

Dekorative Konflikte

Seit über 100 Jahren erstmals wieder szenisch: *Il Crociato in Egitto*
von Giacomo Meyerbeer am Teatro La Fenice in Venedig

Die „Sphären“ als Ausgangspunkt der musikalischen Imagination: So benennen Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring einen Ansatz von Webers *Freischütz*-Komposition. In der popularisierten und vor allem nicht ohne politische Absicht vorgetragenen Musikkritik war eine dieser „Sphären“ der Wald als vornehmlich national ausgeschlachtetetes Symbol für alles Mögliche, was man als „deutsch“ empfand. Als instrumentale Signatur galten die Hörner in der Ouvertüre. Hätte man sich jemals mit dem „wälschen Tand“ eines Rossini befasst, hätte schon das Preludio zu *Semiramide* den deutschen Spuk hinweggeblasen. Dort dienen die jagdlichen Blasinstrumente ebenfalls als Träger eines atmosphärischen Zaubers, der sich wenige Takte später freilich ganz anders als bei Weber entwickelt. Wer sich im Januar 2007 in die erste szenische Aufführung von Giacomo Meyerbeers *Il Crociato in Egitto* nach über einhundert Jahren in Venedigs Teatro La Fenice (Premiere 14. Januar, besuchte Vorstellung 18. Januar) begeben hatte, begegnete dort dem magischen Blech wieder: Horn und übrigens auch Cello spielen eine prominente Rolle in der musikalischen Aura nicht nur der Ouvertüre dieses Vier-Stunden-Werks, das als letzte von Meyerbeers italienischen Opern 1824 in Venedig uraufgeführt wurde.

Doch Meyerbeer hatte mit seiner äußerst effektvollen Instrumentation – vielleicht angeregt, wie Weber auch, von dem unermüdlichen Darmstädter Experimentator Abbé Vogler? – kein Naturbild im Sinne. Er setzt klangliche Raffinesse ein, um durch Farben im musiktheatralischen Zusammenhang Schauplätze und Situationen zu charakterisieren. *Il Crociato in Egitto* ist für diese Technik, die Meyerbeer in Paris perfektionierte, ein wundervoll beredtes Beispiel. Bei allen Rückgriffen auf die Tradition der italienischen Oper der Zeit: Das bis heute zitierte Vorurteil einer Oper „im Fahrwasser Rossinis“ ist auch durch den Höreindruck nicht zu belegen. Zwar gibt es die gängigen Sechzehntel-Kaskaden, die simplen Pendelbewegungen als „Unterlage“ vokaler Virtuosität. Doch prägender sind Meyerbeers subtile Satzkunst, seine glückliche Hand im Entwerfen von Tableaus und Finali und sein wacher Sinn für das Orchester. Schon in der Introduction bewahrheitete sich, was Meyerbeer über sich selbst behauptete: Rossini nicht nachahmen zu wollen.

Und so ließe sich das bewährte Spiel die ganze Oper hindurch betreiben: Was führt zurück, was weist voraus? *Il Crociato in Egitto* macht jedenfalls klar, daß Meyerbeers Pariser Erfolge nicht vom Himmel gefallen sind, sondern sich aus einem Prozeß musikalischer Verdichtung ergeben haben. Das Duett der Hauptpersonen Armando und Palmide „Non v'è per noi piú speme“ wird nicht nur von einem grandios reinen Holzbläsersatz eingeleitet; es steht mit seinen virtuos verschlungenen Linien auch für den sensualistischen Reiz des Gesanges, den Meyerbeer dramaturgisch geschickt zu nutzen weiß. Die Szene der Ankunft des Kreuzfahrerschiffes im I. Akt ist ein Musterbeispiel sinnigen Einsatzes von Rhythmus und Raumklang: Fanfaren, von verschiedenen Positionen aus geblasen, verschmelzen mit dem Chor „Vedi il legno“ und mit einer Banda. Die Romanze der Felicia „Giovinetto Cavalier“ ist zu Recht so berühmt geworden wie die „Gnadenarie“ aus *Robert le Diable*: Nicht nur die delikate Melodie, auch die Begleitung mit Harfe und sechs weiteren Soloinstrumenten, an den Gesang eines Troubadours erinnernd, kann heute wie damals als großer Wurf faszinieren.

