

TRISTAN UND ISOLDE

Christian Thielemanns erste staatsopern-Premiere

Noch ein Flascherl vom Liebestrank?

Die Staatsopern-Premiere "Tristan und Isolde" war ein musikalischer Triumph, ein szenisches Waterloo.

Christian Thielemann, bereits von Bravorufen empfangen, als er am philharmonischen Pult erschien, bescherte fünf der aufregendsten musikalischen Stunden, die das Haus am Ring in seiner jüngeren Geschichte erlebt hat. Die kultische Verehrung Thielemanns erklärt sich in gewisser Hinsicht durch sich selbst, weil offenkundig die Orchestermusiker an ihr teilhaben. Für keinen anderen

Dirigenten unserer Zeit spielen sie mit solcher Hingabe, mit so viel Konzentration. Das erzeugt vom ersten Moment eine an Selbstentäußerung grenzende Lust an der Realisation des Unrealisierbaren. Thielemann will offenbar, dass der "Tristan" aus dem Nichts heraus wächst, dass die berühmte einleitende Cellophrase wie unhörbar einsetzt und erst langsam tönende Gestalt annimmt, dieserart den metaphysischen Charakter von Wagners Musik sogleich fühlbar machend.

Thielemann ist ein Meister des dunkel timbrierten, leuchtenden Klangs. Er lässt ihn changieren wie ein Juwelenkenner die Farben eines perfekt geschliffenen Diamanten. Die Philharmoniker

balancieren traumhaft sichere Übergänge aus, beschreiben die Seelenzustände der Bühnengestalten mit flirrenden, nervös aufgeputschten, immer neuen Farbkaskaden, die einen innigen Höhepunkt im Schlussteil des Liebesduetts erreichen. Dort scheinen sich die Klänge schwebend zu entmaterialisieren.

"Zum Raum wird hier die Zeit"

Da wird, wie's im "Parsifal" heißt, "zum Raum die Zeit", weil die Philharmoniker für diesen Dirigenten realisieren, was Karajan einst verlangt hat: Taktstriche müssen sich auflösen, die einzelnen Orchesterstimmen ihre Gebundenheit ans zweidimensionale Notensystem verlieren

und frei und ungehindert zu Klangereignissen werden.

Solche umhüllen, umschmeicheln und tragen die Stimmen der Sänger. Nur selten verschlingt die orchestrale Ausdruckswut die vokalen Linien. In der Regel gibt sie ihnen behutsam Halt. Das macht es der Isolde dieses fast durchwegs von Debütanten getragenen Abends möglich, eine beachtliche Leistung zu erbringen. Deborah Voigt singt die gefürchtete Partie mit leuchtendem Sopran, sicher bis in höchste Höhen, erstaunlich präzise in der Artikulation des Textes. Mag sein, dass sich mehr fühlbares inneres Engagement einstellen wird, sobald die Künstlerin Sicherheit darüber gewonnen haben wird, den gesanglichen Kraftakt stets so sicher

und geradezu mühelos erbringen zu können. Wie auch ihr Tristan, Thomas Moser, gewiss mehr und mehr Selbstvertrauen anreichern wird angesichts der als beinahe unsingbar verrufenen Rolle, die ihm der Komponist zugedacht hat. Moser gestaltet mit schön nachgedunkeltem Tenor einen beeindruckenden ersten Akt, lässt sich von den orchestralen Wogen durch den Mittelakt tragen, um vor allem den zarten Momenten des Liebesduetts lyrische Phrasen zu schenken. Und er wird von den seelisch wie vokal zerrüttenden Attacken der Fiebervisionen nicht gänzlich zermürbt.

Petra Lang als Brangäne klingt hingegen ein wenig, als müsse sie der Vergrößerung

ihres Volumens jegliche Lautbildung opfern, bleibt weithin kaum verständlich, um schöne, lange Kantilenen formen zu können. Das ist nur ein Teil ihrer Partie, wenn auch der reizvollste.

Peter Weber hingegen gibt den ganzen Prachtkerl Kurwenal, begleitet seinen Tristan als deftig-spöttischer Kumpan wie als treulich sorgender Wächter am Siechenbett und bleibt den stimmlichen Anforderungen so wenig schuldig wie den textlichen. Während die übrigen Sänger von John Dickes schönem einleitenden Seemanns-Lied über Markus Nieminens Melot bis zu Michael Roiders Hirten den vokalen Part der Vorstellungen durch gediegene Leistungen runden, bleibt der König Marke Robert Holls ein Sonderfall.

