzichtet er klug darauf, ausladende Nebelhorntöne zu produzieren, sondern singt angetippt und mezza voce, teils mit hervorragenden Piano-Effekten. Das Schmierige, Lüsterne und doch Bäuerlich-charmante der Rolle kommt perfekt zur Geltung, und man muss schon weit zurückgehen, um ähnlich geschickt eingesetzte Rollenökonomie zu erleben. Was man so nebenbei erfährt: Nur einen Tag vorher (Ostersamstag) habe er in Hamburg im Don Carlos (Inszenierung Konwitschny) gesungen. Respekt für Herrn Rose, dass er nur einen Tag nach einem guten König Philippe als Ochs auftritt und sich diesmal noch dazu gegenüber dem Großinquisitor behaupten kann.

Für mich die zwei Entdeckungen des Abends: Michaela Kaunes Marschallin und Peter Roses Ochs. Die Finesse, mit der Kaune das Portrait einer eben nicht schon überalterten Dame, sondern einer in voller Blüte stehenden, ahnenden und verletzlichen, dabei würdevollen Frau von Stand zeichnet, war in ihrer Stille überwältigend. Die heiklen Aufschwünge als kurze Temperamentsausbrüche (und nicht als Schlachtschiff-Etüde) gesungen, dann wieder die Zurücknahme in feine Pianokultur, edles Legato, kurz oszillierende Triller, stimmiges Spiel und mustergültige Diktion - es wäre ein ganz grosses, einer Schwarzkopf ebenbürtiges Marschallinnenbild gewesen, wenn nicht Mr. Auguin fröhlich den pastösen Orchesterklang bemüht hätte, anstatt auf das ziselierte Gesamtkonzept Kaunes einzugehen - denkwürdig bleibt es allemal.

Den Dirigenten kannte ich nicht: Philippe Auguin. Ich hätte nichts gegen ihn gesagt, wäre dies ein symphonischer Abend gewesen. Ich fand manches Detail etwas verschenkt - etwa die Dissonanzen inmitten der Süsse. Aus meiner Sicht war die Leistung insgesamt schon in Ordnung, aber die Interaktion mit den Sängern war Barenboimisch, also nicht vorhanden. Ein sämiger Klangteppich, der auch die Parlando-Passagen etwas zudeckte. So nivelliert sich natürlich manches Herausragende (im Schlussterzett kam es mir so vor, als habe Frau Kaune arg forcieren müssen, obwohl sie im Grunde eine nuancierte, auf gute Verbindung der Stimmen achtende Sängerin ist).

Dieser Wermutstropfen schmälert aber nicht die Tatsache, dass ich restlos begeistert von dieser Besetzung den Heimweg angetreten habe - und wie oft kommt einem so etwas vor. Dieser Abend muss sich für mich im Hinblick auf das Sängerische vor keinem berühmten Vorbild verstecken.

Eine Sternstunde war der Abend ganz klar, und ein so ausgewogen und brillant besetztes Ensemble sieht man vielleicht alle Jubeljahre einmal.