

Auf Entdeckungstour: Die Oper Frankfurt präsentiert in Rossinis „Bianca e Falliero“ erlesenste Gesangskultur

geschrieben von Werner Häußner | 8. März 2022



Gefühle brechen Mauern – oder nicht? Karoly Risz's Bühne für Rossinis „Bianca e Falliero“ in Frankfurt, hier mit Heather Phillips (Bianca) und Beth Taylor (Falliero).
Foto: Barbara Aumüller

Ein gewaltiger Kontinent liegt vor uns. Einige seiner zentralen Orte sind wohlbekannt und häufig frequentiert. Andere liegen abseits, kaum jemand weiß ihre Namen.

Zwar gibt es immer wieder – und immer häufiger – Expeditionen an solche entlegenen Stellen, denen aber kaum Neugierige folgen, obwohl ihre Schönheiten gerühmt werden. So bleiben

diese Orte unbekannt, das Leben braust an ihnen vorüber.

Der Kontinent, es ist ein musikalischer, heißt Gioacchino Rossini. Außerhalb seiner Metropole namens „Il Barbieri di Siviglia“ wird der Verkehr schnell weniger. Es gibt ein paar beschaulichere Vororte, aber in die vielen weißen Flecken seiner Landkarte verirren sich nur Enthusiasten und Connaisseurs. Die Oper Frankfurt hat sich als eines der großen Repertoiretheater weltweit in den letzten Jahren des kaum erforschten Geländes angenommen und in mittlerweile vier Erkundungsgängen Werke vorgestellt, die sonst vornehmlich bei spezialisierten Festivals begegnen: Nach „La gazza ladra“ 2014 kam fünf Jahre später „Otello“ und kurz vor Ausbruch und als Opfer der Pandemie 2020 „La gazza ladra“ – sämtliche in ambitionierten Inszenierungen, kundig dirigiert und fast durchweg auf der Höhe heutigen Rossini-Gesangs besetzt. Jetzt folgt die (vorläufig?) letzte Trouvaille dieser Serie, das 1819 für Mailand geschriebene Melodramma „Bianca e Falliero“.

Und wie im „Otello“ – vor kurzem auch am [Musiktheater im Revier](#) zu erleben – versetzt die Musik des „ernsten“ Rossini in Staunen. Da ist nichts zu hören von der angeblich so heiter-apollinischen Tändelei eines Genießers, der ansonsten als Verfasser (sämtlich verlorener) Gourmet-Rezepte in die Geschichte eingehen sollte. Da sucht man auch vergeblich die in polemischer älterer Literatur so angeprangerten Selbstzitate und leeren Wiederholungen. Nur das Schlussrondo der Sopranistin ist aus der zwei Monate vorher in Neapel uraufgeführten und in Mailand noch unbekannten „La Donna del Lago“ übertragen, und eine kurze Bläsersequenz erinnert an die Ouvertüre zu Rossinis letzter italienischer Oper „Semiramide“. Dafür hört man aber ausgefeilte Ensembleszenen, ein von Zeitgenossen und Nachfahren vielgerühmtes Quartett und einen dramatisch verdichteten virtuoson Koloraturgesang, dem man höchsten technischen Anspruch vorwerfen könnte, nicht aber sinnleeres Gezwitscher.

Beste Traditionen des Belcanto

Frankfurt hat für die vier tragenden Rollen dieses kammerspielartigen Dramas um familiäre Gewalt, gesellschaftliches Ansehen, starre Ehrbegriffe, erschreckende Übergriffigkeit und verstörende Lieblosigkeit eine Besetzung gefunden, die man sich passender kaum vorstellen kann. Die Europa-Debütantin Heather Phillips (Bianca) und die junge Schottin Beth Taylor (Falliero) knüpfen mit glanzvollem Material und unverkrampftem Timbre an die besten Traditionen des Belcanto der Rossini-Zeit an, verbinden den Stil des Ziergesangs mit modern gedachter Expressivität, ohne die Tugenden einer ausgeglichenen Tonbildung, einer durchweg auf dem Atem getragenen Emission, eines in allen Registern gleichmäßigen Klangs und einer stupenden, unforcierten Geläufigkeit zu missachten. Sicher: Diese Art zu singen setzt nicht auf rhetorische Überwältigung, auch nicht auf kräftig aufgetragene Farben. Aber in der Finesse, im Chiaroscuro der Dynamik, in der Bedeutung des gesungenen Wortes, in der flüssigen, im richtigen Moment akzentuierten Phrasierung eröffnet sie einen Ausdruckskosmos, der sich weit über den bloßen Wohllaut erhebt. Schlicht begeisternd.



