

Gesang macht glücklich: Umjubeltes Konzert mit Diana Damrau und Arien von Meyerbeer in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 9. Juni 2017



Diana Damrau gab in der Philharmonie Essen ein umjubeltes Konzert. Foto: Simon Fowler

Es gab ein bisschen Hin und Her vor dem Konzert mit Diana Damrau in der Essener Philharmonie. Zuerst verkündete ein Einleger im Programm, dass Bassbariton Nicolas Testé krank sei und listete eine geänderte Folge von Arien, Ouvertüren und Intermezzi auf. Dann trat Intendant Hein Mulders vor die vollen Reihen des Saals und teilte mit, Testé habe sich trotz Erkrankung entschlossen, einen Teil der vorgesehenen Opern-Ausschnitte zu singen. Letztendlich war alles gut: Dem Ehemann

von Diana Damrau war die Indisposition kaum anzumerken; sie selbst riss mit flammendem Temperament alle Herzen an sich. Und der Jubel über zwei Stunden vollendete Gesangskunst war riesengroß.

Schönheit des Klangs als Mittel zum Ausdruck von Gefühlen, nicht als Selbstzweck. Vollendeter Gesang nicht als aufpolierte Schau perfekter Technik, sondern im Dienst einer Aussage. Das ist der Weg, mit dem Diana Damrau überzeugt. Die Sängerin ist auf dem Höhepunkt ihrer Kunst. Selbst wer mit kritischen Ohren nach minimalen Körnchen im Bild des vollendeten Singens sucht, wird nur schwer fündig.

Wenn die Damrau wie eine blonde Verkörperung des puren Optimismus, der ungetrübten Lebenslust auf die Bühne strebt, hebt sich schon die Stimmung. Dabei hat sie nicht nur glitzernde, mit Freude an der Ironie und der Koketterie getränkte Koloraturpiècen zu bieten. In den melancholischen Szenen von Giacomo Meyerbeer leuchtet so etwas wie eine heitere Weisheit. Sie macht das Traurige nicht leicht, aber tröstlich.

Damraus erste Zugabe ist wie eine Zusammenfassung dieser Gefühlswelten: Ganz alleine schwebt die Stimme im riesigen Raum. Eine einsame Flöte ist ihr Echo, Abschied und Wehmut ihr Thema. In der Romanze der Inès „Adieu mon doux rivage“ aus Giacomo Meyerbeers letzter Oper „Die Afrikanerin“ lässt Diana Damrau noch einmal spüren, wie ergreifend dieser weltoffene jüdische Pariser aus Berlin Emotionen in einfache Töne fassen konnte, schlicht und raffiniert zugleich. Von wegen Wirkung ohne Ursache, wie der neidische Richard Wagner geätzt hat.



Ganz die Diva – aber nur auf den Werbefotos für das neue Meyerbeer-Album: Diana Damrau. (Foto: Jürgen Frank)

Auf Diana Damraus vor gut zwei Wochen erschienenem Album ist nachhörbar, was die Premiere von Giacomo Meyerbeers „Le Prophète“ im April im Aalto-Theater hörbar gemacht hatte und was jede Premiere, jedes Konzert bestätigt. Von Wagner niedergemacht, von den Nazis verfemt, vom Opernbetrieb lange fast vergessen, gehört Meyerbeer zu den großen Musikdramatikern des 19. Jahrhunderts, er ist eine entscheidende Figur in der Geschichte der Oper. Giuseppe Verdi hörte schon in seinem „Nabucco“ genau auf den Pariser Opernkönig, folgte nicht nur in der „Sizilianischen Vesper“ seinem Vorbild. Selbst die strahlende Koketterie einer Manon Lescaut in Jules Massenets gleichnamiger Oper zeugt eine Generation später noch vom prägenden Einfluss Meyerbeers. Damraus Programm ließ sinnlich erfahren, wie er von Paris aus Geschichte geschrieben hat. Erst in den letzten Jahren ist diese Geschichte wieder Gegenwart geworden, Meyerbeer wieder auf wichtige Bühnen der Welt zurückgekehrt.

So erhöht die Sängerin „Nobles Seigneurs“ aus „Les Huguenots“

vom brillanten Schaustück zu einer psychologischen Studie. Der Page Urbain sieht sich unversehens vor einer aufgekratzten Gesellschaft von – so würden wir heute sagen – gesellschaftlichen Entscheidungsträgern. Er reagiert rasch und angemessen und überbringt eine Botschaft seiner Königin im Ton eines anzüglichen Flirts. Dafür steht Diana Damrau nicht nur ein nahezu makelloses Französisch, sondern auch eine Palette von Farben zur Verfügung, die einen Cézanne vor Neid erblassen ließe.

Auch die virtuose Koloratur von „Ombre légère“ aus der vergessenen Oper „Dinorah“ (Maria Callas hat die Arie bekannt gemacht und John Dew hat das Werk 1999 in Dortmund szenisch spielen lassen) ist für Damrau ein Anlass, unendliche Farben und Nuancierungen schillern zu lassen: Ein vor Liebe umnachtetes Mädchen spricht mit ihrem Schatten – und die Sängerin offenbart den wunderlichen, traurigen Hintersinn dieser Szene. Auch hier erleben wir keine virtuose Exaltation, sondern eine psychologisch genau durchdrungene Ausdeutung mit den Mitteln des Ziergesangs. Dass Diana Damrau dabei in die Rolle schlüpft, Mimik und Gestik einsetzt und sich tanzend dreht, ist nicht wie bei manch anderem Sänger anbietende Masche. Sondern da regt sich das Bühnentier: Damrau braucht eigentlich die Szene, sie kann nicht steif vortragen, das würde ihrem Temperament die Flügel stutzen. Wir erleben kein beifallheischendes Kokettieren, sondern ein Bekenntnis: Bühnen-Musik braucht die Bühne!

In einer Arie aus „Emma di Resburgo“ wird erfahrbar, wie perfekt sich Meyerbeer die musikalische Sprache der italienischen Oper seiner Zeit angeeignet hatte. Die dritte Oper Meyerbeers für Italien, 1819 in Venedig uraufgeführt, schwimmt auf der Welle der damaligen literarischen Mode und schildert ein Schottland à la Sir Walter Scott mit Harfenklängen, schwermütigen Legati und einem stupenden, fordernd schnellen Teil. Diana Damrau macht auch aus dieser eher stereotypen Arie ein innerliches seelisches Drama in wohl

ausgeformten Tönen.

Damraus Partner und Ehemann, der Bassbariton Nicolas Testé, sang mit verständlicher Vorsicht Teile des angekündigten Programms: Dalands Arie „Mög‘st du, mein Kind“ aus Wagners „Fliegendem Holländer“ und die düster-leuchtende Arie „Si, morir ella de“ aus Amilcare Ponchiellis „La Gioconda“.

