

WARUM NICHT SCHILLER FRAGEN? – TELL AUF UND NEBEN DER EXPO.02 8.7.2002

Stiller Kampf und melodische Beschwörung

Die Musik ist immer ein Argument, vor allem wenn sie von der Pracht und dem Niveau eines Rossini ist.

HERBERT BÜTTIKER

Aber was machen wir mit dem Nationalhelden im Jahr 2002? Avenches ist nicht Expogelände, sondern Opernterrain, und so direkt braucht die Frage dort nicht gestellt zu werden. Auf der Arteplage in Murten fand sie, wie man hat lesen können, mit einem «Black Tell» eine eher flache Antwort. Warum nicht Schiller fragen?

Der Unpolitische – der Attentäter

Gerade mit dem Seitenblick auf Rossini könnten an Schillers Tell die Eigenarten wieder auffallen, die sich auf seinem langen Marsch durch das 19. Jahrhundert weiter abgeschliffen haben und dazu führten, dass die grandiose, im hervorragenden Sinne fragwürdige Figur zur patriotischen Marionette verkam. So fällt bei Schiller im Gegensatz zur Oper die eigenartige Randstellung des Titelhelden im politischen Drama auf. Bei Rossini verschmilzt Tell mit der Figur Stauffachers, mit dem Vordenker der gemeinsamen Sache. Bei Schiller weigert sich der Bergler explizit am politischen Prozess teilzunehmen. Lieber redet er sich mit schnellfertigen Sentenzen ein, dass alles halb so schlimm sei: «Die schnellen Herrscher sind's, die kurz regieren» usw.

Gewiss hat Schiller diesem Unpolitischen eine Fülle schöner, eben «naiver» Eigenschaften mitgegeben, Tatkraft, Redlichkeit und Hilfsbereitschaft, aber auch ein gewaltiges Defizit im Bereich des sozialen und politischen Bewusstseins. Was ihm dann geschieht, ist als Lektion der fürchterlichen Art zu verstehen. Während der Opern-Tell mit der Grussverweigerung offenen Auges in die Konfrontation mit Gessler geht, passiert sie Schillers «Held» einfach, und er lügt nicht, wenn er sich mit der Entschuldigung «Aus Unbedacht, nicht aus Verachtung Eurer ist's geschehn» kleinlaut herausredet. Aber als fataler Irrtum erweist sich nun jene, gegenüber Stauffacher geäusserte Devise «Ein jeder lebe still bei sich daheim, dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden». Jetzt sieht sich der Unpolitische auf einmal als Attentäter in der hohlen Gasse. In der Oper fällt Gesslers Tod in die (relativ kurze) Finalszene der Oper: Tells Schuss ist hier nicht nur die befreiende Tat schlechthin, sondern auch das einzige Ereignis, das in Betracht kommt. Ganz anders bei Schiller. Stauffacher und Fürst, die umsichtigen Organisatoren des Widerstands planen und legen ein Datum für den Aufstand fest. Aber weil seine Geliebte auf der Burg gefangen gehalten wird, drängt Rudenz zum sofortigen Handeln, und der andere junge Hitzkopf Melchtal schliesst sich ihm an. Vom Geschehen in der hohlen Gasse wissen sie ebenso wenig, wie Tell etwas von Rudenz und den Vorgängen in Sarnen weiss, und spontan, ohne Befehl von oben, handeln dann wiederum die Leute, die sich daran machen, die Burg in Altdorf zu schleifen: Schiller entwirft da ein differenziertes Bild des politischen «Geschehens». Unterschiedliche Kausalitäten, Motivationen und Zufälligkeiten fliessen zusammen und lassen es über alles Wollen und Machen hinaus als das letztlich unkontrollierte Walten der Wirklichkeitsmächte erscheinen. Das relativiert Tells Tat im Hinblick auf ihren politischen Zweck. Ist Gesslers Tod nötig? Die breite Behandlung des Kaisermords, aber auch ein Detail wie der Hinweis, dass Melchtal Wolfenschiessen hat laufen lassen, lenken die Frage ins Grundsätzliche: Die Rechtfertigung des Attentats auf Gessler, die in der

Oper in der Gloriette der Freiheitsfeier untergeht, wird bei Schiller zur delikaten Angelegenheit.