Von links: Theo Lebow (Contareno), Heather Phillips (Bianca; kniend), Beth Taylor (Falliero) und Kihwan Sim (Capellio). Foto: Barbara Aumüller

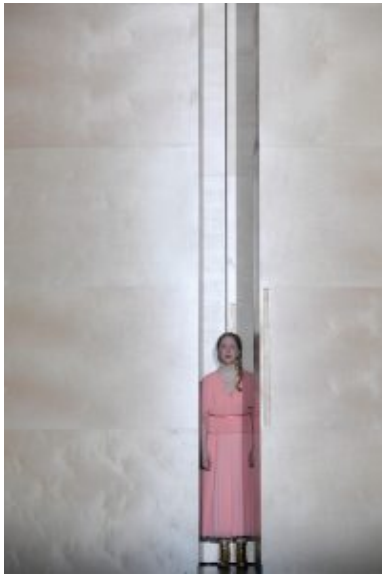
Die beiden männlichen Stimmen stehen dem kaum nach. Vor allem Theo Lebow, in seinem übersteigerten Patriarchalismus eine seelisch verkrümmte, autoritäre Vaterfigur, kann mit seinem agilen, an die Herrscherfiguren der älteren Oper erinnernden Tenor den technischen und expressiven Anforderungen Rossinis gerecht werden. Contareno, der Vater, versucht mit allen Mitteln, eine Zweckheirat seiner Tochter mit dem venezianischen Patrizier Capellio durchzusetzen und greift dabei zu allen Mitteln psychischer Gewalt, die sich in einem Feuerwerk gesanglicher Raffinessen entäußern. Lebow erfüllt sie nicht nur bravourös, sondern gibt ihnen auch das nötige expressive Gewicht und macht damit die unbändige innere Wut seines Charakters greifbar.

Capellio lässt sich auf diesen Ehe-Deal ein. Kihwan Sim gibt der Rolle ohne Solonummer ein sattes, aber nicht zu breit geführtes Bass-Fundament mit und zeigt seine Tugenden als Ensemblesänger. Sim hat den wohl schwierigsten Charakter der Oper zu gestalten, obwohl Librettist Felice Romani über die Konfliktschablone von persönlicher Neigung und übergeordneter Pflicht hinaus alle vier Protagonisten differenziert zu charakterisieren weiß. Denn Capellio ist über beide Ohren verliebt, besinnt sich aber im entscheidenden Moment der Gerichtsverhandlung gegen seinen Rivalen Falliero auf die Ehre als Richter, der übergeordnetes Recht über persönliche Gefühle zu stellen hat.

Befreit aus patriarchalen Zwängen

Contareno, der Vater, will mit der Hochzeit den alten Glanz seines Namens wieder herstellen und verfolgt dieses Ziel mit einer verbissenen Wut, die seine inneren Zwänge und Nöte ahnen lassen. Im Finale des ersten Aktes, das unverkennbar an die Konstellationen in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ erinnert,

richtet sich die Aggression gegen den heimlichen Geliebten seiner Tochter Bianca, der bei der Unterzeichnung des Ehevertrags hereinplatzt. Dieser Falliero ist zwar als Kriegsführer erfolgreich, aber mittellos und daher keine angemessene Partie.