Emmanuel Villaume leitete die PKF – Prague Philharmonia mit bedächtigen Tempi, achtete auf Balance und plastischen Klang. Die kurzfristig eingeschobenen Ouvertüren von Verdi („La Forza del Destino“) und Gounod („Roméo et Juliette“) sind ebenso beliebt wie routiniert gespielte Füllstücke. Und das abschließende Duett „Bess, you is my woman now“ aus George Gershwins „Porgy and Bess“ erklärt sich eher als Ergebnis einer Improvisation als aus einer konsequenten Programm-Idee. Das Publikum jubelte zu Recht: Gesangkunst, wie sie Diana Damrau bietet, macht einfach glücklich.

Diana Damrau kommt in der Spielzeit 2017/18 zwei Mal nach Essen in die Philharmonie zurück:

Am 15. September 2017 singt sie, begleitet vom Royal Concergebouw Orchestra unter Thomas Hengelbrock Arien von Wolfgang Amadeus Mozart. Am 18. Februar 2018 ist sie gemeinsam mit Jonas Kaufmann zu Gast. Mit Helmut Deutsch als Partner am Flügel widmen sich die beiden Sänger Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuch“.

Auf Damraus Webseite www.diana-damrau.com sind bei den Münchner Opernfestspielen und im Herbst eine Reihe von Vorstellungen von Donizettis „Lucia di Lammermoor“ angekündigt. Weiter in Planung ist die Titelpartie von Donizettis „Maria Stuarda“ im April/Mai 2018 in Zürich.

„Sein Bayreuth war Europa“: Meyerbeers „Vasco da Gama“ an der Deutschen Oper Berlin

geschrieben von Werner Häußner | 9. Juni 2017



Szenenbild aus „Vasco da Gama“ von Giacomo Meyerbeer
(Foto: Bettina Stöss)

Für Giacomo Meyerbeer hat die Deutsche Oper Berlin einen großen Namen aus der Regieszene aufgeboten: Vera Nemirova, die einen gefeierten Frankfurter „Ring“ verantwortete und in der Region 2013 mit „Tristan und Isolde“ in [Bonn](#) auf sich aufmerksam gemacht hatte, wagte sich an „Vasco da Gama“ – früher bekannt unter dem verfälschenden Titel „Die Afrikanerin“ („L’Africaine“).

Die letzte große Oper des aus Berlin stammenden Komponisten – ein Jahr nach seinem Tod 1865 uraufgeführt – erlebte einen Tag nach der großen Wiedervereinigungsfeier eine umjubelte, wenn auch nicht unumstrittene Premiere.

Ein sinniges Datum: Während die Staatsoper im Schillertheater den 25. Jahrestag der Wiedervereinigung mit einer Premiere von

Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ und damit mit so etwas wie einer deutschen Nationaloper beging, richtete das Haus an der Bismarckstraße mit Meyerbeer den Blick auf die internationale Musikszene des 19. Jahrhunderts: „Sein Bayreuth war Europa“ titelt ein Kongressbericht über Meyerbeer. Da ist viel Wahres dran.

Der gebildete Intellektuelle aus jüdischer Familie hat seine Karriere in Italien und Paris gemacht. Er steht als „der“ europäische Komponist des 19. Jahrhunderts für einen Musikbegriff, der sich von der nationalen Verengung der Musiktheorie seiner Zeit absetzt: ein internationaler Zug, der deutsche Tradition mit den Stilmitteln des italienischen Belcanto verbindet. Und der die moderne, von Eugène Scribe und Daniel François Esprit Auber mit seiner „La Muette de Portici“ (1828) konkretisierte Form der großen historischen Oper perfekt auf den Betrieb der Pariser „Opéra“ und den Geschmack ihres Publikum zuschnitt.

Der Erfolg gab Meyerbeer recht; die Polemik – mit Wagner an vorderer Stelle – reagierte wütend: Ein Jude, so die krude These von damals, könne letztlich keine tiefe Musik schreiben, da der Kern wahrer, schöpferischer Musik immer im „Nationalen“ zu finden sei.



Giacomo Meyerbeer

nach einem Porträt
von Joseph
Kriehuber.

Heute sind solche Urteile zum Glück Geschichte – noch nicht historisch ist allerdings, dass Meyerbeer allmählich aus den Spielplänen verdrängt wurde. Inzwischen haben seine bedeutenden Werke wieder ihren Ort gefunden – wenn auch nicht im Zentrum des Repertoires, so doch auf einem geachteten Randplatz.

Berlin, Meyerbeers Heimat und langjähriger Wirkungsort – auf dem jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee ist er auch begraben – startet nun einen ehrgeizigen Versuch, die Rezeption auf höchstem Niveau wieder anzustoßen: In den nächsten drei Jahren ist an der Deutschen Oper ein Zyklus geplant, der mit „Vasco da Gama“ begonnen hat, im nächsten Jahr mit „Les Huguenots“ in der Regie Stefan Herheims fortgesetzt und 2017 mit „Le Prophète“ beendet wird.

Missbrauch des Glaubens

Nicht nur in „Vasco de Gama“ bilden Macht und Missbrauch des Glaubens einen zentralen Aspekt der geistigen Problematik. In der Nürnberger Inszenierung der „Hugenotten“ hatte das Regisseur Tobias Kratzer deutlich gemacht; auch Stefan Otteni fokussierte sich in seiner [Braunschweiger Inszenierung](#) des „Propheten“ in der letzten Spielzeit auf den Missbrauch der Religion im Mahlstrom der Macht. Und die bevorstehende Premiere von „Le Prophète“ am [Staatstheater Karlsruhe](#) am 18. Oktober wird zeigen, wie Kratzer seine Sicht auf dieses bestürzend aktuelle Werk präzisiert.

In „Vasco da Gama“ geht Meyerbeer mit diesem Thema weniger explizit um. Aber Nemirova will den Blick auf die unterschwellige Frage des Gottesbegriffs richten. Und auf die Rolle von Glauben für die Figuren. Vasco da Gama etwa stürmt in Felduniform auf die Bühne und in die Schar der Offiziere am

Hof des portugiesischen Königs in ihren Galauniformen: der dynamische, aktive Eroberer gegen die beharrenden Vertreter eines Status Quo.

Jens Kilian konkretisiert in seinem Bühnenbild, wie unterschiedlich die Welt-Träume der Protagonisten sind: Für Ines, die in Vasco unsterblich verliebt ist, dient das aufrecht stehende Halbrund einer Weltkugel mit einer Zeichnung Afrikas und des Indischen Ozeans als Projektions- und Erinnerungsfläche. In ihrer das Stück einleitenden Arie spielt sie mit Papierschiffchen, malt die gedachte Route Vascos in die „neue Welt“ mit Kreide nach.

