

Opernwelt Jahrbuch 1994, extract, Sutcliffe T

Theater ist kein Wettkampf, Oper kein Sport

Die neue britische Schule der Opernregie

Eine Bestandsaufnahme von Tom Sutcliffe

den, zügellosen Vaudeville der «Fledermaus» offenbar jene Sentimentalität austreiben, die bei diesem Stück sonst unvermeidlich scheint. Der manisch-schwarze Humor erinnerte daran, daß Johann Strauß' ambivalente, betrunkenen Posse auf schwankendem Grund steht und genau so explosiv sein kann wie Mozarts «Figaro».

Sein Produzent, der Regisseur Tim Hopkin, Seine Produktion von Hérolds «Zampa» 1993 beim Wexford-Festival war eine brillant gearbeitete Komödie voller Atmosphäre. Und die Inszenierung der Uraufführung von Judith Weirs «Blond Eckbert» an der ENO stellte sich als eine der konsequentesten, elegantesten, regielich und optisch besten der ersten Spielzeit des neuen

Charaktere sind gut voneinander abgesetzt, und das ganze Drama ist ausgewogen. Hopkins konzentrierte diese achtzigminütige, unterhaltsame, stimmlich ergiebige Post-Verismo-Fabel – mit all ihren sexuellen Anspielungen und virtuosen Anforderungen – auf die destruktivste Wahnvorstellung des zwanzigsten Jahrhunderts: auf den faschistischen Mythos von der menschlichen Allwissenheit. Der Bühnenbildner Nigel Lowery schuf für die erste Hälfte des Stücks einen geschwungenen weißen Steg in schwindelerregender Höhe vor einem Vorhang, mit zwei Eingängen unter einem zerbrochenen Proszenium. Für die Vorstellung des Zauberers wurde der Vorhang dann hochgezogen, und der Steg bekam die Form eines Auges. Auf ihm sah man schwankende oder unter dem Einfluß des Hypnotiseurs in Schlaf fallende *potboys*, Schankburschen. Signora Angioleri verschwand beinahe, und schließlich küßte Mario den Zauberer, einen satanisch Verwachsenen, der alle Fäden zog. Komödie mit Spannung; die Attitüde der Zwischenkriegszeit mit Theatermagie mischend machte Hopkins (mit Richard Jackson als Cipolla) aus dem Herzstück des Werks, der hypnotisch-magischen Session des Zauberers, eine unvergeßliche *tour de force*.

Louis Joseph Ferdinand Hérolds «Zampa» ist eine Art Verbindungsstück zwischen Rossini und Berlioz wie auch ein Modell für Offenbach, Arthur Sullivan und Chabrier. Hopkins' gewagte, komplizierte, komische Inszenierung 1993 in Wexford, *extravagantly naughty*, wurde mit Charles Edwards als Bühnenbildner erarbeitet. Der Spaghettiwestern-Plot des Werks mit Don-Giovanni-Untertönen handelt von einem angehenden Piraten, der gerade in jenem Augenblick auf dem Landsitz von Camilles Vater auftaucht, als diese Alphonse heiraten will. Camilles Begleiterin Ritta (hier eine Margaret-Rutherford-Parodie) wiederum heiratet Dandolo, den Schloßverwalter, nachdem sie ihren Gatten Daniel verloren zu haben glaubt. Dieser aber ist – einer von vielen komischen Zufällen der Handlung – nunmehr Zampas Erster Maat und Steuermann. Das Schauererelement des Stücks ist die «Verlobte aus Stein», die Statue der seligen Alice, von Zampa seinerzeit verlassen und an gebrochenem Herzen gestorben, der Zampa nun zum Scherz einen Verlobungsring ansteckt. Dafür holt sie (in feministischem Vollzug) wie Mozarts Commen-



Spaghettiwestern: Hopkins' Inszenierung von Hérolds «Zampa» in Wexford (1993); Designer: Charles Edwards – Szene mit John Daniecki (Zampa), Mary Mills (Camille).