Heather Phillips
als Bianca. Foto:
Barbara Aumüller

Und Bianca, die Tochter? Heather Phillips gibt ihr nicht nur leuchtend freie Sopranklänge mit, sondern zeichnet auch ihre innere Zerrissenheit nach. Denn anders als heute sind gesellschaftliche Verantwortung und familiäre Bindung noch gewichtige Argumente, wenn es um die Frage nach einem selbstbestimmten Lebensweg geht. Tilmann Köhler baut darauf seine Regie-Idee auf: Er zeigt zunächst ein behütet-verspieltes Mädchen, das Susanne Uhl in rosa Chiffon und silberne Stiefeletten kleidet. Aber die Figur verharret nicht in der Opferhaltung einer Lucia di Lammermoor, sondern wehrt sich, auch wenn sie die Gesellschaft der Männer ins konventionelle Brautkleid nebst Schleier und grauem Blazer steckt.

Am Ende tritt Bianca als Kämpferin von heute ins Rampenlicht.

Die Erkenntnis, dass es nie um sie und ihre Liebe ging, sondern immer nur um die Befriedigung des männlichen Begehrens (Falliero/Capellio) und das gesellschaftlich-materielle Nutzbarmachen (Contareno) treibt Bianca in eine trotzig Selbstständigkeit, die freilich auch Isolation bedeutet. Karoly Risz hat auf die Drehbühne eine Konstruktion aus vier Viertelkreis-Segmenten gestellt, die an Jean-Paul Sartres (im Programmheft zitierte) Beschreibung Venedigs als „Labyrinth aus Schnecken“ erinnert.

Die Teile lassen sich zu Halbkeisen verbinden, die sich ineinander drehen lassen und so eine abweisende, riesige Mauer, Durchgänge oder offene Räume für Szenen mit dem distanziert kommentierenden Chor bilden können: neutrale Schauplätze, die für alle möglichen Sujets geeignet wären, und auf die Bibi Abel ziemlich überflüssige Videos von Händen, Gesichtern und Hautlandschaften projiziert, wenn die Musik den Fluss der Zeit anhält und die Personen in sich selbst einkehren. Unter Giuliano Carella pflegt das Frankfurter Orchester eher einen warmen, sanft geschmeidigen als den „typisch“ spritzig-trockenen Rossini-Klang, dem lediglich hin und wieder Attacke und rhythmische Zuspitzung gut getan hätte.

Und wieder einmal ist aus dieser beeindruckenden Rossini-Exploration der Wunsch abzuleiten, es mögen doch auch andere Opernhäuser in die unbekannten Regionen des Schaffens Rossinis vordringen. Frankfurt rüstet sich derweil für eine andere Epochen-Entdeckung: Ab 3. April steht Umberto Giordanos Verismo-Thriller „Fedora“ in einer Inszenierung von Christof Loy im Spielplan.

Weitere Vorstellungen von Rossinis „Bianca e Falliero“ am 11., 17., 19. und 26. März 2022. Info: https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/bianca-e-falliero_2/?id_datum=2825

Rossini aus Konventionen befreit: An der Oper Frankfurt eröffnet ein fulminanter „Otello“ den Reigen der Premieren

geschrieben von Werner Häußner | 8. März 2022



Otello (Enea Scala) und Jago (Theo Lebow) in der Frankfurter Inszenierung von Gioachino Rossinis „Otello“. Foto: Barbara Aumüller

Und wieder einmal ist die Oper Frankfurt Vorreiterin: Mit der szenischen Realisation von drei kaum gespielten Werken Gioachino Rossinis durchbricht sie in der neuen Spielzeit

2019/20 die eintönige Kette immer wieder „neu befragter“ Aufführungen des „Barbier von Sevilla“ in deutschen Opernhäusern, befreit Rossini aus dem Dunstkreis verdienstvoller, aber begrenzt wirksamer Festivals und stellt ihn einem städtischen Theaterpublikum im Rahmen eines Repertoirebetriebs vor.