Für den königlichen Rat senkt sich das Halbrund und bildet einen Konferenztisch: Hier geht es um das Abstecken von Macht und Terrain, um Kontrolle und Einfluss – und die Vertreter der Kirche, von Marie-Thérèse Jossen in realistische Soutanen gesteckt, mischen kräftig mit. Scribes Libretto zeichnet sie, bestätigt von Meyerbeers Musik, als Prinzipienreiter. Der auf Erfahrung basierenden Argumentation des Seefahrers setzen sie die einfache Feststellung entgegen, er sei eben ein Ketzer: ein Totschlagargument im wahrsten Sinn des Wortes.

„Unsterblichkeit“ durch Ruhm und große Taten

Den statischen, die bestehenden Verhältnisse bestätigenden Gottesbegriff der Kleriker kontrastiert Meyerbeer mit der dynamisch-schwärmerischen Vorstellung Vascos: Er strebt nach „Unsterblichkeit“, aber in einem strikt diesseitigen Sinn. Die Garantie dafür sind Ruhm und unerhörte Taten. Dafür ist er bereit, alles zu opfern. Als er nach der gescheiterten Umrundung eines berühmten Kaps, gefangen im Bauch des Schiffs seines Rivalen Don Pedro, in die Hände der „Wilden“ gerät, ist seine größte Sorge nicht, das Leben zu verlieren, sondern den Ruhm. Unter allen Umständen soll die Nachricht, er habe als erster unbekanntes Land betreten und ein fremdes, exotisches Reich entdeckt, die Heimat erreichen.

Doch Meyerbeer hütet sich, seine Figuren schwarz-weiß zu zeichnen. Vasco etwa ist, wie in seiner berühmten Arie „Ô Paradis“ im vierten Akt zu hören, sensibel für die Schönheit und den Wert des Landes, auch wenn er im zweiten Teil in marschartigem Rhythmus das Gelüst des Eroberers ausspricht: Mein soll es sein, das Paradies. Nélusko, der verschlagene und gewalttätige Exponent des bisher unbekanntes indischen Volkes, Begleiter seiner gefangenen Königin Sélica, zeigt bestürzenden Fanatismus und Fremdenhass.

Meyerbeers Analyse ist so scharf wie zeitlos und weit davon entfernt, ein idealisiertes Naturvolk auf die Bühne zu bringen. Im Missbrauch des Transzendenten für das Spiel der Macht sind sich Europäer und Inder gegenseitig nichts schuldig. Die Anrufung der Hindu-Götter im vierten Akt ist als große Show zu verstehen und wird auch so inszeniert: Exoten-Folklore in Weiß und Orange.

Die Stärke von Nemirovas Regie zeigt sich – darin entspricht sie ihrem Frankfurter „Ring“ – in der sensiblen Zeichnung intimer Begegnungen: zwischen Sélica und Vasco im vierten, im Duett der unglücklichen Frauen Sélica und Ines im fünften Akt. Schwach geraten Massenszenen und Tableaus: Da setzt Nemirova auf großflächige Bewegungs- und Bildregie, die aber nicht expressiv vertieft wirkt. Der dritte Akt mit seinen episodischen Momenten, mit Matrosenchören und Ines' erzwungener Hochzeit misslingt, weil sich die Regie nicht zwischen Stilisierung und Aktualisierung entscheidet. Und weil Jens Kilians Bühne mit drehbaren Elementen, die hier zu Segeln werden, keinen imaginativen Reiz entwickelt.

Problematisches Ende bleibt offen

Die Fernost-Piraten, die das aufs Riff gelaufene Schiff entern, sind Dritt-Welt-Kriminelle von heute, die den Portugiesen mit MG und Uzi den Garaus machen. Wenig erhellend auch Details wie die erzwungene Einkleidung Sélicas als Nonne oder die Vergewaltigung einer als Ordensschwester

camouflierten Frau, deren schwarze Tracht aufreizende Dessous verbirgt. Néluscos berühmte Ballade vom Meeresriesen Adamastor degeneriert zu einer komisch-parodistischen Nummer. Zu Recht gab es nach diesem dritten Akt Buhs und Gelächter.

Das problematische Ende der Oper – Meyerbeer konnte es nicht mehr endgültig konzipieren – lässt Nemirova offen: In den letzten Takten von Sélicas langem Abschiedsgesang flutet eine Menschenmenge die Bühne, die indische Königin wird in einem symbolhaften, in Orange- und Rottönen wabernden Viereck versenkt. Aus ihm entspringt Vasco als junger Uniformierter mit Landkarte und Rucksack: der Urtyp des Eroberers, der als Militär oder als Backpacker kommt?

Die gewaltige Aufgabe, Meyerbeers Partitur in Klang umzusetzen, schultern Dirigent Enrique Mazzola und das Orchester der Deutschen Oper sowie der stark geforderte und nicht immer souverän treffsichere Chor und Extrachor unter William Spaulding. Meyerbeers aparte Kunst der Instrumentation und des expressiven Einsatzes von Klangfarben ist bei den Solisten des Berliner Orchesters in guten Händen – vom tintig dräuenden Fagottquartett über den „schmutzigen“ Klang des damals hochmodernen Sax-Hornes bis hin zu den raffinierten Kombinationen klassischer Orchesterinstrumente.

Mazzola geht dem manchmal episodischen Charakter von Meyerbeers Musik eher nach als der Konstruktion großer dynamischer Bögen; auch die Tempi könnten zupackender, die Phrasierung entschiedener ausfallen. Gegen Mazzolas temperamentloses und unentschiedenes Dirigat kann sich die Konkurrenz von Enrico Calesso (Würzburg 2011) und Frank Beermann (Chemnitz 2013) bestens behaupten.

Der Sänger-Star des Abends ließ sich ansagen: Roberto Alagna war im Kampf gegen eine Infektion hörbar indisponiert. Zu hören war aber auch, dass er, sofern gesundet, einen respektablen Vasco da Gama gestalten könnte.

Markus Brück stellt einen imponierenden Nélusco auf die Bühne: subtil und farbig in zurückgenommenen Momenten, dröhnend expansiv in der Gewalt und im Triumph. Clemens Bieber bewältigt die kleinere, aber wichtige Rolle des Don Alvar wie stets stimmschön und mit bewusstem Einsatz gestalterischer Mittel – dieser Tenor ist für die Deutsche Oper eine sichere Stütze des Ensembles. Seth Carico gibt den Don Pedro mit flutendem, manchmal etwas zu weit hinten positioniertem Bass; Andrew Harris als Don Diego, Dong-Hwan Lee als Großinquisitor und Albert Pesendorfer als Oberpriester der Inder ergänzen das Ensemble anstandslos und klangschön, ebenso Irene Roberts in ihren paar Sätzen als Dienerin Anna.