Das folgende, nur sparsam durch die Bläser akzentuierte Terzett „Ma ... il dover“ darf als weiteres Beispiel für Meyerbeers Meisterschaft einer sinnlich-suggestiven Behandlung der Singstimmen gelten. Wie weit voraus Meyerbeers Erfindungsgeist greift, mag am Finalchor des I. Aktes hörbar werden („All'armi vi chiama), der mit seinen dumpfen Trommeln, den engen chromatischen Intervallen und den fahlen Bläsern wie ein Vorgriff auf Verdis *Macbeth* wirkt. Auch die Szene des Adriano im II. Akt („Tutto é finito ... Suona funerea“) mit ihrem atmosphärisch bezwingenden Vorspiel und ihrer wirkungsvollen Instrumentierung mit Harfe, Hörnern, Posaunen und Fagotten kann verdeutlichen, woher der italienische Meister sich anregen ließ.

Beim Orchester des Teatro La Fenice war Meyerbeers kostbare Komposition in besten Händen. Die solistischen Herausforderungen sind glänzend gemeistert, das stets klug und transparent gestaffelte Klangbild schafft einen festlich-klaren Tutti-Klang und kann sich in Steigerungen noch auf Reserven verlassen. Emmanuel Villaume, 1964 in Strasbourg geboren und mit beachtlicher italienisch-französischer Opernerfahrung, befreit sich im Lauf des I. Akts aus einer unverbindlich temperamentlosen, auch rhythmisch nur glimmenden statt befeuerten Lesart hin zu einer bravourösen und detaillierten Durchdringung der Partitur.

Für die Sultanstochter Palmide braucht es einen klassischen italienischen Koloratursopran: nicht das leichte, sanfte Singvögelchen, wie es mit dem

Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildet wurde, sondern eine farbenreiche Stimme mit dramatischer Verve und sicher gestützter, durchschlagskräftiger Beweglichkeit. Patrizia Ciofi kommt diesem Ideal immerhin nahe. Ihre Auftritts-Kavatine „I doni d’Elmireno ... Soave imagine“ beginnt sie mit belegter Stimme; ihrer expressiven Szene im II. Akt („O solinghi recessi ... Tutto qui parla ognor“), die das ganze Spektrum einer stilsicheren Interpretin fordert, wird sie gerecht, muß aber oft um die Position der Stimme kämpfen, die unschön ins Schwimmen gerät. Man zieht heute noch den Hut vor der Sängerin der Uraufführung, Henriette Méric-Lalande, die über eine unbeirrbarere Technik verfügen muß.

Ähnliches fordert Meyerbeer von der Person des Armando d’Orville. 1824 sang der Star-Kastrat Giovanni Battista Velluti; heute fühlt man sich gerechtfertigt, die Partie deshalb mit einem sogenannten Counter zu besetzen. Michael Maniaci hat das Auditorium begeistert – mit Virtuosität, mit darstellerischer Glaubwürdigkeit, auch mit einer angenehm dunkel timbrierten Stimme. Sie wirkt authentisch im privaten Ton der Auftritts-Cavatina „O figlio dell’amore“, auch im Duett mit seiner Geliebten Palmide im II. Akt. Doch der Versuch, Timbre, Volumen und Durchschlagskraft eines Kastraten mit einem männlichen Sopran nachzugestalten, rächt sich in den Szenen, in denen Armando der Krieger, der entschlossene Vertreter seiner Interessen sein muß. Im Finale des I. Aktes fehlt ihm das vokale Standvermögen und die Stimme wird schrill. Der Originalitätswahn stößt an unverrückbare Grenzen. Sie legen nahe, die Rolle doch besser mit einer Sängerin zu besetzen. Die dritte stark geforderte Gestalterin muß die Partie der Felicia erfüllen: Laura Polverelli gelingt das höchst achtbar, allerdings mit nicht immer zuverlässig gestützter und daher zum Flattern neigender Stimme. Das gesamte Ensemble – auch der klarstimmige Aladino von Marco Vinco, der Osmino von Iorio Zennaro und der heldische, aber manchmal unscharf fokussierende Tenor Fernando Portari als Adriano di Monfort – singt in diesem Mammutwerk auf Sicherheit und versucht, vokale Schönheit auszustellen, nicht immer zugunsten der dramatischen Scharfzeichnung der Figuren.