Endlich wird so auch der „ernste“ Rossini gewürdigt: Die Fachwelt ist sich längst einig, dass nicht die sicherlich genialen und öfter gespielten Opern wie „La Cenerentola“ oder „Der Türke in Italien“, sondern Rossinis Seria-Opern den bedeutenderen Platz in seinem Schaffen beanspruchen können.



Gioachino Rossini.
Historische Aufnahme
von Nadar (eigentlich
Gaspard-Félix
Tournachon)

So hat die Ehre der ersten Premiere der Frankfurter Spielzeit Rossinis „Otello“. Die 1816 – im Jahr des „Barbiere“ – uraufgeführte Version von Shakespeares Drama, durch die Brille italienischer Bearbeitungen gesehen, war trotz der anspruchsvollen Besetzung mit fünf Tenören ein nachhaltiger Erfolg und wurde gespielt, bis ein gewandelter Geschmack und

Giuseppe Verdis moderne Version von 1887 das Werk verdrängten. Das Problem der Besetzung ist letztlich auch das größte Hindernis auf dem Rückweg des „Otello“ auf die heutige Opernbühne. Nur große Theater schaffen es, drei erstklassige Belcanto-Tenöre und einen Koloraturmezzo vom Schlage der Uraufführungs-Sängerin Isabella Colbran zu gewinnen.

Ein anderes Problem ist das Sujet. Es bedarf schon eines entschiedenen und durchdachten Zugriffs, wie ihn jetzt Damiano Michieletto für diese Produktion, einer Kooperation mit dem Theater an der Wien und dort 2016 gezeigt, entwickelt hat. Dann aber wird das viel gescholtene Libretto von Francesco Maria Berio gerade wegen seiner Unzulänglichkeiten und seiner dramaturgisch offenen Stellen zur Vorlage für szenische und konzeptionelle Kreativität.

Ein venezianisches Familiendrama

Michieletto hat diese Chance genutzt und „Otello“ als ein Familiendrama konzipiert. Die geschlossene Gesellschaft zweier Clans, für die der venezianische Doge und der Vater Desdemonas, Elmiro Barberigo, stehen, das vergebliche Werben eines Fremden um Aufnahme in die hermetischen Kreise von Macht und Einfluss, der Mangel an Empathie und Liebe in den Beziehungen und das schlechthin Böse, für das mehr als Metapher denn als psychologisch fundierte Person Jago steht, hat Michieletto nach allen Regeln zeitgemäßer Regiekunst ausinszeniert und damit für einen reflektierten Abend gesorgt. Vom „albernen“ Umgang mit dem Thema, den noch ein Rossini-Kenner wie John Osborne bemängelte, war in diesen schlüssig gefügten drei Stunden nichts zu spüren – sicher auch ein Verdienst der frisch wirkenden szenischen Einstudierung von Marcin Lakomicki.



Nino Machaidze als Desdemona. Foto: Barbara Aumüller

Die Bühne von Paolo Fantin signalisiert mit üppigen Marmorwänden, einem Murano-Glaslüster und schweren Möbeln den Reichtum, aber auch die Kälte dieser gehobenen Gesellschaft und gibt den Sängern einen akustisch günstigen Entfaltungsraum. Denn auf die Sänger kommt es an: Sie sind in Rossinis musikalischer Konzeption am kreativen Entstehungsprozess der Komposition mit beteiligt. Ihnen obliegt es, durch Verzierungen und Variationen die Musik auf der Bühne zu aktualisieren. Zudem ist es für diese Form der Belcanto-Oper entscheidend, Traditionen der Gestaltung zu beherrschen, mit denen das gesungene Wort erst seine musikalische Vollendung findet.