Nicht so überzeugend die Damen: Sophie Koch in der prominenten, herausfordernden Partie der Sélica hat zwar eine wunderschön sitzende Stimme, einen ebenmäßig polierten Ton und ein füllig-feines Timbre, aber zu wenig Farben, um die Facetten von hingebungsvoller Liebe bis hochfahrender Herrscherinnen-Arroganz, von Großmut bis Wehmut zu beglaubigen. Das differenzierte Schlaflied des zweiten Aktes ist lediglich schön gesungen; die Selbstreflexion der verlassenen, sich opfernden Frau unter dem giftigen Manzanillobaum in ihrem Spektrum von Resignation bis Ekstase gelingt Sophie Koch bewegender. Nino Machaidze als Ines demonstriert entschiedenen Willen zur Gestaltung, zeigt schimmernde, wenn auch zu wenig frei schwingende Höhen; im Zentrum jedoch bleibt die Stimme seltsam klangarm und ist von der kräftigen Amplitude eines metallisch klirrenden Vibrato gestört.

Gott und Glaube: Vera Nemirova stellt sich im Programmheft großen Fragen, löst die Erwartungen aber nicht ein. Sie bleibt zu sehr an den Szenen hängen statt sie zugunsten einer übergreifenden Idee konzeptionell zu bändigen.

Dennoch: Die Deutsche Oper setzt mit dieser Meyerbeer-Premiere einen Impuls, der hoffentlich auch andere Häuser anregt, sich mit diesem prägenden Musiktheater des 19. Jahrhunderts und

seiner Aktualität zu befassen. Zum Beispiel in der Rhein-Ruhr-Region: Da hat zuletzt das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen 2008 mit der „Afrikanerin“ einen Versuch unternommen – damals noch auf der Basis alten Materials. Mit der neuen, in Berlin verwendeten [kritischen Edition](#) von Jürgen Schläder liegt nun – wie auch für andere wichtige Opern Meyerbeers – eine ausgezeichnete Grundlage vor; die Theater müssen nur noch zugreifen!

Informationen:

http://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/vasco-da-gama.12676793

Religiöse Extremisten in Münster: Meyerbeers Oper „Der Prophet“ ist bestürzend aktuell

geschrieben von Werner Häußner | 9. Juni 2017



Religion als Mittel zur Macht: Die drei Wiedertäufer (Rossen Krastev, Selcuk

Hakan Tirasoglu und Matthias Stier) in Meyerbeers „Le Prophète“ am Staatstheater Braunschweig. Foto: Volker Beinhorn

Es ist kein Gesang demütiger Pilgrime, der uns mit dem Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ entgeschallt. Sondern die perfekte Tarnung einer politisierten Pseudo-Religion. In Giacomo Meyerbeers großer Oper „Le Prophète“ betten drei Wiedertäufer in die scheinbar fromme Weise ihren Aufruf zu Aufruhr, politischer Revolution, „heil’gem Streit“ und Mord ein.

Meyerbeer bricht mit dem gespenstischen Auftritt, begleitet von fahlen, tiefen Bläsern, die ländliche Idylle, die er mit den ersten Takten seiner Oper zeichnet: In dieser Welt herrscht kein arkadischer Friede, sondern Willkür und Tyrannei auf der einen, Fanatismus und Gewalt auf der anderen Seite.

In keiner anderen der für Paris geschaffenen großen Opern Meyerbeers zeigt sich das pessimistische Geschichtsbild des kosmopolitischen Juden aus Berlin so radikal wie in „Le Prophète“. Mit Bedacht haben Meyerbeer und seine Librettisten Eugène Scribe und Émile Deschamps wieder – nach „Les Huguenots“ von 1836 – ein Thema aus der Umbruchszeit der konfessionellen Kriege in Europa gewählt, diesmal die blutige, gewalttätige Episode der Wiedertäuferherrschaft im westfälischen Münster 1534/35. An dieser historischen Episode lässt sich beispielhaft darstellen, wie es funktioniert, Massen zu mobilisieren und zu fanatisieren.

Aber die Geschichte ermöglicht es Meyerbeer auch, in einer für die damalige Oper einzigartigen Tiefenschärfe einen ambivalenten Helden auf die Bühne zu bringen: den „Propheten“ Jean de Leyde als einen von seiner Mutter psychisch abhängigen, tief religiös geprägten jungen Mann. Durch die Willkür seines Dienstherrn erschüttert, wird er dem

manipulativen Zugriff der Wiedertäufer zugänglich und zum fanatischen König gekrönt, der einer Shakespeare-Figur – oder einem modernen Selbstmordattentäter – gleich am Ende alles ins flammende Verderben reißt.

Meyerbeer hat in seiner Oper in faszinierender Weise Aspekte der Moderne erfasst: in der einzigartigen Verschränkung von Mutterkomplex und Machtwahn, im scharfsichtigen Blick auf die Psychologie der Masse und in den formalen Brüchen einer „filmischen“ Dramaturgie.

Der „Weltenbrand“ des Finales greift die einst schockierenden Katastrophenszenarien der französischen Oper auf, die schon Daniel Francois Esprit Auber in seiner revolutionären „Die Stumme von Portici“ eingesetzt hatte. Doch was dort überindividuelles Naturereignis war – der Ausbruch des Vesuv – wird bei Meyerbeer zu einer gleichnishaften Weltvernichtung, der Wagners „Götterdämmerungs“-Finale inspirierte.



Revolution im Zeichen radikalisierter und manipulativer Religion: Szene aus der Braunschweiger Inszenierung von Meyerbeers „Der Prophet“. Foto: Volker Beinhorn

Die modernen Aspekte des Konzepts von Meyerbeer und Scribe wollte Regisseur Stefan Otteni in der Braunschweiger

Neuinszenierung des „Prophète“ – zeitlich passend zum kaum gewürdigten 150. Todestag des Komponisten – herausstellen. Bühne und Kostüme Anne Neusers meiden historistische Opulenz, geben lieber in konzentrierten Chiffren Hinweise auf die inneren Beweggründe der Handlung. Etwa wenn die Idylle, die Meyerbeer musikalisch beschreibt, als Bild auf die Bühne geschoben, zum distanzierenden Zitat gewandelt wird. Oder wenn der letzte Akt mit den im Kellergewölbe angehäuften Kreuzen an den „Berg der Kreuze“ im litauischen Siauliai erinnert.

Zuvor hatten die Menschen im wiedertäuferisch besetzten Münster diese Kreuze abgeben müssen: Da wird die Vielfalt individuellen Glaubens durch Uniformität abgelöst und in den „Untergrund“ verbannt, wo sie gleichwohl eine kritische Masse bildet.