Die Auseinandersetzung

Einer der glänzendsten Züge von Schillers Dramatik ist ihre Entfaltung aus dem zentralen Motiv des Tell-Mythos, aus der Apfelschussszene. Sie wirft den so fraglos in sich selber Ruhenden in einem Moment schlimmster Fremdbestimmung aus seiner Bahn. Sein Kind überlebt die mörderische Zielübung, aber Tell ist im Grund seiner Existenz getroffen, und er geht als ein anderer aus dieser Erfahrung hervor. Sein Monologisieren in der hohlen Gasse zeigt die Verwandlung. Was der Philosoph Schiller als anthropologisch notwendige Entwicklung des Menschen in einer Welt jenseits der Idylle gedacht hat, ist in der Figur des zweifachen Schützen dichterisch lebendige Gestalt geworden. Planvolles Handeln, ein Ziel vor Augen, das im Bereich des «Ungeheuren» liegt und nicht im spontanen Empfinden gerechtfertigt ist: dem muss sich Tell nun nachdenkend, abwägend, in bewusster Gewissenhaftigkeit stellen.

Dass dieses Nachdenken nicht ins Philosophisch-Abstrakte führt, sondern seine bezwingende Logik von den konkreten Gegebenheiten des Stücks bezieht, ist wiederum dem Zentralmotiv der Sage zu verdanken: «Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, der kann auch treffen in das Herz des Feinds», lautet die zentrale Erkenntnis: nicht erlittenes Ungemach und Unrecht, sondern das Mass der eigenen Perversion, die unter dem Diktat der Macht möglich geworden ist, rechtfertigt den Tyrannenmord – der zweite Pfeil muss den ersten zurückholen.

In der Szene des Apfelschusses legt Schiller, wie die ausführlichen Szenenanmerkungen zeigen, grösstes Gewicht auf Tells Hemmung, den Schuss zu wagen, zu dem er sich in einem stillen «fürchterlichen Kampf» zuletzt durchringt. Bei Rossini rückt an die Stelle der wortlosen Entscheidung die Arie

– nicht aus Konvention, sondern als sicher gesetzter Schlussstein im Gewölbe der Oper. Mit der Aufforderung «Sois immobile» ist sie an den Sohn gerichtet, aber sie gilt – was die vorausgehende Bemerkung über die von «gefährlichen Tränen» getrüben Augen schon deutlich macht – auch sich selbst. Was sie im sprechenden Duktus der «Preghiera» sucht, ist zunächst im ganz vordergründigen Sinne die Sammlung, das Stillehalten, die ruhige Hand. Aber sie holt im gleichen Zug etwas ein, was weit darüber hinausgeht: Urvertrauen. Gerahmt von den Aufforderungen «Bete zu Gott» und «Denk an deine Mutter» blüht es auf zwischen Vater und Sohn, und im gelingenden Schuss ist es mystisch verklärt. Tell, das wird hier deutlich, ist der Bewahrer heiliger Bande.

Freiheit

Während Schiller in seiner Krise die Selbstbestimmung des Menschen befragt, macht ihn die Oper zum auserwählten Ordnungstifter. Beides gehört zum Thema Freiheit, beide berühren sie, einmal noch auf dem Hintergrund klassischer, einmal im Umfeld einer romantischen Empfindungswelt, die Grundfrage des Menschlichen.

GIOACCHINO ROSSINIS «GUILLAUME TELL» AM OPERNFESTIVAL IN AVENCHES 8.7.2002

Helvetiens Söhne in der römischen Arena

Oper im römischen Amphitheater von Avenches: Das ist auch ein atmosphärisches Erlebnis. Vor allem aber ist Rossinis «Tell» eine künstlerische Herausforderung, die hier beeindruckend gemeistert wird.