Vieles davon, früher vergessen oder nicht beachtet, ist heute wiedergewonnen und wurde in Frankfurt vom Dirigenten Sesto Quatrini und einem im Ganzen hervorragenden Ensemble eingesetzt. Quatrini, Generalmusikdirektor im litauischen Vilnius, lässt den Sängern den erforderlichen Raum, koordiniert sie stilsicher mit dem Orchester und schäumt die Dramatik nie so auf, dass ihnen der Primat genommen oder der Stimmklang beeinträchtigt wird. Das Orchester besteht diese ungewohnte Bewährungsprobe glänzend – „Otello“ ist eine Frankfurter Erstaufführung und trotz einer ausgezeichneten „La gazza ladra“ vor einigen Jahren haben die Musiker bisher mit dem ernsten Rossini keine Erfahrung sammeln können.

Alle Farben des Klangprismas

Reynaldo Hahn beschrieb den für Rossini erforderlichen Gesangsstil einmal so: Der Belcantist müsse seine Stimme „endlos modulieren und sie durch alle Farben des Klangprismas filtern können“. Diese Forderung erfüllt am ehesten Jack Swanson als Rodrigo, der sein Paradestück im zweiten Akt („Ah, come mai non senti“) nach allen Regeln der Kunst ausziert, mit furiosen Spitzentönen aufwartet, aber auch die Momente lyrischen Innehaltens mit einwandfrei gebildetem Klang erfüllt.

Die Titelrolle fordert von dem seit einem guten Dutzend Jahren im Rossini-Fach tätigen Tenor Enea Scala einen ungewöhnlichen Stimmumfang, der bis in die Lage eines modernen hohen Baritons hinabreicht. Scala bewältigt die fiebrige, auch für Rossinis Otello nötige Dramatik mit ambitionierter Präsenz; seine Tiefe allerdings neigt zu ausgeprägtem Vibrato und vernachlässigt die Färbung mancher Vokale. Im Duett mit Theo Lebow als in niederträchtiger Blässe angelegten Jago allerdings zeigt sich Scala als intensiver Gestalter. In dieser ausgedehnten Szene wird deutlich, wie sehr es in Rossinis Drama auf die Sänger ankommt: Von Farbe und Klang der rezitativischen Rede sind Sinn und psychologische Wirkung der Worte abhängig; gestaltendes Singen wird zum Schlüssel des Verstehens.

Experimentelle Musik jener Zeit

Nino Machaidze kann als Desdemona in ihrem ersten Auftritt in einem Duett mit der jugendlich strahlend singende Emilia von Kelsey Lauritano das Profil einer realistisch beobachtenden Frau entwerfen, die zwischen Liebe und Angst ratlos nach einem Ausweg sucht, während ihr fremdenfeindlicher Vater Elmiro (Thomas Faulkner) längst beschlossen hat, seine Tochter dem Sohn des Dogen, Rodrigo, zur Frau zu geben, nicht ahnend, dass diese bereits heimlich mit Otello verheiratet ist. Der Höhepunkt ihrer Partie ist allerdings der dritte Akt, beginnend mit der schwermütigen, von der Harfe eingeleiteten

Lied von der Weide („Assisa a'pie d'un salice“), ihrem Gebet und der tödlichen Konfrontation mit Otello – Szenen von romantischem Reiz, die etwa Giacomo Meyerbeer als „göttlich schön“, aber auch als „ganz und gar antirossinianisch“ bezeichnet hat.

Er hat Recht: Rossini schreibt in diesem dritten Akt eine für seine Zeit in ihrer Konsequenz experimentell moderne Musik, die er Jahre später in „Semiramide“ und schließlich in „Guillaume Tell“ perfektionieren sollte. Machaidze singt die Rossini-Desdemona mit nobler Brillanz und dem Selbstbewusstsein einer venezianischen Patriziertochter, bleibt aber mit unruhiger Tongebung, unscharfer Artikulation und einer fast unverständlichen Diktion der Partie die Präzision und Klarheit des Singens schuldig. Die Oper Frankfurt hat mit diesem „Otello“ die Trias der diesjährigen Rossini-Entdeckungen fulminant eröffnet.

Als nächste Premiere ist „La Gazzetta“ am 2. Februar 2020 im Bockenheimer Depot angekündigt, gefolgt von „Bianca e Falliero“ am 5. April im Opernhaus.