Leider verzichtet Otteni dann auf den von Meyerbeer intendierten Untergang und wendet das Schicksal des Propheten ins Individuelle. Das entspricht seinem Konzept, die Oper als Albtraum eines zu Tode Verurteilten zu erzählen. Jean de Leyde endet auf einer kreuzförmigen Pritsche, auf der man ihm vermutlich die Giftspritze setzt. Das bricht den Charakter an einer entscheidenden Stelle: Otteni verurteilt seinen „Propheten“ zur Passivität des Träumers, während Meyerbeer ihm mit der Sprengung des Festsaales als letzter, verzweifelter, schaurig konsequenter Aktivität jenen Zug ins Abgründige gibt, der uns etwa auch an Hitlers monströsen Untergangs-Ideologien zutiefst erschreckt.

Otteni versucht, den ambivalenten Charakter der Titelfigur durch Verdoppelung zu verdeutlichen. Schon zu Beginn schaut ein Double Jeans voll Skepsis und Verwunderung auf sein schlafendes Alter Ego. Im komplexen vierten Akt geht die Rechnung auf: Der „geteilte“ Jean pendelt zwischen dem Griff nach der Krone und dem Auftritt als einfacher Mensch, zeigt sich von seinen Ambitionen zugleich fasziniert und gequält, bricht am Schluss in der Gloriole des religiös überhöhten Helden zusammen.



Jean Mutter Fidès (Anne Schuldt) stört das sorgsam einstudierte Szenario der Krönungsfeier des Propheten (Arthur Shen), mit dem die Wiedertäufer auf die politisch-psychologische Manipulation der Massen abzielen. Foto: Volker Beinhorn

Auch eine der Schlüsselszenen der Oper gewinnt auf diese Weise Tiefenschärfe: Jean Mutter Fidès stört das sorgsam einstudierte Szenario der Krönungsfeier, mit dem die Wiedertäufer auf die politisch-psychologische Manipulation der Massen abzielen: Sie erkennt in dem ferngerückten Prophet-König ihren Sohn; ein Moment menschlicher Unmittelbarkeit und Rührung, der den planmäßigen Aufbau des Images eines gottbegnadeten Retters empfindlich stört. In diesem Moment zeigt Otteni mit der verdoppelten Figur, wie Jean als Prophet die prekäre Situation eiskalt zu seinen Gunsten dreht, als Mensch aber, blutig gesteinigt, seelisch zugrunde geht.

Im zweiten Akt gelingt es dem Braunschweiger Team, die manipulative Absicht der Wiedertäufer in ein aussagekräftiges Bild zu bringen. Die drei Drahtzieher Jonas (Matthias Stier), Zacharie (Selçuk Hakan Tıraşoğlu) und Mathisen (Rossen Krastev) treten in Hemd und Krawatten wie Geschäftsleute auf, maskieren Jean als eine Johannes der Täufer-Figur, werfen sich vor einem Goldgrund in bunte Gewänder – und fertig ist das

fromme Bild: ein Appell an die bekannten Klischees des Heiligen, mit dem die Menschen überwältigt werden sollen.

Dass Jean nach dieser Szene im Bademantel hinausgeführt wird – wie ein Darsteller nach Ende seines Auftritts in die Garderobe – unterstreicht das „Inszenierte“ noch. Es geht hier nicht um authentischen, wenn auch missbrauchten Glauben, sondern um den gezielten, zweckgerichteten Einsatz von Religion als politisches Machtinstrument: die Schmierenkomödie der Wiedertäufer.

Dass die Braunschweiger Inszenierung von „Le Prophète“ nicht restlos gelingt, liegt an einigen Szenen des – musikalisch von Georg Menskes und Johanna Motter solide einstudierten – Chores: Stefan Ottenis Versuch, naturalistische Szenen zu meiden, nimmt ihnen die Energie und den dynamischen Zug, der die Bewegung der Masse bedrohlich macht. Auch das Zitat der aufgehenden Sonne im dritten Akt – eine der sensationellen szenischen Effekte der Pariser Uraufführung – kann die Überwältigung von einst nicht einholen. Immer wieder wünscht man sich auch eine pointiertere Personenführung, die sich nicht nur auf die szenische Chiffre etwa eines Kostüms verlässt.



Szene aus dem letzten Akt mit Arthur Shen (Jean de Leyde) und Anne Schuldt (Fides). Foto: Volker Beinhorn

Der entscheidende Anteil der Musik – Meyerbeers Opern sind Gesamtkunstwerke im besten Sinn des Begriffs – wird von Georg Menskes' Dirigat nur zum Teil eingelöst. Im Braunschweiger Staatsorchester folgt auf höchst gelungene Details, etwa in den stark geforderten Bläsern, immer wieder Pauschales ohne klangliche Plastizität; sorgsam entwickelte Momente in der differenzierten Dynamik stehen neben flüchtiger Beiläufigkeit.

An die Sänger werden exorbitante Anforderungen gestellt, denen etwa Anne Schuldt als Fidès stimmlich wie szenisch bewundernswert gerecht wird. Der Name der Prophetenmutter ist Programm: Fidès steht für den Begriff eines kraftvollen, authentischen Glaubens – und die Braunschweiger Inszenierung rückt sie folgerichtig über die psychologische Funktion der „Übermutter“ in die Nähe der Schutz gewährenden und Hilfe bringenden Madonna.

Der komplexen Rolle des Jean bleibt Arthur Shen einiges schuldig: Dass er die Höhe zögernd und vorsichtig angeht, ist verständlich; dass er sie im Lauf des Abends immer angestrongter in eine trockene Enge treibt, deutet auf technische Probleme hin. Aber dass Shen seinen Text stellenweise so farblos vorträgt, als habe er gar nicht verstanden, wovon er singt, ist ein grundsätzliches Manko.

Mit Ekaterina Kudryavtseva hat Braunschweig für Jeans zur Blässe verdamnte Geliebte Berthe eine koloraturgewandte Sängerin, deren schön timbrierte Stimme manchmal nicht ganz kontrolliert geführt wird. Orhan Yildiz singt die episodische, aber wichtige Rolle des Grafen Oberthal geschmeidig und klangsinnig; das Trio der Wiedertäufer würde gewinnen, wenn Rossen Krastev nicht auf krude orgelnde Potenz setzen würde. Ein besonderes Lob verdient der disziplinierte Kinderchor Tadeusz Nowakowskis.

Mit dieser Produktion hat Braunschweig erfolgreich ein bestürzend aktuelles Werk ins Blickfeld der Opernwelt zurückgeholt. Schon 1986 hatte John Dew in Bielefeld auf die

Brisanz dieses Stoffes aufmerksam gemacht, die Hans Neuenfels 1998 in seiner missglückten – und folglich leider nur in einer Serie gespielten – Inszenierung in Wien so fatal verschenkt hat. Auch der Versuch des Theaters in Münster, sich 2004 Meyerbeers Werk zu nähern, blieb folgenlos.