Tim Hopkin

Eine Art von Bestätigung für Richard Jones' Originalität und Eigenart ist auch, daß sein hochtalentierter Schüler Tim Hopkin (Jahrgang 1963) sich in den letzten Jahren mit drei wichtigen Inszenierungen als eigenständiger Regisseur profilierte. Am Almeida Theatre inszenierte Hopkins den praktikabelsten und herausragendsten unter den vielen Versuchen des kürzlich verstorbenen Stephen Oliver, seriöse Oper zu schreiben: «Mario and the Magi-

Teams unter Dennis Marks heraus. «Mario and the Magician» (nach Thomas Mann) trägt starke autobiographische Züge des Komponisten. Stephen Oliver war ein *Control-freak*, wollte also ständig alles unter totaler Kontrolle haben, und ging in dem Porträt des Zauberers Cipolla in dieser Oper seiner eigenen Persönlichkeit mit Witz und intellektueller Distanz auf den Grund. Oliver war extrem intelligent, aber irgendwie unfertig. Seine Melodierfindung mag nicht Britten individuelle Kraft haben, aber sie ist packend; die

datore den Frevler in die Hölle. Hérols formal ungelenke Komödie ist von buntscheckiger Komik. Hopkins steuerte theatralischen Schwung bei, um die musikalische Größe (etwa aufregendes vokales Artistentum) und den absurden gallischen Witz des Werks zu unterstreichen. Rittas Ehekomplikationen und Camilles Sentimentalität wurden in stilisierte Vaudeville-Nummern umgemünzt – mit Hula-Hoop-Reifen, Hosen aus Leopardenfell für die Piraten und furiosen Tänzen in zappeligen Louis-de-Funes- oder Fernandel-Stil. Die Eingangsszene sah die beiden «Guten» (natürlich Tenöre!), die Chormädchen und ein paar Burschen in grünen Uniformen über Hecken springen – noch zu erwähnen die Piraten, die sich auf Tauen aus dem Schnürboden herinschwangen. Der Schluß mit der stummen Statue, einer schwarzgelben, schicksalsschwangeren Figur, die den Titelhelden unter enormer Rauchentwicklung in eine Versenkung holte, erzeugte leichtes Frösteln entlang der Wirbelsäule – vor allem dank Charles Edwards' düsterer, gefühlsschwangerer *chiaroscuro*-Beleuchtung, die immer dann bedrohliche Wolken über die Bühne schickte, wenn die Dinge sich zum Bösen wendeten. Regisseur Hopkins war ambitiös, ohne seinen Erfindungsreichtum übertrieben einzusetzen und die von ihm angestrebte Stilisierung ermüdend werden zu lassen.

Hopkins' Inszenierung von Judith Weirs «Blond Eckbert» an der ENO zeichnete sich wie jene von «Zampa» durch genau dosierte Stilisation in der Darstellung aus (siehe Opernwelt 6/94, Seite 20f.). Ludwig Tiecks moralisches Märchen aus dem Jahre 1796 beschränkt sich in Weirs einfacher, atmosphärischer Opernfassung auf nur vier Darsteller – Hopkins brachte allerdings noch ein fünftes Wesen auf die Bühne: einen echten Hund, im ersten Bild von einem hinter dem Schlußprospekt gerade noch sichtbaren Mann über die Bühne geführt (er gewann, wie das bei Kindern und Tieren auf der Bühne so ist, natürlich sofort die Sympathie des Publikums). Oben hing der Vogel, Verkörperung des Gewissens, eine Sängerin in schwarzem Federkleid, mit langen, klauenartigen Fingernägeln und mit einem Kopfteil wie ein offener Schnabel. Ausstatter Nigel Lowery sorgte für einen überaus raschen Wechsel von Zwischenvorhängen, Projektionen, Silhouetten – häufiger und intensiver gar noch als bei der «Fledermaus» an der ENO oder seinem «Fliegenden

Holländer» in Amsterdam –, um die Story zu erzählen und die «moralische» Atmosphäre zu fixieren. Als Bühnenbildner mit einer starken graphischen Handschrift, der sich eher visueller als konzeptioneller Mittel bedient, ist Lowery konkurrenzlos.

Hopkins' Arbeitsweise, echte Darsteller mit Bildern zu vermischen, wurde

Aktes späten die drei Protagonisten durch Schlitze im vorderen Vorhang.

Das außergewöhnlichste Bild der ganzen Produktion war jenes der Begegnung mit Hugo: Eckbert stand verloren vor einer gewaltigen Straße, die sich auf Bögen von rechts nach links aus der Entfernung nach vorn erstreckte, wobei die gegenläufigen