Der unverwechselbare Künstler verwandelt die Vorstellung während seines Monologs gegen Ende des Mittelaktes in einen überdimensionierten Liederabend und überlässt alle expressiven Akzentsetzungen dem Orchester. Das findet vom trostlosen Bild des "öden Tags" zu düsteren, ja schwarzen, wühlenden Klanggestalten, die uns die Verstrickungen der dargestellten Menschen-Schicksale drastisch versinnbildlichen.

Im dritten Akt erreicht diese unmittelbare Verwandlung der Musik in beredte dramatische Aussage die äußerste Intensivierung. Tristans Fiebervisionen begleiten die heftigsten Akzente, jähes Aufbäumen, ein Pandämonium an instrumentaler Expression, die glauben

macht, die Musiker hätten uns all diese Effekte jahrzehntelang schamhaft vorenthalten. Dass sie noch verfügbar sind, lässt an die Zukunft der Oper glauben.

Was umso bedeutender ist, da der szenische Aspekt des neuen Staatsopern-Tristans von beweinenenswürdiger Tristesse ist. Nicht weil es sich hierbei, wie Wagner selbst das formuliert hat, um ein gar "traurig Stück" handelte; sondern weil Regisseur Günter Krämer dazu nichts einfallen wollte und, beginnen wir damit, Gisbert Jäkels Bühnenbild von einer Scheußlichkeit ist, die wirklich die Frage aufkeimen lässt, warum sich die Wiener Musikfreunde dieses Konglomerat aus unverputzten, schlecht ausgeleuchteten

Fertigteilen jetzt ein oder zwei Jahrzehnte lang anschauen müssen. Mag sein, dass der erste Aufzug mit seinen verschiebbaren Hochseedampferwänden noch einen tauglichen Raum für Isoldes Verzweiflung abgibt. Die Frage, warum die Königsbraut im Maschinenraum befördert wird, ist dadurch jedoch ebenso wenig geklärt wie die nach etlichen anderen offenbar unüberlegten Inszenierungsdetails. Etwa: Warum läuft Brangäne den ganzen Abend lang mit einem Häubchen herum wie die Kammerzofe von Königinmutter? Warum erscheint der König, um auf Robert Holl zurückzukommen, wie ein unbeteiligter Oberstudienrat mit Zylinder? Warum wirkt alles, was passiert, wenn

endlich etwas passiert, so ungelenkt, so linkisch? Warum projiziert man im Mittelakt eine heftige Meeresbrandung an die Wand, wenn doch Isolde von "des Quellses sanft rieselnder Welle" singt? Warum kommt Melot in eine Szene, in der er nichts verloren hat? Warum schlägt er ein Rad dabei?

Warum legt sich Tristan nach Konsumation des Liebestranks auf ein Nickerchen hin, während sich Isolde den Kopf hält? Sieht der Trank etwa nicht nur aus wie Rotwein, sondern ist ein solcher? Und wenn ja, verwechselt man dann nicht Wagner mit Donizetti? Und könnte man nicht Wein ausschenken, der nicht sofort Kopfweg verursacht?

Warum erfindet man, Wagners Poesie konterkarierend, für diese Szene mit dem Liebestrank ein Spielchen mit zwei Gläsern, deren eines Brangäne, weil es offenbar den Todestrank enthält, noch rechtzeitig verschütten muss? Warum muss Tristan vor dem Duett noch einmal Rotwein trinken? Zur Sicherheit, damit's auch wirklich klappt? Ist Viagra nicht blau?

Ich weiß, "Tristan", eben weil so wenig äußere Handlung vor sich geht, ist schwierig auf die Bühne zu bringen. Doch so wenig erhellende Choreographie zur Umsetzung der inneren Vorgänge, wie Krämer bietet, mit so viel läppischem Klamauk zu camouflieren, grenzt wohl an Frechheit. Als solche hat das Publikum die

Inszenierung offenbar empfunden. Es hat seiner Wut nach der Premiere - sie war dem Andenken an den „Opernführer der Nation“, Marcel Prawy, gewidmet - Luft gemacht. Jetzt muss es trotzdem mit diesem Unfug leben. Und da wird nicht immer ein Thielemann am Pult stehen, der die optischen Gräuel durch musikalische Größe zur Petitesse reduzieren kann.

mehr

Sinkothek

Beckmessers Diarium

Operamania

Interpreten

27. Mai 2003

SINKOTHEK