Umso gespannter richtet sich der Blick nach Berlin, wo „Le Prophète“ in einer Reihe mit den anderen „Grand Opèras“ Meyerbeers auf die Bühne der Deutschen Oper kommen soll – die Premiere ist im Mai 2018 geplant. Und auch in Karlsruhe gibt es, wie zu lesen war, Überlegungen in Richtung Meyerbeer. „Le Prophète“ jedenfalls ist ein Werk, an dem sich wieder einmal bewahrheitet, wie die Zeitläufte vergessene Werke in präzise analysierende Kommentare zur Gegenwart verwandeln.

Der verkannte Meister: Zum 150. Todestag von Giacomo Meyerbeer

geschrieben von Werner Häußner | 9. Juni 2017

„Erhalte die fünf französischen Opern, die ich komponiert habe, auf dem Repertoire aller Theater der Welt während meines ganzen Lebens, und ein halbes Jahrhundert hindurch nach meinem Tode.“ Was sich der Komponist Giacomo Meyerbeer in seinem „Täglichen Gebeth“ vom „großen Gott“ gewünscht hatte, ist im Lauf der Geschichte in fataler Weise eingetroffen und wirkt bis heute nach: Während sich im letzten Jahr zu den 200. Geburtstagen von Richard Wagner und Giuseppe Verdi der merkantil beschleunigte Reigen des sowieso Bekannten noch erhitzter drehte, bleibt es in diesem Jahr um den 150. Todestag des dritten und vielleicht wichtigsten

Erfolgskomponisten des 19. Jahrhunderts still.

Alle großen Opernhäuser drücken sich um Meyerbeers monumentale Werke; selbst seine Heimatstadt und – neben Paris – wichtigste Wirkungsstätte [Berlin](#) schafft es gerade einmal, seine opéra comique „Dinorah“ aufzuführen, und das auch nur konzertant, aber immerhin als Auftakt eines Meyerbeer-Zyklus', während Daniel Barenboim als glamouröser medialer Protagonist des hauptstädtischen Musiklebens mit „Parsifal“ wieder einmal ein Wagner-Event auf den Markt wirft.

Auch das Dutzend der Musiktheater in Nordrhein-Westfalen nennt seit Jahren den Namen Meyerbeer nicht auf den Spielplänen. Wären nicht ein so passionierter Entdecker wie Peter Theiler in Gelsenkirchen Intendant gewesen, hätte es auch 2008 dort nicht „Die Afrikanerin“ gegeben. Sie war in NRW neben „Der Prophet“ 2004 am historischen Schauplatz in Münster und der Rarität „Dinorah“ in Dortmund (2000) unter John Dew die bisher jüngste Meyerbeer-Tat des neuen Jahrtausends.

Theiler sorgt am Staatstheater Nürnberg für den bisher einzigen Lichtblick in diesem Meyerbeer-Jahr: Dort haben [„Les Huguenots“](#) am 15. Juni Premiere. Wer heute von einer „Renaissance“ spricht, weil es hier und da einmal eine Wiederaufführung gibt, verbreitet leider Zweck-Optimismus: Keines der großen Opernhäuser pflegt ein Meyerbeer-Repertoire, keines bietet eine kontinuierliche Arbeit mit seinen Werken an.

Günstige Voraussetzungen – aber keine Rezeption

Dabei sind die Voraussetzungen heute so günstig wie seit Meyerbeers überraschendem Tod am 2. Mai 1864 nicht mehr. Die alten nationalen und antisemitischen Vorurteile sollten den Blick nicht mehr verstellen. Forscher wie Gudrun und Heinz Becker oder Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring – letztere Autoren einer brandneuen Meyerbeer-Biografie im Verlag C.H. Beck – haben Person und Werk historisch

erschlossen. Die Opernhäuser könnten auf neu ediertes, kritisches [Notenmaterial](#) zurückgreifen.

Dirigenten wie Marc Minkowski („Les Huguenots“ in Brüssel 2011), Frank Beermann („L’Africaine“ unter dem von Meyerbeer vorgesehenen Titel „Vasco de Gama“ 2013 in Chemnitz) oder Enrico Calesso („L’Africaine“ in Würzburg 2011) haben die spezifischen Qualitäten der kompositorischen Großformen und der raffinierten Instrumentation erkannt und die willkürlichen, entstellenden Kürzungen der Vergangenheit rückgängig gemacht. Und musikalisch hervorragend gebildete Sänger eröffnen die Chance, die schwierigen Gesangspartien – auf deren Interpretation Meyerbeer allergrößten Wert gelegt hat – stilistisch ansprechend gestaltet zu hören.

Die Unlust der Regisseure?

Warum also kein Meyerbeer? Die Antwort muss wohl in einem Knoten aus nachwirkendem Vorurteil, Scheu vor dem Aufwand angesichts immer knapperer Mittel, Schielen auf die Auslastung und Unlust an der Herausforderung gesehen werden. In Deutschland und Österreich kommt noch hinzu, dass in den Theatern des Dritten Reiches der Jude Meyerbeer eine Unperson war und die Aufführungstradition auch deshalb abgebrochen ist.

Bernd Loebe etwa, Intendant der Frankfurter Oper und ohne Scheu vor ungewöhnlichen Werken auf dem Spielplan, macht das Problem auch an der fehlenden Identifikation mit Meyerbeers Werk fest: Er habe für „L’Africaine“ mehrfach Absagen von Regisseuren bekommen. Käme heute ein Regisseur mit einem tragfähigen Konzept für eine Inszenierung zu ihm, würde er nicht zögern, Meyerbeer in den Spielplan zu nehmen, sagte er auf Nachfrage in der Spielplan-Pressekonferenz seines Hauses.

Sollte Loebes Eindruck verallgemeinerbar sein, spräche das nicht für den Horizont der kreativen Szene: Meyerbeer Sujets sind hochpolitisch und bestürzend aktuell. Aber vielleicht eignen sie sich nicht als „Material“, das sich der eigenen

Privatmythologie beugt: Das desaströse Scheitern von Hans Neuenfels an Meyerbeers „Le Prophète“ in Wien (1998) mag dafür sprechen.

Der Mensch – zerstört im Sog der Geschichte

Meyerbeers Werke sind nicht nur beachtenswert, weil sie weit über das 19. Jahrhundert hinaus die Operngeschichte beeinflusst haben. Für die Bühne wiedergewonnen, wären sie auch nicht nur „bedeutende Kunstereignisse und grandiose Unterhaltung“, wie Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring schreiben. Gerade die fünf Opern, die Meyerbeer in seinem „Gebet“ meint, sind heute wieder bestürzend aktuell, wie einzelne gelungene Aufführungen der letzten Jahre beweisen. Es sind pessimistisch gestimmte Geschichtsdramen, in denen der einzelne Mensch in den zerstörerischen Sog von Ereignissen gerät, gegen die er sich kaum wehren, gegen die er aber seine persönliche Integrität – auch im Scheitern – bewahren kann.