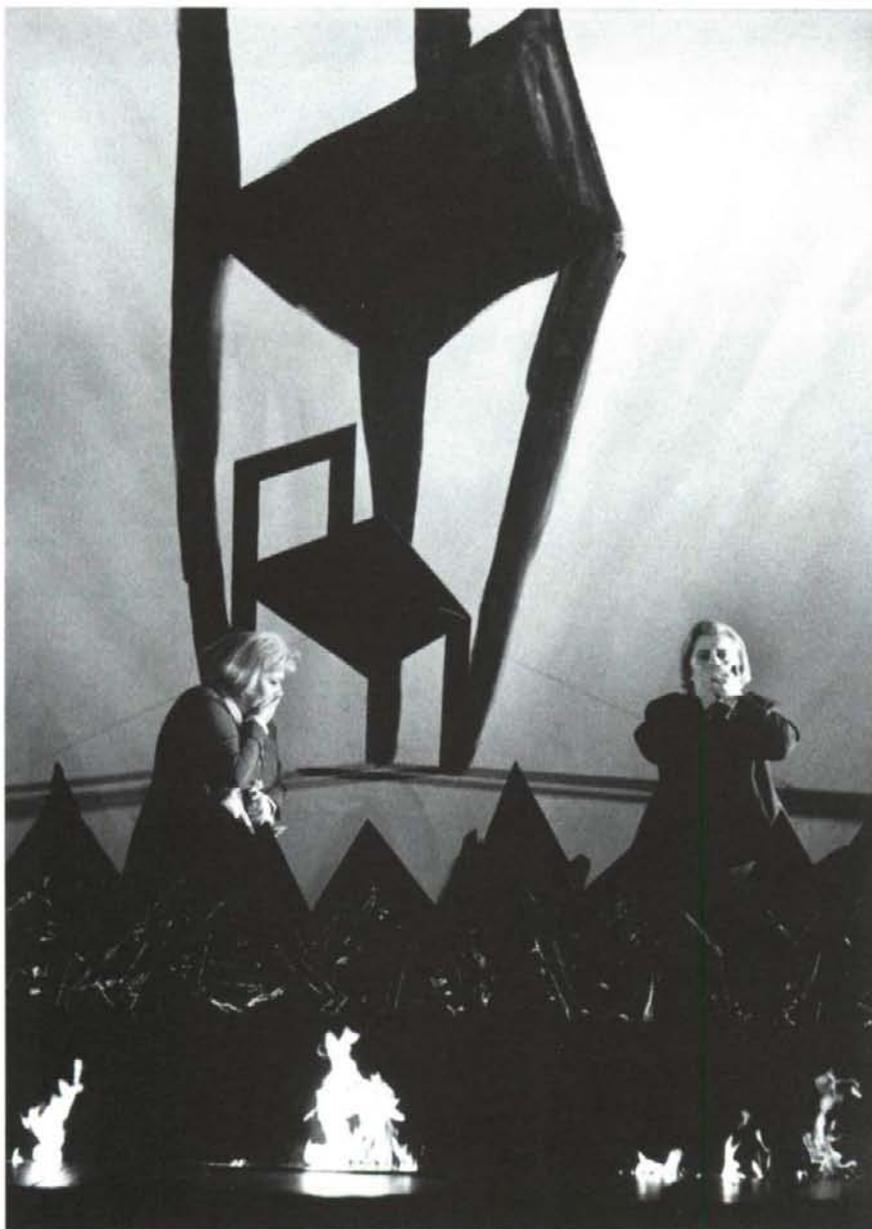
zum Kennzeichen dieser Produktion. In gewisser Weise verwandelten sich die Akteure in ihr graphisches Abbild. Einer der vielen *Coups de théâtre* in dieser Produktion war der Moment, da Walther den Namen des Hundes aus Berthes Jugend sagt (und sich damit als Mit-Wisser enthüllt): *Strohman* erscheint als Flammenschrift im Kamin. Die Entscheidung des schuldigen Paares, Walther zu ermorden, wurde gegen eine außergewöhnlich ruhige Szenerie gesetzt, die den Blätterwald der späteren Mordszene vorwegnahm. Am Schluß dieses

Verkehrsströme durch aufblitzende rote und weiße Lichter angedeutet wurden. Danach wurde Eckbert in einem Lift hoch hinauf ins Zentrum des Spinnennetz-Vorhanges von vorhin gehoben. Die irgendwie ausgelagte Natur der Schlußszene, Bäume in der Ferne, das Haus der Alten Frau sehr klein im Hintergrund, ein Hund daneben, der kommentierende Vogel darüber, rundete diese Bildsprache des Fatalismus und Hilflosigkeit ab. Judith Weirs ausgewogene, klare und gut zugängliche Musik wirkte in ihrer Unpräzision,

«Zampa» mit Mary Mills (Camille), Jutta Winkler (Ritta) und Antoinette Normand (Dandrola).

Ungewohnte Perspektiven: Szene aus der Uraufführung von Judith Weirs «Blond Eckbert» an der ENO (1994), mit Anne-Marie Owens (Bertha) und Nicholas Folwell (Eckbert); Regie: Tom Hopkins, Bühnenbild und Kostüme: Nigel Lowery.