HERBERT BÜTTIKER

Es ist die Geschichte, die wir alle kennen. Rossini und seine Librettisten haben sich in der Adaption des Dramas von Friedrich Schiller nur einige Freiheiten genommen – im Geist der Oper und im Geist ihrer Zeit. Dass Gessler im Amphitheater in Avenches beinahe mit dem Leben davongekommen wäre, war allerdings der Laune jenes Regisseurs zuzuschreiben, der in den Wolken sitzt. Der machte böse Miene zum Spiel, mit Regengüssen am Nachmittag, Drohgebärden über der vierstündigen Aufführung (Beginn 20.30 Uhr) und einem Wasserschleier über dem Finale der Oper. Das Philharmonische Orchester Turin musste seine kostbaren Instrumente – mit schönen Soli von Bläsern und Cello, glänzenden Trompeten, jubelndem Hörnerquartett hoch über der Szenerie und vielem mehr waren sie reichlich vorgeführt worden – in Sicherheit bringen. Der Rest, nur gerade drei Minuten, war Improvisation: ein Keyboard im Orchestergraben zur Szene von Gesslers Tod und zur Freiheitsfeier. Leid tat es einem vor allem um die Korona der Violinen im kurzen Hymnus, der das Werk, ohne alles bombastische Breitwalzen, aber erhaben abschliesst.

Erzählerische Fülle

Der atmosphärische Ausrutscher vermochte nicht zu trüben, was an atmosphärischem Zauber den Abend an diesem Ort geprägt hatte. Der Bühnenbildner (Chrisoph Rasche) konnte sich da zurückhalten, die bedrohliche Mauer der Zwingburg steht eh schon da, die Landschaft mit steilen Hängen und mächtigen Bäumen stellt die Arena ebenfalls zur Verfügung, Rampen ein paar Kunstfelsen, ein Bootssteg, die Andeutung eines herrschaftlichen Interieurs kamen jetzt hinzu. Sehr schön gearbeitet wurde mit dem Licht (Wolfgang Zoubek), historisch-helvetisches Kolorit brachten die Kostüme ins Spiel (Florica Malureanu), und selbst die drei Alphörner, die Rossini nicht gesetzt, aber sehr wohl gemeint hatte, wirkten nicht als Folkloreag, sondern gehören zu Reto Nicklers griffiger Regiearbeit.

Alphörner, Höhenfeuer, Fernchöre, weite Auftrittswege, Nebenschauplätze: Ideenreich macht Nickler die ganze Raumanlage des Amphitheaters zur Bühnenlandschaft. Sein Prinzip (manchmal ja auch eine Manie), möglichst viel, wovon nur die Rede ist, auch direkt vor Augen zu führen, bewährt sich gerade auf dieser Bühne, die eine gewisse epische Breite des Erzählens ja fordert, wenn nicht Zuflucht zur puren Ausstattung genommen werden soll. Seine Holzschnitte mögen zwar – da zu beiläufig, dort zu repetitiv – manchmal mit dem Faktor Zeit kollidieren, aber immer wieder gelingt es bewundernswert, solche Nebenereignisse mit dem musikalisch fundierten Hauptgeschehen auf der Bühne zwingend zu verbinden.

Musikalisch fundiert: «Guillaume Tell» ist kein Alterswerk, aber, 1829 in Paris als letzte Oper Rossinis uraufgeführt, doch auch eine letzte Oper im emphatischen Sinn, die Summe des Könnens, aber auch ein neuer Höhepunkt, zukunftsweisend als französische Grand Opéra und als italienische Risorgimento-Oper. Gespielt wird in Avenches eigentlich «Guglielmo Tell», die italienische Fassung mit den konventionellen Kürzungen um mehr als eine Stunde Musik, aber mit der ganzen breiten Palette vom Arienwerk zur Tanz- und Choroper, von der Nummernoper voller melodischer Ausdrucksfülle zum gross angelegten und stimmungsvollen Chor- Fresco des Rütli-Aktes.