Nach erfolgreichen Jahren in Italien begann mit „Robert le Diable“ 1831 Meyerbeers sensationelle Pariser Karriere; mit diesem – wie kaum ein anderes geschmähtem – Werk wurde er neben Gioacchino Rossini („Guillaume Tell“) und Daniel-François-Esprit Auber („La Muette de Portici“, 1828) zum Erfinder der „grand opéra“. „Les Huguenots“ (1836) und „Le Prophète“ (1849) festigten seinen Ruf, der mit der posthum uraufgeführten „L’Africaine“ (1865) noch einmal internationalen Widerhall finden sollte. Ohne diese Vorbilder hätte es keinen Verdi, keinen Wagner, aber auch keinen Gounod oder Massenet, nicht „Boris Godunow“ von Mussorgksy und nicht „Krieg und Frieden“ von Prokofjew gegeben.

Meyerbeers gewaltige Geschichtspanoramen sind oft auf ihren – zweifellos angezielten und in der Pariser Oper unabdingbaren – Schauwert reduziert worden. Wagner sprach in seinen antisemitischen Hetzschriften von „Wirkung ohne Ursache“ und verschleierte damit nicht nur, was er in seiner Karriere und seinem Werk – bis hin zum „Parsifal“ – dem diffamierten

Kollegen verdankte. Der „Meister“ hat ebenso wie der unermüdlich polemisierende Robert Schumann nicht zur Kenntnis nehmen wollen, dass Meyerbeer die Tragödie einzelner Menschen mit einem resignativen Bild einer von zerstörerischen Kräften bestimmten Geschichte verbunden hat. Die Opern Meyerbeers wirken – so der Musikjournalist Frank Siebert – „wie die Kehrseite deutschromantischer Idealisierungen“.

Zu der in den Werken gespiegelten Geschichtsphilosophie gehört das Religiöse untrennbar dazu. In „Robert le Diable“ etwa geht es Meyerbeer um ein Menschheitsdrama vor metaphysischem Hintergrund, gefasst in die Bilderwelt einer mittelalterlicher Rittergeschichte. Um die Seele eines schwankenden Helden (Robert) streiten Himmel und Hölle mit den Mitteln von Täuschung und Gnade. Meyerbeer zeigt theologisch scharfsichtig, wie das Böse seine Realität in der Welt nur als Scheinexistenz aufrechterhalten kann: durch Projektion und lügnerische Phantome. Er wendet sich aber gegen ein billiges Schwarz-Weiß-Schema, indem er den negativen Protagonisten, Bertram, nicht dämonisiert, sondern ihm auch die Züge eines ehrlich liebenden Vaters gibt.

Meyerbeer setzt auf zu seiner Zeit schockierend drastische Mittel: Die Orgel auf der Theaterbühne ist ein musikalisches, der oft lächerlich gemachte Auftritt der wiederbelebten Nonnen ein szenisches: Dass sich in der „Auferstehung“ ihrer toten Körper die nachäffende Perversion des Bösen zeigt, ist in der Empörung und der späteren Verspottung dieser Szene meist übersehen worden. Doch nicht umsonst hat George Sand „Robert le Diable“ als „katholische“ Oper bezeichnet.

Abrechnung mit dem Missbrauch von Glaube und Religion

In „Les Huguenots“ thematisiert Meyerbeer, wie die Religion selbst in den zerstörerischen Sog der Geschichte gerät und ihren inneren Kern verliert. Meyerbeer gelingt im politisch-menschlichen Panorama der „Hugenotten“, den Chor als „Masse“ im modernen Sinn zu konzipieren: Menschen, die von Stimmungen

und Ideologien getrieben, zu Gewalt und Vorurteil neigen, und ab einem gewissen Punkt der Entwicklung kaum mehr zu bremsen sind.

Noch radikaler rechnet Meyerbeer mit dem Missbrauch von Glauben und Religion in „Le Prophète“ ab: Vor der Kulisse der Wiedertäuferbewegung im westfälischen Münster – und wohl auch der Pariser Revolution von 1848 – schildert die Oper Aufstieg und Fall des Schankwirts Jean als Gallionsfigur einer revolutionär-religiösen Bewegung. Meyerbeer exponiert das politisch-soziale Elend in der Willkürherrschaft des Adligen Oberthal, idealisiert aber die religiös bemäntelte Revolution der Wiedertäufer in keiner Weise: Ihre Mittel sind Täuschung, Gewalt und Betrug; ihr „Glaube“ ist bloßes Mittel zum Zweck.

Der zum „Prophet“ gemachte Jean ist Täter und Opfer zugleich: eine typischer Meyerbeer'scher Charakter, der rücksichtslosen, zynischen Manipulation durch die Wiedertäufer hilflos ausgeliefert, der er sich am Ende nur noch durch Vernichtung und Selbstausslöschung entziehen kann. In dem Trio der Wiedertäufer gelingt Meyerbeer nicht nur eine infernalische „unheilige Dreieinigkeit“, sondern auch ein Soziogramm des Funktionierens manipulativer Macht von bestürzender Modernität.

Umso erstaunlicher ist, dass diese wegweisende Oper im heutigem Betrieb überhaupt nicht beachtet wird: Ist sie doch viel mehr als eine Geschichte über die tragische Unvereinbarkeit von Macht und Liebe. „Le Prophète“ mit dem schillernden Helden und der messerscharfen Analyse der Mechanismen von Macht und Manipulation, von Ideologie und kollektiver Illusion, ausgearbeitet mit „stupender Bildhaftigkeit und psychologischer Tiefenschärfe, die in nie gekannter Genauigkeit auch die Szene und den Darsteller mit einbezieht (Döhring), wäre eine Herausforderung für jedes Theater, dem es darum geht, epochale Werke als relevant für unsere Zeit zu entdecken.

Die Schule des „guten Singens“: Juan Diego Flórez in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 9. Juni 2017



Die Philharmonie Essen.
Foto: Werner Häußner

Einen Sänger wie Juan Diego Flórez auftreten zu lassen, mutet eigentlich als pure Verschwendung an. Schon Theodor W. Adorno hat angemerkt, heute werde nur noch das Material als solches gefeiert. Und Adornos „heute“ liegt über 50 Jahre zurück. Seither hat sich die Lage auf dem Sängermarkt weiter verdüstert.

Stimmen, die früher sogar in der italienischen Provinz von der Bühne gezischt worden wären, feiern bejubelte Triumphe: technisch unfertig, stilistisch traditionslos, präsentieren sie verquollene Töne mit Kraft und Lautstärke, mit erschreckenden Defiziten in Atem und Artikulation. Egal: Laut ist schön und schön ist laut – das gilt zumindest für das italienische Fach. Was soll da noch ein Belcantist mit einer perfekt gebildeten Stimme wie Flórez?