Mit der Glaubwürdigkeit, die Gaetano Rossis gemeinsam mit Meyerbeer sorgsam entwickeltes Libretto durchaus beanspruchen könnte, hat es freilich auch der Regisseur nicht sonderlich. Bei dieser Rarität setzte das Teatro La Fenice auf den Altmeister dekorativer Bühnenarrangements, Pier Luigi Pizzi. In Italien bewundert wegen seiner ästhetischen Ausstattungen, garantiert er in Meyerbeers Oper dafür, daß keine szenische Relevanz den Genuß stört. Dies ist kein Plädoyer dafür, die Konfrontation der gestrandeten Kreuzritter

mit der orientalischen Gesellschaft eines fiktiven mittelalterlichen Ägypten in eine Clash-of-Civilizations-Situation von heute zu verlegen. Die schlichten, dennoch eindrucksvollen Requisiten und szenischen Chiffren Pizzis hätten durchaus die Potenz, einem wahrhaften Drama Raum zu öffnen: Das drohend schwarze Kreuzfahrerschiff mit dem Malteserkreuz auf dem Segel und einem strahlend weißen Christuskorpus am Bugkreuz, der arabische „Allah“-Schriftzug auf wallendem Tuch, die sorgsam ausgeleuchteten Räume (Sergio Rossi) ließen eine adäquate Führung der Personen zu.

Doch Pizzi erstickt den würdevoll umherstehenden Hof des Sultans in venezianischem Brokat und schwerer Seide, läßt die Kreuzritter im Kettenhemd mit im Takt wedelnden Schwertern zu tölpelhaften Karikaturen verkommen, entwickelt die Konflikte zwischen den handelnden Personen mit dem Temperament einer englischen Teegesellschaft. Die hübschen, unverbindlich ausgezirkelten Gänge und Bewegungen wirken angesichts des dramatischen Kerns des Stücks im Laufe des Abends zunehmend ärgerlich. Ließe sich der Konflikt um Macht und Herrschaft, der Kontrast von unversöhnlichem Rigorismus und weisem Verzicht auf brachiale Durchsetzung von Interessen, das Bangen um Liebe in Zeiten der Konfrontation von Kulturen nicht auch im Rahmen einer konventionellen Bühne psychologisch glaubwürdig realisieren?

Das Teatro La Fenice und sein Intendant Giampaolo Vianello haben – bei allen Einwänden im Detail – trotz der Mittelkürzungen durch die Regierung Berlusconi geschafft, was etwa Leipzig 2005 mit *Margherita d'Anjou* nicht auf die Beine stellen konnte: die szenische Rehabilitierung einer bedeutenden Oper Giacomo Meyerbeers. Dieser Kurs soll weitergehen: Man spricht von einer weiteren Meyerbeer-Produktion; im Herbst 2007 geht es in Venedig allerdings erst einmal weiter mit Raritäten wie Antonio Vivaldis *Bajazet* (5. bis 14. Oktober) und Jules Massenets *Thais* (21. bis 30. Oktober).

Werner Häußner