Souveränes Dirigat

Über all dies wacht in Avenches mit souveräner Klarheit und voller Energie der Dirigent Nello Santi. Dabei ist die Akustik nicht einfach. Sie isoliert die Stimmen, setzt sie in Distanz und fordert Hinhören. Aber Santi hat auch weit Auseinanderliegendes sicher im Griff, so dass er auf ein gewisses Mass an

Rubato keinesfalls zu verzichten braucht und auch mit dosierter Dynamik der Musik Atem und Schwung sichert. Er kann sich dabei auf ein musikalisches Ensemble stützen, das den Open-Air-Verhältnissen bestens gewachsen ist, auf das hochprofessionelle Orchester aus Turin ebenso wie auf die ortseigenen Kräfte: den Chor des Festivals, der bei aller musikalisch konzentrierter Arbeit dem Bergvolk auch spontane szenische Präsenz verleiht, auf eine ganze Reihe von Nebendarstellern in kurzen, markanten Einsätzen ebenso wie auf die Protagonisten.

Rossini bedient sie mit zauberhafter Musik noch und noch, aber natürlich nicht gratis. Nur bei den Frauenstimmen schien das so, bei Adriana Marfisi, die das «Selva opaca» der Matilde wunderbar «sul fiato» gestaltete, berücksichtigend in Timbre und Phrasierung und unvergesslich als Moment, in dem im Theater die Zeit stillsteht. Glänzend auch bei Bénédicte Tauran als strahlend frischem Jemmy und bei Vitalba Mosca als Edwige – schön für das Terzett der drei Frauenstimmen im 4. Akt: eine Kostbarkeit wie geschenkt.

Die Helden

Robuste Arbeit eher bei den Männern. Gessler (Sergio Fontana) und Rodolfo, sein Gefolgsmann (Stefano Pisani), haben dabei weniger zu sagen als die Eidgenossen. Im Bassbereich bieten Franco de Grandis als Walter Fürst oder Franco Lufi als Melchthal Gewichtiges, Kenneth Robersons Fischer, Claudio Danusers Leuthold steuern weitere Farben bei. Aber dann sind da vor allem Arnoldo und Tell, der Tenor, der Bariton, Paraderollen, in der Duett dramaturgie einander zugeordnet. Zwar setzt die hohe und heldische Tessitura Miro Solman auch unter Druck, und es bleibt wenig Raum zur Differenzierung, doch die Statur des Arnoldo samt dem gesangsgeschichtlich berühmten «Do di petto» gibt er der Partie sehr wohl, und die Arie «O muto asil del pianto» erhält ihren Schmelz. Giorgio Cebrians Tell lässt eher Durchschlagskraft in der Tiefe vermissen. Aber er behauptet die szenische Autorität mit geschmeidig satter Höhe, und väterliche Warmherzigkeit blüht in der Arie «Resta immobile» auf dem Kulminationspunkt der Partie in der Apfelschussszene. Der Apfel fällt dann auch hier und wird, vom Pfeil durchbohrt, vom Knaben aufgehoben: Theaterschwindel wie eh, aber auch Theaterzauber wie nur gerade im einen Augenblick.

Junges Festival

Der Schein trügt: Der Theatergeist scheint seit Urzeiten hier zu hausen. Mit seinen acht Jahren, ist das Opernfestival in Avenches jedoch ein noch junges Festival. Allerdings auch ein ehrgeiziges, wenn es darum geht, sich in die Reihe der Arena-Festivals zu stellen. Neben Rossinis «Tell» (weitere Aufführungen am 10. und 13. Juli, jeweils 20.30 Uhr, hat es Puccinis «Tosca» im Programm – in Arena-Besetzung: Givanna Casolla, Nicola Martinucci und Alain Fondary (weitere Aufführungen am 12., 17. und 19. Juli, jeweils 21.15 Uhr).

FESTSPIELPREMIERE IM OPERNHAUS ZÜRICH: GIUSEPPE VERDIS «RIGOLETTO» 15.7.2002

Sterben in unwirtlicher Landschaft

Das Quartett, das Gewitter, Tragik und Ironie von Gildas Tod: was die Opernbühne in der Totalwirkung an Unabsehbarem erfahrbar machen kann, zeigt der dritte «Rigoletto»-Akt in der Neuinszenierung des Opernhauses: Ein Saison-Finale, das viel sonst Gehörtes und Gesehenes wesenlos erscheinen lässt.