Und dennoch: Auch wenn die Fetischisten, die einen Sänger schon feiern, wenn er sich irgendwie durch die Partie geschummelt hat, alle Kriterien des guten Singens als bloße Geschmacksurteile diffamieren: Der Gesang, der den klassischen Schulen des Belcanto folgt, fasziniert die Menschen noch immer. Vor allem, wenn sie ein unverbildetes Gehör mitbringen und sich von den hochgepuschten Namen der Klassik-PR nicht blenden lassen. Das atemlose Lauschen, die Stille im Saal, die gebannte Stimmung sprechen für sich. Das Gefühl, die Zeit stehe still, während die Töne fließen, die Entspannung beim Zuhören: das sind Reaktionen auf Sänger wie Flórez. Der Psychologe möge erforschen, woran das liegt. Die Beobachtung sagt: Der perfekt gebildete Gesang teilt sich dem Zuhörer mit – auch wenn er über die technischen Voraussetzungen keine Kenntnis besitzt.

So gesehen, war das Konzert des Peruaners in der Philharmonie Essen dann doch keine Verschwendung. In seiner Stimme teilt sich die Faszination des „schönen Singens“ mit. Selbst wenn er Salon-Petitessen bringt wie Francesco Paolo Tostis hübsche, naive Canzonen. Bei Flórez gibt es keinen falschen Schmelz, kein sentimentales Schmachten, sondern strenge, disziplinierte Tongebung. Aber dafür ein technisch abgesichertes, völlig entspanntes Piano („Ideale“), ein grandioses Diminuendo („Vorrei morire“), und einen leuchtenden hymnischen Ton („L'alba separa dalla luce l'ombra“).

Ähnlich behandelt Flórez die Arien aus drei im spanischen Sprachraum bekannten Zarzuelas von Pablo Luna („La pícaro molinera“), Reveriano Soutullo („El ultimo romántico“) und José Serrano („El trust de los tenorios“): Montserrat Caballé hat solche melodischen Kostbarkeiten schalkhaft zu Charakterstückchen geformt; Juan Diego Flórez gibt ihnen eine fein sentimentale Stimmung, ohne sie an den Schmalz zu verraten. Die Stimme bleibt dabei ausgeglichen geführt – bis in die strahlende Höhe hinein. In solchen Momenten erinnert er an den unübertroffenen König der klassischen „leichten“ Muse,

den irischen Tenor John McCormack (1884-1945).

Runder, ausgeglichener Ton über den gesamten Stimmumfang

In der Oper nähert sich Flórez mittlerweile dem legendären Alfredo Kraus. Dieser 1999 verstorbene Belcantist stand in einer Zeit des oft kruden, mit Lautstärke protzenden Verismo-Gesangs für stilistische Finesse und technischen Schliff. Die wehmutsvolle Legato-Linie in „O del mio amato ben“, der wohl berühmtesten der Arien „im alten Stil“ des Wahl-Sizilianers Stefano Donaudy, dürfte Flórez derzeit niemand nachmachen. Ebenso wenig wie die elegante, bruchlose Phrasierung auf einem Atem.

Mit solchen Vorzügen kann Flórez auch in zwei Arien aus Händels „Semele“ aufwarten: Oft wird heute übersehen, dass die Gesangsschulen des 18. Jahrhunderts das Legato, die Rundung und des Ausgleich des Tons über den gesamten Stimmumfang hinweg fordern. Flórez bringt alles das mit – aber ihm fehlt in diesem Fall das stilistische Rüstzeug: Die Arien sind zu verschlafen im Tempo, zu wenig akzentuiert artikuliert. Daran hat auch der Pianist Vincenzo Scalerà, ein hochberühmter Begleiter führender italienischer Sänger, seinen Anteil: Er spielt Händel, wie man „arie antiche“ vor fünfzig Jahren begleitete: zäh, mit dickem Ton und üppigem Pedal.

Leider blieb Scalerà auch im Feld des romantischen Belcanto den Klavierparts einiges schuldig. Technisch sind die Triolen, Sextolen, Dreiklangbrechungen, Arpeggi und Legato-Melodien nicht anspruchsvoll, gestalterisch umso mehr. Jeder Ton braucht seine Schattierung, seine Farbe. Scalerà spielt das mitunter, als korrepetiere er bei einer Bühnenprobe.

Auf dem Weg zu Donizetti und Meyerbeer

Und Juan Diego Flórez zeigt, wohin sein Weg gehen wird: zu Donizetti, zu einigen ausgewählten Verdi-Partien, vielleicht auch zu Meyerbeer. Die Romanze des Raoul aus „Les Huguenots“ gelingt ihm mit makelloser Bögen, perfekt in die Linie

eingebundenen Höhen, einer kühlen Tongebung voller Finesse im Detail. Dabei ist der Klang der Stimme so unforciert tragfähig, dass man sich Flórez im Meyerbeer-Jubiläumsjahr 2014 gerne in einer Rolle dieses nach wie vor unterrepräsentierten Giganten des 19. Jahrhunderts vorstellt.

Keine Frage, dass Flórez mit der sehnsuchtsvollen Farbe in seiner Mittellage für „Come un spirto angelico“ aus Donizettis „Roberto Devereux“ ein ansprechender Interpret ist. Die Tessitura liegt ihm und hilft seinem Tenor, sich tragend im Raum zu entfalten. Flórez kleidet diese Abschiedsarie in einen elegischen Ton, hält sich in den Färbungen nobel zurück und beschwört einen Stil des Singens, wie er vor der kraftvollen Expressivität eines Enrico Caruso á la mode gewesen ist.

Sein feines Vibrato ist nicht aufgedrückt, wie etwa bei neo-italienischen und osteuropäischen Sängern heute üblich, sondern wächst gleichsam natürlich mit einem gesund und substanzvoll gebildeten Ton. Das hilft ihm auch in Verdis „Je veux encore entendre ta voix“ aus der selten gespielten Oper „Jérusalem“ – einer Bearbeitung des frühen Werks „I Lombardi alla prima crociata“. Allerdings zeigt diese Arie auch Flórez' derzeitige Grenzen: Das Rezitativ ist zu neutral geformt; es „spricht“ nicht, verleugnet in seiner streng gefassten vokalen Disziplin, dass Verdis Oper schon einer anderen Zeit angehört als die elegischen Helden Donizetti.

Dennoch: Flórez' Autorität als souveräner Gestalter erfährt dadurch keinen Abbruch; eine Kompetenz, die er in den Zugaben eindrucksvoll und zum Jubel des Publikums bestätigt: Rossinis augenzwinkernder Bolero „Mi lagneró tacendo“, Flotows „M' appari“, die italienische Version der Arie „Ach so fromm“ aus „Martha“, und „La donna é mobile“ als „Rausschmeißer“ – in einer Formung, die Klassen über der Bemühung liegt, mit der [Vittorio Grigolo](#) auf demselben Podium vor kurzem sein Publikum unterhielt.