Foto ENO/Lewis Lewis



Ernsthaftigkeit und Einfachheit. Was den Erfolg dieser Uraufführung jedoch vor allem ausmachte, war die sorgsam aufgebaute Einheit wie das originelle Aroma von Hopkins' Inszenierung und Lowerys Bildern.

Wenige der Bühnenbildner, die sich der neuen Opernszene widmen, haben eine so persönliche, malerische Handschrift wie Nigel Lowery, eigentlich ja Maler mit einer sehr individuellen Note. Die meisten sind Konzeptionalisten, bemühen sich vorzugsweise um Lösungen im Sinne und im Dienst ihrer Regisseure, konzentrieren sich vor allem auf Bühnenräume und -formen, wobei sie ihre Ideen häufiger an Modellen entwickeln als auf ihren Skizzenblöcken; die Prinzipien Appias und Gordon Craigs werden von ihnen in die Praxis umgesetzt – mit durchaus bemerkenswertem, bedeutendem und intellektuell aufregendem Erfolg. Nigel Lowerys

Bilder zu Händels «Giulio Cesare» in München hingegen waren ein echtes Gegengewicht zu Richard Jones' Personenregie. Stefanos Lazaridis sucht nach der richtigen Aussage im von ihm erdachten Raum und kalkuliert sehr sorgfältig, wie sich das Resultat für seinen Regisseur auswirkt. Richard Hudson neigte früher zu einer Art von verrenktem Naturalismus, wird nun aber einfacher (besonders in der Arbeit mit Graham Vick), konzentriert sich auf einen meist zimmerartigen Bühnenraum. Von Tom Cairns und Antony McDonald kann man eher abstrakte Bilder, nicht-naturalistische Elemente erwarten. David Fielding nutzt Raum und Farbe und setzt Anspielungen auf unterschiedliche Epochen, oft mit einem wunderbaren Humor.

Die «Befreiung» der Bühnenbildner am britischen Musiktheater verdankt dem Schauspiel viel – vor allem dem Royal

Court Theatre und der Royal Shakespeare Company. Eine der besonders bahnbrechenden Inszenierungen in diesem Sinne war der «Midsummernight's Dream» durch Peter Brook an der RSC im Jahre 1970 mit ihrem ganz einfachen Konzept und Dekor. Nachdem man sich vom Naturalismus frei gemacht hatte, haben die besten Regisseure und Bühnenbildner die fruchtbare und stimulierende Gelegenheit genutzt, die Bühne mit Suggestivität und emotionaler Einfühlungskraft aufzufüllen. Noch vor nicht allzulanger Zeit wäre der Auftrag an Richard Jones und Nigel Lowery, den neuen «Ring» an Covent Garden zu inszenieren, als absurd bezeichnet worden. Jahrzehntlang glaubte man in Großbritannien (während das englische, schottische und irische Schauspiel in aller Welt anerkannt wurde), daß hohe Qualität im Musiktheater nur aus dem Ausland zu holen wäre, aus Italien vielleicht oder aus Deutschland, daß Oper also ein Fremdbegriff war. Jetzt kann man wenigstens von einer britischen Schule der Regisseure und Bühnenbildner sprechen. Freilich ist diese durch Strehler, Chéreau, Felsenstein sowie Felsensteins zahlreiche Schüler beeinflusst. Die britischen Regisseure und Bühnenbildner der neuen Generation haben auch keine Antworten auf alles und jedes parat, keine überall anwendbaren Lösungen. Aber sie stellen oft die richtigen Fragen. Die Besten dieser «neuen» Briten können ihre Arbeiten durchaus stolz neben jene etwa der deutschen Regisseure Willy Decker und Herbert Wernicke stellen. Größeres Lob gibt es nicht. ■

Tom Sutcliffe ist seit 1972 Opernkritiker des «Guardian» und britischer Korrespondent von «Opera News» in New York. Nach seinem Studium in Oxford war er in den sechziger Jahren als professioneller Countertenor tätig. Sein Debut gab er in Darmstadt als Ottone in «L'incoronazione di Poppea»; außerdem sang er mit Nikolaus Harnoncourt und dem Concentus Musicus in Wien und Bremen. Er war Manager des Ensembles für Alte Musik «Musica Reservata» in den späten sechziger Jahren und Gründungsmitglied der Vokalgruppe «Pro Cantione Antiqua». Zur Zeit schreibt er gerade an einem Buch, «Theatre plus», über Operninterpretation auf der Bühne, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten vor allem in Großbritannien und Europa entwickelt hat. Erscheinen wird es im Jahre 1995 bei Jonathan Cape/Random Century.